

FRANCISCA SUTIL

MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Ejemplar

Nº / 300

F R A N C I S C A S U T I L



F R A N C I S C A S U T I L

A L Q U I M I A

2 5 y e a r s o f p a i n t i n g / 2 5 a ñ o s d e p i n t u r a

M U S E O N A C I O N A L D E B E L L A S A R T E S
Santiago de Chile
2 0 0 6

CONTENTS

CONTENIDO

| | | |
|---|---|------------|
| | ACKNOWLEDGEMENTS AGRADECIMIENTOS | 9 9 |
| <i>Milan Ivelic</i> | FOREWORD PRESENTACIÓN | 10 11 |
| <i>John Yau</i> | INTRODUCTION INTRODUCCIÓN | 12 13 |
| <i>José Zalaquett</i> | INTERVIEW ENTREVISTA | 22 23 |
| HANDMADE PAPER / PAPEL HECHO A MANO (1980 - 1986) | | 33 |
| <i>Ronny Cohen</i> | HANDMADE PAPER PAINTINGS PAPEL — PINTURA | 34 35 |
| <i>Judd Tully</i> | FROM FIRE TO EARTH DEL FUEGO A LA TIERRA | 48 49 |
| <i>Tiffany Bell</i> | ABSTRACTIONS ABSTRACCIONES | 56 57 |
| PAINTINGS / PINTURAS (1988 - 2005) | | 63 |
| <i>Terry R. Myers</i> | INEVITABLE ANTONYMS ANTÓNIMOS INEVITABLES | 64 65 |
| <i>Kate Linker</i> | VOICES OF SILENCE VOCES DEL SILENCIO | 76 77 |
| <i>Edward Shaw</i> | THE CONSECRATION OF COLOR LA CONSAGRACIÓN DEL COLOR | 118 119 |
| <i>Francisca Sutil</i> | WORK AND EVOLUTION DEL OFICIO Y EL CAMINO | 158 159 |
| | GLOSSARY / GLOSARIO | 171 |
| | LIST OF WORKS LISTA DE OBRAS | 175 175 |
| | ON THE AUTHORS SOBRE LOS AUTORES | 180 181 |
| | FRANCISCA SUTIL: CHRONOLOGY / CRONOLOGÍA SELECTED BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA | 183 186 |

ACKNOWLEDGEMENTS / AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a MILAN IVELIC por haberme invitado, con enorme entusiasmo, a realizar esta muestra y por el estímulo que me ha dado para materializarla.

To MILAN IVELIC I thank for enthusiastically inviting me to do this exhibition and for his constant encouragement to make it happen.

A NOHRA HAIME, mi representante en Nueva York desde 1985, por su apoyo y fe en mi trabajo.

To NOHRA HAIME, my representative in New York since 1985, for her support and faith in my work.

A personas que, con afecto y preocupación, han estado presentes durante estos 25 años, demostrando constante interés y apoyo espiritual dentro de lo que he intentado hacer:

To those who affectionately for the last 25 years have constantly encouraged me with my work and gave me the spiritual support I needed:

CARLOS ALBERTO CRUZ

JOSÉ CRUZ OVALLE

AGNES DENES

JUAN DOWNEY †

ANTHONY GRANT

DAVID HAYS

MICHAEL Y KRISTIN HEMING

ANTONIA LEHMANN

BENJAMÍN LIRA

OLIMPIA LIRA

CAMILA MACKESON

CARMEN MELIAN

LUIS MITROVIC

TERESA MOLLER

ELIHU Y SUSAN ROSE

POLLY RUBIN

WALDEMAR SOMMER

SAHIRA VÉLIZ

A quienes han colaborado con textos en este catálogo y que también han estado presentes en este recorrido:

To those who contributed with texts for the book and who have also been quite present in this journey:

TIFFANY BELL

RONNY COHEN

KATE LINKER

TERRY MYERS

EDWARD SHAW

JUDD TULLY

JOHN YAU

JOSÉ ZALAQUETT

A quienes, con gran dedicación, contribuyeron a completar este libro:

To those whose great dedication enabled me to finish the book:

CAROLINA BLANCO

ESTELA LORCA

FERNANDO MALDONADO

MARCO ANTONIO VALDIVIA

FOREWORD

The MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES hosts for the first time an exhibit of the paintings of Francisca Sutil (1952) in the cycle “Chilean Contemporary Artists”.

Just like a certain number of national artists of her generation, she decided to live abroad for a given time, in her case in the United States. This period, that started in 1977, is a key factor in her career, mainly for two reasons: First, the rigorousness of her training in several art centers of that country, and secondly, her connection with the art scene of New York and knowledge of the sources of the American vanguard movements of the last three decades of the xxth century. Names as fundamental as Pollock, Johns or Rothko were not alien to her aesthetic conception.

Francisca Sutil’s long stay in New York contributed to consolidate the artistic orientation of her work essentially based on the research of the chromatic surface, the nature of support and the study of the textures she prepares herself. This explains her radical distance from themes that proceed from an extra-subjective world.

She proposes a rigorous exercise of painting on support –regardless of its material composition– so that from the mental process of thinking paint as paint, that is, in its own essence, a chromatic production of extreme neatness and purity might emerge. Refinement and sensitivity are concepts inherent to Sutil’s personality and feelings.

When she generates pictorial surfaces that are not devoid of a certain depth thanks to a well thought chromatic combination, our artist compels the eye to elaborate new constructions of the world, more necessary today than ever before, if we consider that mediatic processes have conditioned the onlooker to a single way of apprehending reality.

Milan Ivelic

Director

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Santiago, Chile, 2006

PRESENTACIÓN

El MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES acoge, por primera vez, una exposición de la artista Francisca Sutil (1952), dentro del ciclo “Artistas Chilenos Contemporáneos”.

Al igual que un reducido grupo de artistas nacionales, decidió radicarse por algunos años en el extranjero –en su caso en Estados Unidos– a partir de 1977. Esta residencia es clave en su trayectoria por dos motivos: el primero, el rigor de su formación profesional en diversos centros de arte de ese país; y el segundo, su vinculación con el escenario artístico de New York y su conocimiento de las fuentes directas de los movimientos de la vanguardia norteamericana de las tres últimas décadas del siglo xx. Nombres tan fundamentales como Pollock, Johns o Rothko, en particular, no se pueden omitir en su concepción estética.

La prolongada permanencia de Francisca en New York contribuyó a afianzar su orientación artística por una pintura basada esencialmente en la investigación de la superficie cromática, la naturaleza del soporte que le sirve de base y el estudio de las texturas que elabora; de ahí su radical distancia con una temática anunciada que provenga del mundo extrasubjetivo.

Lo que ella propone es un ejercicio riguroso de pintura sobre el soporte –cualquiera que sea su materialidad– para que del proceso mental de pensar la pintura como pintura, vale decir, en su ensimismamiento, emerja una producción cromática de intensa pulcritud y pureza. Refinamiento y delicadeza son conceptos inherentes a su modalidad pictórica, e indisociables, a la vez, de su modo de ser y sentir.

Al generar sus superficies pictóricas –que no son excluyentes de cierta profundidad, gracias a una meditada combinatoria cromática– nuestra artista obliga a la mirada a elaborar nuevas construcciones de mundo, más necesarias que nunca, si consideramos que los procesos mediáticos se han encargado de habituar la mirada a un modo único de aprehensión de lo real.

Milan Ivelic
Director
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Santiago, Chile, 2006

INTRODUCTION

Francisca Sutil first hit her stride in the late 1970s, making two-dimensional cast paper pieces that extended out of postwar geometric abstraction. Through her experience with paper pulp, which required her to both accumulate and integrate separate layers, Sutil gained insight into one of late modernism's persistent issues: Can one marry medium, surface, and form without suppressing one in favor of the others?

While she initially focused her attention on the casting of paper pulp, and made many beautiful works in this medium between the late 70s and mid 80s, it seems apparent from the direction she has since taken, that she wanted to address Jackson Pollock's pouring of paint, Morris Louis's investigations of paint's relationship to gravity and support, and Ellsworth Kelly's unities of opticality and shape. In retrospect, her decision to work with paper pulp seems to have been partially informed by her desire to explore the relationship between medium and support, process and outcome. After a decade of working in paper pulp, the process eventually led Sutil to the realization that she wanted to deal with issues that could only be resolved in paint, a medium she had previously rejected. [pp. 36-61]

By the mid 80s, both restless and increasingly dissatisfied with her growing mastery of papermaking, Sutil began searching for another way to unify medium, surface, and object. The reason she searched so arduously for a solution was because she has never simply wanted to apply paint to a two-dimensional surface. Rather, and perhaps her original desire was steadily reinforced by her decade long engagement with papermaking, Sutil wanted to reach the bedrock of painting, and discover how a medium, surface, and support could be made to engage in a meaningful, visual dialogue. Since her switch from paper pulp to oil, Sutil has twice shifted her approach to means and materials, each time because she wanted to reach the bedrock of painting. Thus,

in 1987 and then again around 1997, Sutil's work undergoes a fundamental change, though the reason behind the change has nothing to do with style, and everything to do with her preoccupation with light and layering, materiality and immateriality. And since 2003, she has elevated her vision of life in works in which an awareness of mortality is central.

As Sutil herself stated: "By 1987, I found that my work with paper pulp had provoked new interests in problems of layering, saturation, and depth which would be best explored in the medium that I had rejected a decade and a half before. It was thus that I began to paint with pigmented gesso and oil, media which became the focus of my work until 1997."¹ From 1997 until the present, the artist found still another way to reframe the traditional relationship of paint and support, with a particular emphasis on the dance between solidity and translucency, materiality and light. Thus, one can divide Sutil's career into three distinct phases. The first centers around her use of paper pulp, the second centers around her use of oil and pigmented glue chalk gesso panels, and the third centers on her use of vertical bands of color to explore the relationship between color and light. In all three periods, and this is evident from the work, Sutil believed that painting can be redemptive and exhilarating. For her, painting can evoke a reality that is layered and mysterious, visible and invisible.

After Sutil stopped working in paper pulp, she worked on pigmented gesso panels. During this period, which lasted from the late 80s to the late 90s, the artist both developed and explored technically demanding techniques that she had derived from her study of xvth century Spanish panel painting. These techniques enabled the artist to define her medium as both solid matter and luminous color. Her process consisted of suspending pigment in gesso, which she applied to a rigid wood and linen panel with long flexible blades. Sutil prepared the surface by using flat knives and

INTRODUCCIÓN

Francisca Sutil afianzó su quehacer artístico a fines de la década de los setenta, con obras bidimensionales de papel como extensión de la abstracción geométrica de post guerra. Gracias a su experiencia con pulpa de papel, que requería la acumulación e integración de capas separadas, Sutil logró penetrar uno de los problemas persistentes del modernismo tardío: ¿es posible conjugar el material, la superficie y la forma, sin suprimir uno de ellos a favor de los otros?

Inicialmente había concentrado su atención en el manejo de la pulpa de papel y realizado muchas obras hermosas con este medio, pero entre fines de la década de los setenta y mediados de los ochenta, resultaba evidente –por la orientación que había seguido desde entonces– que se interesaba por el chorreo de pintura de Jackson Pollock, por las investigaciones de Morris Louis en relación con la gravedad y el soporte, y las unidades ópticas y formas de Ellsworth Kelly. Mirando hacia atrás, su decisión de trabajar con pulpa de papel parece haber sido impulsada por su deseo de explorar las relaciones entre el medio y el soporte, el proceso y el resultado. Después de una década de trabajar con pulpa de papel, el proceso llevó a Sutil a tomar conciencia de que deseaba enfrentar temas que sólo podían resolverse con la pintura, un medio que había rechazado anteriormente. [pp. 36-61]

A mediados de los ochenta, a la vez inquieta e insatisfecha con su creciente dominio del papel hecho a mano, Sutil empezó a buscar otra manera de unificar el medio, la superficie y el objeto. La razón que la llevaba a buscar tan arduamente una solución, era que nunca había querido aplicar simplemente pintura sobre una superficie bidimensional. Más bien –y es posible que ese deseo inicial haya sido reforzado por su largo compromiso con la preparación de papel– Sutil quería llegar a lo fundamental de la pintura y descubrir cómo se podía lograr que material, superficie y soporte se integraran en un diálogo visual significativo. Desde su cambio de la pulpa de papel al óleo, Sutil ha

modificado dos veces su enfoque de los medios y materiales, cada vez persiguiendo su meta de llegar a lo fundamental de la pintura. Fue así como –en 1987 y de nuevo en 1997– la obra de Sutil experimenta un cambio profundo, aunque dicho cambio no tenga nada que ver con estilo sino más bien con su preocupación por la luz y la formación de capas superpuestas, la materialidad y la inmaterialidad. Desde 2003, ha elevado su visión de la vida en obras en que la toma de conciencia de la mortalidad es central.

Según las propias palabras de Sutil: “En 1987 descubrí que mi trabajo con pulpa de papel me había despertado nuevos intereses en problemas de saturación y profundidad que podrían ser explorados mejor con la técnica que había rechazado quince años antes. Fue así como empecé a pintar con gesso pigmentado y óleo, medio que llegó a ser el foco principal de mi trabajo hasta 1997.”¹ Desde 1997 hasta hoy, la artista ha descubierto otra manera de recomponer la relación tradicional entre pintura y soporte, con especial énfasis en las fluctuaciones entre solidez y translucidez, materialidad y luz. Es así como se puede dividir la carrera de Sutil en tres fases distintas. La primera se centra en su uso de pulpa de papel, la segunda en el trabajo de paneles de gesso pigmentado y óleo y, la tercera, en su creación de bandas verticales de color, para explorar la relación entre color y luz. En los tres períodos –y eso resulta evidente en su obra– Sutil se sustenta en la creencia de que la pintura puede ser redentora y estimulante. Para ella, pintar es evocar una realidad de muchos niveles, misteriosa, visible e invisible.

Después de que Sutil dejó su trabajo con pulpa de papel, se dedicó a la pintura en paneles de gesso pigmentado. Durante este período que duró desde fines de los años ochenta a fines de los noventa, la artista exploró y desarrolló técnicas muy rigurosas, derivadas de su estudio de la pintura sobre paneles del siglo xv español. Estas técnicas permitieron que la artista definiera su medio como materia sólida a la vez que color

laying down layers of pigmented gesso that she sanded between applications. Sand, graphite, and other porous materials were also used after each sanding. This process left a record of marks and accumulations that Kate Linker compared to both “bodily scars and scorched land”.² Her applications of pigment suspended in gesso resulted in luminous, layered fields that are simultaneously transparent and materially insistent. The paintings are palimpsests, an accumulation of nearly indistinguishable layers.

The shift from paper pulp to paint also registered a change from landscapes seen from a distance to porous surfaces that acknowledge both geological processes and deep time. The artist's interest in deep time and geology stemmed in part from traveling alone in the Atacama Desert in northern Chile. Alone in this vast environment, she recognized that the individual's relationship to reality transcends anything social, and that cosmic reality supersedes all others. The exterior world became interiorized, and the solid masses of the paper pulp became flickering bits of light within a constantly changing, textured field. In addition, Sutil's interest in mystical philosophy, its overlapping of opposites, has been a strong influence on her work. In *Voices of silence*, a series made up largely of diptychs, the tension between the separate panels is not one of opposition. The tonal striations of black in the left panel of *Voices of silence n° 12* (1991) evoke volcanic earth, while the blue and white tonalities in the striations on the right panel evoke ice, dirt and dust. Thus, the juxtaposition is not of opposite, but a pairings of differences and affinities. [Plate 32, p. 81]

In the single paneled *Voices of silence n° 16* (1992), [Plate 36, p. 85], the textured surface and predominant use of black and red suggests a volcano spewing forth rock and smoke, while the vortex of black lines within the textured red field of *Voices of silence n° 7* (1991) suggests a sunspot. [Plate 35, p.84] At the same time, the dominant colors the artist arrives at in all the *Voices of silence* are never pure. One sees bits of other colors—crimson, magenta, and carnelian flickering through a volcanic red, for example. Each luminous plane is both textured and optical, both a surface and a space that keeps

opening up, hinting at a vast dimension whose depths can only be glimpsed.

Oil paint enabled Sutil to internalize the landscape, make it become a repository of a wide range of feelings. Her applications of pigment suspended in gesso resulted in paintings that are both solid objects and highly compressed, layered spaces. It is a space that is feminine and self-sufficient, delicate and bold. In contrast to the spatiality of sixteenth century landscape paintings, Sutil's geological compressions don't invite entry. Their depth is both granular and radiant. Flecks of light and a porous materiality exchange identities.

After completing *Voices of silence*, Sutil embarked upon *Cerebrations*, a series whose title links the act of thinking with the act of painting, the mind and the body. The implication being that you can't separate the two. Paintings do not exist in a realm that is purely visual. They are not simply things to be seen and appreciated on an aesthetic level .The process of doing should work in tandem with the process of thinking ,which in Sutil's paintings, they do. As with *Voices of silence*, the *Cerebrations* emerge from an intense process of layering. However, in contrast to the earlier series, she added small, irregularly placed circles and distinct layers of striations to her vocabulary. These additions shifted the differences and overlaps one saw in her diptychs to a layered world made up of separate patterns, at once distinct and connected. The smooth, striated surfaces of her paintings evoke comparisons with polished stones; they reveal themselves slowly. In *Cerebrations n° 7*, [Plate 41, p. 91] an irregular band made of small, irregular circles runs down the painting near the left edge .The band of circles seem to be both pushing into the painting as well as being pushed out. One senses that Sutil's process of painting and sanding (adding and subtracting) can be read as an analogy of time and change. In addition, the title of the series defines the impossible task the artist has set for herself: she wants to make the act of thinking both visible and palpable and to transform the inner, often inchoate landscape into something at once eloquent and opaque, layered and open.

luminoso. Su proceso consistía en integrar pigmento al gesso y aplicarlo a un panel rígido de madera cubierto de lino, con espátulas largas y flexibles. Sutil preparaba la superficie usando cuchillos planos y extendiendo capas de gesso pigmentado que iba lijando entre cada aplicación. Después de lijar, agregaba arena, grafito y otros materiales porosos. Este proceso dejaba marcas y acumulaciones que Kate Linker comparaba a “cicatrices corporales y a tierra calcinada”.² Sus aplicaciones de pigmento integrado al gesso daban por resultado extensiones luminosas, estratificadas, simultáneamente transparentes y con presencia material. Las pinturas son palimpsestos, una acumulación de capas casi indistinguibles.

El cambio de la pulpa de papel a la pintura, registró también un cambio de los paisajes vistos a distancia a superficies porosas que dan cuenta de procesos geológicos y del inexorable paso del tiempo. El interés de la artista por el tiempo profundo y por la geología, se debía, en parte, a sus viajes solitarios en el desierto de Atacama, al norte de Chile. Sola en ese vasto entorno, tomaba conciencia de que la relación del individuo con la realidad trasciende toda consideración social y que la realidad cósmica sustituye todo lo demás. El mundo exterior se interiorizaba y las sólidas masas de pulpa de papel se convertían en partículas de luz vacilante, dentro de un campo con textura, en constante cambio. También se manifiesta aquí el interés de Sutil por la filosofía mística, la superposición de los opuestos. En *Voces del silencio*, una serie compuesta mayormente de trípticos, la tensión entre los paneles separados no es de oposición. Las estrías tonales negras en el panel izquierdo de *Voces del silencio* nº 12 (1991) evocan una tierra volcánica, en tanto los tonos azules y blancos en las estrías del panel de la derecha sugieren hielo, suciedad y polvo. [Lám. 32, p. 81]

En la obra *Voces del silencio* nº 16 (1992) [Lám. 36, p. 85] que consta de un solo panel, la superficie rugosa y el uso predominante del negro y rojo evocan un volcán que estuviera escupiendo rocas y humo, en tanto el vértice de líneas negras dentro del campo rojo y áspero de *Voces del silencio* nº 7 (1991) nos habla de una mancha solar. [Lám. 35, p. 84] Al mismo tiempo, los colores dominantes que la artista logra en todas

las *Voces del silencio* nunca son del todo puros. Es posible detectar partículas de otros colores como carmesí, violeta y cornalina, que se asoman a través de un rojo volcánico. Cada plano luminoso tiene textura y es óptico a la vez, superficie y espacio que no cesan de abrirse, insinuando una vasta dimensión cuyas profundidades sólo pueden vislumbrarse.

La pintura al óleo permitió a Sutil internalizar el paisaje y convertirlo en un receptáculo para una amplia gama de sentimientos. Sus aplicaciones de pigmento integrado en el gesso dieron por resultado pinturas que eran a la vez objetos sólidos y espacios estratificados, fuertemente comprimidos. Este espacio es a la vez femenino y autosuficiente, delicado y audaz. En contraste con la espacialidad de las pinturas de paisajes del siglo XIX, las compresiones geológicas de Sutil no invitan a entrar en ellas. Su profundidad es a la vez granular y radiante. Destellos de luz y una materialidad porosa intercambian identidades.

Después de completar *Voces del silencio*, Sutil se embarcó en *Cerebrations*, una serie cuyo título enlaza el acto de pensar con el acto de pintar, la mente y el cuerpo. El significado es que no se puede separar lo uno de lo otro. Las pinturas no existen en un ámbito puramente visual ya que no son objetos que sólo deban ser vistos y apreciados a un nivel estético. El proceso de hacer debería ir en conjunto con el de pensar, lo que Sutil logra en sus pinturas. Tal como en *Voces del silencio*, *Cerebrations* surge de un intenso proceso de aplicación de capas y capas de material. No obstante y en contraste con series anteriores, Sutil fue agregando pequeños círculos aplicados en forma irregular y diversas capas de estrías a su repertorio. Estos agregados modifican los opuestos y traslapos que aparecían en los trípticos, a un mundo estratificado, formado por diseños diversos, a la vez distintivos y conectados. Las superficies suaves y estriadas de sus pinturas parecen evocar las de piedras pulidas y se revelan lentamente. En *Cerebrations* nº 7, [Lám. 41, p. 91] una banda irregular compuesta de pequeños círculos, irregulares también, recorre la pintura, cerca del borde izquierdo. La banda de círculos parece estar hundiéndose en la pintura así como si estuviera impulsada hacia fuera. Es posible intuir que el proceso de Sutil de pintar

In *Cerebrations*, Sutil successfully celebrates the world she experiences in her imagination, the place where the inner and outer worlds meet, with each transforming the other. In this sense, she distinguishes herself from the geometric tradition, which tends to downplay the imagined. The geological associations one first saw in *Voices of silence* have become even more apt. The different elements suggest that time effects things differently. Sutil knows that thinking is not a linear process, that it is disrupted from both within and from without. By linking thinking and doing to the process of painting and the geological formation of the earth, she registers the multiple ways the landscape has impacted her imagination. Both elusive and insistent, the irregularly placed circles are like barely visible stars or half-recalled memories. Seeing, the paintings make evident, takes place in time; one is engaged in the act of uncovering, of scrutinizing, of contemplating.

In 1997, as Sutil has stated, “the circles disappeared and I began to investigate the spatial implications of layering and saturation with works composed entirely of vertical lines”.³ *Spaces*, the series that followed *Cerebrations*, consist of both watercolors on paper and oils on paper (oils à l’essence), and paintings on raw linen. In the watercolors, the saturation of the different colors into the paper allow for the abutting bands to touch, overlap, and bleed together. Free of any enclosing line, color functions both as structure and light, shade and transparency; it becomes form undergoing continuous change. Compositionally, in the oils on paper, Sutil uses the vertical bands to define a square on a rectangular sheet of paper. Framed by the white of the paper, the square becomes both a window and a record of the medium’s interaction with the absorbent surface. This conundrum between surface and window, which one also finds in different manifestations in *Voices of silence* and *Cerebrations*, can be read as a debate between sight and yearning, the seen and the wished-for.

The oil paintings in *Spaces* work differently than the watercolors. Done on raw, earth-colored linen, *Spaces* consist of vertical bands of color that are not only abutted

together, but overlap and interact. Stopped well short of the painting’s top and bottom edge, the narrow bands manage to assert their independence, even as they acknowledge their dependence on the surface. The bands form a square within the rectangle, and substantial areas of raw linen are visible both above and below. By making both the process and support explicit, Sutil extends out a tradition that includes Jackson Pollock and Morris Louis. The difference is that Sutil’s luminous bands suggest an interiorized light, while Pollock and Louis insist that *paint is paint*. [pp. 108-117]

Using paint that ranges from thick and viscous to thin and translucent, Sutil achieves varying degrees of luminosity. In the bands where the paint is thin, one sees the texture of the linen. It’s as if the surface has become a luminous presence, a glowing thing. The vertical bands shift both tonally and coloristically, and seemingly conform to no preconceived pattern or ideal. The shifts and changes in color strike one as being keyed to the geological, to the striations in the earth as we dig deeper and deeper.

The absence of a preconceived pattern compels viewers to pay close attention to the changes, to register the tonal and coloristic shifts, as well as supply a narrative for what is unfolding before their eyes. In addition, the irregular pattern becomes a glimpse of something larger and unknowable. For if the irregular repetition contained within each painting is ultimately part of a larger pattern, the larger one cannot be deduced from what one sees, and thus it cannot be known. In this regard, the paintings are an analogue for faith in that which exceeds one’s perceptions, in the invisible and hidden.

After she completed *Spaces*, Sutil was commissioned to transform a self-contained, tower-like structure near Santiago, into a space of reflection and contemplation. As Edward Shaw wrote so poetically and precisely, “the result was a space that glowed like an illuminated manuscript brought to life”.⁴ The commission took two years to complete and, as one might expect from this artist, caused Sutil to reflect upon her life project. The series of twelve paintings that she finished for the Cruz Chapel brought

y lijar (agregar y restar) puede ser interpretado como una analogía del tiempo y del cambio. Además, el título de las series define la tarea imposible que la artista se ha impuesto: hacer visible y palpable el acto de pensar y transformar el paisaje interior, apenas esbozado, en algo a la vez elocuente y opaco, estratificado y abierto.

En *Cerebrations* Sutil celebra con éxito el mundo que vive en su imaginación, el lugar donde los mundos interiores y externos se reúnen, transformándose mutuamente. En este sentido ella se aparta de la tradición geométrica que tiende a desvalorar lo imaginado. Las asociaciones geológicas que se vieron en *Voces del silencio*, resultan aún más adecuadas ahora. Los diversos elementos sugieren que el tiempo afecta a las cosas de manera diferente. Sutil sabe que pensar no es un proceso lineal, que es alterado tanto en su interior como desde afuera. Al vincular el pensar con el hacer al proceso de pintar y a la formación geológica de la tierra, registra las múltiples formas en que el paisaje ha golpeado su imaginación. Esquivos e insistentes, los círculos dispuestos en forma irregular son como estrellas apenas visibles o como vagos recuerdos. Las pinturas hacen evidente que el “ver” ocurre en el tiempo: uno se ve envuelto en el acto de develar, escudriñar, contemplar.

En 1997, como Sutil ha señalado, “los círculos desaparecen y empiezo a investigar las posibilidades espaciales de la aplicación de numerosas capas de material y de la saturación, en obras enteramente compuestas de líneas verticales”.³ *Espacios*, la serie que siguió a *Cerebrations*, consiste de acuarelas y óleos sobre papel (*óleos à l'essence*) y de pinturas sobre lino crudo. En las acuarelas, la saturación de los distintos colores en el papel permite que las bandas contiguas se toquen, se traslapen y sangren juntas. Libres de todo encuadre, el color funciona como estructura y luz, como sombra y transparencia. Se convierte en forma, sujetada a un cambio continuo. En términos de composición, en los óleos sobre papel, Sutil usa las bandas verticales para definir un cuadrado sobre una hoja de papel rectangular. Con el marco de papel blanco, el cuadrado se convierte a la vez en ventana y en un registro de la interacción del medio con la superficie absorbente. Este

problema entre superficie y ventana que también encontramos en diversas manifestaciones de *Voces del silencio* y *Cerebrations*, puede ser interpretado como un debate entre la mirada y el anhelo, entre lo visto y lo deseado.

Las pinturas al óleo de *Espacios* se procesan de un modo distinto de las acuarelas. Realizadas en lino crudo, color tierra, *Espacios* consiste de bandas verticales de color que no sólo se sostienen entre sí sino que se superponen e interactúan. Estas bandas estrechas que se detienen justo al borde superior y al inferior del cuadro, logran afirmar su independencia, aún cuando reconocen su dependencia de la superficie. Las bandas forman un cuadrado dentro del rectángulo y áreas considerables del lino crudo son visibles en la parte superior e inferior. Haciendo explícitos tanto el proceso como el soporte, Sutil se inserta en una tradición que incluye a Jackson Pollock y Morris Louis. La diferencia es que las bandas luminosas de Sutil sugieren una luz interiorizada, en tanto que Pollock y Louis insisten en que *la pintura es pintura*. [pp. I08-II7]

Al usar pintura que va de espesa y viscosa hasta delgada y translúcida, Sutil logra diversos grados de luminosidad. Es como si la superficie se hubiese convertido en una presencia luminosa, en algo resplandeciente. Las bandas verticales cambian de tonalidad y color y aparentemente no obedecen a ningún patrón o ideal preconcebidos. Los cambios de color nos parecen más bien ligados a lo geológico, a las estrías de la tierra que aparecen cuando cavamos a más y más profundidad.

La ausencia de un patrón preconcebido obliga al espectador a prestar gran atención a los cambios, a registrar las modificaciones de tono y color, así como a crear una narrativa para lo que se está desarrollando en su presencia. El diseño irregular se convierte entonces en un atisbo de algo más grande e insondable, porque si la repetición contenida en cada pintura es finalmente parte de una dimensión mayor, esa distancia no puede ser captada por la mirada y por lo tanto no puede ser conocida. En este sentido, las pinturas son análogas a la fe, ya que van más allá de nuestras percepciones, a lo invisible y oculto.

her to a new understanding of her ambition. Always concerned with what lies beyond the visible, she had by this time successfully transformed the material bias of Morris Louis' paintings into a sign of her belief in paint as a metaphysical vehicle, a way of discovering aspects of the spiritual within the physical, and vice versa. In *Spaces*, she was able to bring both the austere and lush into close proximity. The greens, grays, blacks, reds, and blues evoked the shifting tones and bright blooms of the desert, while the materiality of the paint conveyed both liquidity and light. At the core of their existence is a state of wonderment. But it is one thing to look in awe at the world and quite another to look at the void. That Sutil could find continuity between fullness and emptiness is the gift she now offers the viewer; it is at once tranquil and troubling. [pp. 122-125]

After completing Cruz Chapel, Sutil embarked on what Shaw described as "the most ambitious undertaking of her career, indeed, of her life. The presentation has two focal points; each nourishes the other. One is definitive, the other conjectural. One is unfolding, the other a closed book".⁵ The installation consists of a painting thirty-five feet long and a yellow coffin. From left to

right, the bands of *Passage* (2002) go from yellow to red to green to yellow to blue. Each band is a distinct hue, and the passage of bands shifts both tonally and coloristically. It is an autobiography of the individual's passage from light to darkness, from birth to death. The yellow hues of the open coffin conjecture that with death one steps into the light. [pp. 134-137]

The press of mortality is deeply felt in the *Transmutations* series. *Transmutation n° 1* (2001) is a square. The bands of paint go from top to bottom, leaving none of the linen exposed. The left to right shift is from bands of red to deep, dark blues, from heat to icy cold. [Plate 92, p. 139] And yet, whatever disquiet or fear one might feel at this prospect, Sutil counters it with a vision of serenity and acceptance. In these and other works, the artist has pushed painting into an area of speculation that seems particular to her concerns and no one else's. She has entered a territory all her own and, to her credit, makes it available to anyone who approaches it with an openness and vulnerability that are essential components to living in this world. To peer into the void and not blink—this was the ambition of Leonardo in his drawings of the Deluge, and, in her restrained but deeply emotional spectrums, it is now clearly Sutil's as well.

New York, 2006

¹ Cynthia Nachmani, "Francisca Sutil: Abstraction both ways; Watercolors from the 'Spaces' Series" in *Francisca Sutil* (New York: Nohra Haime Gallery, 2000) Ex. cat. unpaginated.

² Kate Linker, "Francisca Sutil" in *Francisca Sutil* (New York: Nohra Haime Gallery, 1992) Ex. cat. unpaginated.

³ Nachmani. The statement is by Francisca Sutil.

⁴ Edward Shaw, "Francisca Sutil: the Consecration of Color" in *Francisca Sutil* (New York: Nohra Haime Gallery, 2003) Ex. cat. unpaginated.

⁵ See Shaw.

Después de completar *Espacios*, Sutil recibió el encargo de convertir una torre que alberga una capilla, en una propiedad cerca de Santiago, en un espacio de reflexión y contemplación. Tal como lo expresó Edward Shaw en forma tan poética y precisa, “el resultado fue un espacio que resplandecía como un manuscrito iluminado que hubiera cobrado vida”.⁴ Este encargo tardó dos años en completarse y, tal como uno podía esperar de esta artista, la llevó a reflexionar sobre su proyecto de vida. La serie de doce pinturas que realizó para la Capilla Cruz la llevaron a cuestionarse sobre su ambición artística. Siempre inquieta sobre lo que existe más allá de lo visible, a esas alturas había transformado la visión materialista de la pintura de Morris Louis en una señal de su fe en la pintura como vehículo metafísico, como una vía para descubrir aspectos de lo espiritual dentro de lo físico y viceversa. En *Espacios*, fue capaz de acercar estrechamente lo austero a lo exuberante. Los verdes, grises, negros, rojos y azules, evocan los tonos cambiantes y los brillantes espejismos del desierto, mientras la materialidad de la pintura transmite a la vez, liquidez y luz. En el núcleo de su existencia se da un estado de maravillado asombro. Pero una cosa es mirar al mundo con asombro y algo muy distinto es enfrentar el vacío. El que Sutil haya podido encontrar continuidad entre plenitud y vacío es el don que ella regala al espectador, un don que puede ser tranquilo y perturbador a la vez. [pp. 122-125]

Después de terminar la Capilla Cruz, Sutil se embarcó en lo que Shaw describe como “la empresa más ambiciosa de su carrera, de hecho, de su vida. La presentación tiene dos puntos focales y ambos se nutren mutuamente. Uno

es definición y el otro conjetura. Uno se despliega y el otro es un libro cerrado”.⁵ La instalación consiste de una pintura de 35 pies de largo y de un ataúd amarillo. De izquierda a derecha, las bandas de *Tránsito* (2002) van del amarillo al rojo, al verde, al amarillo, al azul. Cada banda es de tonalidad diferente y el desplazamiento de las bandas cambia el tono y el color. Es una autobiografía del paso de un individuo de la luz a la oscuridad, del nacimiento a la muerte. Los tonos amarillos del ataúd abierto sugieren que después de la muerte entramos a la luz. [pp. 134-137]

La presencia de la mortalidad se siente muy intensamente en las series *Transmutaciones*. *Transmutación nº 1* es un cuadrado donde las bandas de pintura van desde arriba hacia abajo, sin dejar nada del lino al descubierto. El movimiento de izquierda a derecha es de bandas del rojo, a profundos y oscuros azules, del calor al hielo. [Lám. 92, p. 139] Sin embargo, cualquier inquietud o temor que uno pudiera tener ante esta perspectiva, se ve despejado por Sutil con una visión de serenidad y aceptación. En éstas y otras obras suyas, la artista ha llevado la pintura a un ámbito de especulación que parece responder a su propia inquietud y a la de nadie más. Ha penetrado en un territorio que le pertenece –y lo que habla a su favor– lo hace accesible a todo el que se acerque con la apertura de espíritu y la vulnerabilidad que son los componentes esenciales para vivir en el mundo. Asomarse al vacío sin parpadear, ésa era la ambición de Leonardo en sus dibujos del Diluvio. De sus imágenes interiores, controladas pero profundamente emocionales, resulta claro que ésta es también la ambición de Sutil.

Nueva York, 2006

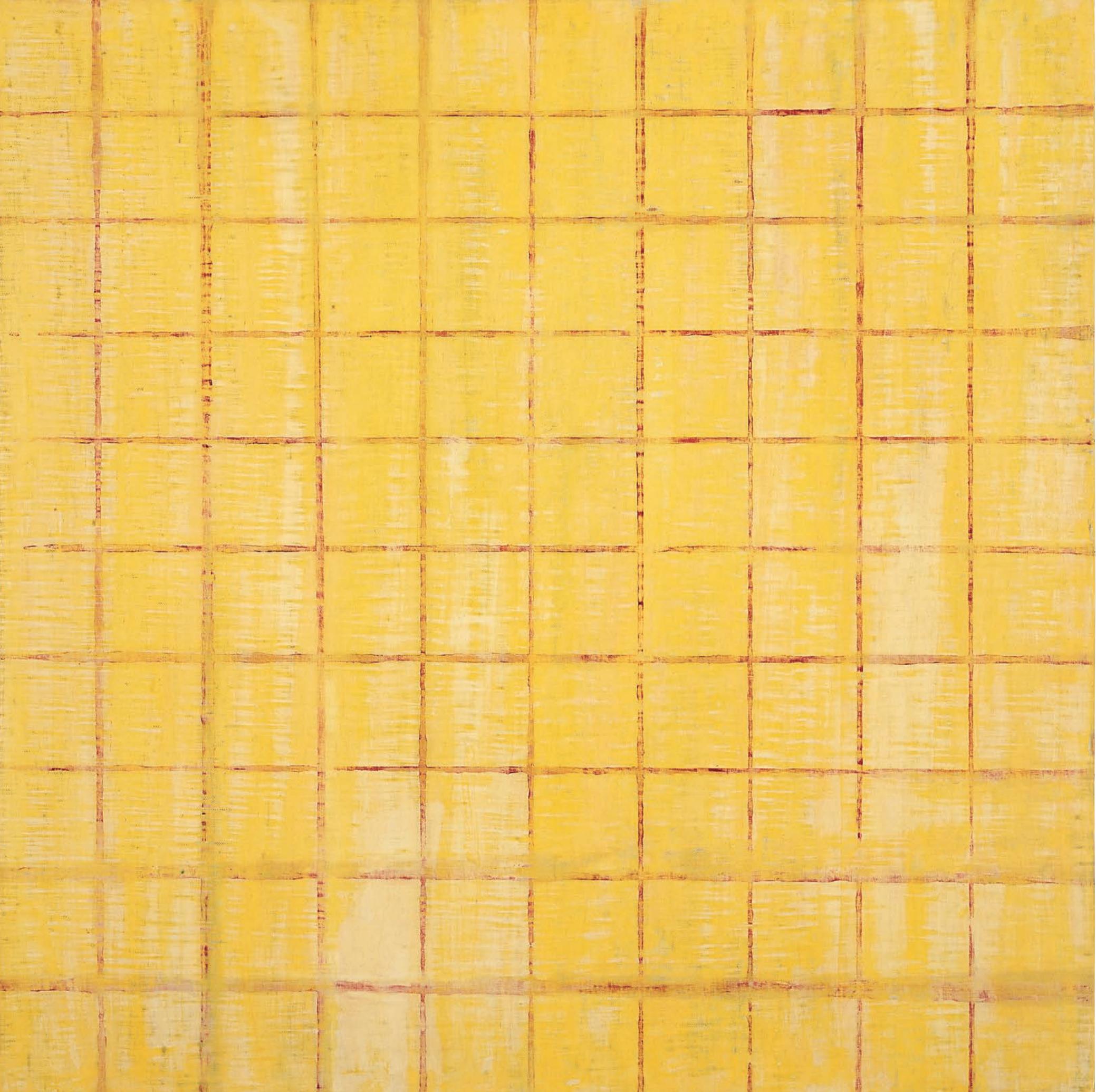
¹ Cynthia Nachmani, “Francisca Sutil: Abstraction both ways; Watercolors from the ‘Spaces’ Series” en *Francisca Sutil* (Nueva York: Nohra Haime Gallery, 2000) Ex. cat.

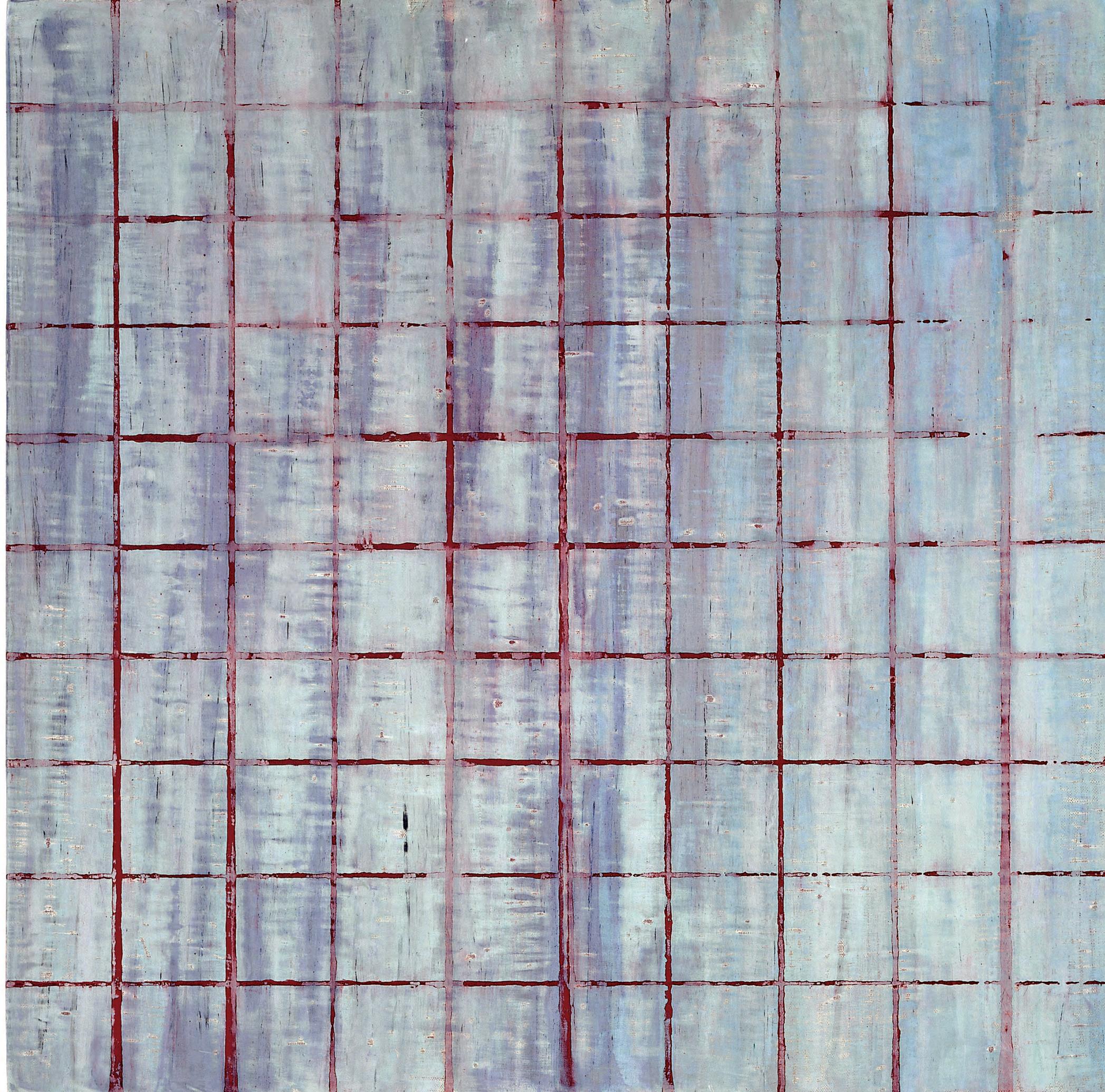
² Kate Linker, “Francisca Sutil” en *Francisca Sutil* (Nueva York: Nohra Haime Gallery, 1992) Ex. cat.

³ O.cit. Nachmani. La afirmación es de Francisca Sutil.

⁴ Edward Shaw, “Francisca Sutil: the Consecration of Color” en *Francisca Sutil* (Nueva York: Nohra Haime Gallery, 2003) Ex. cat.

⁵ Ver Shaw.





A conversation between
FRANCISCA SUTIL and
JOSÉ ZALAUETT

THE CRAVING SOUL

JOSÉ ZALAUETT: Your first retrospective exhibition provides a coherent presentation of your work. The exhibition gives us the opportunity to follow the development of your creative process since you first started to paint three decades ago. It is inevitable, therefore, to start our conversation by asking you about the evolution and the completion of each work in the context of a lifetime's artistic expression. When do you feel that a painting is finished? You reminded me some time ago that Gerhard Richter had the conviction that a work was concluded when he could say "what I have done means something, and that is as far as I go". Braque, for example, said, "a work is finished when the idea is killed". Many artists have pointed out that one extra brushstroke, once a painting is finished –which is often hard to distinguish– presupposes that, in reality, a new work has been started.

FRANCISCA SUTIL: The conviction that a painting is finished, of course, is something that is very personal. In my case, when I do a painting with pigmented gesso, for example, I feel that the painting itself reveals to me when it is finished, when it doesn't need another layer, and nothing needs to be added to it, no more sanding... nothing. It's ready! In the later stages of my work, in recent years, now that I am applying oil paint in vertical bands, which for me create spaces of light, what happens in the process is very curious. I am often surprised. I feel that there is a precision that progresses on its own. I do not know, however, where it comes from. I prepare the colors, taking all the time that is needed. Then I begin to work with them, step by step, applying band after band. I never have had the sensation that there has been a slip or a mistake. In any case, there is no possibility of going back in this process; I can't decide that the band that I have just added or the last brushstroke doesn't work, and I can correct it. In theory, the next day I could feel that something in the picture doesn't work, but, until now, that has never happened to me. I believe that there is a profound connection between spirit and matter, technique and materials that gives me the assurance that each step has been well chosen and confirms that all is going well, until the final moment which appears with similar clarity. I don't feel that I have the option of adding anything beyond what the work itself is, and as the process of its gestation dictates.

JZ Does the process that you are describing differ according to the materials that you use? You pointed out earlier that when you worked with pigmented gesso you felt that the work –in your own words– "gradually reveals itself". On the other hand, you have also said that to use oil paint presumes that you are imposing something on the work. In the first case, it would be the paint that tells you what is happening, as it is the paint that tells you when the idea and the work are completed. In the second case, you yourself would transmit or impose your already-elaborated conception, or at least the germ of it, through technique, craftsmanship and your creative proposition.

FS That is partly what happens, but not entirely. When I paint bands of color with oils, nothing is programmed. The disposition or the progression of the colors of these bands in their continuity and contiguity isn't predetermined. I don't have the order totally resolved before the work is finished. In fact, I have probably 'thought it out' beforehand. What happens is that while I prepare and mix colors, I think (not only with my mind) and, in addition, I make small tests to verify the quality of the paint, its plasticity and liquidity. Then when I begin to apply a color, everything is bound to work. In a certain sense, I impose myself and am in control, but the paint also speaks to me. For example, if I have just put a band of blue of a certain density, of certain characteristics of temperature and weight (I choose these words, but I could use others because every color speaks to me on multiple levels), I am then immediately sure how the contiguous band will be.

JZ This process assumes that you have a perfect dominion over your own technical capacities, so that you can feel secure that what you are seeking to say is effectively achieved as you want it to be on the surface of the painting. You don't want to have to translate and adapt what you want to say as the idea flows to your hand, from the hand to the brush, and from there onto the surface...

