

Ricardo Yrarrázaval

Tres décadas



Ricardo Yrarrázaval. Tres décadas	4
Ricardo Yrarrázaval. Three Decades	12
Antonio Echeverría	
Presencia ancestral	20
Attachement a la Terre	22
Minero	23
Untitled	24
Su ego	25
Untitled	26
La Toilette	28
Retrato	30
En el gimnasio	33
El Informante	34
Untitled	35
El Periodista	36
Untitled	39
Estrategia y pronóstico	40
Untitled	41
Untitled	42
Untitled	43
Untitled	44
Untitled	45
Sin vueltas atrás	46
Sobre el artista	48
Créditos	51

Introducción

I am a slow painter

Pensar una época es observar aquello que se acumula en sus bordes: la deuda con los anhelos no resueltos, la fatídica insistencia de lo cotidiano, la impermanencia de las formas y objetos que componen su imaginario. ¿Cómo acontece un momento particular sobre los cuerpos? ¿Cómo reposa un tiempo sobre otro? Una época —o más específicamente, una década— se devela también en el reflejo de las luces sobre una calle al anochecer, en un rostro desfigurado por el aturdimiento de la memoria o en el deseo de constatar las cosas que han existido aun cuando sabemos que están destinadas a desaparecer.

Ricardo Yrarrázaval. Tres décadas reúne por primera vez en Il Posto la práctica pictórica del artista chileno Ricardo Yrarrázaval desarrollada entre comienzos de la década de los sesenta y fines de los años ochenta. A partir de obras provenientes de diferentes colecciones, se plantea un recorrido que expone cerca de treinta años de producción. Retornar hoy a la obra de Yrarrázaval implica situarse frente a figuras e imaginarios que se resisten a la fijación. En ellos se formula una artificialidad arcaica, donde la representación insiste en acercarse a un otro simulado: figuras anónimas y desplazadas, cuyas identidades se extravían en la tela. Estas imágenes permiten trazar una arqueología de las masculinidades: presencias rígidas y misteriosas, sometidas a los códigos de la ciudad y del trabajo, que exponen la fragilidad de sus cosméticas al mismo tiempo que el poder de sus miradas. Este cuerpo de obra, esta novela social y conjunto de gestos acumulados, se sostiene en la desidentificación y abre así un espacio para pensar la diferencia. La pastosidad del tiempo en Yrarrázaval, su acumulación y demora —propios tanto de una época como de una mirada— son también el ritmo con el que el artista practicó la pintura: con espera.

La primera década

Cómo sobrevivir a lo apagado

La década de los sesenta tiene un origen: un viaje. El tercero de una serie de desplazamientos decisivos para

el proceso de formación de Yrarrázaval, en el marco de los cuales el artista pudo continuar su educación artística fuera de las escuelas y academias de Santiago. A sus veinte años —tras cuarenta y cinco días de travesía en un carguero salitrero— se había instalado primero en Roma y luego en París, ciudades donde se formó y conoció a Isabel Echenique, quien más tarde sería su esposa. Después de retornar por unos años a Santiago, viajó nuevamente a Francia para profundizar en la cerámica y más tarde continuó sus estudios de pintura en Londres, en la casa-taller de un pintor que, por esos mismos años, pintaba atmósferas nocturnas cargadas de misterio, resueltas en un trazo rudo y triste.

Los años que vendrían —la convulsionada y emergente década de los sesenta— estarían marcados por un tercer viaje inaugural y asistirían al desarrollo de una pintura fundada en la experiencia de un artista formado en la cerámica. En 1960, solitario y a bordo de un jeep viejo, Yrarrázaval emprende un viaje de cuatro meses por los países andinos, aproximándose por primera vez a los paisajes extensos y silenciosos del altiplano. Inicia en Mendoza, atraviesa la pampa y el desierto del norte argentino y continúa por Bolivia y Perú hasta llegar al norte de Chile. Allí se encuentra, por primera vez en persona, con los motivos que marcarían el tono, la textura y la estructura de su pintura durante los próximos diez años. Al retornar de esta travesía guarda silencio: pasan tres años antes de que vuelva a sostener el pincel con decisión. Surgen entonces sus primeras pinturas matéricas y terrosas, oscuras en un inicio, que con el tiempo comienzan a abrirse al color dominante de su producción posterior. Los títulos de estas obras —una suerte de literatura en forma de notas al pie— delatan el impacto que el territorio recorrido dejó en él. *Attachement à la Terre* (1964), la obra más temprana de esta exposición, presenta un plano que se desplaza con naturalidad de lo cenital a lo frontal, donde no importan tanto las formas como la aparición de colores tenues y la sutil diferenciación entre ellos.

En una conversación con su hermano Renato Yrarrázaval, entablada muchos años más tarde, Yrarrázaval

recuerda estas primeras obras que él mismo “nunca consideró abstractas”¹. Más que un ejercicio de representación pictórica, sus resultados estaban determinados por el gesto de esculpir, heredado de su formación como ceramista. La “sensualidad de estas pinturas” proviene justamente de esa inflexión del moldeado corporal en la superficie pictórica. En su libro *Chile Arte Actual*, Galaz e Ivelic insisten en ello: “Estos procedimientos técnicos”, sostienen los autores, “le permiten [a Yrarrázaval] conseguir intensas formas corpóreas, que sobrepasan el nivel de lo puramente visual observado como superficie, para sugerir imágenes volumétricas que invitan a tocarlas”². No sorprende, entonces, que estas pinturas no encontraran lugar dentro del repertorio de obra de las agrupaciones vanguardistas geométricas, que se encontraban en pleno apogeo en la década de los sesenta. Más que perseguir una “geometría definida”, la búsqueda de Yrarrázaval fue la de un lenguaje capaz de habitar los bordes.

La segunda mitad de la década de los sesenta está marcada por la visita a Santiago, en septiembre de 1964, del entonces director del Museo Guggenheim de Nueva York, Thomas Messer. Recomendado por el escritor Jorge Eliot, Messer visitó a Yrarrázaval en su casa-taller, encuentro a partir del cual el artista fue invitado a participar en la exposición *The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings in the 1960's* (Guggenheim Museum, 1966), donde sería el único chileno con un apartado particular en el catálogo³. En esas páginas, retratado al igual que otros artistas latinoamericanos por el fotógrafo que acompañaba a Messer, aparece un Yrarrázaval de taller y de

casa. Las imágenes en blanco y negro muestran a un pintor paciente y observador, pero también acompañado: Isabel, su esposa, posa a su lado con un cigarro encendido entre los dedos, o sentada en un sofá en la esquina del taller donde él trabaja. Su sonrisa y la presencia de los hijos contagian ese registro de una suma particular de afectos.

El mismo año de la exposición realizada en el Museo Guggenheim, Yrarrázaval recibe la Beca Guggenheim, que le permite trasladarse a Nueva York durante un año completo. La ciudad y la fascinación que le produjo esta experiencia desplazaron la densidad matérica y espiritual de sus primeras obras hacia el acontecer de las vidas que comienzan a poblar su repertorio pictórico. De *Presencia Ancestral* (1965) se pasa al *Minero* (1966) y a otras figuras arquetípicas de lo popular que tímidamente empiezan a reclamar su lugar dentro de la pintura. La aparición de estos personajes da cuenta de un ejercicio de superación: uno que procura transformar la experiencia inicial de la década —“el gris del altiplano” y los objetos andinos— en una pintura capaz de “sobrevivir a lo apagado”⁴.

La segunda década

El gesto está en el tiempo

Para Yrarrázaval, la década de los setenta es, al mismo tiempo, un proceso de transformación artística —personal y colectivo— y de inscripción en el circuito nacional de crítica y exhibición. En 1973, un mes antes del fatídico acontecimiento que marcaría los años por venir, el artista expone junto a Juan Pablo Langlois, Roser Bru y Nemesio Antúnez en la muestra *La imaginación es la loca del hogar*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Allí presenta por primera vez, de manera institucional y en Chile, un conjunto más amplio de su producción pictórica. Entre las obras exhibidas estaban *Su Ego* (1973) y *La Toilette* (1973), ambas expuestas hoy en Il Posto. La indeterminación

1 Ricardo Yrarrázaval, conversación con Renato Yrarrázaval publicada en el catálogo *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (s/p).

2 Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile. Arte Actual*, Ediciones Universitaria de Valparaíso, Valparaíso, 1988, p. 286.

3 Véase Thomas Messer, *The Emergent Decades. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Londres, Thames & Hudson, 1966, pp. 74-80.

4 Pedro Celedón, “La estética del silencio”, en *Retrospectiva 50 años. Ricardo Yrarrázaval*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2002, p. 12.

de géneros y contextos en que se sitúan estas pinturas abre una puerta hacia el silencio y el desgarramiento interior de un momento.

