

Rodrigo Quijano



**HISTORIA,
MODERNIDAD Y RUINA PERUANA.
Notas sobre identidad y espacio
en la obra de
Carlos Runcie Tanaka.**

Del mismo autor en la misma colección:

El Museo Hawai. Una naturaleza muerta de la cultura. Notas acerca de la serie The Progress of Peru.

© Rodrigo Quijano
© Ritual de lo Habitual ediciones.
Lima, septiembre de 2004.

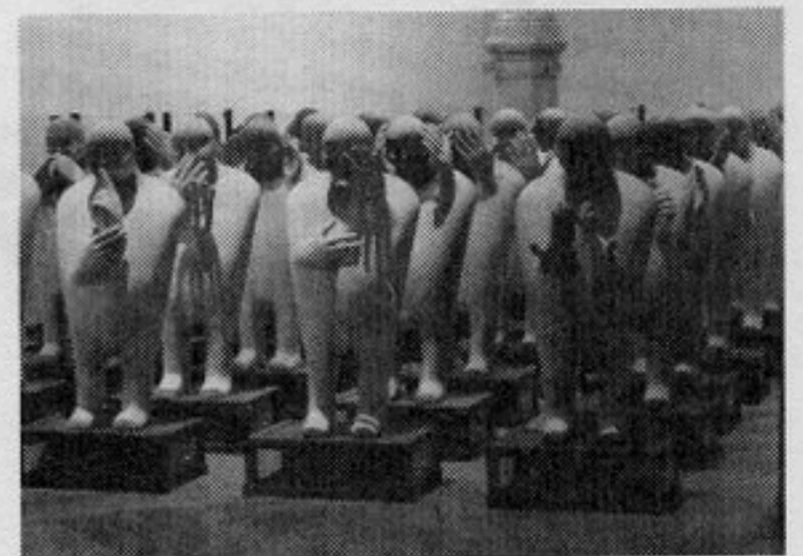
Rodrigo Quijano / **HISTORIA, MODERNIDAD Y RUINA PERUANA.**

Notas sobre identidad y espacio en la obra de Carlos Runcie Tanaka.

A fines del año 1996, durante una fiesta en la embajada japonesa de Lima, Carlos Runcie Tanaka junto a otras casi 400 personas, fue tomado como rehén por un destacamento del grupo armado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). A pesar de haber sido liberado a los pocos días, su trayectoria artística se vio a partir de entonces perdurablemente alterada. No que hubiera renegado súbitamente de un desarrollo formal que venía llevando a cabo y lo hubiera desviado hacia otros cauces. Más bien y no por mera casualidad simbólica, el violento incidente de la embajada japonesa consolidó una veta que aunque en cierto modo inesperada, se encontraba ya planteada de manera latente en su trabajo. De este modo, *Tiempo detenido*, la instalación presentada en la Bienal Iberoamericana de Lima algunos meses después, llegó a resumir de diversos modos muchas de las tendencias desencadenadas por el episodio de la toma de la embajada.

Pero acaso porque los hechos inesperados desencadenan también lo inesperado, lo oculto y lo enterrado, el desentierro tiene aquí una vinculación particular con la obra de Runcie. No solamente debido a una temprana inclinación por la arqueología, fomentada desde su educación escolar mediante la fórmula británica del club de intereses juveniles, sino también por el paulatino acercamiento a una herencia oriental cuyo rescate implicó entre muchas otras cosas -y no de manera exclusivamente metafórica- la crónica de un destierro y un desentierro.

De diversos modos y desde muy temprano, la obra de Runcie Tanaka definió el espacio de su búsqueda en el territorio inestable de una identidad a la vez nacional y subjetivamente incierta. Ejerciendo una arqueología de su propia identidad como habitante de la árida costa peruana, sus puntos de reflexión han sido igualmente biográficos e históricos, estableciendo una rara tensión entre dos extremos culturales (británico por el lado paterno y japonés por el materno) a los cuales pertenece y en cuyas tradiciones se ha visto moldeada su formación. Uno casi podría parafrasear a Bernard Leach (que es uno de los dos grandes ceramistas a los cuales se siente emblemáticamente identificado -el otro es Shoji Hamada) y repetir que "teniendo estas dos culturas opuestas sobre las cuales echar mano, ambas hicieron que volviera al Japón, en donde la síntesis entre Oriente y Occidente había ido más lejos"⁽¹⁾ Sin duda es este movimiento de síntesis, dentro de un marco de especificación muy propio, el que ha animado la obra de Runcie Tanaka. Pero este marco específico y propio no es otro sino el de la propia complejidad y heterogeneidad cultural peruana y más precisamente, de aquella situada en el vasto espacio histórico y geográfico del desierto de su zona costera.



La costa del Perú, un largo desierto entrecortado sólo por breves valles que bajan desde la cordillera, es desde tiempos prehispánicos un lugar de encuentro e intercambio pluricultural; un territorio habitado por diversas y superpuestas migraciones que recorren y marcan indeleblemente su historia pasada, lo mismo que la contemporánea. De este modo, las huellas del paso de estas poblaciones se hallan literalmente tan desperdigadas sobre la superficie de este territorio, que incluso los restos arqueológicos, las osamentas y los ceramios, componen un paisaje fragmentario casi natural, que virtualmente cohabita con los habitantes provenientes de asentamientos más actuales. Ambos extremos se superponen así sobre una geografía interesante, que da lugar al testimonio de una historia compleja y retaceada. Ya desde sus primeros viajes e intervenciones plásticas, en Runcie la idea misma de establecer una apretada síntesis de muchos de estos elementos se hallaba en el germen de su actividad formativa. Una prolongada estadía esencial en el Japón, como asistente del maestro Tsukimura Masahiko, logró vincularlo a un acercamiento ritual a la cerámica y a una consecuente veneración del objeto formal en tanto una marca trascendente del oficio y a la vez, según el mismo afirma, a una manera de entender "los objetos más allá de su funcionalidad"⁽²⁾. A través de esta última fase, el artista se refiere al desarrollo paulatino de un interés por la utilización del espacio, pues es a través de la reinterpretación del espacio que su obra ha procedido a realizar el paso del objeto como mera realización formal autosuficiente a su más compleja puesta en escena.

Puesta en escena o puesta en acción, en ambas se trata de utilizar el espacio como una extensión de la obra, del mismo modo que para la tradición japonesa el entorno natural aparece como una extensión de la cultura, y la cultura, a su vez, como una virtual metaforización de la experiencia natural⁽³⁾. Resulta significativo que las piezas de Runcie Tanaka, cuya obra ha ido haciendo del trabajo cerámico menos un fin que un medio, empezaran a precisar un paisaje y una escenografía, un nuevo contexto cultural, y que en este caso ambas apuntaran a la restitución de un entorno original, a un espacio aun no disgregado por la historia.

Una restitución o una reintegración al entorno tal vez. ¿Pero entonces donde empieza y donde acaba el entorno natural del paisaje peruano contemporáneo? El desierto como metáfora de una condición social, histórica, personal y familiar resulta ser uno de los tópicos más profunda y profusamente utilizados por los artistas plásticos y literarios peruanos recientes. El que estas complejidades sean ya parte del lenguaje de estos artistas de la segunda mitad del siglo XX⁽⁴⁾, no es en modo alguno sorprendente. Tampoco es para nada un azar que las transformaciones de la vida nacional peruana de la segunda mitad del siglo XX, hayan transcurrido casi en su totalidad en la árida franja del territorio que mira al Pacífico. Como imagen actual de la precariedad resulta el signo evidente de un desencuentro, sobre todo en un país cuyo territorio fuera fundamentalmente agrario en su pasada historia. Pero aquí el otro rasgo de interés es la manera en que el uso del desierto como materia plástica en el caso de la obra de Runcie, refiere sin duda a una

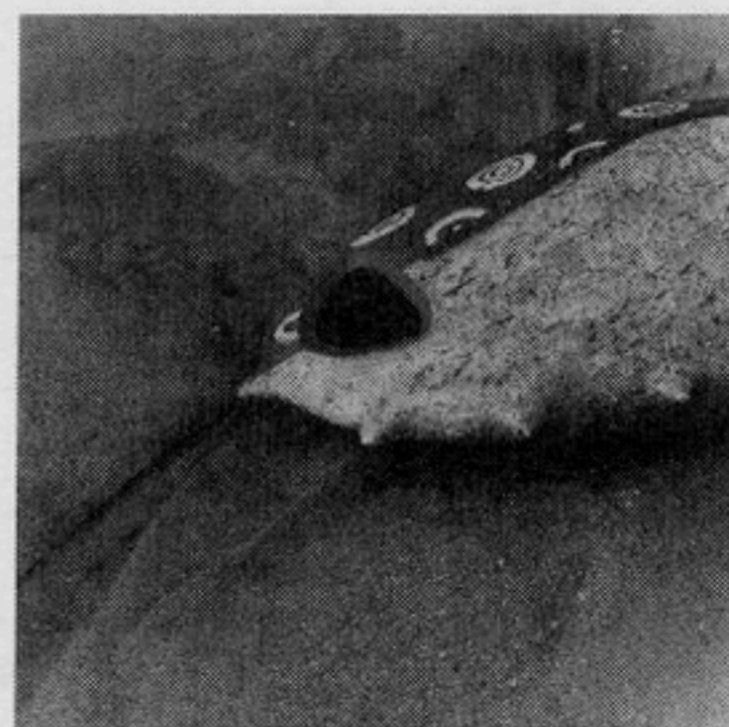


intromisión en las zonas más críticas del espacio natural interpretado como espacio cultural y, a la vez, como una crítica de los usos del hallazgo arqueológico y de sus piezas más extendidamente citables: los restos de cerámicos prehispánicos.

Por este lado, el uso del referente prehispánico en la obra de Runcie aspira a un rescate estético del hallazgo arqueológico, pero aun más, aspira al rescate de los vestigios de su contexto espacial en el remedo de la excavación misma, de las ruinas y centros de culto que emergen por todo el territorio nacional. Difícilmente habrá de encontrarse en la vida cultural peruana, tanto en la oficial como en la popular un discurso más ambiguo que el que subyace a los restos arqueológicos prehispánicos. Como es sabido, en no pocos países (México, Israel, Egipto, algunos países del sudeste asiático, entre otros) los usos del discurso arqueológico han apuntalado la construcción de una identidad nacional⁽⁵⁾. En el caso peruano, sin embargo, estos apuntalamientos no por más voluntaristas han sido más exitosos. Para un riquísimo territorio en el que virtualmente donde se hunde la mano emerge un vestigio prehispánico, la distancia entre el discurso arqueológico de las raíces nacionales y su uso concreto resulta por lo menos pobre, dada la permanente amenaza que existe sobre diversos monumentos y vestigios arqueológicos a causa de la especulación urbana y de la invasión informal de territorios⁽⁶⁾. Abandonados, oficial y extraoficialmente, muchos de los vestigios y sitios prehispánicos son pasto de múltiples saqueos —ante una creciente demanda del coleccionismo local e internacional—; o son literalmente arrasados por los tractores de la especulación urbana; o, como ya se ha dado a veces el caso, son reutilizados y rehabilitados por nuevas poblaciones de migrantes andinos contemporáneos, en un gesto que bien podría verse como la restitución simbólica de un bien perdido⁽⁷⁾.

