



carlos runcie tanaka into white / hacia el blanco



carlos runcie tanaka into white / hacia el blanco

... en mi sueño aparecían por intervalos destellos y ráfagas de luz intensa...

en el pasado el cangrejo simbolizaba la puerta de acceso para las almas que llegaban de su viaje por las estrellas y descendían al mundo para nacer como seres humanos. (El cangrejo) se desplaza ahora junto al camino que surca el espacio y lleva al Corazón de Luz

... es ya de mañana e intento retomar el viaje hacia el blanco

Lima, 24 de agosto de 2008 - 1 de febrero de 2010

... intense gleams and glitters of light appeared at intervals in my dream...

in the past the crab symbolized the threshold that souls had to enter after travelling through the stars to be born as human beings. (The crab) now moves through space, along the path that leads to the Heart of Light

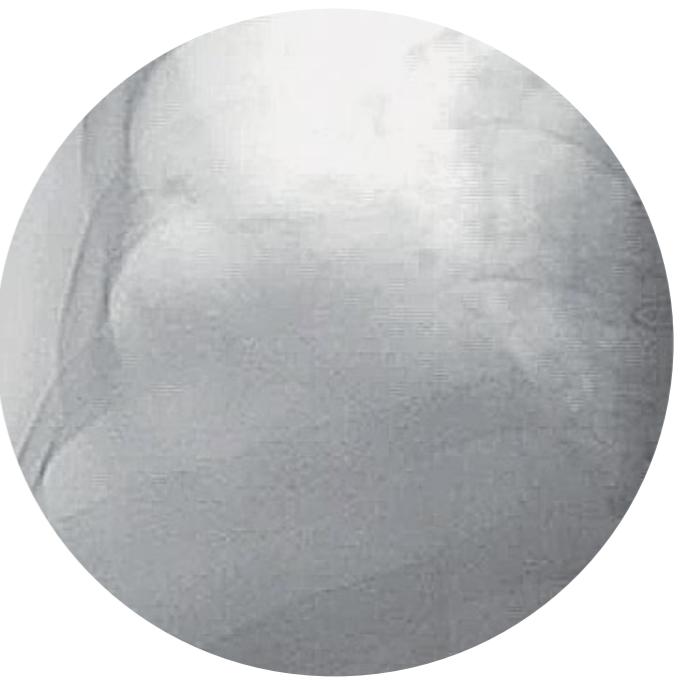
... day breaks and I try to resume my journey into white

Lima, August 24, 2008 - February 1, 2010









carlos runcie tanaka into white / hacia el blanco

INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO
FUNDACIÓN WIESE

Para el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) siempre es un orgullo presentar en sus salas obras de la importancia de las de Carlos Runcie Tanaka. Artista de amplio reconocimiento y magistral trayectoria en la cerámica, ha logrado destacar nacional e internacionalmente, representándonos en importantes certámenes como la Bienal de Venecia.

En su instalación *into white/hacia el blanco*, Runcie Tanaka nos enfrenta a lo minimalista de su propuesta y a la fragilidad del papel y el cristal, quizás como una metáfora de la vida misma.

El ICPNA se honra en publicar este catálogo de la exhibición presentada en nuestra galería, y agradece al artista Carlos Runcie Tanaka.

into white/hacia el blanco fue producida gracias al apoyo de la Fundación Augusto N. Wiese; nuestro agradecimiento a ella y al equipo que hizo posible esta instalación.

Germán Krüger Espantoso
Presidente del Consejo Directivo
Instituto Cultural Peruano Norteamericano

The Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA, Peruvian-North American Cultural Institute) takes great pride in exhibiting the work of prominent artists such as Carlos Runcie-Tanaka in its art gallery. Widely renowned for his outstanding career in ceramics, he has achieved distinction both here and abroad representing Peru in important exhibitions such as the Venice Biennale.

In this installation *into white/hacia el blanco*, Runcie-Tanaka confronts us with the minimalism of his proposal and the fragility of paper and crystal, perhaps as a metaphor of life itself.

ICPNA is honored to publish the exhibition's catalogue and thanks the artist Carlos Runcie-Tanaka.

into white/hacia el blanco was produced with the support of the Augusto N. Wiese Foundation; we want to express our gratitude to the Foundation and the team who made this installation possible.

Germán Krüger Espantoso
Chairman of the Board of Directors
Instituto Cultural Peruano Norteamericano

Con la publicación de este libro, producido como resultado de la colaboración entre el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y la Fundación Augusto N. Wiese, podemos apreciar la instalación *into white/hacia el blanco*, que realizó el artista Carlos Runcie Tanaka en la Galería del ICPNA en Miraflores.

La Fundación Wiese, que en 2010 cumple 50 años, fue creada por mi padre, don Augusto N. Wiese, en el año 1960, con el objetivo de trabajar en los campos de la salud, la educación y la cultura de nuestro querido país, el Perú. Este mismo espacio de tiempo y lugar, coincidentemente, ha servido para que un artista tan sensible y humano como Carlos Runcie Tanaka desarrolle su experiencia de vida; una vida a la vez marcada por experiencias que lo han llevado a plantear y ejecutar una instalación como esta, testigo privilegiado del paso de su tiempo y de la aceptación del mismo.

El gran empeño y la dedicación del artista, así como de las personas que han participado junto con él en su trabajo, podrán ahora también apreciarse al recorrer las páginas de esta publicación.

Así pues, quiero agradecer muy especialmente al Sr. Carlos Runcie Tanaka, al Instituto Cultural Peruano Norteamericano y a todas las personas que han colaborado en la producción y ejecución de la instalación y en la concepción, producción y publicación de este libro.

Augusto Felipe Wiese de Osma
Presidente
Fundación Augusto N. Wiese

Through the publication of this book, a result of the collaboration between the Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) and the Fundación Augusto N. Wiese, we are now able to see the installation, *into white/hacia el blanco*, by artist Carlos Runcie-Tanaka at the ICPNA Gallery in Miraflores.

The Wiese Foundation, now celebrating its 50th anniversary, was created by my father Augusto N. Wiese in 1960, with the purpose of helping in the areas of health, education and culture of our beloved Peru. Coincidentally, this same time and space served for an artist as sensitive as Carlos Runcie-Tanaka to develop his life experiences. A life marked by experiences that have led him to propose and set up an installation such as this one. He is a privileged witness of the passage of time and its inevitability.

In the pages of this book it is now possible to appreciate the great commitment and dedication of the artist and of all those who participated with him.

I would specially like to thank Mr. Carlos Runcie-Tanaka, the Instituto Cultural Peruano Norteamericano and all those people who have helped in the production and setting up of the installation and in the concept, production and publication of this book.

Augusto Felipe Wiese de Osma
Chairman
Fundación Augusto N. Wiese

Many of us must have stopped to think of the permanent challenge that each new proposal represents. Not every artist has been able to ensure this passage in unvaryingly gentle conditions, yet the challenge persists like an unavoidable pipedream. We also know that art is often the translator of discourses so intimate, so personal, that they can only rise to the surface as metaphors.

Carlos Runcie-Tanaka is Peru's most representative ceramic artist, and he is surely among the best in the continent. His work is the result of a disciplined, almost Spartan exercise. His passionate search has resulted in a life dedicated entirely to creating and investigating. Runcie-Tanaka has held several exhibitions with overwhelming results in terms of success and reviews. Such circumstances could have conditioned a patently successful creative process for any artist, but not for one as committed as Runcie-Tanaka.

Working from traumatic experiences in a time of social upheaval, through his installations the artist has induced moments of deep reflection. His work has been in the spaces of museums and galleries in Peru and abroad, creating an awareness of the enormity of a problem usually left to media manipulation. Owner of a universal discourse, Runcie-Tanaka has translated concepts with remarkable plasticity and elegance. From the start his technique and style were the indelible mark of the strength of his proposals.

Familiar as we are with his work in ceramics, his dreamlike vision of the Peruvian desert, and his passionate devotion to the Chancay culture, we find ourselves in his latest installation. The first impression is caused by the rupture from the canons we were getting used to. Now his emblematic crystal crabs represent all the luminosity of the spirit. The installation of the white origami path, so pristine, so pure, seems to take us to an ethereal space where peace is the final objective. The complementary pieces blend seamlessly in a minimalist discourse where the superfluous has no place.

Obviously each element leaves a different impression on each beholder. An interpretation enriched by the fact that it comes from someone who has fused the cultures of his origins with extraordinary results. Beyond whimsical analysis, the installation has a lot to say, but everyone is left with his own interpretation. We are also left with a sense of being present in the first step of a substantive change. If so, we are sure that Carlos Runcie-Tanaka will continue to surprise us with the enormous generosity that characterizes him. Transparency and light are elements of the wisdom that have been incorporated in this new stage, responding to the artist's concerns.

The Instituto Cultural Peruano Norteamericano would like to express its heartfelt gratitude to the Wiese Foundation and all those persons and institutions that have made this exhibition possible.

Fernando Torres Quiroz
Cultural Director
Instituto Cultural Peruano Norteamericano

Seguramente son muchos los que se han detenido a pensar en el permanente desafío que representa cada nueva propuesta. No todos los artistas han podido asegurar este tránsito en condiciones siempre amables y, sin embargo, el desafío permanece como una quimera insoslayable. También sabemos que el arte suele ser el traductor de discursos tan íntimos, tan personales, que solamente pueden aflorar al exterior convertidos en metáforas.

Carlos Runcie Tanaka es el ceramista más representativo del Perú y, seguramente, se ubica entre los mejores del continente. Su trabajo es el resultado de un ejercicio disciplinario casi espartano. Una vida dedicada por completo a la creación y a la investigación es el resultado de su apasionada búsqueda. Runcie ha realizado múltiples exposiciones con abrumadores resultados en términos de aceptación y crítica. Circunstancias que podrían haber condicionado un proceso creativo a todas luces exitoso para cualquier artista, pero no para alguien tan comprometido como el que ocupa nuestra atención.

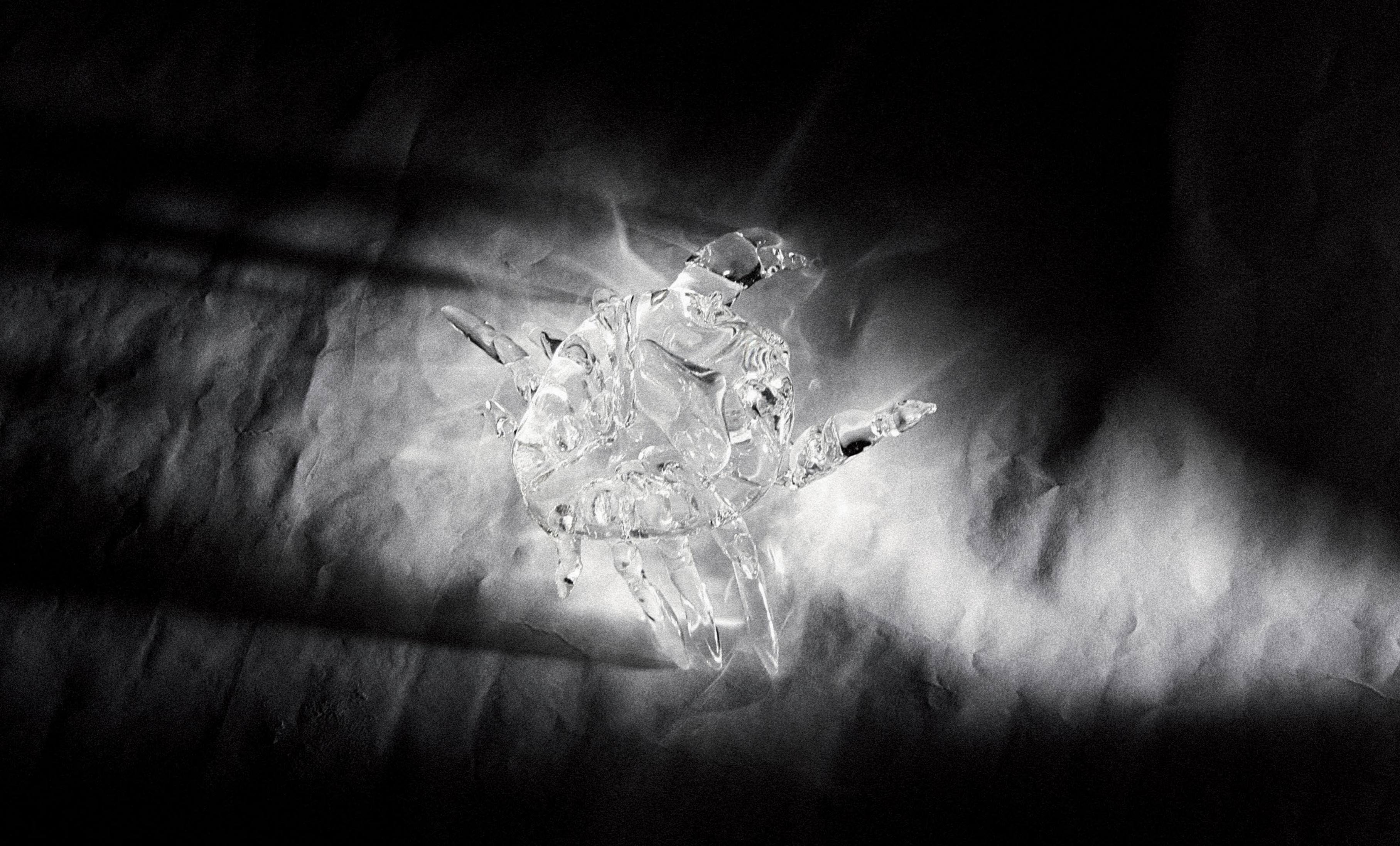
Partiendo de experiencias traumáticas en las peores épocas de desorden social, el artista nos hizo reflexionar con instalaciones de profundo alcance. Su obra ha recorrido los espacios de museos y galerías en el Perú y en el mundo, generando conciencia de la magnitud de un problema generalmente supeditado a la manipulación mediática. Dueño de un discurso universal, Runcie Tanaka ha traducido conceptos con enorme plasticidad y elegancia. Su técnica y estilo fueron, desde sus inicios, la indeleble marca de la solidez de sus propuestas.

Acostumbrados a su trabajo en cerámica, a su onírica visión del desierto peruano, a su apasionada devoción por la cultura Chancay, nos encontramos ahora en su última instalación. El primer impacto es causado por la ruptura de los cánones a los que nos estábamos acostumbrando. Ahora sus emblemáticos cangrejos de cristal representan toda la luminosidad del espíritu. La instalación de los senderos de origami, tan blancos, tan pulcros, parecen conducirnos a un espacio sideral donde la paz es el objetivo final. Las piezas complementarias se integran perfectamente en un discurso minimalista donde no hay lugar para lo superfluo.

Evidentemente cada elemento ofrece una lectura para cada quien. Una lectura enriquecida por provenir de alguien que ha fusionado perfectamente las culturas de sus orígenes con resultados extraordinarios. Más allá del análisis antojadizo, la muestra tiene mucho que decir, pero queda en el receptor su propia interpretación. Nos queda también la sensación de estar asistiendo al primer paso de un cambio sustutivo. De ser así, estamos seguros de que Carlos Runcie Tanaka nos seguirá sorprendiendo con la enorme generosidad que lo caracteriza. La transparencia y la luz son elementos de la sabiduría que han sido incorporados en esta nueva etapa, respondiendo a las inquietudes del artista.

El Instituto Cultural Peruano Norteamericano agradece la colaboración de la Fundación Wiese y de todas las personas e instituciones que han hecho posible esta muestra.

Fernando Torres Quiroz
Director Cultural
Instituto Cultural Peruano Norteamericano



En *into white/hacia el blanco*, instalación de Carlos Runcie Tanaka, el espacio es el principal protagonista. Tratado como un gran dibujo dentro de la galería, el papel forma una línea zigzagueante proveniente del trazo presente en su cerámica. Aquí, el cristal toma el lugar de la cerámica, disciplina por la que Runcie Tanaka es ampliamente reconocido.

Volvemos a encontrarnos con la obra de arte como espacio de reflexión, en donde se ha renunciado a lo superfluo. Solemos decir que las obras son autorretratos de los artistas, discursos críticos en muchos de los casos. No es tarea dar aquí las claves para descifrarlos. Runcie Tanaka nos permite ingresar al espacio con la reverencia de quien ingresa a un templo, a un recinto de contemplación y descubrimiento, tan lejano de los avatares citadinos y de sus discursos inmediatos.

Armando Williams

Space is the central character of *into white/hacia el blanco*, installation by artist Carlos Runcie-Tanaka. Treated like a huge drawing inside the gallery, the paper forms a zigzag line often seen in his ceramic works. Here crystal replaces clay, a discipline for which Runcie-Tanaka is universally renowned.

Once again we find ourselves with a work of art as a space for reflection, where the superfluous has been relinquished. We often say that works of art are self-portraits of the artists, cryptic discourses in most cases. Our task here is not to provide their deciphering codes. Runcie-Tanaka allows us into the space with the reverence of one entering a temple, into a space for contemplation and discovery, far removed from the vicissitudes of city life and its immediate discourses.

Armando Williams

El camino de Carlos

La búsqueda de arcadia suele ser incierta; usamos las rutas conocidas al inicio, por no disponer de otras. Luego, poco a poco y algo frustrados, comprendemos los errores, tomándolos como derrotas; y así el tiempo nos va enrumbando. En este andar algunos desechan la búsqueda por tediosa y por no mostrar un norte aparente y brillante, o rutilante tal vez. "La aventura es interior" dice Miller, para confortar a los que persisten en esta cacería compleja de la vida con sus innumerables reflejos y espejismos. La imposibilidad de volver tangible lo inasible es tal vez lo fascinante...

En los años de La Araña, a inicio de los ochenta, cuando nos convocaban a todos el gran Hernando Suárez Vértiz, Carlos exhibía por primera vez en Lima, unos meses antes de que yo expusiera algunas sillas justo antes de una larga partida. La vida nos llevó por caminos distintos, Carlos logró una brillante carrera. Hace un par de años conversamos mucho y muy intensamente de nuestras experiencias; paradójicamente, hablamos de la muerte como la única prueba real del paso del tiempo y de la necesidad de engreírnos un poco...

La sucesión de momentos difíciles precipitó la realización de la exhibición que hoy nos convoca. Esperamos mucho pero se consiguió esta entrañable muestra, llena de símbolos y referencias más que sutiles sobre la vida y la muerte, categorías absolutas y difíciles de enfrentar. Carlos recurre una vez más a las herramientas básicas del buen arte, la belleza y la sencillez.

Pedro Pablo Alayza Tijero

Carlos' path

The pursuit of arcadia is often uncertain; initially we use the routes known to us for lack of others. Then, little by little—and with a growing sense of frustration—we come to realize our errors and take them as defeats. Thus time shows us the way. Along this path some will give up the search for its tediousness, for not having a bright and obvious goal, or a dazzling one perhaps. "The adventure is spiritual", said Miller in answer to those who persist in this complex quest for life with its innumerable reflections and illusions. The impossibility of making tangible what is ethereal, impalpable, is what makes it so fascinating...

In the years of La Araña, back in the eighties, when we were all brought together by the great Hernando Suárez Vértiz, Carlos had a first solo show in Lima. A few months earlier I had presented a chair exhibition there, just before a long absence abroad. Life took us down different paths, Carlos achieved a brilliant career. A couple of years ago we talked at length. It was a very intense conversation about our experiences, and paradoxically we talked about death as the only real test of time passing by and the need to spoil ourselves a little...

The succession of difficult moments hastened the realization of the exhibition that has brought us here today. We waited a long time but this intimate display was finally achieved, filled with symbolisms and more than subtle references to life and death, absolute categories that are difficult to confront. Carlos has once again resorted to the basic tools of good art, beauty and simplicity.

Pedro Pablo Alayza Tijero

La silueta develada

En la pared, la silueta de un cangrejo dibuja su sombra. El alma atrapada, dice Runcie.

En el suelo, el papel forma caminos geométricos: Muro, separa el mundo de los vivos y el de los seres transparentes. Es la memoria expuesta, entregada y desdoblada, dice Runcie.

—¿Y si la pisán?

—No importa, no importa.

La luz, blanca, no solo proyecta sombras; lleva al límite el ejercicio de discurrir por los senderos de papel mirando sombras, buscando las almas de los ausentes. La luz se percibe a veces chirriante, como el miedo. Se siente helada, como el otro lado. No invita pero seduce.

—¿Se puede cruzar la línea, se puede pisar el papel?

—Mejor no, los cangrejos son frágiles. (Los cuerpos de cristal, las sombras, el alma en la pared. Fíjate, hemos dejado burbujas de aire, como si fueran gotas de agua.)

—¿Se debe cruzar la línea? ¿Y si se rompe un cangrejo?

Sí se puede cruzar la línea. Esa es la idea, cruzar. Llegar al otro lado, sin miedo. Por ahora, en la habitación del fondo, el corazón late.

Doris Bayly
Lima, mayo de 2010

The outline revealed

The shadow of the crab is outlined on the wall. The trapped soul, says Runcie.

On the floor, the paper forms geometric paths. The wall separates the world of the living and of translucent beings. It is the memory exposed, surrendered and unfolded, Runcie-Tanaka explains.

—And if it is stepped on?

—It doesn't matter, it doesn't matter at all.

The white light, not only does it project shadows, it takes one to the limit, the exercise of walking alongside the paper paths looking at shadows, looking for the souls of the absent. The light is sometimes perceived as harsh, like fear. It feels cold, like from the other side. It does not invite, but it seduces.

—Can one cross the line? Can one step on the paper?

—Better not, the crabs are fragile. (The crystal bodies, the shadows, the soul on the wall. Look, we have left air bubbles, like drops of water).

—Do we have to cross the line? What if one of the crabs breaks?

The line can be crossed. That's the idea, crossing it, reaching the other side unafraid. In the meantime, in the room at the end, the heart beats.

Doris Bayly
Lima, May, 2010



*Ithaca has given you a beautiful voyage.
Without her you would have never set out on the road.
She has nothing more to give you.
And if you find her poor, Ithaca has not deceived you.
Wise as you have become, with so much experience,
you must already have understood what the Ithacas mean.*

Ithaca, Konstantin Kavafis

*Ítaca te regaló un hermoso viaje.
Sin ella, el camino no hubieses emprendido.
Mas no tiene otra cosa que ofrecerte,
y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.
Rico en saber y vida, como has vuelto,
sin duda sabrás ya, qué significan las Ítacas.*

Ítaca, Konstantin Kavafis

As in the beautiful poem by the Greek Konstantin Kavafis (1863-1933), Carlos Runcie-Tanaka poses the enigma and the inevitability of fate. Also like the poet, he praises the process, the experience lived through, offering a journey into the infinite and the unknown. *into white/hacia el blanco* (ICPNA Miraflores) is an installation where he invites us to share not only the reflection but the profound experience, creating a situation that while apparently silent and absent of obstacles, compels memories, distant reminiscences, primary sensations and primeval fears. It is a personal journey, private, intense, demanding and reserved, that leaves the strange aftertaste of a dormant knowledge.

After a near-death experience, where the realization of frailty, the forced silence and isolation, but also the uncertainty of the outcome, of the result of an unequal battle, have merged into this song to life, Runcie poses a gigantic metaphor, almost minimalist in appearance, ascetic in elements but charged with symbolisms.

Upon entering the vast space the eye is drawn to a seemingly endless path, with meandering angles, indicative of a forced displacement. At the side of the path, some thirty crystal crabs resting atop translucent plates, and in a second half-lit room at the end, a video documenting an arterial intervention, showing a different path, this time to the heart of life. Suspended at intervals in the air, ceramic spheres from which countless small faces peer out, a world captured within the perfection of a spherical form, containing all of humanity.

Following the proposed path, we gradually perceive the shadows of the crabs cast on the walls. Thus matter is crystalline, but its shadow is dark, inseparable from each other.

The materials alone are eloquent and symbolic: the apparent fragility of the white paper path, of the glass crabs, and also of the populated worlds of the ceramic spheres. Bound to the fire that gave them birth but burns and destroys, too.

All the elements summoned converge on the meaning: the crab, also a zodiac sign, and according to Orphism, "the threshold through which souls pass into the incarnation"; a shadow for some, the soul for Jung, the representation of the individual's instinctive side; crystal, symbol of the spirit and intellect associated to it (matter exists but it is translucent); and lastly, white, "Symbol of totality and synthesis of the singular" (Cirlot).

A proposal where passion, intellect and talent serve a human voice that expresses itself between the strain, the mystery and an anguished mysticism that feeds it.

Élida Román

Como en el bello poema del griego Konstantin Kavafis (1863-1933), Carlos Runcie Tanaka se plantea el enigma y la inevitabilidad del destino final. También como él, alaba el proceso, la experiencia de lo vivido, la oferta de una travesía hacia lo desconocido e infinito. *into white/hacia el blanco* (ICPNA Miraflores), es una instalación donde invita a compartir no solo la reflexión sino la experiencia profunda, creando una situación que, bajo la apariencia del silencio y hasta la ausencia de obstáculos, obliga al recuerdo, la reminiscencia lejana, las sensaciones primarias y los temores iniciales. Un viaje hacia el interior, privado, intenso, exigente y pudoroso, que deja el extraño sabor de un saber dormido.