FS Exactly! It flows. It flows in a tremendously natural way. Technique has become like a natural or mother tongue, almost an extension of my own self. After completing all of the preparatory stages (which take quite a lot of time, not because

HAMBRE DEL ALMA

JOSÉ ZALAQUETT: Ante una presentación coherente como lo es esta primera retrospectiva tuya, que permite apreciar tu desarrollo creativo desde tus comienzos y a lo largo de tres décadas, es inevitable comenzar preguntándote por la evolución y la compleción, tanto de cada obra individual como de la producción artística de toda una vida. Para empezar por la compleción de cada obra, ¿cuándo está acabada para ti? Tú me recordabas hace un tiempo que Gerhard Richter llegaba a la convicción de que una obra estaba concluida cuando podía decir "esto significa algo y hasta aquí llegó". Por su parte, Braque decía que "la obra está terminada cuando se mata la idea", y son muchos los artistas que han destacado que una pincelada de más, una vez que la obra está acabada —lo que muchas veces es difícil de discernir— supone que en verdad se ha dado comienzo a una nueva obra.

FRANCISCA SUTIL: Por supuesto que la convicción de cuándo una obra está terminada, es algo muy personal. En mi caso, cuando una pintura es de gesso pigmentado, por ejemplo, yo siento que la pintura misma me revela cuando está acabada, cuando ya no requiere ni una capa adicional, ni un agregado, ni lijár más... nada. ¡Está lista! Y en las etapas posteriores de mi trabajo, en los últimos años, ahora que estoy agregando óleo en franjas verticales, que son para mí espacios de luz, es muy curioso lo que sucede y a mí me sorprende: siento que hay como una exactitud que progresá por sí misma y que no sé de dónde viene. Yo preparo los colores, tomándome todo el tiempo que ese proceso requiere. Luego comienzo a trabajar con ellos, paso a paso, aplicándolos franja por franja, pero nunca he tenido la sensación de que se haya producido un traspie o una equivocación. Es un proceso en que no hay vuelta atrás: yo no puedo decidir que esa franja que acabo de agregar o ese brochazo último no funciona y corregirlo. En teoría, podría ser que al día siguiente piense que algo en el cuadro no funciona pero, hasta el momento, no me ha pasado. Siento que hay una conexión honda entre el espíritu y la materia, la técnica, los materiales, que me da seguridad acerca de que cada paso está bien elegido y que me dice que todo va bien hasta el momento del final, que se presenta igualmente claro. Yo no siento que tenga la opción de agregar algo más allá que lo que la misma obra y el proceso de su gestación dictan.

JZ ¿Es diferente ese proceso que relatas dependiendo de los materiales que empleas? Tú has señalado antes que cuando trabajabas en gesso pigmentado tú sentías que la obra —en tus propias palabras— "se iba revelando". En cambio, has dicho que usar el óleo supone una cierta imposición de ti hacia la obra. En el primer caso, sería la pintura la que te va diciendo lo que viene y también es la pintura la que te dice cuando está completada la idea y la obra; en el segundo caso, tú misma transmitirías o impondrías a la obra tu concepción ya elaborada o al menos en germen, a partir de la técnica, del oficio y de tu propósito creativo.

FS Es en parte así, aunque no enteramente. Cuando trabajo con franjas de color al óleo, antes de estar concluida la obra, no tengo cien por ciento resuelto el desplazamiento o progresión de color que van a tomar estas franjas en la continuidad y contigüidad de unas con otras. En realidad, probablemente ya lo he 'pensado' desde antes. Sucede que mientras preparo y mezclo los colores, pienso (no sólo con la cabeza) y, además, hago unas pequeñas pruebas de la calidad de la pintura, de su plasticidad y liquidez. Entonces, cuando comienzo a aplicar color, todo funciona. De alguna manera yo impongo y llevo el control, pero también la pintura me va hablando; por ejemplo, si acabo de poner una franja de un azul de una cierta densidad, de una cierta característica de temperatura y peso (escojo estas palabras, pero también podrían ser otras más porque a mí todos los colores me hablan en una multitud de niveles), entonces tengo la inmediata certeza de cómo debiera ser la franja contigua.

JZ Todo ello presupone un acabado dominio de tus propios medios técnicos, de modo que te sientas segura sobre que lo que buscas decir se materialice efectivamente tal como lo quieres decir en la superficie del cuadro; que no tengas que traducir y adaptar lo que quieras decir a medida que la idea fluye a la mano, y de la de la mano a la brocha, y de ésta a la superficie...

FS ¡Exacto!, fluye, fluye de una forma tremendamente natural. La técnica ha llegado a ser como un lenguaje natural o materno, casi como una extensión de mí misma. Cuando

it is so time consuming in itself to prepare the pigments and implements, but rather because it also assumes achieving a predisposition, that I would say is spiritual). When I am ready to begin to work on a painting, I disconnect the telephone and close the door. No one is allowed to come into the studio, because I really do need physical control of my surroundings, in addition to total mental concentration. If I do not feel in a creative mood that day, I leave it for tomorrow. But if all the necessary conditions are there, the proper state of mind and spirit, the proper atmosphere in my surroundings, then everything connects, flows, and it all functions.

JZ As to the development of your artistic production over these last three decades, one observes a search, a journey that is based on the possibilities and liberties that abstraction can offer, but it always goes hand in hand with an artist's rigorous discipline in relation to the craft. It is surprising to discover how much investigating, experimenting and innovation there is in your work, in terms of techniques and materials; how much method and dedication there is in your creative work. How do you characterize the evolution in your work throughout the three decades that are included in this retrospective?

FS I have always been profoundly interested in the evolution of the human being, both psychologically and spiritually. When I was young, I read Helena Blavatsky, Gurdjieff and Ouspensky...

JZ A number of the artists that are considered to be the prime movers of abstract art, like Kandinsky, Mondrian and Malevich, were very interested in Theosophy and the writers that you mention.

FS That's right! Mondrian said that he would never have done anything if it were not for *The Secret Doctrine*, Madame Blavatsky's book.

JZ Today, those ideas about human beings progressing toward a final revelation, those beliefs of universal harmony that were so popular in Europe a hundred years ago, seem to have been put aside. Kandinsky said that the earth would be a paradise in the xxi century when compared with the situation in his time. Theosophy inspired a considerable number of the ideas that he expressed in his famous book *About the Spiritual in Art*. For many (and I include myself among them), his first abstract works still conserve great

visual potency, but his eagerness to include everything in some kind of cosmic embrace appears rather innocent to us today. As for Malevich...

FS Malevich for me is an example of inconsistency; he disappointed me. I admire his early period, when he was a pioneer of abstract art. In fact, when the *From Cézanne to Miró* show, which was so influential here at that time, was presented in Chile in 1968, he was one of the artists that made the greatest impression on me. Nevertheless, later in his life, he became a figurative artist whose work, which fell somewhere between folklore and naïve painting, didn't interest me at all. I think that of the three artists that we are talking about, the one to whom I feel closest is Mondrian. Theosophical ideas served as an inspiration or a guide for him, but they also served as a means to undertake his own search into the evolution of the spirit, starting with his quest for harmony and abstract expressivity. He took it from there, step by step, with each stage pointing the way to what were to be new challenges for him, until he was able to express the maximum, in terms of composition and balance, with the simplest and purest methods.

JZ I am very much in agreement that the development of your artistic production approaches Mondrian's more than Kandinsky's, without mentioning Malevich's, who, as you say, involves renunciation. But when Mondrian reaches what appears to be a climax in that process of simplification and depuration, and seems to have reached his goal or the end of his road, he demonstrates that there is always a step further to go. His final works, the *Boogie Woogie* series, indicate that for him, taking a step beyond the evident culmination of his search brought him to a kind of joy-filled and colorful fragmentation of the square, which resulted in a celebration, something like a graduation party. Is it carrying things too far to look for an analogy in this process with the evolution of your own work?

FS Well, to begin with, I'd like to clarify that it is a little presumptuous to think that I have reached the end of a stage in the evolution of my own abstract creative process that can be compared to Mondrian. But, on having said that, I do see some parallels. For example, when I decide that a series is finished or when I find that it is well along, the process of visual aesthetic evolution does not necessarily mean greater depuration, but rather that I am being led into other complexities. That has happened

luego de todos los preparativos (que toman bastante tiempo, no porque sea tan demoroso en sí mismo organizar los pigmentos e implementos, sino porque también supone alcanzar una disposición, diría, espiritual), ya estoy a punto de comenzar a trabajar en la obra, corto el teléfono, cierro la puerta y no entra nadie al taller porque realmente necesito el control físico de mi entorno, además de la concentración mental. Si no estuviera en disposición creativa ese día, lo dejo para el día siguiente. Pero si se dan todas las condiciones, del ánimo, el espíritu y el entorno, todo se conecta, fluye y funciona.

JZ En cuanto al desarrollo de tu producción artística en estas tres últimas décadas, uno advierte una búsqueda, un recorrido que toma pie en las posibilidades y libertades que permite la abstracción, pero muy de la mano con una rigurosa disciplina del oficio. Sorprende comprobar cuánto has investigado, experimentado e innovado en materia de técnicas y materiales, cuánto método y dedicación hay en tu trabajo creativo. ¿Cómo caracterizarías tú el desarrollo de este trabajo de tres décadas que muestra tu retrospectiva?

FS A mí me ha interesado siempre y profundamente la evolución del ser humano, sicológica y espiritual. De joven leí a Helena Blavatsky, Gurdjieff y Ouspensky...

JZ Bueno, algunos de los artistas que son considerados como los grandes gestores o impulsores del arte abstracto, como Kandinsky, Mondrian y Malevich estaban muy interesados en la teosofía y en esos autores que tú mencionas.

FS ¡Claro! Mondrian decía que no habría hecho nada si no hubiera sido por *The secret doctrine*, el libro de Blavatsky.

JZ Hoy en día, esas ideas del progreso humano hacia la revelación última, esas creencias en la armonía universal, que tanta popularidad tuvieron en Europa cien años atrás, pueden parecer superadas. Kandinsky decía que la tierra sería un paraíso en el siglo XXI, comparada con la situación de su tiempo. La teosofía inspiró considerable parte de las ideas que expone en su famoso libro *De lo espiritual en el arte*. Para muchos (y me cuento entre ellos) sus primeros trabajos abstractos todavía conservan una gran potencia plástica, pero su afán de abarcarlo todo en una especie de abrazo cósmico nos parece hoy un tanto inocente. En cuanto a Malevich...

FS Malevich es para mí un ejemplo de inconsecuencia, que resulta decepcionante. Yo admiro su primera etapa, como pionero del arte abstracto. De hecho, cuando en 1968 se presentó en Chile la exposición *De Cézanne a Miró*, que tuvo tanta influencia en nuestro medio, él fue uno de los artistas que me produjo una impresión más honda. Sin embargo, más tarde en su vida, se orientó hacia un arte figurativo de un expresionismo entre folclórico e ingenuo que no tiene ningún interés. Creo que de los tres artistas de que estamos hablando, el ejemplo más cercano para mí es el de Mondrian, a quien las ideas de la teosofía le sirvieron como una inspiración o guía, pero para emprender su propia indagación sobre la evolución del espíritu, a partir de su búsqueda de la armonía y la expresividad abstracta, paso a paso, con cada etapa señalándole cuáles eran los nuevos desafíos, hasta llegar a decir lo máximo, en términos de composición y equilibrio, con los medios más simples y depurados.

JZ Estoy muy de acuerdo en que el desarrollo de tu producción artística se aproxima mucho más a la de Mondrian que a la de Kandinsky, sin mencionar la de Malevich, el cual, como dices, envuelve un renunciamiento. Pero cuando Mondrian alcanza lo que parecía un clímax en ese proceso de simplificación y depuración, y parece que hubiera llegado a una especie de meta o de fin de un camino, él demuestra que hay siempre un paso más allá. Sus últimos trabajos, la serie de los *Boogie Woogies*, indican que para él, dar un paso más allá de la aparente culminación de su búsqueda supone una especie de fragmentación jubilosa y colorida de los cuadrados, algo así como una fiesta después de la graduación. ¿Sería extremar las cosas buscar una analogía de ese proceso con la evolución de tu propio trabajo?

FS Bueno, para empezar quisiera aclarar que me parecería un poco presuntuoso pensar que he alcanzado el final de un proceso en la evolución de mi propia creación abstracta, o bien compararme con Mondrian. Pero habiendo dicho eso, sí veo algunos paralelos. Por ejemplo, cuando doy por terminada una serie o cuando se encuentra bastante avanzada, muchas veces el proceso de evolución plástica no significa necesariamente mayor depuración, sino que me va conduciendo a otras complejidades. Así me ha sucedido cuando exploré la densidad y calidad del color en mis cuadros con franjas de colores y, más todavía, con la presencia de la luz y de distintos planos de profundidad lumínica en los espacios entre franjas. A veces experimento con ciertos elementos plásticos

to me when I am exploring the density and quality of color in my works with bands of color and, even more so, with the presence of light, and different planes of its depth in the spaces between the bands... At times, I experiment with certain visual elements –points of light, for instance– that permit me to further that same search. But I always end up guiding myself by the same principle: each step indicates the next and each new stage can bring me closer to expressing the most with the greatest economy of resources.

JZ Your journey is marked by cycles and periods of productivity that tend to manifest themselves, in your case, in the form of series. Besides, your series and the different phases of your creative itinerary go hand in hand with an evolution in the use of techniques, pigments and supports... Looking back, how do you see the evolution of the series of your works? At what point is it obvious that a new series is such, and that its identity must be recognized by naming it? With regards to that, I remember that Paul Klee said that he would hold a kind of ‘baptismal’ ceremony when he titled his paintings, naming them according to what the works themselves suggested, once they were finished.

FS There is no doubt that my art has mainly evolved in series and that this progression goes hand in hand with my search and the innovations that have emerged from that search in terms of techniques and materials. But it has not been a uniform or uninterrupted process. I also run into periods of drought, one might say, that tend to coincide with the end of a series. After the *Transmutations* series, which I exhibited in 2003, for example, I took a break and then started working on what I am doing today, which is a new stage in my work, with a certain degree of continuity regarding painting itself, but with a variation in the spirit that moves the work. I am still not clear about what unites it all, what it is that defines this new series. When I discover it, the thread will surely be because the series has already run its course and then, at that point, as you suggested, like Klee (which I think was a really brilliant idea), I may baptize it. When the adequate word appears, one that seems to fit the series, it means that the cycle is closed or is on the verge of closing. That’s how it always happens.

JZ Today, looking back, how do you evaluate the sequence of your series and of your technical innovations? I understand that ever since you were an art student, you sought a singular

technique; a vehicle that would allow you to move ahead with your experimentation and search along the routes that you felt you should follow. The first steps were the different methods of printmaking that you invented for your early graphic works. Then there were the projects for glass sculptures, followed by handmade paper, the pigmented gesso technique, and the use of diluted oil paint or *huile à l'essence*... And so on!

FS I believe that the changes in materials and techniques throughout my career have occurred in order to prepare me for the next step. I have always felt that I needed to delve deeper and that required innovation, a shift in terms of materials, supports and everything else. The technical turns responded to a need to be in harmony with what was happening to me spiritually.

JZ What do you mean by delving deeper?

FS I am referring to the depth of field, that is, to be able to go deeper inside of the visual experience in the same manner that the spirit goes permeating understanding. There are elements that have been repeated throughout my entire career. For example, I have always sought transparency and light. That search already appeared in my early prints, which were made with oils even then, and not ink. I made them that way intuitively, because I had the sensation that oils were more transparent than ink.

JZ In that case, did you ink the plate for the print with diluted oil paint?

FS I used oils diluted in neutral printer's ink. But it was the oil paint and not the printer's ink that provided more potentiality for light. That quest for transparency has been a constant in my career, with the exception of my handmade paper, where it only occurred occasionally. Paper is much more opaque. Its charm is its opaqueness, its frontal sensation, but not its transparency. Before the handmade paper, when I settled in New York, I tried to express both transparency and the idea of evolution through my designs for spiral structures in glass. The works, however, were never produced. I had envisioned them as being ten or twelve feet tall, at least twice the size of a tall person. The idea was that the spectator could move inside them, feeling a sensation of evolution. Maybe the idea was a bit naïve, but it was a necessary and unavoidable stage in my own development.

—puntos de luz, por ejemplo— que me permitan llegar más allá en esa misma búsqueda, pero siempre termino guiándome por el mismo principio de que cada paso vaya indicando el siguiente y de que en cada nueva etapa pueda acercarme a decir lo máximo con la mayor economía de recursos plásticos.

JZ Ese recorrido tuyo está marcado por ciclos o trayectos que, en tu trabajo, se suelen manifestar en formas de series. Además, tus series y las distintas fases de tu itinerario creativo van de la mano también con una evolución en el empleo de técnicas, pigmentos, soportes. Con una mirada retrospectiva, ¿cómo ves la evolución de las series de tus trabajos? ¿En qué punto se te hace patente que una nueva serie es tal y que debiera reconocérsela identidad dándole un nombre? A propósito de esto, recuerdo que Paul Klee narraba que colocaba el título de sus obras en una especie de ceremonia de ‘bautizo’, denominándolas según lo que éstas mismas sugerían, una vez terminadas.

FS Es muy cierto que mi evolución artística ha avanzado principalmente en series y que esa progresión va de la mano con una búsqueda e innovación en cuanto a técnica y materiales. Pero no es un proceso ininterrumpido o uniforme. Yo también atravesio por períodos de sequedad, por decirlo así, que tienden a coincidir con el fin de una serie. Por ejemplo, después de la serie *Transmutations*, que expuse en 2003, tuve una pausa y luego he estado trabajando en lo que estoy hoy día, que es una nueva etapa, con alguna continuidad en lo que se refiere a la pintura pero con una variación desde el punto de vista del espíritu que la mueve. Todavía no sé claramente qué une todo esto, qué está definiendo toda esta serie; cuando lo descubra, seguramente es porque la serie estará relativamente agotada y entonces, ahí, como tú recuerdas que hacía Klee (que lo encuentro genial) tal vez la bautizaré. Cuando aparezca esa palabra que le viene a la serie, significa que el ciclo se ha cerrado o está a punto de cerrarse. Así ocurre siempre.

JZ Y hoy día, mirando hacia atrás, ¿cómo ves la sucesión de tus series y de tus innovaciones técnicas? Entiendo que ya desde tus tiempos como estudiante de arte, buscabas una técnica particular, un vehículo que te permitiera ir avanzando en tus experimentaciones y búsquedas por las rutas que tú sentías que debías seguir. Primero fueron los variados métodos de grabado que fuiste inventando para tus primeras obras gráficas; luego tus proyectos para esculturas en

vidrio; en seguida los *handmade papers*, la técnica de gesso pigmentado, el óleo diluido o *huile à l'essence*... ¡En fin!

FS Yo creo que los cambios de materiales y técnicas a través de mi trayectoria, van surgiendo como una necesidad para apoyar mi siguiente paso. Siempre he ido necesitando más profundidad y ello va requiriendo una innovación, un desplazamiento en cuanto a materiales, soportes y todo lo demás. Los giros técnicos responden a una necesidad de estar a la par con lo que me va pasando espiritualmente.

JZ ¿En qué sentido hablas de profundidad?

FS Me refiero a la profundidad de campo, esto es, poder adentrarse en la visualidad de la misma manera que el espíritu se va adentrando a la comprensión. Hay elementos que se han repetido a través de toda mi trayectoria. Por ejemplo, siempre he buscado la transparencia y la luz. Eso ya aparece en mis primeros grabados, que incluso fueron hechos con óleo, no con tinta de grabado. Los hice así intuitivamente, porque tenía la sensación que el óleo era más transparente que la tinta de grabado.

JZ ¿O sea entintabas la matriz del grabado con óleo diluido?

FS Con óleo diluido en una tinta neutra, una tinta de impresión. Pero con óleo, no con tinta de grabado, para lograr más potencialidad de luz. Esa búsqueda de la transparencia creo que se me ha ido dando siempre, a excepción de los *handmade papers*, en los que se dio sólo en algunos. El papel es mucho más opaco. Su gracia es la opacidad, la frontalidad, no la transparencia. Pero antes de los *handmade papers*, luego de establecerme en Nueva York, intenté expresar tanto la transparencia como la idea de evolución a través de mis diseños para estructuras espirales en vidrio, que nunca se realizaron. Estaban pensadas para ser construidas de tres o cuatro metros de alto, al menos el doble de la altura de una persona de buena estatura. Se suponía que el espectador las recorrería por dentro, experimentando la noción de evolución. Quizás era un poco ingenuo, pero fue una etapa necesaria o inevitable en mi propio desarrollo.

JZ Algunas de las formas de tus proyectos para esculturas translúcidas recuerdan la investigación sobre las formas de Ellsworth Kelly...

JZ Some of the shapes in your projects for translucent sculpture are reminiscent of Ellsworth Kelly's investigations in form...

FS Kelly has always interested me, although I don't think he had any influence on my projects for spirals in glass. What perhaps had a greater impact on me was the minimalist tendency of the 1970s. When I was making those designs for sculpture, that movement was in vogue in the United States. I especially remember the glass structures of sculptor Larry Bell, not so much for their forms, but for the possibility of creating transparent volumes. The early work of Naum Gabo was also an important reference... The truth is that I don't really know. But in the period I was preparing handmade paper, which came later, I believe that I really registered Kelly's impact.

JZ I'd like to clarify what you've said about handmade paper...

FS Handmade paper is a vehicle which offers the same potential as paint. I never separated the support from the pigment when making paper. The pigment was incorporated into the paper. The two elements became one. But, as I said, it is not a vehicle that facilitates the search for transparency, even though in some of these works I was able to advance in that direction.

JZ What is the common denominator that you feel runs through the different series, through all your work?

FS The themes in my work or its content as such, are an imponderable for me. Each series represents my concerns about how to express my search at any given stage. A stage, in this case, can be a period that can last for years. In each stage, there is a conversation between the contents and the medium. At times, I take rather drastic formal decisions. For example, in the *Fragments of life* series, I decided that the most appropriate format was a square one, because it was the most neutral and produced very little distraction. In the last ten years, in reality, I have discovered that each time that I do a vertical painting, I return to the square in a certain sense. In one series that I did in the 1990s, I returned in part to irregular forms, because I felt that this was what was needed to achieve what I was trying to find and produce at that moment. But then when my work became more firmly based on pictorial technique, I chose the most neutral format possible, so that visual concentration would be focused on the painting itself and not on its contour.

JZ That convergence between the theme developed in a series and the medium of pictorial expression doesn't always occur...

FS Precisely. At times, a series acquires a different form of pictorial expression, like in the *Spaces* series, which is composed of watercolors, *huiles à l'essence*, India ink, oil paint on linen, and works with pigmented gesso combined with oil paint.

JZ Many artists have worked in series. Sometimes the factor that unifies them is a certain figurative motif, as in the case of Picasso's *Las Meninas*, or Braque's series on the artist's studio or about the *Ánades*. Some artists have done abstract series. But, no matter what the case may be, there are examples of artists who produce long, continuous series, like, for example, Morandi's still-lifes or Albers's homage to the square...

FS Throughout an entire lifetime...

JZ It is difficult to adjust your series to one or the other model.

FS I agree. I think that there is a bit of both. I really believe that there is continuity in my work and, in this sense, it is one long series, but it is expressed in waves or stages, or, if one wants to use a musical comparison, in 'movements'.

JZ As to the other distinctions that we are accustomed to making, there are those that, in terms of abstract art, differentiate two great currents, among other possibilities. There are those that emphasize the gesture, like Pollock, Kline or de Kooning, and those that emphasize –for lack of a better term– the design, such as in the case of Kelly, Barnett Newman or Mangold. This second current is identified as more 'Apollonian', colder and more calculated than the first, which is more spontaneous, warm or 'Dionysian'. I have a hard time applying a distinction like that (supposing that one accepts it without any questions) to your work.

FS I think that the motivation or the concern of the abstract expressionists in the United States was metaphysical, existential; there was a certain content, which was not necessarily formal, as was the case of the second group of abstract artists, like Kenneth Noland, Helen Frankenthaler or Morris Louis, who were more formal. In my own work, and I agree with you on this point, it is

FS A mí me interesó mucho Kelly, aunque no creo que me haya influido en los proyectos para espirales de vidrio. Quizás pesó más la tendencia minimalista que en los años 70, cuando hice esos proyectos, estaba bastante en auge en los Estados Unidos, y en particular el escultor Larry Bell y sus estructuras de vidrio, aunque no tanto por sus formas, sino por la posibilidad de crear volúmenes transparentes, aunque también conocía el trabajo bastante anterior de Naum Gabo... La verdad es que no lo tengo muy claro. Pero en la etapa de mis *handmade papers*, que vino después, creo que recibí claramente el impacto de Kelly.

JZ Para aclarar lo que decías sobre los *handmade papers*...

FS El *handmade paper* es un vehículo con las mismas capacidades de la pintura. Yo no separo el soporte del pigmento en los papeles. El pigmento está incorporado en el papel. Son uno sólo. Pero, como dije, no es un vehículo que facilite la búsqueda de la transparencia, aunque en algunos de esos trabajos sí pude avanzar en esa dirección.

JZ Y en cuanto al hilo conductor que podría decirse que da sentido a las distintas series, al conjunto de tu obra...

FS La temática de mi trabajo o el contenido como tal, es imponderable. Cada serie representa mis preocupaciones expresivas de esa etapa. Por etapa entiendo un período que puede extenderse por años. Y en cada etapa se va dando como una conversación entre el contenido y el medio. A veces tomo determinaciones formales un poco drásticas. Por ejemplo, en la serie *Fragments of life* decidí que el formato más apropiado era el cuadrado, porque era el más neutro, porque no llamaba a distracción. En verdad, en los últimos diez años, he comprobado que cada vez que hago una pintura vertical, de alguna manera vuelvo al cuadrado. Esas decisiones formales ayudan, pero también condicionan la creación, en cierta medida. De hecho, en una serie de los años 90 regresé en cierta medida a formas irregulares, porque sentí que así lo requería lo que estaba queriendo hallar y producir en ese momento. Pero ya cuando se fue asentando mi trabajo en la técnica pictórica, elegí el formato más neutro posible, de manera que la concentración visual se enfocara en la pintura misma y no en su contorno.

JZ Esta convergencia entre la temática de una serie y los medios de expresión pictórica no siempre ocurre...

FS Exacto. A veces incluso una serie adquiere distintas formas de expresión pictórica como la serie *Spaces* en la que hay acuarelas, óleos à l'essence, tintas chinas, óleos en lino y pinturas en gesso pigmentado más óleo.

JZ Hay muchos artistas que han trabajado en series. A veces el factor que las unifica es un determinado motivo figurativo, como la serie de *Las Meninas*, de Picasso, o las series sobre el taller del artista o sobre los *Ánades*, de Braque. Hay quienes trabajan series abstractas. Pero tanto en uno como en otro caso, hay ejemplos de artistas que producen una larga y continua serie, como, por ejemplo, las naturalezas muertas de Morandi o los homenajes al cuadrado de Albers...

FS A través de toda la vida.

JZ Es difícil acomodar tus series en uno u otro modelo.

FS Estoy de acuerdo. Yo creo que son un poco de ambos. Yo ciertamente pienso que hay una continuidad en mi trabajo y en ese sentido es una misma larga serie, pero que se expresa a través de oleadas o etapas o, si uno quisiera usar una comparación musical, de 'movimientos'.

JZ En cuanto a otras distinciones que se acostumbran hacer, hay quienes refiriéndose al arte abstracto diferencian dos grandes corrientes, entre otras vertientes: aquella que enfatiza el gesto, digamos Pollock, Kline o de Kooning, y aquella que privilegia —a falta de mejor palabra— el diseño, como la obra de Kelly, Barnett Newman o Mangold. Y esta segunda vertiente es identificada como más 'apolínea', más fría y calculada que la primera, la cual sería más espontánea, cálida o 'dionisíaca'. Yo tengo dificultades para aplicar una distinción como esa (suponiendo que uno la acepte sin cuestionamiento) a tu trabajo.

FS Yo pienso que la motivación o preocupación de los expresionistas abstractos norteamericanos era metafísica, existencial; había un contenido, detrás que no era necesariamente formal, como fue el caso del segundo grupo de pintores abstractos, digamos, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler o Morris Louis, quienes eran más formales. En mi propio trabajo, y en esto coincido contigo, me cuesta usar esas categorías, porque me mueven inquietudes metafísicas sobre la vida y

hard for me to identify with these categories, because they provoke in me metaphysical uncertainties about life and death, as well as an infinity of questions that we make in reference to the psyche, the meaning of religiousness, etc. These questions, that continually besiege me, manifest themselves, when I paint, as vibrations or as a diversity of aesthetic expressions. For example, all of the varieties of red that can be found in many of my paintings, as well as the intensity of colors, connect with something that cannot be identified, but that is a part of my unconscious, more than having anything to do with formalities. That thought evokes what Matisse said about illuminating "the mind's eye".

JZ In that sense, your work may deceive the casual spectator.

FS Yes. And I believe it is fine that it does produce a deceptive sensation. It doesn't deliver all of the information right away; it creates a kind of suspense. I speak of the suspense that consists in what the work reveals, apparently, something that it may not be. This dichotomy, this tension gives it more life. For example, on seeing the distribution of the bands of color in a painting, it looks, at first glance, as if something is completely calculated, but, after looking for a moment, one perceives that this is not the case. It is precisely at that point that the difference can be found between my painting and any intentionality of design. In fact, I would say that my series are more visceral than thematic. That is to say, I don't develop variations or explorations that are concerned with a formal theme. I really offer a road to reflection and emotion. But, perhaps, as in the *Spaces* series that was born in 1996, where oils and gesso are present, we can find both aspects. On the one hand, the expressive gesture, free, quick and intense, at the moment of applying the gesso, and, on the other hand, when I apply oils, it seems like a different gesture: calm and precise, with a thoughtful, meditative character.

JZ Perhaps what you want to say is that you express an 'inner need', although not necessarily in the special sense that Kandinsky employed that phrase.

FS That is the way that I feel. What happens is that everything that I feel when I paint is not revealed in my work. I invest a great deal of energy in the action of painting and I take risks; surprise and control go hand in hand. It is an action that places me in a situation of great vulnerability, but, at the same time, it allows me to make decisions with assurance, ones that have been internalized and, therefore, are sustained in something that has been carefully thought out or, better said, felt. I think that what makes the results coherent is not so much that they have been planned, but that they emerge from the interior, where they have achieved their coherence –although it may only consist in the coherence of the doubts– that I have managed to express. In regard to this, I like to recall Picasso's famous phrase: "I don't seek; I find". He used to say that the first four hours in his studio were unproductive; he had to relax, lose himself, and then once he was lost, he was able to do something that was worthwhile. I identify with this, although in a different way, because Picasso assembled and disassembled as a titan, in his own unique way. I don't function that way: my own comings and goings, delays and preparations before I start to work are like a phase I need before I can surrender and lose myself.

JZ The relationship between the eye, the hand and the spirit... In an earlier conversation, I recall a phrase that made a lot of sense to you. What was it? That the soul incites the feelings needed to penetrate the mystery?

FS Exactly. It has to do with our need for stature or depth, or, perhaps, for penetration. The soul is restless, it is hungry, but it doesn't know very well for what...

JZ And it is that anxiety, that hunger of the soul, which forces the senses, as you say, to penetrate the mystery.

FS Yes, and there is nothing that is more profoundly human than trying to penetrate those mysteries. Art can be a privileged path in that search. Herbert Read wrote that without art, modern man would lose the horizon.

Santiago, January 2006

la muerte, así como sobre la infinidad de preguntas que nos hacemos acerca de la psiquis, el sentido de lo religioso, en fin... Estas preguntas que me asedian se manifiestan, cuando pinto, como vibraciones o como diversidad de expresiones plásticas. Por ejemplo toda esa variedad de rojos que se encuentran en muchas de mis pinturas, esa intensidad de los colores, creo que se conecta con algo no identificable pero que es parte de mi inconsciente más que con formalidades. Me trae a la memoria lo que decía Matisse sobre la iluminación de "el ojo de la mente".

JZ En ese sentido tu obra puede engañar al espectador casual.

FS Sí, y me parece bien que engañe, que no entregue toda la información de inmediato, que cree como una especie de suspenso. Hablo del suspenso que consiste en que la obra revela, aparentemente, algo que tal vez no es. Esta dicotomía, esta tensión, la hace más viva. Por ejemplo al ver en una pintura la distribución de bandas de color, parece a primera vista algo completamente calculado pero, a poco contemplar, uno percibe que no es así. Y en ello radica la diferencia entre mi pintura y la voluntad de diseño. En realidad, yo diría que mis series son más viscerales que temáticas. Esto es, no desarrollo variaciones y exploraciones sobre un tema formal, sino doy salida a reflexiones y emociones. Pero, tal vez, a partir de la serie *Spaces* que nace en 1996 y en la que concurren el gesso y el óleo, se dan ambos aspectos; por un lado, el gesto expresivo, suelto, rápido e intenso en la etapa de la aplicación del gesso, y por otro, cuando aplico el óleo, aparece un gesto distinto: reposado, de acción precisa, con un carácter, reflexivo o meditativo.

JZ Quizás lo que quieras decir es que expresas una 'necesidad interior', aunque no necesariamente en el sentido particular que le da Kandinsky a esa frase.

FS Así lo siento. Sucede que no se hace aparente en mi trabajo todo lo que pasa mientras yo pinto. En el acto de

pintar invierto una gran cantidad de energía y tomo riesgos; la sorpresa y el control van de la mano. Es una acción que me coloca en situación de vulnerabilidad enorme pero, al mismo tiempo, tomo con seguridad decisiones que están internalizadas, que se sostienen en algo largamente pensado o, más bien, sentido. Yo creo que lo que hace que el resultado sea coherente no es tanto que sea planificado, sino que tenga sentido como un algo interior ya coherente —aunque sea sólo la coherencia de las dudas— que he logrado expresar. En este sentido me interpela esa famosa frase de Picasso: "yo no busco; encuentro". Él decía que las primeras cuatro horas de su trabajo pictórico eran nulas; que él tenía que soltarse, perderse; una vez que él se perdía, era capaz de hacer algo que tuviera alguna validez. Yo me siento muy identificada con eso, aunque de otra manera, porque Picasso arma y desarma como un titán, a su manera tan única. Yo no hago eso; mis vueltas, demoras y preparativos antes de trabajar son como una fase necesaria antes de poder entregarme y perderme.

JZ La relación entre ojo, mano y espíritu... En una conversación anterior recordabas una frase que te hacia mucho sentido, ¿cómo era? ¿Que el alma incita a los sentidos a penetrar el misterio?

FS Eso mismo. Tiene que ver con nuestra necesidad de altura o profundidad o, si quieres, de penetración. El alma está inquieta, tiene hambre, y no sabe muy bien de qué...

JZ Y es esa ansiedad, esa hambre del alma, la que fuerza los sentidos, como tú dices, a penetrar en el misterio.

FS Sí, y no hay nada más profundamente humano que intentar penetrar los misterios. El arte puede ser un camino privilegiado en esa búsqueda. Herbert Read escribió que sin el arte el hombre moderno perdería el horizonte.

Santiago, enero 2006

[...] The earth's weightiness, solidity and beauty as well as its unpredictable, even dangerous nature, and its ability to ceaselessly change and renew itself are among the aspects of this quality expressed in the *Earth Strata series*, 1978-79. Every part of each painting, from the colors to the shapes of various sections and the compositional rhythms, is a metaphor meant to suggest different sensations and feelings about the earth. Where some examples bring to mind shapes and structures that are definitely stone-like in texture or boulder-like in structure, others evoke almost pastoral scenes of mountainous lakes and landscapes. In keeping with the theme of this series, some of the examples contain bits of earth, dill seed, sand, and alfalfa added to the colored pulps to enhance textures. Among the most striking examples from the series are the last works, which are also the biggest in size. These compositions, with their dark and dense layers of pigment, create the illusion that these paintings do not just represent the earth but have themselves become the earth, walls of earth in fact, so palpably real is the impression they make. [pp. 36-37]

Between 1980 and 1982, several series dealing with specific geological formations including hills and volcanoes –other recurrent subjects of these years are rocks and lakes– demonstrate growing control of both methods and means. Although the gently rounded mounds featured in the hill paintings are so even-looking all-around that they seem to have been cut from a pattern, they are like all her forms shaped by hand. In the *Volcano* paintings not only do the volcanoes emerge as independent shapes and, formally, act as both figure and ground, but it was in them, the artist indicates that for the “first time I used a color not related to nature”. [Plate 8, p. 41] That color was red, of course. Her increasingly bold application of red is evident from

comparison of the group of *Volcano* paintings. In the diptych from 1982, that combines two halves of a volcano, each half is all red except for a narrow blue streak that runs down the middle edge; the color red which seems to vibrate angrily next to the passages of blue and of the yellow that seems as sky or background, sets the high key explosive mood of this composition, the least naturalistic and most openly symbolic of the group. [Plate 12, p. 45]

[...] In the series called *Forces* (1983) the energetic essence of this universal condition that all matter shares, is evoked by a sophisticated method of employing abstract metaphors. Forces of all kinds –active and aggressive, outer-directed and competitive, reactive and inner-directed, passive and yielding determine the compositions. [pp. 50-51]

[...] The experience of fine-tunings her approach in *Forces* also led Sutil to redefine her own attitude toward handmade paper in the *Collage series* from 1984-85. In these works, which number among the most complex to date, she is becoming increasingly open and inclusive regarding subjects, the possible metaphorical meanings that the enigmatic forms featured here with their marvelous manner of looking at once familiar and fantastic have. [pp. 52-55]

Though they may be difficult to pin down representationally, the forms themselves are exceedingly specific as to what they are in terms of shape, color and surface. And there, in their sure and dynamic constructive demeanour lays their appeal, their power to trigger speculative responses from the audience, to make people care. By adapting the device of collage, Francisca Sutil –in giving freer reign to her own imagination– has liberated the pictorial potential of her painting.

[...] El peso, solidez y belleza de la tierra, así como su naturaleza impredecible y hasta peligrosa, y su capacidad de cambio y renovación son algunos de los aspectos expresados en la serie *Estratos* 1978-79. Cada pedazo de cada pintura, desde los colores hasta las formas, de las varias secciones y ritmos de composición, son una metáfora destinada a sugerir diferentes sensaciones y sentimientos sobre la tierra. Algunos ejemplos evocan formas y estructuras que tienen textura de piedra o forma de cerro; otras evocan escenas casi pastoriles de lagos montañosos y paisajes. De acuerdo con el tema de esta serie, varios ejemplos contienen trozos de tierra, semillas de eneldo, arena y alfalfa añadidas a las pulpas coloreadas para destacar texturas. Entre los más impresionantes de estas series terrestres, están los últimos trabajos que son al mismo tiempo los de mayor tamaño. Estas composiciones, con sus oscuras y densas capas de pigmento, crean la ilusión de que no sólo representan la tierra sino que se han convertido en la tierra misma: tan palpablemente real es la impresión que crean. [pp. 36-37]

Entre 1980 y 1982, varias series que tratan de formaciones geológicas específicas, incluyendo cerros y volcanes (otros temas recurrentes son rocas y lagos) demuestran un control creciente de los métodos y los medios. Los montículos suavemente redondeados de las pinturas de cerros, se ven tan parejos en los contornos que parecen haber sido cortados con molde. En las pinturas de *Volcanes*, no sólo estos emergen como formas independientes sino que son, al mismo tiempo, figura y fondo. Fue en ellos, afirma la artista, que “por primera vez usé un color no estrictamente relacionado con la naturaleza”. [Lám. 8, p. 41] Ese color, por supuesto, es rojo. Su uso más y más atrevido del rojo es evidente al

comparar el grupo de pinturas de volcanes. En el tríptico de 1982, que combina dos mitades de volcán, cada mitad es toda roja con excepción de una veta azul y angosta que corre a lo largo del borde central; el rojo, que parece vibrar furiosamente cerca del azul y amarillo que sirve de cielo o fondo, establece la nota elevada, la atmósfera explosiva de esta composición, la menos naturalista y más abiertamente simbólica del grupo. [Lám. 12, p. 45]

[...] En la serie llamada *Fuerzas* de 1983, la energía esencial que comparte toda materia es evocada por el uso sofisticado de metáforas abstractas. Toda clase de fuerzas activas y agresivas, vertidas al exterior y competitivas, reactivas e introvertidas, pasivas y complacientes determinan estas composiciones y las relaciones dentro de la obra. [pp. 50-51]

[...] La experiencia de afinamiento de su manera de enfocar en *Fuerzas*, también llevó a Sutil a redefinir su propia actitud hacia el papel en la serie *Collages* de 1984-85. En estos trabajos, los más complejos realizados hasta el momento, ella se vuelve más abierta e inclusiva en cuanto al contenido. Los posibles significados metafóricos de estas formas enigmáticas delatan su manera maravillosa de mirar lo familiar y lo fantástico al mismo tiempo. [pp. 52-55]

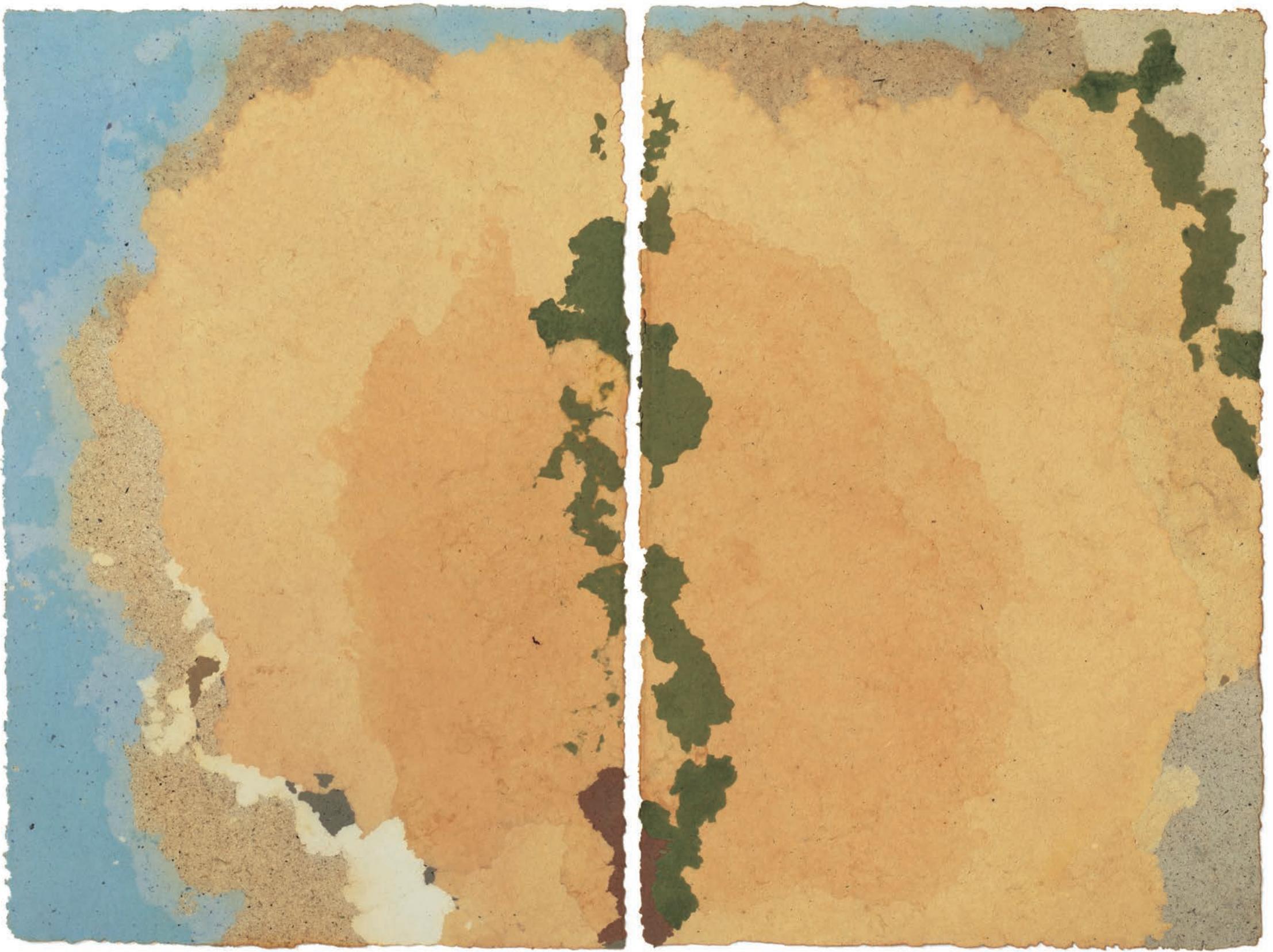
Aunque puedan ser difíciles de puntualizar representativamente, las formas mismas son excesivamente específicas en términos de forma, color y superficie. Ahí, en esta conducta constructiva, segura y dinámica yace su atractivo, su poder de provocar reacciones especulativas en el público y conmover al espectador. Al adoptar el medio del collage, Francisca Sutil ha desbocado su propia imaginación liberando el potencial de su pintura.