Acaso a una restitución similar aunque de otro orden, habría que atribuir el gesto plástico de Carlos Runcie Tanaka. Fuertemente signadas por la escultura y la cerámica precolombinas, a fines de la década del 80 las piezas de su obra empiezan a insertarse casi por azar en el paisaje. Por un lado lo intervienen y por otro resignifican las piezas concebidas individualmente —aunque no exclusivamente— como parte de una re-escenificación de su propio trabajo. Inicialmente, las primeras experiencias de esta confrontación directa entre paisaje y obra cerámica se dan como parte de registros fotográficos concebidos para la cobertura de catálogos o para la prensa, antes que como experiencia artística planteada de manera explícita: así fotografiadas sobre las dunas del desierto, o contra las paredes de barro de un templo prehispánico, estas piezas parten originalmente a la búsqueda de su propio contexto. Una experiencia para-artística, si se quiere, pero que con el tiempo irá delineando las necesidades plásticas de Runcie Tanaka y el proceso por el cual modificaría su uso y entendimiento del espacio.

Ese nuevo espacio es un espacio en el que las piezas —ya convertidas en las citas posibles de un pasado prehispánico— adquieren una densidad compartida, una re-integración de lo disgregado por la

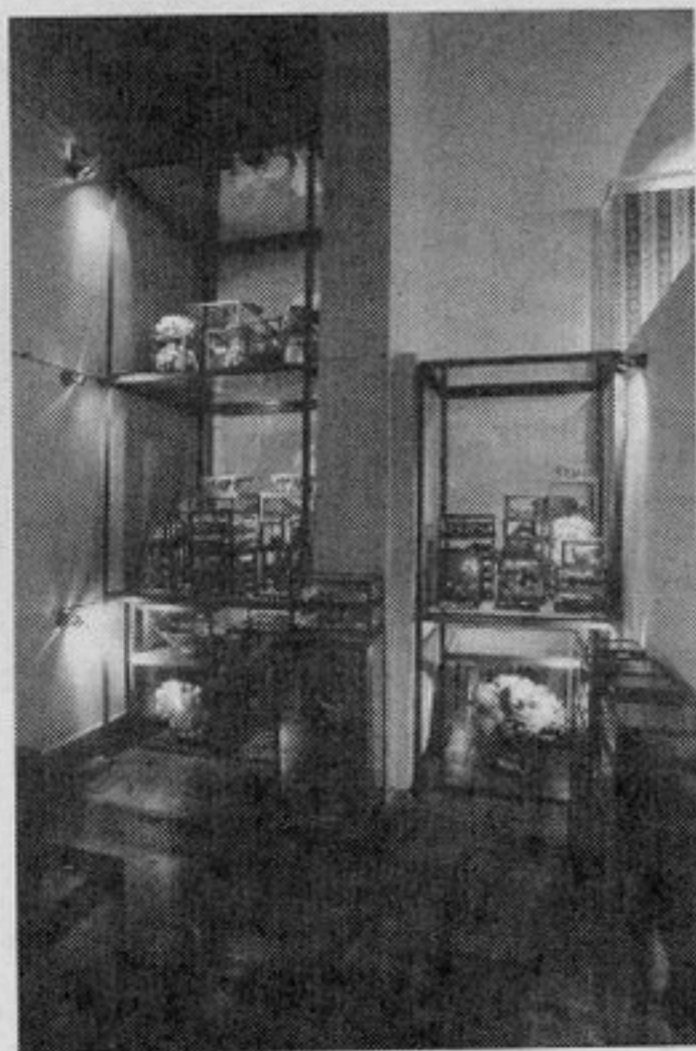


historia colonial peruana; pues aquí la invención, la creación de las piezas y un contexto ad-hoc, permite y pretende hacer de esta simulación una metáfora de lo peruano. A través de ella, la exposición de los elementos constitutivos de una nacionalidad fragmentada crea, mediante de un virtual desentierro, un verdadero encuentro con una modernidad anhelada y reconocida, aunque discursiva e históricamente ocultada, reprimida y soterrada.

Se trata del "desentierro de algo milenario" —diría el difunto crítico Roberto Miró Quesada en ocasión de una de las muestras axiales de Runcie Tanaka en la hoy desaparecida Galería Trilce— "algo milenario que de ninguna manera percibimos como pasado; por el contrario, hay una modernidad muy apropiada a nuestra actual sensibilidad en estos objetos que vienen desde tan lejos"⁽⁸⁾ Un pasado milenario y a la vez una modernidad posible, cuyos elementos parecen igualmente venir desde tan lejos; una distancia que al parecer no sólo no nos era ajena, sino que posiblemente reconstituía los elementos faltantes de un proyecto moderno inconcluso y cuyas claves tratarían de ser expuestas de manera tanto política como cultural durante un vasto período de la historia peruana del siglo XX⁽⁹⁾.

Un proyecto de modernidad local: el fantasma que ha recorrido la historia de una gran cantidad de culturas de origen colonial y cuyo anhelo ha sido el darle un carácter propio a desarrollos tecnológicos de origen occidental. Para el caso japonés, Ese era por ejemplo el cometido de una pregunta planteada por el escritor Junichiro Tanizaki (886-1965) a propósito de un debate plástico entre la predilección occidental por la luz y la oriental por la sombra. Al plantearse a sí mismo la pregunta sobre cómo se hubieran desarrollado civilizaciones científicas independientes de la occidental, Tanizaki especula sobre las diferencias y la especificidad de lo que hubiera sido lo japonés moderno, autónomo de occidente. "Si los japoneses hubiéramos seguido direcciones originales," —plantea el ensayo— "las repercusiones en nuestra manera de vestir, de alimentarnos, de vivir, habrían sido sin duda considerables, lo cual es lógico, pero también lo habrían sido en las estructuras políticas, religiosas, artísticas y económicas"⁽¹⁰⁾ En otras palabras, la representación de lo intrínsecamente japonés, por así llamarlo, hubiera tenido su propia formalización moderna. Un planteamiento que, como en el caso peruano, no pasa de ser un anhelo, pero que reconstituye la dimensión utópica de una colectividad milenaria y una estética de lo posible.

Tan lejos/tan cerca, tradición y modernidad implícitas y problematizadas, no son estos los únicos extremos explorados por el trabajo de Runcie, sin embargo. Así como esa paradójica cercanía/lejanía cita el anhelo de un proyecto nacional moderno fundado sobre bases distintas a las que han alimentado el discurso oficial de la peruanidad⁽¹¹⁾ republicana, la relación entre este acercamiento y uno de carácter subjetivo se mantiene sobre una identidad nacional que en cierto modo también posee una fisura. Como artista peruano, la fisura se propone histórica. Como artista nikkei, la fisura se propone nacional. ¿Cómo es que funcionan y se fusionan ambas en su obra entonces?

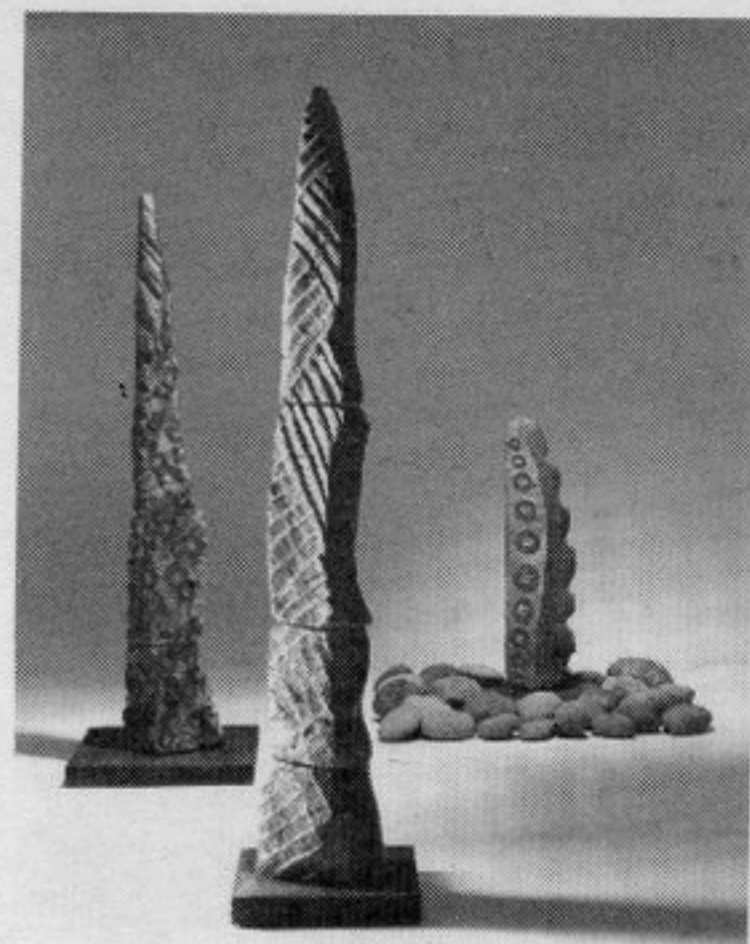


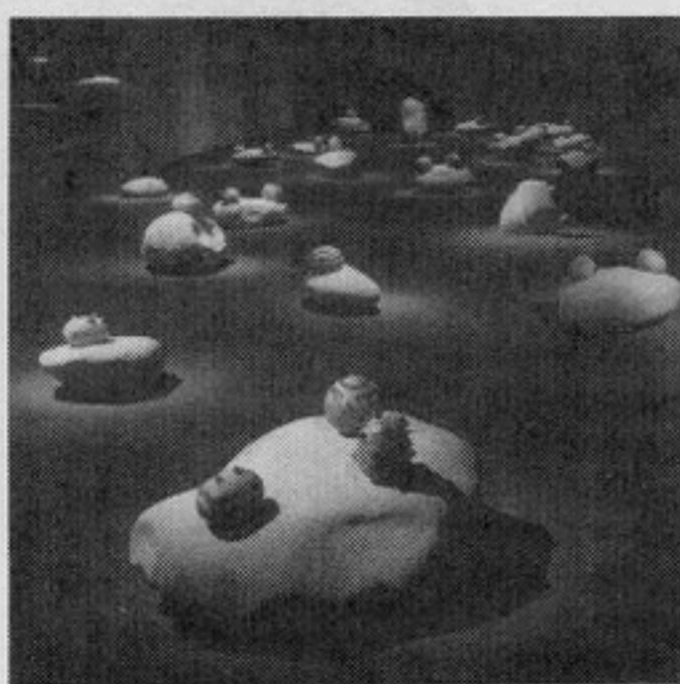
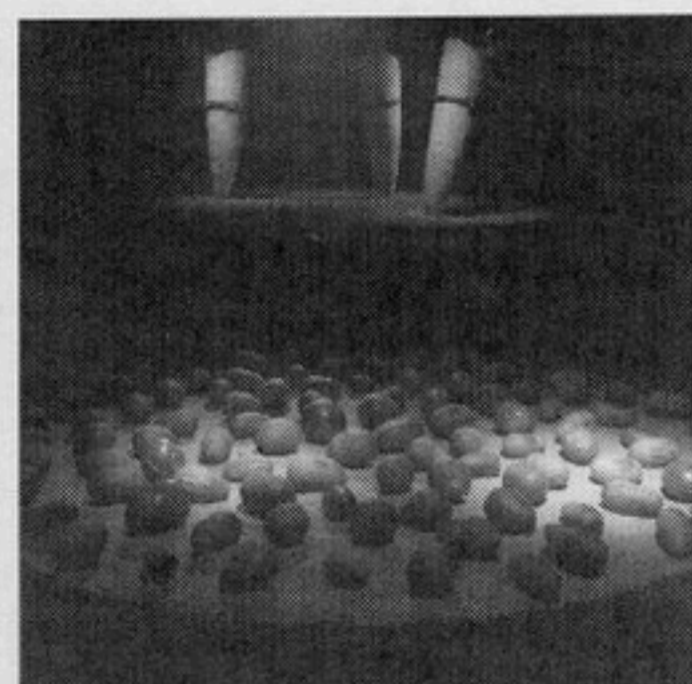
Diversos críticos y comentaristas han visto en la producción cerámica de Runcie el evidente parentesco con la cosa prehispánica y a la vez con la cosa japonesa, en una ambivalencia que otorga en medidas iguales un interés por fusionar formalmente ambas vertientes. Surgidas de un diseño relacionado con el decorado concéntrico de las piezas escultóricas de Chavín (1000-300 AC), en el Runcie de fines de la década del 80, el relieve remarca los motivos circulares en directa alusión al tallado en piedra, un material cuya analogía formal se encuentra asegurada en el trabajo de oscurecimiento de la pieza en el horno. En ese mismo período, otro tipo de piezas que pueden mostrar la deuda formal con la vasija prehispánica (el huaco) y no con el bloque lítico chavinoide, obtienen una resolución distinta en el giro inesperado del pico o del gollete cerrado (la "no-jarra" en términos del artista), produciendo de este modo figuras que en su curiosidad simulan capullos, fardos, crustáceos, o híbridos de una botánica imaginaria. Imaginaria pero no inverosímil. Razón por la cual, muchos críticos se adelantaron en su momento en ver en esas sintetizaciones, otros rasgos formales prehispánicos asociados con los de la cerámica Chancay (900 AC – 475 DC), de una manera que resultó inesperada incluso para el artista⁽¹²⁾