Tras el Golpe de Estado, Yrarrázaval pierde temporalmente a dos de sus grandes amistades y apoyos: la galerista Carmen Waugh y el propio Antúnez, con quien mantendría una activa correspondencia en la que más tarde describiría el asfixiante ambiente de la sociedad chilena de la época. Este escenario lleva a sus personajes a habitar en un “modo de expectativa, escrutando la distancia a veces interrumpida por la caída de la noche, la fuga del horizonte o la condensación de la atmósfera”⁵. En 1977 participa junto a Juan Dávila, Benjamín Lira, Roser Bru y Francisco Smythe en la exposición *Cinco expresiones de la figuración en Chile* en Galería Cromo, dirigida por la crítica y curadora Nelly Richard. El catálogo de esta muestra presenta la intimidad de un Yrarrázaval que aún busca su lugar: en sus palabras, la construcción de “un realismo que molest[ara]” estaba determinada por su circulación por la ciudad⁶. Allí menciona por primera vez cuánto de su trabajo proviene de observar en las calles a ciertos personajes fríos en quienes nunca deja de percibir algo misterioso. La singularidad de ese acontecer urbano, y el peso afectivo con que transforma su pintura, le permite destacar en medio de una escena en plena mutación.

En medio de una ciudad atravesada por la muerte, estas pinturas aparecen como pieles pérdidas, vaciadas de materia y, sin embargo, expectantes de su porvenir. En la búsqueda silenciosa emprendida por Yrarrázaval en los años setenta, los gestos emergen como medida ínfima para registrar el dolor, el padecer y la conmoción de los otros y su impacto sobre el

propio artista. Cada trazo contiene la fragilidad de un cuerpo desplazado y, al mismo tiempo, la obstinación de una presencia que se niega a desaparecer. Obras como *En el gimnasio* (1979) y *Retrato* (1979) condensan esa tensión: las miradas que asoman allí parecen clausurar una época y, a la vez, inaugurar otra. En ellas se evidencia que “el gesto está en el tiempo”⁷, siempre incompleto, siempre por venir.

La tercera década

No puedo dejar de pensar en sus vidas

El trece de noviembre de 1983 Ricardo Yrarrázaval le escribe a su amigo Nemesio Antúnez a la distancia. En la carta, le cuenta sobre su reciente exhibición en Galería Plástica Tres, titulada *Pintura*. Con profundo pesar por el efecto que el contexto social estaba teniendo sobre su trabajo, le menciona el gris predominante de las obras. Los retratados, decía, eran: “Los señores que intentan crear un mundo artificial, distorsionado, de mentira. Los señores que sin importarle los medios buscan el poder. Poder que significa, la bomba, la guerra, la contaminación, el hambre, el odio, la destrucción de la naturaleza, destrucción de la realidad.” Y luego el artista agrega: “Mi intención fue pintar la realidad que vivimos. No lo logré... ¡Es tan fuerte la realidad! Seguiré intentando, siento una necesidad imperiosa por lograr aunque sea un vislumbre de la terrible realidad”⁸.

En estas palabras se anuncia ya la artificialidad como una pregunta persistente: lo humano cubierto de ficciones, la máscara social de trajes y oficinas. Yrarrázaval había conocido de cerca esa estética desde niño, en la figura de su padre, corredor de la Bolsa de Valores. Décadas más tarde, esos códigos de rigidez y anonimato resurgen en sus cuadros como huellas de una masculinidad aprendida y puesta en crisis.

⁵ Nelly Richard, texto sin título publicado en *Exposición de pasteles de Ricardo Yrarrázaval*, Galería Época, Santiago, 1976 (s/p).

⁶ Ricardo Yrarrázaval, conversación con Renato Yrarrázaval publicada en el catálogo *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (s/p).

⁷ Ricardo Yrarrázaval, conversación con Renato Yrarrázaval publicada en el catálogo *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (s/p).

⁸ Ricardo Yrarrázaval, Carta a Nemesio Antúnez, 13 de noviembre de 1983.

Las pinturas que Yrarrázaval produce en esta época —la década de los ochenta— se presentan en Il Posto como un palimpsesto de correspondencias y miradas: rostros con diferentes grados de literalidad, borrado y densidad matérica. En su ensayo “Estética del silencio”, Pedro Celedón se detiene en *Estrategias y pronósticos* (1983), una de las obras incluidas en esta muestra, para señalar que “la respuesta pictórica genera rostros medio borrados, como si una neblina se antepusiera a su humanidad”, y que “llega a ser doloroso el contraste entre la humanidad de ese rostro desdibujado y su corbata metálica, absolutamente definida, inmaculada”⁹. Al final de la sala, una sola pintura solitaria clausura el recorrido: *No hay vuelta atrás* (1980). La espalda de un hombre que se aleja de nosotros resume, en un gesto mínimo, el peso de toda una época. La década se cierra con su propio comienzo: la imposibilidad de regresar. Yrarrázaval lo dice en palabras que resuenan con sus imágenes: “Cuando voy al centro estoy muy consciente del ambiente que se da en ese banco, en esa oficina pública. Me intrigan esos hombres, personajes fríos, anónimos. No puedo dejar de pensar en sus vidas, en sus anhelos, ambiciones”¹⁰.

Referencias

- 1 Pedro Celedón, “La estética del silencio”, en *Retrospectiva 50 años. Ricardo Yrarrázaval*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2002, pp. 6-18.
- 2 Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile. Arte Actual*, Ediciones Universitaria de Valparaíso, Valparaíso, 1988.
- 3 Thomas Messer, *The Emergent Decades. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Londres, Thames & Hudson, 1966.
- 4 Nelly Richard, texto sin título publicado en *Exposición de pasteles de Ricardo Yrarrázaval*, Galería Época, Santiago, 1976 (s/p). Disponible en Archivo Nemesio Antúnez: <https://fundacionnemesioantunez.org/cms/wp-content/uploads/2020/07/E1843.pdf>
- 5 Ricardo Yrarrázaval, conversación con Renato Yrarrázaval publicada en el catálogo *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (s/p).
- 6 Ricardo Yrarrázaval, Carta a Nemesio Antúnez, 13 de noviembre de 1983. Disponible en Archivo Nemesio Antúnez: <https://fundacionnemesioantunez.org/cms/wp-content/uploads/2020/07/E1696.pdf>

⁹ Pedro Celedón, “La estética del silencio”, en *Retrospectiva 50 años. Ricardo Yrarrázaval*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2002, p. 16.

¹⁰ Ricardo Yrarrázaval, conversación con Renato Yrarrázaval publicada en el catálogo *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (s/p).

Introduction

I am a slow painter

To think about an era is to look at what builds up around its edges: the debt owed to unresolved desires, the fatal insistence of everyday life, the impermanence of the forms and objects that make up its imaginary world. How does a particular moment take place on bodies? How does one time rest on another? An era—or more specifically, a decade—is also revealed in the reflection of lights on a street at dusk, in a face disfigured by the daze of memory, or in the desire to confirm the existence of things even when we know they are destined to disappear.

Ricardo Yrarrázaval. Three decades brings together for the first time at Il Posto the pictorial practice of Chilean artist Ricardo Yrarrázaval carried out between the early 1960s and the late 1980s. Based on works from different collections, the exhibition traces a journey through nearly thirty years of production. Returning to Yrarrázaval's work today means confronting figures and imaginaries that resist fixation. They express an archaic artificiality, where representation insists on approaching a simulated other: anonymous and displaced figures whose identities are lost on the canvas. These images allow us to trace an archaeology of masculinities: rigid and mysterious presences, subjected to the rules of the city and labor, which expose the fragility of their cosmetics as well as the power of their gazes. This body of work, this social novel and set of accumulated gestures, is sustained by disidentification and thus opens up a space for thinking difference. The pastiness of time in Yrarrázaval, its accumulation and delay—characteristic of both an era and a gaze—are also the rhythm with which the artist practiced painting: with waiting.

The first decade

How to survive the dullness

The 1960s have their origins in a journey. The third of a series of decisive trips in Yrarrázaval's formative years, during which the artist was able to continue his artistic education outside the schools and academies of Santiago. At the age of twenty—after a forty-five-day voyage on a saltpeter freighter—he settled first

in Rome and then in Paris, cities where he trained and met Isabel Echenique, who would later become his wife. After returning to Santiago for a few years, he traveled again to France to further his studies in ceramics and later continued his studies in painting in London, in the home-studio of a painter who, during those same years, painted nocturnal atmospheres charged with mystery, rendered in rough and sad strokes.

The years that were to come—the turbulent and emerging decade of the 1960s—would be marked by a third inaugural trip and would witness the development of a style of painting based on the experience of an artist trained in ceramics. In 1960, alone and aboard an old jeep, Yrarrázaval embarked on a four-month journey through the Andean countries, approaching for the first time the vast and silent landscapes of the altiplano. He began in Mendoza, crossed the pampas and the desert of northern Argentina, and continued through Bolivia and Peru until he reached northern Chile. There, for the first time in person, he encountered the motifs that would set the tone, texture, and structure of his painting for the next ten years. Upon returning from this journey, he remained silent: three years passed before he picked up his brush again with determination. His first material and earthy paintings emerged, dark at first, but over time they began to open up to the dominant color of his later work. The titles of these works—a kind of literature in the form of footnotes—reveal the impact that the territory he visited had on him. *Attachement à la Terre* (1964), the earliest work in this exhibition, presents a composition that moves naturally from the zenith to the front, where forms are not as important as the appearance of faint colors and the subtle differentiation between them.