3. ESTRATOS N° 9, 1979
168 x 130 cm / 66 x 51 in. COLECCIÓN DE LA ARTISTA

4. ESTRATOS N° II, 1979
198 x 172 cm / 78 x 68 in





5. CALIFORNIA, 1980
135 x 180 cm / 53 x 71 in. ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY, MUSEUM OF AUSTIN, TX



6. CACHAGUA, 1981

153 x 102 cm / 60 x 40 in. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON DC

Páginas 40 y 41

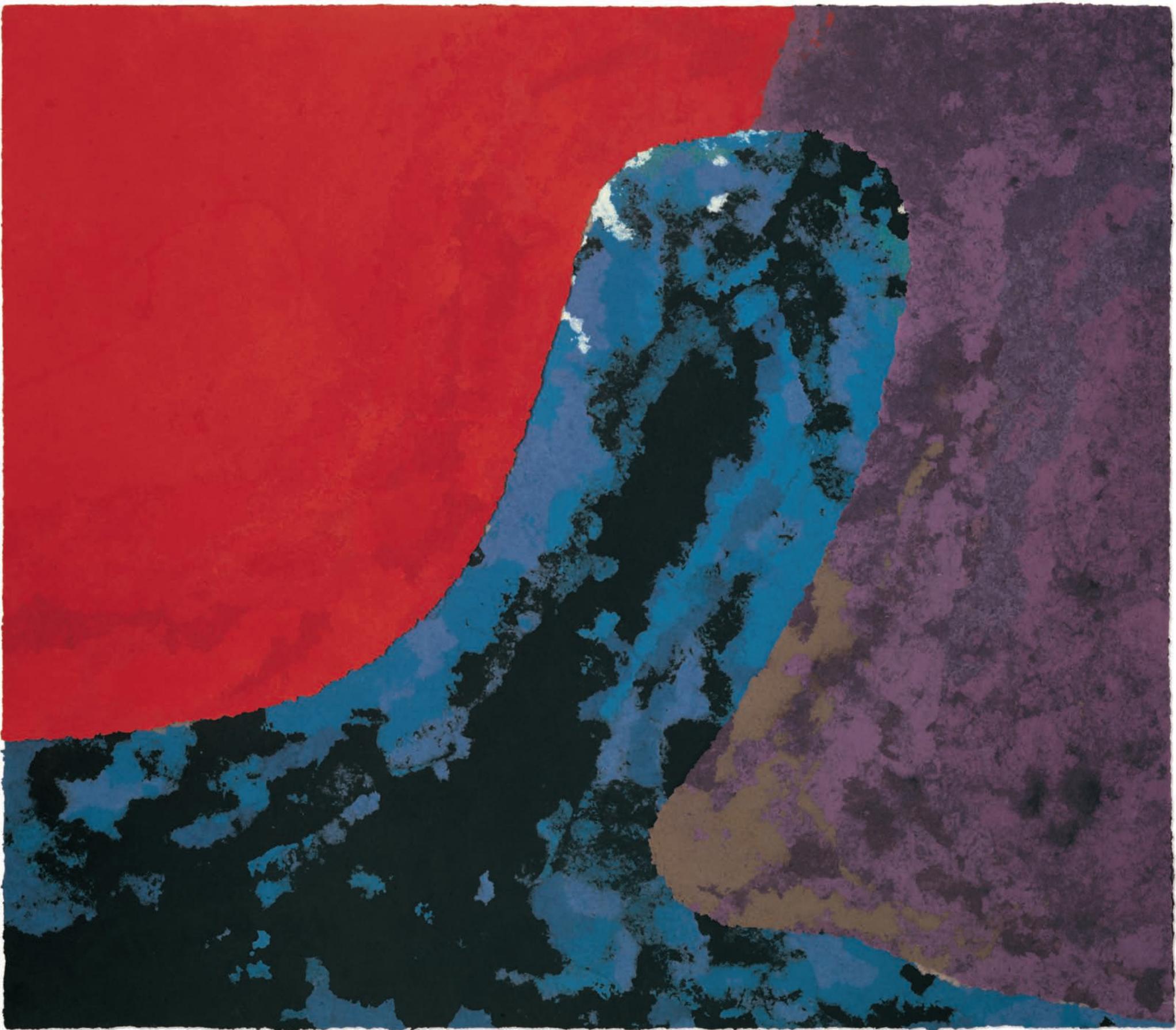
7. OLA N° I, 1981

188 x 214 cm / 74 x 84 in

8. OLA N°2, 1981

188 x 214 cm / 74 x 84 in

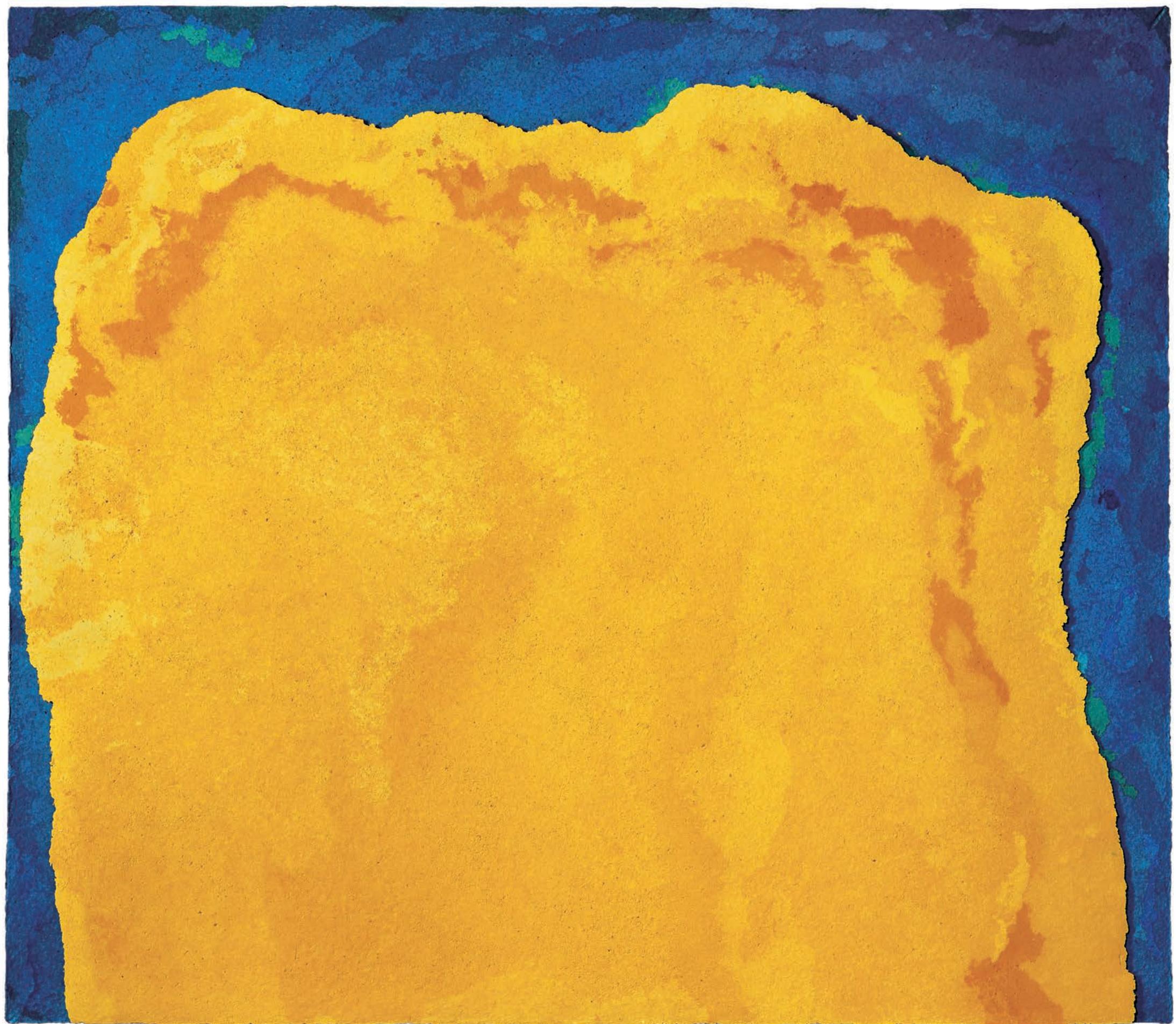


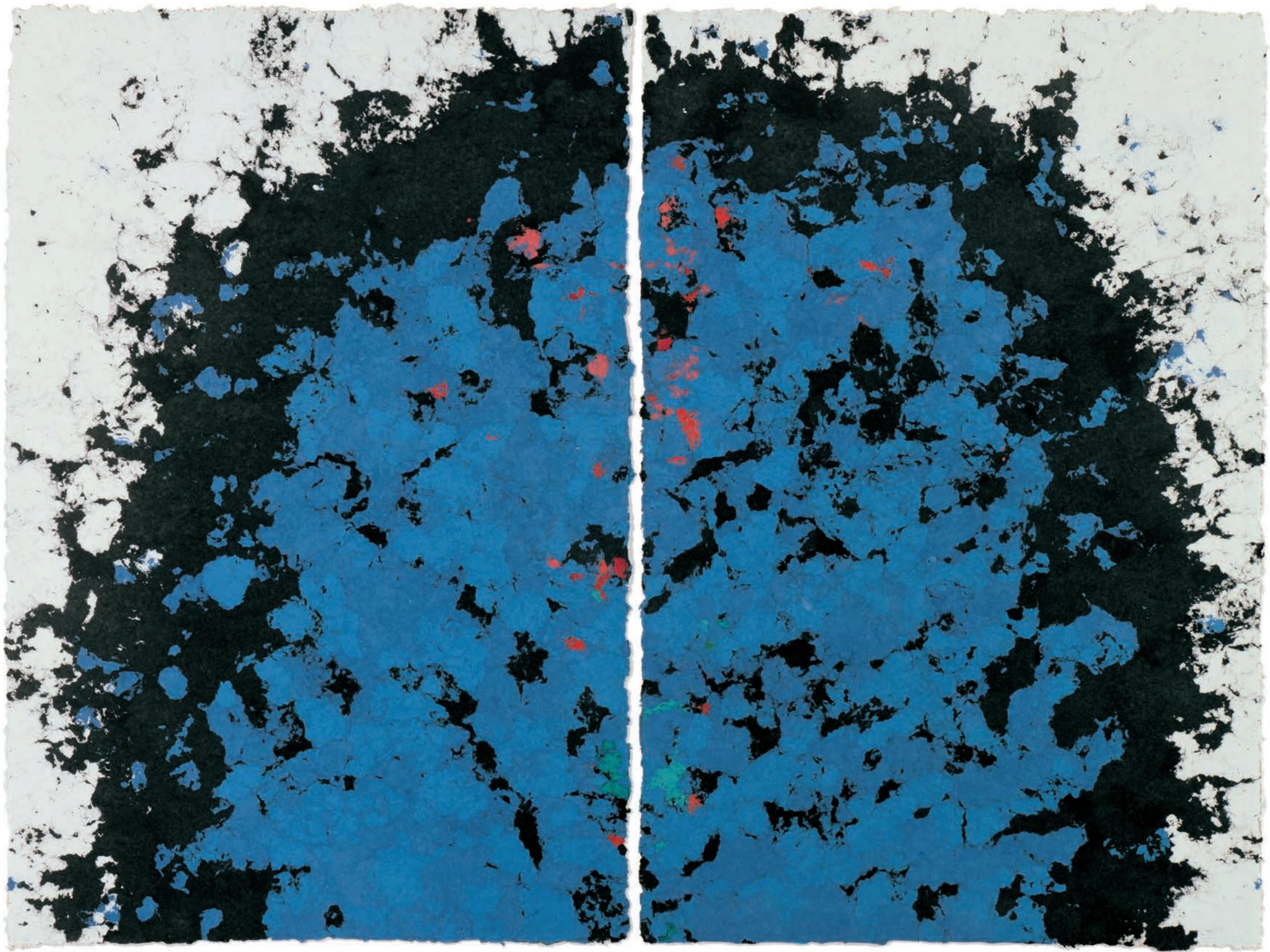




9. VOLCÁN, 1981
214 x 166 cm / 84 x 65 in

10. TIERRA Y MAR, 1981
188 x 214 cm / 74 x 84 in





II. VOLCÁN DE MAR, 1982

135 x 180 cm / 53 x 71 in. COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



12. VOLCANO, 1982
135 x 180 cm / 53 x 71 in. COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



13. VOLCANO, 1982
183 x 86 cm / 72 x 34 in. COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK
Página izquierda: Detalle



FROM FIRE TO EARTH

The *Forces* works are made up of collaged forms. Shaped territories of color and texture push and pull for attention. An uneasy truce prevails. A spear shaped form suffused with a mustard hue skims the pebbly surface of a two-toned rectangle. A diagonal shard of red at the top end of the vertical spear plows the underlying turf. The rectangular path is submissive and low-keyed. [Fig. II, p. 164]

[...] A particular form has evolved in [the recent works]; a shape that moves and flips around like a porpoise in sea water. With a pointy snout and serrated edges, the shape changes color with a chameleon's fickleness. From a dark turquoise to lava red and then a sultry black, the tongue of color hones in on the rectangle and touches down with quivering excitement.

In one composition the black form –call it a slender surfboard or Brancusi-like hull of a racing skiff– stretches out from the top right hand corner of the rectangular collage to the bottom left hand side. The north and the south tips kiss the edges of the underlying sheet in breathless diagonal. Three horizontal waves of muted color rock the skiff. A great patch of gray consumes the center, sandwiched between a rusty brown at the bottom and an eye-squinting shade of yellow at the top. The sensation of looking through a window and

simultaneously feeling the warmth of light darts in and out as you move in front of the image. [Plate 17, p. 52]

[...] A subtle demarcation line divides the work from 1983 and 1984 auguring a change of season. The earlier work revolves in isolated space as pure geometric shapes carved by the artist's hand. Colors leap out in hot hues. Blacks and reds collide. The emblematic forms pulsate.

Fleshy pinks and cobalt blues rush in and out as if controlled by the moon. Enter the vacuum form table and the collaged elements thrust out and then retreat onto a background of rectangles. The new palette is radically re-mixed, eliminating some of the higher keyed colors for a quieter and more contemplative range. The horizontal-vertical contrasts and changes in pitch return but the base is earthier and more mature. Sutil's collaged paper paintings caress the eye with landscape elements. [Plate 18, p. 53]

The Quixotic turns of nature haunt the work, placing the forms in adversary postures. The rhythm of the forms also mimes the emotional states of the artist. Surges of optimism are derailed by flashes of self-doubt. Obstacles appear and the artist mulls the situation. Brash expressionism has toned down in pitch and more graceful lines appear. Fire sign succumbs to that of earth.

DEL FUEGO A LA TIERRA

Las obras de la serie *Fuerzas* de Sutil están hechas en forma de collages. Territorios de color y textura luchan por captar la atención, hasta que logran establecer una tregua inestable. Una imagen en forma de lanza, bañada en colores mostaza, roza la superficie pedregosa de un rectángulo de dos tonos. Una astilla diagonal roja al borde superior de la lanza vertical, se hunde en el césped subyacente. El espacio rectangular tiene un aspecto manso y de bajo perfil. [Fig. II, p. 164]

[...] Una forma singular se ha desarrollado en su obra reciente, una forma que se mueve y parece volar como un delfín en agua de mar. Con hocico puntiagudo y bordes serrados, la forma cambia de color con la veleidad de un camaleón. De un turquesa oscuro a un rojo lava y a un negro opaco, la lengua de color se lanza sobre el rectángulo y aterriza con tembloroso vigor.

En una de las composiciones, esta forma negra –que podríamos asimilar a una esbelta tabla de surf o a la quilla de una lancha de carreras, con la línea de un Brancusi– se extiende desde la esquina superior derecha del collage rectangular, hasta la parte inferior izquierda. Las puntas norte y sur besan los bordes de la capa subyacente, en veloz diagonal. Tres olas horizontales de color atenuado balancean el esquife. Un gran parche gris consume el centro, atrapado entre un marrón oxidado abajo, y un amarillo violento arriba. Se tiene la sensación

de mirar a través de una ventana y de sentir al mismo tiempo el calor de la luz que entra y sale, a medida que uno se desplaza frente a la imagen. [Lám. 17, p. 52]

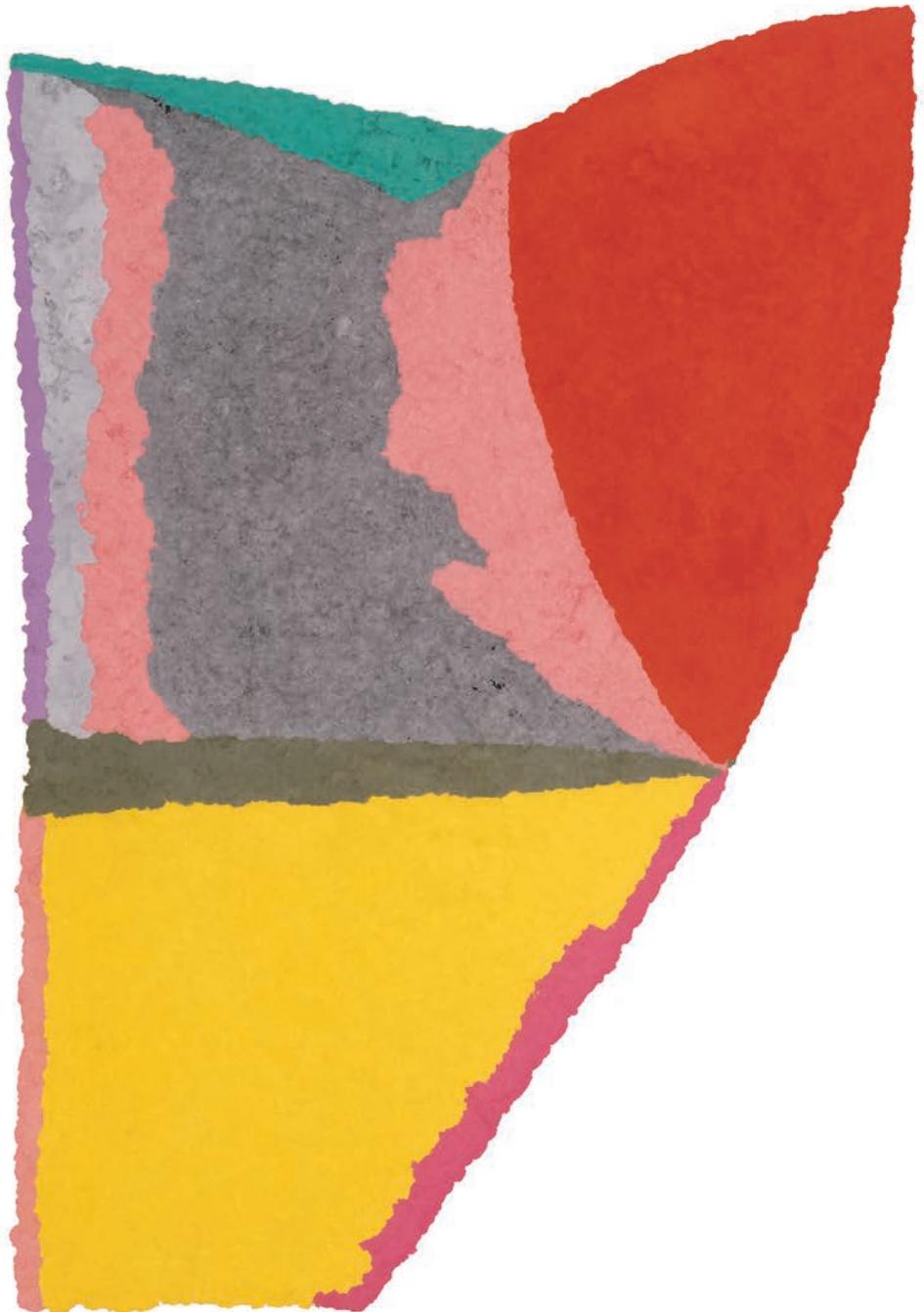
[...] Una sutil línea de demarcación divide la obra de Sutil entre 1983 y 1984, augurando un cambio de estación. El trabajo inicial se mueve en espacios aislados como formas geométricas puras, talladas por la mano del artista. Los colores se disparan en tonos cálidos. Los negros y los rojos chocan. Las formas emblemáticas palpitan.

Los tonos rosa carne y azul cobalto entran y salen como si estuvieran controlados por la luna. La paleta experimenta un cambio radical, y la nueva mezcla elimina algunos de los colores más vibrantes para llegar a un rango más quieto, contemplativo. Vuelven a aparecer los contrastes verticales y cambios de intensidad, pero la base es más telúrica y más madura. Las pinturas-collages de Sutil acarician la mirada con elementos de la naturaleza. [Lám. 18, p. 53]

Los cambios quijotescos de la naturaleza rondan por la obra y sitúan las formas en posturas antagónicas. El ritmo de estas formas también simula los estados emocionales de la artista. Las olas de optimismo se ven desplazadas por destellos de inseguridad. Surgen los obstáculos y la artista pondera la situación. El expresionismo se modera y aparecen líneas más refinadas. Los signos del fuego sucumben ante los de la tierra.

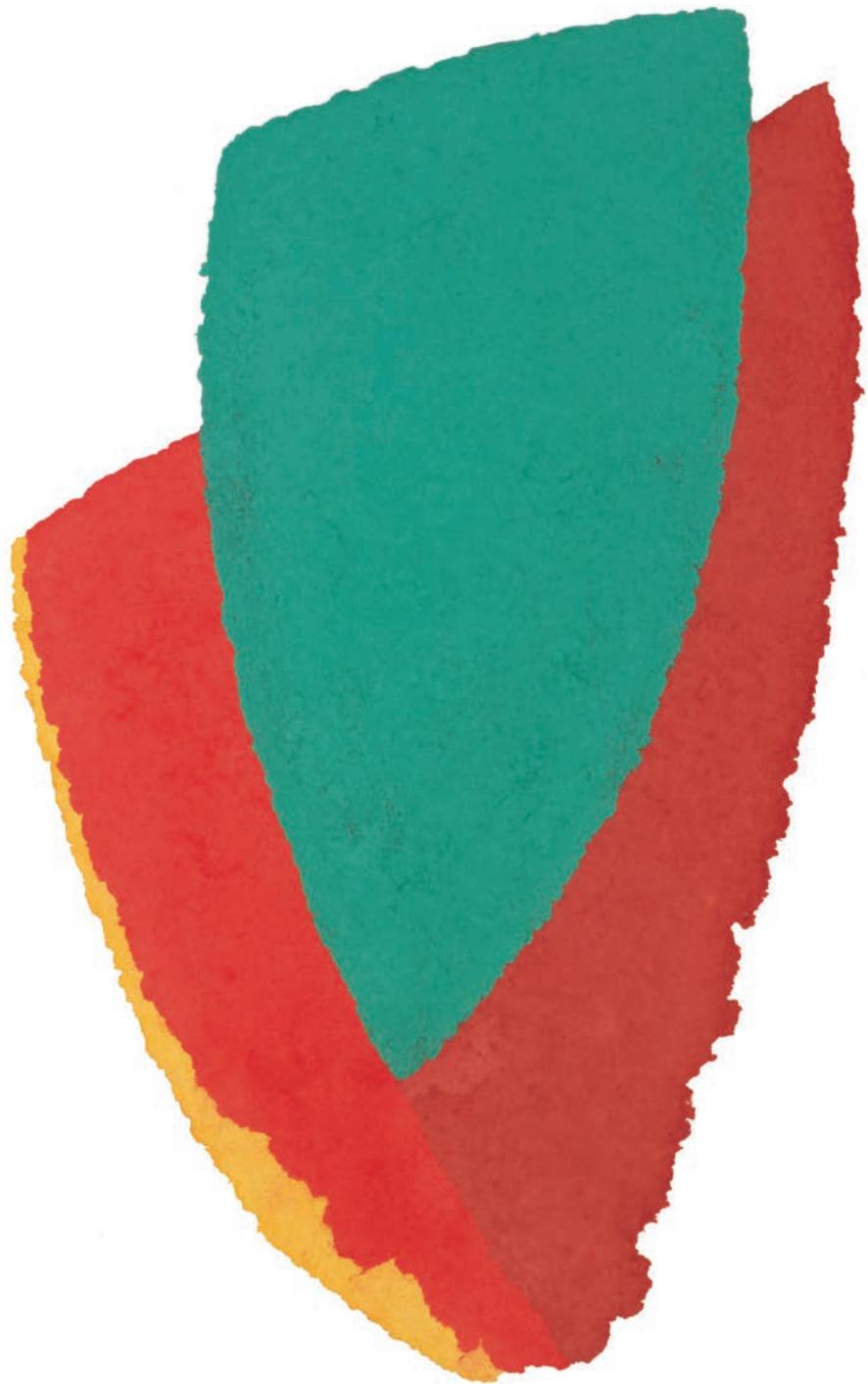


14. FORCES N°1, 1983
153 x 102 cm / 60 x 40 in. COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



15. FORCES N°7, 1984

153 x 102 cm / 60 x 40 in. COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



16. FORCES N°4, 1984

153 x 102 cm / 60 x 40 in. COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



17. FORCES N°14, 1985
153 x 102 cm / 60 x 40 in. COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



18. FORCES n°I7, 1984/85
183 x 106 cm / 72 x 42 in



19. FORCES N°20, 1984 / 85
106 x 208 cm / 42 x 82 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



Francisca Sutil began working with handmade paper in 1978. Since that time, her work has developed from a style derived from qualities inherent in the medium to one more involved with formal and pictorial concerns associated with abstract painting. From 1978 to 1982, Sutil exploited the earthiness of paper pulp and the organic process of papermaking to create metaphoric, almost representational works of geological formations. From 1983 to 1985, in a series titled *Forces*, she maintained a connection with natural phenomenon but in abstract works that investigated the relationships between various forms and colors. Brightly colored and full of interlocking shapes, these works emphasize the push and pull of contrasting hues and the balance of various forms. They have a strong decorative and sensuous appeal. [pp. 50-51]

Sutil's *Abstractions* series represent another change in direction. In darker, somber colors, the works are more meditative. In the majority of the new pieces too, her forms take on an iconic look. She focuses our attention on a single, simplified image centered within a rectangular ground. [pp. 58-61]

Sutil describes the images in her new work as evolving subconsciously from objects she observed at the Metropolitan Museum of Art. She spent hours there mainly in the rooms of ancient and primitive art. Although she was not immediately aware of it, the form entitled *Tumbler* relates to a small Egyptian vessel she remembers seeing. [Fig. II, p. 164] The image in

Leader could similarly be derived from the profile of an Egyptian statue. [Plate 20, p. 58]

[...] Sutil's recent work bears similarly to that of artists who employ images which appear referential but remain ambiguous in meaning. [...] Sutil has enlarged image into making modern icon. *Ceremony*, the largest piece included in this group, is less iconic but seems to refer similarly to universal, eternal themes. On the one hand, its central ovoid form is womblike suggesting the beginning of life; on the other, the composition is divided in the center by a long horizontal suggesting a landscape full of the yellow light of early morning sun. As such, *Ceremony* is a celebration of beginnings. [Plate 23, p. 61]

Sutil conceives of her large paper pieces as paintings. As described, she shares the concerns of contemporary abstract painters and her work is comparable. Her paper pieces are certainly more monumental than drawings, the term usually associated with paper. The differences between oil painting and Sutil's paper medium, however, are fundamental and important. Whereas oil paint can be a translucent quality allowing for a space that can be looked into, handmade paper has a tactile look that is more opaque. One never loses a sense of the surface texture. Sutil's colors too have a clarity and intensity not often achieved with paint. Here, the color and the paper are practically one and the same. As a result, Sutil's images have a definite material presence that conditions the ambiguity of their subject. They make these images seem real.

Francisca Sutil empezó a trabajar con papel hecho a mano en 1978. Desde ese tiempo, su obra ha transitado por un estilo derivado de las cualidades inherentes al medio, a un trabajo más relacionado con las preocupaciones formales y pictóricas asociadas a la pintura abstracta. De 1978 a 1982, utilizó la pulpa de papel, para crear obras metafóricas, casi representaciones de masas geológicas. De 1983 a 1985, en una serie titulada *Fuerzas*, la artista mantiene una conexión con los fenómenos naturales pero en obras abstractas que exploran la relación entre diversas formas y colores. Brillantemente iluminadas y llenas de imágenes entrecruzadas, estas obras realzan las tensiones del contraste de tonalidades y el equilibrio de las distintas formas, y alcanzan un atractivo intenso, decorativo y sensual. [pp. 50-51]

La serie *Abstracciones* de Sutil representa otro cambio de orientación. En colores más oscuros y sombríos, estas obras inducen a la meditación. En la mayoría de estas nuevas obras, sus imágenes asumen un aspecto de ícono. Ella enfoca su atención sobre una sola imagen simple, centrada dentro de un espacio rectangular. [pp. 58-61]

Sutil sugiere que las imágenes de su nueva obra son prolongaciones subconscientes de los objetos de arte arcaico y primitivo que contempló detenidamente en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Aunque en un principio no se dio cuenta de ello, la forma de *Tumbler*, se identifica con un pequeño vaso egipcio que recuerda haber visto alguna vez. [Fig. II, p. 164] La imagen de *Leader* podría derivarse también del perfil de una estatua egipcia. [Lám. 20, p. 58]

[...] Las obras recientes de Sutil tienen una cierta similitud con las de otros artistas que parecen ser referenciales, pero que siguen siendo ambiguas en su significado. [...] Sutil ha ampliado imágenes convirtiéndolas en iconos modernos. *Ceremony*, la pieza más grande incluida en este grupo, no tiene tantas características de ícono, pero parece referirse igualmente a temas universales y eternos. Por una parte, su imagen ovoide central tiene forma de útero, lo que sugiere el inicio de la vida y por otra, la composición está dividida al centro por una larga línea horizontal, que a su vez esboza un paisaje pletórico de la luz del sol al amanecer. *Ceremony* es una celebración de los orígenes. [Lám. 23, p. 61]

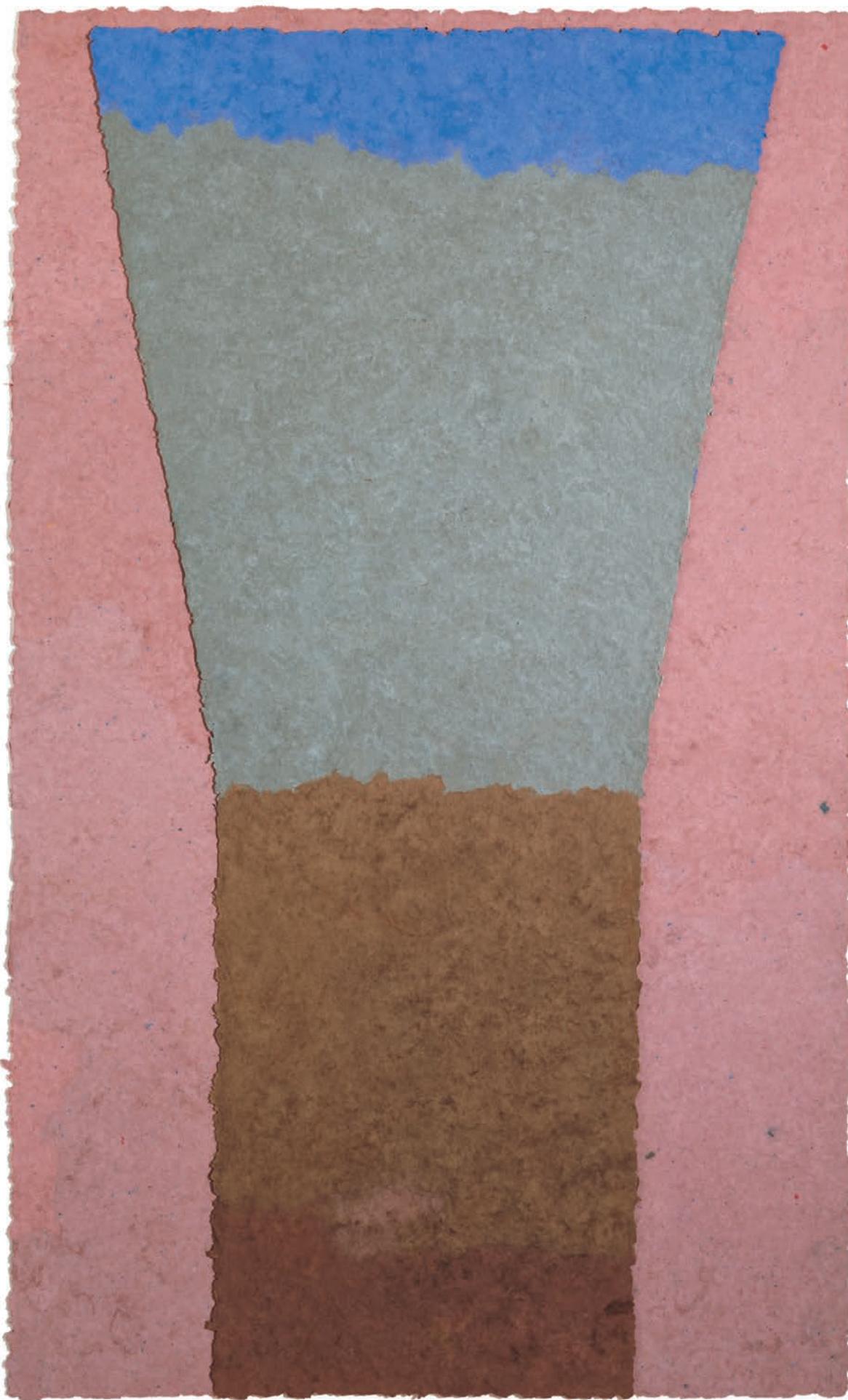
Sutil considera como pinturas sus grandes obras sobre papel. Comparte las inquietudes de los pintores abstractos contemporáneos y su trabajo puede compararse al de ellos. Sus pinturas hechas de pulpa de algodón y pigmentos son ciertamente más monumentales que dibujos, término asociado generalmente con el papel. Las diferencias entre la pintura al óleo y el medio de papel son, sin embargo, fundamentales. En tanto la pintura al óleo logra alcanzar una calidad translúcida que crea un espacio al cual es posible asomarse, el papel hecho a mano tiene una consistencia táctil que lo hace más opaco. Nunca se pierde la sensación de textura de la superficie. Los colores de Sutil también tienen una claridad e intensidad que no se logra frecuentemente con la pintura. Aquí, el color y el papel son prácticamente una sola cosa. Como resultado, las imágenes de Sutil tienen una presencia material muy definida que condiciona la ambigüedad del sujeto y hace que estas imágenes parezcan reales.



20. LEADER, 1986
188 x 102 cm / 74 x 40 in. COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

21. NAUTILUS, 1986
196 x 122 cm / 77 x 48 in





22. MIRROR, 1986
185.5 x 112 cm / 73 x 44 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA

23. CEREMONY, 1986
208 x 196 cm / 82 x 77 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



The great truth, or the absolute truth, makes itself visible to our mind through the invisible.

GEORGES VANTONGERLOO

Keeping Vantongerloo's idea in mind, Francisca Sutil creates paintings that embody concretely a range of experiences impossible to articulate in complete accurate terms. [...] The impact of Sutil's paintings falls far beyond either what physically goes into them or how they look, telescoping finally into deeper, often oppositional, territory.

Unlike painters who attempt to imbue their work with clearly explicated spiritual content, Sutil deliberately is not dogmatic about the meaning in her work, despite the distinctive references in some of her titles. While she often can be profoundly affected by much of the philosophy, particularly Eastern, to her, these things should be integrated into one's life as part of the everyday, and not treated in a cabalistic fashion. Therefore, she does not use her work to illustrate or propagate the ideas of others. If this were her goal, she would have little chance at achieving it, because the thought would remain only applied and not incorporated. Almost as a check to prevent such a flaw, her paintings remain in the realm of solid objects – entities poised to provoke a contemplative situation [...] Sutil's paintings thrive on contradictions, particularly because they remind us in no uncertain terms that it is both strange and necessary to attempt the transference of unknowable things by way of the tremendously tangible activity of painting.

[...] Things are never what they seem at first glance in Sutil's work. [...] Sutil is frank about her problems with the physical conditions of canvas—its imperfections,

warp, weave. Consequently, she makes her paintings with a rigorous, stratified method that explicitly denies the support. Using large flexible blades on a [rigid] surface, she applies layers upon layers of [pigmented gesso] or oil until the literal surface seems to consist more of polished stone than of paint. [Occasionally,] she will add graphite to the mixture, creating a sheen that reinforces the effect. It is a laborious, repetitive procedure that involves large amounts of physical effort. One should not be surprised that the exertion is not evidenced in the surfaces – Sutil fuels her conceptual goals for multiple, significant contradictions by imbedding discrepancies directly into her method. Making something that appears to be unavoidable is hard work, but sublimating the strain somehow increases the strength of Sutil's art.

Three of Sutil's paintings have specific titles; one of which, *Ungrund*, makes reference to Jakob Böhme, a German mystic from the xviith century and a clear source for Sutil's own intentions. Harriet Watts, in her *Arp, Kandinsky, and the legacy of Jakob Böhme*, condensed one of his beliefs in the following:

In Böhme's cosmos, matter, neither transcended nor dismissed as illusion, is subject to progressive transmutations through which it may reach the sublime state of divine corporeality, the materialized form in which the divinity is able to recognize and take pleasure in itself. This divine self-awareness is predicated on the confrontation and interaction of contraries, whereby the undifferentiated One can manifest itself through division

La gran verdad o la verdad absoluta, se hace visible a nuestra mente a través de lo invisible.

GEORGES VANTONGERLOO

Adoptando la premisa de Vantongerloo, Francisca Sutil crea pinturas que encarnan de manera concreta un amplio espectro de experiencias, imposibles de articular en términos completos o exactos. [...] El impacto de las obras de Sutil trasciende tanto lo que se integra físicamente en ellas como su apariencia final, proyectándose a un territorio más profundo, con frecuencia confrontacional.

A diferencia de otros pintores que tratan de imbuir su trabajo de un contenido espiritual claramente expresado, Sutil no es dogmática respecto al sentido de su obra, a pesar de las claras alusiones que aparecen en algunos de sus títulos. Aunque ha sido profundamente tocada por la espiritualidad de ciertas filosofías, especialmente la oriental, considera que estos aspectos deben ser integrados en la propia vida y no tratados en un contexto cabalístico. Por lo tanto, no usa su trabajo para ilustrar o propagar las ideas de otros. Si ese hubiese sido su objetivo, es probable que no hubiera podido alcanzarlo ya que el pensamiento habría parecido como aplicado solamente y no como incorporado. Casi como una barrera para evitar esa falla, sus pinturas permanecen en el ámbito de los objetos sólidos, estáticos, que sin embargo inducen un estado contemplativo. [...] Las obras de Sutil crecen con sus contradicciones, especialmente porque nos recuerdan en forma clara que es a la vez extraño y necesario intentar la transferencia de cosas insondables, por medio de la actividad intensamente tangible de la pintura.

[...] Las cosas no son nunca lo que parecen a primera vista en la obra de Francisca Sutil. [...] Es franca respecto

de sus problemas con la condición física de la tela, sus fallas, deformaciones, tramado. Por este motivo, hace sus pinturas con un método riguroso y estratificado que niega explícitamente el soporte. Usa grandes espátulas flexibles sobre una superficie pareja y aplica capas y capas de gesso pigmentado u óleo, hasta que la superficie final parece ser de piedra pulida, más que de pintura. Ocasionalmente, agrega grafito a la mezcla, generando un resplandor que refuerza el efecto. Se trata de un proceso laborioso, repetitivo, que requiere mucho esfuerzo físico. No es sorprendente que ese esfuerzo no sea evidente en las superficies: Sutil nutre sus metas conceptuales de múltiples y significativas contradicciones, al insertar discrepancias directamente en su método. El realizar algo que parece inalcanzable es un duro trabajo, pero el sublimar la tensión de alguna manera aumenta la fuerza del trabajo de Sutil.

Tres de los cuadros de Sutil tienen títulos específicos; uno de los cuales, *Ungrund*, hace un alcance a Jakob Böhme, un místico alemán del siglo XVII y fuente clara de las propias tendencias de Sutil. En su libro *Arp, Kandinsky y el legado de Jakob Böhme*, Harriet Watts condensa sus convicciones de la manera siguiente:

En el cosmos de Böhme, la materia no trascendida ni descartada como ilusión, es sujeto de sucesivas transmutaciones, por medio de las cuales puede alcanzar el estado sublime de corporalidad, la forma materializada por la cual la divinidad es capaz de reconocerse y disfrutar de sí misma. Esta divina conciencia de sí misma

into two, revealing each aspect of itself in terms of its opposite. (In *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles and New York, 1986, p. 245)

Böhme invented the word 'Ungrund' to name the 'One' and Sutil has created a painting that embodies many of the conditions for his definition. The painting is not, however, merely a translation of his ideas. By extending the upper right corner of the panel away from the rectangle, Sutil creates an aggressive shape that forces a new sensibility into her version on the complex spiritual coexistence of opposites. She turns her painting into a character with a real life of its own that is powerfully expressed by the directional movement made explicit in its outline. [Plate 24, p. 68]

With *Atma* and *Ieve*, Sutil firmly establishes the appropriateness of a consideration of her paintings as primary, solid entities. By using two of the many sacred names for a higher being and/or a 'Higher Self',

Sutil demonstrates that her works are best named with specific, non-descriptive terms. Composed of many forceful elements, both of these paintings personify light as a transcendental, yet substantial thing. As one reaches the center of each painting, the yellow increases in intensity – it is more abrupt in *Ieve* than in *Atma* because of the former's use of red. It is essential that in the middle of each work there is an actual, physical seam between two panels. These breaks abruptly end any discussion of labyrinthine things as the 'Void'. Sutil does not allow her work to be released into the amorphousness of some form of spiritual infinity where immaterial ideas are unobtainable and continually shifting. Therefore, the outline of *Atma*, for example, has a shape that suggests that the viewer should physically grasp the painting, hanging on to absorb as much from touch as from sight. Sutil makes work that articulates a meaning that is both individual and immovable, while at the same time fundamentally unstated, unknown and unavoidable. [Plate 26, p. 70]

está basada sobre la contradicción e interacción de los contrarios, por medio de la cual el Uno indiferenciado puede manifestarse por la división en dos, revelando cada aspecto de sí mismo en función de su opuesto. (En *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Los Ángeles y Nueva York, 1986, p. 245)

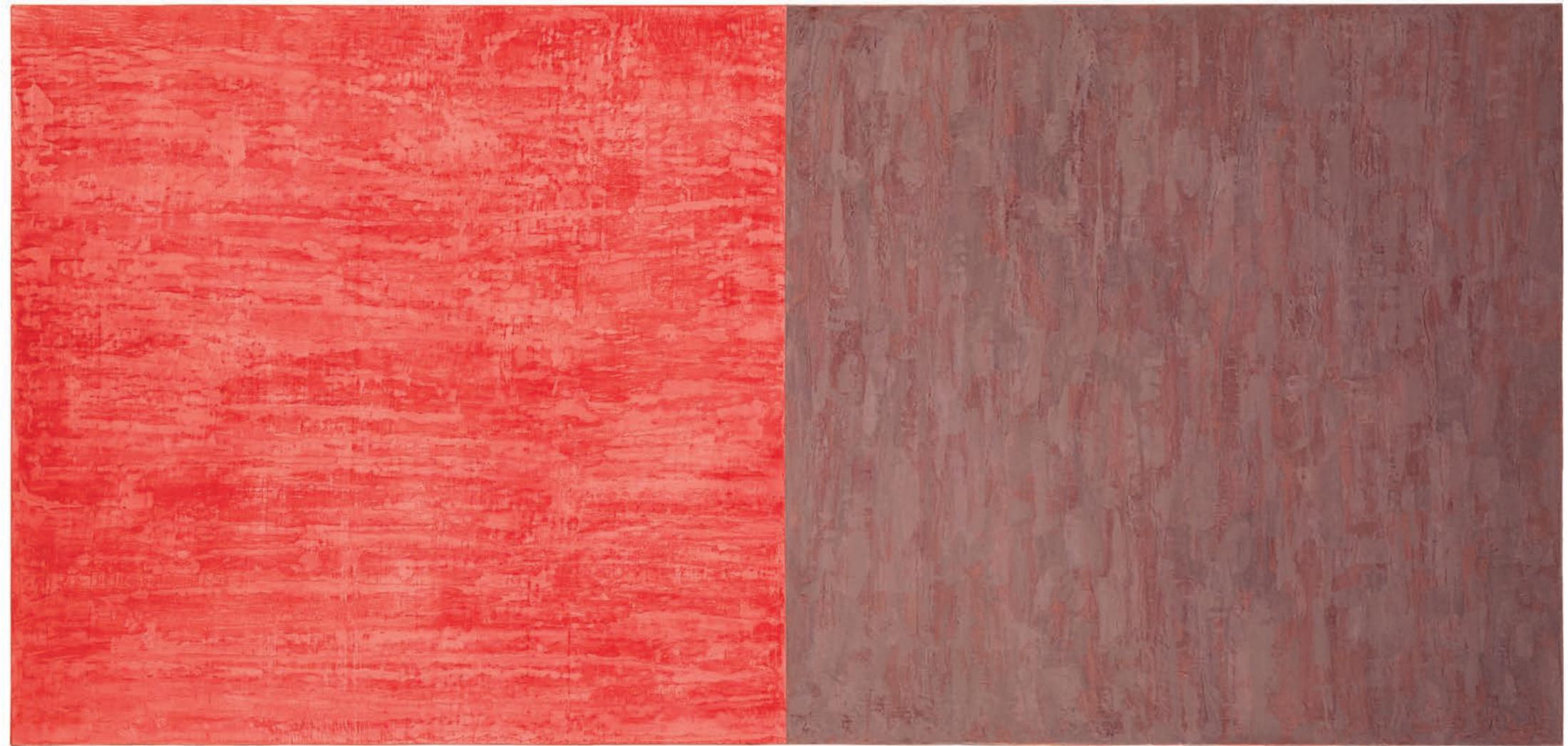
Böhme inventó la palabra ‘Ungrund’ para designar al ‘Uno’, y Sutil ha creado una obra que encarna muchas de las condiciones implícitas en esta definición. No obstante, la pintura no es una mera reproducción de sus ideas. Al extender la esquina superior derecha del panel, apartándose del rectángulo, Sutil crea una forma agresiva que incorpora con fuerza una nueva sensibilidad a su versión de la compleja coexistencia espiritual de los opuestos. Convierte así su pintura en un personaje con una vida real propia, poderosamente expresada por la intencionalidad del movimiento en su contorno. [Lám. 24, p. 68]

Con *Atma* y *Ieve*, Sutil establece la validez de que sus obras sean considerados como entidades primarias

sólidas. Al usar dos de los nombres sagrados para un ente superior y/o un ‘Ser Superior’, Sutil demuestra que sus obras pueden ser mejor caracterizadas con términos específicos, no descriptivos. Compuestas de muchos y vigorosos elementos, estas dos pinturas personifican la luz como algo trascendental y sin embargo substancial. A medida que se llega al centro de cada cuadro, aumenta la intensidad del amarillo. Esto resulta más abrupto en *Ieve* que en *Atma*, debido al uso del rojo en el primero. Es esencial que en el medio de cada panel haya una ranura física. Esta ruptura evita tajantemente cualquier discusión sobre temas laberínticos como ‘El Vacío’. Sutil no permite que su obra se vuelque en una forma espiritual amorfa, donde las ideas inmateriales son inalcanzables y en perpetuo cambio. Es así, por ejemplo, que el contorno de *Atma* tiene una forma que insta al espectador a tomar físicamente la pintura en sus manos para poder absorberla tanto con el tacto como con la mirada. Sutil crea una obra que articula un sentido a la vez individual e inmutable, fundamentalmente no explicitado, insonable e ineludible. [Lám. 26, p. 70]