Dispuestas en el espacio de la Galería Trilce, las piezas eran remitidas a un contexto imaginariamente prehispánico y metafóricamente natural, como el del desierto o el de las playas de la costa peruana, citando a la vez un equilibrio entre lo natural y lo cultural que diluía sus contornos y sus fronteras. "[Las piezas] –diría Miró Quesada- están a nuestros pies, sin barrera alguna que nos impida tocarlas y tropezarnos, tal como nos ocurre en cualquier playa del litoral peruano con las conchas y estrellas de mar que podemos llevarnos a nuestras casas"⁽¹³⁾ Por otro lado, la forma inestable de la base de la vasija de tipo precolombino, incapaz de mantenerse de pie por sí sola, obligó a que en la galería las piezas fueran apoyadas sobre un material moldeable como la grava, del mismo modo en que, para efectos de la cobertura gráfica de la muestra, tanto para el catálogo como para la prensa, las piezas fueron dispuestas sobre la arena. Este era un gesto que aludía en principio más a la practicidad del apoyo, que a la contextualización imaginaria que alcanzaría después, redoblando su contenido metafórico, o su ilusión.

Pero por sus usos y sus alcances en el comentario, aquí la impresión es que en la historia contemporánea del Perú, la cerámica precolombina se ha asentado además en al menos dos imágenes consensuales: el museo y su entorno natural. Como en un ir y venir de lo natural a lo cultural, entre ambas han circulado silenciosamente los perfiles del huaquero (el buscador de huacos y saqueador de tumbas) y el del coleccionista. De alguna manera, la obra de Runcie Tanaka asume que en el registro de ese paisaje esos límites parecen haberse diluido, y al disiparse estos límites parece cuestionarse acerca de dónde empieza y dónde acaba el entorno natural del paisaje peruano contemporáneo.

Tal vez no sea una casualidad que la mayoría de comentarios sobre esta etapa de Runcie, asuman con familiaridad (y de paso, con el escepticismo del artista)⁽¹⁴⁾ el parentesco de su obra con la producción





Chancay, que ha sido históricamente la cerámica menos valorada en términos de colección debido a su carácter serial⁽¹⁵⁾, quasi industrial, que hace que sus vestigios se encuentren dispersos en los alrededores de la zona norte de Lima, exactamente igual que "las conchas y estrellas de mar" que Miró Quesada decía que uno podía llevarse a casa desde cualquier playa⁽¹⁶⁾. Igual que en cualquier playa, los vestigios de Chancay -como los de muchas otras culturas prehispánicas- han diluido sus fronteras de aquellas que las distinguen de los paisajes naturales que los rodean en la costa. Por eso, ceramio y tierra arenosa se funden y se confunden en esos precisos paisajes.

El gesto de Runcie Tanaka no sólo nos recuerda que esas fronteras al diluirse, diluyen la historia de otras culturas, sino que además son empujadas a un estado virtualmente salvaje, más cercano al de la naturaleza muerta que al de la naturaleza viva⁽¹⁷⁾. Pero la analogía se empobrecería si el propio trabajo de Runcie no trajera simultáneamente la propia redención a ese paisaje diluido. Pues al otorgarle una dimensión trascendente al entorno contemplativo de sus piezas, parece devolverle el carácter ritual originario que alguna vez debieron haber tenido.

Este es un decantamiento intuitivo cuyo origen no es otro sino el del jardín escenográfico japonés y el de la réplica en maqueta del bonsai, en la medida en que este ritual decorativo remite, dentro de la cultura tradicional japonesa, a una imbricación entre naturaleza y cultura y no a una separación absoluta, como en el caso de Occidente. Para el caso japonés, la relación entre naturaleza y cultura estaría construida en base a un intercambio constante y cíclico entre ambas, cuyo carácter estaría amparado por el continuo desplazamiento de las divinidades entre uno y otro espacio, y por el consecuente culto para cada uno de ellos. De este modo, la penetración ritual en territorios de la naturaleza constituye la penetración en el polo de lo sagrado, pues ahí esa sacralidad aumenta a medida en que la incursión radicaliza su alejamiento de lo cultural, a medida en que parte a la búsqueda de su origen sagrado en un detalle topográfico, digamos, y no en una construcción humana⁽¹⁸⁾. Pero así como la escenografía paisajística de los jardines tradicionales del Japón buscan la representación mimética del entorno natural sagrado y contemplativo a una escala humana, las instalaciones de Runcie Tanaka reconstruyen el espacio sagrado de un posible territorio histórico y a la vez subjetivo.

Durante el desarrollo de esta etapa, Runcie Tanaka decidió explorar con el espacio en casi toda oportunidad que tuvo de exponer. Así en la sala Mendoza de Caracas (1988), en Praxis de Buenos Aires (1989), en la Bienal de la Habana (1990) y en la Galería Tonalli de México (1991), adecúa la versatilidad de su experimentación a la disponibilidad del material de cada lugar. En México, por ejemplo, la piedra y no la arena del litoral peruano fueron el contexto y el soporte. Para esa exhibición en específico, el hallazgo del tezontle, una grava volcánica de tonos rojizos y oscuros, le permitió establecerla como base cromática de la muestra. Cromática y simultáneamente emblemática, debido a su parecido con el huayruro, una semilla roja y negra de la amazonía peruana a la cual se le atribuye popularmente fortuna, y que luego Runcie habría de incluir

como ingrediente formal de muchas otras muestras. Sobre la grava roja y negra del tezontle, muchas de las piezas simulaban entonces grandes capullos de texturas topográficas, en cuya hibridez botánica parecía estar contenida, turgente y latente, otra historia, como si fueran recuerdos de un futuro, o semillas de una resurrección fosilizada.

¿Pero en qué momento el referente del vestigio deja de ser arqueológico y en qué momento la arqueología describe una búsqueda subjetiva? Con Desplazamientos, la importante muestra que organizó el Museo de la Nación el año de 1994, Runcie pareció extremar esa incorporación del espacio y sus soportes metafóricos, entre los cuales se encontraba redoblada la presencia del mar. En el origen, la muestra se remonta a un hallazgo fortuito: como parte del desvío de un paseo familiar por la carretera Panamericana Sur, los Runcie Tanaka llegaron a la caleta de pescadores de Cerro Azul, a 30 km. al sur de Lima. Cerro Azul, hoy transformada en balneario, fue un puerto menor, que adquirió importancia durante un breve auge económico de la zona agrícola de Cañete, a principios del siglo XX. Hoy en día, de las mágicas reverberancias de su toponimia sólo queda eso: la toponimia, mientras que el largo y corroído muelle que se adentra en el mar y el faro que en algún momento debió haber guiado las naves a buen puerto, se encuentran en perfecto estado de abandono. Todo muy peruano, aunque precisamente una de las naves que ese faro extinguido debió haber iluminado se convertiría aquí en el detonante de la exploración artística de Runcie Tanaka. "En la playa -dice Runcie-, me di con la sorpresa de que había un monumento conmemorando el desembarco de los primeros inmigrantes japoneses en 1889 [...], lo que inmediatamente cobró un sentido afectivo para mí"⁽¹⁹⁾ A los pies del monumento, el artista halló también cientos de pequeños cangrejos calcinados por el sol, como si fueran un emblema adicional a esa conmemoración. "Ahora -prosigue-, no es que yo asocie a los cangrejos con los inmigrantes, pero [...] (el lugar) me produjo una imagen muy aguda del desplazamiento en grandes cantidades"⁽²⁰⁾

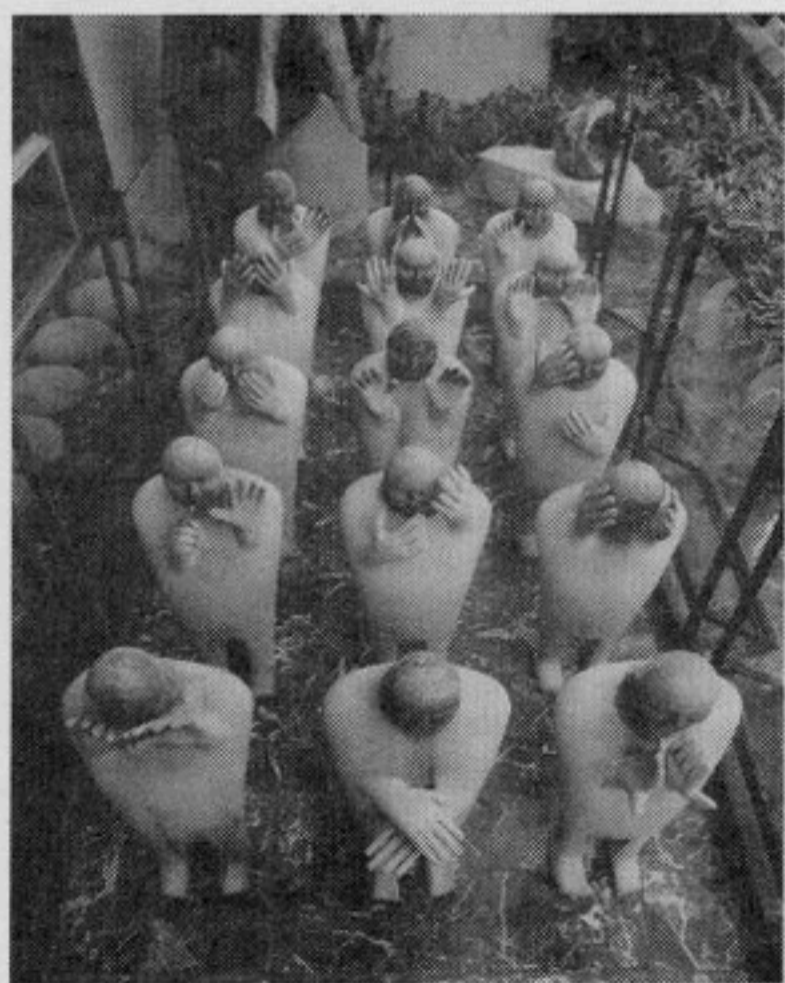
Desplazamientos, la muestra surgida como consecuencia de este hallazgo, hizo de ese momento de iluminación una propuesta múltiple y ambiciosamente sensorial, convirtiendo al cangrejo en un elemento repetido y resignificado, simbólicamente reproducido y presente en los espacios centrales de la sala de exposición. En ellos, rodeados por la descarga sensorial que incluía videos y sonidos del mar los cangrejos recogidos en la playa y luego intervenidos de diversas formas, redoblaron su contenido anfibiológico al establecerse como significantes de una frontera incierta y en perpetuo movimiento. Una frontera elaboradamente matizada y sugerida en los marcados claroscuros de las instalaciones, en la licuefacción sonora y visual del audio y del video, que hicieron de esa marca de agua un comentario territorial (la orilla), estableciendo al mismo tiempo una lectura que evitaba todo propósito lineal. Pues como parte de los motivos de esta composición múltiple, esas elocuentes sombras destacan una memoria narrativa más emparentada con cierto registro intimista oriental que mezcla diversos placeres sensoriales, que con una progresión de tipo occidental⁽²¹⁾. La muestra



incluía una variante de instalacionismo familiar, entre las que se contaban un baúl, un ábaco y otros efectos personales de sus dos genealogías: el abuelo británico, fotógrafo y documentalista, y el abuelo japonés, jardinero paisajista y floricultor; ambos surgidos del movimiento, evidentemente del desplazamiento, y ambos habitantes de un espacio incierto e inserto en una condición peculiar, un espacio autoalimentado y rumiante, como el espacio anfibio en el que se reúnen la costa y el mar.