In a conversation with his brother Renato Yrarrázaval many years later, Yrarrázaval recalls these early works, which he himself “never considered abstract”¹. Rather

¹ Ricardo Yrarrázaval, conversation with Renato Yrarrázaval published in *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (n/p).

than an exercise in pictorial representation, their results were determined by the gesture of sculpting, inherited from his training as a ceramist. The “sensuality of these paintings” comes precisely from this inflection of bodily molding on the pictorial surface. In their book *Chile Arte Actual*, Galaz and Ivelic stress this: “These technical procedures,” the authors argue, “allow [Yrarrázaval] to achieve intense corporeal forms that go beyond the purely visual level observed as surface, suggesting volumetric images that invite touch”². It is not surprising, then, that these paintings did not find a place within the repertoire of work of the geometric avant-garde groups, which were at their peak in the 1960s. Rather than pursuing a “defined geometry,” Yrarrázaval’s quest was for a language capable of inhabiting the edges.

The second half of the 1960s was marked by the visit to Santiago in September 1964 of Thomas Messer, then director of the Guggenheim Museum in New York. Recommended by writer Jorge Elliot, Messer visited Yrarrázaval at his home-studio, an encounter that led to the artist being invited to participate in the exhibition *The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings in the 1960s* (Guggenheim Museum, 1966), where he would be the only Chilean artist with a separate section in the catalog³. In those pages, portrayed alongside other Latin American artists by the photographer accompanying Messer, Yrarrázaval appears in his studio and at home. The black-and-white images show a patient and observant painter, but also one who is accompanied: Isabel, his wife, poses beside him with a lit cigarette between her fingers, or sitting on a sofa in the corner of the studio where he works. Her smile and the presence of their children convey a particular sense of affection.

2 Gaspar Galaz and Milan Ivelic, *Chile. Arte Actual*, Ediciones Universitaria de Valparaíso, Valparaíso, 1988, p. 286.

3 See Thomas Messer, *The Emergent Decades. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Londres, Thames & Hudson, 1966, pp. 74-80.

The same year as the exhibition at the Guggenheim Museum, Yrarrázaval received the Guggenheim Fellowship, which allowed him to move to New York for a full year. The city and the fascination he felt for this experience shifted the material and spiritual density of his early works toward the events of the lives that began to populate his pictorial repertoire. From *Presencia Ancestral* (“Ancestral Presence”) (1965) he moved on to *Minero* (“Miner”) (1966) and other archetypal figures of popular culture that tentatively began to claim their place in painting. The appearance of these characters reflects an exercise of overcoming: one that seeks to transform the initial experience of the decade—the “gray of the altiplano” and Andean objects—into a painting capable of “surviving the dullness.”⁴.

The second decade

The gesture exists in time

For Yrarrázaval, the 1970s were a period of artistic transformation—both personal and collective—and of inscription in the national circuit of criticism and exhibition. In 1973, a month before the tragic event that would mark the years to come, the artist exhibited alongside Juan Pablo Langlois, Roser Bru, and Nemesio Antúnez in the exhibition *La imaginación es la loca del hogar* (“Imagination is the Madwoman of the House”), held at the National Museum of Fine Arts of Santiago. There, he presented for the first time, institutionally and in Chile, a broader collection of his pictorial production. Among the works exhibited were *Su Ego* (1973) and *La Toilette* (1973), both on display today at Il Posto. The indeterminacy of genres and contexts in which these paintings are situated opens a door to the silence and inner turmoil of a moment.

4 Pedro Celedón, “La estética del silencio”, in *Retrospectiva 50 años. Ricardo Yrarrázaval*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2002, p. 12.

After the military coup, Yrarrázaval temporarily lost two of his closest friends and supporters: gallery owner Carmen Waugh and Antúnez himself, with whom he maintained an active correspondence in which he would later describe the suffocating atmosphere of Chilean society at the time. This scenario leads his characters to live in a “state of expectation, scrutinizing the distance sometimes interrupted by nightfall, the escape of the horizon, or the condensation of the atmosphere”⁵. In 1977, he participated alongside Juan Dávila, Benjamín Lira, Roser Bru, and Francisco Smythe in the exhibition *Cinco expresiones de la figuración en Chile* (“Five Expressions of Figuration in Chile”) at Galería Cromo, directed by critic and curator Nelly Richard. The catalog for this exhibition presents the intimacy of a Yrarrázaval who is still searching for his place: in his words, the construction of “a realism that would disturb” was determined by his circulation through the city⁶. There, he mentions for the first time how much of his work comes from observing certain cold characters on the streets in whom he never ceases to perceive something mysterious. The uniqueness of this urban experience and the emotional weight with which it transforms his painting allows him to stand out in the middle of a scene undergoing profound change.

In the midst of a city ravaged by death, these paintings appear like lost skins, emptied of substance and yet expectant of their future. In the silent search undertaken by Yrarrázaval in the 1970s, gestures emerge as a tiny measure to record the pain, suffering, and shock of others and their impact on the artist himself. Each stroke contains the fragility of a displaced body and, at the same time, the obstinacy of a presence that refuses to disappear. Works such as *En el gimnasio* (“In the Gym”) (1979) and *Retrato* (“Portrait”)

(1979) encapsulate this tension: the gazes that appear there seem to close one era and, at the same time, inaugurate another. They show that “the gesture exists in time”⁷, always incomplete, always yet to come.

The third decade

I can't stop thinking about their lives

On November 13, 1983, Ricardo Yrarrázaval wrote to his friend Nemesio Antúnez from afar. In the letter, he told him about his recent exhibition at Galería Plástica Tres, entitled *Pintura* (“Painting”). With deep sadness over the effect that the social context was having on his work, he mentioned the predominant gray color of the pieces. The subjects, he said, were “the men who try to create an artificial, distorted, false world. The men who, regardless of the means, seek power. Power that means bombs, war, pollution, hunger, hatred, the destruction of nature, the destruction of reality.” And then the artist says, “My intention was to paint the reality we live in. I didn't succeed... Reality is so powerful! I will keep trying, I feel an urgent need to achieve even a glimpse of the terrible reality”⁸.

These words already hint at artificiality as a persistent question: humanity covered in fiction, the social mask of suits and offices. Yrarrázaval had been familiar with this aesthetic since childhood, through the figure of his father, a stockbroker. Decades later, these codes of rigidity and anonymity resurface in his paintings as traces of a learned masculinity put into crisis.

The paintings that Yrarrázaval produced during this period—the 1980s—are displayed at Il Posto as a palimpsest of correspondences and gazes: faces with varying degrees of literalness, erasure, and material density. In his essay “Estética del silencio”, Pedro Celledón focuses on *Estrategias y pronósticos* (“Strate-

5 Nelly Richard, untitled text published in *Exposición de pasteles de Ricardo Yrarrázaval*, Galería Época, Santiago, 1976 (n/p).

6 Ricardo Yrarrázaval, conversation with Renato Yrarrázaval published in *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (n/p).

7 Ricardo Yrarrázaval, conversation with Renato Yrarrázaval published in *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (n/p).

8 Ricardo Yrarrázaval, Letter to Nemesio Antúnez, November 13, 1983.

gies and Forecasts”) (1983), one of the works included in this exhibition, to point out that “the pictorial response generates half-erased faces, as if a mist were superimposed on their humanity,” and that “the contrast between the humanity of that blurred face and its metallic tie, absolutely defined, immaculate, becomes painful”⁹. At the end of the room, a single painting closes the exhibition: *No Hay Vuelta Atrás* (“There is no coming back”) (1980). The back of a man walking away from us sums up, in a minimal gesture, the weight of an entire era. The decade closes with its own beginning: the impossibility of returning. Yrarrázaval says it in words that resonate with his images: “When I go downtown, I am very aware of the atmosphere in that bank, in that public office. I am intrigued by those men, cold, anonymous characters. I can’t stop thinking about their lives, their desires, their ambitions”¹⁰.