Luego de una experiencia límite, donde la certeza de la fragilidad, la obligación de silencio y aislamiento, pero también la incertidumbre del rescate, del resultado de la batalla desigual, han desembocado en este canto a la vida, Runcie plantea una gigantesca metáfora, de apariencia casi minimalista, austera en elementos pero cargada de simbolismos.

Al ingresar al gran espacio sólo se focaliza un larguísimo camino, con meandros y ángulos, que indica un desplazamiento obligado. A su vera, a intervalos, están desplegados más de una treintena de cangrejos de vidrio, apoyados sobre platos translúcidos. Al final, ya en un segundo ambiente en penumbras, el video que documenta una intervención a través de la arteria, mostrando un otro camino, esta vez hacia el centro de la vida. A intervalos, y en altura, esferas cerámicas donde asoman innúmeras pequeñas cabezas, un mundo encerrado en la perfección de la forma, conteniendo a todos los congéneres.

Ya en el tránsito propuesto surge la percepción de las sombras de los cangrejos, proyectadas en los muros. Así, lo que es materia es cristalino, pero su proyección es oscura. Indesligable lo uno de lo otro.

Los materiales son, en sí mismos, elocuentes y simbólicos: la evidente fragilidad del papel blanco del camino, la de los cangrejos apoyados y, también, la de los mundos poblados de las cerámicas. Ligados al fuego que les dio vida, y que sin embargo abrasa y aniquila.

Todos los elementos convocados convergen en el significado: el cangrejo, también símbolo zodiacal, según los órficos, es el "umbral por el que las almas entran en la encarnación"; la sombra para algunos, el alma para Jung, la personificación de la parte instintiva del individuo; el cristal, símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado (la materia existe, pero es translúcida); y por último, el blanco, "símbolo de la totalidad y la síntesis de lo distinto" (Cirlot).

Una oferta donde pasión, intelecto y talento están al servicio de una voz humana que se manifiesta entre el desgarro, el misterio y un angustiado misticismo que la alimenta.

Élida Román

Into white

*Today to rip out my heart,
I who have a bigger heart than anyone...*

Miguel Hernández

This publication, this installation, is, are in fact two miracles. Twenty-two and then seventeen months ago Carlos Runcie-Tanaka underwent not one, but two open heart surgeries. Now his heart beats mended: broken and repaired, as in a terrible somatization of the most violent images featured in Sumballein, the ‘broken anthology’ that together we managed to build not long before in the San Marcos Cultural Center.

That show was a breakthrough, a baroque eruption that now finds its necessary opposite, its complementary opposite in this paradoxically minimalist outburst of precise, precious, rhythmic and ritual redundancies. All of them held over the labored, almost gasping but always calm breath of faith. Each one signed by fragility. The pieces: glass over breakable glass. The floor: thin paper cellulose over uncertain wooden cellulose. The surroundings: tremulous white reflections on silent white walls.

This whiteness is a determining factor. It even gives its name to the exhibition, to the book and to the life that is threatened and in both instances is renewed. Into white; into the white light that refracts in the apparent trans-appearance of the objects. A white light projected vaguely, hazily in spectral eyes on absolutely white walls. Light alone cuts out in white and reconfigures each piece from its shadow, dark and expectant.

The phantasmagoria of the soul, barely illuminating the splendid backdrop of a museum-like architecture, minimalist for a minimum of material intrusion: two ceramic guards. Mutilated, violently wounded, but always impassive, unperturbed. Before that, coming in, at the top of the descending staircase, the mystical glittering of the all-glass cosmic sphere. It is also the last ascending vision of the viewer who retraces his steps to return to the noise and the urban routine after the gentle hiatus of his visit.

This pilgrimage, by the pure and limpid paper trails that section the floor and space with their geometries. The perfect polyangular folds, detached from another of the artist's pieces to determine here the snake pattern that protects and cloisters thirty-six blown glass translucent crabs. The orphic vehicle, as some have suggested, for totemic reincarnations, passages, trances, taking souls between both shores of death.

Death, that other flux, that other river. Like here, in the Zen origami of precisely thirty-nine folds —one hundred and thirty-two meters and not one single cut— lead the visitor along the successive stations of a procession. Into the darkness and the light at the end of the other room where the silent projection of the catheterization for the pre-surgery exploration reveals the barely beating heart of the artist. Barely beating, with immense difficulty, with sorrow.

Sorrow. Attention to the spiritual that beats in the technological impudence of the beating heart. The spiritual and the emotional. And also the pain: pain is the raw material of art, not the only one perhaps, but often the most exalted.

And here I refer not only to Freudian sublimation, but more radically to Heidegger's great illusion: art heals, art saves. Art, certain art, provides a cure and care. It provides a place to dwell on earth, in this hard life we cannot get away from. And still it eludes us.

The high art of the good death. Knowing how to die is to live again, fully. Into that light we go, Carlos. Into white.

Gustavo Buntinx

Hacia el blanco

*Hoy descorazonarme,
yo el más coronado de los hombres...*

Miguel Hernández

Esta publicación, esta exposición, es, son, uno, dos milagros. Primero hace veinte y dos, luego hace diez y siete meses, Carlos Runcie Tanaka sobrellevó no una, sino dos operaciones a corazón abierto. Su músculo cardiaco se agita desde entonces cosido: quebrado y recomuesto, como en una somatización terrible de las imágenes más violentas ofrecidas en Sumballein, la “antología rota” que de su obra logramos juntos construir, no mucho antes, en el Centro Cultural de San Marcos.

Una irrupción, aquella muestra, una erupción barroca que ahora encuentra su necesario opuesto, su opuesto complementario, en este desborde paradójicamente minimalista de redundancias precisas, preciosas, rítmicas, rituales. Sostenidas todas sobre el aliento entrecortado, ahogado casi, pero calmo siempre, de la fe. Y signada cada una por la fragilidad. Vidrio sobre quebradizo vidrio, las piezas. Delgada celulosa de papel sobre celulosa de madera incierta, los pisos. Temblorosos reflejos albos sobre el alba silenciosa del entorno, las paredes.

Esto último es determinante. Le da incluso título a la exposición y al libro y a la vida amenazada que en ambas instancias se renueva. Hacia el blanco. Hacia la blanca luz que se refracta toda en la trans-apariencia vítreas de los objetos. La luz blanca que se proyecta vaga en los ojos especkados sobre las paredes absolutamente blancas. La sola luz que por recorte blanco reconfigura cada obra desde su sombra, oscura y expectante.

La fantasmagoría del alma. Iluminando apenas la escenografía espléndida de una arquitectura museográfica otra vez mínima, para mínimas intrusiones materiales: en la zona límite, los cerámicos guardianes. Mutilados, violentamente incisos. Pero siempre impávidos. Antes, en el ingreso, en lo alto de la escalera que desciende, los destellos místicos de la esfera cósmica, ella misma toda de vidrios. Es también la visión última y ascensional del espectador que retoma sus pasos para devolverse al ruido, a la rutina urbana, tras el hiato templar de este recorrido.

Este peregrinaje, a la vera de los limpios, los límpidos senderos de papel que recortan el suelo y el espacio con sus geometrías. Sus perfectas marcas poliangular, desprendidas de un cerámico del artífice para demarcar aquí el trazo de serpiente que protege y encierra a treinta y seis cangrejos de cristal diáfano, soplando, insuflado. El vehículo órfico, ya otros lo han sugerido, para reencarnaciones totémicas y tránsitos, trances, psicopómicos, entre ambas orillas de la muerte.

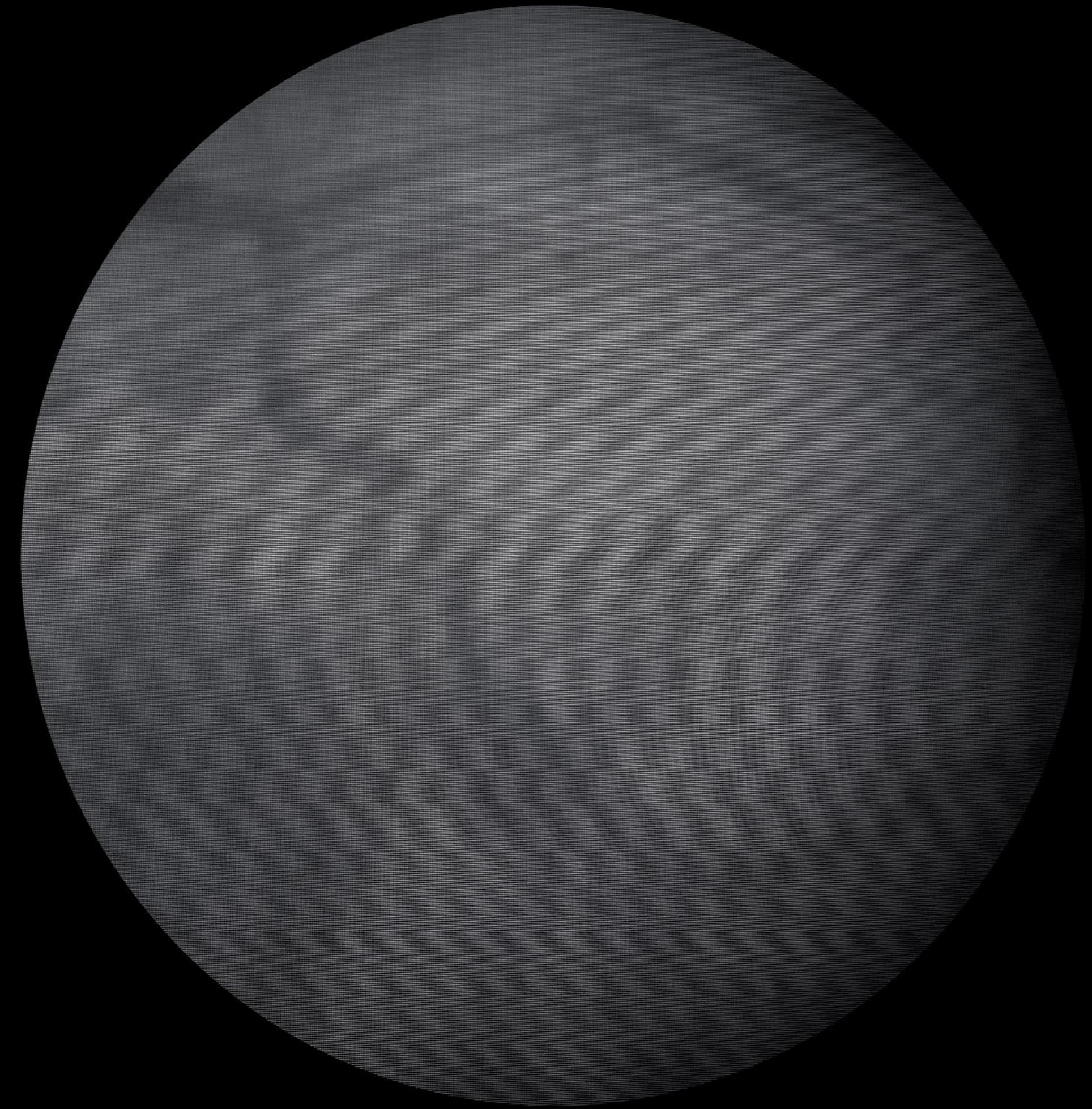
La muerte, ese otro flujo, ese río otro. Como aquí en el origami zen cuyos treinta y nueve pliegues exactos —ciento treinta y dos metros, ni un solo corte— conducen al visitante por las sucesivas estaciones de una procesión hacia el umbral. Hacia la oscuridad y la luz final del otro recinto en el que la proyección silente del cateterismo para la exploración quirúrgica revela al artífice en su corazón que apenas late. Que late apenas. A duras penas. Con pena.

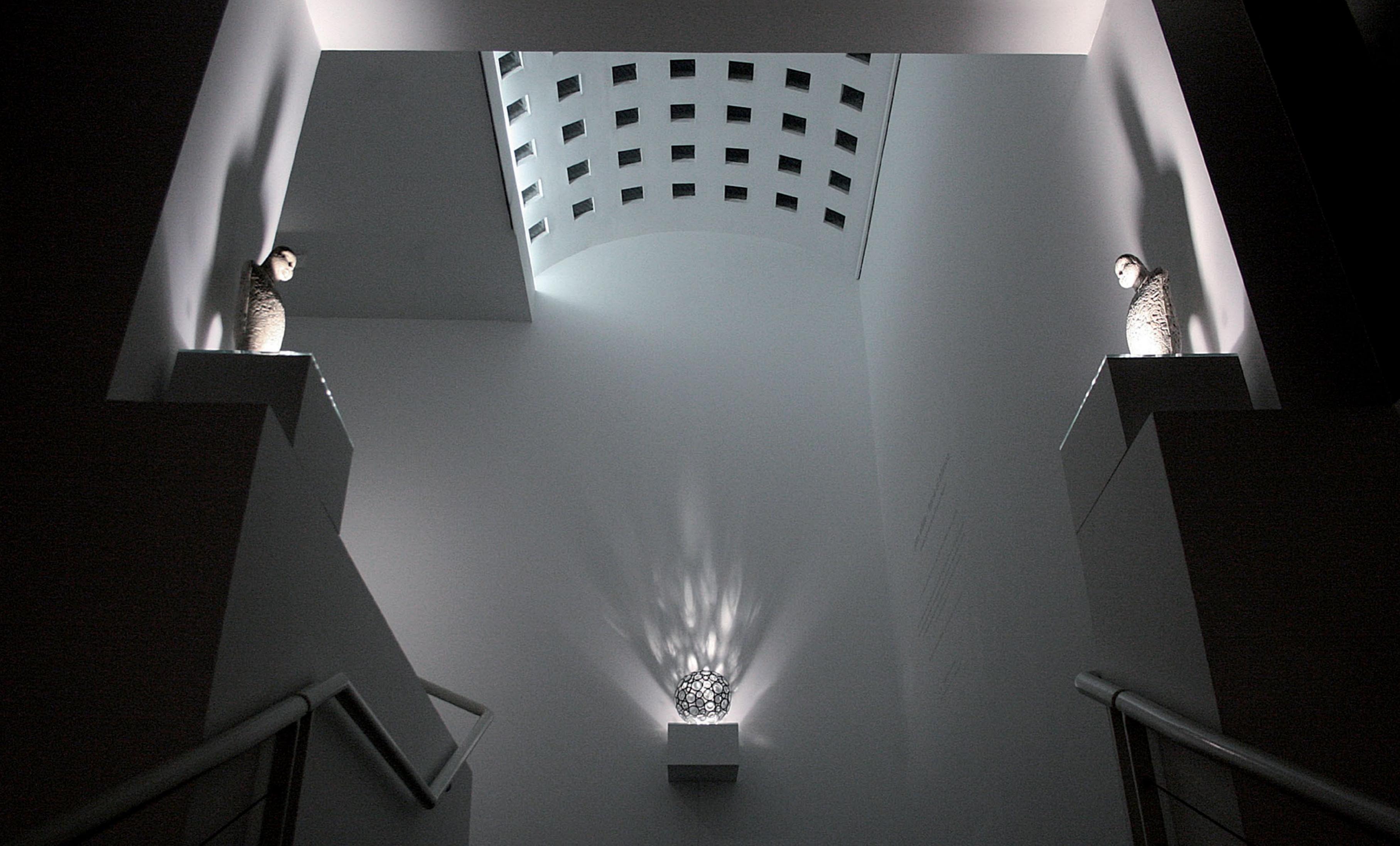
La pena. Atención a lo espiritual que palpita en la impudicia tecnológica de ese desnudamiento de la víscera pulsátil. Lo espiritual y lo afectivo. También lo afligido: el dolor es la materia prima del arte. No la única pero, tal vez, a veces, la más excelsa.

No hablo aquí tan sólo de la sublimación freudiana, sino más radicalmente de la gran ilusión de Heidegger: el arte sana, el arte salva. El arte, cierto arte, ofrece cura y cuidado. Da morada en la tierra. En la vida ingrata que nos es ineludible. E igual se nos escapa.

El arte mayor de la buena muerte. Saber morir es vivir nuevamente, plenamente. Hacia esa luz vamos, Carlos. Hacia el blanco.

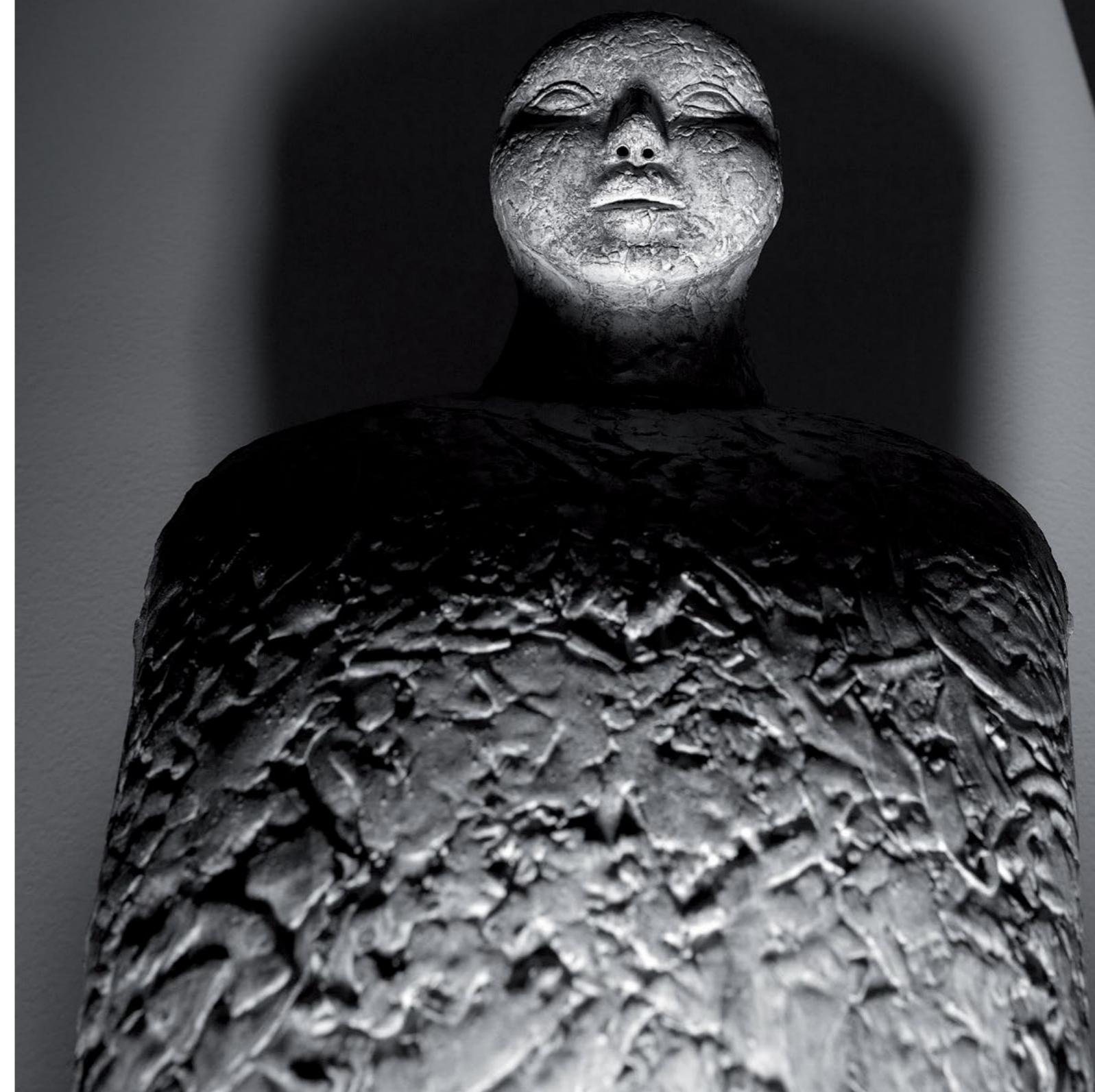
Gustavo Buntinx







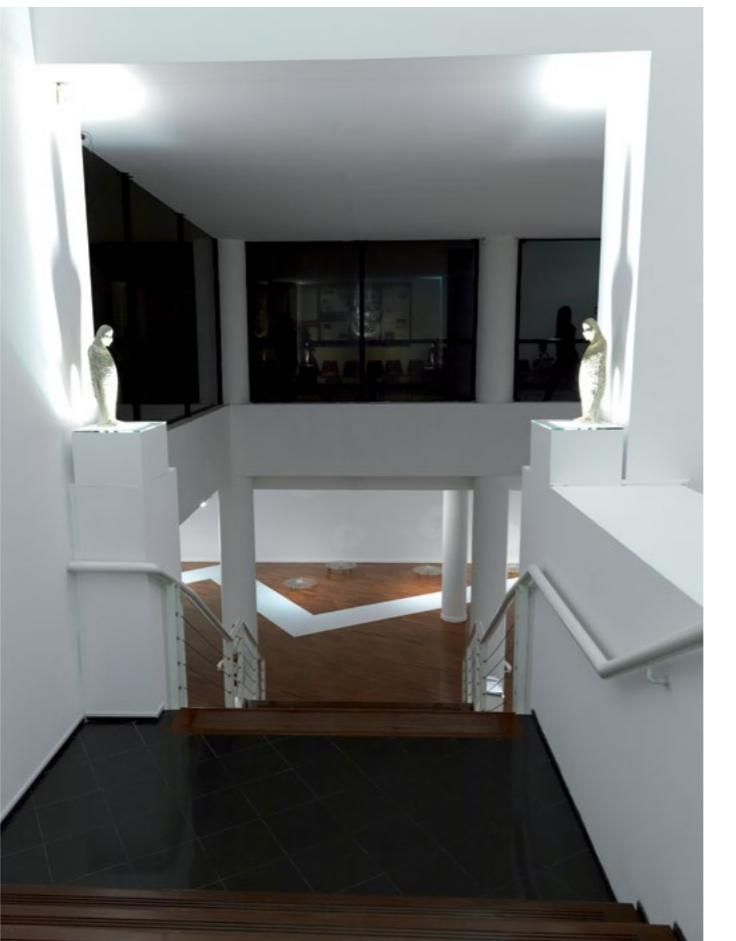




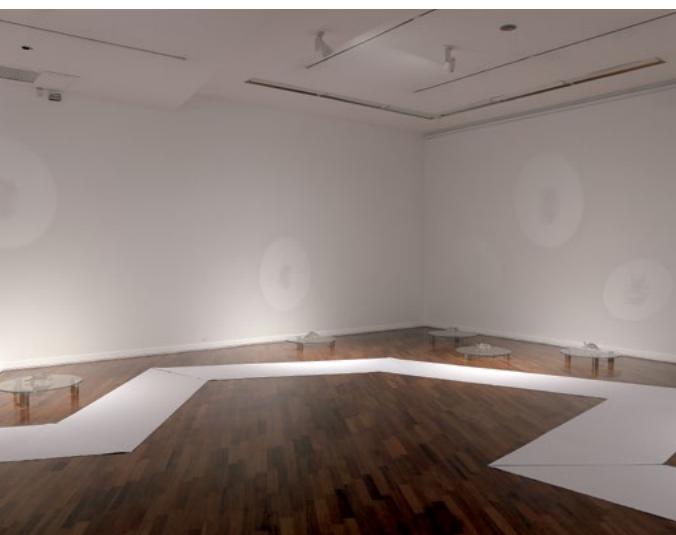
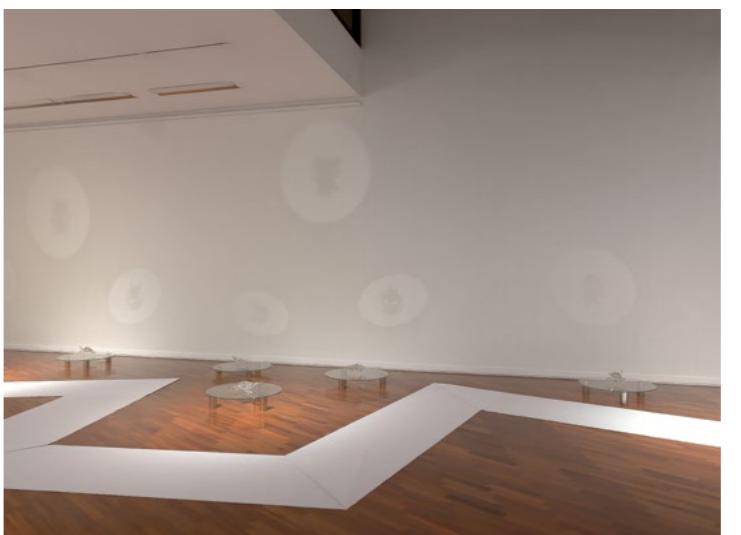
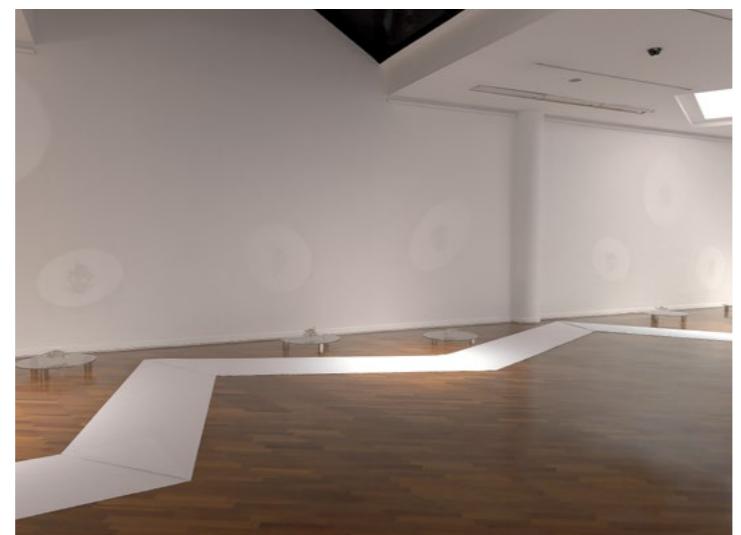