24. UNGRUND, 1989
Gesso pigmentado y óleo. 228.5 x 132 cm / 90 x 52 in

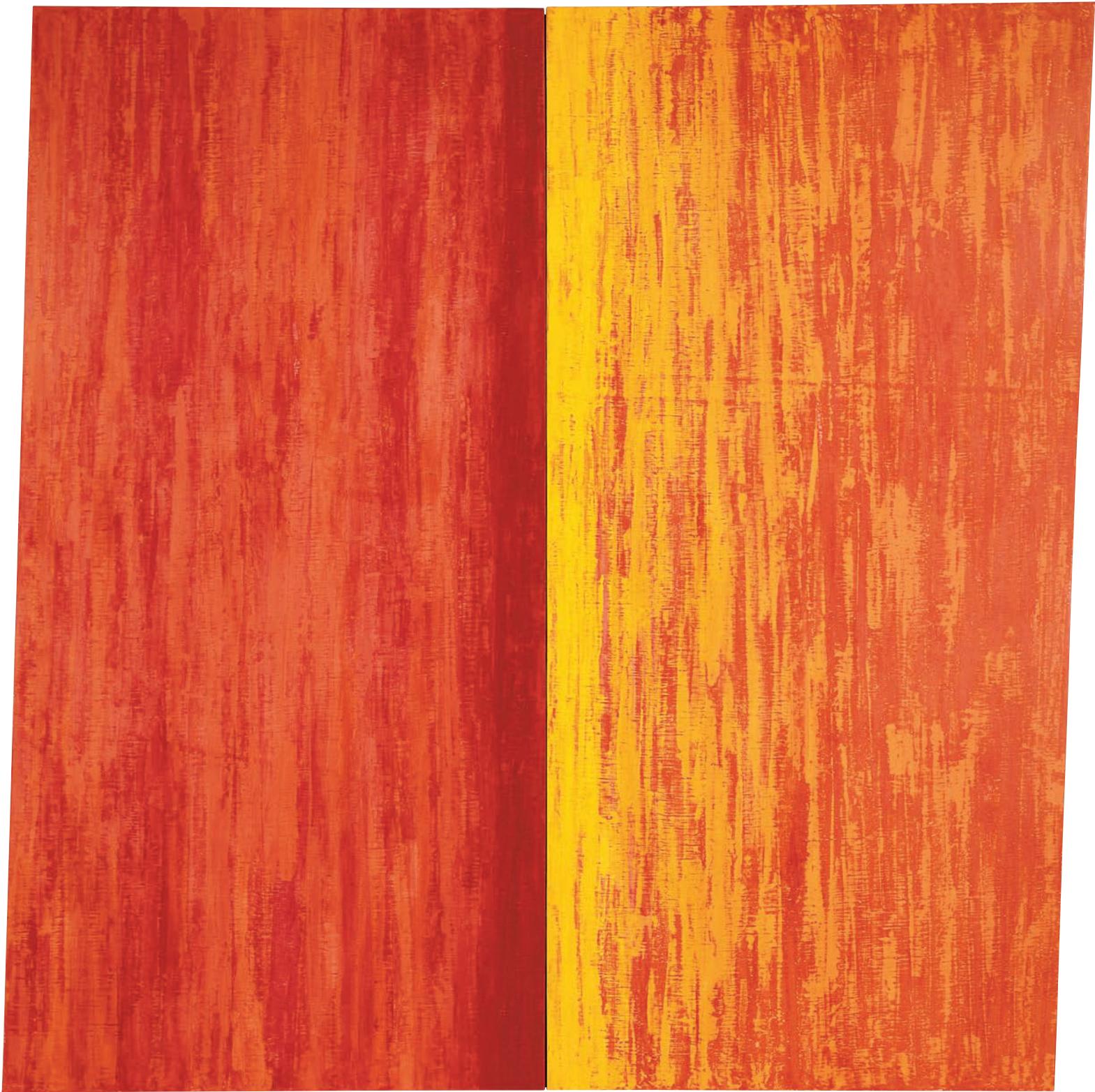


25. CORRESPONDENCE, 1989

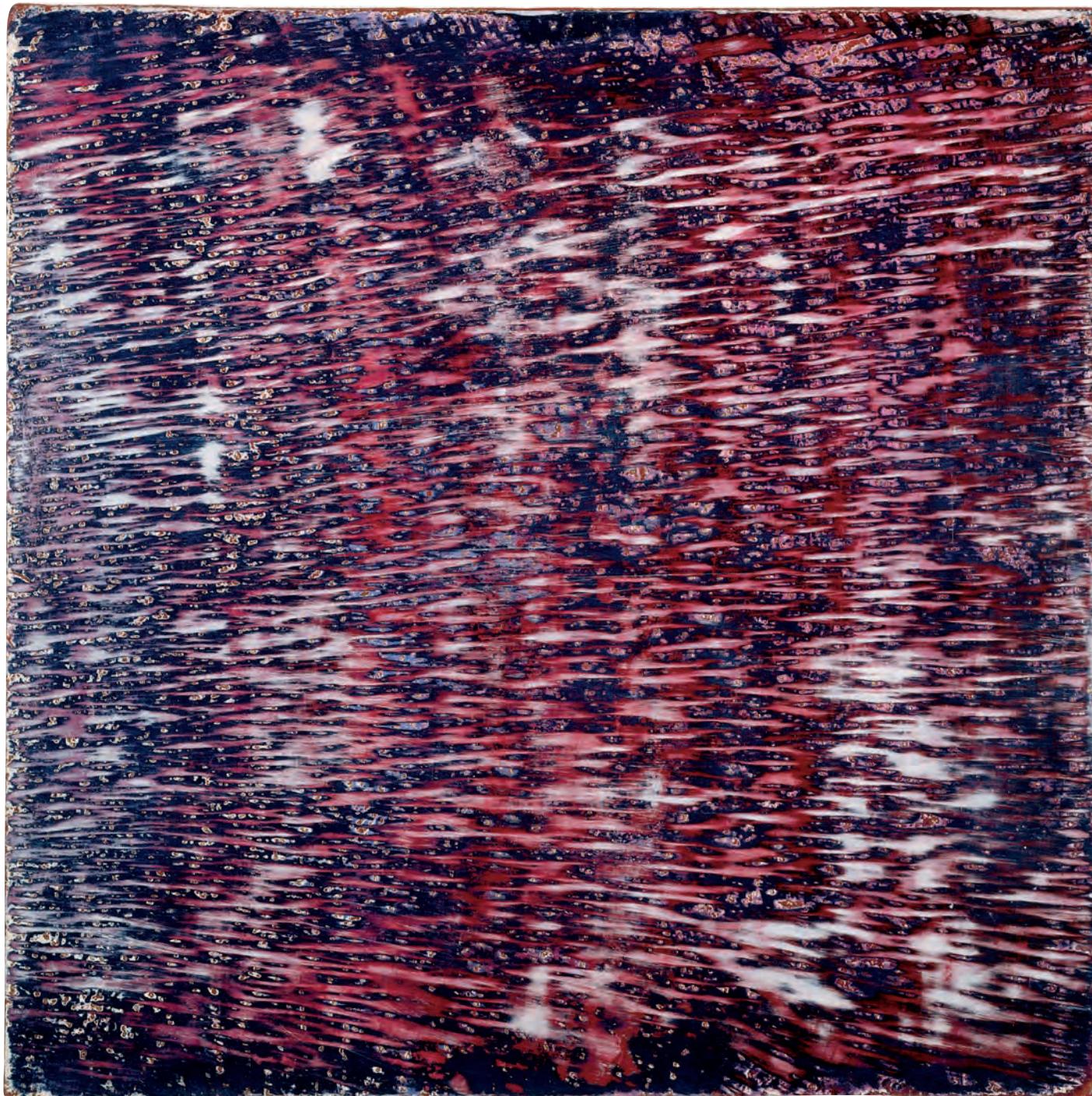
Gesso pigmentado y óleo, 102 x 232 cm / 40 x 91 in. COLECCIÓN PRIVADA, BALTIMORE, MD



26. ATMA, 1989
Gesso pigmentado
228.5 x 228.5 cm / 90 x 90 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



27. IEVE, 1989
Gesso pigmentado
228.5 x 228.5 cm / 90 x 90 in



28. FRAGMENTS OF LIFE N°10, 1990
Gesso pigmentado, 61 x 61 cm / 24 x 24 in
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

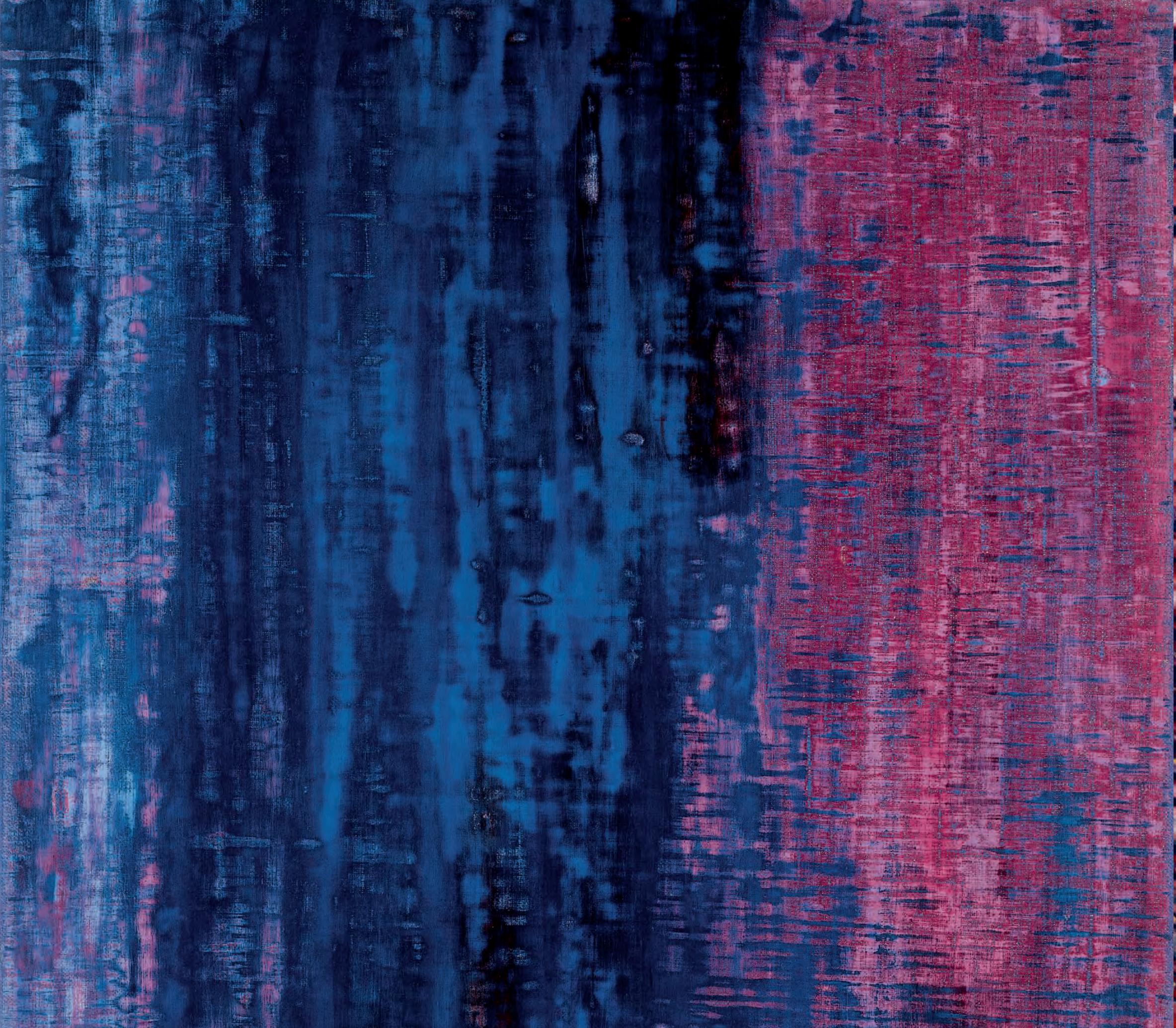
29. FRAGMENTS OF LIFE N°17,
1990
Gesso pigmentado
76 x 76 cm / 30 x 30 in
COLECCIÓN PRIVADA, LONDRES

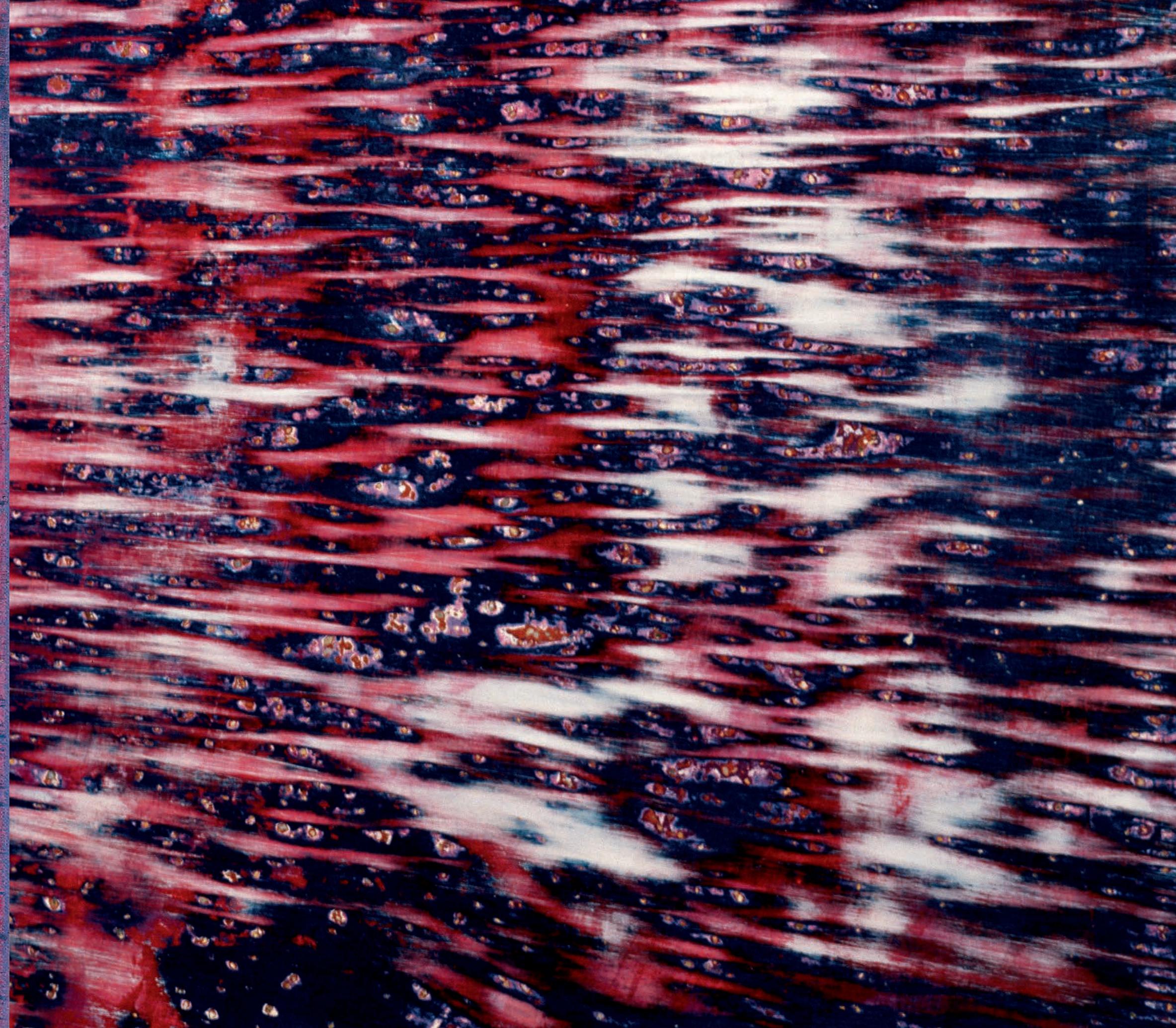
Páginas 74 y 75

30. FRAGMENTS OF LIFE N°12,
1990 (detalle)
Gesso pigmentado
40.5 x 40.5 cm / 16 x 16 in
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

Detalle Lám. 28 (p. 75)







Subtle hues, nacreous surfaces and complex textures of pigment and light are only superficial allures of Francisca Sutil's work. In these paintings, entitled *Voices of silence*, the landscape imagery of her early work has been internalized and transformed: the mountain lakes and wide, parched plains have become inner landscapes, emblems of the world as experienced by the human subject. Moreover, precise details have been left behind and transcended by large, 'abstract' thoughts, as Sutil takes her own condition for her subject. Between the two approaches of direct description and oblique evocation, Sutil has chosen the latter, more difficult mode.

Sutil is a masterful illusionist, in the original sense of the word, which derives from the Latin *il-ludere*, 'to play against'. The artist plays against the obdurate flatness and limited dimensions of her painting surface to suggest a many-dimensioned experience. Thus, the scale of these works, most of which are composed of two panels, easily invites the address of the viewer, approximating the viewer's outstretched arms. Their proportions suggest nothing so much as a mirror –the illusionist's pre-eminent tool—whose mirages of deep space are conjured from a flat plane. Moreover, in a manner unusual to recent American art, Sutil's paintings do not assert the material support, but rather, deny it, using the flat picture base as a basis for a manifold array of emotions. The multiple levels of color that Sutil lays down in repeated layers of pigmented gesso result in spaces that are at once deep and ambiguous. They invite the eye's penetration and, with it, the mind's investigation: within each work are shards of vermillion, green or charcoal black that inflect the viewer's experience, separating out from the churning vortices of color. These practices stem from Sutil's attempts to address both the broad scope, and human scale, of her emotions. In the longstanding

battle between materialist and spiritualist camps that has marked this century's aesthetics, Sutil aligns herself with the ranks of the 'spirit'.

Sutil is an artist of broad painting culture, and her works emit echoes of statements by early modernist painters. There are intimations, here, of Kandinsky's desire to find "abstract equivalents" for his emotions, but it is Matisse's comments that are most audible. In numerous remarks Matisse referred to his paintings as expressing "a state of the soul", as "a crystalline milieu for the spirit", and as the "doubling of the life of the mind". A sense of the artwork as a plastic analogue to the world, as reflected through the mind of the artist, informs these statements, belying their debt to Symbolist theory: to make so many mental mirrors, using the canvas as a reflecting surface, became the definition of the modern pictorial endeavor. Furthermore, the luminous plane of the mirror provided an image of the illusional paradox of the painted surface, at once (materially) flat and (optically) deep.

The *Voices of silence* bear testimony to the impressions that collect in open, empty places –for example, in the swelling atmosphere over the Ganges River at sunrise, as glimpsed on a trip to India, or in the parched vastness of the Atacama Desert of Sutil's native Chile. Such solemn and inescapably solitary experiences require abstract registers, ones that evade the pristine niceties of exact description. Once again, Matisse: "Color helps to express light, not the physical phenomenon, but the only light that really exists, that in the artist's brain". This 'spiritual' illumination, expressed through the interaction of color-light, has its own history (we find it, closer to us, in the glimmering penumbras of Mark Rothko); in Sutil's art, it develops through her cultivation of the in-betweens of hues, as the action of color against color

Tonos sutiles, superficies nacaradas y texturas complejas de pigmentos y luz son sólo el atractivo superficial de la obra de Francisca Sutil. En estas pinturas llamadas *Voces del silencio*, el paisaje imaginario de su obra temprana ha sido internalizado y transformado: los lagos, las montañas, las llanuras resacas, se han convertido en paisajes interiores, en emblemas del mundo, tal como han sido captados por el sujeto humano. Aún más, han quedado atrás detalles precisos que han sido superados por vastos pensamientos ‘abstractos’, a medida de que Sutil asume como tema su propia condición. Entre los dos enfoques de descripción directa y de evocación oblicua, Sutil ha elegido este último, el más difícil.

Sutil es una ilusionista magistral, en el sentido original de la palabra, que se deriva del latín *il-ludere*, ‘jugar en contra’. La artista juega contra la superficie lisa y dimensiones limitadas de su obra, para sugerir una experiencia de múltiples dimensiones. Es así como la escala de estas pinturas, la mayoría compuestos de dos paneles, capta inmediatamente la atención del espectador, y los invita a acercarse a ellos con brazos extendidos. Sus proporciones sugieren ante todo un espejo –la herramienta por excelencia de un ilusionista– espejismos de espacios profundos que surgen de un plano. Además, en forma inusual en el arte americano reciente, las pinturas de Sutil no realzan el soporte material, más bien lo niegan, usando la superficie llana del cuadro como base para un despliegue multifacético de emociones. Los niveles múltiples de color que Sutil aplica en capas repetidas de gesso mate pigmentado, dan por resultado espacios que son a la vez profundos y ambiguos. La mirada invita a penetrarlos y la mente impulsa a investigarlos: dentro de cada pintura hay fragmentos de bermellón, de verde o negro carbón que desvían la mirada del espectador, apartándolo de la agitación vertiginosa del color. Estas prácticas surgen de los intentos de Sutil por abarcar el ámbito amplio y la dimensión humana de sus emociones. En la eterna lucha entre los bandos

materialistas y espirituales que ha caracterizado la estética de este siglo, Sutil se ubica en las filas del ‘espíritu’.

Sutil es una artista de amplia cultura pictórica y en sus obras hay ecos de los pensamientos de algunos pintores modernistas tempranos. Se puede detectar aquí algo del deseo de Kandinsky por encontrar “equivalentes abstractos” de sus emociones, pero las más audibles son las observaciones de Matisse. En muchas ocasiones Matisse se refería a sus pinturas como la expresión de “un estado de alma”, como “un medio cristalino para el espíritu” y como “un doblaje de la vida de la mente”. Un concepto de la obra de arte como un análogo plástico del mundo, reflejado a través de la mente del artista, inspira estas declaraciones, desmintiendo su deuda para con la teoría simbolista: el fabricar muchos espejos mentales, usando la tela como superficie reflectora, se convirtió en la definición del esfuerzo pictórico moderno. Más aún, el plano luminoso del espejo proyectaba la imagen de la paradoja ilusoria de la superficie pintada, a la vez (materialmente) plana y (ópticamente) profunda.

Las *Voces del silencio* son testimonio de las impresiones que se recogen en espacios abiertos, vacíos, por ejemplo en la atmósfera ampulosa que envuelve el río Ganges al amanecer, percibida en un viaje a la India, o las planicies resacas del desierto de Atacama en Chile, donde nació Sutil. Estas experiencias solemnes e inevitablemente solitarias, exigen registros abstractos, aquellos que se evaden de los encantos prístinos de una descripción exacta. Y nuevamente Matisse: “El color ayuda a expresar la luz, no el fenómeno físico, pero la única luz que realmente existe es la que está en el cerebro del artista”. Esta iluminación ‘espiritual’, expresada por la interacción de luz-color, tiene su propia historia (nos resulta más próxima en la penumbra rutilante de Mark Rothko); en el arte de Sutil la encontramos en su desarrollo de los tonos intermedios, a medida que la acción de color contra color

reveals the light implicit in their interplay. The shallow effulgence of this wholly abstract color-light opens up the range within the delimited boundaries of given hues: thus [in one painting], red unfolds into a multiplicity of colors –crimson, garnet, ruby, carnelian– with bits of magenta and amethyst flickering through, in consort with cadmium orange. [Then, in other painting], the dominant tone is yellow, but the range is wide –citron, sulfur, primrose, saffron, amber. No color is pure or unmediated: sea-foam green cuts through the iridescent whole, along with specks of umber and black.

In her attempt to mirror the depth of her emotion, Sutil turns to uncharacteristic means. Flat knives are used to lay down layers of gesso, which are sanded between applications and surmounted by sand, graphite or other porous materials. The knives' motion leaves a record in equivocal marks that emit both corporeal and earthly analogies, suggesting bodily scars and scorched land. [pp. 80-85] The pigment strata obscure the canvas, masking the wood panel underneath, but, more importantly, their textual variations reveal the myriad surfaces within the whole. A parallel is established here between pictorial texture and the texture of Sutil's emotions, as the irregularities of pigment evoke swirls and eddies of feeling, qualified by residues of other colors and, hence, by experiences latent within the painting. Each panel of the diptychs is disparate, possessing a different tonality and grain. In *Voices of silence n°14*, the left side emits tremulous light through its quivering penumbras of hues

that move from yellow to celadon green along the shallow relief of a striped fabric that Sutil has substituted for canvas. In contrast, the right side seethes with turbulent color; dense and agitated accumulations of pigment suggest the sensuous analogues of earthquakes, volcanoes and solar explosions. The interaction of these elements, both among themselves and across the seam dividing the panels, maintains their differences in a complex web. As with the paradox of the 'speaking silence', the oppositions coexist in tense equilibrium. [Plate 34, p. 83]

[...] The imbrication of opposites in these diptychs reminds us of the metaphysical sense of a spirit expressed in, and through, the unity of contraries. This spirit is not an otherworldly phenomenon; rather, it manifests itself in certain configurations of atmosphere and etiolated light when the oneness of the universe becomes palpable, leaving behind the confused play of isolated elements, that constitutes the world of appearances. This coexistence of contraries also summons up the heritage of romantic idealism (itself partly dependent on mystical thought) that informs modernist aesthetics. Coleridge, for example, wrote of the poem as embodying the "reconciliation of opposite or discordant qualities", remarking on their fusion as yielding "a tone and spirit of unity". Nearer in time, Baudelaire described the "intimate immensity" of the spaces known to the soul, and conferred on the imagination the role of mirroring their apprehension in art. It is the indelible rhythm of such immaterial but nonetheless 'real' spaces that find a resonant echo in these paintings.

revela la luz implícita en su juego mutuo. El leve resplandor de esta luz-color amplía el abanico, dentro de los límites establecidos, de los diferentes tonos. Es así como [en una obra], el rojo se despliega en una multiplicidad de colores – carmín, granate, rubí, cornalina– con una pizca de solferino y amatista que se trasluce, junto con el naranja cadmio. [Mientras, en otra pintura], el tono dominante es el amarillo, pero el espectro es amplio: limón, azufre, primula, azafrán, ámbar. No hay color puro o que no haya sido intervenido; el verde mar se insinúa en el conjunto iridiscente, junto con el ocre y el negro.

En su esfuerzo por reflejar la profundidad de su emoción, Sutil acude a medios poco usuales. Usa espátulas planas para aplicar capas de gesso que va lijando entre cada aplicación y en las que a veces incorpora arena, grafito u otro material poroso. La moción de las espátulas deja evidencia de trazos equívocos que emiten análogos a la vez corpóreos y telúricos, sugiriendo cicatrices del cuerpo o tierras resecas. [pp. 80-85] El estrato de pigmento oscurece la tela y hace que el panel de madera subyacente revele las innumerables superficies que hay dentro del todo. Aquí se establece un paralelo entre la textura pictórica y la textura de las emociones de Sutil, en la medida que las irregularidades del pigmento evocan flujos y reflujo de sentimientos, expresados por residuos de otros colores y, por lo tanto, de experiencias latentes en la pintura. Cada panel del tríptico es dispar y posee una diferente tonalidad y textura. En *Voces del silencio* nº14, el lado izquierdo proyecta una luz trémula a través de sus vibrantes penumbras de tonos que van del amarillo al verde celedón,

a lo largo del relieve con escaso realce de un género rayado con el que Sutil ha reemplazado la tela. Por contraste, el lado derecho hervir con colores turbulentos; acumulaciones densas y agitadas de pigmento sugieren los análogos sensuales de terremotos, volcanes y explosiones solares. La interacción de estos elementos, tanto entre ellos mismos como a lo largo de la línea que divide ambos paneles, preserva sus diferencias en una red compleja. Tal como en la paradoja del ‘silencio hablante’, las oposiciones existen aquí en un tenso equilibrio. [Lám. 34, p. 83]

[...] La superposición de opuestos en estos trípticos, nos recuerda el sentido metafísico de un espíritu que se expresa en y por medio de la unidad de los contrarios. Este espíritu no es un fenómeno de otro mundo, más bien se manifiesta en ciertas configuraciones de atmósferas y de luz pálida, cuando la unicidad del universo se hace palpable, dejando detrás de sí el juego confuso de elementos aislados que constituye el mundo de las apariencias. Esta coexistencia de los contrarios también evoca el legado del idealismo romántico (él mismo parcialmente dependiente del pensamiento místico) que configura la estética moderna. Coleridge describió el poema como la encarnación de “la reconciliación de cualidades discordantes opuestas”, observando que su fusión entrega “un tono de espíritu y unidad”. Más próximo en el tiempo, Baudelaire describe “la íntima inmensidad” de los espacios conocidos por el alma, y confiere a la imaginación el papel de reflejar su captación en el arte. Es el ritmo indeleble de esos espacios inmateriales y sin embargo ‘reales’ lo que encuentra un eco vibrante en estas pinturas.



31. VOICES OF SILENCE N°II (díptico), 1991
Gesso pigmentado, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in



32. VOICES OF SILENCE N°12 (díptico), 1991
Gesso pigmentado, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in



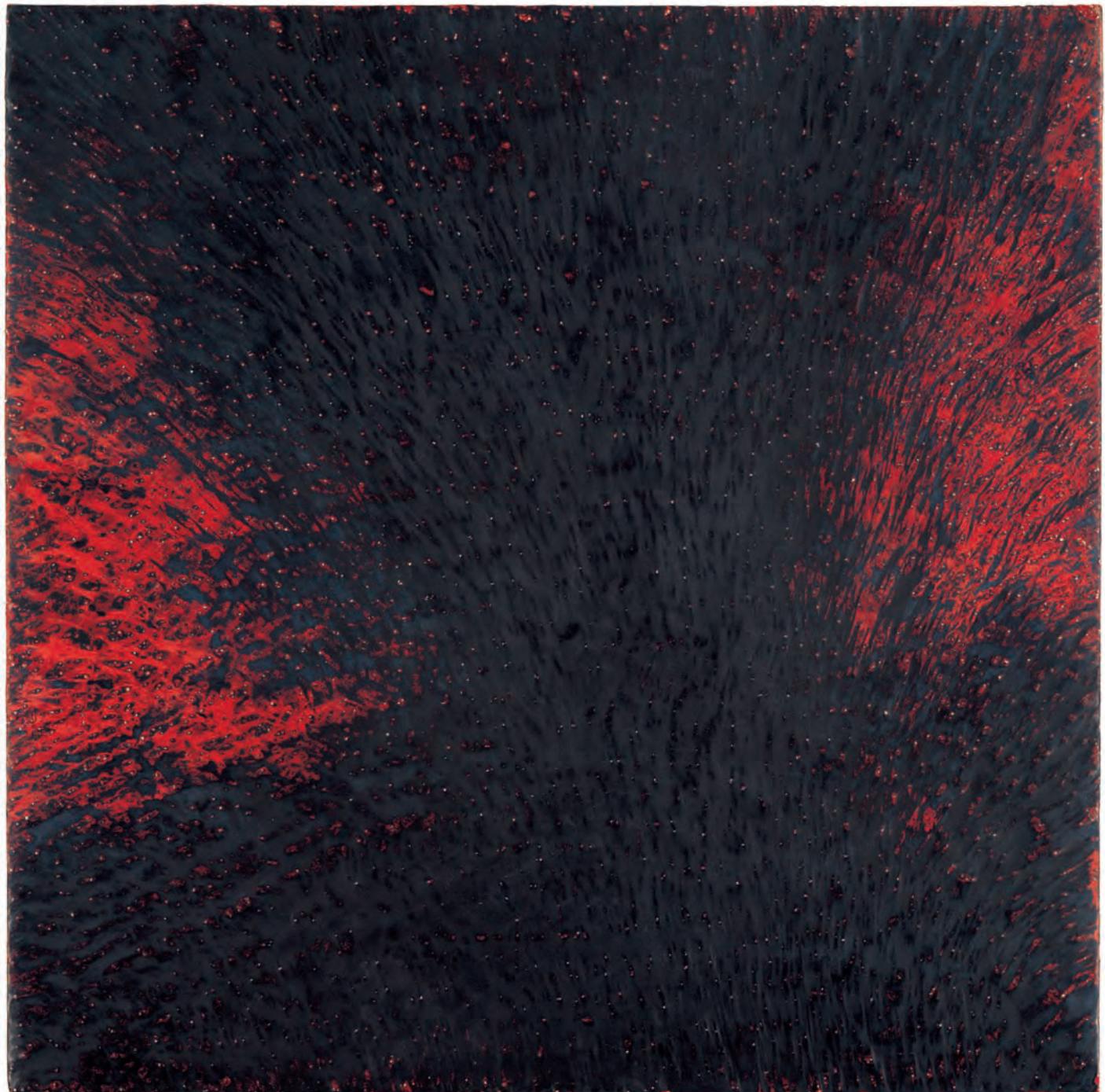
33. VOICES OF SILENCE N°13 (díptico), 1991
Gesso pigmentado, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



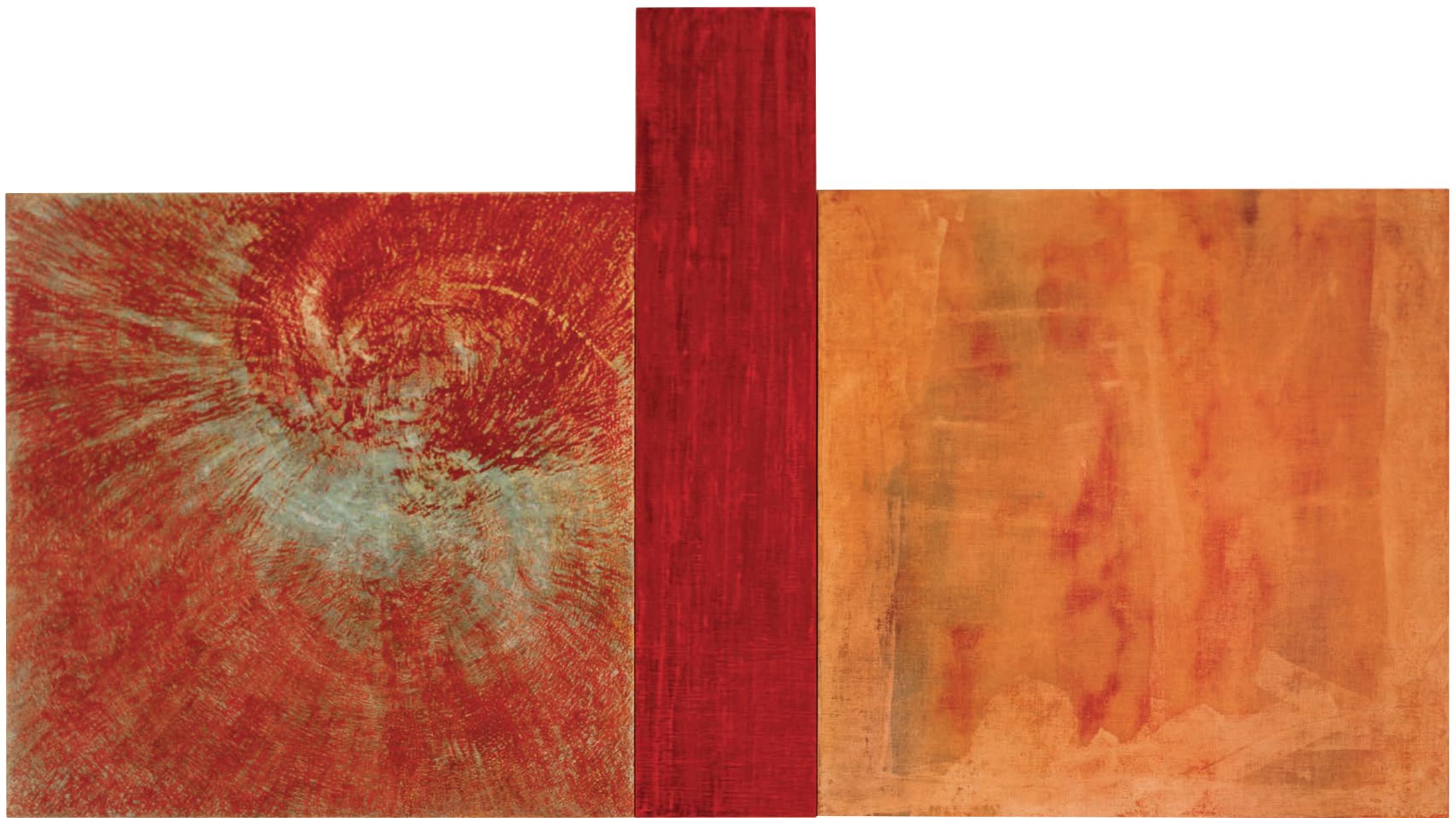
34. VOICES OF SILENCE N°14 (díptico), 1991
Gesso pigmentado, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



35. VOICES OF SILENCE N°7, 1991
Gesso pigmentado, 46 x 46 cm / 18 x 18 in
COLECCIÓN PRIVADA, MIAMI, FL



36. VOICES OF SILENCE N°16, 1992
Gesso pigmentado, 51 x 51 cm / 20 x 20 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



37. CEREBRATIONS N°I, 1993
Gesso pigmentado, 279 x 157.5 cm / 110 x 62 in



38. UNTITLED, 1992

Gesso pigmentado
102 x 102 cm / 40 x 40 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA

Páginas 88 y 89

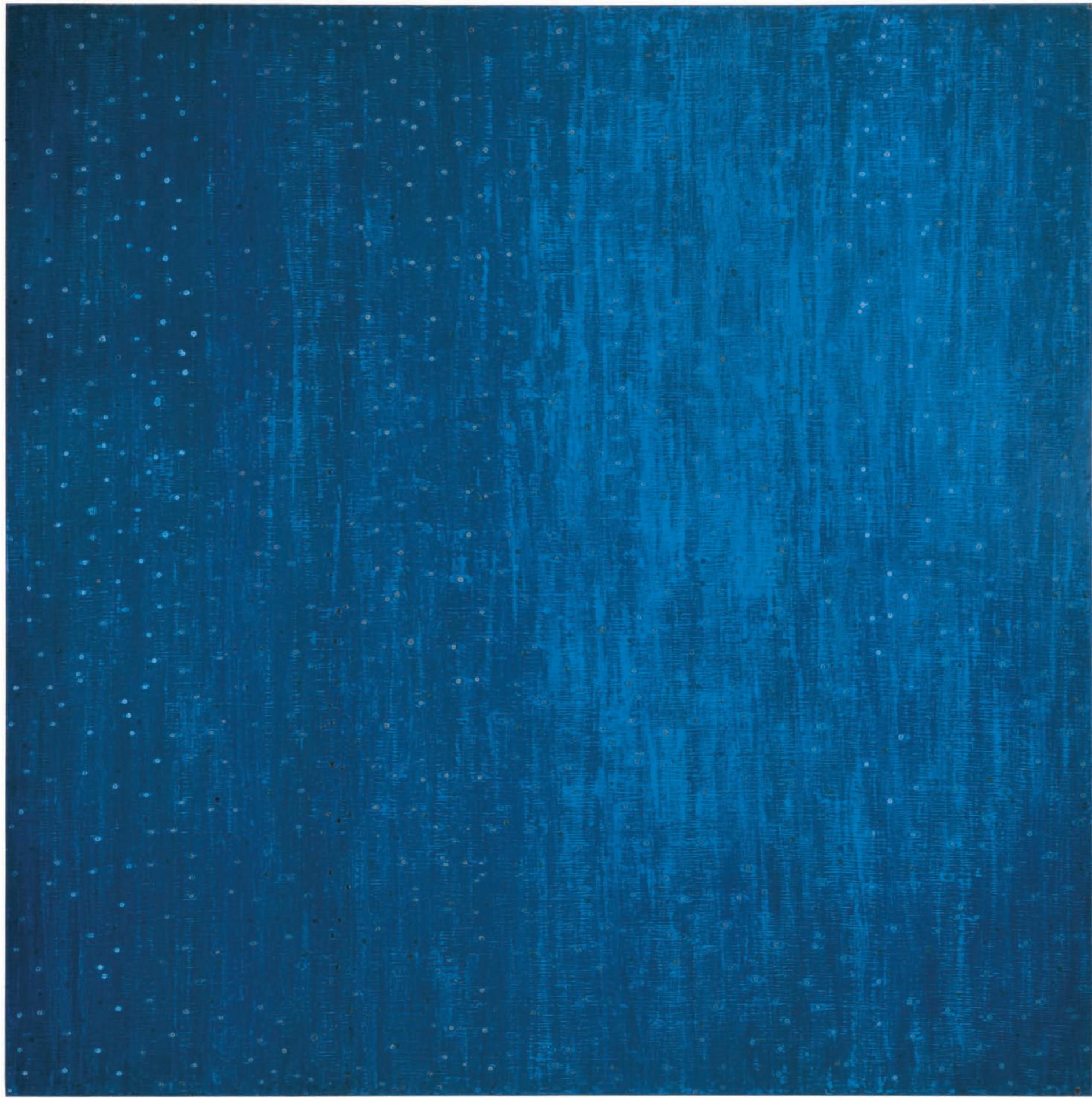
39. CEREBRATIONS N°4, 1994
Gesso pigmentado, 193 x 386 cm / 76 x 152 in





40. CEREBRATIONS N°2, 1993
Gesso pigmentado, 122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

41. CEREBRATIONS N°7, 1994
Gesso pigmentado, 193 x 193 cm / 76 x 76 in
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

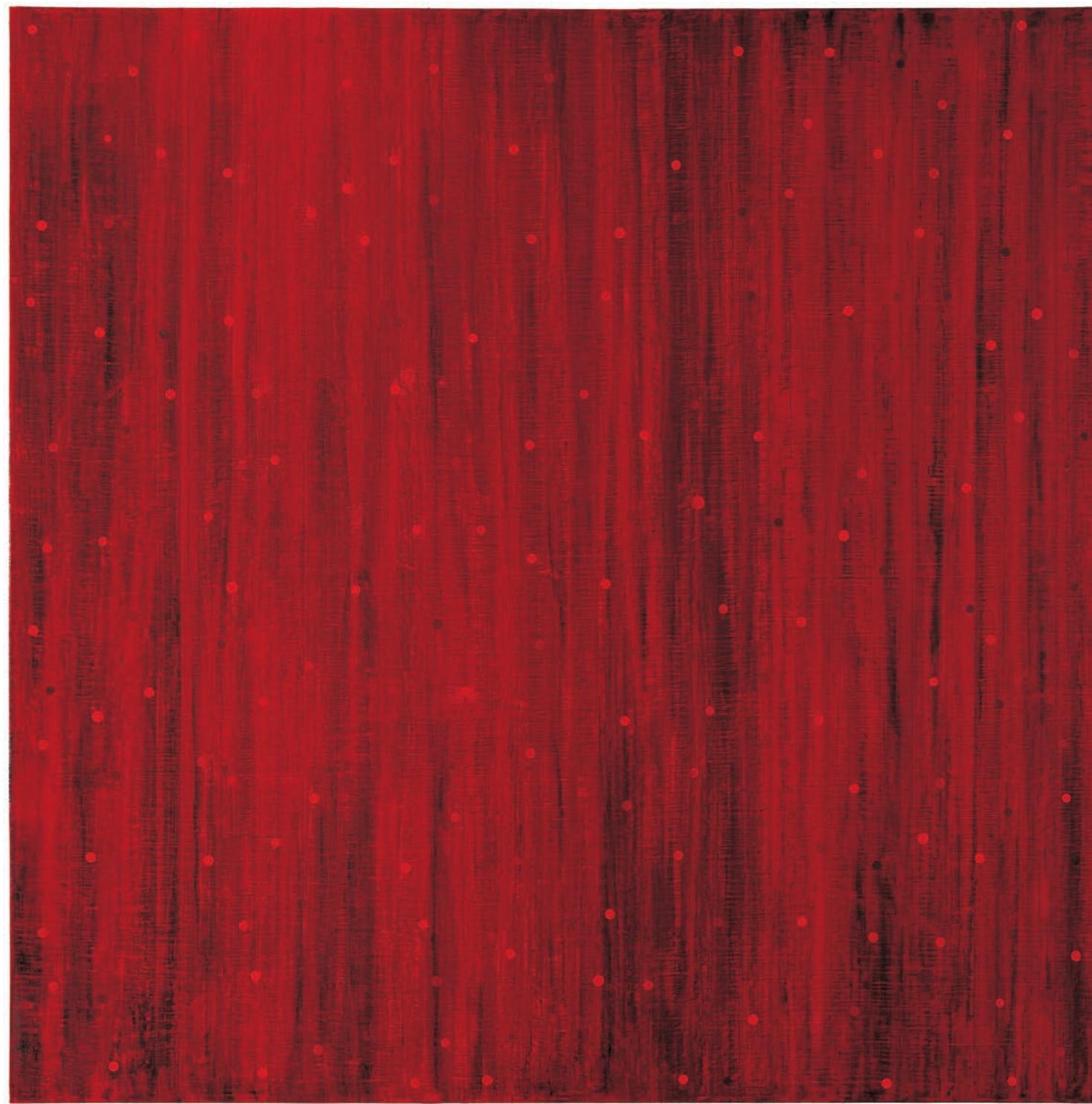




42. CEREBRATIONS N°II, 1996
Gesso pigmentado, 122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE

43. CEREBRATIONS N°I5 (detalle), 1996
Gesso pigmentado, 122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA





44. CEREBRATIONS N°13, 1996
Gesso pigmentado, 122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



45. CEREBRATIONS N°14, 1996
Gesso pigmentado, 122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



46. SPACES N°5, 1998
Gesso pigmentado y óleo
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN PRIVADA, CHICAGO, IL



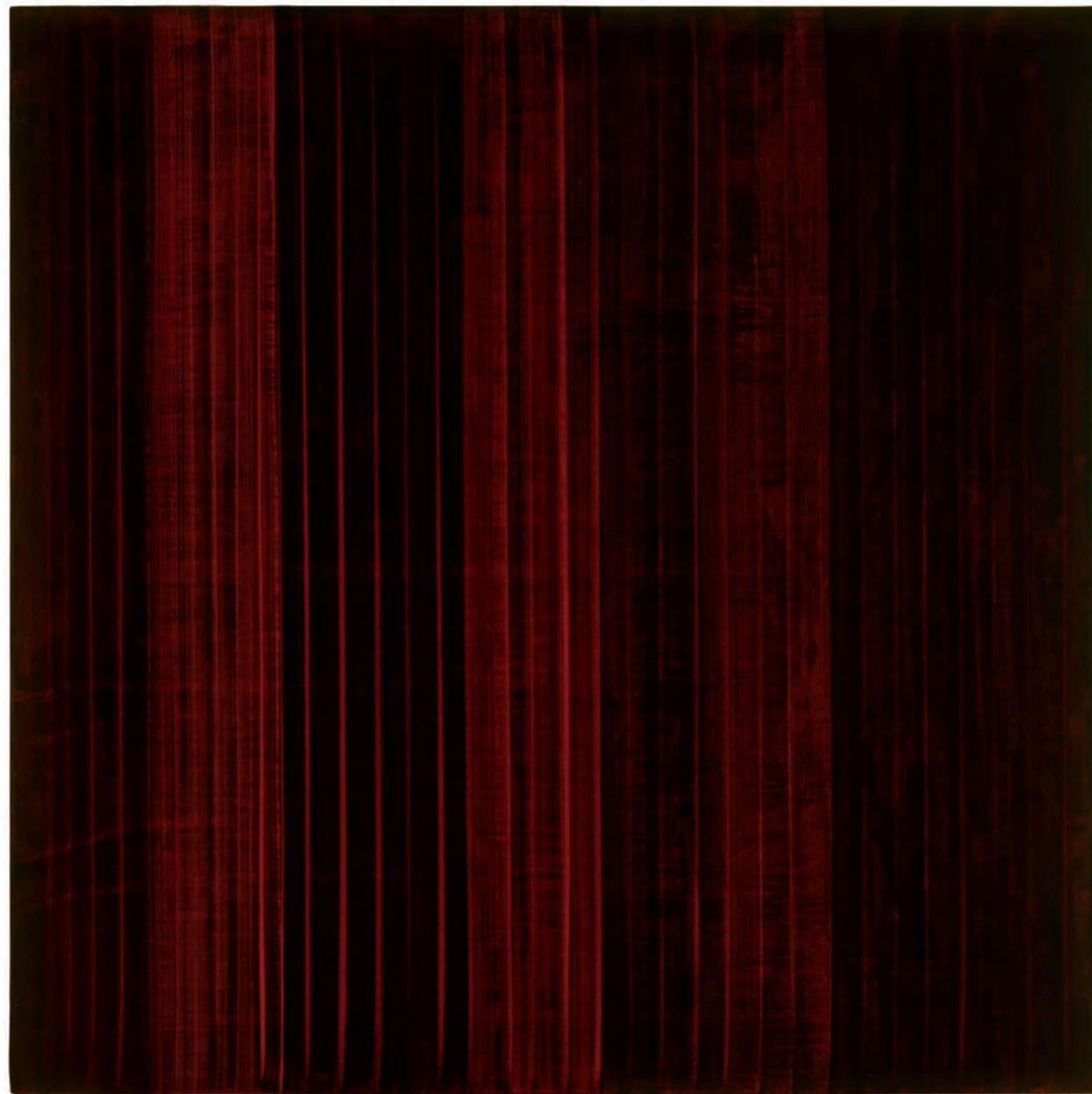
47. SPACES N°6, 1998
Gesso pigmentado y óleo
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



48. SPACES N°7, 1998
Gesso pigmentado y óleo
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE

49. TINTA CHINA N°16
Serie *Spaces*, 1998
76 x 56 cm / 30 x 22 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE





50. SPACES N°4, 1998
Gesso pigmentado y óleo, 70 x 70 cm / 27½ x 27½ in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



51. SPACES N° I2, 1998
Gesso pigmentado y óleo, 74 x 74 cm / 29 x 29 in
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