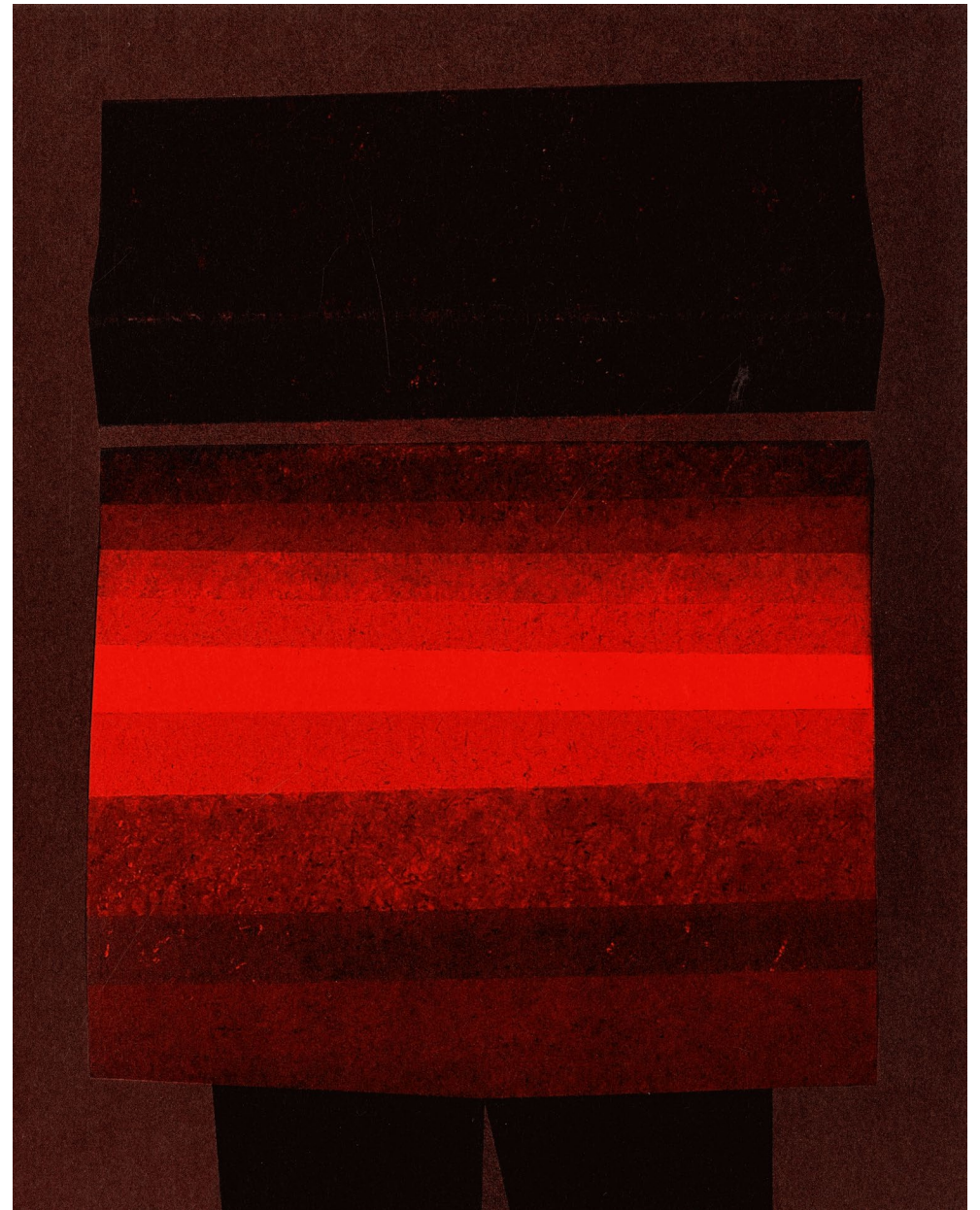
9 Pedro Celedón, “La estética del silencio”, in *Retrospectiva 50 años. Ricardo Yrarrázaval*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2002, p. 16.

10 Ricardo Yrarrázaval, conversation with Renato Yrarrázaval published in *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (n/p).

References

- 1 Pedro Celedón, “La estética del silencio”, in *Retrospectiva 50 años. Ricardo Yrarrázaval*, Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, 2002, pp. 6-18.
- 2 Gaspar Galaz and Milan Ivelic, *Chile. Arte Actual*, Ediciones Universitaria de Valparaíso, Valparaíso, 1988.
- 3 Thomas Messer, *The Emergent Decades. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, London, Thames & Hudson, 1966.
- 4 Nelly Richard, untitled text published in *Exposición de pasteles de Ricardo Yrarrázaval*, Galería Época, Santiago, 1976 (n/p). Available in Archivo Nemesio Antúnez: <https://fundacionnemesioantunez.org/cms/wp-content/uploads/2020/07/E1843.pdf>
- 5 Ricardo Yrarrázaval, conversation with Renato Yrarrázaval published in *Cinco expresiones de la figuración en Chile. Dávila, Lira, Yrarrázaval, Bru, Smythe*, Galería Cromo, Santiago, 1977 (n/p).
- 6 Ricardo Yrarrázaval, Letter to Nemesio Antúnez, November 13, 1983. Available in Archivo Nemesio Antúnez: <https://fundacionnemesioantunez.org/cms/wp-content/uploads/2020/07/E1696.pdf>

Presencia ancestral
1965
Óleo sobre tela
130 X 97 cm
Colección del Artista





Attachement a la Terre
1964
Óleo sobre tela
131 x 97 cm
Colección Il Posto



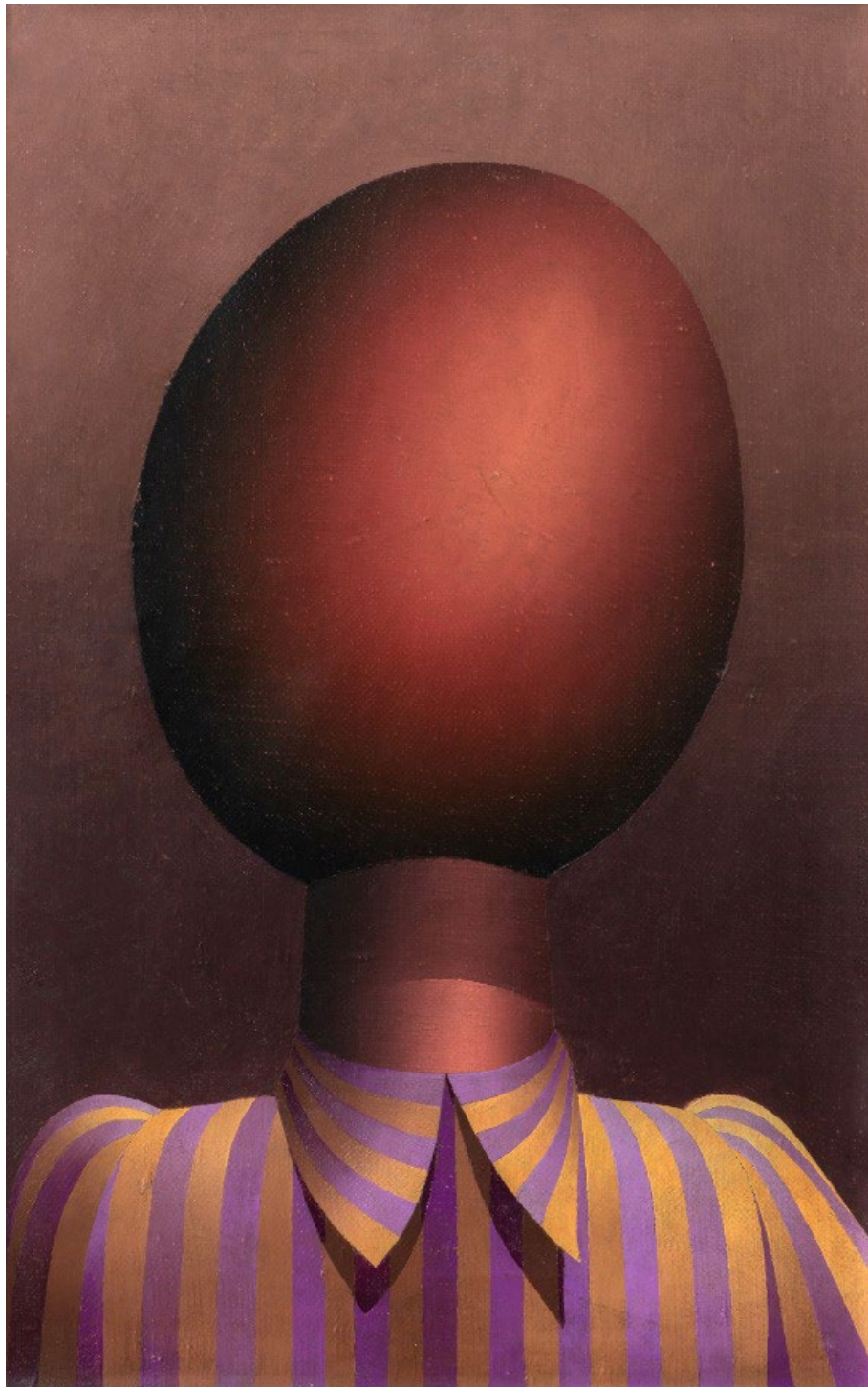
Minero
1967
Óleo sobre tela
102 x 61 cm
Colección Bartholdson