Comentario al desplazamiento, o comentario a la masividad y al origen, aquí el cangrejo multiplicado en esa instalación es además la figura de un virtual sujeto blindado, en el sentido del crustáceo acorazado, claro, pero también, y sobre todo en el sentido del sujeto aislado e impenetrable. El interés y la observación del cangrejo llevaron a Runcie Tanaka a la elaboración de un motivo posterior basado en el seguimiento del túnel que el cangrejo excava en la arena de las playas y al interior del cual deposita una bolita, que es la regurjitación de su alimento. Como analogía del excavador que entierra la digestión de su experiencia, la idea no puede ser mejorada. Del mismo modo en que las necrópolis prehispánicas que auspiciaban un retorno a la tierra, el cangrejo excava un túnel en el que deposita una virtual ofrenda. La excavación, la ofrenda, el túnel, o la posible analogía de la tumba tierra adentro con el interior de un huaco, son los motivos de alguien que cava dentro de sí mismo y muestra a retazos lo que va encontrando.

Otros críticos han encontrado en ese sujeto blindado, las señales de un registro casi autista, como la alegoría de un lenguaje política y culturalmente sofocado⁽²²⁾. A consecuencia de ese lenguaje, inicialmente, las piezas elaboradas como parte de un pequeño contingente de personajes en cerámica, que simulaban llevar algo entre las manos como pareciendo sostener una culpa indefinida, fueron reutilizadas como un comentario a los sucesos que experimentó como rehén de la residencia del embajador del Japón, a fines de 1996⁽²³⁾ Cautivo durante varios días como parte del botín reivindicativo del MRTA, Runcie Tanaka fue liberado junto con otro centenar de personas la víspera de Navidad, esta vez como botín simbólico. Durante aquellos días y horas de secuestro, su única comunicación con el exterior consistió en el breve intercambio de cartas, notículas y papelitos, hechos de preguntas más que de respuestas, en el lenguaje entrecortado de la incertidumbre. Las muestras instalatorias *La espera* (ARCO, Galería Forum, feb. 1997), *Cien rosas para cien esperas* (mayo, 1997) y *Tiempo detenido* (oct. 1997), surgidas a pocos meses de esa experiencia, mostraban de este modo los síntomas de una transformación. Muchas de sus piezas, que habían sido previamente preparadas para otra muestra, no sólo fueron reutilizadas y resignificadas, sino que fueron sometidas nuevamente a la acción transformativa del fuego en el horno de cocción. "Los artistas –declaró el artista en un texto publicado en un breve catalogo en Madrid- somos fichas de poca valía. Estoy entre los 225 liberados del tercer grupo. Han sido 30 horas (...). Para quienes siguen ahí la espera continúa mientras escribo estas líneas. (...) Cuando volví al taller me esperaban mis rehenes: un grupo apretado de figuras de barro cocido, mas de un centenar de

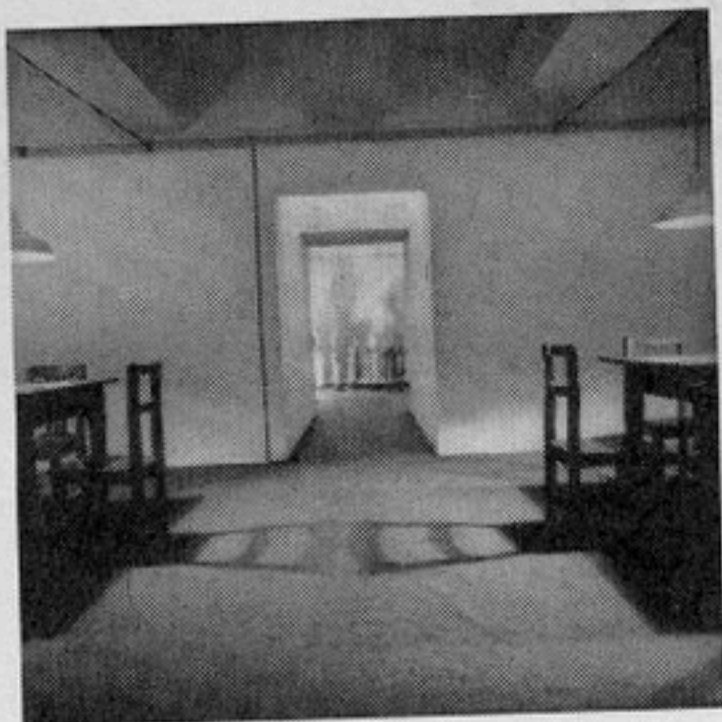


personajes en bizcocho –primera quema- el núcleo de una instalación en proceso. Una instalación que esta experiencia quiere apropiarse –y en alguna medida se lo permite”⁽²⁴⁾. De este modo, los personajes de rostros inexpresivos y apariencia monacal –piezas que se encontraban unificadas por un gesto de contricción que era a la vez cuenta progresiva (o regresiva) del confinamiento y a la vez el rudimento de un lenguaje de sordomudos-, fueron sometidas nuevamente a la prueba del fuego. No sería difícil hacer la asociación formal entre los brazos cortos y pegados al cuerpo de estos cuchimilcos y las pinzas del cangrejo. La masividad con la que fueron distribuidos en los espacios cerrados y sofocantes del sótano de la biblioteca del centro cultural de Bellas Artes a fines del 97, utilizado para la muestra, o el apiñamiento y la alineación con la que ahí aparecen, parecerían confirmar la idea de una analogía posible. Sólo que esta vez, y a diferencia de los pequeños cangrejos calcinados por el sol y presos entre el mar y la arena que el artista hallara sobre la playa de Cerro Azul, estos personajes encontraron su propia condición fosilizada en el virtual entierro colectivo al que fueron sometidos⁽²⁵⁾.

Necrópolis y a la vez laberinto, la organización de este ejército inamovible, pero capaz de detener toda temporalidad, aludía referencialmente, en medio de la violentísima urgencia política de aquel momento, tal vez a otras tumbas de colectivo anonimato. Debajo del rojo omnipresente de la iluminación, aparecían escritas con tinta sobre las paredes muchas de las frases de los pedazos de papel que el artista intercambiara con su familia durante el cautiverio. Ese elemento que recuerda a las pintas que los presidiarios realizan en su encierro, o al de las víctimas transcribiendo un último mensaje, se hallaba cromáticamente reforzado por la utilización de miles de pequeñas billas de rojo translúcido, dispuestas como soporte; billas que tal vez remitían a una intención pasional y urgentemente emotiva y a la vez al ábaco ancestral pero desestructurado, incapaz de marcar el paso del tiempo disgregado. Una posible imagen del tiempo hecho añicos.

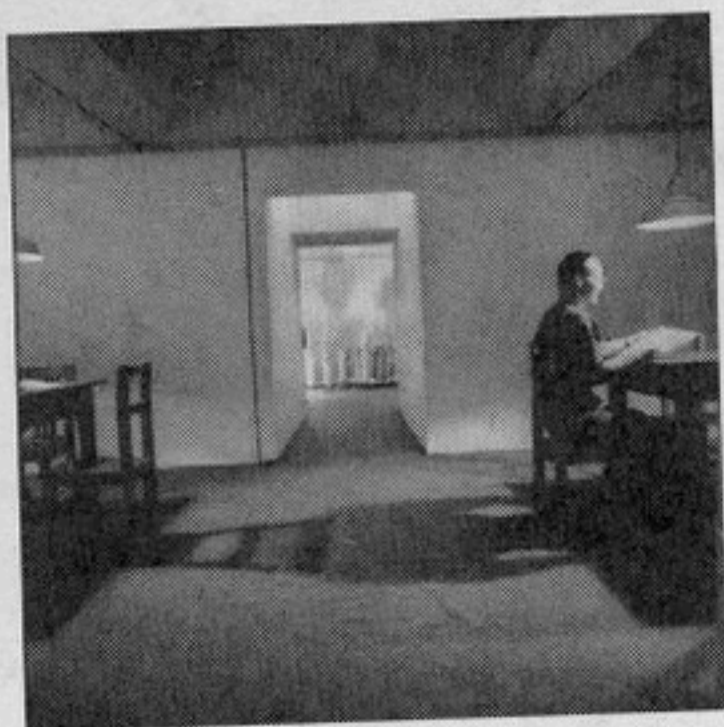
Dentro del virtual silencio de una escena artística (auto)silenciada por la violenta desestructuración de la realidad cotidiana y cuya polarizada expresión marcial acabó con los términos de toda posibilidad de disentir y de comunicar⁽²⁶⁾, el gesto de Runcie Tanaka consiguió la elaboración de un proceso por el cual un modo de interrogar las superficies de una historia personal (una forma de conocimiento), terminó por cuestionar las bases de una colectividad entera (una forma de reconocimiento). Sería ilustrativo recordar que los incidentes de la residencia de la embajada japonesa y su trágico saldo mortal no sólo removieron la conciencia local, sino que a través de las pantallas de la televisión hicieron lo mismo en diversos países. A partir de la toma de la residencia en adelante, casi la integridad de los sucesos del secuestro fueron inmediatamente transmitidos a todo el país y simultáneamente al resto del globo. En un gesto similar al de la violencia enlatada, pronto el marco de la pantalla del televisor se convirtió en la demarcación de unas fronteras que no sólo no pudieron ser simbólicamente transgredidas, sino que se convirtieron en el principal soporte de los múltiples enfoques acerca





del secuestro mismo y sus consecuencias y opiniones políticas de repercusión internacional. Dentro de ese teatro de operaciones, Runcie Tanaka propone con su obra un alto en la programación, destruye de un gesto vivo el simulacro estimulado, propio de la pantalla de televisión, y abre el espacio virtual de un paseo debajo de la piel de ese escenario. No se le puede meramente adjudicar a una afortunada coincidencia el hecho de que la operación del sangriento rescate, hecha a través de los túneles que subyacían a lo mostrado por televisión, haya sido bautizada oficialmente como "Operación Chavín de Huantar". El referente del vestigio más importante de Chavín no es sólo la huella del gusto con que oficialmente el estado peruano cita su versión de la historia y de la arqueología: en este caso es además la cita de una sociedad prehispánica identificada con un estado marcial y teocrático, nunca mejor expresado en los oscuros túneles de su templo, el origen arquitectónico y formal del nombre de la operación militar

Tiempo detenido, es tal vez el registro de una subjetividad mediante la cual el artista como huaquero de sí mismo- y aquí como profanador de los panteones del consenso impuesto por la dictadura del fujimorismo-, abre el espacio y deposita ahí la regurjación de su experiencia que es, por obra y gracia mediática, el revés de la experiencia de toda una colectividad. Es como si debajo de la delgadísima piel que ausculta Runcie Tanaka, se agitara un territorio signado por otra historia. Como si el Perú en tanto nación y su territorio en tanto geografía, no hubieran vivido necesariamente del mismo lado. Para una historia desintegrada, para un territorio disgregado, la de Runcie Tanaka es una obra cuyo silencioso comentario parecería deslizarse hacia la necesidad de una restitución cuyo anhelo precisa ser exhumado. Así, debajo de esos túneles iluminados y a la vez ensombrecidos en los que reposan silenciosos los cuerpos vaciados, cerámicos y huecos, absortos y confundidos, yace latente, como una verdad a la espera de su turno, de su contenido y de su época, esta colectividad turbada, en espera de su desentierro y de su redención.