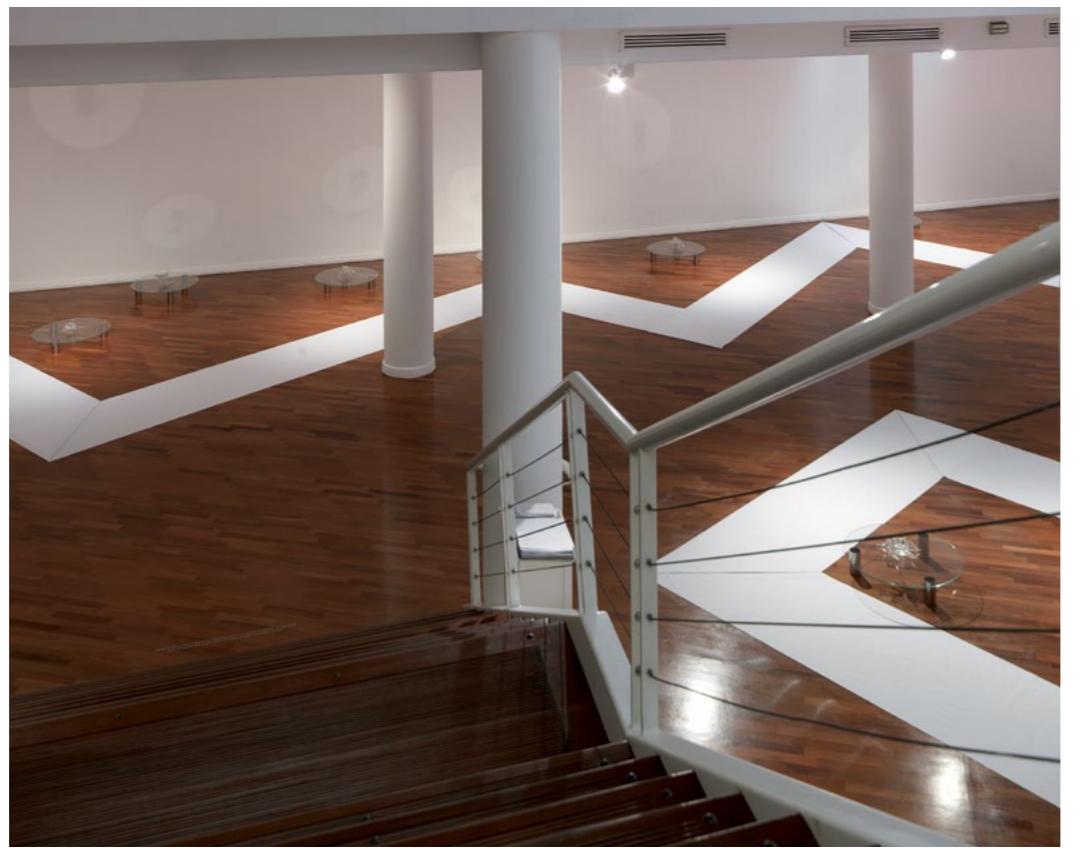






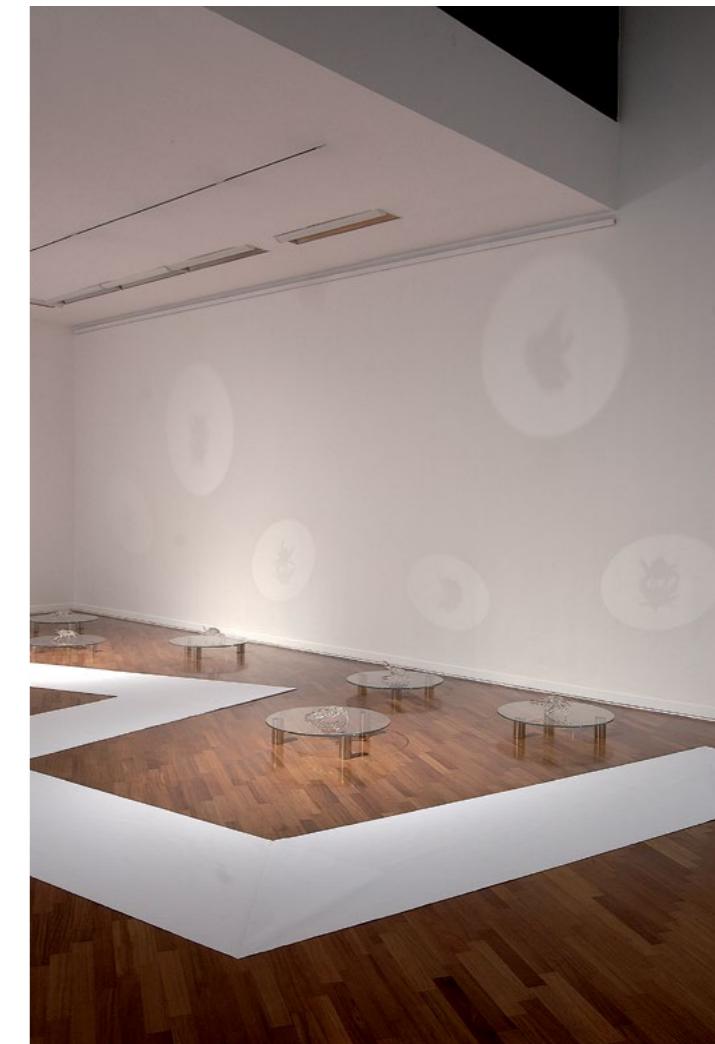


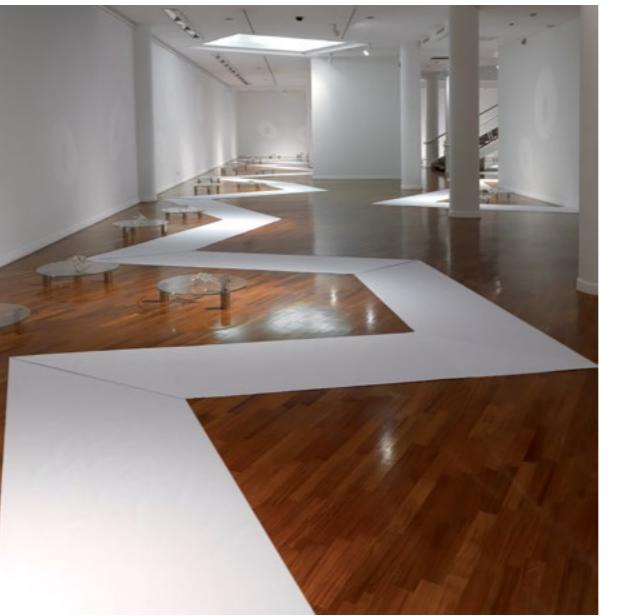






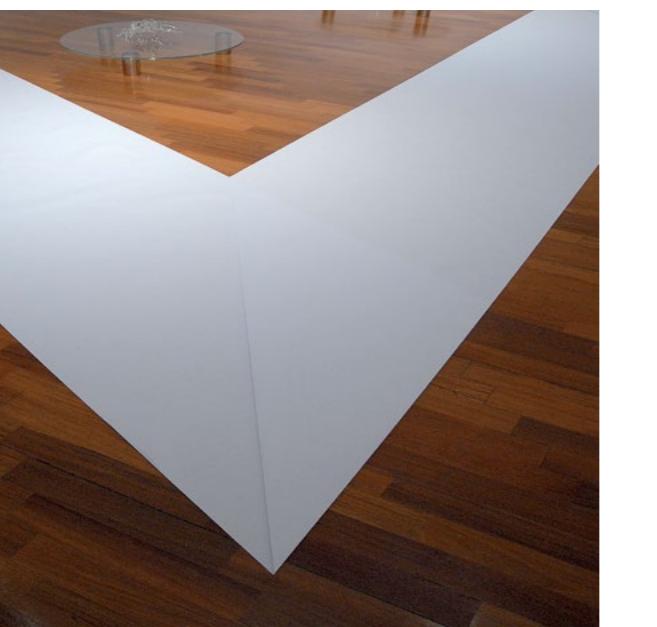


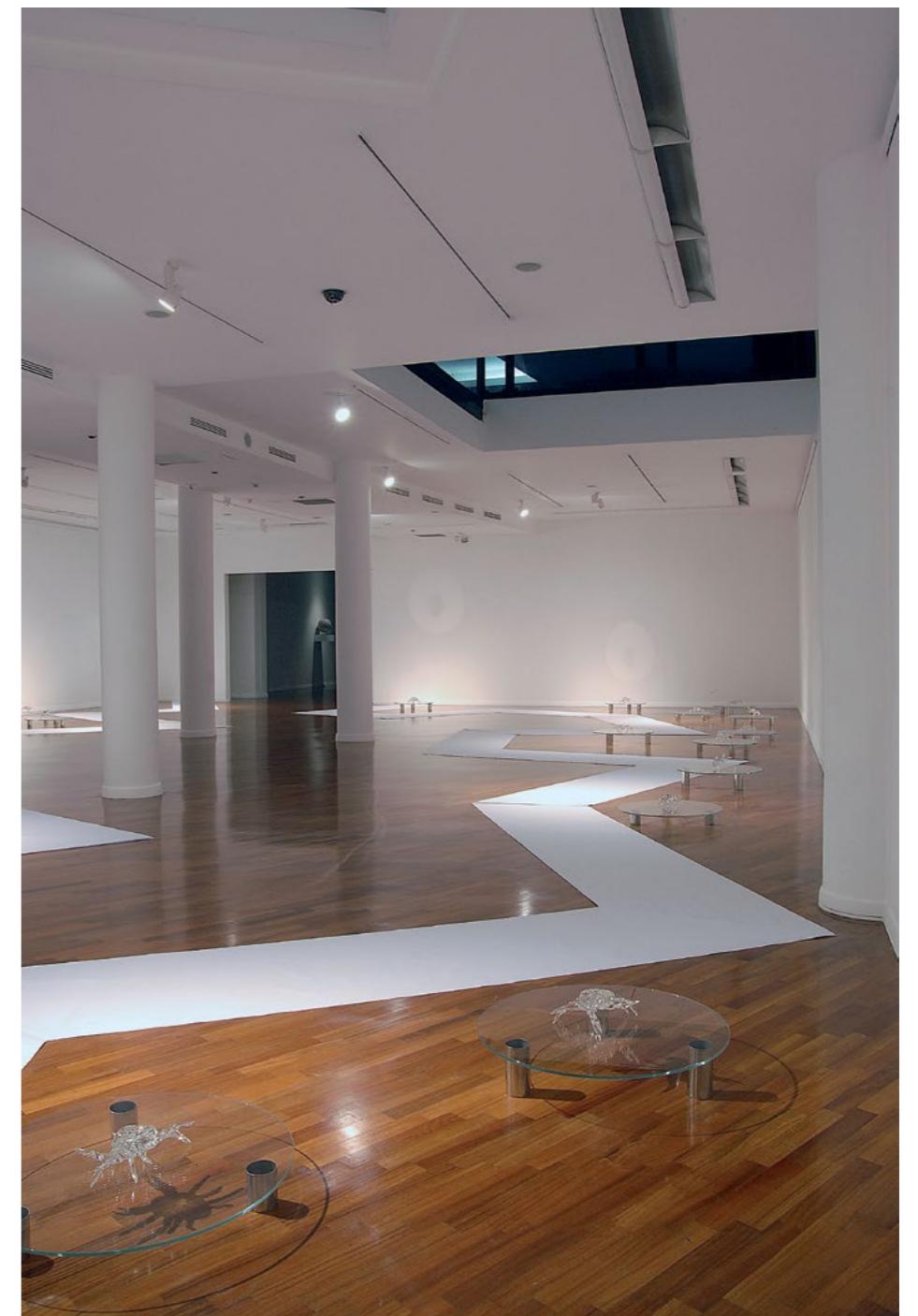
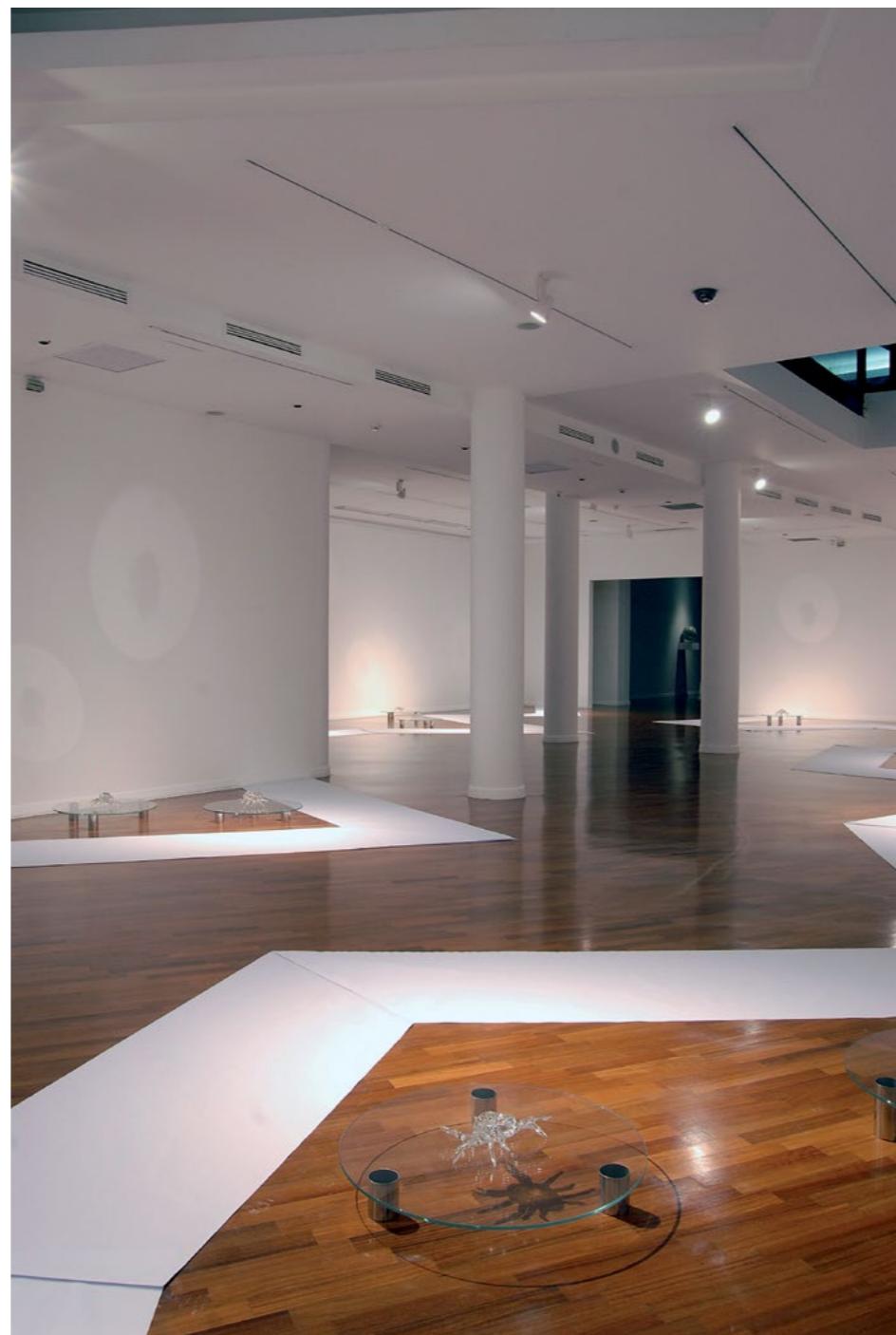


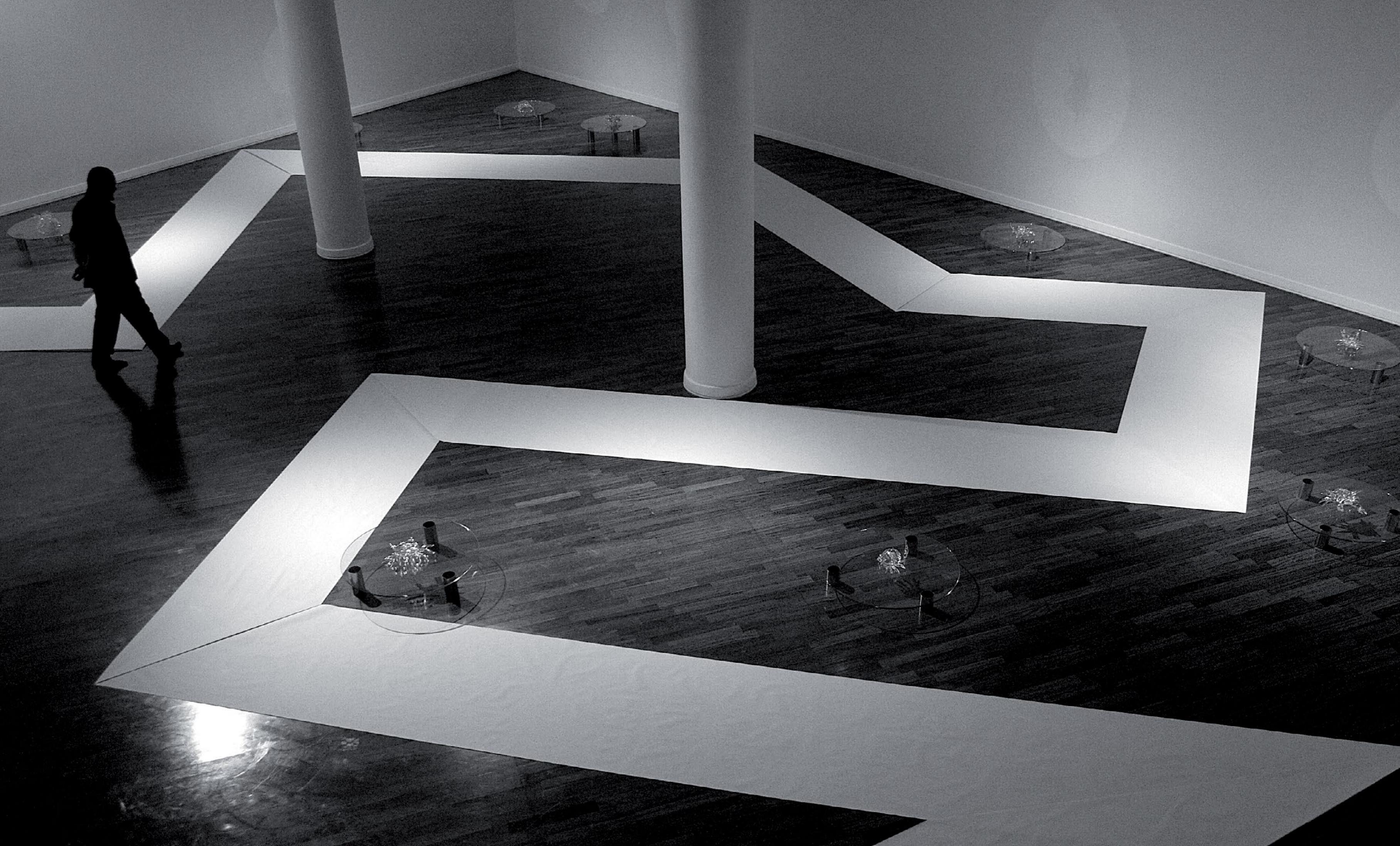












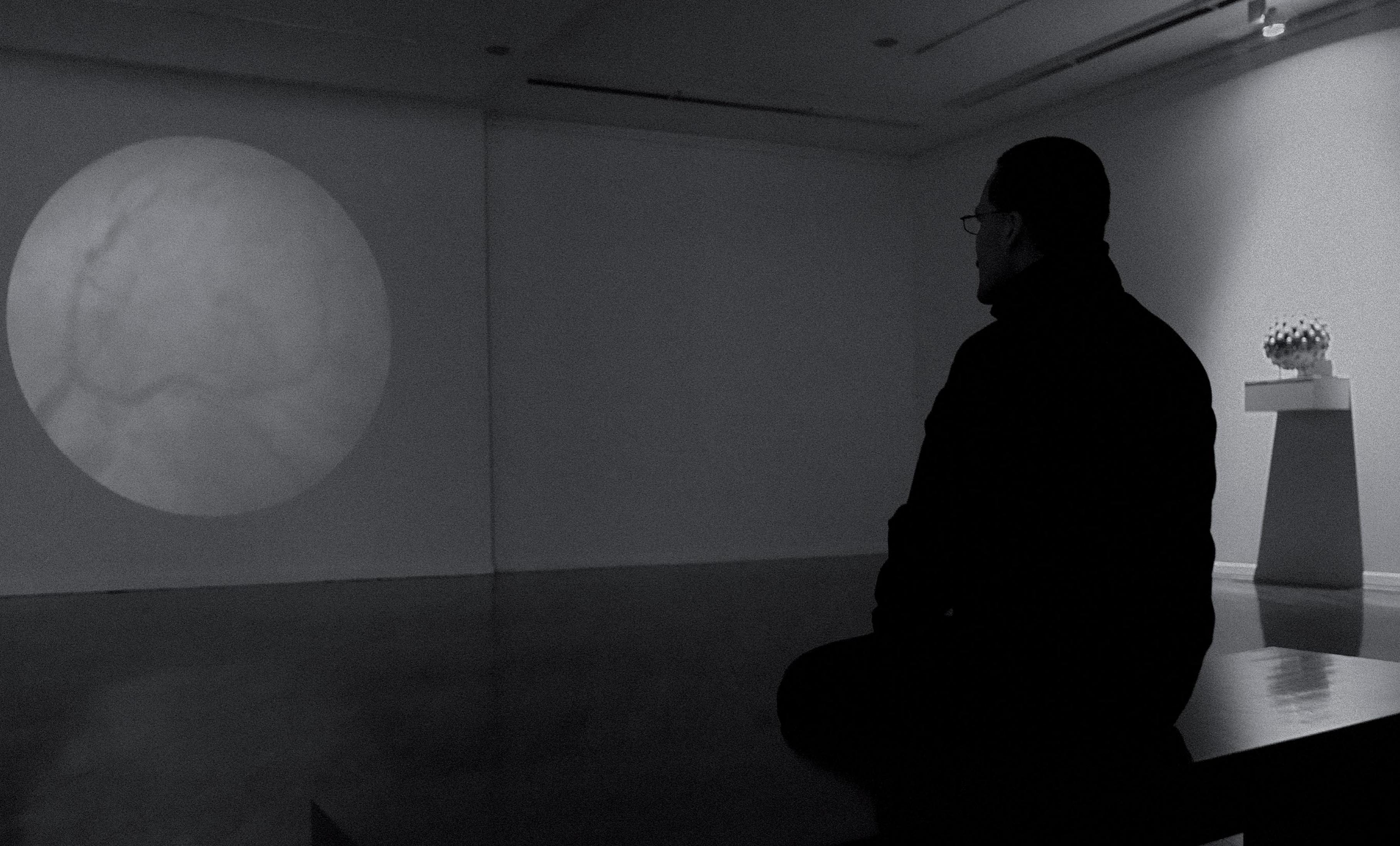












White is not a colour

*For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.*

"Little Gidding", II, T. S. Eliot

The installation as artwork is an invitation to exercise spatial perception. Once dislodged from a frequent catch situation in custom and habit, perception rediscovers the meaning of a bodily response to a reading of the world in spatial terms, arising from self-awareness. Thinking becomes other, dissenting from the commonplace. It is a reconnaissance and rapid assimilation of dimensional and sensorial information that accompany the experience of physically walking, while mentally exploring at the same time, a territory of possibilities that the artist has lodged in a place conditioned by architectural dimensions.

An installation frequently awakens an experience of totality and this is, partly, the consequence of the activation of multiple associations that occur and transform the role of the visitor from spectator into actor, too, convincing him of voluntarily participating of the space created. The context generated by the artist triggers this transformation and it is through a culturally-rooted associative dynamics that it takes place.