52. ACUARELA N°10
Serie *Spaces* 3, 1998
76 x 56 cm / 30 x 22 in

53. ACUARELA N°9
Serie *Spaces* 3, 1998
76 x 56 cm / 30 x 22 in





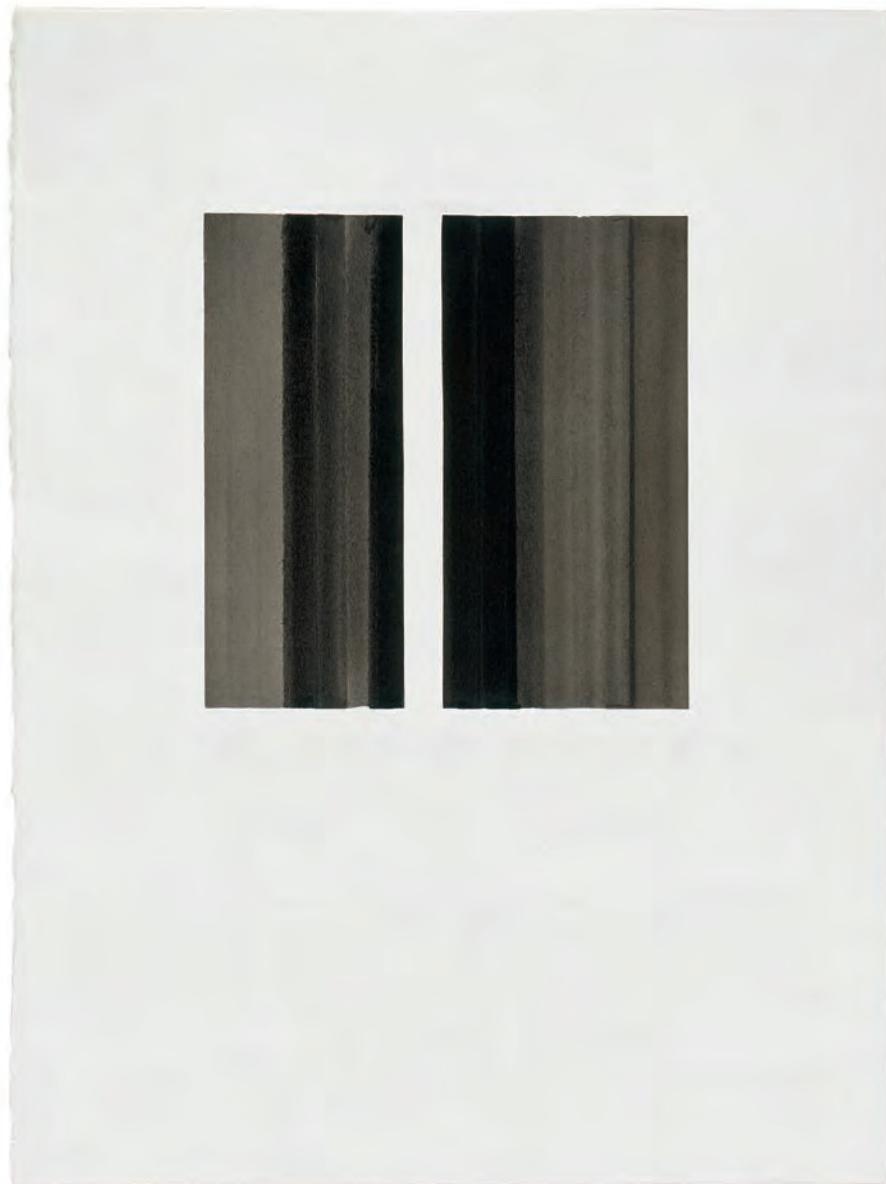
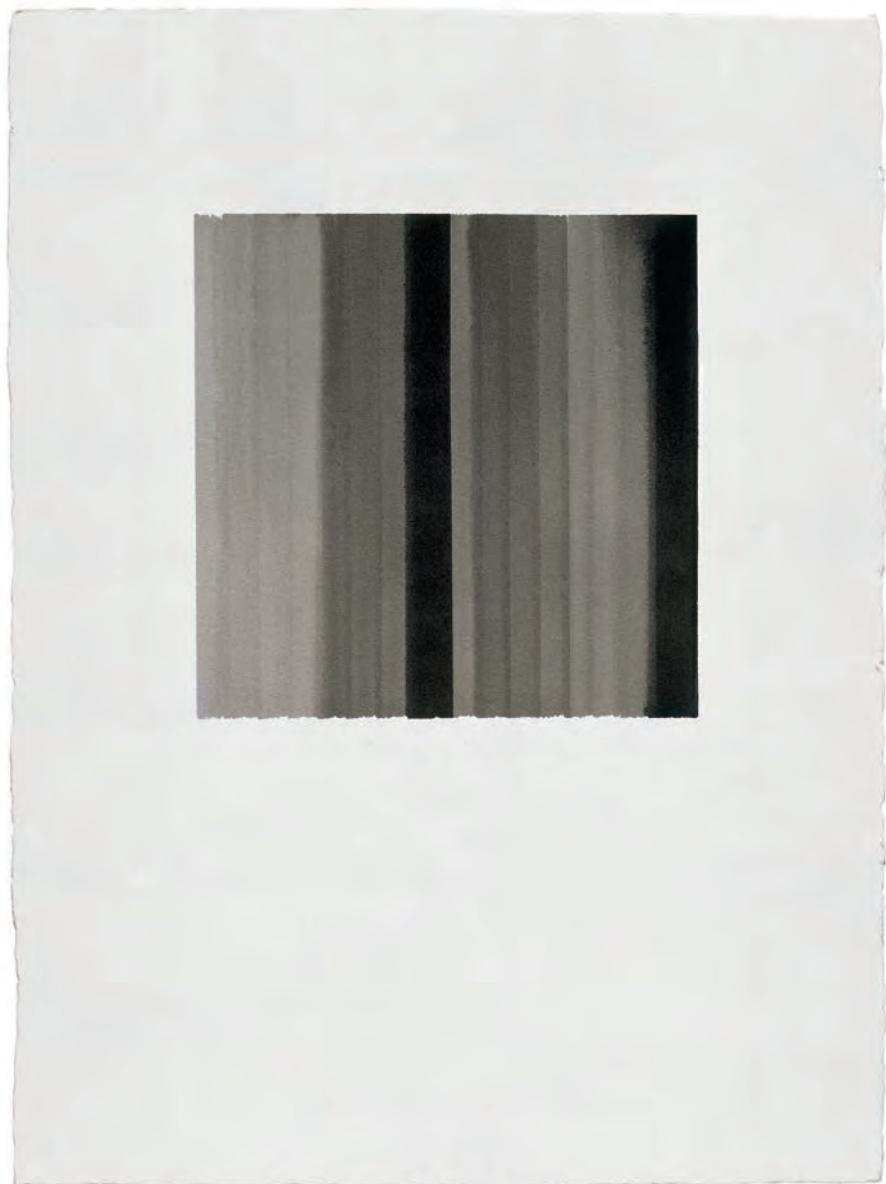
FS-11

54. ACUARELA N°6
Serie *Spaces 4*, 1999
60 x 45 cm / 23¾ x 17¾ in

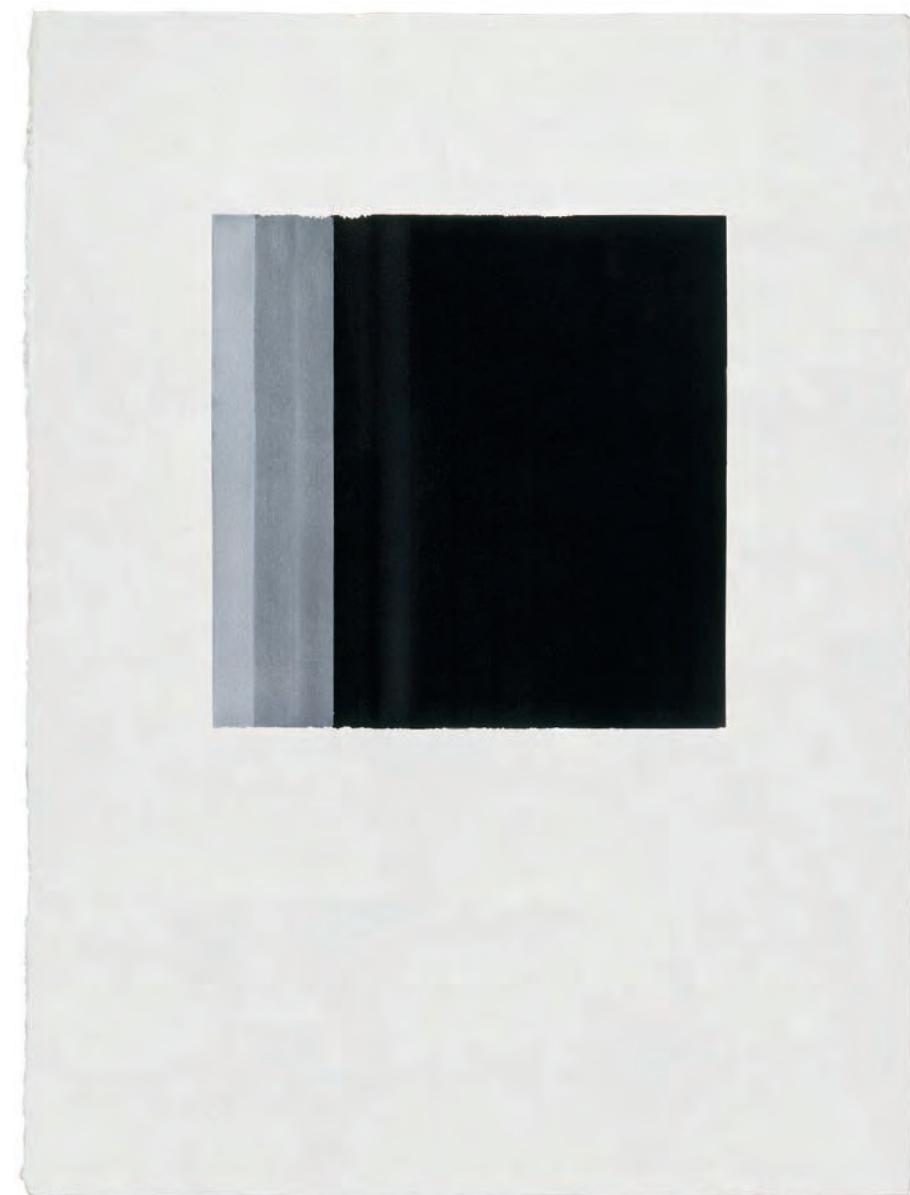
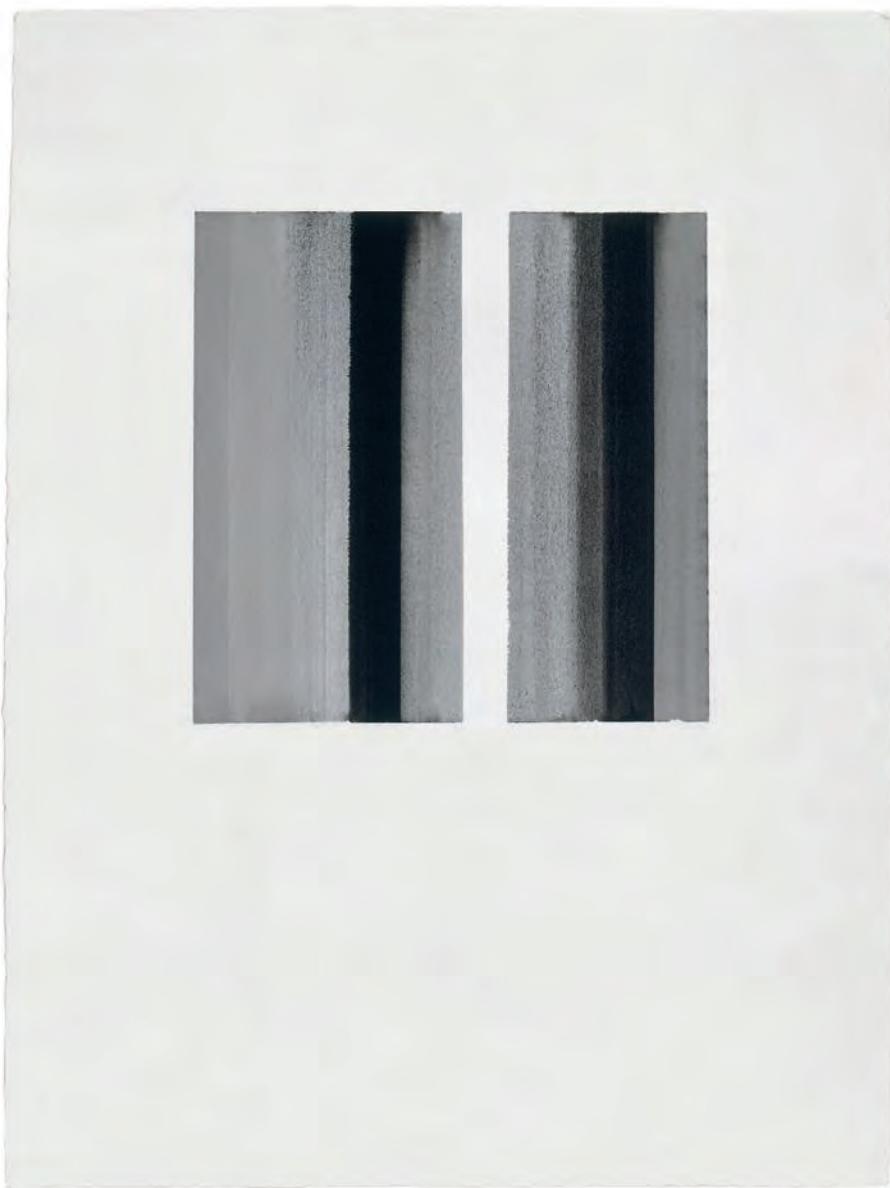


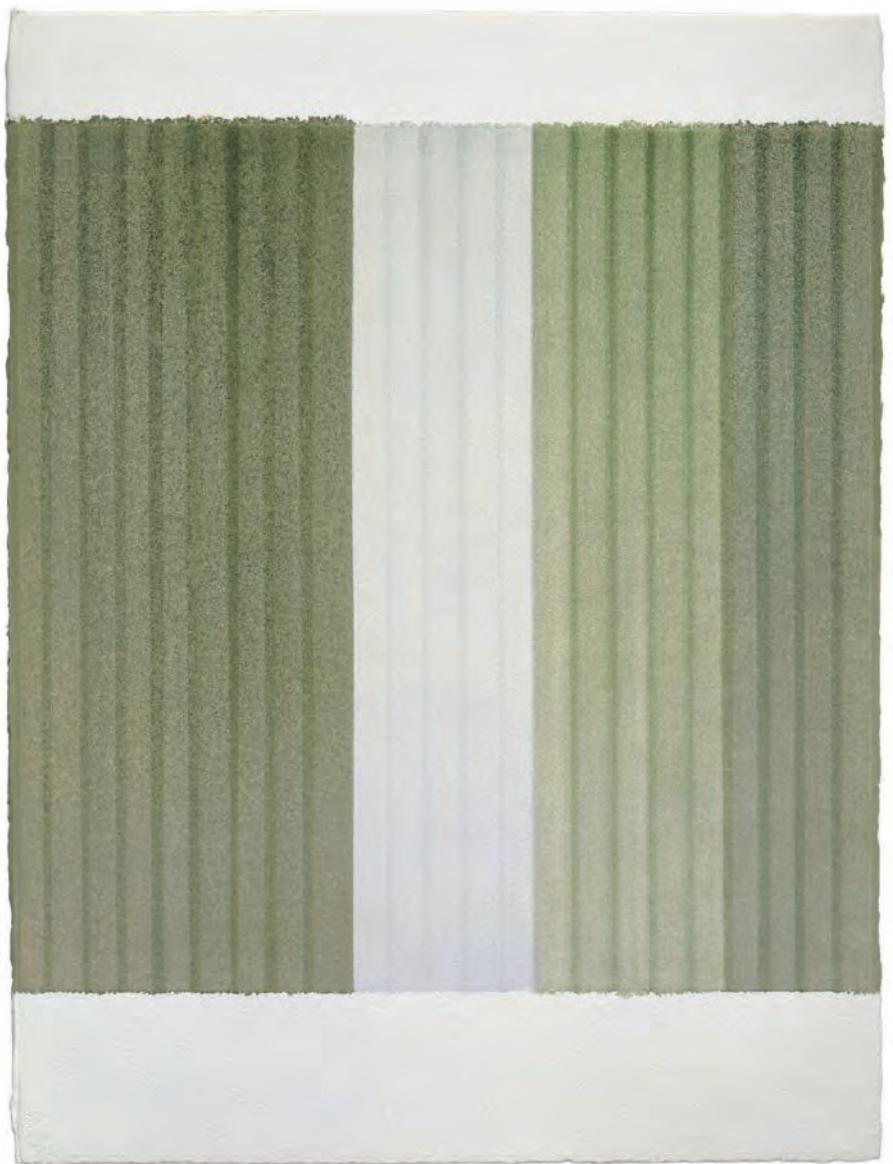
ES - 99

55. ACUARELA N°8
Serie *Spaces* 4, 1999
60 x 45 cm / 23½ x 17½ in



56. 57. 58. 59. TINTA CHINA N°13-N°14-N°8-N°12
Serie *Spaces*, 1998
76 x 56 cm / 30 x 22 in





60. OIL À L'ESSENCE N°10
Serie *Spaces*, 1998
76 x 56 cm / 30 x 22 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



61. OIL À L'ESSENCE N°4
Serie *Spaces*, 1998
76 x 56 cm / 30 x 22 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



62. OIL À L'ESSENCE N°18

Serie *Spaces*, 1999

76 x 56 cm / 30 x 22 in

COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



63. OIL À L'ESSENCE N°14

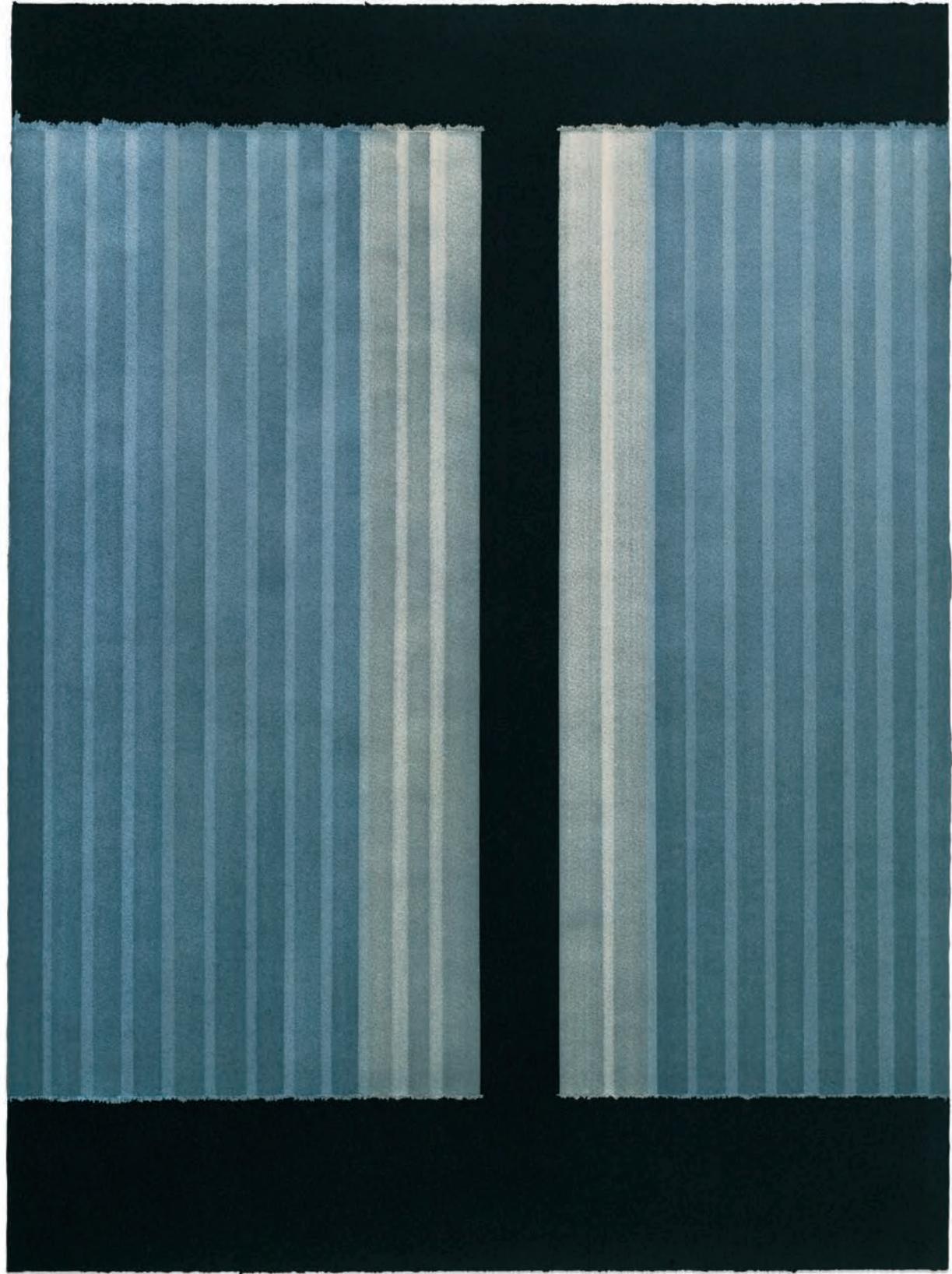
Serie *Spaces*, 1999

76 x 56 cm / 30 x 22 in

COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



64. OIL À L'ESSENCE N°25
Serie *Spaces*, 1999
76 x 56 cm / 30 x 22 in



65. OIL À L'ESSENCE N°26
Serie *Spaces*, 1999
76 x 56 cm / 30 x 22 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA



66. SPACES N°22, 1998
Óleo sobre lino
188 x 132 cm / 74 x 52 in



67. SPACES N°23, 1998
Óleo sobre lino
188 x 132 cm / 74 x 52 in



68. SPACES N°29, 1999
Óleo sobre lino
188 x 132 cm / 74 x 52 in



69. SPACES N°28, 1999
Óleo sobre lino
188 x 132 cm / 74 x 52 in



70. SPACES N°17, 1998
Óleo sobre lino
78 x 78 cm / 30¾ x 30¾ in



71. SPACES N°25, 1999
Óleo sobre lino
188 x 132 cm / 74 x 52 in

[...] Artful speculation is not a factor when Francisca Sutil prepares a project. [...] Sutil sidesteps the immediate and flees the superficial in her work, as well as in her life. Ever since she began to paint on canvas, after intense involvement with papermaking as an approach to painting, she set her sights on intangible goals. Earlier in her career, the emphasis was on the consecration of life through painting as an act of total devotion.

[...] Since 1995, Sutil has moved imperceptibly closer to that "shifting edge of the unknowable". In her case, an indomitable faith permits her to dance at the brink, without any fear of falling. She poises herself on the razor's edge of one woman's eternity, looking the abyss straight in the eye. And she does not tremble as her ambitious brushstrokes leave their mark on the canvas with uncanny precision.

[...] It is evident that scale and skin take on different dimensions in Sutil's work. One must be aware of these subtleties when positioning her in the pantheon of her peers. She comes to abstraction with a different preparation and more personal priorities. Rather than lay out a colored surface for a viewer's instant satisfaction, she produces a geological layering of colors. The discerning eye is drawn into the construct of the texture, and gradually penetrates the surface, into a luminous world that radiates from within. The essence is trapped inside the paint, and not on the surface alone.

Each painting possesses a personality that must be discovered as it gradually reveals its tale to the attentive and acquiescent observer, to the believer. The capacity to unravel invisibility is based on an act of faith. You must believe that you can 'see' more than what the eye can capture, perceive beyond the transparencies of paint and the arrangement of brushstrokes.

[...] Sutil was at ease with her search by 1999. She had proven, on a battleground as tough and unforgiving as New York that she was no one's mimic, no one's watered-down disciple. She reigned over "a territory all her own". By now, her priorities were shifting, transporting her closer to that inevitable "edge of the unknowable". She was more concerned with looking into the void than looking back at the known.

We are ready, now, to take on the challenge that led to this [series]. *Transmutations* is a set of paintings as ambitious as life itself and as definitive as death. Just before starting this series, without realizing where it would lead her, Sutil took on an inspiring commission that was crucial in triggering a change of pace in her work and a change of direction in her life. She was given a self-contained tower on a private estate near Santiago as well as the means to transform the austere **Cruz Chapel** into a bewildering consecration of color. [pp. 122-125]

Creating the climate for a sanctuary requires attuning oneself with dimensions that surpass the pedestrian. It was evident that she would work with the elements that she knew best: color and light. She would be more like an orchestra director than a Renaissance master; her contribution would be to distribute a symphony of color in harmonic patterns and, with the magic of light and shadow, create an ambience that would throb with the resonance of transcendence.

The result was a space that glowed like an illuminated manuscript brought to life. A constant crescendo of color transported the mind beyond the grip of memory and the distractions of desire, where a universal oneness replaced the static of the ego. Color spoke in a medley of voices, as clear and concise as if each tone were the representation of a parable or a lesson.

[...] La especulación artificiosa no está presente cuando Francisca Sutil prepara un proyecto. [...] Ella soslaya lo inmediato y huye de lo superficial en su obra, así como en su vida. Desde que empezó a pintar sobre tela, después de su intenso compromiso con el papel hecho a mano como acercamiento a la pintura, puso su mirada en metas intangibles. Temprano en su carrera, su acento estaba en la consagración de la vida por medio de la pintura, como un acto de total devoción.

[...] Desde 1995, Sutil se ha ido acercando imperceptiblemente a esa “orilla cambiante de lo insondable”. En su caso, una fe inquebrantable le permite danzar al borde del abismo, sin temor a caer. Se sitúa al filo de la navaja de la eternidad de su propia existencia, mirando el vacío cara a cara. Y no tiembla cuando sus ambiciosas pinceladas dejan su huella en el lienzo con misteriosa precisión.

[...] Es evidente que escala y piel toman una dimensión diferente en la obra de Sutil. Es preciso estar conscientes de estas sutilezas cuando se la posiciona en el panteón de sus pares. Ella llega a la abstracción con una preparación original y prioridades más personales. En vez de desplegar una superficie de color para satisfacción instantánea del espectador, Sutil produce capas geológicas de colores. La mirada selectiva se ve atraída por la estructura de la textura y va penetrando gradualmente la superficie, hasta llegar al mundo luminoso que irradia del interior. La esencia está atrapada dentro de la pintura y no solamente en la superficie.

Cada pintura posee una personalidad que se descubre a medida que va revelando poco a poco su historia al observador atento y receptivo, al creyente. La capacidad de desplegar la invisibilidad se basa en un acto de fe. Es preciso creer que es posible ‘ver’ más allá de lo que capta la mirada, percibir más allá de las transparencias de la pintura y el trazado de sus pinceladas.

[...] Sutil estaba satisfecha con su búsqueda en 1999. Había probado en un campo de batalla tan duro e implacable como Nueva York, que no era imitadora ni discípula desdibujada de nadie. Reinaba ya sobre su “territorio propio”. A esas alturas, sus prioridades iban cambiando, impulsándola hacia esa inevitable “orilla de lo insondable”. Le inquietaba más asomarse al vacío que volver su mirada hacia lo conocido.

Con estas consideraciones ya estamos preparados para recoger el desafío de esta nueva serie. *Transmutaciones* es un conjunto de pinturas tan ambicioso como la vida misma y tan definitivo como la muerte. Antes de iniciar estas series, Sutil aceptó un encargo de singular importancia que resultó crucial para precipitar un cambio de ritmo en su trabajo y en la orientación de su vida. Se le entregó una torre en una propiedad cerca de Santiago, así como los medios necesarios para transformar la austera **Capilla Cruz** en una deslumbrante consagración de colores. [pp. 122-125]

El crear el ambiente de un santuario requiere una sintonía del artista con dimensiones que trascienden lo pedestre. Era evidente que Sutil iba a utilizar los elementos que mejor conocía: la luz y el color. Su acción habría de ser más la de un director de orquesta que la de un maestro del Renacimiento. Su contribución fue entonces la de desplegar una sinfonía de colores en diseños armónicos y crear con la magia de luz y sombra, un ambiente palpitante con la resonancia de la trascendencia.

El resultado es un espacio que resplandece como un manuscrito iluminado que hubiera tomado vida. Un *crescendo* constante de color transporta la mente más allá del alcance de la memoria y las distracciones del deseo, donde la unicidad universal reemplaza la estética del ego. El color habla con una mezcla de voces claras y concisas, como si cada tono fuera la expresión de una parábola o lección.

Sutil spent two years instilling the chapel with the pith of life and a glimmer of afterlife. When the project was completed, she knew her next step had to be a forward-moving one. There was no turning back. She centered her focus on her own existence, on her own commitment to life. She was aware, as never before, of the potential of its infiniteness. She had passed beyond Yau's "shifting edge of the unknowable". She had become one with the 'invisible'.

[...] The paintings [in the *Transmutations* series] are titled *Homage* (2002), *To Love* (2001), *Transcending n°1* and *n°2* (2002), and *Transmutation n°1* (2001) and *n°3* (2002). The path is crystal-clear. When one is prepared to render homage, one is ready to love beyond the reach of the ego. At that moment, one can transcend the superficial, moving toward a more elevated vision of life. [pp. 139-143]

Finally, one arrives at the state of transmutation, the subtle trick of turning substance into essence, the dream

of every would-be alchemist. Sutil devotedly infuses this sequence of human spiritual evolution in profoundly moving paintings.

[...] Western art rarely touches on themes like death with specific images or artifacts. Sutil makes her stand in a manner that is more sacred than macabre, more poetic than morbid. It is strong, it can even be traumatic, but that, in the end, is the objective and purpose of art when vocation sweeps the artist in the right direction and commitment is obsessive.

Her path touched nine states: birth, growth, love, weakness, abandonment, the journey, the glimpse, death, the end. Her division of existence is arbitrary yet sweeping, contemplating every phase of the human condition. There is, evidently, light at the end of the tunnel for our artist. [Plate 9I, pp. 134-135]

Sutil pasó dos años impregnando la capilla con la esencia de la vida y un destello del más allá. Cuando terminó su trabajo, comprendió que debía seguir avanzando por esa senda, que ya no había cabida para un retroceso. Centró su enfoque en su propia existencia, en su propio compromiso con la vida. Estaba consciente como nunca del potencial de su infinitud. Había traspasado lo que Yau llama “la orilla cambiante de lo insondable”. Se había hecho una con lo ‘invisible’.

[...] Las pinturas [en la serie *Transmutaciones*] se titulan *Homenaje* (2002), *Amar* (2001) *Trascendiendo nº1* y *nº2* (2002) y *Transmutación nº1* (2001) y *nº3* (2002). La senda es clara como cristal. Cuando se está preparado para rendir un homenaje, se está dispuesto a amar más allá del ego. En ese instante es posible trascender lo superficial y avanzar hacia una visión más elevada de la vida. [pp. 139-143]

Finalmente se llega al estado de transmutación, el sutil artificio de transformar la substancia en esencia, el sueño de

todo aprendiz de alquimista. Sutil infunde con devoción esta secuencia de la evolución espiritual del hombre en pinturas profundamente commovedoras.

[...] El arte occidental rara vez toca temas como la muerte, con imágenes o artefactos específicos. En este contexto, Sutil sustenta su postura de una manera que es más sagrada que macabra, más poética que morbosa. Es fuerte y puede llegar a ser traumática pero, finalmente, éste es el objetivo y propósito del arte, cuando la vocación arrastra al artista en la dirección debida y el compromiso es obsesivo.

El camino de Sutil va tocando nueve etapas: nacimiento, crecimiento, amor, debilidad, abandono, la jornada, el atisbo, la muerte, el fin. Su división de la existencia es arbitraria, sin embargo avasalladora, contemplando cada fase de la condición humana. No cabe duda de que hay luz al final del túnel para nuestra artista. [Lám. 91, pp. 134-135]



Vista interior / *Interior view*
Capilla Cruz, 1999/2000
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE

Páginas siguientes

72. Natividad a Cuaresma,
en Capilla Cruz, 1999/2000
Gesso pigmentado y óleo
Seis pinturas de 100 x 100 cm cada una /
 $39\frac{1}{2} \times 39\frac{1}{2}$ in each

73. Pentecostés a Adviento,
en Capilla Cruz, 1999/2000
Gesso pigmentado y óleo
Seis pinturas de 100 x 100 cm cada una /
 $39\frac{1}{2} \times 39\frac{1}{2}$ in each









fig. 74

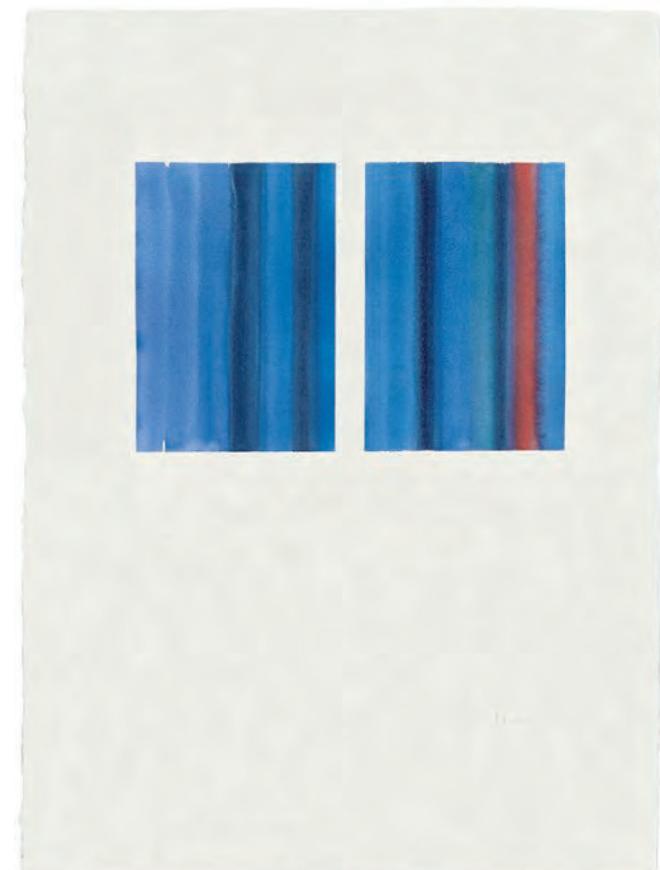
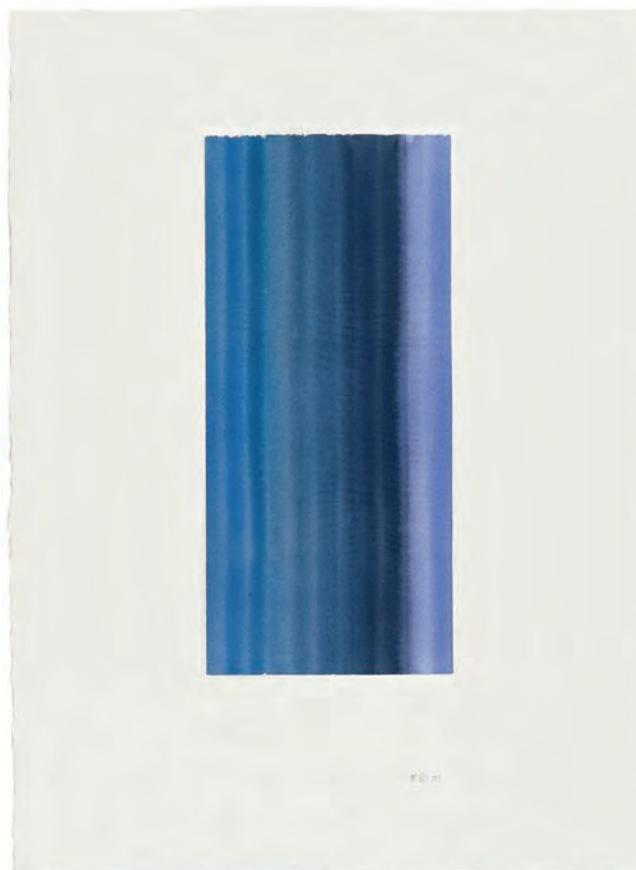


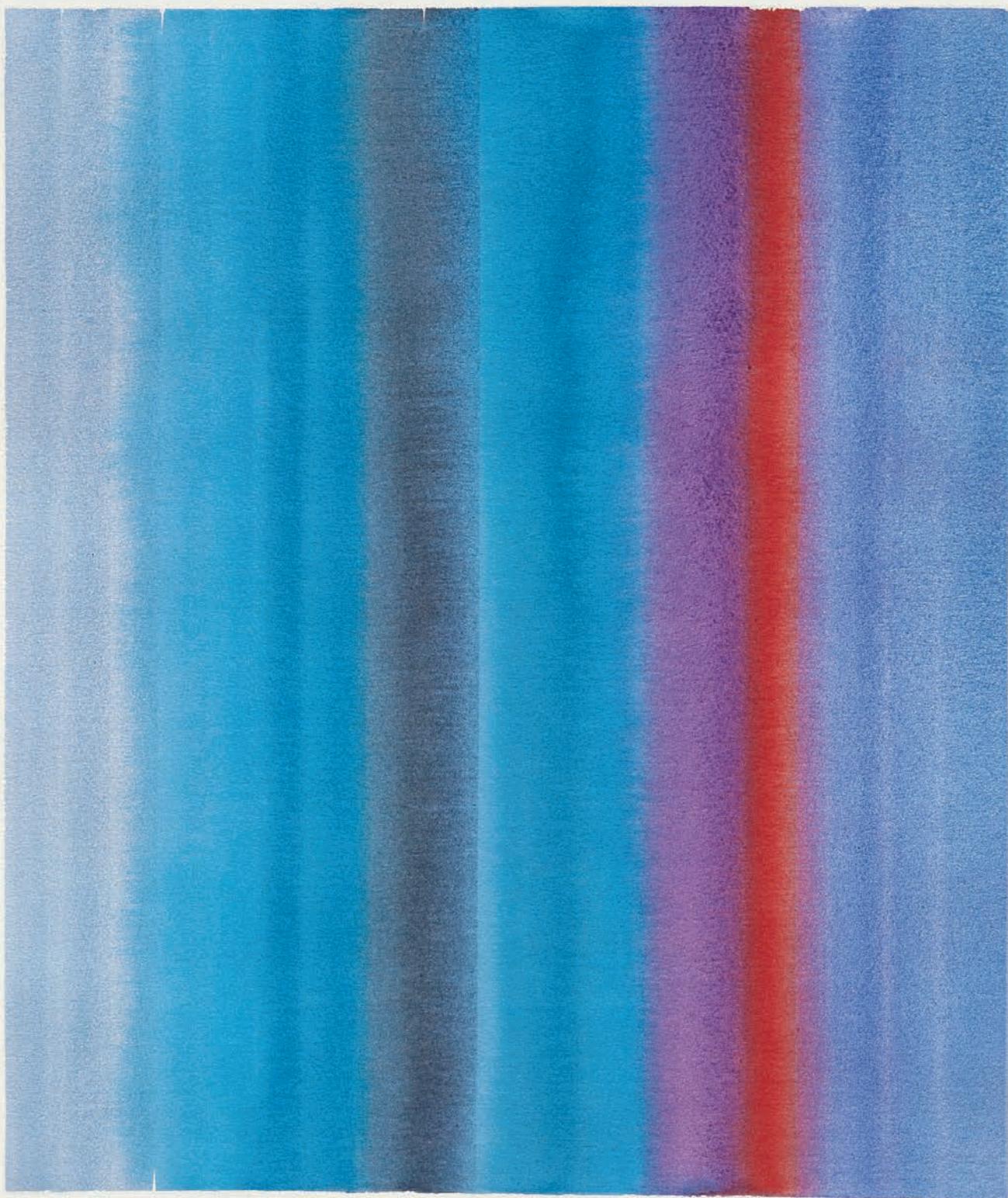
fig. 75



fig. 76

74. 75. 76. 77. 78. 79. ANTICIPATIONS N°1-N°6-N°5-N°7-N°4-N°19
2001, acuarela, 76 x 56 cm / 30 x 22 in





80. ANTICIPATIONS N°21
2001, acuarela
60 x 45 cm / 23⅔ x 17⅔ in

FS-01



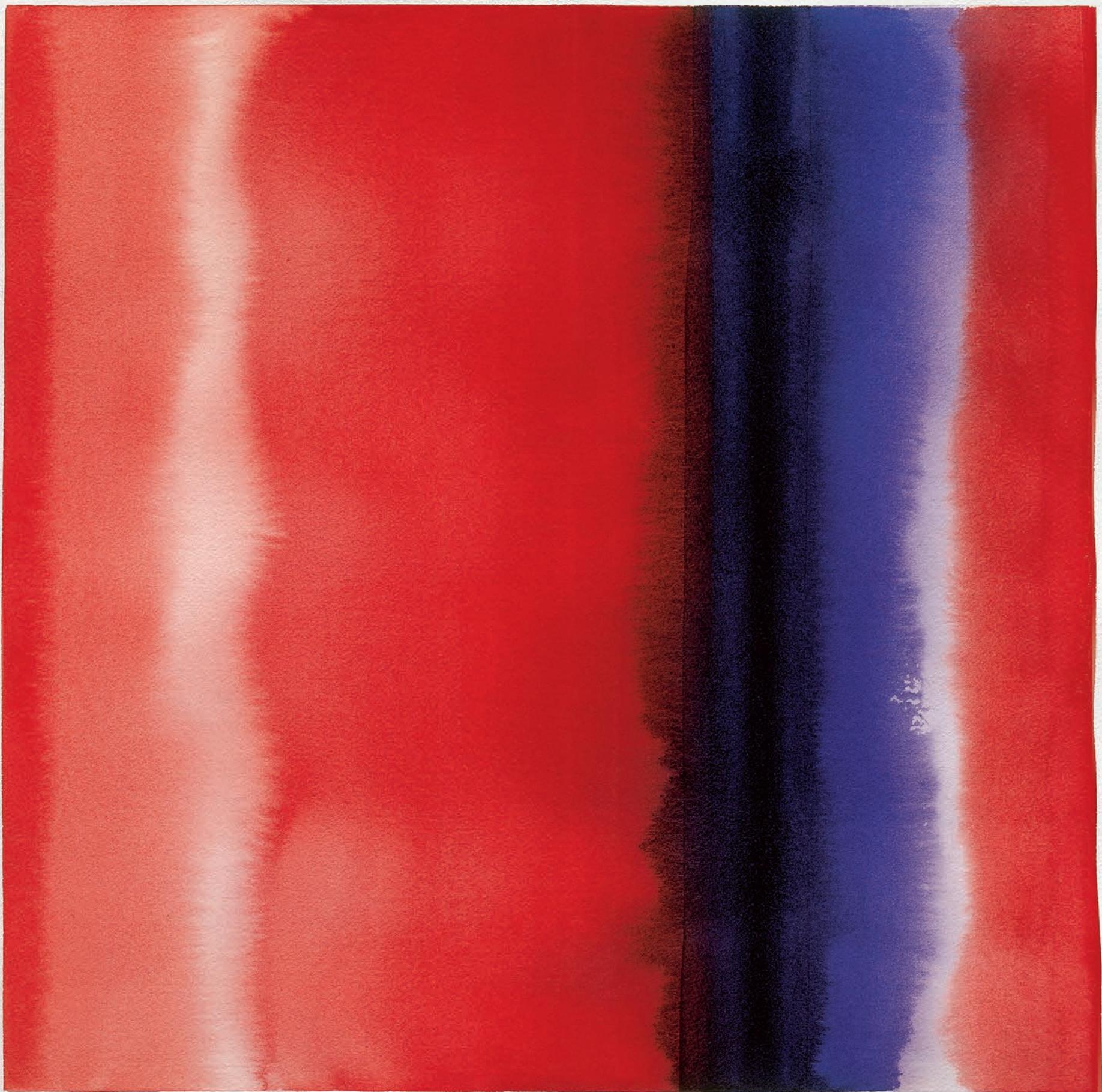
81



82



81, 82, 83. TRANSFORMATIONS N°1-N°2-N°4, 2001
Acuarela, 76 x 56 cm / 30 x 22 in

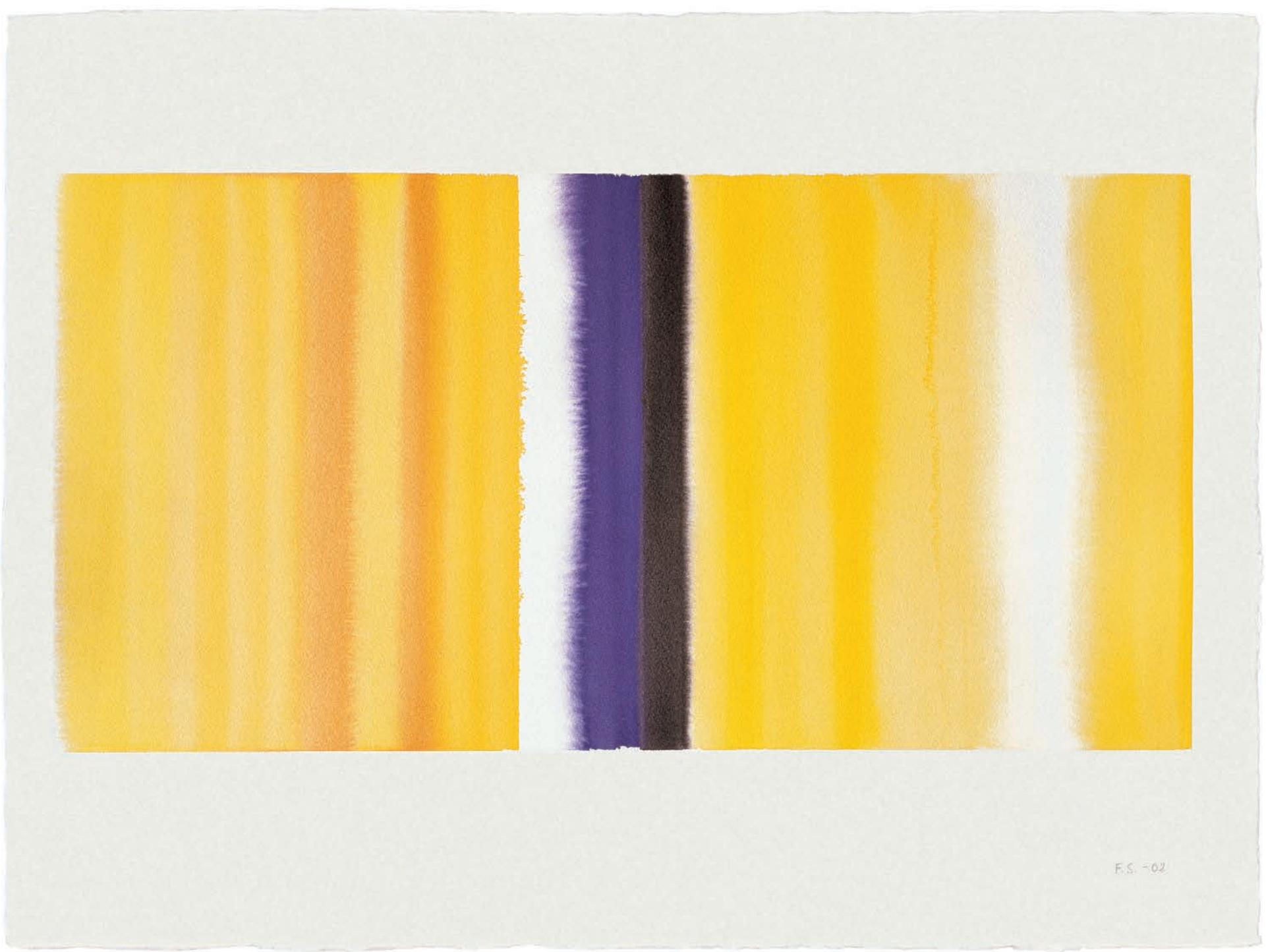


84. TRANSFORMATIONS N°7
2002, acuarela
60 x 45 cm / 23⅓ x 17⅓ in

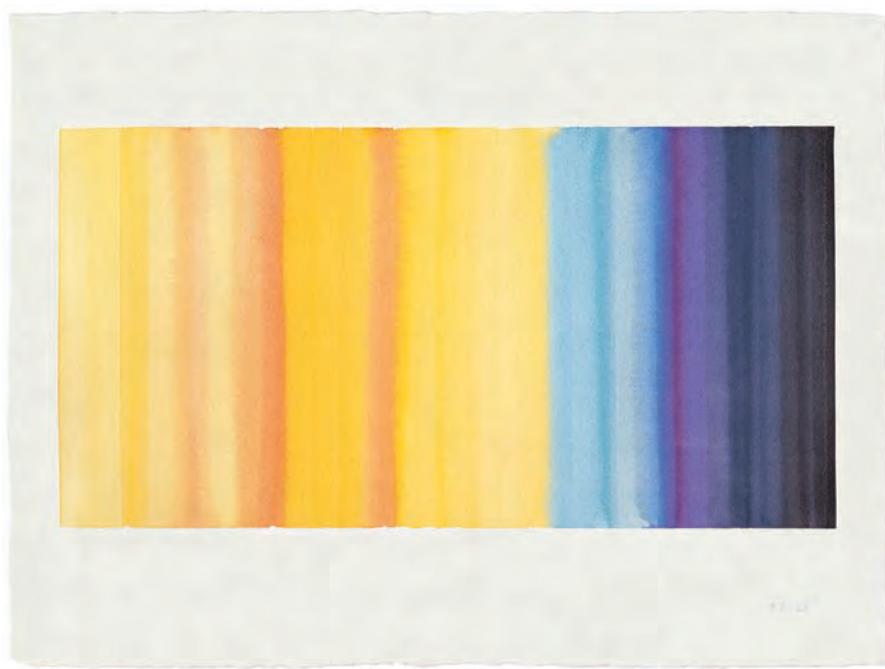
85. TRANSFORMATIONS N°6
2002, acuarela
76 x 56 cm / 30 x 22 in