Epílogo impuntual

En 1999 elaboré este texto sobre la obra de Carlos Runcie Tanaka como parte de una comisión del propio artista y como parte de una serie de textos sobre varios puntos hilvanados entre la cultura, la historia y las artes locales que había iniciado por esa época. El texto reposó y se extravió en más de una ocasión y tuvo la suerte que se le da a los textos que se ven ingratos e incompletos. Runcie y el autor intercambiaron varias veces versiones distintas y contradictorias del viejo encargo. Su actual exhumación devela que muchas claves y lecturas en el texto eran producto de una urgencia planteada por la vida social y política del país, una contingencia que el autor ahora ve insubsanable, pero que en su momento le pareció tarea y necesidad. Entretanto, Runcie ha seguido desarrollando su obra, exponiendo y viajando, participando

en bienales y en invitaciones de distinto orden. La opción estaba entre poner falsamente al día el desarrollo del texto o mostrarlo como el vestigio que sin duda es y que ahora asoma. Sin duda esta última es una cualidad de los vestigios y de las cosas truncas, en la realidad o en la memoria. De manera coincidente o no, o por puro azar objetivo, durante las últimas semanas un viejo tema de responsabilidades y crímenes que la dictadura había cubierto con la sábana mediática y autoritaria durante toda la década del 90, acaba de ser desenterrado y los testimonios silenciados sobre los sangrientos detalles de la Operación Chavín de Huantar han empezado también a asomar. Es difícil convencer a una colectividad acerca de las dobleces de aquellas cosas que en su momento fueron forzadas para verse tersas. Los heroísmos y los triunfos de una dictadura especialmente concebida al amparo de la tecnología mediática, del simulacro y la amenaza, son difícilmente eso que dicen ser y se parecen más a esa ficción televisiva que los fans esperan a la salida de los canales. ¿Había en este texto la pretensión de hacer un comentario desplazado acerca de los hechos de la vida diaria de ese entonces? Sin duda. Y más que una tentación, era la convicción de la necesidad de ver la obra de un artista contemporáneo a la luz contemporánea de hechos concretos con los cuales no sólo tenían relación, sino que eran también su oscuro origen. Esta era la convicción de que la creación no se apoya únicamente en el vacío de la página en blanco, del lienzo virgen, de la pantalla vacía o de cualquier otro soporte descontaminado o puro, ni que dialoga únicamente con esa construcción histórica que conocemos como tradición, sino con un entramado de relaciones que entran en actividad en la subjetividad de un artista de su tiempo. Partir en dos ese denso entramado vivo, bajo el filo argumental y unívoco del cánón o la tradición, no era parte del interés discursivo ni conceptual de quien se acercó a la obra, ni de quien se acercó al autor.

Notas

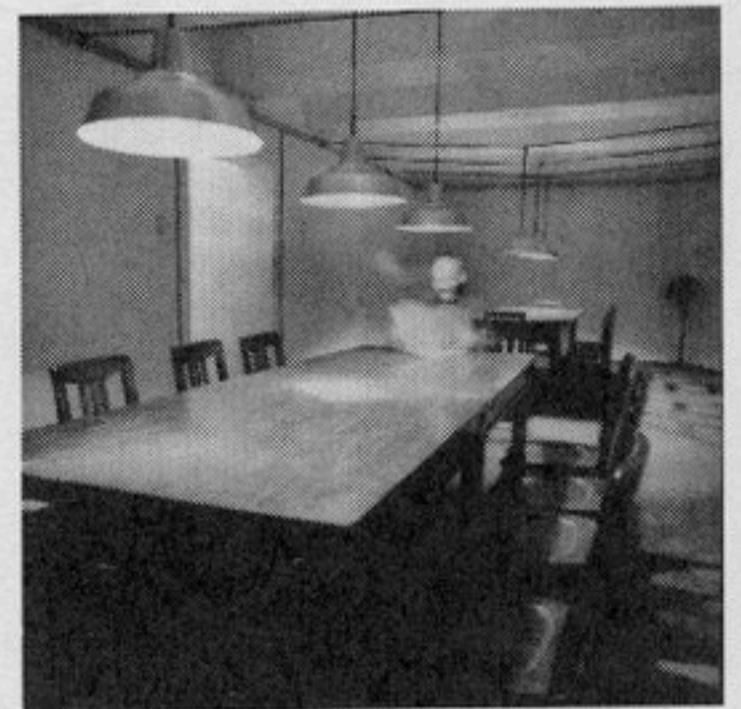
(1) Citado por John Houston, *The life behind the pots*, en: *An exhibition of the Art of Bernard Leach*, The Ohara Museum of Art (catálogo de la exhibición) Asahi Shimbun: Tokio, 1980, p. 25. Bernard Leach nació en Hong Kong y pasó buena parte de su infancia en el Japón a donde regresó como asistente del ceramista Kenzan Ogata en 1911. Un retorno al Japón que el propio Runcie Tanaka haría en su formación durante el período 1979-81, al lado de Tsumikura Masahiko en la localidad de Ogaya y de un discípulo de Hamada, el ceramista Shimaoka Tatsuzo, en la localidad de Mashiko.

(2) Entrevista personal con el artista 6 de marzo de 1999.

(3) Véase al respecto Agustin Berque, *Le sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*. Paris: Gallimard, 1986.

(4) Podría citarse entre otros, a Jorge Eduardo Eielson, a Ricardo Wiesse, a Esther Vainstein, a Mario Montalbetti, todos artistas en quienes el rasgo arqueológico y el paisaje de la costa peruana se convierte en una alegoría de otro tipo de procesos históricos y subjetivos.

(5) Para el caso del sudeste asiático, por ejemplo, Benedict Anderson, *Imagined communities*, Londres: Verso, 1991, pp. 163-185.



⁽⁶⁾ Se calcula que una cifra bastante menor a la mitad de los sitios arqueológicos en el Perú se halla debidamente empadronados en el Instituto Nacional de Cultura.

⁽⁷⁾ Me refiero a las frecuentes invasiones que ha sufrido la ciudadela Moche de Chan Chan y su entorno, en el que se instalan masiva y periódicamente las poblaciones de migrantes, creando frecuentes fricciones con las autoridades.

⁽⁸⁾ Roberto Miró Quesada "La propuesta artística de Runcie Tanaka" en *La República*, 8/1 /87, comentario a la muestra de la galería Trilce, del 12 al 30 de noviembre de 1987.

⁽⁹⁾ Haría falta otra disponibilidad de espacio para acometer a esta digresión: se trata del viejo anhelo redentivo que ha sido uno de los motores de la cultura y la política moderna peruana, en la que el rescate de lo andino, marginado y mayoritario ha implicado siempre un proyecto de transformación de la realidad social del país. Diversos momentos y programas de alianzas se han creado en torno de esta idea básica que ha cubierto casi todo el pensamiento peruano desde por lo menos Mariátegui para adelante. Los orígenes de sus diversas y continuas derrotas serían materia de otro desarrollo aquí imposible e impertinente. Quede para el registro la idea de que por lo menos desde la segunda postguerra mundial estos movimientos de transformación se hicieron masivos y alcanzaron una genuina posibilidad de éxito desde mediados de los años 70 hasta fines de los años 80, período que por cierto cubre la vida intelectual y militante de Miró Quesada (+1990), pero que sobre todo se convirtió en una de las claves del pensamiento y de la creación nacional, de la cual la obra de Runcie no es en modo alguno ajena.

⁽¹⁰⁾ Véase de Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* [1933], Madrid: Ediciones Siruela, 1994, pp. 2 -22. El escritor explora en este ensayo el deseo de luz de occidente y su relación con el deseo de nitidez y acercamiento a la realidad que ha perseguido históricamente la representación occidental, diferenciándola del culto a la oscuridad de Oriente. Tanizaki asume esa predilección occidental como correlativa al argumento del progreso (p. 72) y llega a un intenso cuestionamiento de esa condición a través del desarrollo de la pregunta: "¿Cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta que punto serían diferentes de lo que son?" si hubiera habido una modernidad japonesa originaria.

⁽¹¹⁾ Otros artistas peruanos contemporáneos exploran también esa fisura nacional. Véase de Rodrigo Quijano acerca de la obra de Fernando Bryce, *El Museo Hawaii: una naturaleza muerta de la cultura*. Notas a la serie *The Progress of Peru*, en: *Hueso Húmero # 33*, Lima, diciembre 1998, publicado independientemente también por *RitualdeloHabitual* ediciones, diciembre del 2000.

⁽¹²⁾ Entrevista personal con el artista, 6 de marzo de 1999.

⁽¹³⁾ Miró Quesada. Op. Cit.

⁽¹⁴⁾ Un escepticismo en la evaluación crítica sobre este punto, pero no sobre Chancay mismo, cerámica de cual es intenso coleccionista y conocedor. Su actividad como coleccionista estuvo centrada sobre todo en el período 1986-90. Sin embargo el propio artista ha expresado que su referente emocional respecto a Chancay estuvo más directamente vinculado al espacio (el arenal) que a su cerámica.

⁽¹⁵⁾ Esta visión generalizada acerca de Chancay ha tratado de ser modificada sólo recientemente. Incluso una bienal organizada por el Museo de Arte de Lima y la empresa privada bajo el rubro "Arte y empresa" decidió dedicarle una muestra especial, tematizada como "Chancay contemporáneo" con la participación de artistas invitados, entre los que se contaba Carlos Runcie. Véase el catálogo de

la muestra, Chancay contemporáneo, Lima: Museo de Arte de Lima / Cosapi Organización Empresarial, 1998.

(16) De hecho, muchos de sus vestigios cerámicos más famosos y accequibles como las llamadas "chinas" y los "cuchimilcos" adornan desde hace mucho el decorado interior de las salas de las clases medias ilustradas limeñas, en proporción similar a la de sus jardines exteriores, dejando a la intemperie las piezas de "poco valor" "Chancay es el supermercado de huacos de Lima", es una ilustrativa frase atribuida al Arq. Fernando Belaúnde Terry, dos veces presidente de la república (1963-68/1980-85), como virtual representante de las clases medias profesionales y de la burguesía industrial: una alianza acaso proveniente desde el segundo gobierno de Prado (1965-62) y cuya modernidad cultural consistió entre otras cosas en la aceptación estética (y social) de lo andino prehispánico –más no necesariamente de lo andino contemporáneo.

(17) Aunque a su paso por el Perú Allen Ginsberg entrevistara debajo de las superficies peruanas, la vida latente en crecimiento indetenido de las uñas y cabellos de las momias enterradas en Chancay, en el poema que le dedica al Martán Adán crepuscular, To an old poet in Peru, de su libro Reality Sandwiches, City Lights Books, San Francisco, 1963.

(18) Berque, Op. cit. pp 56-74.

(19) Jorge Villacorta, "La marea de la memoria" entrevista al artista, en Oiga, junio 1994.

(20) Op. Cit.

(21) Véase Tanizaki, Op. cit. Su descripción de las sensaciones de placer fisiológico motivadas por el retrete clásico japonés son un verdadero éxito (pp. 15-17); placer que Tanizaki asocia a la penumbra y al entorno natural. Entorno natural y penumbra vendrían a ser además una asociación casi inmediata en la estética japonesa tradicional. Tanizaki ve en el desarrollo de la luz en Occidente una consecuencia de la linealidad de la idea positivista del Progreso. "(Los occidentales) se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo [...], del gas a la luz eléctrica hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra (p. 72)."