With *into white/hacia el blanco* Carlos Runcie-Tanaka (Lima, 1958) has called into question the degree of familiarity that an average visitor, who happens to be an habitué of the gallery of the Instituto Cultural Peruano Norteamericano of Miraflores, thinks he has with the space. Two exceptional works in the production of the artist, one in each room, have brought about the perceptual transformation of space: a sprawling installation of continuous white paper, folded and unfurled; and a large videoinstallation involving a projection of circular perimeter.

Open a gap, open a window

In the larger of the two rooms the artist has introduced a gap in the spatial experience of the visitor by unfurling on the floor a continuous band of white paper (industrially produced and dispensed from a spool, and used by the artist without any cuts). The visitor apparently faces a negative: he cannot walk where he used to; and also suspects he isn't free to use the extended white strip to walk from one end of the room to the other. So he doesn't.

White is not the path but Runcie-Tanaka is also, on the other hand, prompting the visitor not to move about indiscriminately on this floor, now an intervened plane; he proposes for him to re-orient his movements, re-direct his walk, to measure his steps, and return on his own footsteps if he begins to perceive his course as uncertain.

The gap exists and, more than an attempt to constrain, reveals its nature to be an openness to play. Far from imitating a straight line, the white strip of paper is jagged, with angles and an irregular pattern. The unfolding of a particular sense of playfulness leads the visitor to the edge of an experience close to those Alice lived through in the countries Lewis Carroll conceived for her. Runcie-Tanaka's installation is a territory that emerges from a visual poetics, the consequences of which do not agree with the idea of freedom that a body in space is used to, all the more so when there are no obstacles in sight that could obstruct movement; and *white* is not an obstacle.

On the larger of the walls of the adjoining room, so as to be visible from the threshold that connects with the first, a video projection is presented in the guise of an *oculus* (Latin for eye), a circular window that is revealing and leads the spectator into a moving image experience with nothing habitual about it. What is being projected is a black and white recording, markedly abstract in character and without sound.

The projection, three meters in diameter, is, at the same time, a threshold and an opening to a dimension not at all easy to decipher; rather, it is difficult to read due to the absence of a visual thread making explicit what is happening. The lack of legibility has also got to do with the unevenness of the contrast between

El blanco no es un color

*For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.*

"Little Gidding", II, T. S. Eliot

La instalación como obra de arte es una invitación a ejercer la percepción espacial. Una vez desalojada de su frecuente entrampamiento en la costumbre y la convención, la percepción redescubre el sentido de una respuesta del cuerpo a una lectura del mundo en términos espaciales, desde la conciencia. Un pensamiento otro, que discrepa de lo cotidiano, se pone en marcha. Es un reconocimiento y una rápida asimilación de datos dimensionales y sensoriales que acompañan a la experiencia de recorrer físicamente, y a la vez explorar mentalmente, un territorio de posibilidades aposentado por el artista en un lugar cuyas medidas están arquitectónicamente condicionadas.

Una instalación suscita frecuentemente una experiencia de totalidad y esta es, en parte, resultado de la activación de múltiples asociaciones que, al producirse, también transforman el papel del visitante de espectador en actor, y lo convencen de que forme parte voluntariamente del espacio creado. El contexto generado por el artista es el que activa esta transformación y lo hace a través de una dinámica asociativa cuya raíz es cultural.

Con *into white/hacia el blanco* Carlos Runcie Tanaka (Lima, 1958) ha puesto en cuestión ese grado de familiaridad que un visitante cualquiera, asiduo de la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, cree tener con sus espacios. Dos obras excepcionales en la producción del artista, una en cada sala, han agenciado la transformación perceptual del espacio: una extensa instalación de papel blanco continuo, dobrado y extendido; y una gran videoinstalación que involucra una proyección de perímetro circular.

Abrir una brecha, abrir una ventana

En la más grande de las dos salas el artista ha introducido una brecha en la experiencia espacial que tiene el visitante al desplegar sobre el piso una banda continua de papel blanco (industrialmente producido y dispensado en bobina, y usado sin cortes por el artista). El visitante enfrenta aparentemente una negativa: no puede caminar por donde normalmente acostumbra hacerlo; e intuye, además, que no es libre de usar la banda blanca extendida para caminar de un extremo de la sala al otro. Por lo tanto, no lo hace.

El blanco no es un camino pero, por otro lado, Runcie Tanaka también está instando al visitante a no hacer un recorrido indiscriminado en este piso que ahora es un plano intervenido; le propone re-orientar sus movimientos, re-dirigir sus desplazamientos, medir sus pisadas, y regresar sobre sus pasos si percibe su rumbo como incierto.

La brecha existe y, más que un intento de coerción, se revela como una apertura al juego. Lejos de emular una línea recta, la banda de papel blanco es más bien una línea con quiebres y requiebres, angulosa e irregular. El despliegue de un particular sentido lúdico conduce al visitante al borde de una experiencia próxima a las que vive Alicia en los países que Lewis Carroll concibió para ella. La instalación de Runcie Tanaka es un territorio que surge de una poética visual, cuyas consecuencias no se condicen con la noción de libertad a la que un cuerpo en el espacio está habituado, máxime cuando no hay obstáculos que se interpongan visiblemente y obstruyan el recorrido; y el blanco no es un obstáculo.

Sobre la pared mayor de la sala contigua, y de manera que pueda ser vista desde el umbral que conecta con la primera, una videoproyección se presenta como un *oculus* ('ojito' en latín), una ventana circular que revela e introduce al espectador en una experiencia de imagen en movimiento que no tiene nada de habitual. Lo proyectado es un registro en blanco y negro, marcadamente abstracto y sin sonido.

La proyección, de tres metros de diámetro es, a la vez, umbral y apertura a una dimensión nada fácil de descifrar; que, más bien, resulta de lectura difícil debido a la ausencia de un hilo visual que explice lo que transcurre. La falta de legibilidad también tiene que ver con la irregularidad del contraste del blanco y

black and white, since in the course of the projection blurring and loss of focus in the recorded material is observed; strangely enough, this doesn't detract from its raw power, that resides palpably in the fact that it is a very visible manifestation of an edgy and blind energy that one feels is related to biological life. There is a great twitching living presence here, as well as features that point to the apparent ramified nature of what one sees, where the fibrilar consistency of the elements draws our attention as powerfully as their behaviour of constant rhythmic movements, broken up here and there by asynchronous spasms.

Nothing one sees adds up to a total vision. On the contrary, what the artist has done, through the continuous projection on the white wall, has been to generate a greatly enlarged visual field from recorded material that was originally intended for simple and fundamental viewing. All the space is transformed with this eloquent and urgent testimony, because what Runcie-Tanaka proposes as a video piece is a passage of visual experience that corresponds to an observation recording of something that can only be known in part and will be perceived by an average spectator as a glimpse into what is unknown.

Thus, it is not a piece that appeals to the senses because of its outward finish, both aesthetically complete and seductively cinematographic, as is usual in contemporary videoinstallations. It is a found object, an *objet trouvé* in an ample version of the surrealist usage of 'a pre-determined encounter pertaining one's own destiny', that was accessible to the artist because it was a recording containing an image of his heart in movement. This key piece for medical diagnosis is also found footage as far as video is concerned. Runcie-Tanaka clearly identified what to do and he produced it as a loop.

His videoinstallation allows one to measure oneself physically, bodily, against something that cannot be grasped, cannot be known, that has been made into an image. An image for which we have no visual memory stored, to compare, to confront, to match with.

An image without an image. *White* is not an image either.

Paper: right side, flip side

Runcie-Tanaka's *oeuvre* has always come close to resolving into a particular form of poetics, through aesthetic practices that accompany the creation of material signs, that are presented in a conceptual mode. Paper as a support of writing and a material for the elaboration of objects has determined one aspect of his work.

The enunciation of verbal formulae akin to poetry, that converted written text into antiphonal prayers, became a landmark in his work in the year 2001. Borrowed verse, aphorisms or repetitive phrases of his own, have been written out by him not only on clay spheres and figures fired at high temperature, but also on sheets of paper that have been then folded into origami forms —the art of folding paper to while away the time—, or simply crumpled and accumulated in display cases.

The background to *into white/hacia el blanco* is twofold, comprising Runcie-Tanaka's familiarity with written poetry and with a variety of supports for writing: a clear example of poetic conceptualism arising from the most heterogeneous sources in his process. It is at this point that it becomes possible to identify in his *oeuvre* conceptual roots originating in a strand of Peruvian poetry, as well as to recognize his fondness for origami, in a ludic-aesthetic vein.

He has used the continuous paper to trace on the floor —and to generate a separation—, and he has done it with an accuracy that goes beyond the negation implicit in stealing or subtracting from the floor-space of the visitor. The action of unfurling it on the horizontal plane inevitably reminds the artist of a paradoxical folding action that only retains the most basic resemblance with the folding in origami, the Japanese art-pastime. It is through a succession of folds that he has generated the angular design of the white strip on the floor of the gallery-room. By folding, he tenses up the whole of the continuous band of paper. He has thus, achieved one of the most absolutely strange and alien material concretions with respect to the latest tendencies in Peruvian visual art.

His action and *in situ* installation could be an echo of 'abra el libro como quien pela una fruta' (open the book as you would peel a fruit), the unheard-of instruction specified by Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) for the handling of his only published book of poems, a milestone of the avant garde of the 1920s in Peru. Moreover, *5 metros de poemas* (1927) could be a kind of incandescent forerunner of non-objecthood, opening the road for poetic conceptualism, which is where the present installation and poetry-as-an-object

negro, ya que en el transcurso de la proyección se observa difuminación y pérdida de nitidez del registro, lo que, extrañamente, no atenta en absoluto contra su fuerza cruda, que radica palpablemente en el hecho de que es visiblemente una manifestación de energía crispada y ciega que uno intuye relacionada a la vida biológica. Hay aquí una gran presencia viva enervada, así como rasgos que apuntan a la naturaleza de red de ramificaciones de lo que uno está viendo, en la que la consistencia fibrilar de los elementos llama la atención tan poderosamente como su comportamiento, caracterizado por movimientos rítmicos constantes, entrecortados aquí y allá por acentos a-sincrónicos.

Nada de lo visto hace suma para alcanzar una visión total. Todo lo contrario: lo que el artista ha hecho, a través de la continua proyección sobre el muro blanco, ha sido generar un campo visual fuertemente ampliado, a partir de un material de registro usado originalmente para un visionado simple y fundamental. Todo el espacio se transforma con este testimonio elocuente y urgente, porque Runcie Tanaka propone como pieza de video un transcurso de experiencia visual que corresponde a un registro de observación de algo que solo puede ser dado a conocer de modo parcial y que va a ser percibido por un espectador común y corriente como un atisbo de algo desconocido.

No se trata, pues, de una pieza que apela a los sentidos por su acabamiento formal, estéticamente completa y seductoramente cinematográfica, como es frecuente en las videoinstalaciones contemporáneas. Es un objeto hallado, un *objet trouvé* en una versión extendida de la acepción surrealista de 'un encuentro pre-determinado como parte del propio destino', al que el artista tuvo acceso por tratarse de material con la imagen en movimiento de su corazón. Esta pieza clave de diagnóstico médico es también *found footage* en lo que a creación en video se refiere: Runcie Tanaka identificó claramente qué producir y lo hizo en *loop*, en un sin fin.

Su videoinstalación permite que uno se mida en proporción física, corporal con algo no aprehensible, desconocido, hecho imagen. Una imagen con la cual no tenemos ningún recuerdo visual que comparar, que contraponer, que calzar.

Una imagen sin imagen. El blanco tampoco es una imagen.

Papel: anverso y reverso

La obra de Runcie Tanaka ha estado siempre próxima a resolverse como una poética a través de prácticas estéticas que giran en torno a la generación de signos materiales cuya presentación se da en una modalidad conceptual. El papel como soporte de la escritura y material para la realización de objetos ha determinado un aspecto de su obra.

La enunciación de fórmulas verbales afines a la poesía, que convertía texto escrito en rezo antifonal, marcó un hito en su arte en el año 2001. Versos ajenos, aforismos o frases reiterativas han sido escritas por él no solo sobre esferas y figuras de cerámica quemada a alta temperatura sino también sobre hojas de papel que luego han sido plegadas en figuras de origami —arte de plegar el papel para-pasar-el-tiempo—, o simplemente estrujadas y acumuladas en cajas para ser mostradas.

Los antecedentes de *into white/hacia el blanco* están tanto por el lado de la familiaridad de Runcie Tanaka con la poesía escrita como por el de su familiaridad con una variedad de soportes para la escritura: un claro ejemplo de conceptualismo poético a partir de las fuentes más heterogéneas en su proceso. Este es el punto en el que resulta posible identificar raíces conceptuales provenientes de una veta de la poesía peruana en su obra, y también reconocer su apego al origami, en un eje lúdico-estético.

Ha usado el papel continuo para trazar sobre el piso —y generar una separación—, y lo ha hecho con un grado de precisión que va más allá de la negación implícita en robarle o escamotearle piso al visitante. La acción de desplegarlo en el plano horizontal es para el artista algo que inevitablemente remite también a un paradójico plegar, que solo guarda un parecido básico con el plegado en el arte-pasatiempo japonés del origami. Es mediante una sucesión de pliegues como ha generado el diseño anguloso de la franja blanca sobre el piso de la sala. Al plegar, tensiona el íntegro de la banda continua de papel. Así ha logrado una de las concreciones materiales más absolutamente extrañas y ajenas a las tendencias actuales en el arte visual peruano.

Su acción e instalación *in situ* podría ser un eco de 'abra el libro como quien pela una fruta', insólita instrucción especificada por Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) para la manipulación de su único libro de poemas, que es un hito de la vanguardia de la década de 1920 en el Perú. Ahora bien, *5 metros de poemas* (1927) podría ser una suerte de incandescencia precursora de lo no objetual, que abre el cauce de conceptualismo poético en el que se vinculan esta instalación y la poesía-objeto. Es, a fin de cuentas, una

are bonded. It is no less than a continuous band of paper, folded so as to form an accordion, with the poems printed on one side; the other side is blank. When the book is closed, the accordion is gathered up, and its folding results in a square format. It is poetry as physical, ludic-aesthetic experience.

The ludic aspect of Runcie-Tanaka sensibility has shown its face here more than in any other of his previous installations. It can be said that through his ludic sense the artist brings to a culmination a vital and profound dialogue that has lasted decades with the deceased, multi-faceted Peruvian artist Jorge Eduardo Eielson (1924-2005), who emerges as friend, role model and guiding presence. Just as in "Little Gidding", the last of the *Four Quartets* (1959), by Anglo-American poet T. S. Eliot, the poetic self experiences a meeting with the figure of a close spirit who embodies several presences (*familiar compound ghost*), but whose pre-eminent voice is the late Irish poet William Butler Yeats, in this installation Runcie-Tanaka goes on to meet Eielson; one could almost say that he beckons and absorbs him, to then irradiate a purity and integrity learned from him, all from within an installation that displays a freedom assumed at a high cost, at the very edge of disappearance in the abyss of nothingness.

The relation Runcie-Tanaka's poetic conceptualism bears to Eielsonian poetics reaffirms itself by the use of paper as flat material in sheet presentation. As mentioned before, the artist has used it on several occasions as a support for the written word, patently tangible as poetry presented to both touch and sight. But the literalness with which he now insists upon the flatness and the emptiness has no direct precedents in Peruvian contemporary art. One can find a family air with certain pieces by Eielson published as a set with the title of *Papel* (*Paper*, 1960). These are photographs of sheets of paper that bear a printed phrase naming them: papel rayado (lined paper), papel con 4 palabras (paper with 4 words), papel y tinta (paper and ink), papel plegado (folded paper), papel blanco con 5 palabras (white paper with 5 words), papel agujereado (pierced paper), papel con huellas humanas (paper with human traces), papel blanco rayado con 6 palabras (white lined paper with 6 words), papel pisoteado (paper trampled upon), papel fotografiado (photographed paper), papel plegado y agujereado (folded and pierced paper), papel quemado (burnt paper), papel blanco y agujereado con 7 palabras (white and pierced paper with 7 words), papel higiénico (toilet paper), papel plegado agujereado y rayado (folded pierced and lined paper), papel blanco agujereado y rayado con 8 palabras (white pierced and lined paper with 8 words), papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras (folded pierced lined and burnt paper with 9 words) and papel cubierto de palabras (paper covered with words; in this case the phrase repeats itself until it fills the whole page). *Papel* (*Paper*) comprises a cold variant of the intention of concrete poetry: the text is literally a definition of the support and exists through its relation to it; and sometimes, it writes itself out measuring up to its presence or trace on the support. The set appeared in the collection of Eielson's *Poesía escrita* (*Written Poetry*), published in Lima by the Instituto Nacional de Cultura del Perú in 1976.

In Runcie-Tanaka's installation the literalness is bold and daring: it is white paper and it is blank. One could argue that this is a new minimalist vision for a new era: it is just industrially produced paper with no intervention of the artist in its process of fabrication. It is only folded and unfurled, directly on the floor. Nothing further from the potter's *métier* in which elaboration has always been a fundamental characteristic. The process of ceramic art always demands attention and care in every aspect of the physical materialization of the piece as volume and also involves a decision in which the material informs the symbolic, where in lies the foundation of its admirable and extreme harmony.

What you see is what you get summarizes to a great extent the minimalist ethos of the sculptors in New York in the 1960s. *White* is never void and there can be no end to its being emptied. *And everything emptying into white* is a fragment of the lyrics of a song by Cat Stevens, British singer-songwriter who emerged in the late sixties. *White* is never full and there is no end to its being filled.

The paradox of unfolding by folding and of the open heart

The intention of creating a seamless totality is frequently recognizable as a principal aspiration and ethical commitment of the artist who creates an installation. What is significant of *into white/hacia el blanco* is the form in which the artist has opened the field so that the visitor, who is the *other* —his neighbour—, may enter the space transformed into personal territory: a field of transient magnetism that concentrates life experience but not on the plane of the commonplace, rather as a perception that life, every single day, is the most difficult and painfully ephemeral art.

tira continua de papel, plegada a modo de acordeón, que lleva los poemas impresos por un solo lado; el otro está en blanco. Cuando el libro está cerrado, el acordeón está recogido, y su plegado arroja un formato cuadrado. Es poesía como experiencia lúdico-estética en físico.

Lo lúdico de la sensibilidad de Carlos Runcie Tanaka ha aflorado aquí más que en ninguna otra de sus anteriores instalaciones. Puede decirse que a partir de su sentido lúdico el artista lleva a su culminación un diálogo vital y profundo desarrollado durante décadas con el ya desaparecido artista total peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2005), quien emerge como amigo, figura modelo y figura tutelar. Así como en "Little Gidding", el último de los *Cuatro cuartetos* (1959) del poeta angloamericano T. S. Eliot, el yo poético se encuentra con la figura de un espíritu próximo/cercano que encarna varias presencias (*familiar compound ghost*), pero cuya advocación preeminente es el poeta irlandés William Butler Yeats, fallecido poco antes, en esta instalación Runcie Tanaka va al encuentro de Eielson. Casi podría decirse que lo convoca y absorbe para irradiar pureza e integridad aprendidas de él, desde una instalación que despliega una libertad duramente asumida en el borde mismo de la desaparición en el abismo de la nada.

La relación del conceptualismo poético de Runcie Tanaka con la poética eielsoniana se reafirma en el empleo del papel como material plano y laminar. Como ya se ha dicho, el artista lo ha usado en varias ocasiones como soporte de la palabra escrita, patentemente tangible como poesía presentada al tacto y a la vista. Pero la literalidad con la que ahora insiste en el plano y en el vacío no tiene precedentes directos en el arte contemporáneo peruano. Es posible encontrarle un parentesco con algunos trabajos de Eielson, publicados como conjunto con el nombre de *Papel* (1960). Son fotografías de hojas de papel que llevan impresa una frase que las nombra: papel rayado, papel con 4 palabras, papel y tinta, papel plegado, papel blanco con 5 palabras, papel agujereado, papel con huellas humanas, papel blanco rayado con 6 palabras, papel pisoteado, papel fotografiado, papel plegado y agujereado, papel quemado, papel blanco y agujereado con 7 palabras, papel higiénico, papel plegado agujereado y rayado, papel blanco agujereado y rayado con 8 palabras, papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras y papel cubierto de palabras (en este caso la frase se repite hasta llenar la página). Hay en *Papel* una variante fría de la intención de la poesía concreta: el texto es literalmente definición del soporte y existe por su relación con él; y a veces, se escribe a sí mismo a la medida de su presencia o huella en el soporte. El conjunto fue recogido en *Poesía escrita* de Eielson, publicada en Lima por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en 1976.

En la instalación de Runcie Tanaka la literalidad es contundente y desafiante: es papel blanco y está en blanco. Uno podría argumentar que se trata de una nueva visión minimalista para una nueva era: no es sino papel industrialmente producido, en cuyo proceso de fabricación el artista no ha intervenido en absoluto. Solo está plegado y desplegado al ras del suelo. Nada más alejado del oficio del ceramista en el que la elaboración siempre ha sido característica fundamental. El proceso del arte cerámico siempre exige atención y cuidado en todos los aspectos de materialización física de la pieza como volumen, y entraña también una decisión en la que lo material infunde lo simbólico, cimiento de su armonía admirable y extrema.

What you see is what you get resume en buena medida la ética minimalista de los escultores de Nueva York en la década de 1960. El blanco no está nunca vacío y nunca termina de vaciarse. *And everything emptying into white* es un fragmento de la letra de una canción de Cat Stevens, cantautor británico surgido hacia finales de los años sesenta. El blanco no está nunca lleno y nunca termina de llenarse.

La paradoja del desplegar plegando y del corazón abierto

La intención de crear un todo sin fisuras es a menudo identificable como la aspiración principal y el compromiso ético del artista que crea una instalación. Lo significativo en *into white/hacia el blanco* es la forma en la que el artista ha abierto el campo para que el visitante que es el otro —el próximo—, ingrese en el espacio convertido en territorio personal: un campo de fugaz magnetismo que concentra la experiencia de lo vivido, pero no desde la cotidianidad propiamente dicha, sino desde la percepción de que la vida cada día es el arte más difícil y el más dolorosamente breve.

Por el carácter totalizante de la instalación *in situ* uno podría aventurar la idea de que el blanco —aparente sumatoria de ausencias— lo es todo. Pero el artista elige presentar el blanco, ante todo, como materia con gramaje, consistencia y resistencia, desde su condición plana y laminar como papel.

Tras haber dejado casi completamente de lado el volumen, y la rugosidad o el brillo de las superficies cerámicas, plegar se convierte en una repetición de acciones; y es esta misma repetición la que introduce tensión en la estructura generada.

Because of the totalizing character of the *in situ* installation one could advance the idea that *white*—the apparent sum of absences—is all. But the artist chooses to display *white*, above all, as embodied in matter with weight, consistency and resistance, in the condition of flatness and the sheet form that corresponds to paper.

After having almost completely left aside volume and the roughness or the glaze of ceramic surfaces, folding becomes a repetition of actions and it is this very same repetition that introduces tension in the structure generated.

If repetition is seen as part of a game, then there is sense in affirming that in this game the artist has nothing to loose and this is why he leaves behind, to a large extent, that which has been recognized as his personal mark (the production of utilitarian ceramics also entails repetition which he has been known to transform into a game).

There is a here and now where the artist seems not to allow the presence of the ceramic work in accordance to the rules of the game. There are only four ceramic works in all the exhibition and they are anointed as guardian figures—on the stairs as one enters, or tutelary authorities—on the adjoining walls to that of the video projection—as ancestral presences that condense energy, ritual objects on which the traces of the departed are deposited. This installation situates itself at a striking distance from the reality of the funerary context of a pre-Hispanic tomb. The visitor who is familiar with Runcie Tanaka's work knows from the start that he is standing at the antipodes of the proliferation of objects reminiscent of an ancient tomb that characterized *Tiempo Detenido* (Arrested Time), the enormous installation he presented to the First Iberoamerican Lima Biennial (1997).

One could say that what most evidently still relates to previous works of the artist is the group of 36 glass crabs. This only in the sense that it involves a process of modeling, and demands a change of state in matter. Temperature (fire) is also essential here: glass fuses at a high temperature but in a controlled manner and, when it is almost flowing on the way to fusion, one proceeds to model it. The finished crabs conform a set of transparent solid pieces, that allow one to see inside of them and to verify they have no content. The artist has not modeled these pieces, his hand has had no part in their material realization. There is a poetics in association to them, of his own making, and it is that of the seascape: the pieces are solid and paradoxically suggest the liquid state. The states of matter appear as a key to his thinking, a device for the projection of the mind.

In *into white/hacia el blanco* the artist procures a space and in this space what he gains is the air he breathes while keeping to the rythmn of his pulse, to the silent music of heartbeats that maybe some will begin to listen to, together with him, because he has realized that in the game he has conceived nothing is his unless he shares it with those who set foot on the landscape he has created.