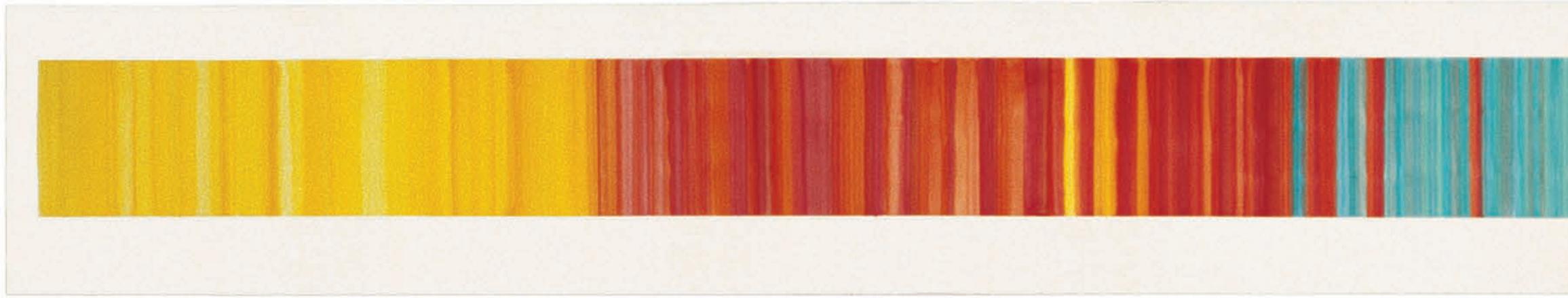
ES-02



86. TRANSMUTATIONS N°3, 2002
Acuarela, 56 x 76 cm / 22 x 30 in



87. 88. 89. 90. TRANSMUTATIONS N°1- N°2- N°4- N°5, 2002
Acuarela, 56 x 76 cm / 22 x 30 in

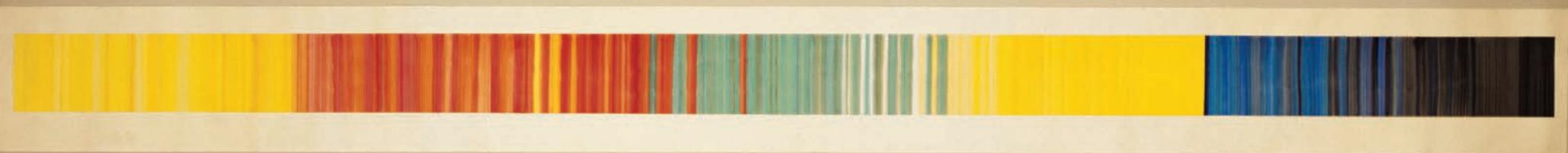


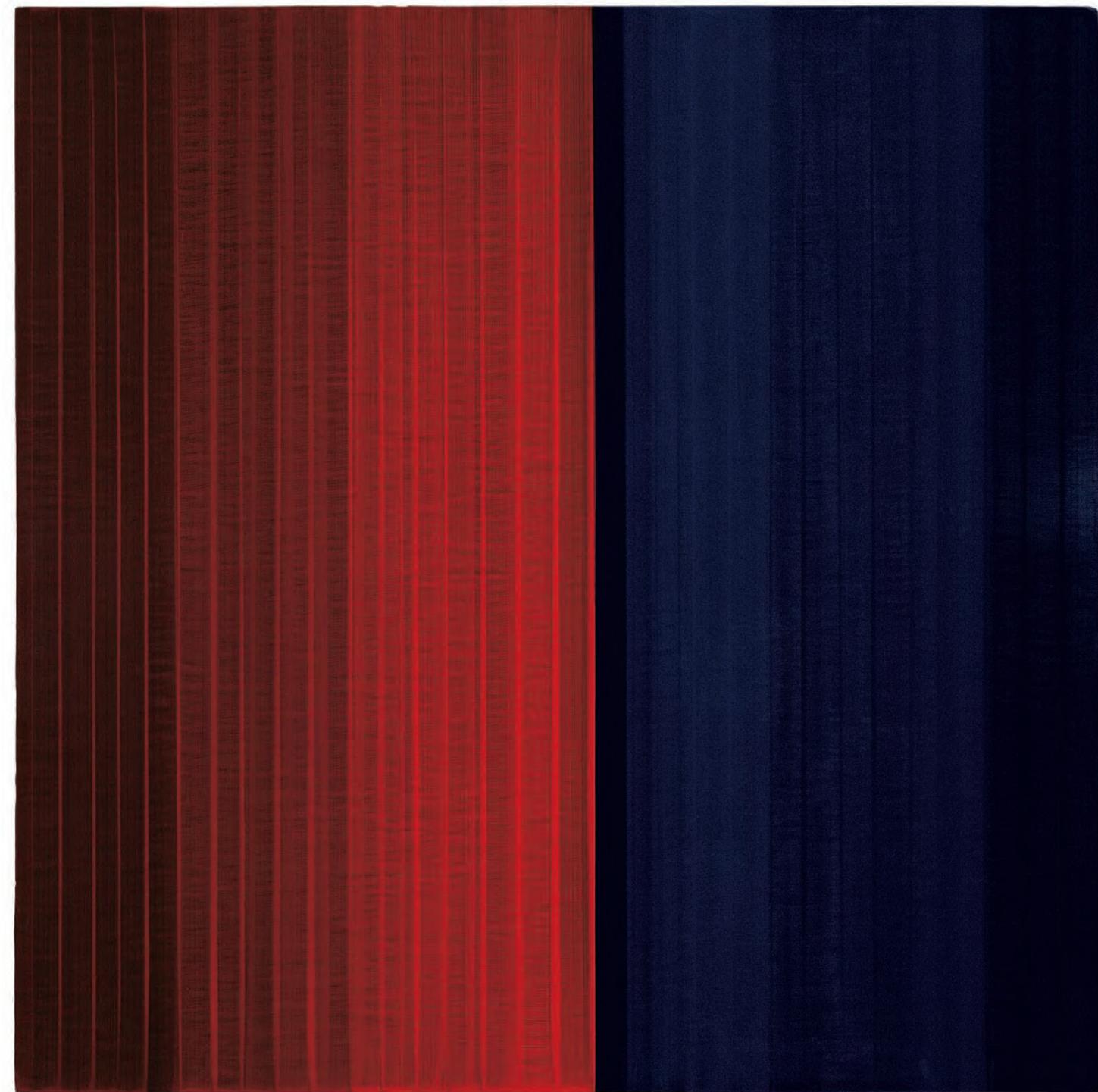
91. PASSAGE, 2002
Acuarela, 110 x 1100 cm / 43½ x 433 in



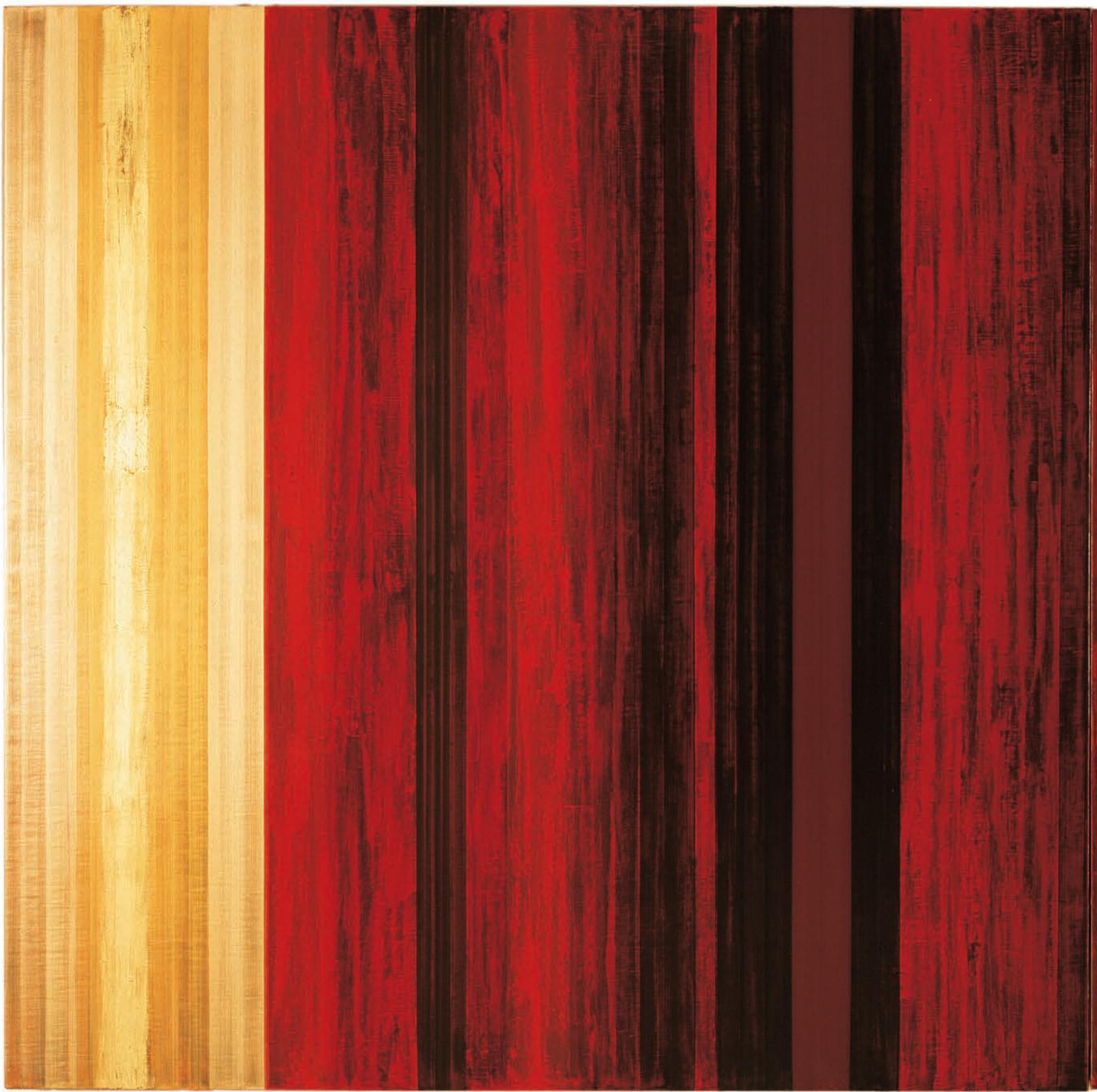


GALERÍA ANIMAL, 2003, Santiago, Chile

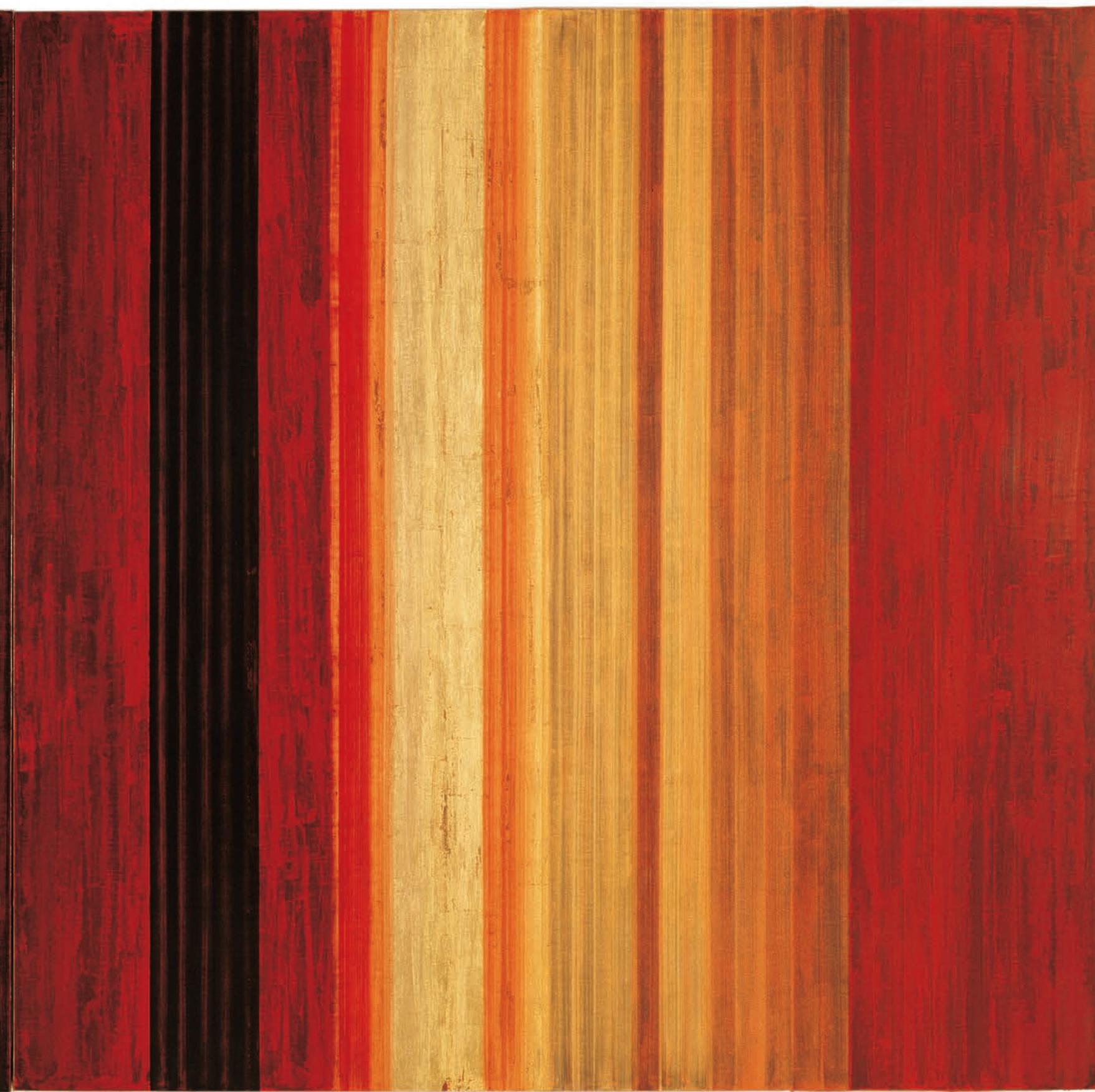


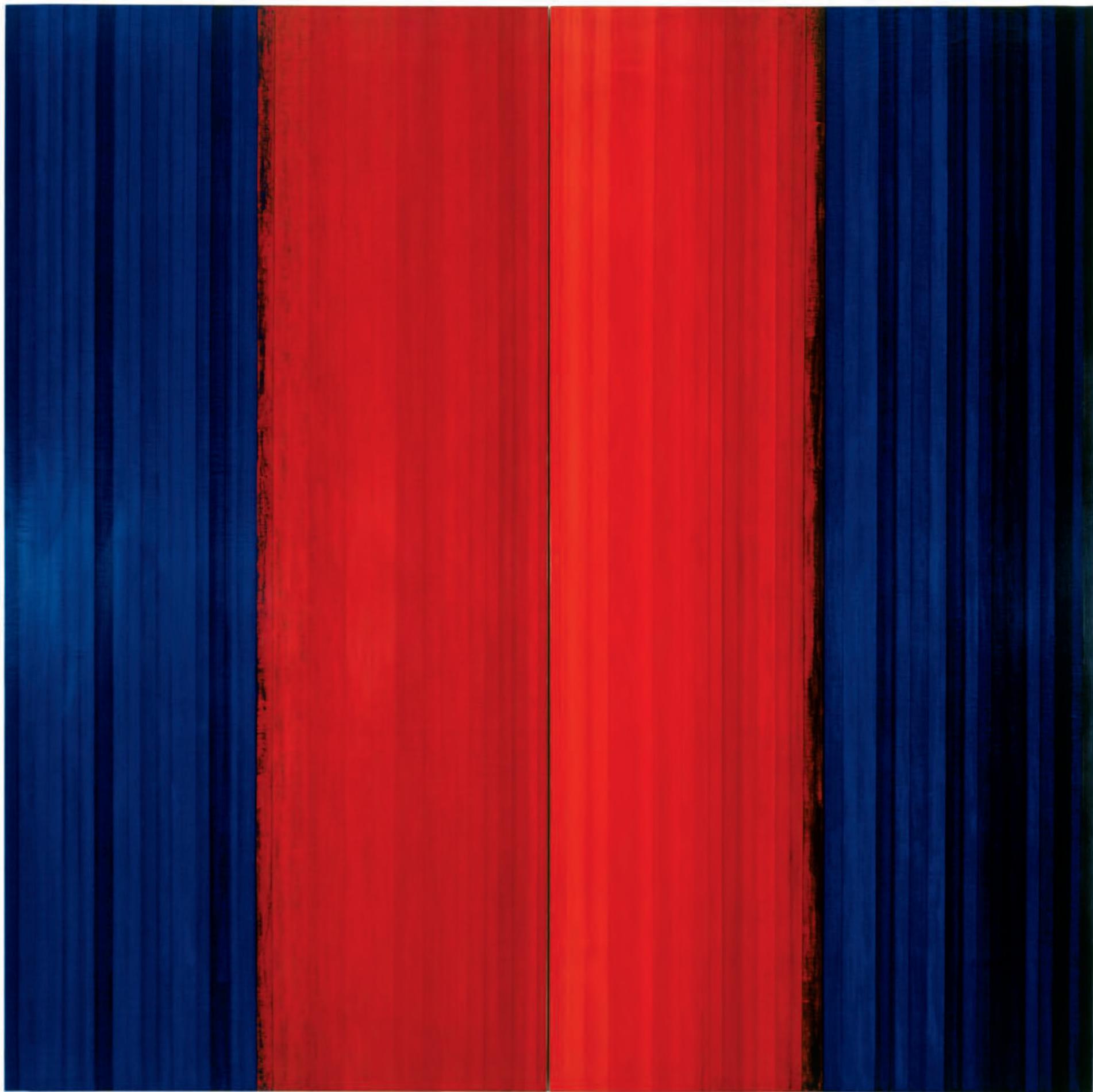


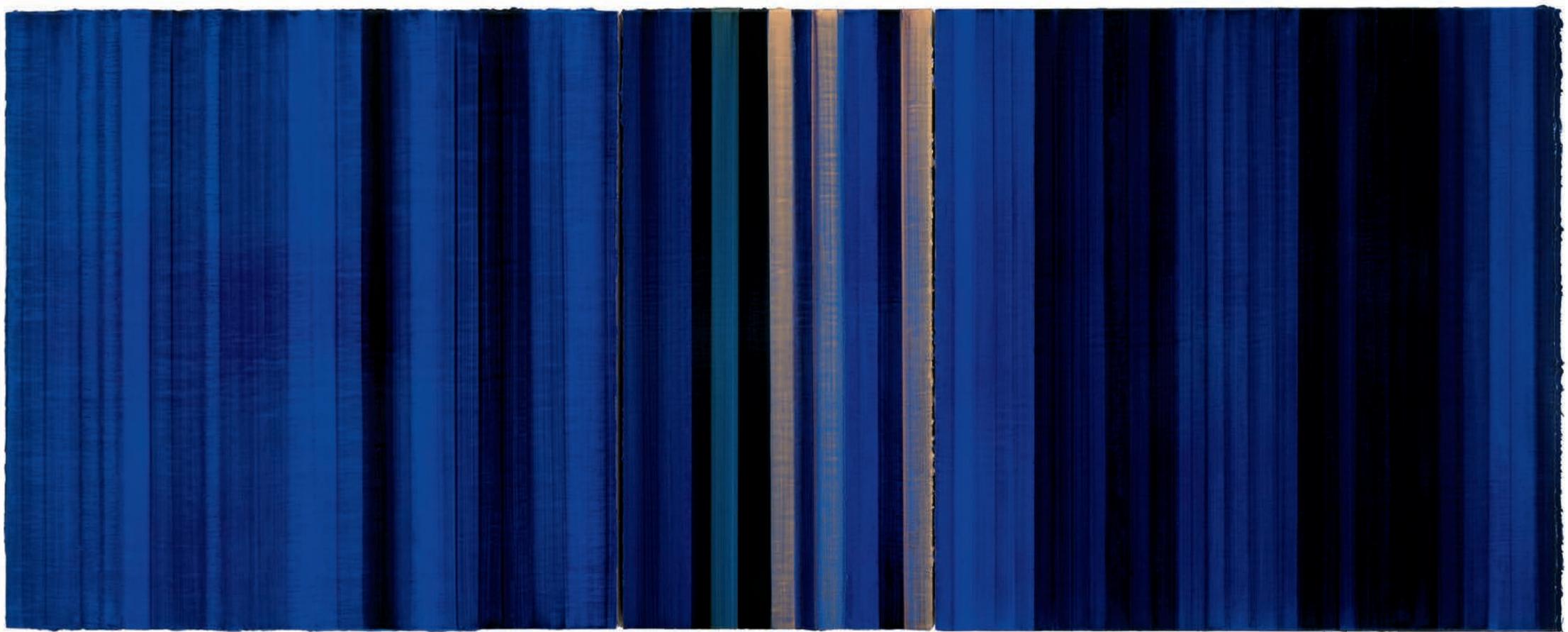
92. TRANSMUTATION N° I, 2001
Gesso pigmentado y óleo
74 x 74 cm / 29 x 29 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



93. **TO LOVE**, 2001
Gesso pigmentado y óleo
153 x 306 cm / 60 x 120 in
COLECCIÓN PRIVADA
SANTIAGO, CHILE





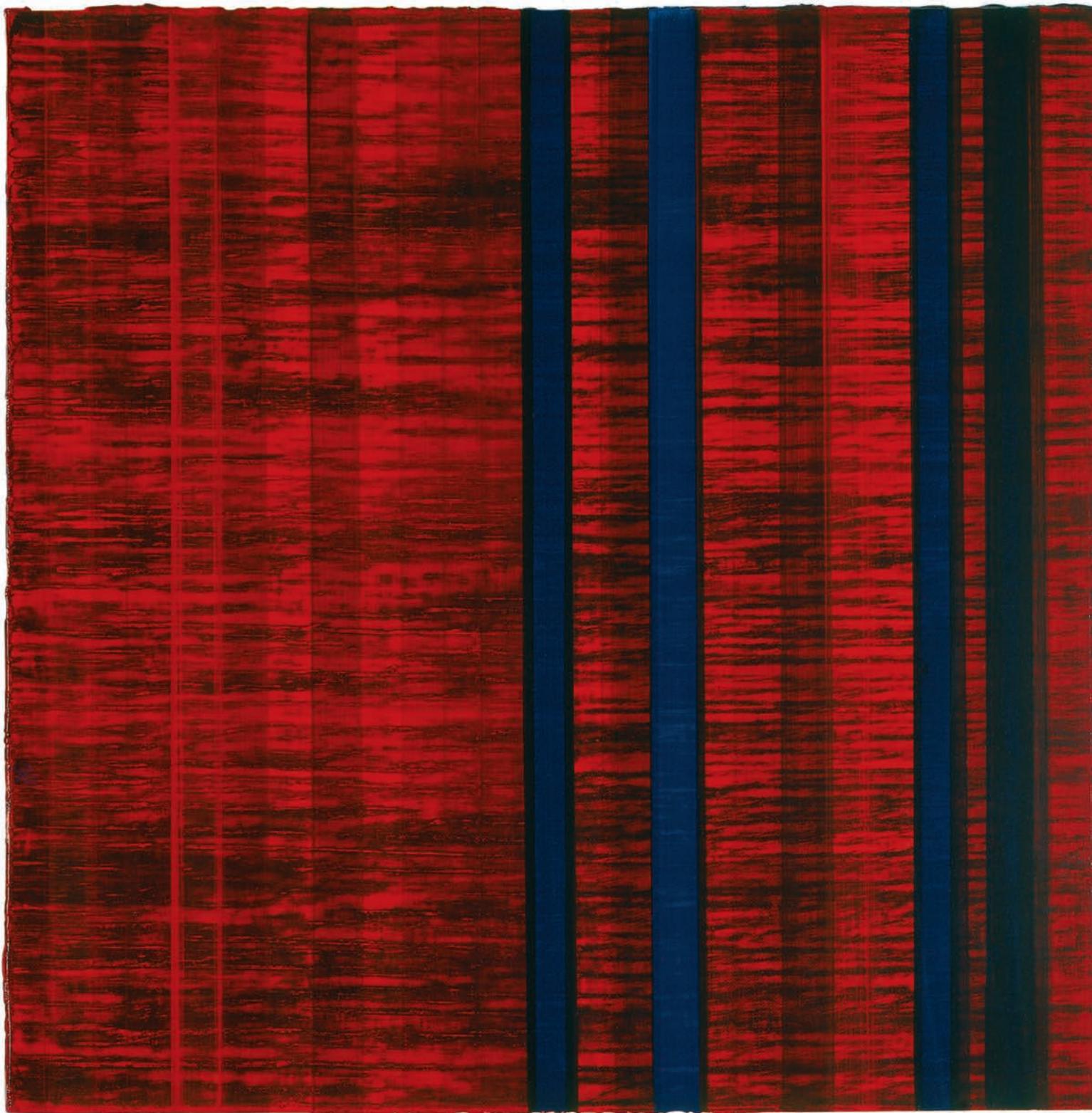


94. HOMAGE, 2002

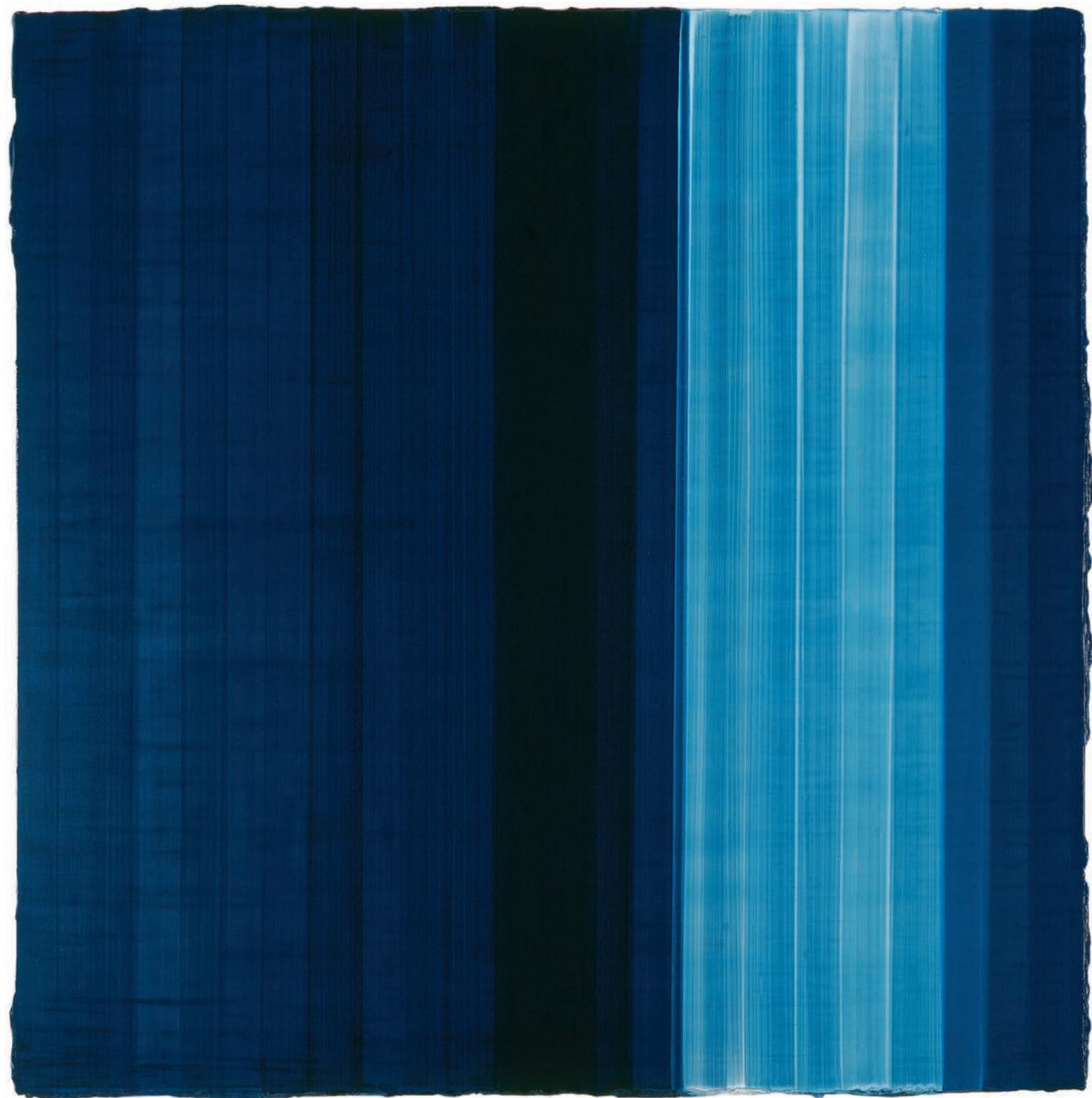
Gesso pigmentado y óleo, 240 x 240 cm / 94½ x 94½ in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA

95. TRANSMUTATION N° 3 (tríptico), 2002

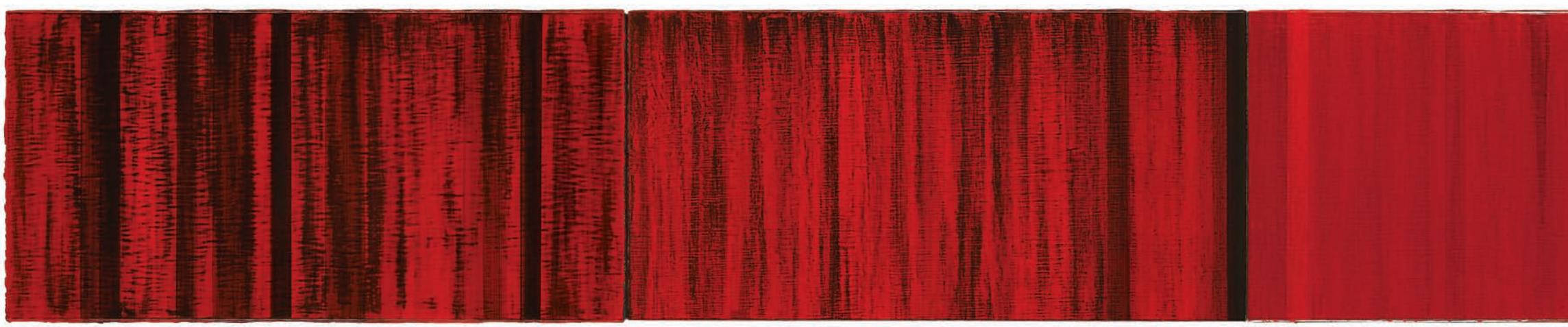
Gesso pigmentado y óleo, 80 x 208 cm / 31½ x 82 in
COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE



96. UNTITLED, 2004
Gesso pigmentado y óleo
60 x 60 cm / 23¾ x 23¾ in



97. UNTITLED, 2004
Gesso pigmentado y óleo
60 x 60 cm / 23½ x 23½ in

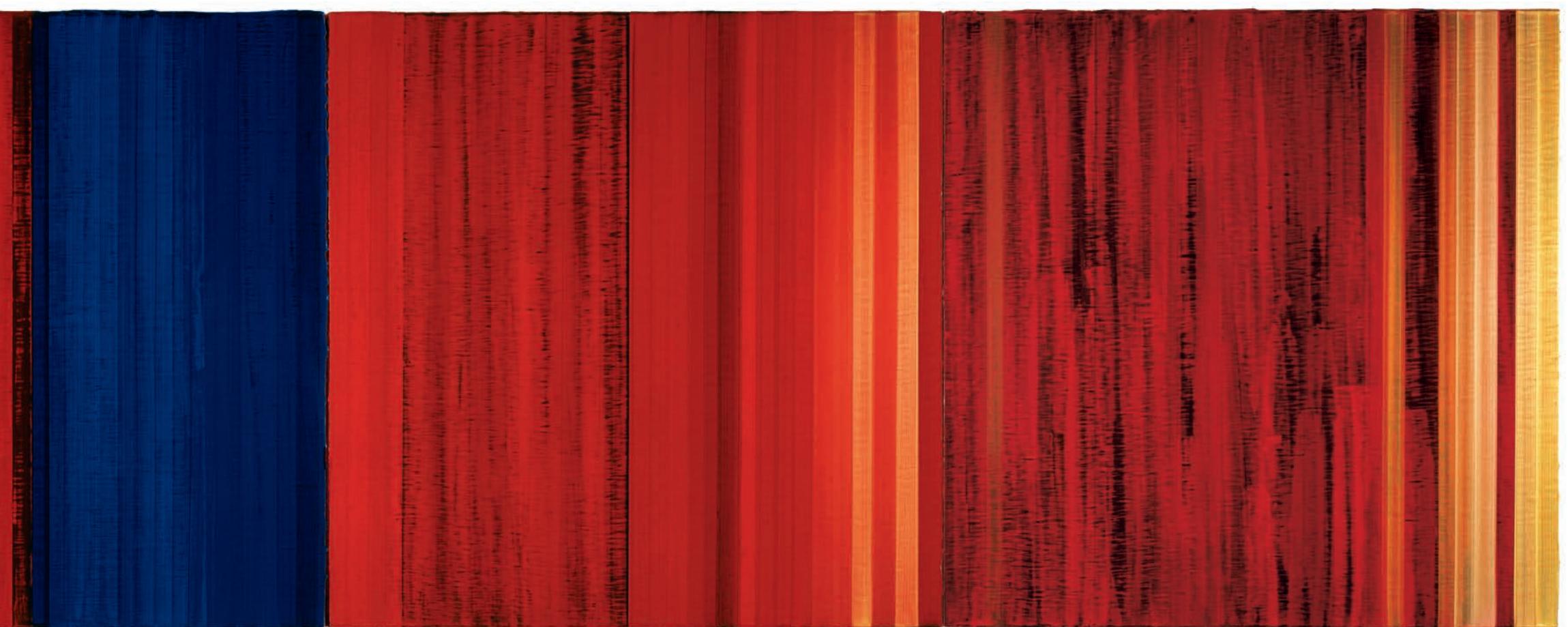


98. RESONANCIA N°3, 2004
Gesso pigmentado y óleo, 40 x 400 cm / 15½ x 157½ in

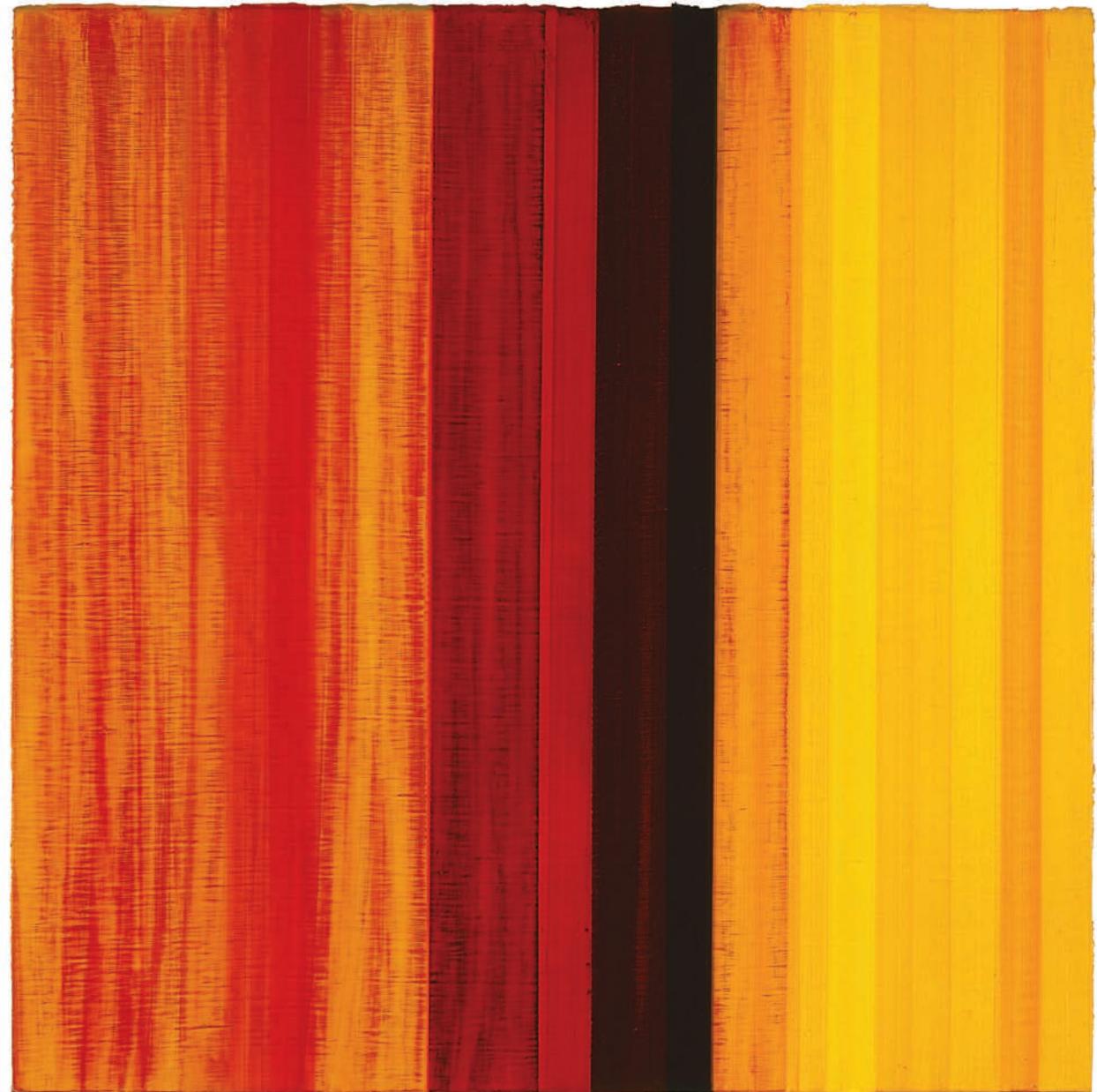




99. RESONANCIA N°2, 2004
Gesso pigmentado y óleo, 80 x 400 cm / 31½ x 157½ in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA







100. RESONANCIA N°5, 2004

Gesso pigmentado y óleo

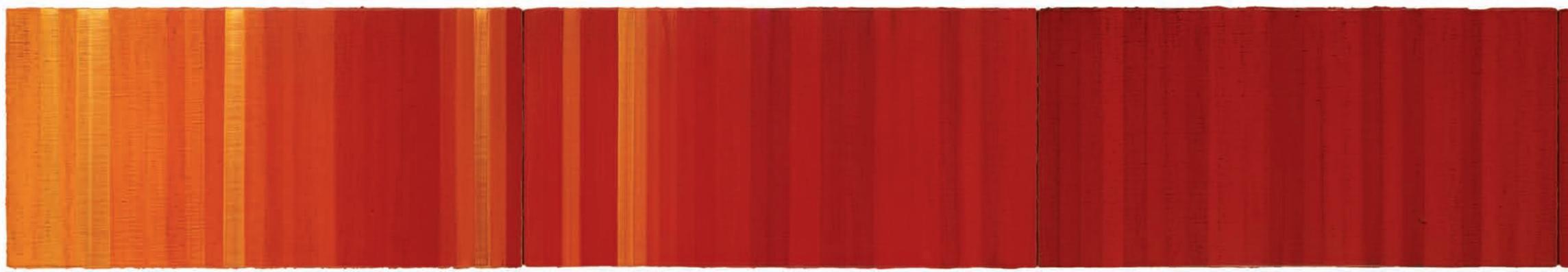
153 x 153 cm / 60 x 60 in

COLECCIÓN PRIVADA, SANTIAGO, CHILE

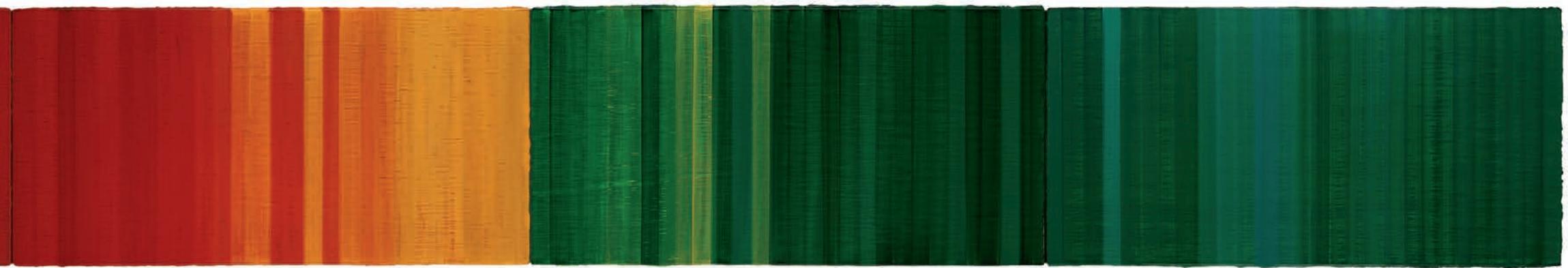
101. RESONANCIA N°7, 2005

Gesso pigmentado y óleo

78 x 78 cm / 30¾ x 30¾ in



102. RESONANCIA N°8, 2005
Gesso pigmentado y óleo
40 x 480 cm / 15¾ x 189 in

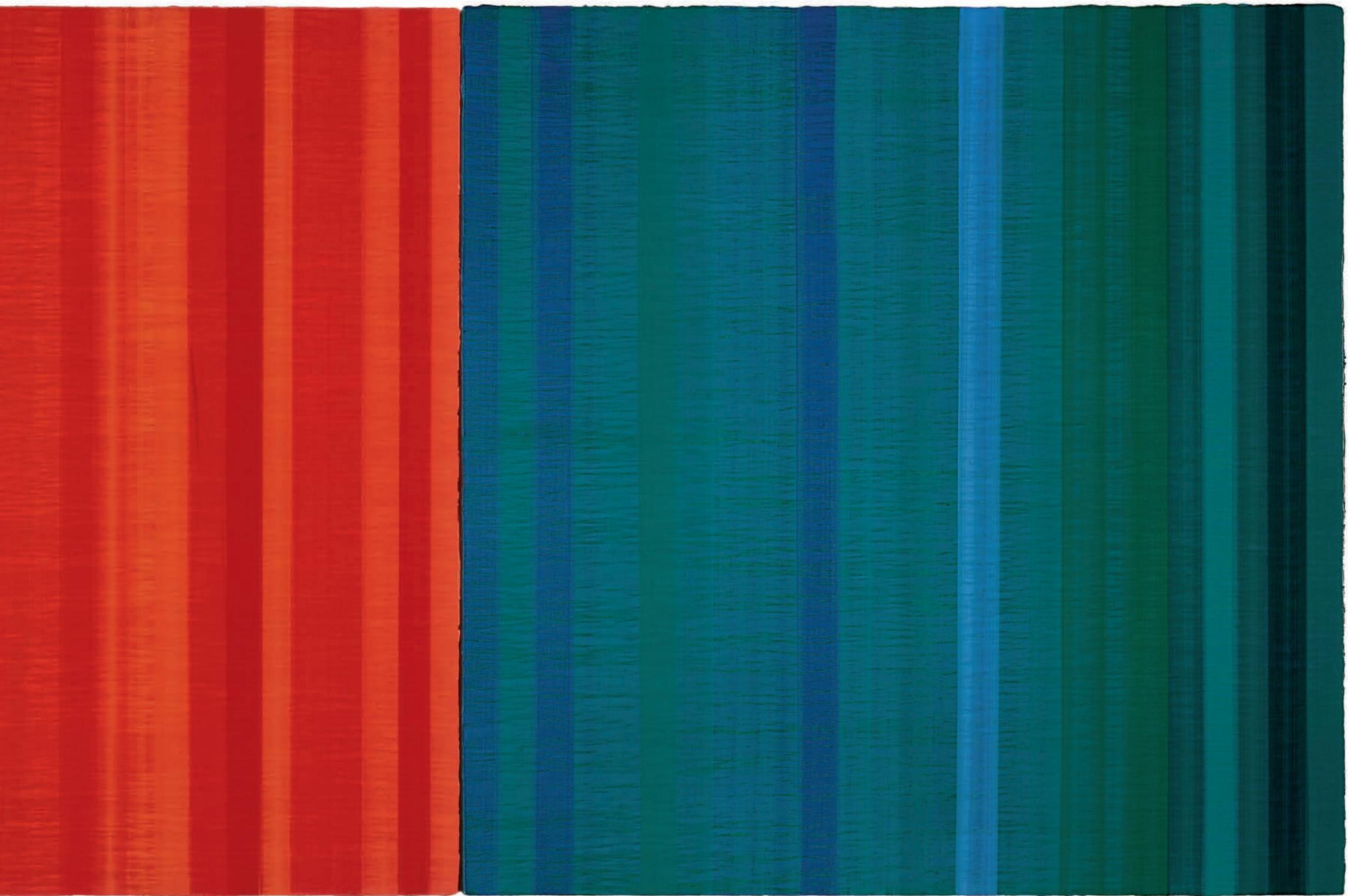




103. RESONANCIA N°9 (tríptico), 2005

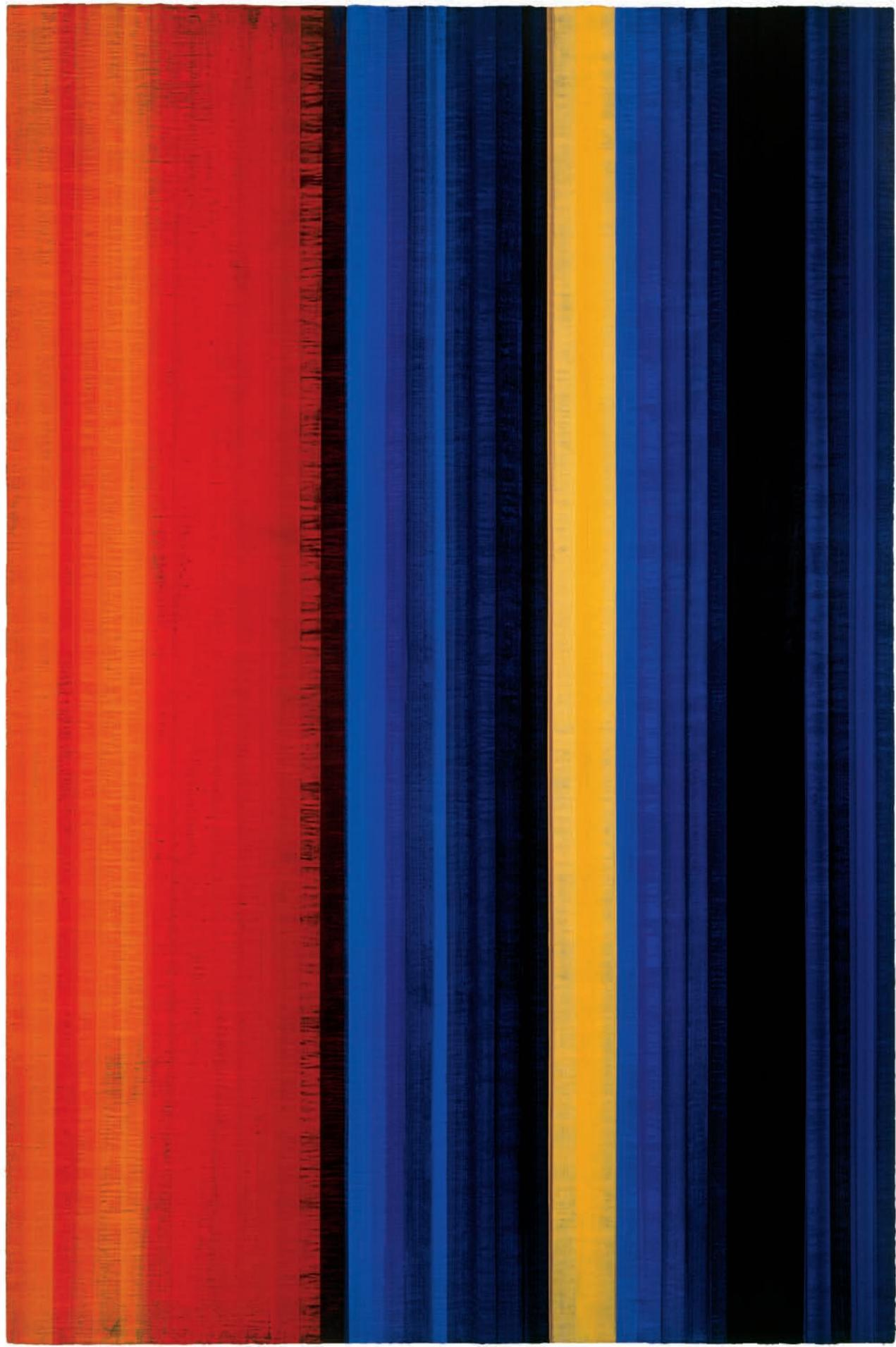
Gesso pigmentado y óleo

80 x 240 cm / 31½ x 94½ in





104. RESONANCIA N° 10, 2005
Gesso pigmentado y óleo
180 x 120 cm / 71 x 47 in



105. RESONANCIA N° II, 2005
Gesso pigmentado y óleo
180 x 120 cm / 71 x 47 in

For the last three decades I have explored specific matters related to support, surface, color, luminosity and spatial perception. My approach has been based on the conviction that materials and techniques are by themselves resources full of meaning and rich in significance. I think of this expression as something open, non-specific, that develops during the process of each painting (e.g. category of feeling, mood, spiritual condition, state of mind, internalized ideas).