Untitled
1972
Óleo sobre tela
55 x 33,5 cm
Colección Bartholdson



Su ego
1973
Óleo sobre tela
91 x 65 cm
Colección Bartholdson



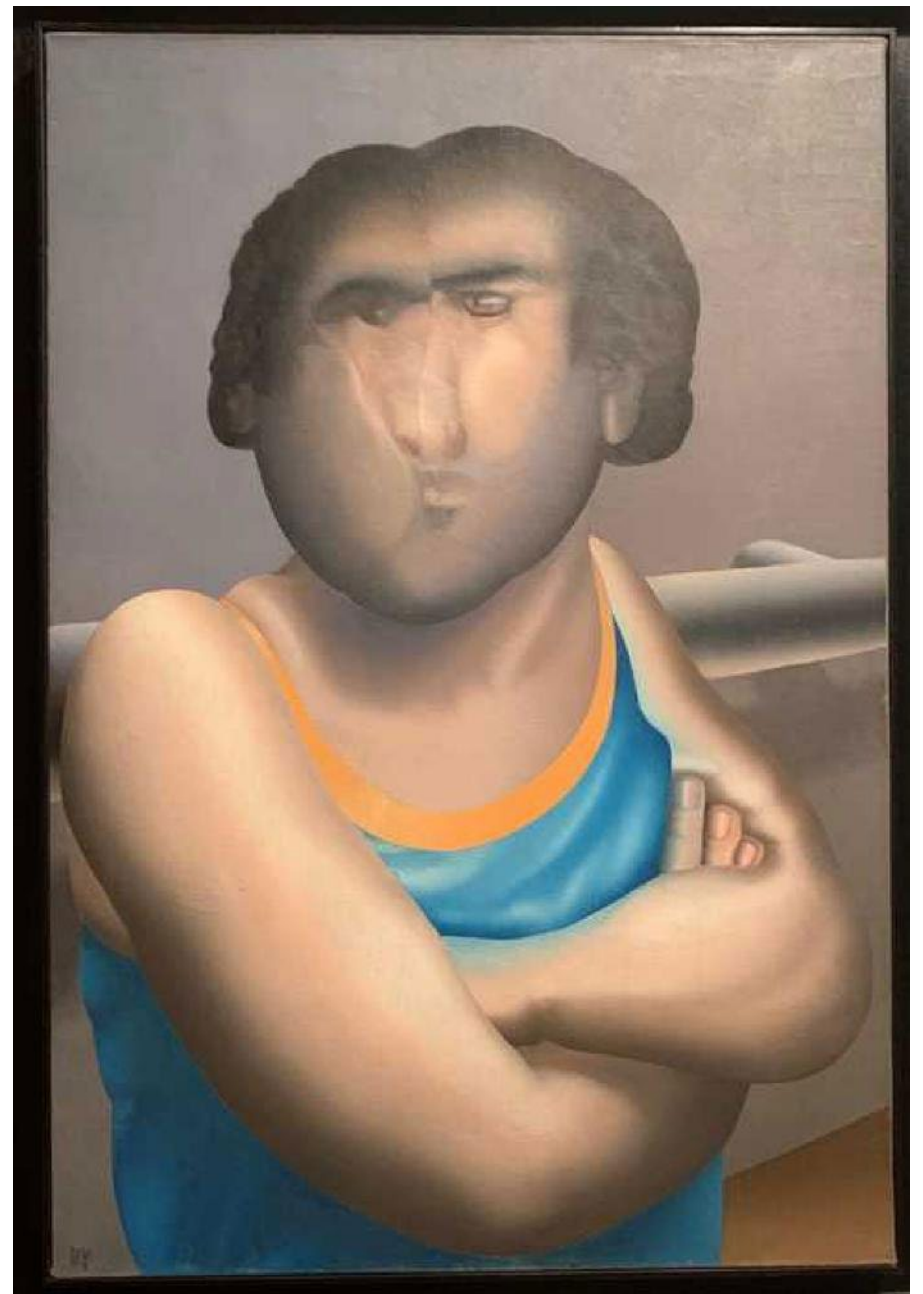
Untitled
c.70's
Óleo sobre tela
Colección Leonidas Montes