White is not a colour but it is not simple absence of colour either: what proceeds towards *white* goes through the rare condition of blankness and this is something that cannot be said of any other installation of the artist, who for almost twenty five years has been investigating into installation work as a contemporary aesthetic practice.

No manner of logical demonstration can explain why he decided in 2010 to leave behind the warmth of earthen colours and the density and weight of clay fired at high temperature, the textures of coarse sand and gravel; and limited himself to the cold medium of video and chose to display the surface of a white and blank sheet of paper, to install zoomorphic objects in glass, in the form of fantastic concretions of water that trap the light (and to do so must not pretend to have any content whatsoever).

The work speaks of a disinterested surrender that has nothing to do with Carlos Runcie Tanaka's individual personal surrender as part of his everyday self. This surrender has to do with the generosity of poetry, that gives life in abundance to whoever is willing to pursue stillness, a critical gaze, and mindfully count the seconds of the twilight hour as it turns to dawn and is gathered into life.

Jorge Villacorta Chávez

(translated by the author)

Si la repetición es vista como parte de un juego, entonces tiene sentido afirmar que en este juego el artista no tiene nada que perder y por eso deja en gran medida atrás aquello que es reconocido como su sello personal (la producción de cerámica utilitaria es también una repetición que él ha sabido transformar en juego).

Hay un aquí y ahora en el que el artista parece no admitir la pieza cerámica como parte de las reglas del juego. En toda la exposición las piezas cerámicas no pasan de cuatro y están ungidas como figuras guardianas—en la escalera de ingreso—o tutelares—en los muros contiguos al de la videoproyección—, como presencias ancestrales condensadoras de energía, objetos rituales en los que se deposita la presencia de aquellos que ya no están presentes en el mundo. La toma de distancia de esta instalación frente a la realidad del ajuar funerario de una tumba precolombina es sorprendente. El visitante que conoce la obra del artista sabe desde el inicio que se halla en las antípodas de la proliferación de objetos, reminiscente de una tumba antigua, que caracterizaba a *Tiempo Detenido*, la enorme instalación que presentó en la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997).

Lo que más podría decirse que guarda relación con la obra anterior del artista es el conjunto de 36 cangrejos de vidrio. Esto solo en el sentido de que involucra un proceso de modelado, que exige un cambio de estado de la materia. La temperatura (el fuego) es también esencial aquí: el vidrio se funde a alta temperatura pero controladamente y cuando está casi fluyendo en camino a la fusión, solo entonces se modela. Los cangrejos resultantes forman un conjunto de piezas transparentes, sólidas, que permiten ver dentro de ellas y comprobar que no tienen contenido. El artista no ha modelado estas piezas; su mano se halla distante de su realización material. Asociada a ellas hay una poética que le es propia y que es aquella del mar: las piezas son sólidas y sugieren paradójicamente el estado líquido. Los estados de la materia aparecen como una clave de su pensamiento, un dispositivo de proyección mental.

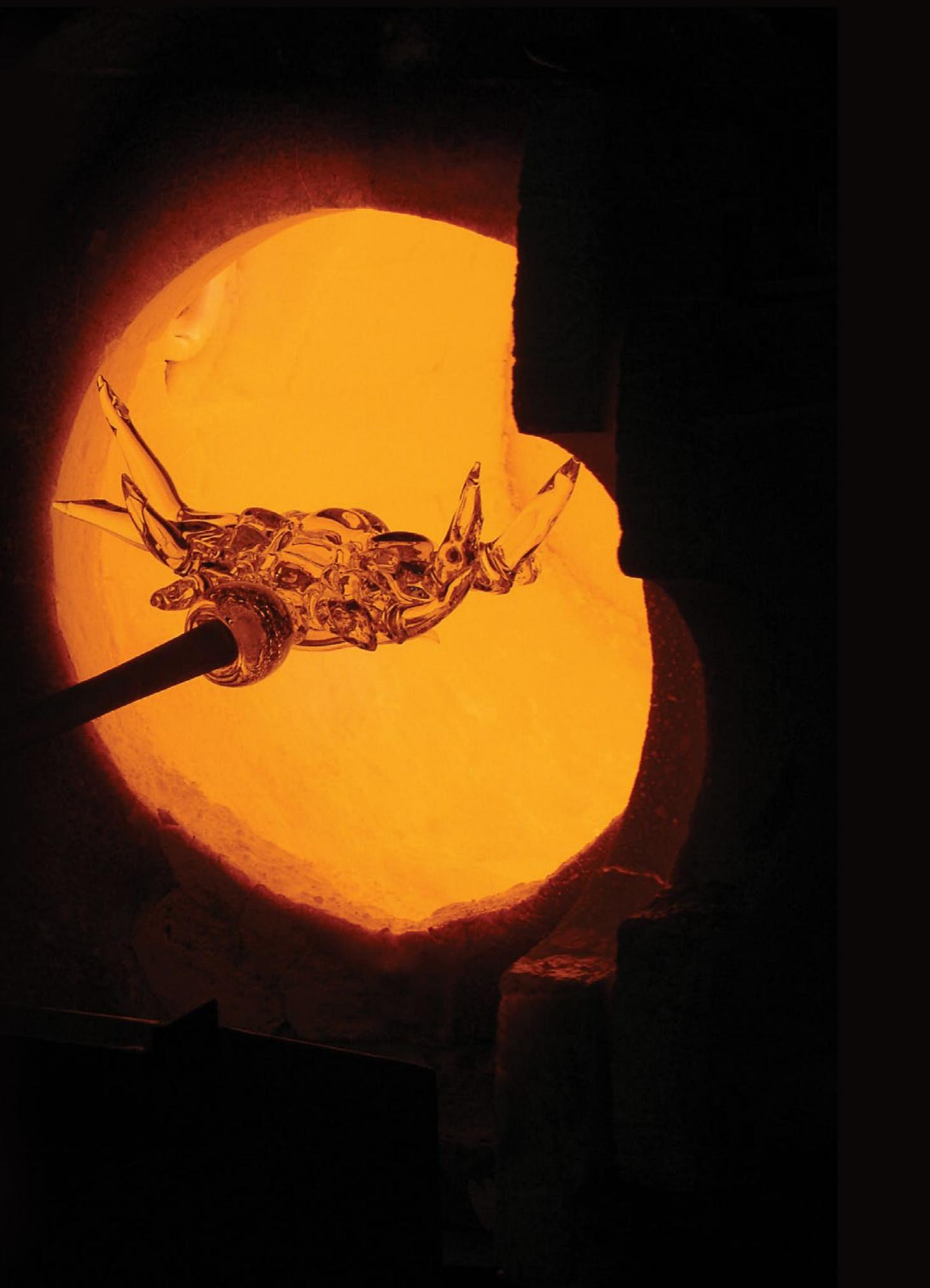
En *into white/hacia el blanco* el artista se hace de un espacio y en este espacio lo que gana es el aire que respira y acompaña sus pulsaciones, la música silenciosa de latidos que tal vez algunos empezarán a escuchar con él, porque ha comprendido que en el juego que ha concebido nada le pertenece si no lo comparte con los que pisán el paisaje que ha creado.

El blanco no es un color pero tampoco es simple ausencia de color: lo que va hacia el blanco pasa por la aceptación de la rara condición de estar en blanco, y esto es algo que no podría decirse de ninguna otra instalación del artista, quien lleva casi veinticinco años indagando en la instalación como práctica estética contemporánea.

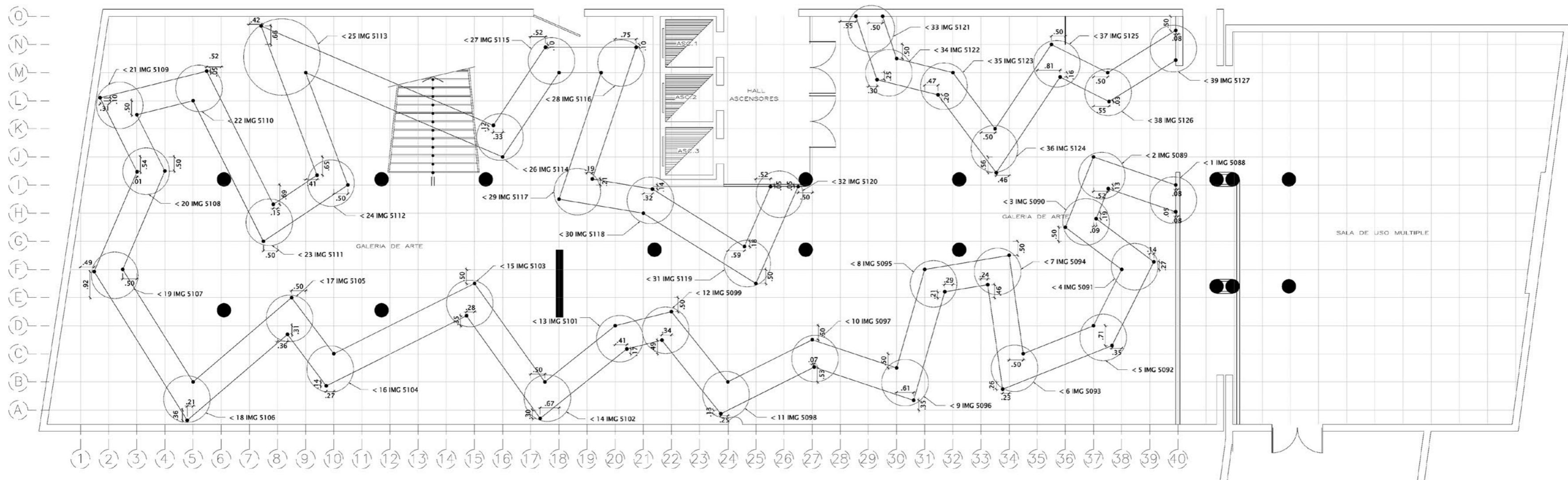
Por qué decidió en 2010 dejar atrás la calidez de las tonalidades tierra y la densidad y el peso de la arcilla cocida a alta temperatura, las texturas de la gravilla y la granalla; y se limitó al medio frío del video y se inclinó a desplegar la superficie laminar del papel blanco y en blanco, a emplazar objetos zoomórficos en vidrio, como fantásticas concreciones de agua, que atrapan la luz (y que para hacerlo no pueden pretender tener contenido alguno), no puede ser explicado a la manera de una demostración lógica.

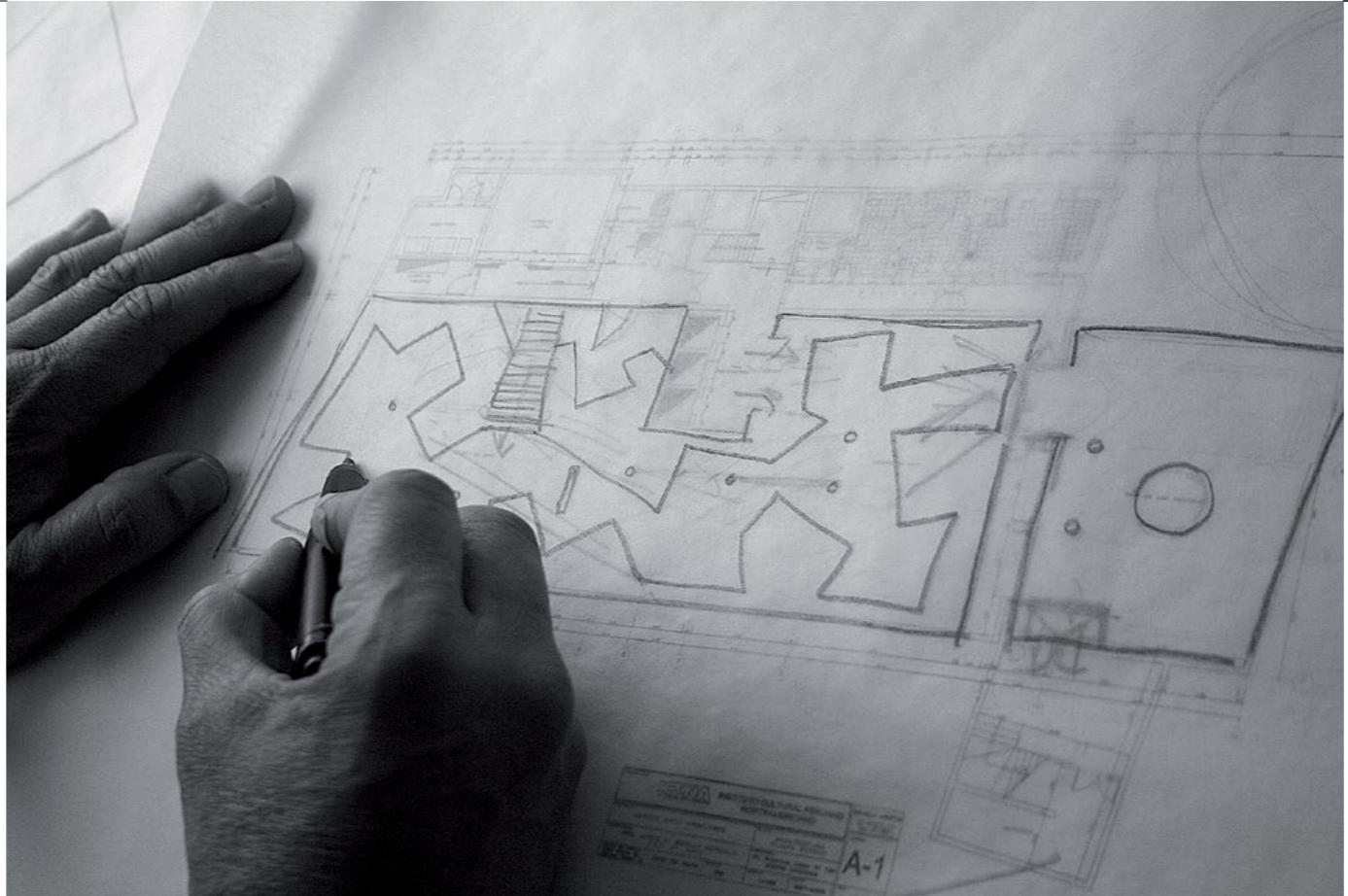
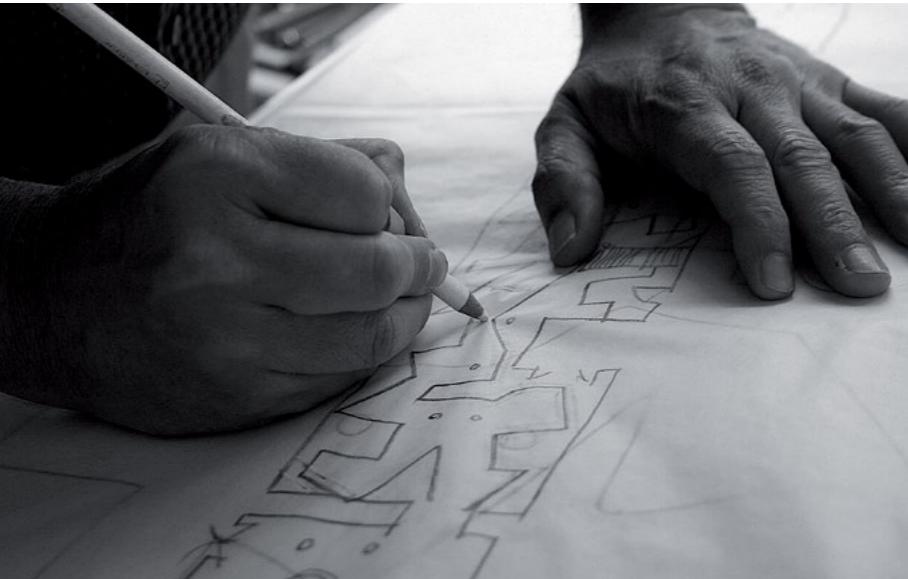
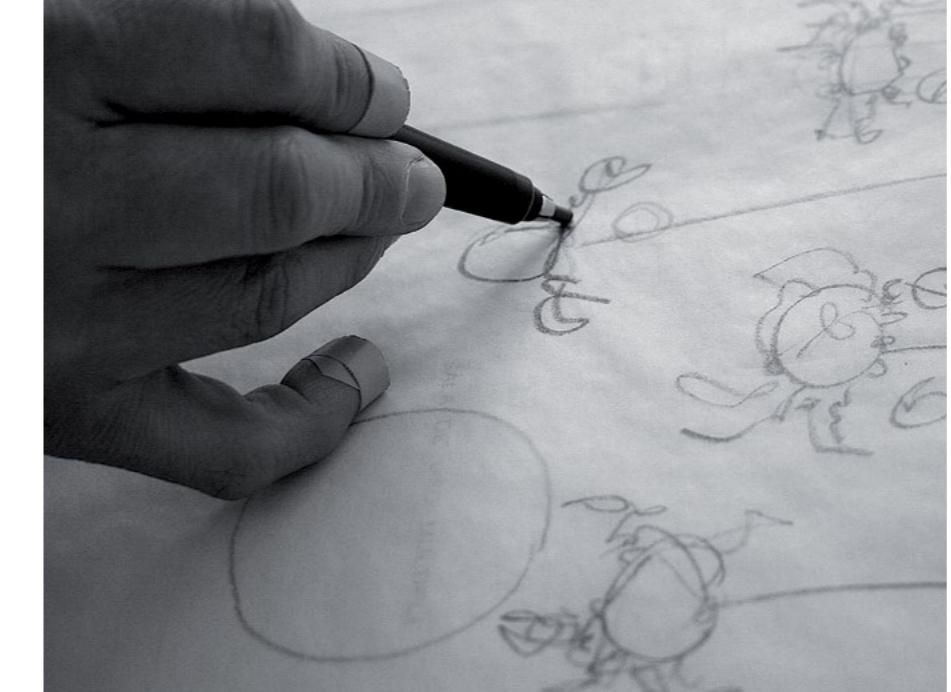
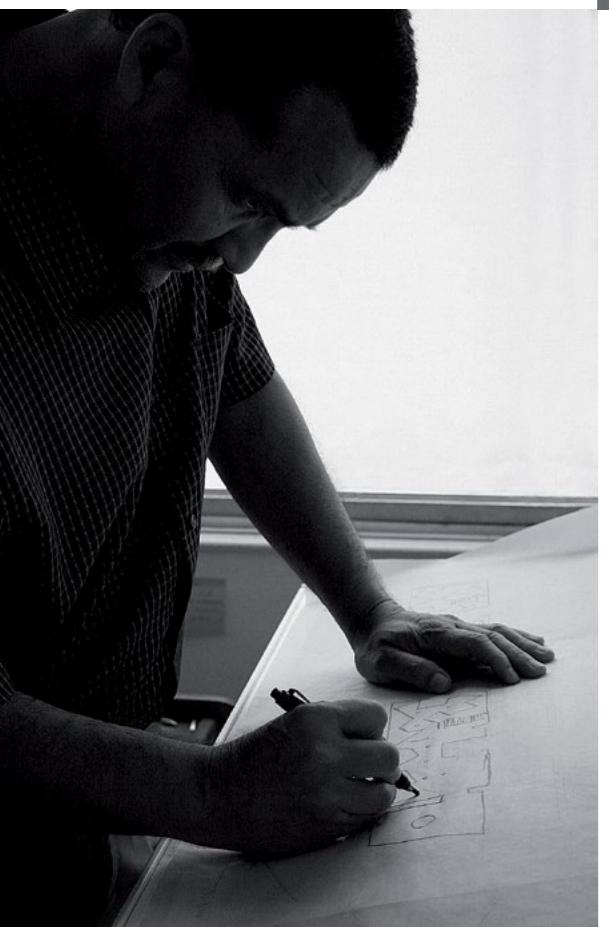
La obra habla de un desprendimiento que nada tiene que ver con el desprendimiento individual, personal de Carlos Runcie Tanaka en su ser de todos los días. Este desprendimiento tiene que ver con la generosidad de la poesía, que da vida abundante a quien está dispuesto al detenimiento, al escrutinio y a contar atentamente los segundos de una madrugada que despunta en día y se recoge en vida.

Jorge Villacorta Chávez

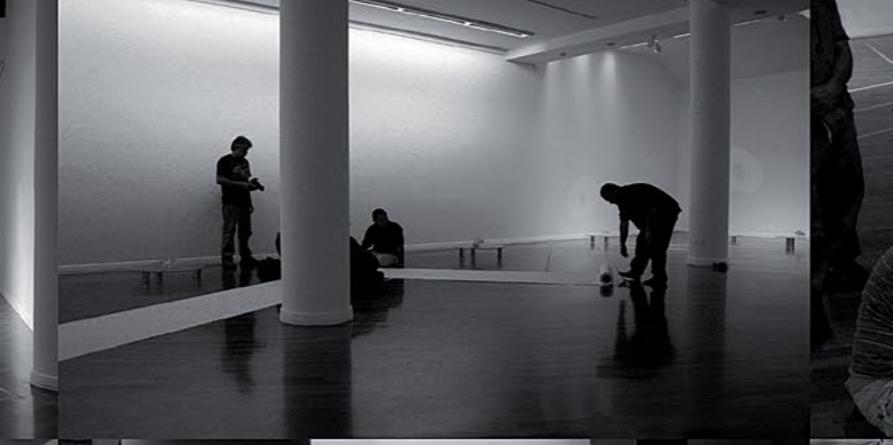


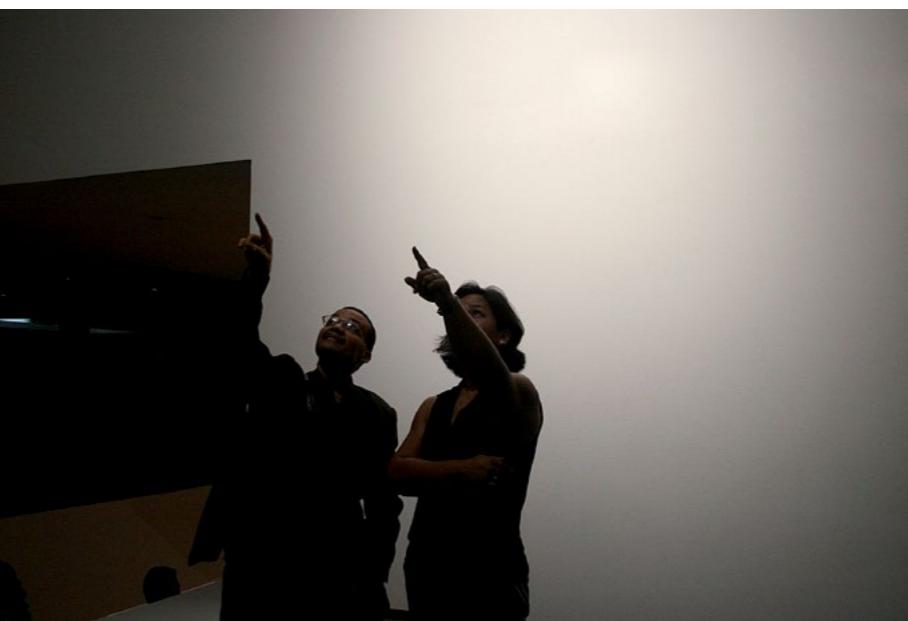
















124



125



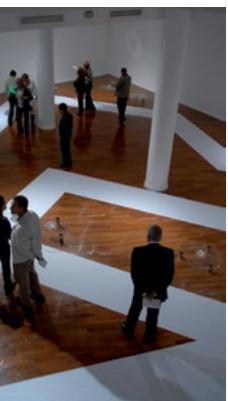


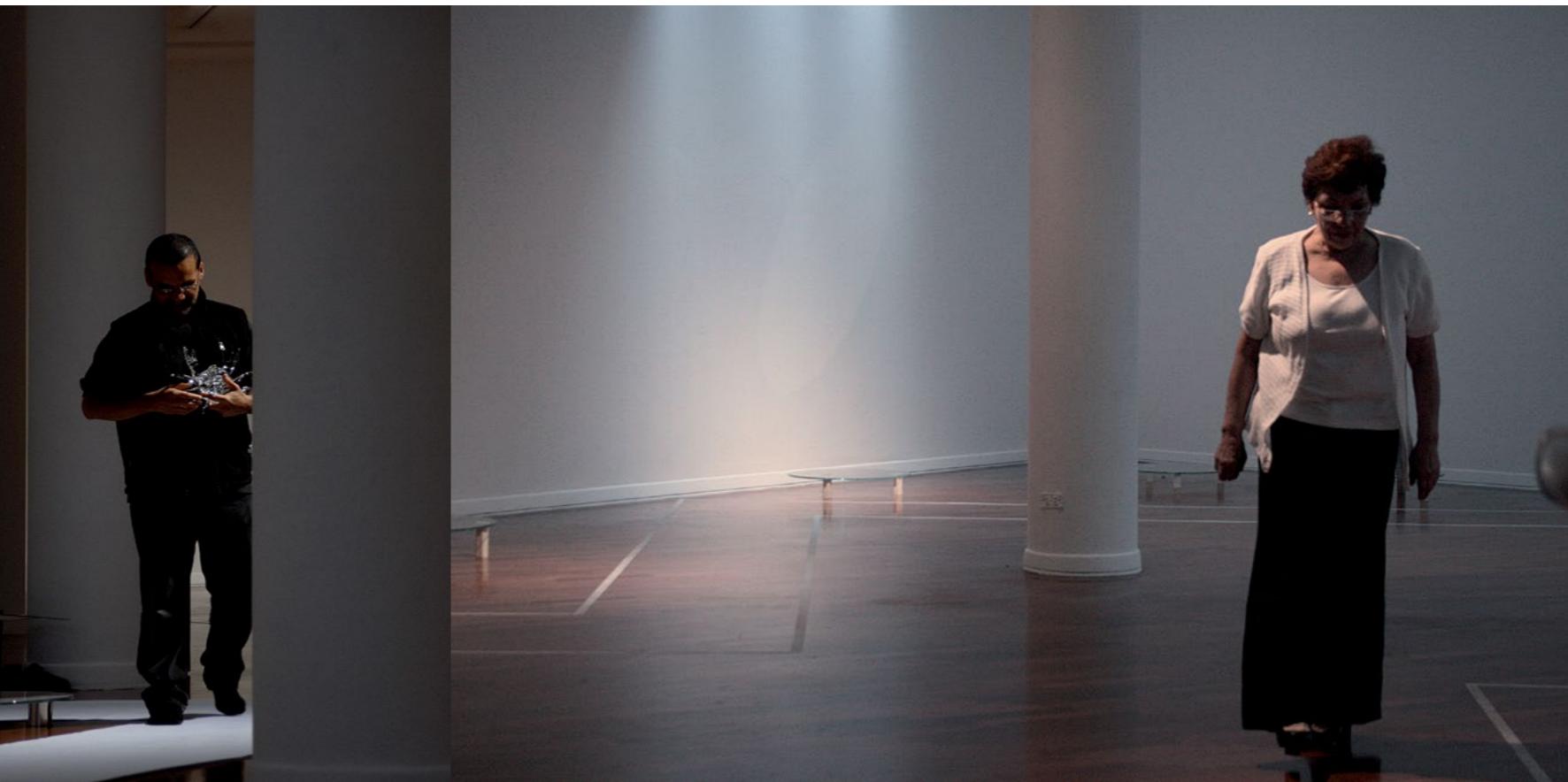
128



129









1976-2010 Chronology / Cronología

1977 El objeto honesto

El taller, Lima.