On the one hand, thinking about the conditions of color themselves, has led me in some cases to use them symbolically, loading them with significance, while in other instances I have symbolically assigned colors to a specific subject. This was the case with the paintings at the Cruz Chapel where the subject was the liturgical cycle, or in the *Transmutations* series, where the contents were more concrete than in the *Spaces* or *Celebrations* series.

At the end of each work and particularly at the end of each series, the result has been a source of knowledge for me, pictorial on one side, and spiritual on the other. A sort of revelation always occurs, both in the aspect of the painting

itself as a plastic language, as in the contents that each work suggests. My purpose in researching and involving myself in new and personal techniques has been to seek a more acute way of approaching the contents and ideas and the persisting interest to add pictorial depth. Somehow these two aspects go hand in hand.

Evolution (1976–1977)

As a student at the Art School of the Pontificia Universidad Católica de Chile, I chose to specialize in engraving because at the time it seemed to be more in tune with my search, insofar as it expressed a more rigorous synthesis and attained a more vital and contemporary image than painting. In those days the study of painting in Chile involved a classic form of studying *chiaroscuro*, something that very early on I knew, by intuition, was very alien to me. It seemed that my way of achieving depth, was rather by creating many layers on top of each other, rather than privileging the light and shadow techniques. I therefore rejected the classical and academic way of painting and went out in search of new resources. This was how I found a variation from an existing technique, to produce the series of prints called *Evolution*.



Pratt Institute Art Gallery, Brooklyn, New York, 1981

Durante las últimas tres décadas, he explorado asuntos específicos de soporte, de superficie, de color, de luminosidad y de percepción espacial, basándome en la creencia de que los materiales y las técnicas son recursos plenos y ricos de significado. Pienso en esta expresión como algo abierto y no específico, que se desarrolla durante el proceso de cada pintura, por ejemplo, una categoría de sentimiento, de estado de ánimo, de estado mental, de una idea internalizada o de una condición del espíritu.

En el caso del color, el reflexionar sobre su propia condición me ha motivado, en algunas situaciones, a usarlo como una metáfora cargándolo con significado y, en otros casos, he asignado colores simbólicamente a un tema específico. Así ocurrió en las pinturas de la Capilla Cruz –cuyo tema era el ciclo litúrgico– o en la serie *Transmutaciones*, donde el contenido era más concreto que en las series *Espacios* o *Cerebrations*, por ejemplo.

Al final de cada obra –y especialmente al término de cada serie– el resultado ha sido no sólo una fuente de conocimiento pictórico sino también espiritual. Siempre

ocurre una suerte de revelación, tanto en el aspecto propio de la pintura en cuanto a lenguaje plástico, como ante el contenido que sugiere cada obra. El propósito de investigar e involucrarme en técnicas nuevas y personales ha sido tratar de encontrar una forma más aguda de abordar los contenidos e ideas, y el interés constante de agregar profundidad pictórica a mi obra. De alguna manera, estos dos aspectos caminan a la par.

Evolución (1976–1977)

Como estudiante en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, elegí la especialidad del grabado porque en ese momento la sentía más afín, en el sentido de que parecía expresar mi búsqueda con mayor síntesis y lograba una imagen más vital y contemporánea que a través de la pintura. En esos años, el estudio de la pintura en Chile obligaba a aprender la manera clásica del claroscuro, técnica que desde muy temprano intuí como ajena. Parecía ser que mi forma de lograr profundidad era a través de planos superpuestos y no de valoración de luz y sombra. Por lo tanto, rechacé naturalmente la forma clásica o académica de pintar y fui en busca de otros recursos. Fue así como



Pratt Institute Art Gallery, Brooklyn, New York, 1981



Taller Avenida España, Santiago, Chile, 1995

Xiloserigraphies was the name I gave that technique, in order to define an extremely elaborated way of printing that started with printed wood veneers to end in a serigraphy printed with oil, instead of the usual printing ink. This allowed me to obtain a distinctive and special transparency and light. (Fig. I-3)

For the first time, I sought in these series a material different from the usual ones, that would help me to express a subject: The spiritual-mental evolution of man, an idea that moved me deeply at the time and has continued to be a constant concern in my personal life. In those years I read with great dedication texts by Ouspensky, Gurdjieff and Blavatsky. (Fig. I-6)

From engraving to handmade paper (1978)
While studying in Chile I got to know the prints of Omar Rayo, a Colombian artist. The impeccable printing of his works and his relief technique remained in my retina. I then started to explore the way of achieving extreme incisions in engraving. As no available paper seemed to offer that possibility, I chose to learn how to make my own handmade paper. By then I was in New York and could follow a very basic course at the Pratt Graphic Center to learn how to do it. (Fig. 4)



1. *EVOLUCIÓN N°6*
1977, 130 x 90 cm



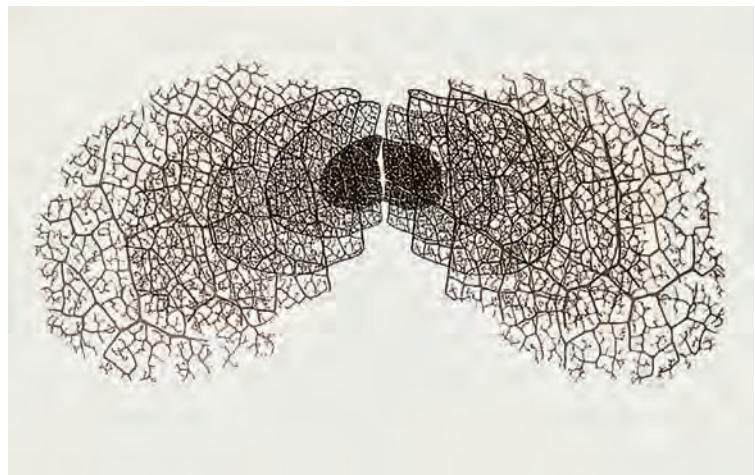
2. *EVOLUCIÓN N°7*
1977, 130 x 90 cm

Along with doing these reliefs, I planned a series of sculptures in glass, but I ended up losing interest in this art form. It became a very arid and cold task for me and I missed the hand and sensuality of materials. (Fig. 6)

I then turned to discover other possibilities of paper work. I was interested in obtaining colors such as existed in nature and started adding seeds that grew with humidity in the paper, and gradually became involved in a medium of ancient tradition. However, in the end I found it had great limitations as art material. (Fig. 7)

The greatest difficulty was the narrow range of colors that could be obtained with the existing pigments. The hues attainable were intermediate in any of the colors. This means that if red pigment were added to a bucket of cotton pulp (the raw material for handmade paper) the color, after drying was pink. Some artists who had obtained intense colors, like David Hockney with his 'swimming pools', achieved saturated and vivid colors with paint added on top and not with pigments integrated in the cotton pulp.

For this reason, and with support from an OAS scholarship, I started a joint research with Mr. Henry Levison who invented acrylic paint in the 60s. With



3. *EVOLUCIÓN MENTAL*
1977, 100 x 130 cm

encontré una variación a partir de una técnica existente, al producir la serie de grabados *Evolución*.

Xiloserigrafías es el nombre que di a esta técnica, para definir una forma de impresión sumamente elaborada, cuyo punto de partida era una xilográfia a partir de chapas de madera y cuyo punto final era una serigrafía impresa con óleo en vez de tinta para grabado. Esto permitió lograr una calidad de transparencia y de luz distintiva y especial. (Fig. 1-3)

En esta serie, por primera vez busqué un material distinto del usual, que me ayudara a expresarme en torno a la evolución espiritual-mental del hombre, una idea que me conmovía profundamente en esos años y que sigue siendo una preocupación constante en mi vida personal. En esos años, leí con mucha dedicación textos de Ouspensky, Gurdjieff y Blavatsky. (Fig. 1-6)

Del grabado al papel hecho a mano (1978)
Cuando estudiaba en Chile, conocí los grabados del artista colombiano Omar Rayo. La impresión impecable de sus grabados y el trabajo de relieves quedaron grabados en mi retina y comencé a explorar la manera de lograr profundidades de incisión extrema. Como ningún papel parecía ofrecer esta posibilidad, opté por aprender la forma de hacer mi propio papel, a mano. Entonces ya estaba en

Nueva York y pude tomar un curso muy básico en el Pratt Graphic Center para poder lograrlo. (Fig. 4)

Junto con hacer estos relieves, proyecté una serie de esculturas en vidrio que finalmente perdieron interés para mí. Se transformó en un trabajo muy árido y frío y eché de menos la mano y la sensualidad de los materiales. (Fig. 6)

Muy pronto me vi completamente involucrada en descubrir las posibilidades del papel. Me interesó lograr colores tal cual existían en la naturaleza y empecé a incorporar semillas que luego crecían con la humedad, adentrándome poco a poco en un medio de tradición milenaria como oficio, pero que tenía enormes restricciones como material artístico. (Fig. 7)

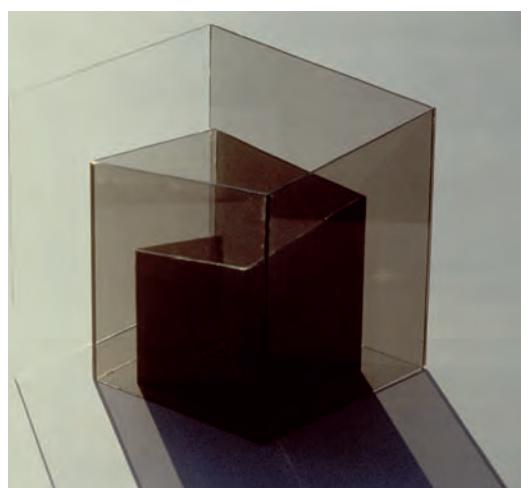
La mayor dificultad que existía era que el rango de colores que se podía lograr con los pigmentos existentes era extremadamente limitado, ya que lo que se obtenía eran tonos intermedios en cualquiera de los colores. Por ejemplo, al agregar pigmento rojo a un balde de pulpa de algodón (la materia prima del papel hecho a mano), el color una vez seco era rosado. Algunos artistas que habían logrado colores intensos como David Hockney con sus 'piscinas' obtenían colores saturados y vivos con tinturas o con pinturas agregadas encima y no con pigmentos integrados en la pulpa de algodón.



4. *GROWING*
1978, 60 x 80 cm



5. *EVOLUTION*
1977/78, 75 x 95 cm



6. *GROWING*
1978, 400 cm alto / height

samples of pigments from all over the United States, I would make a color sample on paper and send it to Mr. Levison in Florida, to be tested with the most advanced scientific instruments of the times. The purpose was to determine which pigments were adequate for the artist's use, which meant which of them were 'light fast' (stable to the light through time). We ended the study with about 14 stable colors. From then on, any interested artist can obtain pure and bright colors: red, blue, yellow, purple, green, etc. These pigments are known in the market today as "water dispersion pigments for artists' purposes".¹ This research was valid to me not only while I was working with paper, but for all my later production.

¹ The research lasted three years and the results were published in the scientific magazine COLOR, Vol. 12, 1: p.37, February 1987.

Stratas (1979-1980)

This was the first time I used handmade paper in a series. Its composition was cotton pulp and pigments, and it allowed me to obtain colors that can be found in nature. The *Strata* apparent geological forms are really metaphors of the spirit. My interest in these series was to symbolize what we do not see, what is under the first layer of things or beyond the first reading of a given situation, to try to penetrate, to see, to feel and recognize what is at the core, whose value we perceive but do not see at first



7. *ESTRATOS* (detalle), 1978
75 x 95 cm

glance. The nearest motivation for me was to discover an inner, underlying world. (pp. 36-37)

Volcanoes/Waves/Air views (1981-1982)

After living three years in New York, I started seeing Chile from afar and the United States as closer to me. On the one hand I was assimilating the impact received from looking at the large dimension American paintings of the 50s, and on the other, I was haunted by the memory of the infinite space, large extensions of empty landscapes, the sea, the desert and mountain ranges of Chile. These series are interpretations of nature but, at the same time, they have a more open and vast significance. (Fig. 8-9) The truth is that we cannot really see the inside of a volcano while it is on fire, nor a territory from far above. (pp. 40-47)

Forces (1983-1984)

In this set I can observe an unconscious inspiration in the work of Ellsworth Kelly. These forms that stretch in different directions try to express many diverse forces, sometimes opposed, that stem from the constant energy of New York life in the 80s, a moment I lived very intensely, a unique moment in my own personal life, just before I became a mother. This series, *Forces*, seem charged with real and cultural pregnancy. (pp. 50-51)



8. *PENINSULA*
1982, 150 x 200 cm

Con una beca de la OEA, emprendí una investigación junto con Mr. Henry Levison, quien inventó la pintura acrílica en los años 60. Con muestras de pigmentos que recibía de distintos productores de todas partes de EE.UU., hacía pruebas de colores en papel que luego enviaba a Mr. Levison a Florida, para ser analizadas con los instrumentos científicos más avanzados de ese momento. El objetivo era determinar cuáles pigmentos eran apropiados para el uso de un artista, aquellos que aseguraban ser *light fast*, es decir, estables a la luz en el tiempo. Concluimos el estudio con una lista de aproximadamente 14 colores estables. De ahí en adelante, todo artista que se interese puede obtener colores puros y nítidos –rojos, azules, amarillos, morados y verdes– para utilizarlos en papel. Estos pigmentos hoy se conocen en el mercado como *Water dispersion pigments for artists' purposes*.¹ Esta investigación no sólo fue valiosa mientras trabajaba con papel sino para toda mi obra posterior, ya que para mí el papel hecho a mano siempre fue pintura.

¹ La investigación duró tres años y el resultado fue publicado en la revista científica COLOR 12, I: p.37, en febrero de 1987.

Estratos (1979-1980)

En esta serie utilicé por primera vez papel hecho a mano, cuya composición es pulpa de algodón y pigmentos, logrando colores que se encuentran en la naturaleza. Estas aparentes representaciones geológicas son en realidad metáforas del espíritu. Lo que me interesaba era simbolizar lo que no vemos, lo que está detrás de la primera capa de las cosas o



9. VOLCANO
1981, 150 x 100 cm

de una primera lectura de las situaciones, para adentrarse a ver, a sentir y a reconocer lo que existe al interior, cuyo valor percibimos pero no vemos en primera instancia. La motivación más próxima fue la de tratar de adentrarse en un mundo subyacente. (pp. 36-37)

Volcanes / Olas / Vistas aéreas (1981-1982)

Después de vivir tres años en Nueva York, empecé a observar a Chile desde lejos y a Estados Unidos desde cerca. Por un lado asimilaba el impacto que me producía la pintura americana de gran formato de los años 50 y, por otro, me perseguía la memoria del espacio infinito de grandes extensiones de geografía despoblada, del mar, del desierto y de nuestra cordillera. Estas obras son interpretaciones de nuestra naturaleza, pero a la vez estas creaciones de papel hecho a mano tienen un significado abierto y más amplio. (Fig. 8-9) La verdad es que no podemos ver realmente el interior de un volcán cuando está en erupción, ni un territorio desde lo alto. (pp. 40-47)

Fuerzas (1983-1984)

En este conjunto –de papel hecho a mano– puedo advertir, desde un punto de vista formal, una inspiración inconsciente en la obra de Ellsworth Kelly, de la segunda generación de artistas abstractos americanos. Estas formas orientadas hacia distintas direcciones intentan expresar una enorme cantidad



10. FORCES N°5
1983, 150 x 100 cm

Abstractions (1985–1986)

These last handmade papers are inspired in archaic basic forms, particularly from Egyptian culture such as tumblers and small weapons (Fig. II) that have always attracted me because of their beauty and synthesis. (pp. 58-61)

Experiments in painting (1986–1987)

With time, the characteristics of paper that make it so valuable, mainly its opacity and flatness, began to appear to me as limited. I then started exploring a new way of painting.

Traditional painting, that is the one with a white support over which one works with brushes, fingers, rags or whatever, seemed an option rather alien to me and not too attractive in relation to materials; color in handmade paper pieces not only pierces one centimeter of thickness, but the relief areas show characteristics both of sculpture and painting. For this reason I rejected the presence of canvas and of all the elements of painting I knew.

In order to erase the texture of canvas, I learnt how to fix a flat, polished surface as they did on xvth century wooden panels, before the discovery of linen. With the help of Miguel Argüello, a realistic Spanish painter, I learnt how to prepare a white and polished surface. This

white surprised me with its purity and luminosity, so I started to explore the way of using that same material, gesso (mixture of calcium carbonate, zinc oxide and rabbit skin glue) not as a support, but as a material in itself. From then on I used this new element that I call pigmented gesso. In this material, color is inside, in its composition: surface and painting are one and the same thing. Pigment, just like in paper, is inside and pierces through from what we see, the surface, to what we do not see, the canvas. It is probable that I might not have discovered this material if I had not had a previous experience with cotton pulp and pigments and perhaps I would not have known what I was looking for.

I started making my own colors with gesso and pigments and applying them with a flat spatula at great speed, I built up a surface made of many layers. In these paintings, foundation, surface and image are fully integrated. These were the days in which I established



II. *TUMBLER N°1*
1986, 188 x 102 cm

de fuerzas diversas, opuestas a veces, propias de la energía constante de la vida en Nueva York de los años 80 —que me tocó vivir muy de cerca— y de un momento único de mi vida personal, justo antes de ser madre. Esta serie *Fuerzas* parece estar cargada de preñez real y cultural. (pp. 50-51)

Abstracciones (1985-1986)

Estos últimos papeles hechos a mano, están inspirados en formas básicas arcaicas, en especial los vasos y pequeñas armas de la cultura egipcia, (Fig. II) formas que siempre me han atraído por su belleza y síntesis. (pp. 58-61)

Experimentación en pintura (1986-1987)

Con el tiempo, la característica propia del papel de producir colores opacos y planos —que es a la vez su mayor riqueza— me pareció limitada. Entonces comencé a investigar otra forma de pintar.

La pintura tradicional, es decir, en la que interviene un soporte blanco sobre el cual se trabaja por medio de pinceles, dedos, trapos o lo que sea, me pareció una opción algo ajena y poco atractiva desde el punto de vista de la materia. El color en los *handmade paper pieces* no sólo atraviesa un centímetro de espesor, sino que en el relieve aparecen características tan propias de la escultura como de la pintura. Por esta razón, rechacé que la tela fuera visible y todo lo propio de la pintura que conocía.

Con el fin de borrar la textura de la tela, aprendí a preparar una superficie lisa como se hacía en los paneles de madera que se usaban en el siglo xv antes del descubrimiento del lienzo. Con la ayuda del artista realista español Miguel Argüello, aprendí a preparar una superficie lisa y blanca. Ese blanco me sorprendió por su pureza y luminosidad y comencé a explorar el modo de usar este material, el *gesso* (mezcla de carbonato de calcio, óxido de zinc y cola de conejo), no como soporte, sino como material en sí mismo. De ahí en adelante, empecé a usar un elemento nuevo, al que llamo *gesso pigmentado*. En este material, el color está adentro y en él, la superficie y la pintura son lo mismo. Es decir, el pigmento —al igual que en el papel— está al interior y atraviesa desde lo que vemos, la superficie, hasta la tela que no vemos. Seguramente no hubiese descubierto este material sin la experiencia anterior de la pulpa de algodón y pigmentos, ni hubiera sabido lo que estaba buscando.

Comencé a preparar mis propios colores a base de gesso y pigmentos, y al aplicarlos con una espátula plana a gran velocidad, construía una superficie formada de muchas capas. En estas pinturas, el cimiento, la superficie y la imagen están completamente integrados. Fue en este período que asenté lo que sería el material de casi toda mi obra posterior, el **gesso pigmentado**. (Fig. 12)

12. *FRAGMENTS OF LIFE N°6*
1990, 70 x 70 cm



what would be the material of most of my later works, **pigmented gesso**. (Fig. 12)

First group of paintings (1988–1989)

Most of these paintings have shapes that escape the right angle, a characteristic proper of my paper work. They are transition pieces. (Fig. 13-14)

Fragments of life (1990) and Voices of silence (1991–1992)

I could say that in these set of paintings I tried to express emotions, feelings and sensations rather inscrutable, but real, charged with an accumulation of thoughts of a philosophical nature. (pp. 72-85)

Cerebrations (1993–1994)

In order to create space in a different way, with special depth and movement, and perhaps to provoke a certain perceptual confusion, I incorporated small wax circles that act as points of light from within the painting's surface. (Fig. 15)

In *Cerebrations* 1995, these circles acquire density and different colors and are painted with oil. Almost at the same time, some hardly perceptible lines appeared in the very substance of the painting. Both interruptions affected space in a radical manner. (Fig. 16)

In 1997 these circles disappear and are replaced by vertical colored bands. I call these bands **spaces** because they are for me fractions of other spaces and those, in turn, of the peripheral border of each painting. These vertical bands are the principal medium to achieve spatial depth and subtlety. (Fig. 17)

As from this moment, the paintings become more complex: They are made up of three superimposed structures. The first one of pigmented gesso as a perceptible but hardly visible structure. The second in oil and the third one in a very light varnish that yet succeeds in making one structure visible and the other perceptible. The sum of these three layers produces the color experience that we can see today when I describe a painting as pigmented gesso and oil on canvas, mounted on wood.

Spaces (1998–1999)

Shortly after, I tried to isolate these continuous vertical spaces as an independent structure from the one under it (pigmented gesso) and that was the beginning of oils à l'essence on paper, a technique similar to watercolor where transparency is achieved with turpentine instead of water. Subtlety and lightness in these paintings mostly depend on the fact that they are created with a single brushstroke



13. *COMPLEMENTAL*
1988, 144 x 122 cm



14. *THROUGH*
1988, 71.5 x 163 cm

Primer conjunto de pinturas (1988-1989)
Estas pinturas en su mayoría tienen formas fuera del ángulo recto, una característica que formaba parte de la obra en papel. Son pinturas de transición. (Fig. 13-14)

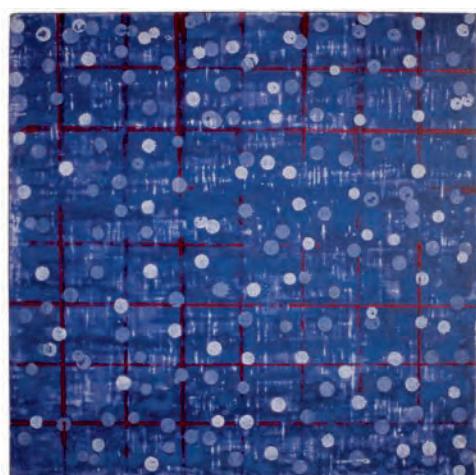
**Frag mentos de vida (1990) y
Vo ces del silencio (1991-1992)**

Podría decir que en este conjunto de pinturas intenté expresar emociones, sentimientos y sensaciones un tanto indescifrables, pero muy presentes, y que a la vez están cargadas de un cúmulo de impresiones de carácter filosófico. (pp. 72-85)

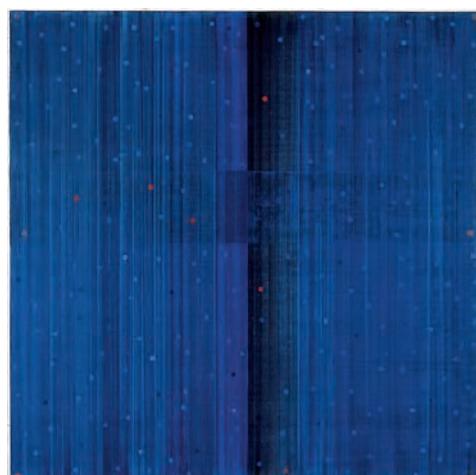
Cerebrations (1993-1994)

Con la intención de crear el espacio de una manera distinta, de sugerir una forma especial de profundidad y de movimiento y, tal vez, de provocar un cierto desconcierto perceptual, incorporé pequeños círculos de cera que actúan como puntos de luz dentro de la superficie de la pintura. (Fig. 15)

En *Cerebrations* 1995 estos círculos adquirieron densidades y colores distintos y fueron pintados con óleo. Casi al mismo tiempo, aparecieron unas líneas apenas visibles en la sustancia misma de la pintura. Ambas interrupciones afectaron el espacio en forma radical. (Fig. 16)



15. *TO OLIMPIA*
1991, 60 x 60 cm



16. *CEREBRATIONS N°12*
1996, 122 x 122 cm



17. *SPACES*
1997, 70 x 70 cm

En 1997, estos círculos desaparecieron y fueron reemplazados por bandas verticales. A estas bandas las llamé **espacios** porque para mí son fracciones de otros espacios y éstos del límite periférico de cada pintura. A la vez, estas verticales son el medio principal para lograr profundidad y sutileza espacial. (Fig. 17)

A partir de ese momento, las pinturas adquirieron una complejidad mayor y comenzaron a conformarse de tres estructuras superpuestas. La primera de gesso pigmentado, como una estructura perceptible pero prácticamente invisible, la segunda de óleo y la tercera de un barniz muy leve, pero que hace aparecer como visible la una y como perceptible la otra. La suma de estas tres capas produce la experiencia de color que hoy podemos ver cuando describo una pintura como de gesso pigmentado y óleo sobre lino, montados sobre madera.

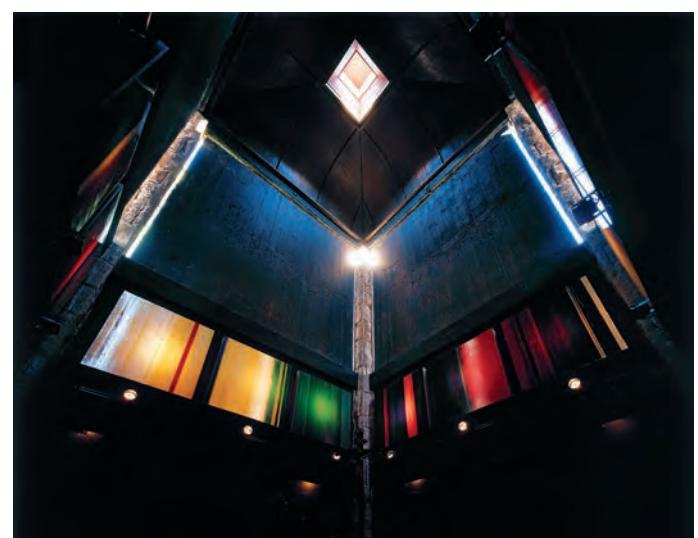
Espacios (1998-1999)

Poco después, quise aislar estos espacios verticales continuos como una estructura independiente de la de gesso pigmentado que estaba debajo. Así nacieron los óleos à l'essence en papel, una forma parecida a la de la acuarela, donde la transparencia se logra con esencia de trementina en vez de agua. En ellos, la sutileza y delicadeza dependen, en gran parte, del hecho de que son creados con un solo brochazo que forma una franja de color que se une a otra paralela y así sucesivamente, de

that forms a band of color, that in turn joins another parallel band, and so on, which does not leave room for errors. (pp. 108-111) The challenge of achieving a quality of atmosphere, starting from such a direct manner and with a technique that requires an extreme level of concentration, intrigued me and I soon wanted to transfer this experience to canvas. This was the source of the oil on linen *Spaces* series. (pp. 112-117)

The Cruz Chapel (1999-2001)

This project was an exceptional opportunity which afforded me to work with the architect Carlos Alberto Cruz, to join our independent creative notions and to express our concept of spirituality: he, through the design of space and I by interpreting the cycle of liturgy through painting, in that given space. In the paintings I tried to achieve a special light starting from the darkness of walls predominantly black. (Fig. 18) The result was that these pieces, twelve in all, seem to irradiate light from within as in a stained glass window. In the corners of the chapel there is a small halo of natural light that compels the eye to slowly adapt itself, in order to see them. When the eye is adjusted, it is possible to experience the sensation of being surrounded by color and able to appreciate the paintings as a whole. (pp. 122-125)



18. CAPILLA CRUZ
1999 - 2000

Transmutations (2001-2003)

These paintings are inspired in a specific subject: The passage from life to death. (pp. 139-145) Concerning the materials, I missed the medium of pigmented gesso and oil, whose luminosity and depth I have not been able to surpass until now. I decided to use it once more. (Fig. 19)

Recent paintings (2004-2005)

These paintings are closely related to all my previous works, but the contents are more open: They try to convey a more concrete feeling of the passing of time, how this time is fragmented in a space and what does this mean in a human and cosmological context. (pp. 144-157)

Color has become more and more free, suggestions more spatial and the contents much more diffuse. I am trying to make color say what it says, in a more autonomous and independent manner. I feel ever more that I am an instrument of a mysterious experience, closer to the spiritual than to the formal, although both are so closely related. The formal aspects always subordinated to, or as a reflection of, a spiritual vibration.

In what I do, “What you see is **not** what you see” (quoting Frank Stella when he says “What you see **is** what you see”).

Santiago, January 2006

manera que no permite errores. (pp. I08-III) El desafío de lograr una cualidad atmosférica a partir de una forma tan directa y con una técnica que exige un nivel de concentración tan extremo, me intrigó enormemente y muy pronto quise traspasar esta experiencia al lino. De esta inquietud surgió la serie *Espacios*. (pp. II2-II7)

Capilla Cruz (1999-2001)

Este proyecto fue una oportunidad excepcional de trabajar junto al arquitecto Carlos Alberto Cruz, uniendo nuestras respectivas nociones creativas y expresando nuestra concepción de espiritualidad; él a través del diseño del espacio y yo en torno a la interpretación del ciclo de la liturgia con la pintura en el espacio ya determinado. En las doce obras que constituyeron el encargo, intenté lograr una luz especial a partir de la oscuridad de los muros en los que predomina el negro. (Fig. 18) El resultado es que estas pinturas parecen emanar luz desde su interior, como lo hace un vitral de colores. En las esquinas de la Capilla existe un pequeño halo de luz natural, lo que obliga al ojo a adecuarse lentamente para poder verlas. Luego de que el ojo se ajusta, es posible apreciarlas en su conjunto y rodearse de un luminoso círculo de color. (pp. I22-I25)

Transmutaciones (2001-2003)

Estas pinturas están inspiradas en un tema específico: el paso

de la vida a la muerte. (pp. I39-I45) En cuanto al material, eché de menos la materia del gesso pigmentado y óleo, cuya luminosidad y profundidad hasta el momento no he logrado superar y volví a insistir en eso. (Fig. 19)

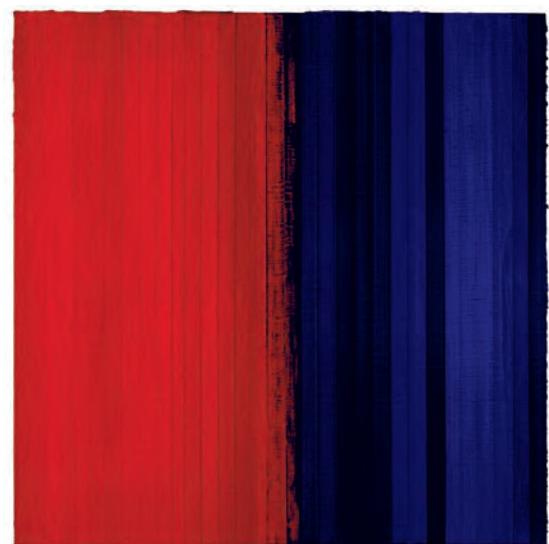
Pinturas recientes (2004-2005)

Estas obras están íntimamente relacionadas con todo el trabajo anterior, pero el contenido es más abierto y hay un intento de hacer sentir en forma más concreta el recorrido del tiempo, manifestando de qué manera ese recorrido se fragmenta en un espacio y qué significa eso en un contexto humano y cosmológico. (pp. I44-I57)

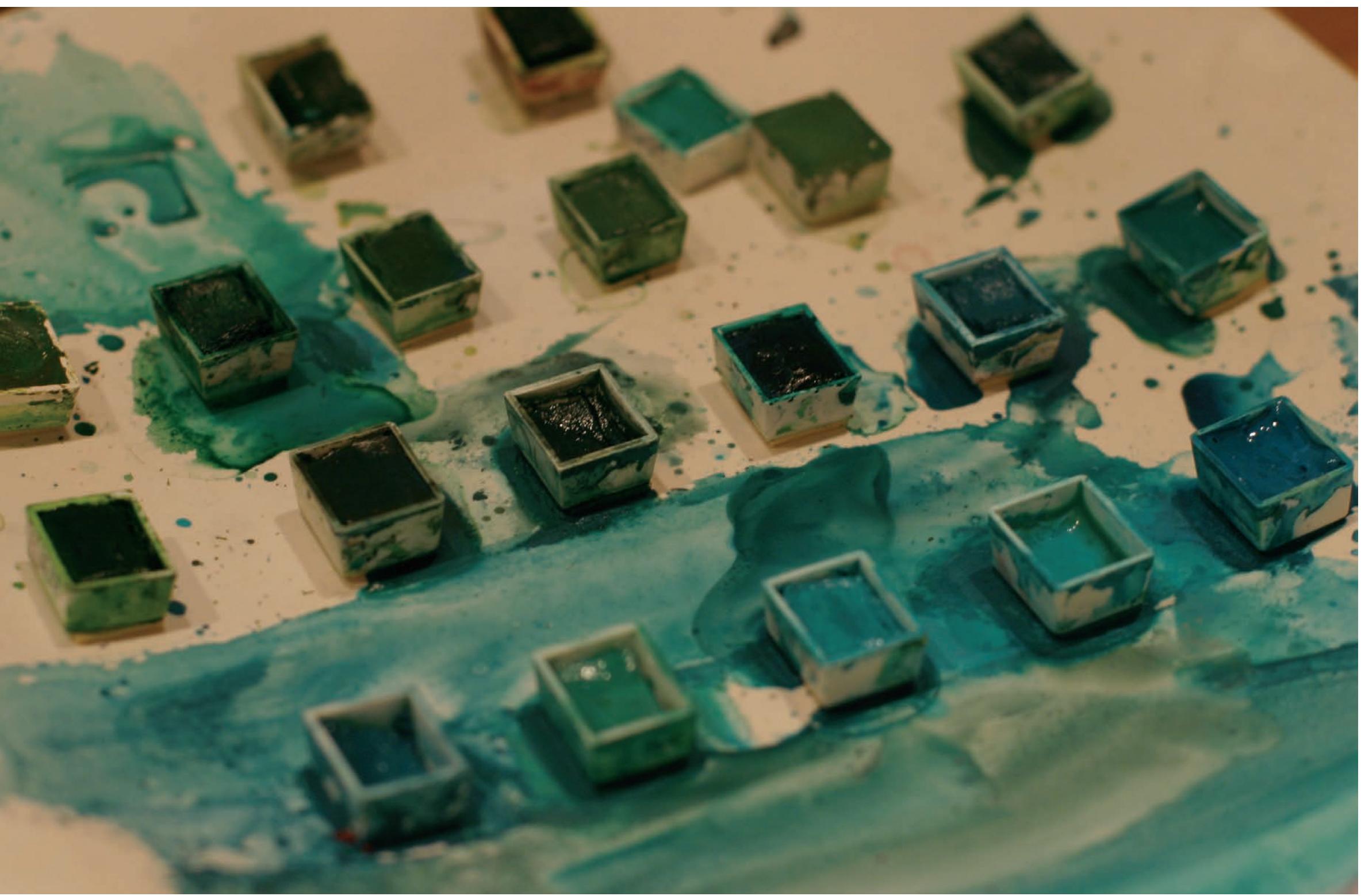
El color se ha hecho cada vez más libre, las sugerencias más espaciales y el contenido es mucho más difuso. Estoy tratando de que el color diga lo que dice en forma más autónoma e independiente. Me siento cada vez más un instrumento de una expresión misteriosa, más cerca de lo espiritual que de lo formal, a pesar de estar ambos íntimamente relacionados. Lo formal siempre supeditado a –o como reflejo de– una vibración espiritual.

En lo que hago, “*what you see is not what you see*” (lo que ve **no es** lo que ve), aludiendo a Frank Stella cuando dice “*what you see is what you see*” (lo que ve **es** lo que ve).

Santiago, enero 2006



19. *TRANSMUTATIONS N°2*
2001, 80 x 80 cm



GLOSSARY

Handmade paper: paper done by hand, using wood, cotton or linen pulp or other fiber. Paper pulp is mixed with water and pigment to create a humid paste. Once dry, it is mounted on board or on canvas.

Cotton pulp: raw material used in papermaking process.

Panel: a rigid surface made out of wood.

Linen mounted on wood: linen mounted with glue on a rigid wooden surface.

Gesso: a white ground material for preparing supports for paintings, made out of a mixture of chalk, white pigment and glue. Also called glue gesso or Italian gesso.

Pigmented gesso: gesso done with color pigments.

Oil à l'essence: oil on paper diluted in turpentine.

GLOSARIO

Papel hecho a mano: papel hecho a mano a base de pulpa de algodón, celulosa, lino u otra fibra. La pulpa se mezcla con pigmentos y agua, formando una pasta húmeda y fibrosa, con la que se hace el papel. Una vez terminada la obra, se seca y luego se monta en cartón o en tela.

Pulpa de algodón: fibra de algodón que se mezcla con agua produciendo una pasta fibrosa a la que se le agregan pigmentos.

Panel: una superficie rígida, generalmente de madera.

Lino sobre madera: lino adherido con cola a una superficie regular y rígida de madera, donde luego se aplica el gesso pigmentado.

Gesso: término universal de origen italiano que se usa para definir el *yeso de París*, que es el yeso usado en pintura para preparar soportes. Es una mezcla de tiza, pigmento blanco y pegamento. El gesso no tiene el mismo uso ni los mismos componentes que el yeso utilizado en construcción.

Gesso pigmentado: se refiere al tradicional yeso preparado con cola de conejo, carbonato de calcio y óxido de zinc, pero en una composición en que se reemplaza el óxido de zinc por pigmentos de color.

Óleo à l'essence: óleo sobre papel, diluido en trementina.