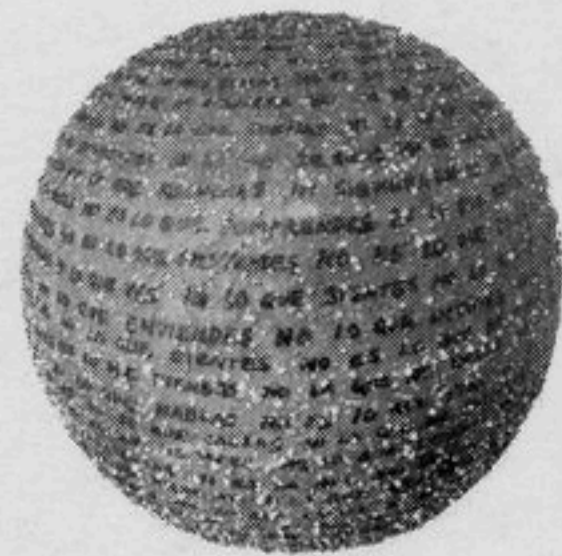
(22) Véase el ensayo de Gustavo Buntinx que acompañó la muestra de Tiempo detenido en la I Bienal de Lima, La tentación autista: notas a una instalación imaginaria, Lima, octubre 1997

(23) En estos personajes apiñados el público creyó reconocer un parentesco formal

(24) Texto publicado en el catalogo de la instalación La Espera, ARCO Galería Forum Madrid, febrero 1997

(25) Una disposición que fuera comparada con el entierro del ejército del emperador chino del siglo III AC, Shih Huang Ti. Véase Buntinx, Op. cit.

(26) Me refiero obviamente al período de conflicto armado entre el Estado peruano y Sendero Luminoso y el MRTA, definible entre 1980-1992 y al período dictatorial iniciado por el gobierno de Fujimori a partir del golpe del año 1992.



HISTORY, MODERNITY, AND PERUVIAN RUINS.

Identity and space in the work of Carlos Runcie Tanaka.

In late 1996, during a party in the Japanese embassy in Lima, Peru, Carlos Runcie Tanaka and almost 400 other people were taken hostage by an armed unit of the Tupac Amaru Revolutionary Movement (MRTA). Although Runcie Tanaka was among those liberated after only a few days, the events had a lasting effect on his artistic development. It was not that he suddenly abandoned the formal evolution he had been undergoing, pursuing other avenues. Instead, and not by mere symbolic accident, the violent incident of the Japanese embassy consolidated a vein that—although seemingly unexpected—was already latent in his work. Some months later, many of the tendencies triggered by the Japanese Embassy episode were successfully consolidated in *Tiempo detenido* (Arrested time), the installation presented by Runcie Tanaka in the Ibero-American Biennial of Lima.

Perhaps because unexpected events often trigger precisely the unexpected—things that are occult or buried—there is a particular sense of “unearthing” associated with Runcie Tanaka’s work. This is due in part to his early interest in archeology, developed during his school years thanks to his upbringing in the British tradition of youth clubs. But there is also a gradual approximation in Runcie to his eastern heritage, whose recuperation implied, among many other things—and not in an exclusively metaphorical sense—a history of exile and unearthing.

In various ways, and from its very early stages, Runcie Tanaka’s work reflects and ambience of exploration into an unstable territory: an identity that is, at once, both national and subjectively uncertain. In excavating his own identity, as an inhabitant of the arid Peruvian coast, his points of departure are both biographical and historical. This creates a rare tension between two cultural extremes (British on the paternal side and Japanese on the maternal) that

constitute his heritage and within whose traditions his evolution has taken place. One could paraphrase Bernard Leach (one of the two well-known potters with whom Runcie Tanaka strongly identifies—the other is Shoji Hamada): “Both of the two opposed cultures that I had to draw from caused me to return to Japan, where the synthesis of East and West was more advanced.”⁽¹⁾ No doubt this spirit of synthesis, within a very particular personal framework, has inspired Runcie Tanaka’s work. And this particular personal framework is none other than Peru’s complex cultural heterogeneity—more precisely, that of the vast historical and geographical territory of its coastal desert.

Since pre-Hispanic times, the Peruvian coast, a length of desert that is interrupted only intermittently by valleys that descend from the high mountains of the Andes, has been a place of encounter and multicultural exchange. It is a territory inhabited by numerous and overlapping migratory populations that have left their indelible mark on its history, as well as on its present-day reality. The footprints of these populations are so widely scattered over the surface of this territory that archeological remains—bones and ceramic shards—constitute an almost natural fragmentary landscape that virtually coexists, side-by-side with the dwellers of more contemporary settlements. The extremes overlap creating a fascinating geography that gives testimony to a complex historical patchwork.

Since the time of his early travels and artistic endeavors, a similar process—constituting a dense synthesis of many of these elements—was germinating in Runcie Tanaka’s work. A prolonged stay in Japan, as assistant to the master Tsukimura Masahiko, sufficed to establish in him a ritual approximation to ceramics and, as a consequence, a reverence for the object as transcendent

evidence of this vocation. At the same time, as he himself affirms, this activity offered him a means of understanding "objects above and beyond their functionality."⁽²⁾ The artist himself refers to the gradual development of an interest in the utilization of space during this phase. Through the reinterpretation of space, his work transforms the object from a mere formal, autonomous creation to a more complex *mise-en-scène*.

Mise-en-scène or setting in motion; both involve utilizing space as an extension of the artist's creation in the same way that, in the Japanese tradition, the natural environment functions as an extension of culture and culture, in turn, acts as a virtual metaphor of natural experience.⁽³⁾ It is important to note that in Runcie Tanaka's work, the process of gradually transforming pottery into more of a means than an end begins to require a landscape and a setting, a new cultural context representing the creation of a unique environment, a space not yet disintegrated by history.

This can perhaps be seen as a restitution or reintegration into the environment. But then, where does the natural environment of the contemporary Peruvian landscape begin and where does it end? One of the themes most profoundly and profusely utilized by recent Peruvian visual and literary artists is the desert as a metaphor of complex social, historical, personal, and familiar conditions, and it is not surprising to find these elements in the language of many artists in the second half of the 20th century.⁽⁴⁾ It is not by chance that the transformations of Peruvian national life in this period have taken place almost in their entirety in the arid strip of the territory that overlooks the Pacific. A contemporary image of precariousness, this coastal desert is a clear testimony to the disintegration of a country whose territory was, historically, essentially agrarian. But the other feature of interest here is that, in Runcie Tanaka's work, the use of the desert as visual content evidences, without doubt, a determined delving

into the most critical areas of natural space, interpreted as cultural space, and at the same time a criticism of contemporary uses of archeological finds and of their most commonly cited parts: remains of pre-Hispanic ceramics.

In this respect, the use of pre-Hispanic references in Runcie's work represents an attempt to rescue the esthetics of the archeological find, and beyond this, to rescue these vestiges from their spatial context through the imitation of the excavation itself, of the ruins and cultural centers that one encounters throughout the entire national territory. It would be difficult to find in Peruvian cultural life—be it official or popular—a more ambiguous statement than the one that underlies the pre-Hispanic archeological vestiges. It is well known that in many countries (Mexico, Israel, Egypt, some countries of southeast Asia), archeological arguments have been used to underpin the construction of a national identity.⁽⁵⁾ Although in the case of Peru this buttressing has been more voluntary in nature, it has been less successful. Despite the fact that in this rich territory pre-Hispanic vestiges surface virtually wherever one sinks one's hand, the relationship between archeological arguments concerning national roots and their concrete application is, at best, poor. Numerous monuments and archeological remains are under permanent threat because of urban speculation and the informal invasion of their territories.⁽⁶⁾ Officially and unofficially abandoned, many of these vestiges and pre-Hispanic sites have fallen victim to multiple lootings in response to the growth in demand from local and international collectors; or they have been literally demolished by the tractors of urban speculation; or as has been the case many times already, they have been reused and re-inhabited by populations of contemporary Andean migrants in a gesture that could well be seen as the symbolic restitution of a lost good.⁽⁷⁾

Perhaps Carlos Runcie Tanaka's creations can be attributed to a similar, though unique, restitution.

At the end of the 1980s, strongly influenced by pre-Columbian ceramics and sculpture, his pieces begin an almost random process of integration with the landscape. On the one hand, they intervene in it; on the other, Runcie gives new meaning to pieces originally conceived as individual entities by creating a new *mise-en-scène* for them. The initial direct confrontations between the landscape and the ceramic objects occur during photo sessions to illustrate catalogs and articles in the press, rather than as explicit artistic propositions. Photographed on the dunes of the desert or against the mud walls of a pre-Hispanic temple, the pieces embark on a journey in search of their own context. A para-artistic experience, if you like, but one that, with time, would begin to define Runcie Tanaka's creative process and would eventually modify his use and understanding of space.

In this space, the ceramic pieces—and their possible reminiscences of a pre-Hispanic past—acquire a shared density, producing a re-integration of what has been disintegrated by Peruvian colonial history. In this respect, invention—the creation of the parts and their ad hoc context—permits the transformation of this simulation into a metaphor of “Peruvianness.” The exposure of these elements of a fragmented nationality propitiates a virtual unearthing, an authentic encounter with a modernity that is desired and recognized, although discursively and historically concealed, repressed and buried. In the words of the late art critic Roberto Miro Quesada in reference to one of Runcie Tanaka's exhibitions in the former Trilce Gallery, it is the “unearthing of something age-old, which in no way is perceived by us as past. To the contrary, there is a modernism in these objects, very much in line with our actual sensibility, that comes from afar.”⁽⁸⁾ An age-old past and, at the same time, a feasible modern present whose elements seem, equally, to come from afar. This is the expression of a distance that is not alien to us; rather it appears to

reconstitute an inconclusive project of modernity. The attempt to express the key elements of this modernity, both politically and culturally, would continue throughout a vast part of 20th century Peruvian history.⁽⁹⁾

It is a project of local modernity: a ghost that has permeated the history of a great number of cultures of colonial origin, characterized by the longing to impart a unique character on the technological developments of the western world. Junichiro Tanizaki (1886-1965), for example, raised the question with regard to Japan with reference to a debate over the western predilection for light in the arts, versus the eastern one for shade. Speculating on how scientific civilizations would have developed if they were to have done so independently of the West, Tanizaki reflects on the differences and specificity of what is considered modern Japanese, autonomous of the West. “If the Japanese process had followed its original directions,” he proposes, “the implications for our way of dressing, eating and living would have been, without a doubt, considerable, and this is logical; but this would also have been true in the political, religious, artistic, and economic spheres.”⁽¹⁰⁾ In other words, the representation of what is intrinsically Japanese would have had its own modern formalization, so to speak. Such a proposal, in the Peruvian case, is no more than a desire, but it reconstitutes the utopian dimension of an ancient collectivity and the esthetics of the possible.

So far and so near, tradition and modernity, implicit and problematic; these are not, however, the unique extremes explored by Runcie's work. Just as the paradoxical nearness/distance elicits the longing for a modern national project founded on bases that differ from those that have nourished the official version of republican Peruvianness⁽¹¹⁾, Runcie's approximation, be it cultural or subjective, is based on a national identity that, to a certain extent, is also ruptured. As a Peruvian artist, Runcie's fissure is seen as historical; as

a nikkei artist, it is seen as national. How is it, then, that these elements interact and come together in his work?