Cerámica.

La sensación plástica del barro.

Modelar, tornear. El movimiento que aquietá.

Formas creadas o que brotan.

Experiencia de texturas y colores.

El pincel, mediador de signos.

La quema.

Tocar y ver lo que hacemos, y lo que sucede.

Aliado y señor: *el fuego no hace concesiones*.

1977 The Honest Object

Studio, Lima.

Ceramics.

The plasticity of clay.

Modelling, throwing. Moving to stillness.

Forms created or born.

The experience of texture and colour.

The brush, mediator of signs.

The firing.

Touching and seeing what we do, and what occurs.

Partner and master: *fire makes no concessions*.



1976-79 Carlos Runcie-Tanaka (born 1958, Lima, Perú) participated in the Peruvian archaeology course given by archaeologist Luis Guillermo Lumbrales at the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima. Ingresó a la especialidad de Letras y Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú where he met master painter Adolfo Winternitz in the Visual Arts introductory course. Set aside philosophy studies to begin working with High Temperature Ceramics at the Taller El Pingüino workshop, directed by Mariano Llosa and Pedro Mongrut. Attended a ceramics course at the Centro Piloto Artesanal in Miraflores, Lima, Peru. Met renowned painter and ceramic artist Félix Oliva.

1979-80 Traveled to Japan to become an assistant to Master Potters Masahiko Tsukimura, in Ogaya, and Tatsuzo Shimaoka, in Mashiko. His apprenticeship was shaped by two of the most influential potters of the twentieth century: the British artist Bernard Leach, author of *A Potter's Book*, who was instrumental in helping pottery become recognized as a form of fine art; and Japanese Master Potter Shoji Hamada, co-founder of the Mingei (folk craft) movement in Japan in the late 1920s and 1930s.

1980-81 Returned to Peru and was hired as a technical advisor to Izcuchaca Pottery, a workshop in Huancavelica founded by New Zealander Harry Davis, a disciple of Bernard Leach, whom he had met before travelling to Japan. Made contact with potters from Ayacucho and the Mantaro valley, keepers of a living crafts tradition.

1981 *Cerámica*, his first individual exhibition, was presented at Galería La Araña in Lima. This was the artist's first contact with the contemporary art scene in Peru.

1976-1979 Carlos Runcie-Tanaka (n. 1958, Lima, Perú) participa en el curso de Arqueología Peruana dictado por el Dr. Luis Guillermo Lumbrales, en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima. Ingresa a la especialidad de Letras y Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde conoce al maestro Adolfo Winternitz en el curso de Introducción a las Artes Plásticas. Deja los estudios de Filosofía para iniciarse en la cerámica de alta temperatura en el taller El Pingüino, dirigido por Mariano Llosa y Pedro Mongrut. Sigue el curso de Cerámica en el Centro Piloto Artesanal de Miraflores. Conoce a Félix Oliva, destacado pintor y ceramista.

1979-1980 Viaja al Japón como asistente invitado de los maestros ceramistas Masahiko Tsukimura, en Ogaya, y Tatsuzo Shimaoka, en Mashiko. Su formación es influenciada por dos ceramistas fundamentales para la estética de la cerámica en el siglo veinte: Bernard Leach, británico, autor del libro *A Potter's Book*, quien logra que la cerámica utilitaria sea reconocida como una forma de arte, y Shoji Hamada, japonés, cofundador del Mingei (movimiento de reivindicación del arte tradicional en el Japón), entre los años 1920 y 1930.

1980-1981 Regresa al Perú y es contratado como asesor técnico del Taller de Cerámica Izcuchaca, en Huancavelica, fundado por el ceramista neozelandés y discípulo de Bernard Leach, Harry Davis, a quien Runcie Tanaka había conocido antes de viajar al Japón. Toma contacto con maestros artesanos de Ayacucho y del valle del Mantaro, depositarios de una expresión popular viva.

1981 Primera muestra individual, *Cerámica*, Galería La Araña, Lima. Primer contacto con la escena de arte contemporáneo en el Perú.

1982 Awarded a scholarship by the OAS (Organization of American States) and the Italian Government to take an advanced course in ceramics, Perfeccionamiento del Arte de la Cerámica, at the Sesto Fiorentino State Institute of Art. Met important Italian ceramic artists Salvatore Cipolla and Nino Caruso.

1984 Individual exhibition entitled *Carlos Runcie-Tanaka*, at Lo Sprone Gallery in Florence. Took part in the 3rd Biennale di Ceramic Contemporanea, Montecatini Terme, and in the IX Premio di Arti Plastiche e Figurative per Giovani Artisti, in Monza, Italy. Living in Florence strengthened his perception of western art.

1985 Returned to Peru and was inspired by the landscape and traditional pottery. Hired by the FAO (the Food and Agriculture Organization of the United Nations) as a technical consultant for ceramics research in a project in Ancash. Individual exhibition in Galería 9, Lima. Participated in the collective exhibition *Cerámica Utilitaria Urbana* held at the Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.

1986 Traveled to Brasilia to participate in the VII Curso Interamericano de Diseño Artesanal coordinated by CIDAP (Interamerican Center for Popular Arts and Crafts) in Cuenca, Ecuador, thanks to a new scholarship granted by the OAS. Individual exhibit of utilitarian and artistic ceramics at Galería 9, Miraflores.

1982 Becado por la OEA (Organización de Estados Americanos) y el Gobierno Italiano, sigue el curso de Perfeccionamiento en el Arte de la Cerámica en el Instituto Estatal de Arte de Sesto Fiorentino. Conoce a los importantes ceramistas italianos Salvatore Cipolla y Nino Caruso.

1984 Muestra individual, *Carlos Runcie Tanaka*, Galería Lo Sprone, Florencia. Participa en la 3^a Biennale di Ceramic Contemporanea, Montecatini Terme, y en el IX Premio di Arti Plastiche e Figurative per Giovani Artisti, Monza, Italia. Su estadía en Florencia refuerza su percepción del arte en Occidente.

1985 Regresa al Perú. Se conecta con el paisaje y la tradición cerámica local. Es contratado por la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación) como asesor técnico en el área de investigación cerámica para un proyecto en Áncash. Exposición individual, Galería 9, Lima. Participa en la muestra colectiva *Cerámica Utilitaria Urbana* en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.

1986 Viaja a Brasilia para seguir el VII Curso Interamericano de Diseño Artesanal, coordinado por el CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares) de Cuenca, Ecuador, gracias a una nueva beca de la OEA. Muestra individual de cerámica utilitaria y artística, Galería 9, Miraflores.



Objetos, 1985-1986
Galería Nueve, Lima, Perú

1987 Exhibition at Galería Trilce, Miraflores. The first exhibition in which his work exceeded the boundaries of the objects and takes the gallery space. The allusion to the desert is crucial. Selected to participate in the III Trujillo Biennial, consolidating his presence in the contemporary visual art scene in Peru. Befriended Peruvian with poet and visual artist Jorge Eduardo Eielson (1924-2005). Individual exhibition *Runcie/Taller/Cerámica* at Galería 2V's in Lima. Exhibited in the collective show *Cerámica y Dibujos* together with John Davis and Karen Gunderman at the Galería Juan Pardo Heeren at ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano), Lima. Met the U.S.-based Peruvian ceramic artist and sculptor Christopher Davis. Invited to participate in the III Mostra Internazionale della Piccola Scultura, Comune di Castellanza, in Milan and to exhibit at the Primer Salón de Pintura y Escultura, Museo del Banco Central de Reserva del Perú, in Lima.

1987 Instalación, Galería Trilce, Miraflores. Primera muestra en la que Runcie Tanaka sobrepasa los límites del objeto y se apropiá del espacio de la galería. El referente del desierto es fundamental. Seleccionado para participar en la III Bienal de Trujillo consolidando su presencia en la escena de la plástica contemporánea peruana. Inicio de una gran amistad con el poeta y artista visual Jorge Eduardo Eielson (1924-2005). Muestra individual, *Runcie/Taller/Cerámica*, en la Galería 2V's, Lima. Junto con John Davis y Karen Gunderman expone en la colectiva *Cerámica y Dibujos*, Galería Juan Pardo Heeren, ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano), Lima. Conoce al ceramista y escultor peruano Christopher Davis, radicado en Norteamérica. Es invitado a participar en la III Mostra Internazionale della Piccola Scultura, Comune di Castellanza, Milán, y en el Primer Salón de Pintura y Escultura, Museo del Banco Central de Reserva, Lima.

1988 Individual exhibition at the Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos in Lima. Invited to Venezuela to give a seminar and exhibit his work at the *Taller Escuela Arte Fuego*, in Caracas. Individual exhibition in the Sala Mendoza Annex, Caracas that marked Runcie-Tanaka's entry into the international visual art scene. Befriended Venezuelan artists Alberto Asprino, Nan González, Ernesto León and Carlos Zerpa. In Lima, he taught the course Cerámica Contemporánea organized by the Asociación Peruana de Arqueología in the Banco Central de Reserva del Perú in Lima.

1988 Muestra individual, Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Viaja a Venezuela invitado a dictar un seminario y exponer en el *Taller Escuela Arte Fuego* en Caracas. Muestra individual en la Sala Mendoza Annex, que marca el ingreso de Runcie Tanaka a la escena plástica internacional. Entabla amistad con los artistas venezolanos Alberto Asprino, Nan González, Ernesto León y Carlos Zerpa. En el Perú dicta el curso de Cerámica Contemporánea, organizado por la Asociación Peruana de Arqueología en el Banco Central de Reserva, Lima.

1987 Desierto / Sur

Intervención / Registro fotográfico en el paisaje. Instalación. Galería Trilce, Lima.
Cerámica. Arena, granalla.

La cerámica se instala.

La *vasija-objeto* roza la escultura.

18 piezas, una recreación:

El desierto es austeridad, identidad, silencio.

Conectar con lo que el paisaje contiene y preserva.



1987 Desert / South

Intervention / Photographic record in the landscape. Installation. Galería Trilce, Lima.
Ceramics. Sand, gravel.

Ceramics installed.

The *vessel-object* borders on sculpture.

18 pieces, a recreation:

The desert is austerity, identity, silence.

Connect to that which the landscape contains and preserves.

Desierto al Sur de Lima
Intervención en el desierto, 1987
Galería Trilce, Lima, Perú

1989 Invited by Venezuelan art critic Bélgica Rodríguez to exhibit at the Museum of Modern Art of Latin America at the OAS, in Washington, D.C. (Rodríguez had introduced Runcie-Tanaka to Eielson at the III Trujillo Biennial). Invited to the Third Havana Biennial. These exhibits consolidate the artist's presence as an emerging artist from Latin America.

1989 Viaja a los Estados Unidos para exponer en el Museo de Arte Moderno de América Latina de la OEA, Washington D.C., invitado por Bélgica Rodríguez, crítica de arte venezolana y directora del museo, quien lo presentara a Eielson en el marco de la III Bienal de Trujillo. Es invitado a la III Bienal de La Habana. Estas exposiciones lo consolidan como un artista emergente de América Latina.



Vasijas-Objeto, 1989
Museo de Arte Moderno de América Latina,
OEA, Washington D.C., Estados Unidos



En el taller, 1989

1989 Progresión orgánica

Galería Praxis, Buenos Aires / Museo de Arte de Lima.
Esculturas en cerámica.

Piezas modulares de gran formato: el objeto crece con dolor.

El ejercicio de la cerámica como recomposición.

Rupturas que cicatrizan, orgánicamente: La larva rompe el capullo.

La tosca belleza de la corteza.

Y el fuego, ostensible animador de formas vitales, creador / destructor de texturas y colores.

Insistencia. Fruición arduamente alcanzada.

1989 Organic Progression

Praxis Gallery, Buenos Aires / Museo de Arte de Lima.
Ceramic sculptures.

Large format modular pieces: the object grows painfully.

Ceramics as an exercise of recomposition.

Ruptures scarred organically: The cocoon shattered by the larva.

The rough beauty of the crust.

And fire, ostensible maker of vital forms, creator / destructor of textures and colors.

Insistence. Fruition ardently achieved.

1989 Individual exhibition at Galería Praxis, Buenos Aires. Participated in the collective exhibit *Cerámica Urbana* at Galería 2 V's in Lima, and in the show *Arte es Integración: Exposición en Homenaje al 90 Aniversario de la Inmigración Japonesa al Perú*, Museo de Arte de Lima. Exhibited at the Segundo Salón de Pintura y Escultura de Jóvenes Artistas Peruanos, Museo del Banco Central de Reserva del Perú, in Lima. Participated in the collective show *Latin American Artists in Washington, D.C.* at the Martin Luther King Memorial Library, Washington D.C.

1989 Muestra individual, Galería Praxis, Buenos Aires. Expone en la colectiva *Cerámica Urbana*, Galería 2 V's, Lima. Participa en la muestra *Arte es Integración: Exposición en Homenaje al 90 Aniversario de la Inmigración Japonesa al Perú*, Museo de Arte de Lima. Expone en el Segundo Salón de Pintura y Escultura de Jóvenes Artistas Peruanos, Museo del Banco Central de Reserva, Lima, y participa en la colectiva *Latin American Artists in Washington, D.C.*, Martin Luther King Memorial Library, Washington D.C.



Estructura Modular
Instalación, 1989
Museo de la Nación, Lima, Perú

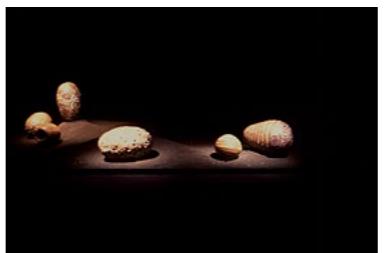


Progresión Orgánica
1989
Lima, Perú



1990 Individual exhibitions at the Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores and at La Galería in San Isidro in Lima. Participated in the Salón de Escultura Joven, Galería Praxis and the exhibition Jóvenes Pintores y Escultores Peruanos at the Museo de Arte y de Historia at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Invited to Asunción by Uruguayan artists Ricardo Migliorisi, Carlos Colombino and Oswaldo Salerno to teach a ceramics seminar and to present his work at the Centro de Artes Visuales. Exhibition at Galería Fábrica in Asunción, Paraguay.

1990 Muestras individuales en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores y La Galería, San Isidro. Participa en el Salón de Escultura Joven, Galería Praxis, Lima, y en la colectiva Jóvenes Pintores y Escultores Peruanos, Museo de Arte y de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Invitado por los artistas paraguayos Ricardo Migliorisi, Carlos Colombino y Oswaldo Salerno, viaja a Asunción para dictar el Seminario de Cerámica y presentar una muestra en el Centro de Artes Visuales. Expone también en la Galería Fábrica en Asunción, Paraguay.



Instalación, 1990
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores
Lima, Perú

1991 Awarded the Ciudad de México scholarship and stayed in Mexico City for six months. Created and presented an installation at the Galería Tonalli, at the Conjunto Cultural Ollin Yoliztli in Mexico City. Caused an impact by using tezontle —a red and black volcanic rock— representing a landscape on which his ceramic pieces rested. Represented Peru at the Fourth Havana Biennial, where he was one of the featured ceramic artists. It was during this trip that he met and became friends with James Harithas, a renowned North American art historian who became interested in his work. Befriended American artists Irv Tepper and Mel Chin who also showed interest in his work. Participated in the collective exhibit *Cerámica Contemporánea* at Galería Thaddaeus in Lima.

1991 Gana la beca Ciudad de México y se establece en el Distrito Federal durante seis meses. Desarrolla una instalación que presenta en la Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, México, D.F. Causa gran impacto utilizando tezontle —piedra volcánica roja y negra— en un paisaje sobre el cual reposan sus piezas de cerámica. Representa al Perú en la IV Bienal de La Habana, donde lidera la muestra de ceramistas. Es en este viaje que conoce a James Harithas, importante historiador de arte norteamericano que se interesa en su obra. Entabla también amistad con los artistas norteamericanos Irv Tepper y Mel Chin, quienes también se interesan en su trabajo. Participa en la colectiva *Cerámica Contemporánea* en la Galería Thaddaeus, Lima.

1991 Paisaje de Tezontle

Instalación. Galería Tonalli / Centro Cultural Ollin Yoliztli, México, D.F.

Cerámica. Tezontle y pómex. Urnas de metal y vidrio. Murales.

Canteras de tezontle en el valle de México. Roca volcánica, vesicular, burbujeada y porosa.

El paisaje colossal sobrecoge y exalta.

Recrearlo en el recinto. Compartirlo.

Emularlo: piezas plutónicas, frutos del fuego interior.

La fragua de la tierra.

Lava hecha piel.

1991 Tezontle Landscape

Installation. Galería Tonalli / Centro Cultural Ollin Yoliztli, Mexico City.

Ceramics. Tezontle and pumice stone. Metal and glass urns. Murals.

Tezontle quarries in the Valley of Mexico. Volcanic rock, blistered and porous.

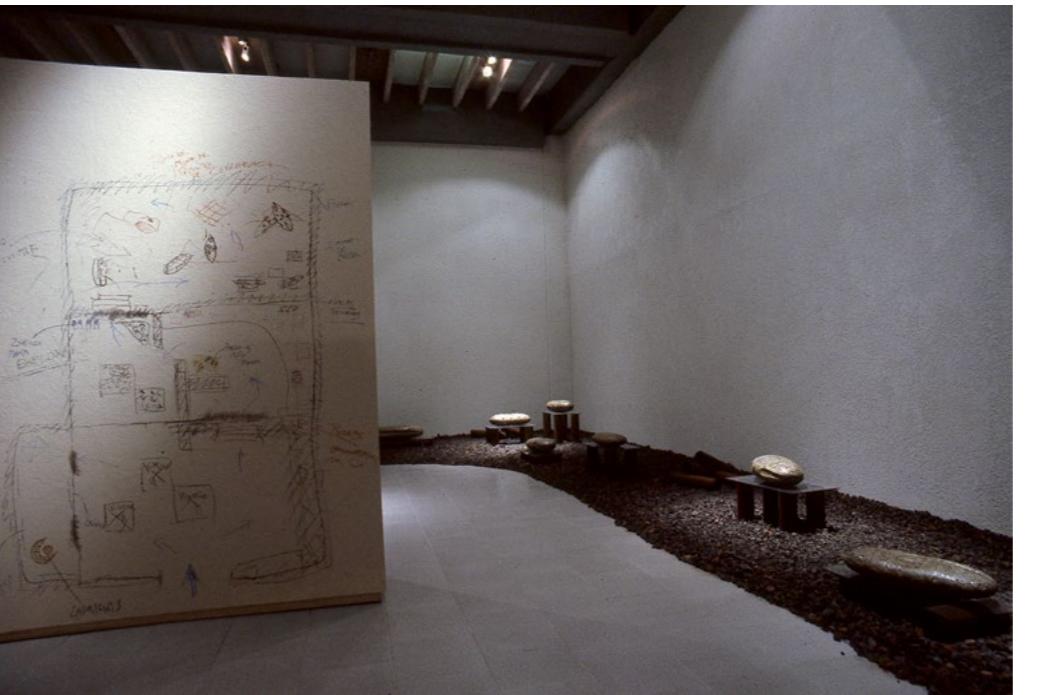
The colossal landscape overwhelms and elates.

To recreate it on site. Share it.

To emulate it: plutonic pieces, yield of the fire within.

The furnace of the earth.

Lava become skin.



Instalación, 1991
Galería Tonalli, Centro Cultural Ollin Yoliztli
México D.F., México

1992 Invited to participate in the Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca and in La Galería, Quito, both in Ecuador. Represented Peru at the I Barro de América Biennial, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela. Participated in the group show *Arte Perú*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, and Galería Jenny Vilá, Cali, Colombia. Also in the traveling exhibition *Emancipación e Identidad de América Latina: 1492-1992*, Mexico City. Invited to join the project *Los 500 Años: un Espacio para la Reflexión* at the Museo de la Nación, Lima, an exhibition of Peruvian contemporary ceramics that consolidated the presence of this medium in the local contemporary visual art scene.

1992 Invitado a exponer en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca y en La Galería, Quito. Representa al Perú en la I Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas. Participa en la colectiva *Arte Perú*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, y Galería Jenny Vilá, Cali, Colombia. También en la muestra itinerante *Emancipación e Identidad de América Latina: 1492-1992*, México, D.F. En el Perú es invitado a participar en el proyecto *Los 500 Años: un Espacio para la Reflexión*, en el Museo de la Nación, muestra de cerámica contemporánea peruana que consolida la presencia de este medio en la escena plástica.