La Toilette
1973
Óleo sobre tela
74 x 50 cm
Colección Bartholdson

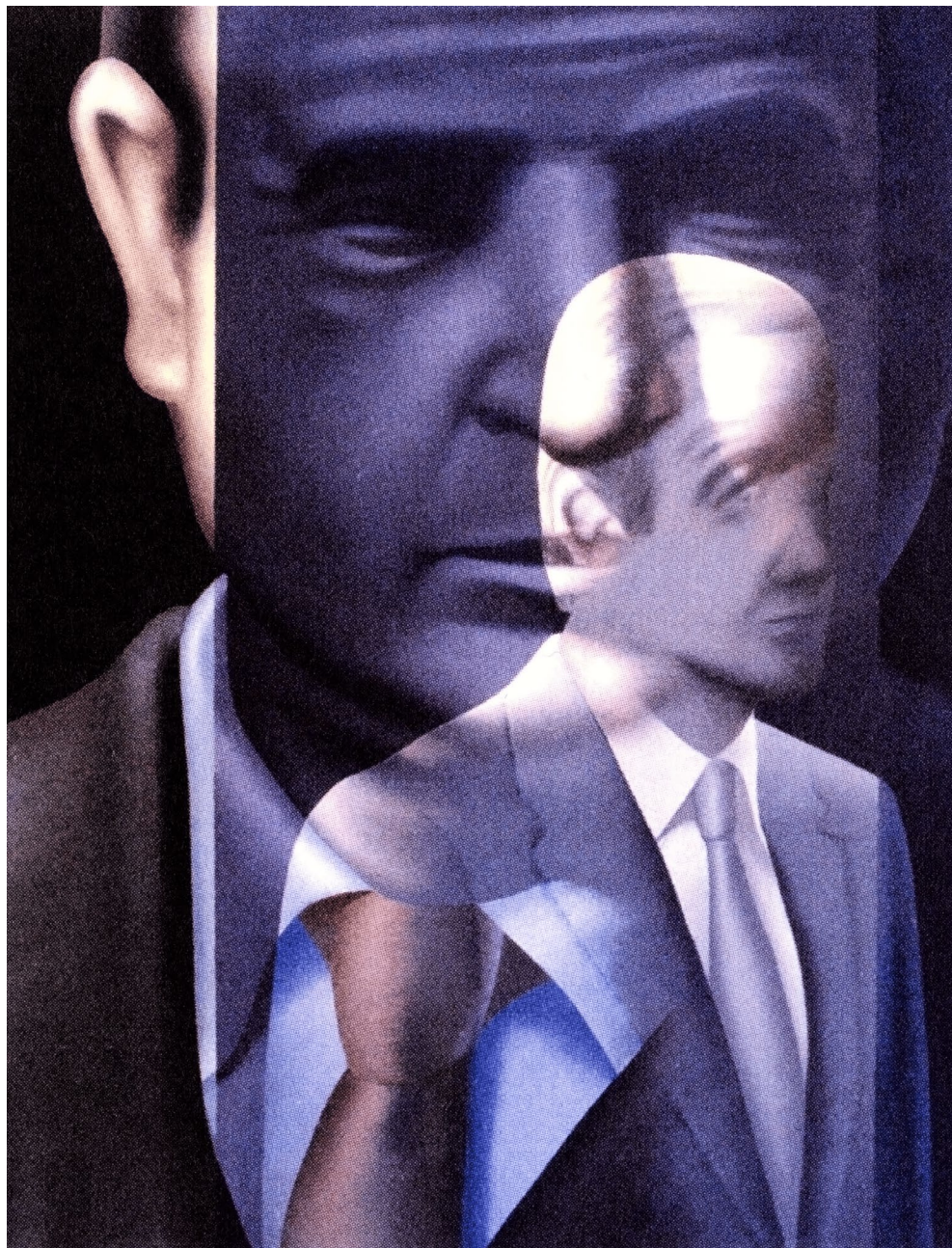


Retrato
1979
Óleo sobre tela
41 x 24 cm
Colección Bartholdson

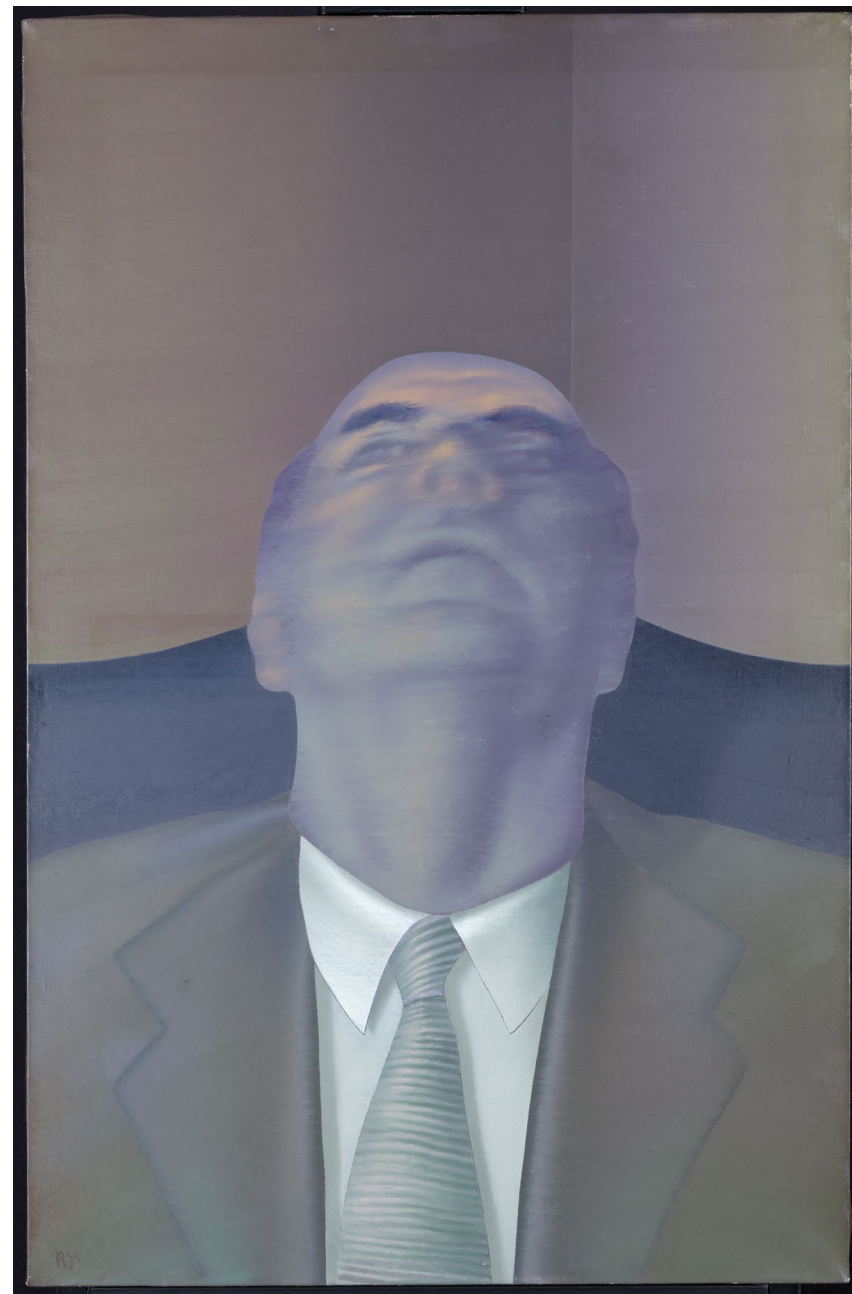




En el gimnasio
1979
Óleo sobre tela
73 x 50 cm
Colección Il Posto



El Informante
1983
Óleo sobre tela
100 x 81
Colección Denise Ratinoff



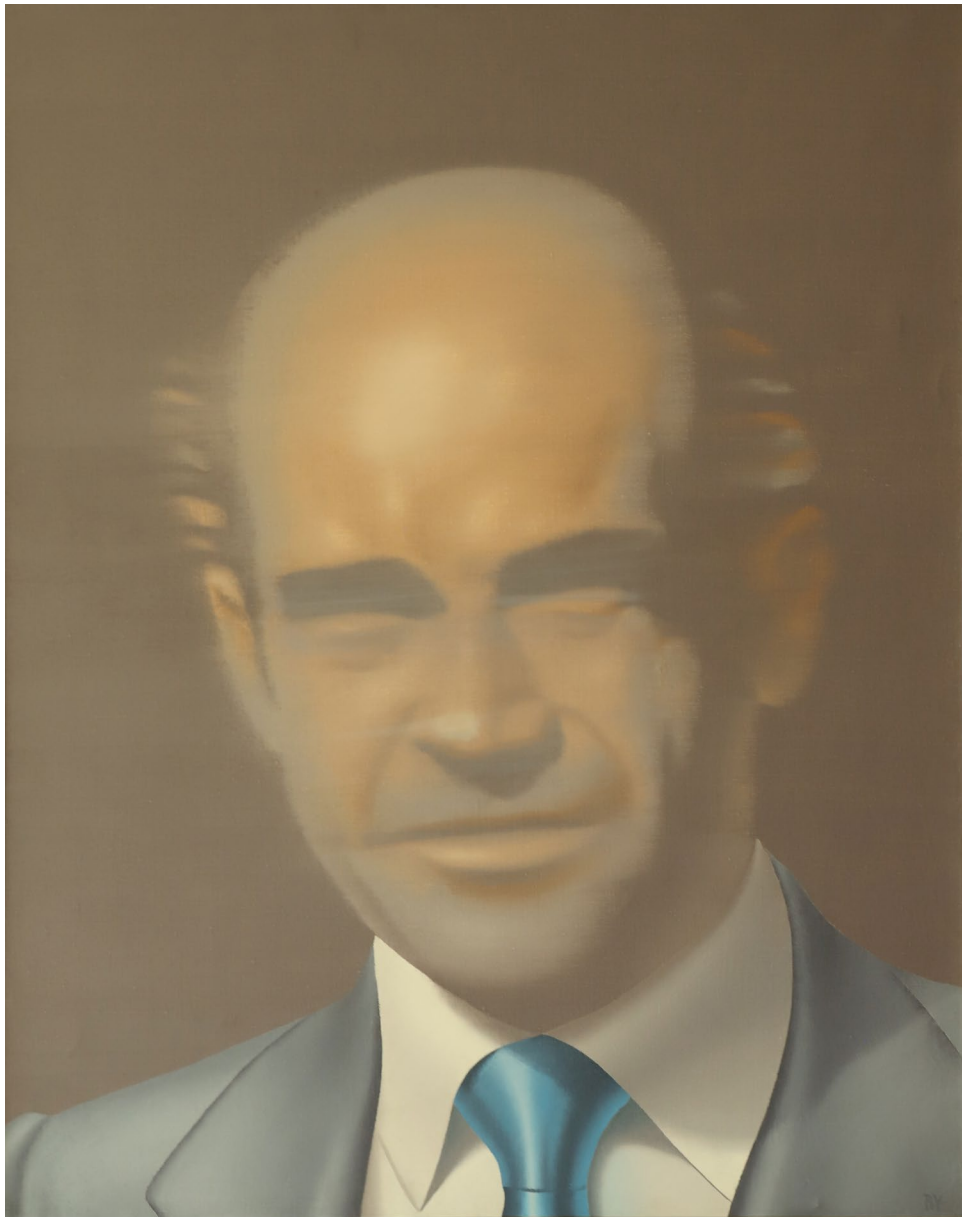
Untitled
1983
Óleo sobre tela
100 x 65, 5 cm
Colección Bartholdson



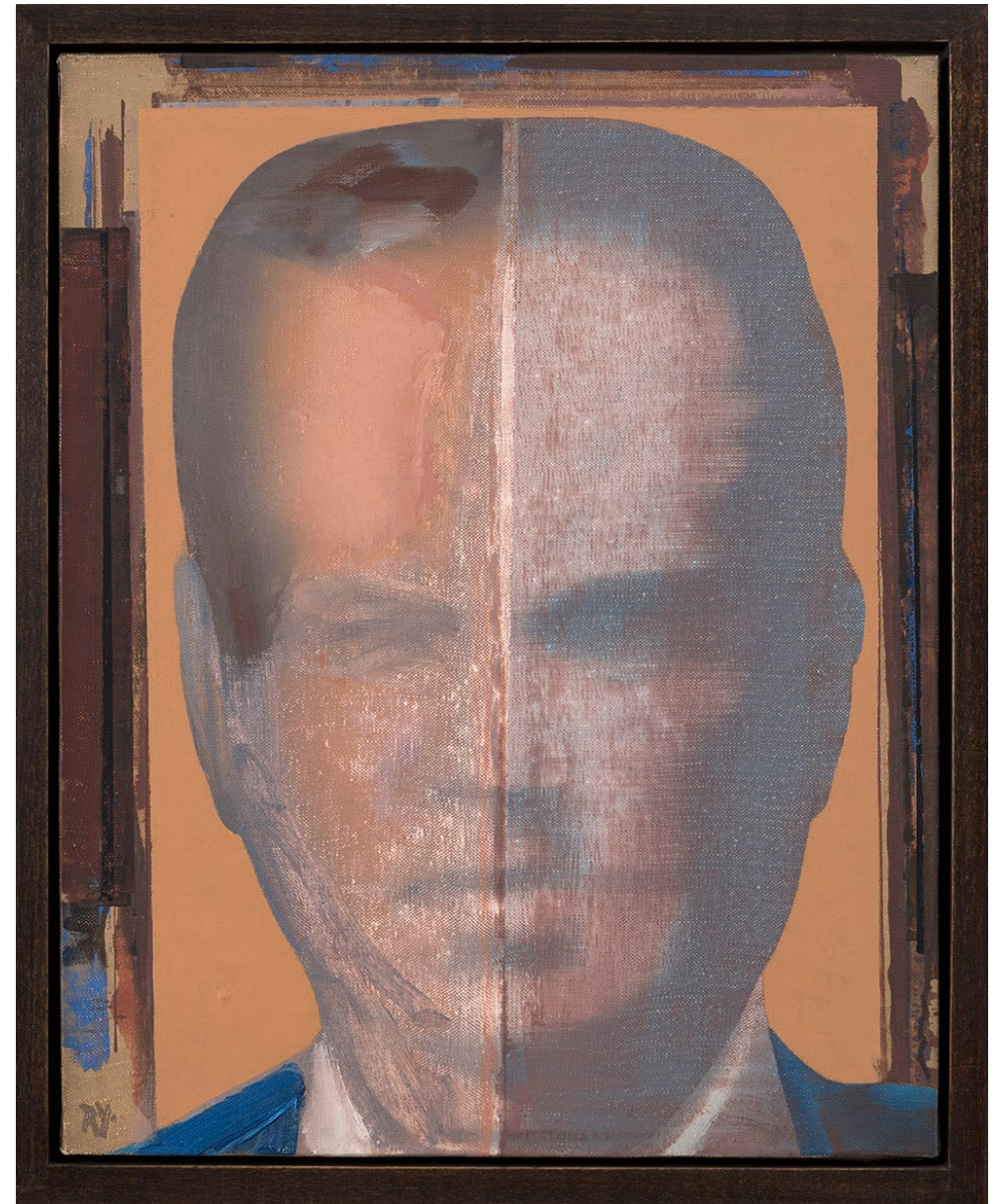
El Periodista
1982
Óleo sobre tela y papel de diario
60 x 47 cm
Colección Il Posto