Various critics and commentators have noted an evident relationship in Runcie's ceramic production both with pre-Hispanic objects, and, at the same time, with Japanese objects. This ambivalence demonstrates his interest in joining these tendencies, in equal measures, formally. Inspired by patterns from the concentric ornamentation of the sculptures of Chavin (1000-300 AC), Runcie's work of the late 1980s contains motifs in bas relief that, although no longer concentric, directly allude to carvings in stone whose material analogy can be found in the darkening of the piece in the oven. Another series of pieces, however, demonstrates a formal relationship to the pre-Hispanic vessel (the huaco) rather than the chavinoide stone block, although the unexpected turn of the spout or of the closed gullet (a "non-pitcher," in the words of the artist) gives it a new intention, producing curious figures that resemble buds, mummies, shellfish, or hybrids of some imaginary botany. Imaginary but not unimaginable. This is the reason why many critics immediately recognized traits associated with the ceramics of Chancay (900 AC to 475 DC) in these syntheses, something that even the artist had not yet perceived.⁽¹²⁾

Arranged in the space of the Trilce Gallery, these pieces elicited an imaginary pre-Hispanic and metaphorically natural context, resembling the desert or the beaches of the Peruvian coast.⁽¹³⁾ At the same time, they distilled a balance between the natural and the cultural spheres, blurring the outlines and boundaries that separate them. What's more, because the unstable form of the base of the pre-Columbian-type vessels made it impossible for them to stand alone, in the gallery it became necessary to support the pieces on a malleable surface, such as gravel, much in the same way that they had been fixed in sand to facilitate the photographic coverage

of the show for the catalog and the press. This was a gesture that initially responded more to the practicality of devising a means of support than to the imaginary contextualization that would later evolve out of it, but this duality, in turn, redoubled the metaphorical content, or the illusion of it.

Both because of their uses and of the commentary surrounding them, however, there is an impression that in contemporary Peruvian history, pre-Columbian ceramics have found at least two contextual niches: the museum and the natural environment. As if the profiles of the huaquero (the tomb raider who searches for huacos, as these ceramics are known) and that of the collector had oscillated silently, in flux between the natural and the cultural realms. Somehow, Runcie Tanaka's work presupposes an apparent blurring of the limits between these contexts, within the confines of the landscape he proposes. In the process, a question arises: where does the natural environment of the contemporary Peruvian landscape begin, and where does it end?

Perhaps it is not accidental that the majority of commentaries on this period of Runcie's work readily assume (not without eliciting the skepticism of the artist)⁽¹⁴⁾ a relationship between his work and the ceramic production of the Chancay culture, historically the least valued by collectors of pre-Columbian ceramics because of the almost industrial production in series of these pieces.⁽¹⁵⁾ For this reason, these vestiges—like the seashells and starfish that Miro Quesada referred to, ready for one to take home from any beach—can be found scattered throughout the northern environs of Lima.⁽¹⁶⁾ In a similar fashion, on any beach along the Peruvian coast the divisions between the vestiges of Chancay—and those of many other pre-Hispanic cultures—and the natural landscape that surrounds them have also been blurred. Hence, in these landscapes, ceramics are fused and confused with the sandy

stretches of the surrounding desert.

Runcie Tanaka's proposal not only reminds us that the blurring of those boundaries implies the blurring of the history of other cultures as well; at the same time, it is the materialization of a condition that is virtually wild, closer to still life than to living nature.⁽¹⁷⁾ But the analogy would lose force if Runcie's work, in itself, did not simultaneously afford the possibility of redemption of that diluted landscape. By granting a transcendental dimension to the contemplative environment of his pieces, he somehow restores to them the original ritual character that at one time they must have had.

This is an intuitive process whose origin is none other than the *mise-en-scène* of the Japanese garden and its miniature representation, the *bonsai*. This decorative ritual draws on traditional Japanese culture, in which nature and culture and intertwined—in contrast to the absolute separation that takes place in the West. For the Japanese, the relationship between nature and culture involves a constant and cyclic interchange between them, founded on the continuous movement of the divinities between these two realms and the resulting cult surrounding each. Thus, any ritual penetration into the territories of nature constitutes a penetration into the sacred, insofar that sacredness increases in the measure that this incursion removes itself from the cultural realm through the search for its sacred origin in topographical detail, rather than in a human construction.⁽¹⁸⁾ But just as the landscapes of traditional Japanese gardens seek to imitate the sacredness of the natural and contemplative environment on a human scale, Runcie Tanaka's installations reconstruct the sacred space of a possible territory that is historical and, at the same, time subjective.

During this stage of his creative development, Runcie Tanaka decided to explore space on almost every possible occasion. Thus, in the Mendoza gallery of Caracas (1988), in Praxis in Buenos Aires (1989), in

the Biennial exhibition of Havana (1991), and in the Tonalli Gallery in Mexico (1991), he adapted the versatility of his experimentation to the material characteristics of each space. In Mexico, for example, stone replaced the Peruvian coastal sands as context and support. For that particular exhibition, the discovery of *tezontle*, a volcanic gravel of dark reddish hues, allowed him to establish the chromatic platform for the exhibition. This had both chromatic and emblematic significance because of the similarity between the colors of this stone and those of the *huayruro*, a red and black seed from the Peruvian Amazon that is popularly associated with good fortune. (Runcie would later include the *huayruro* seed as a formal ingredient in many other exhibitions.) Arranged on the red and black *tezontle* gravel, many of the pieces resembled huge buds of topographical textures in whose hybrid botanical nature another turgescence, latent history seemed to be contained—as if they were reminders of some possible future, or seeds of a fossilized resurrection.

But at what moment did the archeological vestige cease to be the point of reference, and at what point did archeology begin to describe a subjective search? With *Desplazamientos* (Displacements), an important exhibition organized by the Museo de la Nación (Lima) in 1994, Runcie seemed to maximize the use of space and its metaphorical supports, heightening the presence of the ocean. The exhibition's origin traces back to a fortuitous finding. On a family outing along the Panamerican Highway, the Runcie Tanaka's arrived at the small fishing village of Cerro Azul, 130 kilometers to the south of Lima. Cerro Azul, today transformed into a beach resort, was a minor port that gained importance during a brief economic boom of the agricultural valley of Cañete at the beginning of the 20th century. Today, all that remains of the magical reverberations of its topography is precisely that: the topography. The long, corroded pier that stretches into the sea and

the lighthouse that at one time must have guided ships to safe port are in a perfect state of abandon. This is all very Peruvian. But it was precisely one of the ships that the extinguished lighthouse must have guided that would provide a new impulse for Runcie Tanaka's artistic exploration. In the words of Runcie: "On the beach, I was surprised to find that there was a monument commemorating the landing of the first Japanese immigrants in 1889 [...]; this immediately took on an emotional charge for me."⁽¹⁹⁾ At the foot of the monument, the artist also found hundreds of crabs baked by the sun, as if they were an additional element of the monument. Runcie continues: "It's not that I associate the crabs with the immigrants, but the effect [the place] had on me was a very intense image of displacement in large quantities."⁽²⁰⁾

Desplazamientos, the exhibition that arose from this discovery, was constructed on that moment of awakening. It represented a diverse and sensually ambitious proposal, converting the crab into a theme with new significance, symbolically reproduced and present throughout the various rooms of the museum. Surrounded by sensory input that included videotapes and recorded sounds of the sea, the crabs collected on the beach and then manipulated in diverse ways redoubled their amphibious biological content, becoming the boundaries of an uncertain frontier that was in perpetual movement. The result was a suggestive borderline with myriad variations in shape and hue; the marked chiaroscuros of the installations and the liquefied sounds and visuals of the audio and videotapes converted the watermark into a territorial commentary (the shore), at the same time permitting a reading that defied any linear interpretation. Eloquent shadows took their place among the objects of this manifold composition, illustrating a narrative memory more closely associated with certain intimate Eastern registries—with their mix of various sensory pleasures—than

with a Western-type progression.⁽²¹⁾ The exhibition included a variant on personal installations, including a trunk, an abacus, and other belongings of his two genealogies: his British grandfather, photographer and historian; and his Japanese grandfather, landscape gardener and horticulturalist. Both were victims of movement, of clear displacement, and both were inhabitants of uncertain spaces within peculiar circumstances—self-sustaining and ruminant spaces, such as the amphibian space where the coast and the sea meet.

Aside from offering a commentary on displacement—or on masses and their origins—in this installation the ever-present image of the crab evokes a virtually armor-plated subject: the armor-plated shellfish, of course, but also, and in particular, an isolated and impenetrable being. Runcie Tanaka's interest in and observation of the crab led to the emergence of a later theme: the tunnel the crab digs in the sand, where it deposits a little ball, the product of the regurgitation of its food. This is a perfect analogy of the excavator who buries his digested experience. In the same way that the pre-Hispanic cemetery offered a return to the land, the crab digs a tunnel into which it deposits its virtual offering. Excavation, offering and tunnel, analogy of a grave that houses a huaco in its interior: all of these are themes of someone who digs within his own being and displays the fragments of his findings.

Other critics have interpreted this armor-plated subject as an almost autistic character, the allegory of a politically and culturally suffocated language.⁽²²⁾ The pieces that made up the small contingent of ceramic personages—each of which seemed to carry something in its hands, as if sustaining some vague guiltiness—initially arose as a consequence of this language. They were later recycled to provide a commentary on the events that the artist was subjected to when he was taken hostage in the residence of the ambassador of Japan at the

end of 1996.⁽²³⁾ After being held for several days—taken hostage in the siege organized by the MRTA—Runcie Tanaka and another hundred people were liberated on Christmas Eve, this time as symbolic hostages. During the days and hours of his captivity, his only communication with the outside world consisted in an exchange of brief letters, notes and papers containing questions, more than answers, in the broken language of uncertainty. *Tiempo detenido*, the installation that he prepared for the First Ibero-American Biennial of Lima a few months later, was a consequence of that experience and as such, it revealed the symptoms of the transformation it provoked. Many of the pieces, which had been prepared previously for another exhibition, were reused and redesigned, undergoing the transformative action of fire through a second baking in the ceramic oven. In this way, the inexpressive, monk-like personages, united by their gesture of contrition—which at the same time was a progressive (or regressive) countdown to the end of confinement, a rudimentary language of deaf-mutes—underwent, once more, the test of fire. It would not be difficult to make a formal association between the short arms of these *cuchimilcos*, held close to their bodies, and the tweezers of the crab. In the closed and suffocating confines of the exhibit space—the basement of the library of the School of Fine Arts' cultural center of—their massive distribution, their grouping and their alignment seemed to confirm the idea of an analogy. Unlike the small crabs baked by the sun and imprisoned between the sea and the sand that the artist had found on the beach of Cerro Azul, the personages here took on their own fossilized presence thanks to the virtual collective burial to which they were submitted.⁽²⁴⁾

In the context of the violent political urgency of the moment, this installation, which is both, cemetery and labyrinth, this army, which is motionless yet capable of detaining all temporality, alluded, perhaps, to

other graves of collective anonymity. Many of the phrases from the pieces of paper the artist exchanged with his family during his captivity were legible on the walls, under the omnipresent redness of the lighting. Evocative of the graffiti scratched by convicts on the walls of their cells, or of a victim's final message, this element was chromatically strengthened by the use of thousands of small, red, translucent marbles as supporting elements. The marbles seemed to evoke a sense of both passion and urgent emotiveness; the abacus, ancestral yet decomposed, was incapable of marking the passage of disintegrated time. An image of decomposed time?

In the context of the virtual silence of an artistic context (self)-silenced by the violent breakdown of daily reality, in which a polarized military atmosphere denied every possibility of disagreeing or communicating,⁽²⁵⁾ Runcie Tanaka's proposal signified a process in which the superficial perplexity arising from personal experience (a form of knowledge) resulted in a questioning of the very foundations of an entire community (a form of recognition).