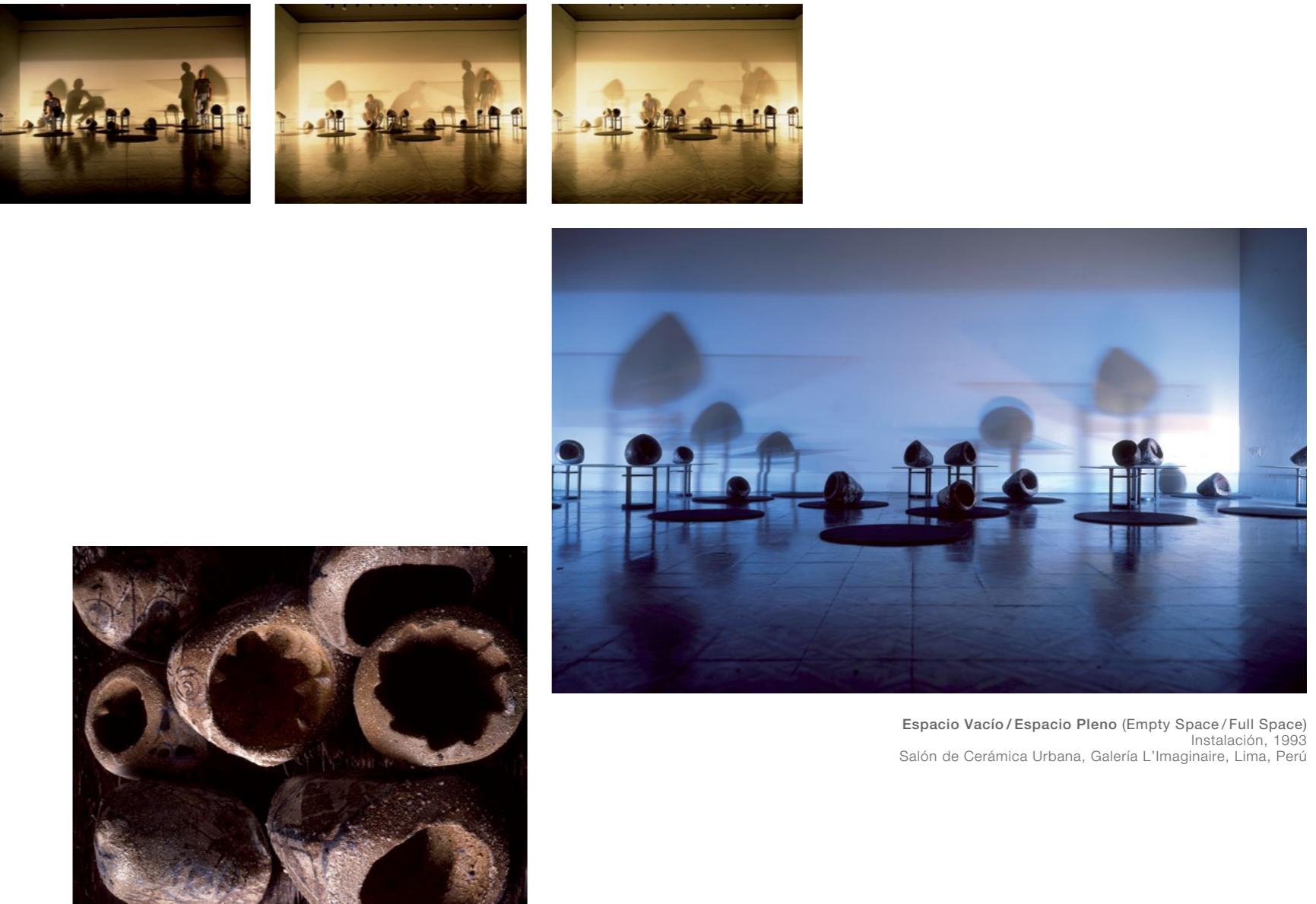


Instalación, 1992
La Galería, Quito, Ecuador



1993 Presented the installation *Espacio Vacío/Espacio Pleno (Empty Space/Full Space)* at the *Salón de Cerámica Urbana*, Galería L'Imaginaire, Alianza Francesa. The main elements were light and shadow cast on the walls. Traveled to the United States for a solo show at Ambrosino Gallery, Miami, Florida. Art critic Ricardo Pau-Llosa wrote an essay on his work. Represented Peru in the World Clay Stomp '93 International Exhibition, Northern Arizona University Art Museum and Galleries, in Flagstaff, Arizona. The acclaimed American artist James Turrell invited him to visit Roden Crater, a land-art project in the interior of a volcano crater.

1993 Participa en el *Salón de Cerámica Urbana*, Galería L'Imaginaire, Alianza Francesa, Lima, donde presenta la instalación *Espacio Vacío/Espacio Pleno (Empty Space/Full Space)*, trabajo en el cual la proyección de luz y las sombras creadas sobre la pared son los principales protagonistas. Viaja a los Estados Unidos para exponer en Ambrosino Gallery, Miami, Florida. El crítico de arte Ricardo Pau Llosa escribe un ensayo sobre su obra. Representa al Perú en el World Clay Stomp '93 International Exhibition, Northern Arizona University Art Museum and Galleries, Flagstaff, Arizona. El consagrado artista norteamericano James Turrell lo invita a visitar Roden Crater, proyecto de Land Art al interior del cráter de un volcán.



Espacio Vacío / Espacio Pleno (Empty Space/Full Space)
Instalación, 1993
Salón de Cerámica Urbana, Galería L'Imaginaire, Lima, Perú

1994 Desplazamientos

Instalación. Museo de la Nación, Lima.

Cerámica, piedra, papel, materia orgánica, luz. Video.

Una historia varada por el mar.

En el puerto de Cerro Azul, cientos de cangrejos disecados al pie del monumento a la inmigración japonesa (1899).

Vaivén, movimiento y reposo.

Desplazamientos que convergen en espacios habitados por la memoria colectiva y personal: los abuelos.

La resistencia, el flujo.

1994 Displacements

Installation. Museo de la Nación, Lima.

Ceramics, stone, paper, organic matter, light. Video.

A story stranded by the sea.

In the port of Cerro Azul, hundreds of desiccated crabs lie at the base of the monument to Japanese immigration (1899).

Swaying, Movement and respite.

Displacements that coalesce into spaces inhabited by memories, individual and shared: the grandparents.

Resistance, flow.



Desplazamientos
Instalación, 1994
Museo de la Nación, Lima, Perú



Runcie-Tanaka used ceramics and other media such as light and video in a complex display spread over 3,000 square meters of the Museo de la Nación in Lima. The crab became the symbol of an extreme experience at the seashore. Invited to represent Peru at the Fifth Havana Biennial. Argentine art critic Jorge Glusberg included him on his shortlist of selected artists. Participated in the opening exhibition of Galería Obsidiana in Lima.

1994 Desplazamientos (Displacements), an installation curated by Peruvian art critic Jorge Villacorta, where Runcie-Tanaka used ceramics and other media such as light and video in a complex display spread over 3,000 square meters of the Museo de la Nación in Lima. The crab became the symbol of an extreme experience at the seashore. Invited to represent Peru at the Fifth Havana Biennial. Argentine art critic Jorge Glusberg included him on his shortlist of selected artists. Participated in the opening exhibition of Galería Obsidiana in Lima.

1994 Desplazamientos (Displacements), instalación bajo la curaduría del crítico peruano Jorge Villacorta, que emplea cerámica y otros medios como la iluminación y el video en un complejo montaje sobre 3000 m² del Museo de la Nación, Lima. El cangrejo se convierte en símbolo de una experiencia límite en el mar. Invitado a representar al Perú en la V Bienal de La Habana. El crítico argentino de arte Jorge Glusberg lo incorpora en su reseña de artistas seleccionados. Participa en la Exposición Inaugural de la Galería Obsidiana, Lima.

1995 Representa al Perú en la II Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela. Es invitado a participar en la colectiva *Pintura y Escultura Peruana Contemporánea*, Casa Bolognesi, Arica, Chile. En el Perú participa en la muestra *Horizontes Paralelos*, Sala de Arte Petroperú, Lima, y en la Exposición Commemorativa del 25 Aniversario de la Fundación del Museo de Arte e Historia Natural, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

1995 Represented Peru in the II Barro de América Biennial, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela. Invited to participate in the collective exhibit *Pintura y Escultura Peruana Contemporánea*, Casa Bolognesi, Arica, Chile. In Peru he participated in the exhibition *Horizontes Paralelos* in the Sala de Arte Petroperú, Lima, and at the *Exposición Commemorativa del 25 Aniversario de la Fundación del Museo de Arte e Historia Natural*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima.

1996 Produced his first Personajes —anthropomorphic ceramic figures— principal elements of the installation *Re-Producir*, in the commemorative exhibition for the 40th anniversary of Cerámica Las Mercedes, Galería Cecilia González, Lima. Participated in the collective exhibition *Lo Sagrado de lo Profano*, Centro Cultural de España; *Encuentro de Arte*, Museo Pedro de Osma, and *La Casa*, Galería Obsidiana in Lima. On December 17, he was taken hostage at the residence of the Japanese Ambassador in Lima, and was released six days later. This experience left a deep mark on his work.

1996 Produce sus primeros Personajes —figuras en cerámica— y los presenta en la instalación *Re-Producir*, en la muestra conmemorativa por los 40 años de Cerámica Las Mercedes, Galería Cecilia González, Lima. Participa en las muestras colectivas *Lo Sagrado de lo Profano*, Centro Cultural de España; *Encuentro de Arte*, Museo Pedro de Osma, y *La Casa*, Galería Obsidiana en Lima. El 17 de diciembre es tomado como rehén en la residencia del Embajador del Japón en Lima, siendo liberado seis días después. Esta experiencia dejará profunda huella en su trabajo.



Re-Producir
Instalación, 1996
Galería Cecilia González, Lima, Perú

1997 Presented the installation *Sobre el Mar* at the collective show *Cinco + Cinco*, at the Galería de Artes Visuales, Universidad Ricardo Palma in Lima. Taught a seminar on ceramics at the Second Annual Potter's Meeting in San Martín Province, Lamas, Tarapoto, and another seminar at the Centro de Investigación Cerámica Allpamérica, Miraflores. Invited to participate in the exhibition *Perú: Obra Abierta* at the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.

1997 Presenta la instalación *Sobre el Mar* en la colectiva *Cinco + Cinco*, Galería de Artes Visuales, Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú. Dicta seminarios de cerámica en el II Encuentro de Ceramistas de la Región de San Martín, Lamas, Tarapoto y en Allpamérica, Centro de Investigación Cerámica, Miraflores. Es invitado a exponer en Chile en la muestra *Perú: Obra Abierta*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.



Sobre el Mar
Instalación, 1997
Cinco + Cinco, Galería de Artes Visuales
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú



1997 La Espera / Cien Rosas

ARCO, Feria de Madrid / Museo Pedro de Osma, Lima.

Instalación. Cerámica. Metal y vidrio. Flores. Esquelas del CICR (Comité Internacional de la Cruz Roja).

Diciembre 17, 1996. Catorce militantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru toman la residencia del Embajador del Japón.

Estoy entre los 490 rehenes.

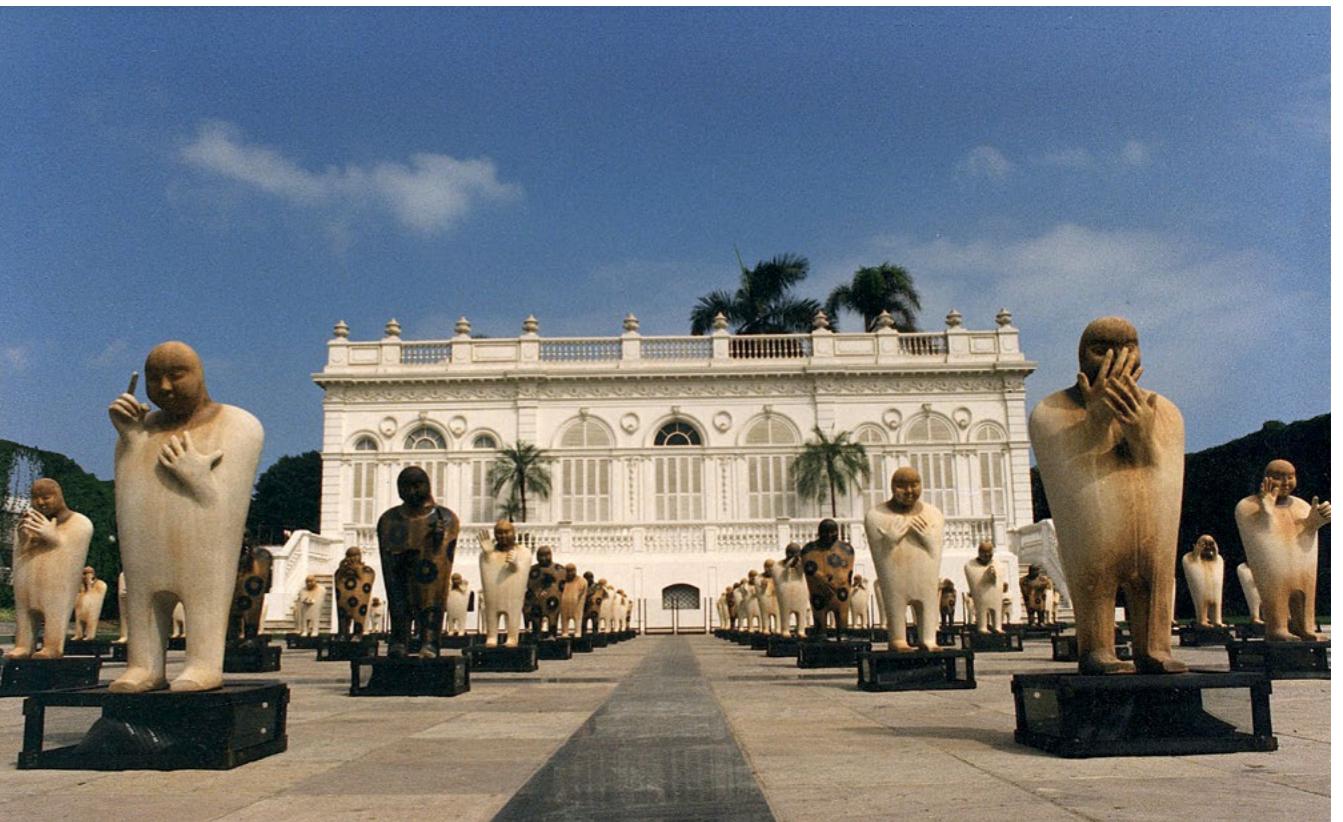
El tedio, la espera. El tiempo que pasa y no pasa.

5 días y minutos. Runcie-Tanaka está entre los 225 liberados del tercer grupo. Los artistas son fichas de poco valor.

De vuelta en el taller me encuentro con Mis Rehenes: cien personajes en bizcocho: primera quema.

Una instalación en proceso de la cual esta experiencia se quiere apropiar. Se lo permito.

En el patio de la Casa de Osma, Cien Rosas para Cien Esperas.



1997 The Wait / One Hundred Roses

ARCO, Madrid Fair / Pedro de Osma Museum, Lima.

Installation. Ceramics. Metal and glass. Flowers. ICRC (International Committee of the Red Cross) messages.

December 17th, 1996. Fourteen militants from the Túpac Amaru Revolutionary Movement seize the residence of the Japanese Ambassador.

I am one of 490 hostages.

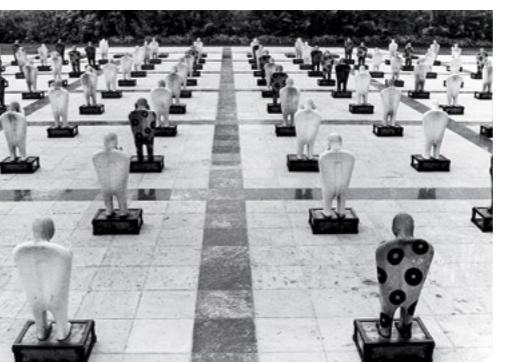
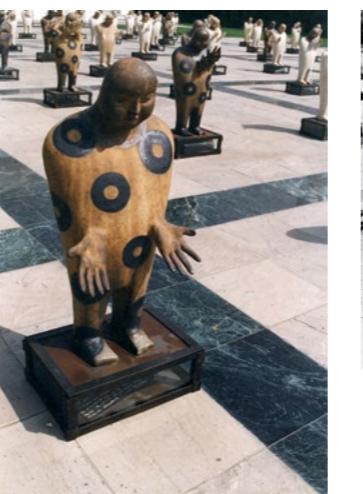
The tedium, the waiting. Time that passes and idles.

5 days and minutes. Runcie-Tanaka is among 225 hostages liberated in the third group. Artists are tokens of little worth.

Back in the studio I confront My Hostages: one hundred bisque fired characters.

An installation in process which this experience wants to seize. I allow it.

In the courtyard of the Pedro de Osma Museum, One Hundred Roses for One Hundred Waits.



La Espera/Cien Rosas para Cien Esperas
Instalación, 1997
Arte Contemporáneo Americano
XVII Asamblea General de la OEA
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

1997 Participated in ARCO (International Contemporary Art Fair) in Madrid, Spain. Presented the installation *La Espera*, an installation of Personajes (clay figures) bearing messages from the Red Cross, influenced by his experience as hostage the year before. The installation *Cien Rosas para Cien Esperas* was created specifically for the exhibition *Arte Contemporáneo Americano, XVII Asamblea General de la OEA*, Museo Pedro de Osma, Lima, consisting of one hundred ceramic figures and one hundred dried roses on a large grid in the museum's outdoor patio.

1997 Participa en ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo), Madrid, España. Presenta la instalación *La Espera*, un grupo de Personajes (figuras de arcilla) con mensajes de la Cruz Roja, trabajo signado por la experiencia de cautiverio vivida el año anterior. La instalación *Cien Rosas para Cien Esperas* es concebida para la exposición *Arte Contemporáneo Americano, XVII Asamblea General de la OEA*, Museo Pedro de Osma, Lima: cien figuras de cerámica y cien rosas secas en una gran cuadrícula en el patio del museo.

1997 Tiempo Detenido

Primera Bienal Iberoamericana de Lima / Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Instalación. 250 piezas de cerámica. Urnas de metal y vidrio. 30,000 canicas de cristal rojo. Texto sobre la pared. Luz.

Un itinerario escalonado a tres cuadras de la Plaza Mayor.

La Biblioteca atraviesa el sótano con viejos anaques. Humedad, escasa ventilación y lectores ausentes en sus sillas.

Un recorrido de luz y figuras conduce a la recámara en orden ritual. Veinte personajes velan al que yace: *No olvidar*.

El presente transformado en recuerdo.

La reclusión es el estado que corresponde al *tiempo detenido*.

1997 Arrested Time

First Iberoamerican Lima Biennial / Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Installation. 250 ceramic objects. Metal and glass urns. 30,000 red marbles. Text on wall. Light.

A layered itinerary three blocks from Lima's Main Square.

The library's old shelves cross the basement. In the suffocating moisture, absent readers occupy their chairs.

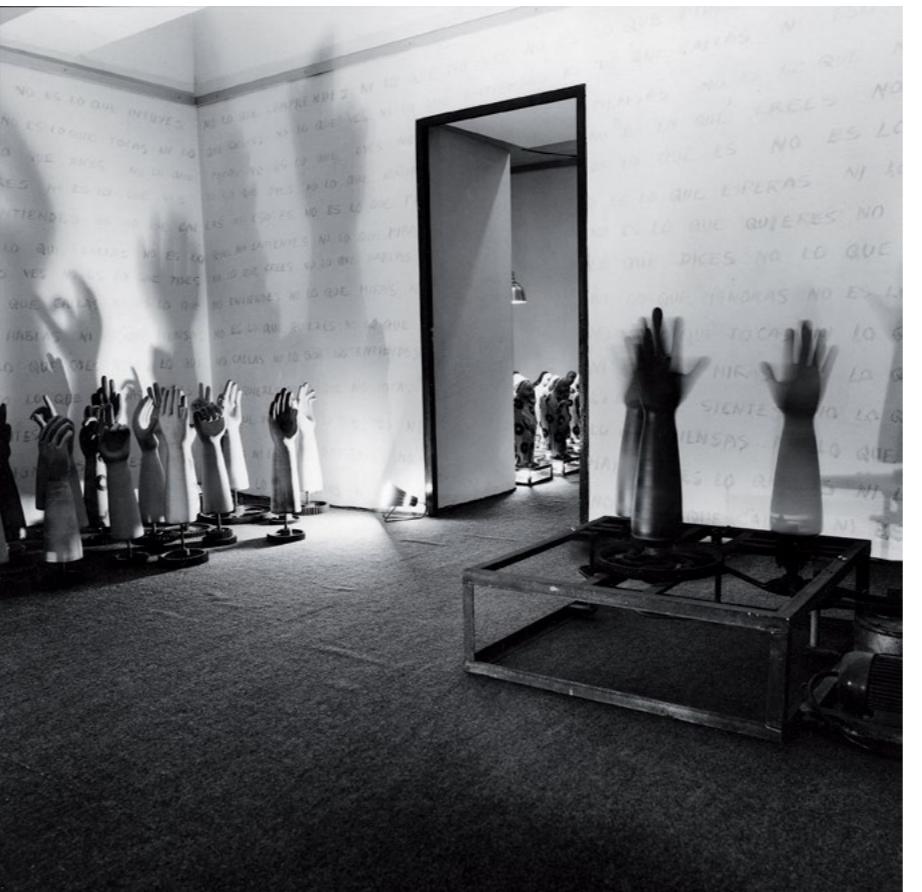
A path of light and figures leads to the room in ritual progression. Twenty characters mourn the one who lies: *Do not forget*.

The present transformed into remembrance.

Confinement suits *arrested time*.

1997 One of the ten artists selected to represent Peru at the First Iberoamerican Lima Biennial. Presented the installation *Tiempo Detenido* (Arrested Time) in the basement of the Centro Cultural of the Escuela Nacional de Bellas Artes, where two hundred Personajes and sculptures of hands were bathed in red light.

1997 Es uno de los diez artistas seleccionados para representar al Perú en la Primera Bienal Iberoamericana de Lima: presenta la instalación *Tiempo Detenido*, dos centenares de Personajes y Manos ambientados con luz roja en el sótano del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes.



Tiempo Detenido
Instalación, 1997
Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes
Primera Bienal Iberoamericana de Lima, Perú

1998 Taught a Seminar on ceramics at the Museo de Arte de Lima and participated in the V Arte y Empresa Biennial, with the installation *El Viaje (a través del cristal)*, using cacti and urns containing ceramic objects, occupying a space that forced visitors to use the elevator that joined the two levels. Invited to participate in the Peruvian Pavilion at Expo '98 in Lisbon, Portugal. Selected to participate in the Art Contest Premios Villa de Madrid, given by the Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Spain.

1998 En el Museo de Arte de Lima dicta un Seminario de Cerámica y participa en la V Bienal Arte y Empresa, con la instalación *El Viaje (a través del cristal)*. Esta vez utiliza cactáceas y urnas que contienen objetos cerámicos en una toma del espacio que exige al espectador utilizar el ascensor que une dos niveles. Invitado a participar en la Expo '98, Pabellón del Perú, en Lisboa, Portugal. Seleccionado para participar en los Premios Villa de Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España.

1998 El Viaje (a través del cristal)

Bienal de Arte y Empresa, Museo de Arte de Lima.

Instalación. Cerámica. Metal y vidrio. Cactáceas, objetos varios.

La cerámica Chancay (s. 9 al 16 d. C.) era fabricada para acompañar a personajes de importancia en el viaje final.

Trazos, colores y formas de un equipaje trascendente.

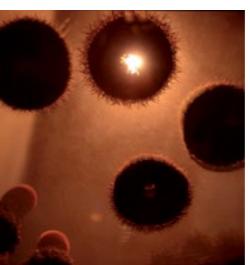
Luego, el hallazgo. El desentierro.

La mano que toca la mano a través de los siglos.

A través del cristal es diorama y nicho.

Objetos encajados entre la memoria y el olvido.

Lo que el tiempo withers and destroys, time accretes and elevates.



1998 The Journey (through the glass)

Bienal de Arte y Empresa. Museo de Arte de Lima.

Installation. Ceramics. Metal and glass. Cacti, assorted objects.

Chancay ceramics (9-16 AD) were produced to accompany important persons in their final journey.

Lines, colours and forms of a transcendent baggage.

Then, the find. The unearthing.

The hand that touches the hand through the centuries.

Through the glass is diorama and niche.

Objects set between remembrance and oblivion.

What time withers and destroys, time accretes and elevates.

El Viaje (a través del cristal)
Instalación, 1998
V Bienal de Arte y Empresa
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú

1999 Designated by the U.S. Embassy in Lima as Peru's representative and grantee to participate as Artist-in-Residence at the Chicago Artists International Program. Stayed in Chicago for two months. Invited to take part in the international exhibitions: *Three Contemporary Japanese-Peruvian Artists* at The Little World Museum of Man, Inuyama, Aichi Prefecture, and *Mastering the Millennium: Art of the Americas*, organized by the Art Museum of the Americas OAS and the World Bank Art Program, Washington, D.C. Jorge Glusberg requested him to represent Peru in the exhibition *América Latina: Las Vanguardias de Fin de Milenio*, Culturgest, Lisbon, Portugal. Presented the installation *El Viaje (a través del cristal)* where he once again used organic elements together with his own work. Participated in *El Laberinto de la Choledad* at the Museo de Arte de Lima/Sala de Exposiciones de Telefónica and in the *Encuentro Generacional por el Arte, for the Centennial Anniversary of the Japanese Immigration to Peru* at Galería de Arte Ryoichi Jinnai, Lima. Invited to several universities in the United States: The School of The Art Institute of Chicago; University of Michigan, Ann Arbor; University of Michigan and the University of Illinois, in Normal, Illinois. Visiting artist in Japan at the University of Nanzan, Nagoya, and the Aichi University of Education, Kariya, where he met artist Michael Rogers who introduced him to the art of blown glass. Invited by the Peruvian-Japanese Association to take part in creating a ceramic mural (45m^2) in Campo de Marte, Lima, for the Centennial Memorial of the Japanese Immigration to Peru.