Untitled
c.1982
Óleo sobre tela y papel de diario
26,5 x 35 cm
Colección Il Posto



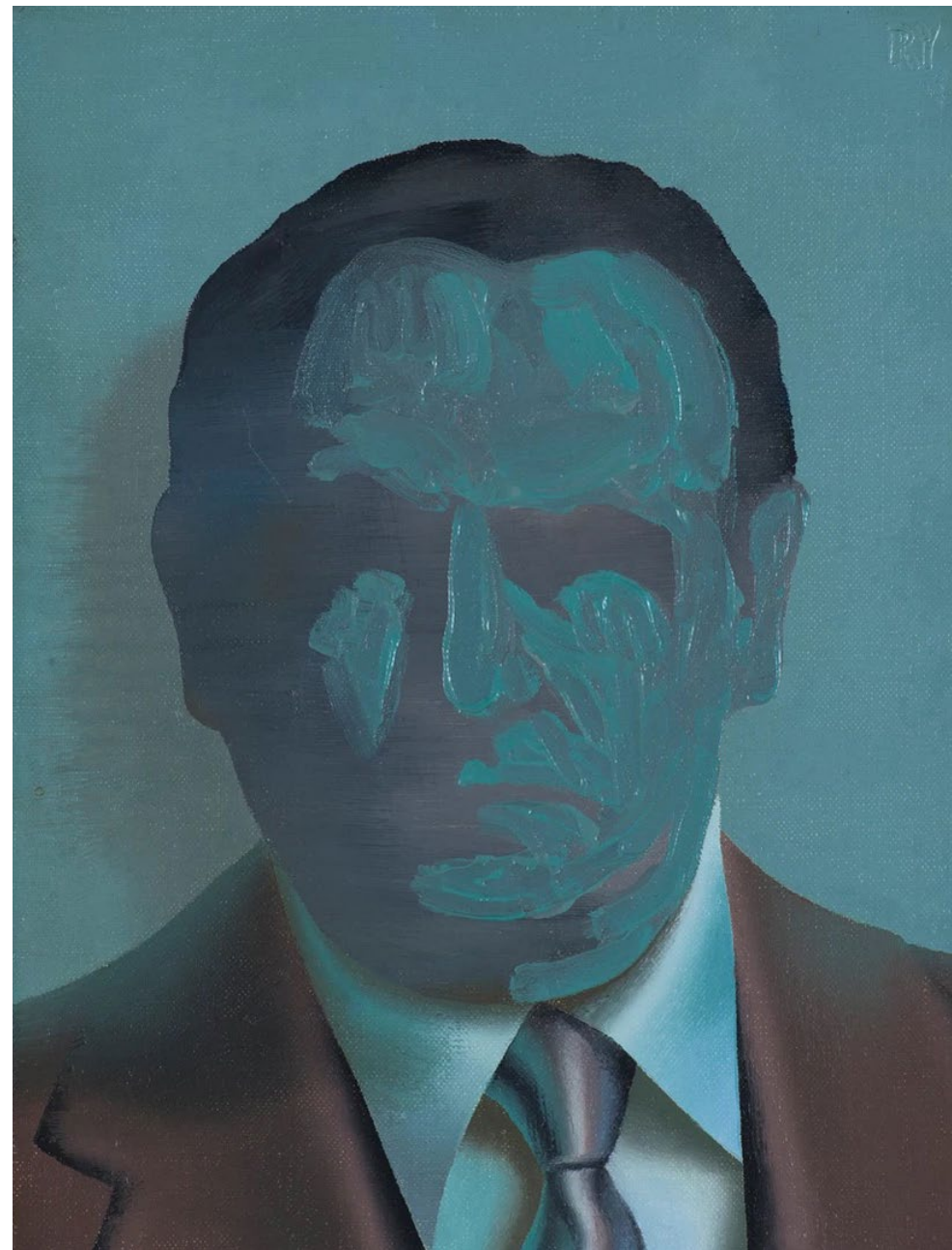
Estrategia y pronóstico
1983
Óleo sobre tela
92 x 73 cm
Colección Il Posto



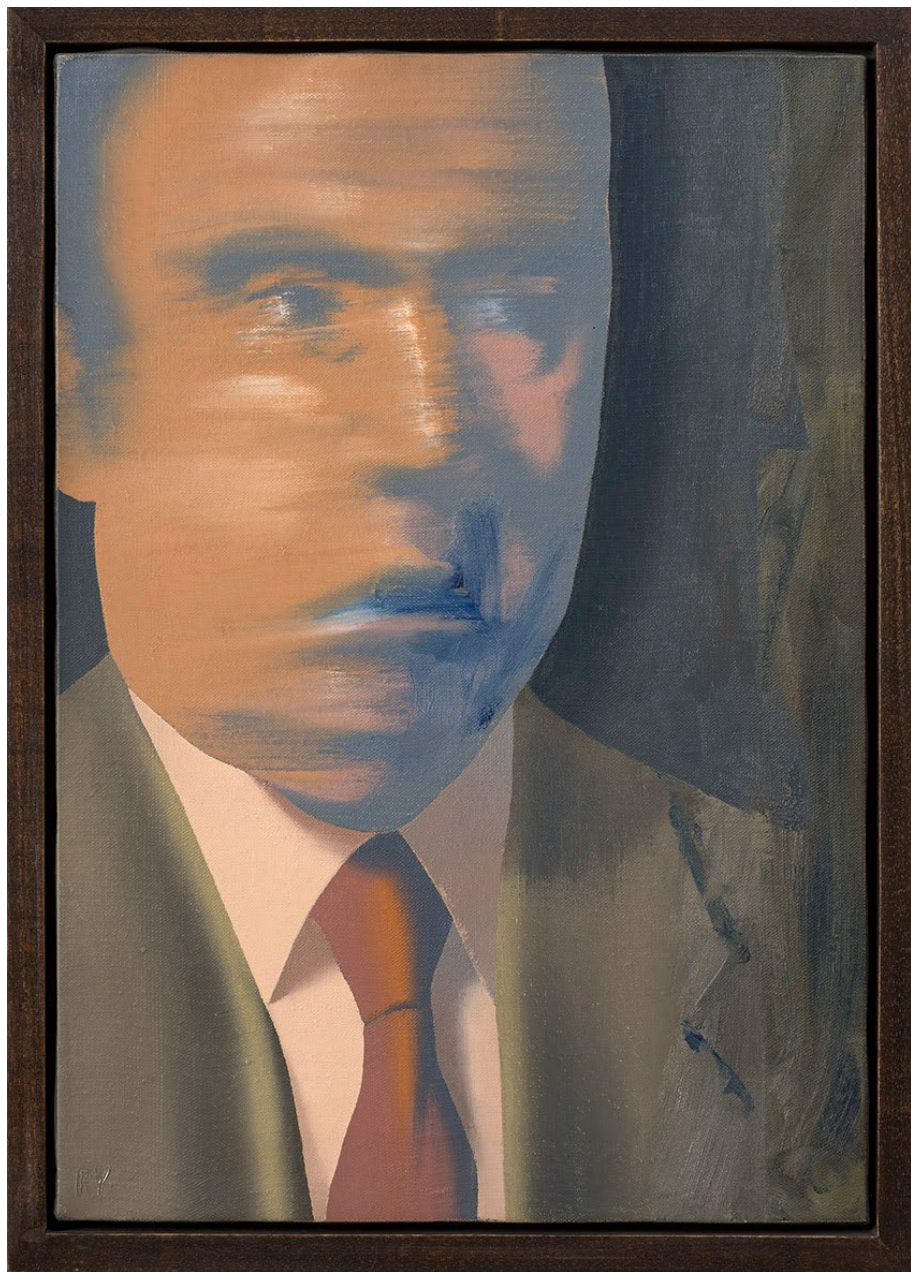
Untitled
1983
Óleo sobre tela
32 x 42 cm
Colección Il Posto