LIST OF WORKS / LISTA DE OBRAS

1. VOCES DEL SILENCIO N° 2 / VOICES OF SILENCE
N° 2, 1991

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre
madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
51 x 51 cm / 20 x 20 in

2. VOCES DEL SILENCIO N° 3 / VOICES OF SILENCE
N° 3, 1991

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre
madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
51 x 51 cm / 20 x 20 in

3. ESTRATOS N° 9 / STRATA N° 9, 1979

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
168 x 130 cm / 66 x 51 in

COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION

4. ESTRATOS N° II / STRATA N° II, 1979

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
198 x 172 cm / 78 x 68 in

5. CALIFORNIA, 1980

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
135 x 180 cm / 53 x 71 in

ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY, MUSEUM OF AUSTIN, TX

6. CACHAGUA, 1981

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
153 x 102 cm / 60 x 40 in

NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON DC

7. OLA N° I / WAVE N° I, 1981

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
188 x 214 cm / 74 x 84 in

8. OLA N° 2 / WAVE N° 2, 1981

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
188 x 214 cm / 74 x 84 in

9. VOLCÁN / VOLCANO, 1981

Pulpa de algodón tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
214 x 166 cm / 84 x 65 in

10. TIERRA Y MAR / EARTH AND SEA, 1981

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
188 x 214 cm / 74 x 84 in

11. VOLCÁN DE MAR / SEA VOLCANO, 1982

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
135 x 180 cm / 53 x 71 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

12. VOLCÁN / VOLCANO, 1982

Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
135 x 180 cm / 53 x 71 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

13. VOLCÁN / VOLCANO, 1982

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
183 x 86 cm / 72 x 34 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

14. FUERZAS N° I / FORCES N° I, 1983

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
153 x 102 cm / 60 x 40 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

15. FUERZAS N° 7 / FORCES N° 7, 1984

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
153 x 102 cm / 60 x 40 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

16. FUERZAS N° 4 / FORCES N° 4, 1984

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
153 x 102 cm / 60 x 40 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

17. FUERZAS N° 14 / FORCES N° 14, 1985

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
153 x 102 cm / 60 x 40 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

18. FUERZAS N° 17 / FORCES N° 17, 1984/85

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
183 x 106 cm / 72 x 42 in

19. FUERZAS N° 20 / FORCES N° 20, 1984/85

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
106 x 208 cm / 42 x 82 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

20. LÍDER / LEADER, 1986

Papel hecho a mano / Handmade paper
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
188 x 102 cm / 74 x 40 in

COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

21. NAUTILUS, 1986
Papel hecho a mano / *Handmade paper*
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
196 x 122 cm / 77 x 48 in

22. ESPEJO / MIRROR, 1986
Papel hecho a mano / *Handmade paper*
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
185.5 x 112 cm / 73 x 44 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

23. CEREMONIA / CEREMONY, 1986
Papel hecho a mano / *Handmade paper*
Pulpa de algodón, tierra y pigmentos
Cotton pulp, earth and pigments
208 x 196 cm / 82 x 77 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

24. UNGRUND, 1989
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
228.5 x 132 cm / 90 x 52 in

25. CORRESPONDENCIA / CORRESPONDENCE, 1989
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
102 x 232 cm / 40 x 91 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION, BALTIMORE, MD*

26. ATMA, 1989
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
228.5 x 228.5 cm / 90 x 90 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

27. IEVE, 1989
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
228.5 x 228.5 cm / 90 x 90 in

28. FRAGMENTOS DE VIDA N° 10 / *FRAGMENTS OF LIFE N° 10*, 1990
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
61 x 61 cm / 24 x 24 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION, NEW YORK*

29. FRAGMENTOS DE VIDA N° 17 / *FRAGMENTS OF LIFE N° 17*, 1990
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
76 x 76 cm / 30 x 30 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION, LONDON*

30. FRAGMENTOS DE VIDA N° 12 (detalle) /
FRAGMENTS OF LIFE N° 12 (detail), 1990
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
40.5 x 40.5 cm / 16 x 16 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION, NEW YORK*

31. VOCES DEL SILENCIO N° 11 / *VOICES OF SILENCE N° 11*, 1991
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
Díptico / *Diptych*, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in

32. VOCES DEL SILENCIO N° 12 / *VOICES OF SILENCE N° 12*, 1991
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
Díptico / *Diptych*, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in

33. VOCES DEL SILENCIO N° 13 / *VOICES OF SILENCE N° 13*, 1991
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
Díptico / *Diptych*, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

34. VOCES DEL SILENCIO N° 14 / *VOICES OF SILENCE N° 14*, 1991
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
Díptico / *Diptych*, 84 x 167.5 cm / 33 x 66 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE*

35. VOCES DEL SILENCIO N° 7 / *VOICES OF SILENCE N° 7*, 1991
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
46 x 46 cm / 18 x 18 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION, MIAMI, FL*

36. VOCES DEL SILENCIO N° 16 / *VOICES OF SILENCE N° 16*, 1992
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
51 x 51 cm / 20 x 20 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

37. CEREBRATIONS N° 1, 1993
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
279 x 157.5 cm / 110 x 62 in

38. SIN TÍTULO / *UNTITLED*, 1992
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
102 x 102 cm / 40 x 40 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

39. CEREBRATIONS N° 4, 1994
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
193 x 386 cm / 76 x 152 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*

40. CEREBRATIONS N° 2, 1993

Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

41. CEREBRATIONS N° 7, 1994

Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
193 x 193 cm / 76 x 76 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

42. CEREBRATIONS N° II, 1996

Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

43. CEREBRATIONS N° 15, 1996

Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION

44. CEREBRATIONS N° 13, 1996

Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

45. CEREBRATIONS N° 14, 1996

Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso on linen mounted on wood
122 x 122 cm / 48 x 48 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

46. ESPACIOS N° 5 / SPACES N° 5, 1998

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, CHICAGO, IL

47. ESPACIOS N° 6 / SPACES N° 6, 1998

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION

48. ESPACIOS N° 7 / SPACES N° 7, 1998

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

49. TINTA CHINA N° 16 / INDIA INK N° 16, 1998

De la serie *Espacios / From the Spaces series*
Tinta china y acuarela en papel Arches / *India ink and watercolor on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE

50. ESPACIOS N° 4 / SPACES N° 4, 1998

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
70 x 70 cm / 27½ x 27½ in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION

51. ESPACIOS N° 12 / SPACES N° 12, 1998

Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
74 x 74 cm / 29 x 29 in
COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK

52. ACUARELA N° 10 / WATERCOLOR N° 10, 1999

De la serie *Espacios 3 / From the Spaces series 3*
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in

53. ACUARELA N° 9 / WATERCOLOR N° 9, 1998

De la serie *Espacios 3 / From the Spaces series 3*
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in

54. ACUARELA N° 6 / WATERCOLOR N° 6, 1999

De la serie *Espacios 4 / From the Spaces series 4*
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
60 x 45 cm / 23¾ x 17¾ in

55. ACUARELA N° 8 / WATERCOLOR N° 8, 1999

De la serie *Espacios 4 / From the Spaces series 4*
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
60 x 45 cm / 23¾ x 17¾ in

56. TINTA CHINA N° 13 / INDIA INK N° 13, 1998

De la serie *Espacios / From the Spaces series*
Tinta china en papel Arches / *India ink on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in

57. TINTA CHINA N° 14 / INDIA INK N° 14, 1998

De la serie *Espacios / From the Spaces series*
Tinta china en papel Arches / *India ink on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in

58. TINTA CHINA N° 8 / INDIA INK N° 8, 1998

De la serie *Espacios / From the Spaces series*
Tinta china en papel Arches / *India ink on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in

59. TINTA CHINA N° 12 / INDIA INK N° 12, 1998

De la serie *Espacios / From the Spaces series*
Tinta china en papel Arches / *India ink on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in

60. OIL À L'ESSENCE N° 10, 1998

De la serie *Spaces / From the Spaces series*
Óleo y trementina en papel Arches / *Oil à l'essence on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION

61. OIL À L'ESSENCE N° 4, 1998
 De la serie *Spaces / From the Spaces series*
 Óleo y trementina en papel Arches / Oil à l'essence on
Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
 COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION
62. OIL À L'ESSENCE N° 18, 1999
 De la serie *Spaces / From the Spaces series*
 Óleo y trementina en papel Arches / Oil à l'essence on
Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
 COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK
63. OIL À L'ESSENCE N° 14, 1999
 De la serie *Spaces / From the Spaces series*
 Óleo y trementina en papel Arches / Oil à l'essence on
Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
 COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, NEW YORK
64. OIL À L'ESSENCE N° 25, 1999
 De la serie *Spaces / From the Spaces series*
 Óleo y trementina en papel Arches / Oil à l'essence on
Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
65. OIL À L'ESSENCE N° 26, 1999
 De la serie *Spaces / From the Spaces series*
 Óleo y trementina en papel Arches / Oil à l'essence on
Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
 COLECCIÓN DE LA ARTISTA / ARTIST'S COLLECTION
66. ESPACIOS N° 22 / SPACES N° 22, 1998
 Óleo sobre lino / Oil on linen
 188 x 132 cm / 74 x 52 in
67. ESPACIOS N° 23 / SPACES N° 23, 1998
 Óleo sobre lino / Oil on linen
 188 x 132 cm / 74 x 52 in
68. ESPACIOS N° 29 / SPACES N° 29, 1999
 Óleo sobre lino / Oil on linen
 188 x 132 cm / 74 x 52 in
69. ESPACIOS N° 28 / SPACES N° 28, 1999
 Óleo sobre lino / Oil on linen
 188 x 132 cm / 74 x 52 in
70. ESPACIOS N° 17 / SPACES N° 17, 1998
 Óleo sobre lino / Oil on linen
 78 x 78 cm / 30¾ x 30¾ in
71. ESPACIOS N° 25 / SPACES N° 25, 1999
 Óleo sobre lino / Oil on linen
 188 x 132 cm / 74 x 52 in
72. NATIVIDAD A CUARESMA / NATIVITY
 THROUGH LENT, 1999/2000
 Para Capilla Cruz / For Cruz Chapel
 Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
 Seis pinturas de 100 x 100 cm cada una / Six paintings
 39½ x 39½ in each
 COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE
73. PENTECOSTÉS A ADVIENTO / PENTECOST
 THROUGH ADVENT, 1999/2000
 Para Capilla Cruz / For Cruz Chapel
 Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
 Seis pinturas de 100 x 100 cm cada una / Six paintings
 39½ x 39½ in each
 COLECCIÓN PRIVADA / PRIVATE COLLECTION, SANTIAGO, CHILE
74. ANTICIPACIONES N° 1 / ANTICIPATIONS N° 1, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
75. ANTICIPACIONES N° 6 / ANTICIPATIONS N° 6, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
76. ANTICIPACIONES N° 5 / ANTICIPATIONS N° 5, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
77. ANTICIPACIONES N° 7 / ANTICIPATIONS N° 7, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
78. ANTICIPACIONES N° 4 / ANTICIPATIONS N° 4, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
79. ANTICIPACIONES N° 19 / ANTICIPATIONS N° 19, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
80. ANTICIPACIONES N° 21 / ANTICIPATIONS N° 21, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 60 x 45 cm / 23¾ x 17¾ in
81. TRANSFORMACIONES N° 1 / TRANSFORMATIONS N° 1, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in
82. TRANSFORMACIONES N° 2 / TRANSFORMATIONS N° 2, 2001
 Acuarela en papel Arches / Watercolor on Arches paper
 76 x 56 cm / 30 x 22 in

83. TRANSFORMACIONES n° 4 / *TRANSFORMATIONS*
n° 4, 2001
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in
84. TRANSFORMACIONES n° 7 / *TRANSFORMATIONS*
n° 7, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
60 x 45 cm / 23¾ x 17¾ in
85. TRANSFORMACIONES n° 6 / *TRANSFORMATIONS*
n° 6, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
76 x 56 cm / 30 x 22 in
86. TRANSMUTACIONES n° 3 / *TRANSMUTATIONS*
n° 3, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
56 x 76 cm / 22 x 30 in
87. TRANSMUTACIONES n° 1 / *TRANSMUTATIONS*
n° 1, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
56 x 76 cm / 22 x 30 in
88. TRANSMUTACIONES n° 2 / *TRANSMUTATIONS*
n° 2, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
56 x 76 cm / 22 x 30 in
89. TRANSMUTACIONES n° 4 / *TRANSMUTATIONS*
n° 4, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
56 x 76 cm / 22 x 30 in
90. TRANSMUTACIONES n° 5 / *TRANSMUTATIONS*
n° 5, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
56 x 76 cm / 22 x 30 in

91. TRÁNSITO / *PASSAGE*, 2002
Acuarela en papel Arches / *Watercolor on Arches paper*
110 x 110 cm / 43½ x 43½ in
92. TRANSMUTACIÓN n° 1 / *TRANSMUTATION n° 1*, 2001
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
74 x 74 cm / 29 x 29 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION*, SANTIAGO, CHILE
93. AMAR / *TO LOVE*, 2001
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
153 x 306 cm / 60 x 120 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION*, SANTIAGO, CHILE
94. HOMENAJE / *HOMAGE*, 2002
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
240 x 240 cm / 94½ x 94½ in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*
95. TRANSMUTACIÓN n° 3 / *TRANSMUTATION n° 3*, 2002
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
Tríptico / *Triptych*, 80 x 208 cm / 31½ x 82 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION*, SANTIAGO, CHILE
96. SIN TÍTULO / *UNTITLED*, 2004
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
60 x 60 cm / 23¾ x 23¾ in
97. SIN TÍTULO / *UNTITLED*, 2004
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
60 x 60 cm / 23¾ x 23¾ in

98. RESONANCIA n° 3, 2004
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
40 x 400 cm / 15¾ x 157½ in
99. RESONANCIA n° 2, 2004
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
80 x 400 cm / 31½ x 157½ in
COLECCIÓN DE LA ARTISTA / *ARTIST'S COLLECTION*
100. RESONANCIA n° 5, 2004
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
153 x 153 cm / 60 x 60 in
COLECCIÓN PRIVADA / *PRIVATE COLLECTION*, SANTIAGO, CHILE
101. RESONANCIA n° 7, 2005
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
78 x 78 cm / 30¾ x 30¾ in
102. RESONANCIA n° 8, 2005
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
40 x 480 cm / 15¾ x 189 in
103. RESONANCIA n° 9, 2005
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
Tríptico / *Triptych*, 80 x 240 cm / 31½ x 94½ in
104. RESONANCIA n° 10, 2005
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
180 x 120 cm / 71 x 47 in
105. RESONANCIA n° 11, 2005
Gesso pigmentado y óleo sobre lino montado sobre madera
Pigmented gesso and oil on linen mounted on wood
180 x 120 cm / 71 x 47 in

ON THE AUTHORS

John Yau

Is a poet, critic, and curator, whose books include *Ing Grish* (2005), *Borrowed Love Poems* (2002), and *The United States of Jasper Johns* (1996). His essays and reviews have been published in *Artforum*, *Art in America*, and *Modern Painters*. He is the Art Editor for *The Brooklyn Rail*. The recipient of many prizes and awards, he has recently been awarded a Guggenheim Fellowship in Poetry (2006-07). He teaches at the Mason Gross School of the Arts (Rutgers University) and lives in New York with his wife and daughter.

Ronny Cohen

Is a noted art critic, curator and lecturer based in New York. She has published extensively on twentieth century and contemporary art since the mid-1970s. A graduate of the Institute of Fine Arts, NYU, she has MA and PhD degrees in the History of Art.

Judd Tully

Is art critic, is the editor-at-large of *Art+Auction* magazine and a member of the International Association of Art Critics.

Tiffany Bell

Is a freelance art critic and curator. Since 1998, she has served as the project director of the Dan Flavin catalogue raisonné and is the co-curator of *Dan Flavin: A Retrospective*, an exhibition currently touring the United States and Europe. From 1990-1999, she taught at Pratt Institute in Brooklyn, New York. She is an author of *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, and has published articles on Lynda Benglis, Donald Judd, David Reed, Robert Ryman and many others. She received a BA in Art History from Princeton University and an MA in Art History from Columbia University.

Terry R. Myers

Is an art critic and independent curator based in Los Angeles. Since 1988, he has written for numerous magazines and exhibition catalogues, and currently he is on the Editorial Board of *Art Review*, London, and a regular contributor to *Modern Painters*. He is an Adjunct Associate Professor at Art Center College of Design, Pasadena, and faculty at The School of The Art Institute of Chicago.

Kate Linker

Is a New York-based independent critic and scholar who has written extensively on contemporary art. Her books include *Love for Sale: the Words and Pictures of Barbara Kruger*, *Vito Acconci*, and *Laurie Simmons: Walking, Talking, Lying*.

Edward Shaw

Is a writer, art critic, professor, photographer, collector, translator, consultant for the Encyclopedia of Latin American History and Culture and member of the board of the Centro Cultural Borges (Buenos Aires), among others.

José Zalaquett

Has been an art critic for the Chilean magazines *Capital* and *Qué Pasa* and written introductions to numerous art catalogues. He has organized art exhibits and participated in many curators committees from different Chilean museums. He has also been a member of the board of the main cultural centers of Santiago, Chile.

SOBRE LOS AUTORES

John Yau

Es poeta, crítico y curador, cuyos libros incluyen *Ing Grish* (2005), *Borrowed Love Poems* (2002), y *The United States of Jasper Johns* (1996). Sus ensayos y críticas han sido publicados en *Art Forum*, *Art in America* y *Modern Painters*. Es Redactor de Arte de *The Brooklyn Rail*. Ha recibido numerosos premios y distinciones y recientemente le fue otorgada la beca Guggenheim en Poesía (2006-07). Es docente en la Mason Gross School of the Arts (Rutgers University) y vive en Nueva York con su esposa e hija.

Ronny Cohen

Es escritora, crítica de arte, curadora y conferenciente, residente en Nueva York. A partir de mediados de la década de los setenta ha publicado numerosos ensayos sobre arte del siglo xx y contemporáneo. Graduada del Institute of Fine Arts, en Nueva York, tiene una Maestría y un Doctorado en Historia del Arte.

Judd Tully

Es crítico de arte, Redactor en Jefe de la revista *Art+Auction* y miembro de la International Association of Art Critics.

Tiffany Bell

Es crítica de arte y curadora independiente. Desde 1998, ha sido la directora de proyectos del catálogo raisonné de Dan Flavin y co-curadora de *Dan Flavin: A Retrospective*, una muestra que actualmente está recorriendo los Estados Unidos y Europa. De 1990 a 1999, dictó clases en el Pratt Institute de Brooklyn, Nueva York. Es autora de *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, y ha publicado artículos sobre Lynda Benglis, Donald Judd, David Reed, Robert Ryman. Recibió una Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Princeton y una Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Columbia.

Terry R. Myers

Es crítico de arte y curador independiente, con residencia en Los Ángeles, CA. Desde 1988 escribe para numerosas revistas y actualmente es miembro del directorio de la editorial *Art Review* de Londres y frecuente colaborador de *Modern Painters*. Es Profesor Adjunto del Art Center College of Design, Pasadena, y miembro docente de The School of The Art Institute de Chicago.

Kate Linker

Es escritora y crítica independiente de arte, con residencia en Nueva York. Ha escrito extensamente sobre arte contemporáneo y entre sus libros se cuentan: *Love for sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*, *Vito Acconci* y *Laurie Simmons: Walking, Talking, Lying*.

Edward Shaw

Es escritor, crítico de arte, docente, fotógrafo, coleccionista, traductor, consejero del Encyclopedia of Latin American History & Culture y miembro del directorio del Centro Cultural Borges (Buenos Aires), entre otros.

José Zalaquett

Ha escrito la crítica de arte para las revistas chilenas *Capital* y *Qué Pasa*, así como la introducción a numerosos catálogos de arte. Ha organizado exposiciones de arte, ha formado parte de comités curatoriales de diversos museos chilenos y ha participado en el directorio de los principales centros culturales de Santiago de Chile.



Francisca Sutil, Nueva York, 1985



FRANCISCA SUTIL

Cronología / Chronology

1952 — Nace en Santiago, Chile

1977-1992
— Vive en New York City

EDUCACIÓN / EDUCATION

1981 — MFA, Pratt Institute, Brooklyn, NY
1978 — Whitney Museum of Art Seminar, New York
1977 — Parsons School of Design, New York
1976 — Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
1972 — Southern Methodist University, School of Art, Dallas, TX

BECAS & PREMIOS / GRANTS & AWARDS

1992 — Fondo de Cultura y Desarrollo de las Artes, Santiago, Chile
1983 — EMF, Artists Space, New York
1981 — NEA, Drawing Center (Paper Conservation), New York
1980 — Fellowship, Organization of American States, Washington, DC
1977 — Premio de Gráfica, Bienal Internacional de Arte, Valparaíso, Chile
1976 — Premio de Dibujo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
1972 — Fellowship, Southern Methodist University, Dallas, TX

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / ONE PERSON EXHIBITIONS

2006 — *Alquimia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
2004 — Charles Street Gallery, New York
2003 — *Se Muere Se Acaba*, Galería Animal, Santiago
— *Transmutations*, Nohra Haime Gallery, New York
2000 — *Espacios: Pinturas en papel 1997-1999*, Galería Tomás Andreu, Santiago
— *Watercolors from the Spaces Series*, Nohra Haime Gallery, New York
1999 — *Spaces*, The Art Show, Nohra Haime Gallery, New York
— *Spaces*, Nohra Haime Gallery, New York
— *Spaces, Works on Paper*, Grant Selwyn Fine Art, New York
1997 — *Espejos del Interior*, Galería Tomás Andreu, Santiago
— *Small Format 1988-1997*, Nohra Haime Gallery, New York
1996 — *Oils à l'Essence*, Nohra Haime Gallery, New York

1995 — *Cerebrations*, Nohra Haime Gallery, New York
1993 — Galería Tomás Andreu, Santiago
1992 — *Voices of silence*, Nohra Haime Gallery, New York
1991 — Nohra Haime Gallery, New York
— Galería Época, Santiago
1990 — Nohra Haime Gallery, New York
1989 — Galería Época, Santiago
— Nohra Haime Gallery, New York
1987 — Nohra Haime Gallery, New York
1985 — Nohra Haime Gallery, New York
— *Papel-Pintura*, Galería Época, Santiago
1982 — Pratt Institute, New York
1979 — Italian-Latin American Institute, Roma, Italia
1978 — Galerie C. de la Fontaine, Genève, Suisse
1977 — Universidad de Concepción, Concepción, Chile
— Galería Época, Santiago

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS

2006 — *Full Animal*, Galería Animal, Santiago
2005 — Art Palm Beach, Nohra Haime Gallery, Palm Beach, FL
— Arteaméricas, Nohra Haime Gallery, Miami, FL
— Salon 2005, Nohra Haime Gallery, New York
2004 — *New Works from the Permanent Collection*, El Museo, New York
— *In the Back Room*, Nohra Haime Gallery, New York
— *Past, Present, Future*, Okaloosa-Walton Art Center, Niceville, FL
— *Chilean Art Crossing Borders - exposición itinerante / traveling exhibition*
2003 — *In the Realm of the Absurd*, Gallery of Contemporary Art, Sacred Heart University, Fairfield, CT
— *La Mirada Austeria*, Centro Cultural de Las Condes, Santiago
— *New Work*, Nohra Haime Gallery, New York
2002 — *Art is Art*, Nohra Haime Gallery, New York
2001 — *Paradox and Coexistence: Latin American Art of the Past Two Decades*, IDB, Washington, DC
2000 — *Visible-Invisible: Four Visions*, Nohra Haime Gallery, New York
1999 — *Chile: Austria-Ein künstlerische Dialog*, Landesgalerie, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz; Berlin; Karntner Mailand; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago - exposición itinerante / traveling exhibition
— *Equilibrium of the Senses*, Nohra Haime Gallery, New York
— *Double Take*, Nohra Haime Gallery, New York
— *Image of Latin America*, Monique Goldstrom Gallery, New York
— *Into the New Century*, Nohra Haime Gallery, New York
1998 — *Arte y Psicopatología*, Galería Tomás Andreu, Santiago, Chile
— *Major Works by Gallery Artists*, Nohra Haime Gallery, New York

- 1997 — *Crossing Borders*, Castle Art Gallery, College of New Rochelle, New Rochelle, NY
 — FIAC, Nohra Haime Gallery, Paris, France
 — *Works on Paper, With Paper and Drawings by Gallery Artists*, Nohra Haime Gallery, New York
 — The Art Show, Nohra Haime Gallery, New York
 — *The Power of Color*, Nohra Haime Gallery, New York
- 1996 — The Art Show, Nohra Haime Gallery, New York
 — Art Chicago, Nohra Haime Gallery, Chicago, IL
 — FIAC, Nohra Haime Gallery, Paris
 — *Fifteenth Anniversary*, Nohra Haime Gallery, New York
- 1995 — *The Black Art Show*, Rockville Arts Place, Rockville, MD
 — Art Miami, Nohra Haime Gallery, Miami, FL
 — *Wax*, Nohra Haime Gallery, New York
 — The Art Show, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Works on Paper-The Armory*, Nohra Haime Gallery, New York
 — FIAC, Nohra Haime Gallery, Paris
 — *Exhibición Inaugural*, AMS Marlborough, Santiago
 — *Aniversario de El Mercurio*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago
- 1994 — Art Miami, Nohra Haime Gallery, Miami, FL
 — The Art Show, Nohra Haime Gallery, New York
 — *New York Art International*, Nohra Haime Gallery, New York
 — FIAC, Nohra Haime Gallery, Paris
- 1993 — Art Miami, Nohra Haime Gallery, Miami, FL
 — *Intuitive Perception*, Nohra Haime Gallery, New York
 — The Art Show (Art Dealers Association of America), Nohra Haime Gallery, New York
 — Chicago Art Fair, Nohra Haime Gallery, Chicago, IL
 — FIAC, Nohra Haime Gallery, Paris
- 1992 — Salon de Mars, Nohra Haime Gallery, Paris
 — *Apocalypse and Resurrection*, curaduría de / curated by Douglas Maxwell, The Gallery Three Zero, New York
 — *10th Anniversary Exhibition*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Summer Pleasures*, Nohra Haime Gallery, New York
- 1991 — Art Miami, Nohra Haime Gallery, Miami, FL
 — *Selections*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Topography of a Landscape*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Stark Contrast*, Trenkmann Gallery, New York
- *Efectos de Viaje: Artistas chilenos residentes en Nueva York*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
 — *Intimate Relations*, Jamison Thomas Gallery, New York
 — *Aspekte: Latinamerikanischer Kunst Heute*, Galerie Ruta Correa, Freiburg, Deutschland
 — Art Frankfurt, Galerie Ruta Correa, Frankfurt, Deutschland
- 1990 — Salon de Mars, Nohra Haime Gallery, Paris
 — *Beyond the Surface: Recent Works by Creus, Rabinovich, Sutil; Americas Society*, New York
 — *Contemporary Prints & Multiples*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Summer Selections*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Poetics of Presence*, Southeastern Massachusetts Art Gallery, North Dartmouth, MA
 — *Hommage to the Square*, Nohra Haime Gallery, New York
 — State University of New York, Binghamton, NY
 — Galerie Ruta Correa, Freiburg, Deutschland
- 1989 — *Selections*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Master Prints*, Nohra Haime Gallery, New York
- 1988 — *Blues and other Summer Delights*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *From the Other World Next Door*, Mindy De Hudy Contemporary Art, Needham, MA
- 1987 — *Fifth Anniversary Exhibition*, Nohra Haime Gallery, New York
 — CIAE, Nohra Haime Gallery, Chicago, IL
 — *From the Other Side*, Terne Gallery, New York
 — *Latin American Artists in New York Since 1970*, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, Austin, TX
 — *Abstract Visions*, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York
 — ICAF, Nohra Haime Gallery, Los Angeles, CA
- 1986 — *Abstraction: New Points of View*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Two by New*, El Museo, New York
 — *V Bienal de Artes Gráficas*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
 — *Parejas en el arte*, Galería Plástica 3, Santiago
 — *Diez Años*, Galería Época, Santiago
 — *Abstraction-Four From Latin America*, Frances Wolfson Art Gallery, Miami-Dade Community College, Miami, FL
 — *Major Works by Gallery Artists*, Nohra Haime Gallery, New York
 — *Pastels*, Aleman Galleries, Boston, MA

- *Looking Closely*, SSC & B Lintas, New York
- ICAF, Nohra Haime Gallery, Los Angeles, CA
- 1985 — *Latin American Artists in New York*, Arteconsult Gallery, Boston, MA
 - *Important Work on Paper by Latin American Artists*, Ricardo Barreto Fine Arts, Boston, MA
 - *The Art of South America*, The St. Paul's Companies, St. Paul, MN
 - *Plástica Chilena - Horizonte Universal*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 1984 — *New Spiritual Abstraction of the 1980's*, Nohra Haime Gallery, New York
 - *Artistas Latinoamericanos en Nueva York*, Galería Artconsult, Ciudad de Panamá, Panamá
 - *10 Latin American Artists Working in New York*, Columbia University, International House, New York
- 1983 — *Paper as Image*, Mary Ann Martin Fine Arts, New York
 - *30 Artists-Chile*, Cayman Gallery, New York
- 1982 — *Papyrus Abstractus*, Weston Art Council, Westport, CT
 - *New Drawing in America*, The Drawing Center, New York
- 1981 — *Paperworks*, Lehigh University, Bethlehem, PA
 - *Selection 13*, The Drawing Center, New York
- 1979 — *Modern Latin American Paintings, Drawings, & Sculpture*, Center for Inter-American Relations and Sotheby's Parke-Bernet, New York
- 1978 — *New Directions*, Pratt Graphic Center, New York
 - Fundació Joan Miró, Barcelona, España
- 1977 — Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
 - *Dos Artistas Jóvenes*, Galería de Arte Zapallar, Zapallar, Chile
 - *Una Nueva Generación de Artistas*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
 - *Exposición Colocadora*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 1976 — *Exposición Colocadora*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
 - *Los Tres*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
 - Instituto Cultural Francés, Santiago
 - *World Print Contest*, Museum of Contemporary Art, San Francisco, CA
- 1974 — *Tercera de la Hora*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 1973 — Instituto Cultural de Providencia, Santiago
- 1971 — *Dibujo*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

CAPILLA CRUZ / THE CRUZ CHAPEL

En el año 2000, Sutil completó una serie de 12 pinturas, encargadas para una capilla privada en Santiago de Chile.
In 2000, Sutil completed a series of 12 paintings commissioned for a private chapel in Santiago, Chile

COLECCIONES PÚBLICAS / PUBLIC COLLECTIONS

Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, Austin, TX
Capilla Cruz, Santiago, Chile
El Museo, New York
Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile
National Gallery of Art, Washington, DC
Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York

COLECCIONES CORPORATIVAS SELECCIONADAS / SELECTED CORPORATE COLLECTIONS

Armstrong, Teasdale, Schlafy, Davis & Dicus, St. Louis, MO
Banco del Estado, Santiago, Chile
Chase Manhattan Bank, New York
Chase Manhattan Bank, Santiago, Chile
IBM, Santiago, Chile
OCP, Paris, France
Reader's Digest, New York
SSC & B Lintas Worldwide, New York
St. Joe's Minerals, New York
Shearson Lehman Hutton, Miami, FL
Viñedos Sutil, Santiago, Chile
World Bank, Washington, DC
Xerox Corporation, Stamford, CT

SELECTED BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- ABELL, María Carolina: "Relaciones Armoniosas", *El Mercurio* (Santiago), (19-03-2000), E22. Ilustrado / Illustrated.
- "Color, Llave al Espíritu", *El Mercurio* (Santiago), (05-05-1997), E18. Ilustrado / Illustrated.
- "Forma y Color: Expresión", *El Mercurio* (Santiago), (15-II-1993), E26.
- ANINAT, Isabel: *Pintura Chilena Contemporánea - Chilean Contemporary Painting*, Santiago: Editorial Grijalbo, 2002, I48-I51. Ilustrado / Illustrated.
- APRILE DI CIMITA, Ruggero & Matilde BATTISTINI: *Ovazione*, Milan: Electa Editore, 1999, I22. Ilustrado / Illustrated.
- ARTESPACIO: *Arte en su Espacio*, Santiago: Ediciones Artespacio, 2005, 79, 83. Ilustrado / Illustrated.
- ASSMANN, Peter, Milan IVELIC, Georg SCHOLLHAMMER, Justo Pastor MELLADO & Burghardt SCHMIDT: *Chile: Austria Ein Kunsträtscher Dialog*, Linz: Landesgalerie Oberösterreich, (1999). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- BARNITZ, Jacqueline, Janis BERGMAN-CANTON & Nelson BAZZANO: *Latin American Artists in New York Since 1970*, Austin: University of Texas, (1987). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- BAYON, Damian: *Artistas latinoamericanos en Nueva York*, Ciudad de Panamá: Galería Arteconsult, (1984). Catálogo de la exhibición / Exhibition catalogue.
- BECK, Martha & Marie KELLER: *New Drawing in America*, New York: The Drawing Center, (1982). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- BELL, Tiffany: *Francisca Sutil*, New York: Nohra Haime Gallery, (1987). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- BOWYER BELL, J.: "Francisca Sutil", *Review* (New York), (01-10-1996).
- BRICEÑO, Sylvia: "Unas Manos Sensuales Moldean el Arte", *ArtePlural* (Venezuela), (II-1985).
- BUNIN ASKIN, Lucille: *Paperworks*, Bethlehem: Lehigh University, (1981). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- CAMPAÑA, Claudia & Gaspar GALAZ: *Autorretratos – 100 artistas chilenos*, Santiago: Ediciones Galería de Arte Palma-Valdés, 2000, 202-203.
- CAREY, Marianne: "Con amor, voluntad y disciplina no hay imposibles", *Paula* (Santiago), (II-1985), 20-22. Ilustrado / Illustrated.
- CARVALLO, Mauricio: "Jóvenes con Colores Propios", *Ercilla* (Santiago), (I2-1976), 57.
- CÉSPEDES, Anaya & Carolina AGUILERA: "Carmen Bambach: En las bambalinas del Met", *El Mercurio* (Santiago), (04-2003), 27.
- COHEN, Ronny: *Francisca Sutil*, Santiago: Galería Época, (1985). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- Colección de Arte Chileno Contemporáneo*, Santiago: IBM, (1986). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- Colección Santa-Cruz-Yaconi*, Santiago: Museo de Artes Visuales, (2001), 91. Catálogo ilustrado / Illustrated catalogue.
- CRUZ, Carlos Alberto: "Francisca Sutil, Panadera Celestial", *El Mercurio* (Santiago), (12-1985). Ilustrado / Illustrated.
- CRUZ, Isabel: "Exposiciones", *El Mercurio* (Santiago), (12-1977).
- CRUZ OVALLE, José: "Forma Abstracta y Espacio Pictórico", *El Mercurio* (Santiago), (05-2000), E24. Ilustrado / Illustrated.
- "Cuerpos Pintados", *El Mercurio* (Santiago), (17-II-1991), E20.
- "Cuerpos Pintados", *Paula* (Santiago), (10-1991), 54-57.
- CYPHERS, Peggy: "Reviews: Francisca Sutil", *Arts Magazine* (New York), (05-1991), I02.
- DELUCA, Giulia: "Gente de Caras", *Caras* (Santiago), (29-05-2000), 76. Ilustrado / Illustrated.
- DIAZ, Rafael: "Review - Francisca Sutil: Cerebrations", *Arts Magazine* (New York), (01/02-1996), 49.
- DIETZ, Barbara: "Der Farbkreis im Zwiegesprach mit der Dunkelheit," *Badische Zeitung*, (II-05-1991).
- Diez Años de la Galería Época*, Santiago: Galería Época, (1986). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- DOBERTI, Paola: "La Forma del Conocimiento", *Capital* (Santiago), (04-1997), 96-99. Ilustrado / Illustrated.
- Donaciones: Un Decenio*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, (1988). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- DUNCAN, Barbara: *Ten Latin American Artists in New York*, New York: Columbia University, International House, (1984). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- EDELMAN, Robert: "Abstract New York, Reviews", *Artnet*, (II-II-1999). Ilustrado / Illustrated.
- EDWARDS, Roberto: *Cuerpos Pintados*, Santiago: Editorial Cochrane, 1991, 60-65. Ilustrado / Illustrated.
- ENDERS, Alexandra: "Openings", *Art & Antiques* (New York), (04-1990). Ilustrado / Illustrated.
- Espacios: Pinturas en Papel 1997-1999*, Santiago: Galería Tomás Andreu, (05/06-2000), Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- ESTENSSORO, María Eugenia: "Crear y Triunfar en Nueva York", *La Prensa* (New York), (19-02-1984), 6-7.

- "Francisca Sutil: Energía Abstracta Convertida en Arte", *Sabeque* (Santiago), (12-1985), 21-23.
- "Francisca Sutil: Se Muere se Acaba", *Memoria 2003*, Santiago: Galería Animal, (2004), 26-31. Ilustrado / Illustrated.
- "Galerie Ruta Correa: Abstrakt", *Freizeit & Kultur* (Merzhausen), (12-1991).
- GALLAGHER, David: "Los Senderos Literarios", *El Mercurio* (Santiago), (01-II-1987).
- GARCÍA-CISNEROS, Florencio: "Francisca Sutil: Cerebrations", *Noticias de Arte* (New York), (11/12-1995), 5.
- "Francisca Sutil: Voices of Silence", *Noticias de Arte* (New York), (09/10-1992).
- GARFIAS, Hernán: "Francisca Sutil Sintetizando el Color", *Diseño* (Santiago), (II-1993), 56-59.
- GLUECK, Grace: "The Scene from Soho to Tribeca", *The New York Times* (New York), (30-01-1981).
- GOODMAN, Jonathan: "Review: Francisca Sutil at Nohra Haime", *Art News* (New York), (02-1996), I34.
- GUERRA, Ana María: "Pintora Francisca Sutil: Explicar Mi Obra es Vulgarizarla", *La Segunda* (Santiago), (15-06-1989), 27. Ilustrado / Illustrated.
- HAIME, Nohra: "Color, Versatilidad y Figuración en el Arte Actual en Nueva York", *Harper's Bazaar en Español* (Miami), (1982), 97.
- HAMLET-METZ, Mario: "Aniversarios Musicales En Europa", *El Mercurio* (Santiago), (29-10-1978).
- HEREDIA, M. Angélica: "Crear y Vivir en Nueva York", *Master* (New York), (1988).
- HUNTER, Sam: *Figure & Form. Present, Past and Personal*, New York: Millwood Publishing, 1994. Ilustrado / Illustrated.
- IBERTTI, Ceina: "Pincel Internacional", *Qué Pasa* (Santiago), (28-10-1995), 101-102. Ilustrado / Illustrated.
- IRARRÁZVAL, Renato: "Valparaíso: III Bienal Internacional de Arte", *El Mercurio* (Santiago), (12-1977).
- "Grabados de Francisca Sutil", *El Sur* (Santiago), (09-1977). Ilustrado / Illustrated.
- "Francisca Sutil Habla Sobre Sus Grabados", *El Sur* (Santiago), (02-07-1977).
- IVELIC, Milan: "De la ilusión a la desilusión", en *Pintura en Chile 1950-2005 - Grandes Temas*, Santiago: 2005, 132-134. Ilustrado / Illustrated.
- JOHNSON, Ken: "Francisca Sutil", *The New York Times* (New York), (22-29-10-1999), E40.
- KIMMELMAN, Michael: "Latin-Born Painters, Abstract but Diverse", *The New York Times* (New York), (27-04-1990), C26. Ilustrado / Illustrated.
- KUSPIT, Donald: "Francisca Sutil/Nohra Haime Gallery", *Artforum* (New York), (12-1992), 90. Ilustrado / Illustrated.
- "La Misteriosa Veta de Sus Xilogrías", *El Sur* (Santiago), (19-06-1977).
- LABBOWITZ, Pedro: "Diez Años de la Galería Época", *El Mercurio* (Santiago), (05-II-1986).
- LARRAÍN ARROYO, Consuelo: "Plástica Chilena Horizonte Universal", *El Mercurio* (Santiago), (15-12-1985).
- "Mi Arte es Mágico y de Escenario", *Qué Pasa* (Santiago), (08-09-1982). Ilustrado / Illustrated.
- LENNON ZANINOVIC, Maureen: "Sotheby's en busca de pintores chilenos para su subasta de mayo", *El Mercurio* (Santiago), (22-01-2006).
- LINKER, Kate: *Francisca Sutil: Voices of Silence*, New York: Nohra Haime Gallery, (1992). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- "Los Famosos de Mañana", *El Mercurio* (Santiago), (25-09-1977).
- MAXWELL, Douglas F.: "Francisca Sutil", *Review* (New York), (15-10-1999), 37-38.
- *Apocalypse and Resurrection*, New York: The Gallery Three Zero, (1992). Catálogo de la exhibición a beneficio de AMFAR / Exhibition catalogue for AMFAR benefit.
- MELLADO, Justo Pastor: *Efecto de Viaje: Trece Artistas Chilenos Residentes en Nueva York*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, (1991). Catálogo de la exhibición / Exhibition catalogue.
- MENA, Catalina: "Francisca Sutil, Artista: Puedo Vivir del Arte", *Caras* (Santiago), 31-03-1997, 92-93. Ilustrado / Illustrated.
- MOLNAR, Thomas: "La Ideología Ha Muerto Viva La Ideología", *Domingo* (Santiago), (04-1990), E13.
- MYERS, Terry: *Inevitable Antonyms: The Paintings of Francisca Sutil*, Francisca Sutil, New York: Nohra Haime Gallery, (1990). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- NACHMANI, Cynthia: "Francisca Sutil: Abstraction Both Ways - Watercolors from the Spaces Series", *Francisca Sutil*, New York: Nohra Haime Gallery, (2000). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- VIII Bienal Internacional de Valparaíso*, Valparaíso: Ministerio de Cultura, (1987). Catálogo de la exhibición / Exhibition catalogue.
- OLIVOS, Marta: "Triunfadora en el Arte y en el Amor", *La Tercera de la Hora* (Santiago), (1981), II.

- OSSA, Nena: "Francisca Sutil In Living Color", *Artnews* (New York), (Summer 1994), I48. Ilustrado / Illustrated.
- "Francisca Sutil", *Artnews* (New York), (04-1994), I83. Ilustrado / Illustrated.
 - "El Gran Cambio de Francisca Sutil", *El País* (Santiago), (15-12-1993), I2-13.
 - *La Mujer Chilena en el Arte*, Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1987. Ilustrado / Illustrated.
 - "Nohra Haime y el Arte Latinoamericano en Nueva York", *La Nación* (Santiago), (30-08-1987).
 - "Mujeres en el Arte Moderno", *La Nación* (Santiago), (01-12-1985).
 - "El Arte Contemporáneo Singulariza a la IBM", *La Nación* (Santiago), (03-1985).
 - "Francisca Sutil Exhibe Sus Texturas en Papel", *La Nación* (Santiago), (12-03-1982).
 - "Francisca Sutil Escribe Desde Nueva York", *La Nación* (Santiago), (1982).
 - "Mirando 1977 Hacia Atrás", *El Mercurio* (Santiago), (12-1977).
 - "España y Otras Noticias", *El Mercurio* (Santiago), (12-1977).
 - "Museo Municipal de Valparaíso", *El Mercurio* (Santiago), (09-1977).
 - "Lo Personal en la Pintura Chilena Actual", *El Mercurio* (Santiago), (05-1976).
- PALACIOS, José María: "Francisca Sutil y las Sutilezas del Hacer Pictórico", *La Segunda* (Santiago), (12-1993).
- PEÑA, Silvía: "Ser Mujer Ayuda Más Que Perjudica", *Caras* (Santiago), (29-05-2000), 24-25. Ilustrado / Illustrated.
- PINO, Paola: "Pinturas Desde el Interior", *El Metropolitano* (Santiago), (05-2000), 34-36. Ilustrado / Illustrated.
- "Mirada Sutil", *Qué Pasa* (Santiago), (28-10-1995), I02. Ilustrado / Illustrated.
- "Pintura Latinoamericana en Francfort", *La Nación* (Santiago), (05-06-1991).
- "Proceso Mortal, Inevitable Anhelo-Los Cuadros de Francisca Sutil", *Diseño* (Santiago), (II-1995).
- V Bienal de Artes Gráficas*, Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, (1986). Catálogo de la exhibición / Exhibition catalogue.
- QUINTANA, Sonia: "Para Mí, Todo es Válido", *El Mercurio* (Santiago), (17-II-1985).
- "Una Pareja con Independencia Artística", *El Mercurio* (Santiago), (18-07-1982).
 - "Francisca Sutil - Benjamín Lira: Tres Años en Nueva York", *El Mercurio* (Santiago), (1980). Ilustrado / Illustrated.
- "Un Año Fértil en Nueva York", *El Mercurio* (Santiago), (12-1978).
 - "El Grabado Nuestro", *El Mercurio* (Santiago), (15-01-1978).
 - "Francisca Sutil Exhibe en Roma", *La Nación* (Santiago), (1978).
 - "Un Mundo en Dos Colores", *Ercilla* (Santiago), (06-1977), 57.
- RANDALL, Pierre: "Concurso de Gráfica en el Museo de Bellas Artes", *El Cronista* (Santa Fe), (1976).
- "Pintores Jóvenes Abandonan la Paleta y el Pincel", *El Mercurio* (Santiago), (1976).
- Review: Latin American Literature and Arts*, New York: 1994. Ilustración de portada / Cover illustration.
- RODRIGUEZ DOD, Gladys: "The Image of Success - Latin American Women Who Have Triumphed in New York", *Harper's Bazaar* (New York), (10-1983).
- "Francisca Sutil", *Harper's Bazaar en Español* (Miami), (1981). Ilustrado / Illustrated.
- ROSENFIELD, Daniela: "Sinfonía de Colores", *El Sábado* (Santiago), II. Ilustrado / Illustrated.
- SANTELICES, Manuel: "Francisca Sutil: Recuerdos de Un Estilo", *Cosas* (Santiago), (01-1986).
- SAYAGO, Miguel: *Pintores Chilenos. Fotografías de Miguel Sayago*, Santiago: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2000, 86-87, I10. Ilustrado / Illustrated.
- SEARLE, Perla: "Cuando el Amor al Arte se Convierte en Necesidad", *El Mercurio* (Santiago), (06-1976).
- "Senografía", *Paula* (Santiago), (12-1976). Ilustrado / Illustrated.
- SERRANO, Margarita: "Francisca Sutil", *La Tercera* (Santiago), (1987), 57-62. Ilustrado / Illustrated.
- "Sesudas: Academia y Cultura", *Capital* (Santiago), (08-1998), 50.
- SHAW, Edward: "Francisca Sutil: The Consecration of Color", *Francisca Sutil: Transmutations*, New York: Nohra Haime Gallery, (10-2003). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- SLATIN, Peter: "Intuitive Perception/Nohra Haime", *Artnews* (New York), (05-1993), I4I.
- SMITH, Roberta: "Francisca Sutil/Nohra Haime Gallery", *The New York Times* (New York), (09-10-1992), C29.
- SOMMER, Waldemar: "Colores de Vida y Muerte", *El Mercurio* (Santiago), (20-04-2003), E13. Ilustrado b/n / Illustrated b/w.
- "De Los Alpes a Los Andes", *El Mercurio* (Santiago), (02-04-2000), E15.
 - "Críticas: Francisca Sutil", *El Mercurio* (Santiago), (04-05-1997), EI1.
 - "Alrededor de la Abstracción", *El Mercurio* (Santiago), (28-II-1993), E7.

- “Grabadores Franceses, Chilenos de Nueva York”, *El Mercurio* (Santiago), (03-II-1991), E10.
- “Exposiciones a Comienzos del Invierno”, *El Mercurio* (Santiago), (10-07-1989), E10. Ilustrado / Illustrated.
- *Plástica Chilena Horizonte Universal*, Santiago: Museo de Bellas Artes, (1985). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- “Gráfica en Las Condes”, *El Mercurio* (Santiago), (II-1985).
- “Selección de Grabado Chileno Actual”, *El Mercurio* (Santiago), (02-1978). Ilustrado / Illustrated.
- “Año de Afirmaciones”, *El Mercurio* (Santiago), (08-01-1978).
- “Calidad Similar Para Voces Diferentes”, *El Mercurio* (Santiago), (1977). Ilustrado / Illustrated.
- SOTO, Héctor: “Mortalmente Distinta”, *Capital* (Santiago), (II,24-04-2003), 100-103. Ilustrado / Illustrated.
- STRINGER, John: *Abstract Visions*, New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, (1987). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- TULLY, Judd: *From Fire to Earth: Francisca Sutil*, New York: Nohra Haime Gallery, (1985). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- VALDÉS ESPINOZA, Cecilia: “Cuatro Artistas Chilenas: Pintando en Nueva York”, *Paula* (Santiago), (02-I992), 34-38.
- VALDÉS URRUTIA, Cecilia: “La Persistencia de la Pintura”, en *Pintura en Chile 1950-2005 Grandes Temas*, Santiago: 2005, 82-85. Ilustrado / Illustrated.
- “Los Colores tienen que Conversar”, *El Mercurio* (Santiago), (04-2003), E20. Ilustrado / Illustrated.
- “Artistas Chilenos en Nueva York”, *El Mercurio* (Santiago), (10-1991), E15.
- “Cuerpos Pintados”, *El Mercurio* (Santiago), (09-1991), EI8. Ilustrado / Illustrated.
- “Creo en la Complejidad de la Simpleza”, *El Mercurio* (Santiago), (06-1989). Ilustrado / Illustrated.
- VALDIVIESO, Raúl: *Francisca Sutil*, Santiago: Galería Época, (1977). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- VIOMIERO, Giorgio: “Semana del Grabado”, *La Nación* (Santiago), (05-1977).
- VINCENT, Steven: “Double Shot for Francisca Sutil”, *Art & Auction* (New York), (01-10-1999), 99. Ilustrado / Illustrated.
- VON HOFFMAN, Nicholas & Geoffrey BRADFIELD: “A Well Traveled Designer with a Visual Calling”, *Architectural Digest*, (03-2004). Ilustrado / Illustrated.
- WAISBLUTH, Verónica: *En Obra: talleres y obras*, Santiago: Entel, 2005, 80-91. Ilustrado / Illustrated.
- WILSON, Georgia, et al.: *Arte y Psicopatología*, Santiago: Galería Tomás Andreu, (09-1998). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- WINDHAUSEN, Rodolfo A.: “Vida Cultural en Nueva York: Cuando Todo Pinta Bien en el Arte”, *La Gaceta* (Tucumán), (07-02-1993), 4.
- “Exploraciones de Francisca Sutil”, *El Mercurio* (Santiago), (15-08-1992). D6. Ilustrado / Illustrated.
- YAU, John: “Remarkable Spaces”, *Spaces*, New York: Nohra Haime Gallery, (1999). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- “Mortal Process, Inevitable Longing; The Paintings of Francisca Sutil”, *Cerebrations*, New York: Nohra Haime Gallery, (1995). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.
- ZALAQUETT, José: “Francisca Sutil en la Capilla Cruz”, *Capital* (Santiago), (14-09-2001), 107. Ilustrado / Illustrated.
- “Nuevos y Mejores Logros”, *Qué Pasa* (Santiago), (27-05-2000), 90. Ilustrado / Illustrated.
- “Arte por Encargo”, *Qué Pasa* (Santiago), (18-09-1998), 87.
- ZIMMER, William: “Beyond the Surface”, *Arts Magazine* (New York), (10-1990), 100.
- *Abstraction: Four from Latin America*, Miami: Miami-Dade Community College, (1986). Catálogo de la exhibición, ilustrado / Exhibition catalogue, illustrated.

Este libro se ha publicado con motivo de la exposición *ALQUIMIA: 25 años de pintura* de FRANCISCA SUTIL, organizada por el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, Santiago de Chile.

AUTORES

John Yau
Ronny Cohen
Judd Tully
Tiffany Bell
Terry R. Myers
Kate Linker
Edward Shaw

ENTREVISTA

José Zalaquett Daher

TRADUCCIÓN INGLÉS Y ESPAÑOL

Estela Lorca Fuller
Edward Shaw (entrevista)

ASISTENCIA EDITORIAL

Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Andrea Torres Vergara

DISEÑO Y PRODUCCIÓN GRÁFICA

Fernando Maldonado Roi

FOTOGRAFÍA

Marco Antonio Valdivia
Retrato página 4
Macarena Minguell
Fotografías taller páginas 170, 174
Holton Rower
Retrato página 182

FOTOGRAFÍA DE OBRAS

Malcolm Varon
Handmade paper
Fernando Maldonado
Pinturas
Carlos Eguiguren
Capilla Cruz

IMPRESIÓN

Quebecor World Chile

Santiago de Chile, 2006

Quedan reservados todos los derechos que confieren las leyes nacionales y los convenios internacionales vigentes o que entren en vigencia con posterioridad a esta edición. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro y de las imágenes contenidas en él, incluyendo su fotocopia, su incorporación a un sistema informático, su arrendamiento, su transmisión en cualquier forma y por cualquier medio –sea éste electrónico, mecánico, por grabación u otros métodos– sin el permiso previo o por escrito del titular de los derechos de autor de esta obra.

© Francisca Sutil, 2006
Inscripción Registro de Propiedad
Intelectual N° 154.447

ISBN: 956-310-158-8

www.franciscasutil.cl