It is important to recall that the incidents related to the siege of the Japanese embassy and their tragic, fatal finale shook not only local consciences, but also, thanks to the broadcast media, those of the inhabitants of many countries. From the moment the residence was taken until the end of the episode, almost the entirety of the related events was immediately transmitted to the entire country, and simultaneously to the rest of the world. Representing a sort of canned violence, the television screen set boundaries that could not be symbolically transgressed; at the same time, it provided the primary frame of the multiple views on the abduction, its consequences, and international political opinion surrounding the events. In this theater of operations, Runcie Tanaka proposes a halt in the programming with a vivid gesture that destroys the endorsed simulation characteristic of the television screen; he creates, instead, a virtual space—a

promenade below the surface of that *mise-en-scène*. The fact that the bloody rescue operation—carried out in tunnels underlying what was visible on the television screen—was officially christened “Operation Chavin de Huantar” cannot be seen as a mere coincidence. The reference to Chavin’s important vestiges is a sign not only of the pleasure the official Peruvian state takes in creating its own version of history and of archeology; it also alludes to a pre-Hispanic society that was characteristically a military and theocratic state, as eminently expressed in the dark tunnels of its temple, which served as the architectural and formal inspiration for the military operation.

Tiempo detenido can be seen as the registry of a subjectivity in which the artist is not only the huaquero of his own identity, but also the profaner of the pantheons of consensus imposed by the dictatorship. He creates a space in which he is able to deposit the regurgitation of his own experience, which is, thanks to the wonders of the media, the other face of the experience of an entire community. It is as if there was an agitated territory, marked by another history, immediately below the very thin skin explored by Runcie Tanaka. As if Peru—the nation—and its territory, its geography, had not evolved necessarily on the same side of things. In the context of this disintegrated history and territory, the silent observation embodied by Runcie Tanaka’s work seems to suggest a need for restitution, for the uncovering of hidden longings. As if beneath the illuminated and yet darkened tunnels in which the emptied ceramic bodies silently rest, engrossed and confused, this disturbed community were lying in latent anticipation, like truth awaiting its turn, its content, and its era—awaiting its unearthing and its redemption.

Untimely epilogue

In 1999 I wrote this text on the work of Carlos Runcie Tanaka on

the request of the artist himself, but as well as one of a series of texts—dealing with selected themes that permeate local culture, history, and art—that I was working on at the time. The text was set aside and misplaced on more than one occasion, as often happens with studies that are considered uncomfortable and incomplete. Runcie and I exchanged different and conflicting versions of the original proposal several times. Its current unearthing demonstrates the fact that many of the elements and interpretations in the text were the product of an urgency that I now see as irremediable but which, at the moment, seemed necessary and fitting. Meanwhile, Runcie’s work has continued to evolve; he has traveled and participated in exhibitions and biennials thanks to diverse invitations. There were two options: that of falsely updating the text, or that of bringing it to light as the vestige that it undoubtedly is. This last option is the one that has been chosen. Without a doubt, this quality is characteristic of vestiges and of things unfinished, existing in reality or in one’s memory. Coincidentally, or by pure objective chance, during the past few weeks the old issue of responsibilities and crimes—which the dictatorship had covered with a cloak of authoritarianism—has just been unearthed. Silenced testimonies regarding the details of the Operation Chavin de Huantar have also begun to appear. It is difficult to enable a community to perceive the wrinkles in things that they were forced to see; at the time they occurred, as smooth. The gallantries and triumphs of a dictatorship specially conceived under the protection of the technology of the media, of simulation and threats, are rarely what they seem to be; they resemble, rather, the televised fiction that audiences expect. Did this text set out to make a displaced statement concerning the facts of daily life at that moment? Without a doubt. More than a temptation, this was the result of a conviction that there was a need to see the work of a contemporary artist in the light of the concrete facts

to which it not only bears a relation, but which somehow represent its obscure origins. This in turn results from a conviction that artistic creation is not only fueled by the vacuum of the blank page, of the virgin canvas, of the empty screen, or of any other decontaminated or pure platform; nor does it enter into dialogue solely with the historical construction that we know as tradition. It is, rather, a network of relationships formed within the subjectivity of an artist and his or her time. To split that dense framework in two, using a blade that is none other than the treatise of canon or tradition, was not the conceptual or theoretical intent of this author neither of the artist.

(Translated by Christine Graves)

Notes

(1). Cited by John Houston, "The life behind the pots", in: An exhibition of the Art of Bernard Leach (exhibit catalog), The Ohara Museum of Art Asahi Shimbun: Tokyo, 1980, p. 25. Bernard Leach was born in Hong Kong and spent much of his childhood in Japan, where he returned as assistant to the ceramist Kenzan Ogata in 1911. Runcie Tanaka would himself undertake a similar return to Japan in 1979-81 working with Tsumikura Masahiko in Ogaya and with a disciple of Hamada, the ceramist Shimaoka Tatsuzo, in Mashiko.

(2). Interview with the artist 3/6/99.

(3). See Agustín Berque, *Le sauvage et l'artificiel. Les japonais devant la nature*. Paris: Gallimard, 1986.

(4). We can mention, among others, Jorge Eduardo Eielson, Ricardo Wiese, Esther Vainstein and Mario Montalbetti. For all of these artists, the archeology and landscape of the Peruvian coast are allegories of another type of historical and subjective process.

(5). In the case of southeast Asia, for example, see Benedict Anderson, *Imagined communities*, London: Verso, 1991 pp. 163-185.

(6). It is estimated that far less than half of the archeological sites in Peru are duly registered in the National Institute of Culture.

(7). I refer to the frequent "invasions" of the Moche citadel of Chan Chan and its environs by massive populations of migrants, leading to frequent run-ins with the authorities.

(8). Roberto Miró Quesada "La propuesta artística de Runcie Tanaka" in *La República*, 18/11/87 commentary on an exhibition in the Trilce Gallery, November 12-30, 1987.

(9). More space would be needed to expand upon this digression. Because of the ancient desire for redemption, which has been one of the driving forces in modern Peruvian culture and politics, the recuperation of the marginated Andean culture of the majority has always implied a national project of social transformation. Many instances and projects of alliance have been founded on this basic idea, permeating Peruvian thinking at least since Mariategui. The reasons for their continuous and diverse downfalls deserve attention far beyond the confines of the present study. For the record, at least since the second post-world war, these movements of transformation became massive, acquiring genuine possibilities of success, in particular between the 70s and the late 80s. This period, by the way, covers the intellectual and militant period of Miró Quesada (+1990), when this became one of the key elements of national creativity and thought, of which Runcie's work is very much a part.

(10). See Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* [1933], Madrid: Ediciones Siruela, 1994, pp. 21-22. In this essay the author explores the western desire for light, and its relationship with the desire for order and proximity to reality that occidental expression has historically pursued, differentiating it from the eastern cult of darkness. Tanizaki sees this western predilection as correlative with progress (p. 72) and arrives at an intense challenging of this condition, posing the question: "What would be the forms of our society and to what point would they be different from what they are?" if there had been an authentic Japanese modernism.

(11). There are other contemporary Peruvian artists who also explore this national fissure. See Rodrigo Quijano on the work of Fernando Bryce, *El Museo Hawai: una naturaleza muerta de la cultura*. Notas a la serie *The Progress of Peru*, en: *Hueso Húmero # 33*, Lima, December 1998, also published independently by *RitualdeloHabitual* ediciones, December 2000.

(12). Personal interview with the artist, 03-06-99.

(13). "(The pieces) are at our feet, with no barrier whatsoever to impede our touching them or tripping over them, just as we encounter—on any beach on

the Peruvian coast—seashells or starfish that we can take home with us." Miro Quesada. *op. cit.*

⁽¹⁴⁾. A skepticism about this critical evaluation, but not about Chancay itself. Runcie is an avid collector and connoisseur of Chancay ceramics. His activity as a collector took place primarily during the period between 1986 and 1990. Nonetheless, the artist himself has clarified that his emotional connection to Chancay is more directly related to the spatial aspect (the desert) than to the ceramics.

⁽¹⁵⁾. This generalized vision of Chancay has only recently been modified. A biennial art exhibition organized by the Museo de Arte de Lima and private businesses, entitled "Arte y empresa" ("Art and Enterprise"), dedicated a special exhibit to "Contemporary Chancay" with invited artists including Carlos Runcie. See the catalog of the exhibit, *Chancay contemporáneo*, Lima: Museo de Arte de Lima / Cosapi Organización Empresarial, 1998.

⁽¹⁶⁾. In fact, many of the most famous ceramic remains of this culture, such as the chinas and cuchimilcos, have for some time been used to decorate the salons of elite middle class homes, as well as their exteriors and gardens, leaving these articles of "scarce value" to the intemperie. "Chancay is Lima's huaco supermarket": an illustrative phrase attributed to the architect Fernando Belaúnde Terry, twice president of the country (1963-68 / 1980-85) and a virtual representative of the professional middle class and the industrial bourgeoisie: an alliance that dates back, perhaps, to the second presidency of Prado (1965-62) and its cultural modernism, which consisted, among other things, in the aesthetic (and social) acceptance of prehispanic Andean culture—but not necessarily of the contemporary one.

⁽¹⁷⁾. Nonetheless, Allen Ginsberg—in his travels through Peru—sensed the latent life below the surface, as evidenced by the continuing growth of the nails and hair of the mummies buried in Chancay. He manifested this in his poem dedicated to the aging Martín Adán, *To an old poet in Peru*, in his book *Reality Sandwiches*, City Light Books, San Francisco, 1963.

⁽¹⁸⁾. Berque, *op. cit.* pp 56-74.

⁽¹⁹⁾. Jorge Villacorta, "La marea de la memoria" interview with the artist, in *Oiga*, June 1994.

⁽²⁰⁾. *Op. Cit.*

⁽²¹⁾. See Tanizaki, *op. cit.* His description

of the sensations of physical pleasure motivated by the classic Japanese WC are truly extraordinary (pp. 5-17). Tanizaki associates this pleasure with darkness and the natural environment. The natural environment and darkness would, furthermore, become almost automatically associated with traditional Japanese aesthetics. Tanizaki sees the evolution of light in Western society as a consequence of the linear idea of progress. "(Westerners) are in a constant state of agitation, seeking a condition superior to the present one. They continually seek more light, and they have managed to convert candlelight into petroleum lamps [...], gas into electric lights, eventually doing away with the tiniest, most remote refuge of darkness" (p. 72)

⁽²²⁾. See Gustavo Buntinx's essay accompanying the exhibition *Tiempo detenido* in the I Bienal de Lima: "La tentación autista: notas a una instalación imaginaria" Lima, October 1997

⁽²³⁾. Many observers found a formal relationship between these grouped figures and the most well known personages of the Chancay culture, the *cuchimilcos*.

⁽²⁴⁾. This arrangement has been compared to the burial of the army of the Chinese emperor of the III century BC, Shih Huang Ti. See Buntinx, *op. cit.*

⁽²⁵⁾. I am referring, obviously, to the period of armed conflict between the Peruvian government and Sendero Luminoso (Shining Path), between 1980 and 1992, and to the period of the dictatorship initiated by the government of Fujimori with the coup of 1992.

Rodrigo Quijano es poeta, curador y crítico cultural. Ha colaborado en los principales medios del país y ha actuado como curador en diversas muestras, entre ellas, César Moro Artista Plástico (2000), Benjaminiana. 7 artistas desde la mirada de Walter Benjamin (2003) y Antonio Pareja, Una Retrospectiva (2004). Forma parte del comité editorial de la revista de artes y letras Hueso Húmero y es el flamante Director del MAM! (Museo de Arte Modesto).

Fotos

Javier Silva:
pp. 2, 3, 6, tapa y contratapa.

Herman Schwarz:
pp. 4 y 9

María Inés Vidal:
pp. 0 y

Javier Ferrand:
pp. 5 y 8.