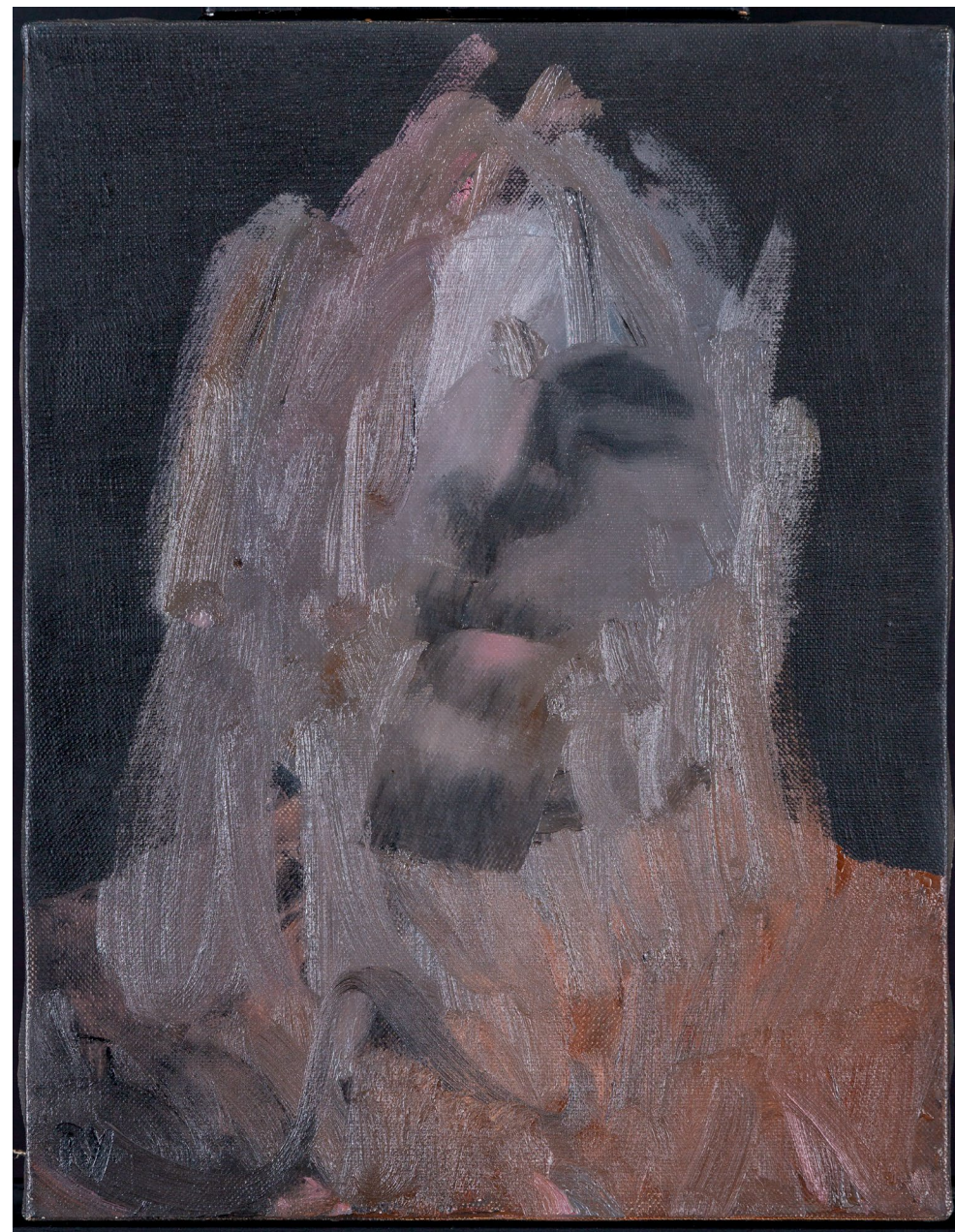
Untitled
1986
Óleo sobre tela
35 x 27 cm
Colección Pedro Montes / D21



Untitled
1986
Óleo sobre tela
35 x 27 cm
Colección Pedro Montes / D21



Untitled
1986
Óleo sobre tela
38 x 55 cm
Colección Il Posto



Untitled
1986
Óleo sobre tela
35 x 27 cm
Colección Bartholdson

Sin vueltas atrás
1980
Óleo sobre tela
116 x 81 cm
Colección Bartholdson



Ricardo Yrarrázaval es un artista visual chileno nacido en Santiago en 1931. Su trabajo se ha caracterizado por abordar insistentemente la figura humana, subrayando sus temores, sus padecimientos y, sobre todo, su relación con la soledad. Ha expuesto en más de un centenar de muestras individuales y colectivas realizadas en Chile y en el extranjero -incluyendo Washington, Buenos Aires, Río de Janeiro, Nueva York, París, Caracas y Medellín- y forma parte de la colección permanente de los museos más significativos del país (MNBA, MAC, MAVI, entre otros), además de la del Museo Guggenheim, en Nueva York.

Ricardo Yrarrázaval is a Chilean visual artist born in Santiago in 1931. His work has been characterized by insistently addressing the human figure, highlighting its fears, suffering and, above all, its relationship with loneliness. He has exhibited in more than a hundred individual and collective exhibitions in Chile and abroad - including Washington, Buenos Aires, Rio de Janeiro, New York, Paris, Caracas and Medellín - and is part of the permanent collection of the most significant museums of the country (MNBA, MAC, MAVI, among others), in addition to the Guggenheim Museum in New York.

Artista

Ricardo Yrarrázaval

Curaduría

Antonio Echeverría

**Corrección y traducción
de textos**

Josefina Lewin

Montaje

Sergio Parraguez

Equipo Il Posto**Presidenta**

Paula del Sol

Director

Carlo Solari

Director de Arte

Sergio Parra

**Director Il Posto
Documentos**

Antonio Echeverría

**Archivación,
Documentación y
Coordinación Académica**

Josefina Lewin

**Encargada de
comunicaciones**

Carolina Urzúa

Encargada de sala

Lucía Canala

Edición publicada en 2025.

Esta publicación fue organizada
por Il Posto para la exposición
“Ricardo Yrarrázaval
Tres Décadas” (septiembre 2025).

Diseño: Gracia González
Impreso por Ograma

Il Posto es una Fundación de Arte dedicada a la conservación, estudio y difusión del arte contemporáneo latinoamericano en Santiago de Chile. Creemos que el arte y las discusiones en torno a él impulsan el desarrollo de pensamiento crítico y abren nuevas perspectivas y reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. A través de exposiciones de artistas, investigaciones y contenidos producidos especialmente para estas, Il Posto promueve instancias colaborativas entre artistas, curadores, investigadores y coleccionistas de la región. Il Posto está conformado por la colección Solari del Sol que cuenta con un acervo de más de 350 piezas de arte chileno y latinoamericano producidas desde la década del 70 a la actualidad. Además, Il Posto cuenta con Il Posto Documentos, Centro de Investigación y Documentación que cuenta con una Biblioteca y un Archivo Documental abierto al público.

Il Posto is an Art Foundation dedicated to the conservation, study and dissemination of Latin American contemporary art in Santiago, Chile. We believe that art and the discussions around it promote the development of critical thinking and open new perspectives and reflections on our contemporaneity. Through exhibitions of artists, research and content produced especially for them, Il Posto promotes collaborative instances between artists, curators, researchers and collectors in the region. Il Posto is made up of the Solari del Sol collection, which has a collection of more than 350 pieces of Chilean and Latin American art produced from the 1970s to the present. In addition, Il Posto has Il Posto Documentos, a Research and Documentation Center with a Library and a Documentary Archive open to the public.

Il Posto está en Espoz 3150,
piso -1, Vitacura.

Il Posto Documentos está en
José Miguel de la Barra 480,
of.201, Santiago.

www.ilposto.cl

Il Posto agradece a Ricardo Yrarrázaval por su generosidad y compromiso con la exhibición. También a Erika y Jonus Bartholdson, Denise Ratinoﬀ, Pedro Montes y Leonidas Montes, por el préstamo de obras de sus colecciones personales.

Todos los derechos de imágenes reproducidas son propiedad del artista.



IL POSTO