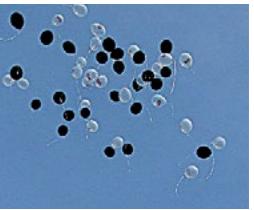
1999 La Embajada de los Estados Unidos en Lima lo designa como representante peruano y gana la beca para participar como artista residente del Chicago Artists International Program. Permanece en Chicago durante dos meses. Es invitado a participar en las muestras internacionales *Three Contemporary Japanese-Peruvian Artists en The Little World Museum of Man*, Inuyama, Prefectura de Aichi, y *Mastering the Millennium: Art of the Americas*, organizada por el Art Museum of the Americas OEA y el World Bank Art Program, Washington D.C. Jorge Glusberg lo convoca para representar al Perú en la exposición *América Latina: Las Vanguardias de Fin de Milenio*, Culturgest, Lisboa, Portugal; presenta la instalación *El Viaje (a través del cristal)*, donde vuelve a contrastar elementos orgánicos con su propio trabajo. En el Perú participa en *El Laberinto de la Choledad*, Museo de Arte de Lima/Sala de Exposiciones de Telefónica y en el *Encuentro Generacional por el Arte, Exposición en homenaje al Centenario de la Inmigración Japonesa al Perú*, Galería de Arte Ryoichi Jinnai, Lima. Artista invitado a varias universidades de los Estados Unidos: The School of The Art Institute of Chicago, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan e Illinois University, Normal, Illinois. También es artista invitado en dos universidades del Japón: Universidad de Nanzan, Nagoya, y Aichi University of Education, Kariya, donde conoce al artista Michael Rogers, quien lo ayuda en su primera experiencia con el vidrio soplado. Convocado por la Asociación Peruano Japonesa, colabora en la creación de un mural en cerámica (45 m^2) que reviste el Monumento Conmemorativo del Centenario de la Inmigración Japonesa al Perú, Campo de Marte, Lima.



El Viaje (a través del cristal)
América Latina: Las Vanguardias de Fin de Milenio
Instalación, 1999
Culturgest, Lisboa, Portugal



The Journey/El Viaje
Instalación, 2001
49^a Bienal de Venecia, Italia



2000 Traveled to the United States as a visiting artist, invited by Ohio State University in Columbus, Ohio, where he created an experience with students from the Art Faculty and the glass workshop with the assistance of Richard Harned, an American visual artist who motivated him to introduce video in his installations. Participated in the Peruvian exhibitions: *Mirada Intrusa (Colectiva Fotográfica de NO-Fotógrafos)*, Galería de Artes Visuales, Universidad Ricardo Palma; *Expo Arte 2000 Primavera de los Derechos Humanos y Tendencias Generacionales*, Galería ICPNA, Miraflores; Salón Petroperú, *Libro de Artista*, Sala de Arte Petroperú, and *Expo Arte 2000*, I Feria Nacional de Arte, Lima.

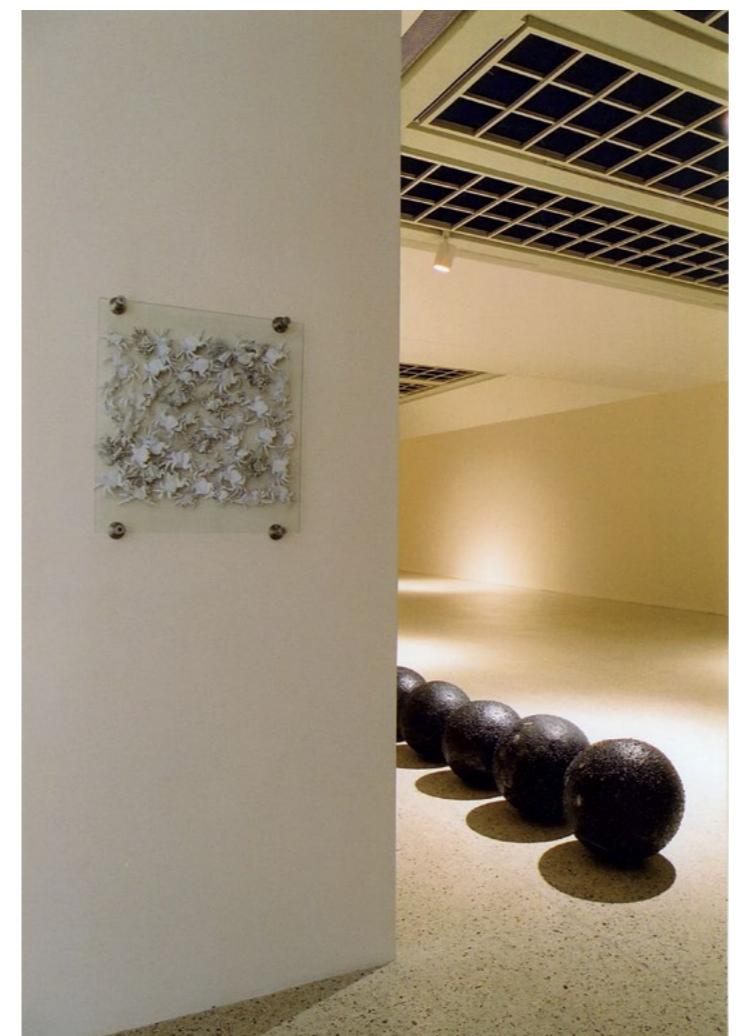
2001 Represented Peru in the 49th Venice Biennale and presented the installation *El Viaje (The Journey)* that evoked the memory of his grandfather, Guillermo Shinichi Tanaka, whom he never met. Thirty-six paper crabs in a row were suspended from the roof of a narrow two-by-twenty meter high tower. Joined the justified claim of other Latin American artists at the Biennial who were sharing the IILA (Italian-Latin American Institute) Pavilion and publicly protested against the decision to relegate them to Treviso, city located far from the main exhibition area of the Biennial. Their claim was recognized publicly by artistic director Harald Szeeman, who ensured that the IILA Pavilion and Latin American artists were given better spaces in the city of Venice in future biennials.

2000 Viajó a los Estados Unidos como artista invitado por Ohio State University, Columbus, donde experimentó junto con alumnos de la Facultad de Arte y el taller de vidrio bajo la asesoría de Richard Harned, artista visual norteamericano que lo motivó a incorporar el video en sus instalaciones. En el Perú participó en las muestras *Mirada Intrusa (Colectiva Fotográfica de NO-Fotógrafos)*, Galería de Artes Visuales, Universidad Ricardo Palma; *Expo Arte 2000 Primavera de los Derechos Humanos y Tendencias Generacionales*, Galería ICPNA, Miraflores; Salón Petroperú, *Libro de Artista*, Sala de Arte Petroperú, y la *Expo Arte 2000*, I Feria Nacional de Arte, Lima.

2001 Representó al Perú en la 49^a Bienal de Venecia, y presentó la instalación *El Viaje / The Journey*, que evoca la memoria de su abuelo Guillermo Shinichi Tanaka, a quien nunca conoció. Treinta y seis cangrejos de papel suspendidos en hilera desde el techo al interior de una pequeña torre de dos metros de diámetro por veinte metros de altura. Se pliega al justo reclamo de los otros artistas latinoamericanos que comparten el Pabellón del IILA (Instituto Ítalo Latinoamericano), quienes protestan públicamente por la decisión de situarlos en la ciudad de Treviso, alejados del contexto general de la Bienal, reclamo que es reconocido públicamente por el director artístico Harald Szeeman y que logra que en las versiones siguientes de la bienal, el Pabellón IILA y los artistas latinoamericanos logren mejores espacios en la misma ciudad de Venecia.

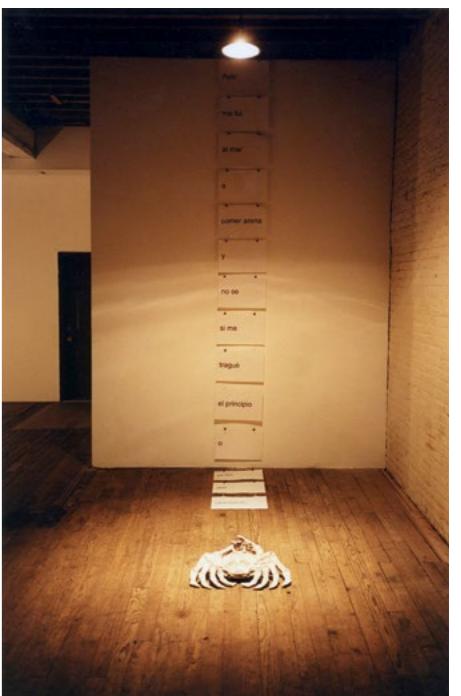
2001 Traveled to Venezuela to represent Peru at the IV Barro de América Biennial, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber in Caracas, where he presented the video installation *El Viaje (The Journey)*. Visiting artist at several U.S. universities including: Georgia State, Atlanta, Georgia; Pitzer College, Claremont, California; University of Wisconsin, Milwaukee, Wisconsin; Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia; and Pratt Institute, Brooklyn, New York and The Clay Studio, Philadelphia, Pennsylvania; Presented *Cinco Pequeñas Historias (Five Short Stories)* at The Clay Studio, Philadelphia. In addition to ceramics, he used glass, paper and video in these installations.

2001 Viajó a Venezuela para representar al Perú en la IV Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, donde presenta la videoinstalación *El Viaje (The Journey)*. Es artista invitado en varias universidades de los Estados Unidos: Georgia State, Atlanta; Pitzer College, Claremont; University of Wisconsin, Milwaukee; The Clay Studio, Philadelphia; Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia; y Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York. Presenta la muestra individual *Five Short Stories/Cinco Pequeñas Historias* en The Clay Studio, Filadelfia. En estas instalaciones Runcie Tanaka utiliza distintos medios, como el vidrio, el papel y el video, además de la cerámica.



El Viaje / The Journey
Instalación, 2001
IV Bienal Barro de América, Caracas, Venezuela

Five Short Stories / Cinco Pequeñas Historias
Instalación, 2001
The Clay Studio, Filadelfia, Estados Unidos



2001 La Misma Plegaria (Rezos Iguales / Same Prayers)

Galería Wu Ediciones, Lima.

Instalación. Cerámica. Metal y vidrio. Flores. Luz. Audio.

Un rosario desatado. Esferas de cerámica - cuentas para orar.

El texto recitado como una letanía.

La reiteración constante de palabras y sonidos crea un ritmo armónico, una forma sonora en movimiento que invade el espacio y los sentidos.

La oración ennoblec.

2001 La Misma Plegaria (Rezos Iguales / Same Prayers)

Galería Wu Ediciones, Lima.

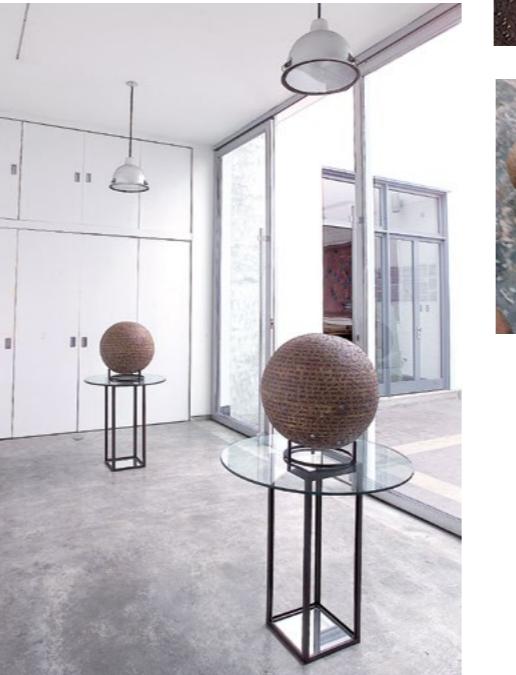
Installation. Ceramics. Metal and glass. Flowers. Light. Audio.

An untied rosary. Ceramic spheres - prayer beads.

The text recited like a litany.

The constant reiteration of words and sounds creates a harmonic rhythm, a sound form that permeates space and sense.

Prayer exalts.



2001 Returned to Peru and presented the installation *La Misma Plegaria (Rezos Iguales / Same Prayers)* at Galería Wu Ediciones, Lima. The project consisted of one hundred ceramic spheres and a work in audio reciting the text that had been written by the artist on the walls of the library of the Centro Cultural de Bellas Artes in 1997 as part of the installation *Tiempo Detenido*.

2001 Regresa al Perú y presenta la instalación *La Misma Plegaria (Rezos Iguales / Same Prayers)*, en la Galería Wu Ediciones, Lima. El proyecto consta de un centenar de esferas de cerámica y un trabajo de audio recitando el texto que fuera escrito por el propio artista en el año 1997 sobre las paredes de la Biblioteca del Centro Cultural de Bellas Artes.

2002 Traveled to New York as a visiting professor to teach a semester at Alfred University, New York. Invited to take part in the international shows *Paradox and Coexistence: Latin American Artists of the Last Two Decades*, at the IDB Cultural Center Art Gallery, Washington, D.C.; *El Bosque Encantado (The Enchanted Wood)*, Foundation Derouin, Vancouver, Canada; 2002 Flag Art Festival, Seoul, Korea; and *El Arte para la Paz (Art for Peace)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Back in Peru, he participated in the following group shows: *x-over*, El Ojo Ajeno; *Figuraciones*, Galería Obsidiana; *Arcilla, Metal y Piedra*, Galería Trapecio; and Noche de Arte 2002, in Lima. In this last exhibition, the artist created an underwater installation in the swimming pool at the residence of the U.S. Ambassador in Peru. The work evoked the lives of his English and Japanese grandfathers: Walter O. Runcie Stockhausen and Guillermo Shinichi Tanaka.

2002 36 exp / Piscina de Revelado

Instalación. Residencia de la Embajada de Estados Unidos, Lima.

Fotografía digital sobre acetato. Metal. Cable de acero. Agua. Luz.

Guillermo Shinichi Tanaka (Takamatsu 1904 - Ancón 1940). Paisajista, jardinero, hombre tempranamente arrebatado a su familia.

Vino y se fue con el mar, como los cangrejos de la antigua fábula *Heike monogatori*, existe en el fondo, eternamente.

No lo conocí, pero su presencia ha sido constante.

Walter Osborne Runcie Stockhausen (Jamaica 1883 - Lima 1967).

Empresario, inventor, pionero de la aerofotografía. Capturando la luz, fijándola.

En cajas, miles de imágenes de *Runcie Graphs* esperan una mirada.

Sus vidas se cruzan en mí.

2002 36 exp / Film Processing Pool

Installation. Residence of the Ambassador of the United States, Lima.

Digital photography on acetate. Metal. Steel wire. Water. Light.

Guillermo Shinichi Tanaka (Takamatsu 1904 - Ancón 1940). Landscape artist, gardener, untimely taken from his family.

He came and went with the sea, like the crabs of the ancient fable *Heike monogatori*, he dwells eternally in the bottom of the ocean.

I did not know him, but his presence has been constant.

Walter Osborne Runcie Stockhausen (Jamaica 1883 - Lima 1967).

Pioneer in aerial photography, businessman and inventor. Capturing light, freezing it.

In the *Runcie Graphs* archive, thousands of images wait, patiently, a second glance.

Their lives cross in me.



36exp / Piscina de Revelado / Film Processing Pool
Instalación, 2002
Noche de Arte
Residencia del Embajador de los Estados Unidos, Lima, Perú



2003 Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra

Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa / VIII Biennal de Cuenca / 26^a Bienal de São Paulo.

Instalación. Sillar. Cerámica. Metal y vidrio. Cangrejos de papel. Plumas. Video.

El sillar se extrae en las canteras de la quebrada de Añashuayco, al pie del Misti.

Roca volcánica, ácida y compacta.

El hombre talla bloques. Nicolás Ramos Ccoa, alarife, también busca las *bolas de carnasa* que aparecen atrapadas en el sedimento.

Esferas casi perfectas, creadas por la naturaleza, artífice.

Quiero ser su discípulo aplicado.

2003 Arequipa / Two between earth and sky

Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa / VIII Cuenca Biennial / 26th São Paulo Biennial.

Installation. Sillar (white volcanic rock). Ceramics. Metal and glass. Paper crabs. Feathers. Video.

Sillar is quarried in the Añashuayco Canyon, at the foot of the Misti volcano.

Crystallized volcanic ash, acid and compact.

Stonemasons extract blocks. Nicolás Ramos Ccoa, also hunts for the *carnasa balls* trapped in the sediment.

Nearly perfect spheres, created by nature, the master craftsman.

I want to be his devoted disciple.



Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra
Instalación, 2003
Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa, Perú

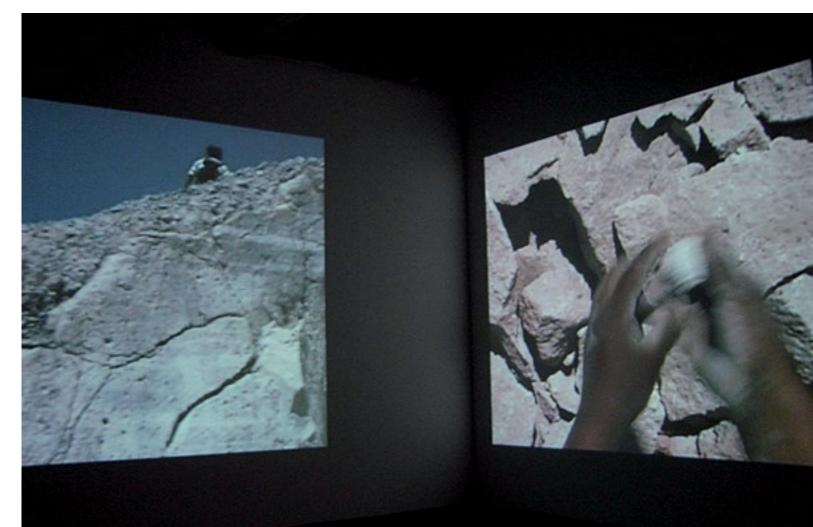
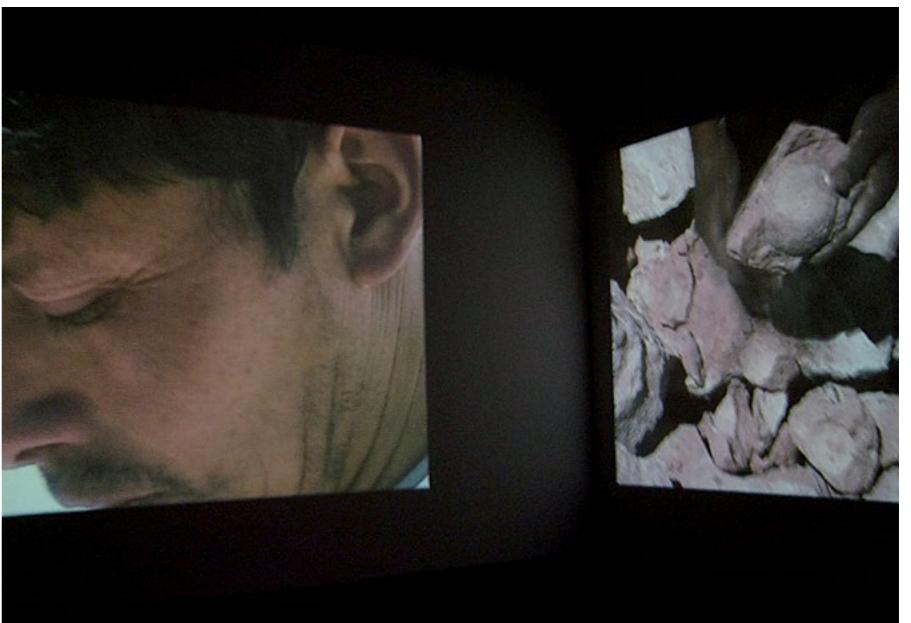


2003 Traveled to Arequipa invited by Willi Helmbrecht, Director of the ICPA (The Peruvian-German Cultural Institute). Visited the quarries in Añashuayco. Sillar, a white volcanic stone, became the main element for the Project *Arequipa/Dos entre el cielo y la tierra*. He rediscovered Peru's cultural landscape through the masons who work and carve the sillar (white volcanic stone). In Lima he participated in the exhibitions *Puklla Sunchis... el arte de jugar*, Galería del Banco Continental; *Del kimono y sus usos*, Galería de Arte Ryoichi Jinnai; *Necrología/El retorno de las huacas (no retornables) 1977-2003*, Museo Pedro de Osma; *Iconografía de la Cultura Chiribaya*, Galería ICPNA, Miraflores.

2003 Viajó a Arequipa invitado por Willi Helmbrecht, director del ICPA (Instituto Cultural Peruano Alemán). Visita las canteras de Añashuayco; y el sillar, la piedra volcánica blanca, se convierte en el elemento principal para el proyecto *Arequipa/Dos entre el cielo y la tierra*. Redescubre el paisaje cultural del Perú a través de los alarifes que trabajan y tallan el sillar. En Lima participa en las muestras *Puklla Sunchis... el arte de jugar*, Galería del Banco Continental; *Del kimono y sus usos*, Galería de Arte Ryoichi Jinnai; *Necrología/El retorno de las huacas (no retornables) 1977-2003*, Museo Pedro de Osma; e *Iconografía de la Cultura Chiribaya*, Galería ICPNA, Miraflores.

2004 Awarded Honorable Mention for his video installation *Dos* at the VIII Cuenca International Biennial, Ecuador. Represented Peru in the 26th São Paulo Biennial with the video installation *Arequipa/Dos entre el cielo y la tierra*. Hired by IDB-IDESI (International Development Bank-Institute for the Development of the Informal Sector) as a technical consultant for a training course for ceramists from Cusco and Puno.

2004 Obtiene la Mención Honrosa, con la videoinstalación *Dos* en la VIII Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador. Representa al Perú en la 26^a Bienal de São Paulo con la videoinstalación *Arequipa/Dos entre el cielo y la tierra*. Es contratado por el IDESI-BID (Instituto de Desarrollo del Sector Informal-Banco Interamericano de Desarrollo) como consultor del curso de Capacitación para Ceramistas de Cusco y Puno.



Arequipa/Dos entre el cielo y la tierra
Instalación, 2004
VIII Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador
26a Bienal de São Paulo, Brasil

2004 In Peru he participated in the exhibitions: *Tendencias Generacionales*, Galería ICPNA, Miraflores; *Cuando cruzan el camino*, La Galería; and *Dos Tiempos*, Sala Los Artistas y sus Tiempos, Museo de la Nación. In this last exhibit he confronted his work with the country's pre-Hispanic legacy. In the exhibition *S/T*, Sala Luis Miró Quesada Garland he presented a video installation, based on folded paper and the movements of the crab. His exhibits abroad included: *Locker 50B*, Locker Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia; and *La Grandeza de las Huacas*, International Book Fair of Bogotá, Colombia.

2004 En el Perú participa en las muestras *Tendencias Generacionales*, Galería ICPNA Miraflores; *Cuando cruzan el camino*, La Galería; y *Dos Tiempos*, Sala Los Artistas y sus Tiempos, Museo de la Nación, Lima. Esta última muestra le permite confrontar su trabajo en cerámica con el legado prehispánico del país. En la muestra *S/T*, Sala Luis Miró Quesada Garland, presenta una videoinstalación basada en el plegado del papel y los desplazamientos del cangrejo. En el extranjero exhibe *Locker 50B*, Locker Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Estados Unidos; y *La Grandeza de las Huacas*, Feria Internacional del Libro de Bogotá, Colombia.

2004 Dos Tiempos

Museo de la Nación. Lima.
Cerámica precolombina y actual.

En el Perú, la expresión cerámica tiene 4000 años.

El oscuro lenguaje de incisiones rituales en las superficies negras de Chavín.

Huari: la unión destrozada. Moche: los frutos de la tierra y el mar; la vida graficada.

Chancay: el signo, abstracción del desierto.

Buscar vínculos entre el presente y el pasado: no necesariamente la técnica hermana.

La semejanza brota del entorno, de la observación de la naturaleza.

Cien objetos: *la mitad son míos; la otra mitad, también*.



Dos Tiempos
Instalación, 2004
Museo de la Nación, Lima, Perú



2004 Two Moments

Museo de la Nación, Lima.
Contemporary and Pre-Columbian ceramics.

In Peru, ceramic expression is 4000 years old.

The dark language of ritual incisions in the black surfaces of Chavín.

Huari: the shattered Moche union: the fruits of the earth and sea; the sketched life.

Chancay: the sign, abstraction of the desert.

To seek links between the present and the past. Not necessarily technique provides them.

The semblance buds from the surrounding, from observing nature.

One Hundred Objects: *half of them are mine; the other half, mine also*.

2003/2004 Mar - Cielo de Cangrejos / Desplazamientos

Jardins du Précambrien. Fondation Derouin, Val David, Québec.

Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.

V Bienal Barro de América, Centro de Arte Maracaibo Lía Bermúdez, Maracaibo.

Imagen digital / Videoinstalación.

Ayer me fui al mar a comer arena y no sé si me tragué el principio o el fin del universo

El verso de Raquel Jodorowski escrito en el papel que, después de 126 pliegues, se convierte en el Cangrejo.

Símbolo, misiva y vínculo.

Individuo y colectividad: porque la repetición es un ejercicio inevitable.

Multiplicado, desplegado, adquiere forma.

Es transformación, congregación, continente y mundo.

2003/2004 Sea and Sky of Crabs / Desplazamientos

Jardins du Précambrien. Fondation Derouin, Val David, Québec.

Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.

V Bienal Barro de América, Centro de Arte Maracaibo Lía Bermúdez, Maracaibo.

Digital image / Video installation.

Yesterday I went to the sea to eat sand and I don't know if I swallowed the beginning or the end of the Universe

Raquel Jodorowski's verse is written on a piece of paper that, after 126 folds, becomes The Crab.

Symbol, letter, bond.

Individual and community: because repetition is an inevitable exercise.

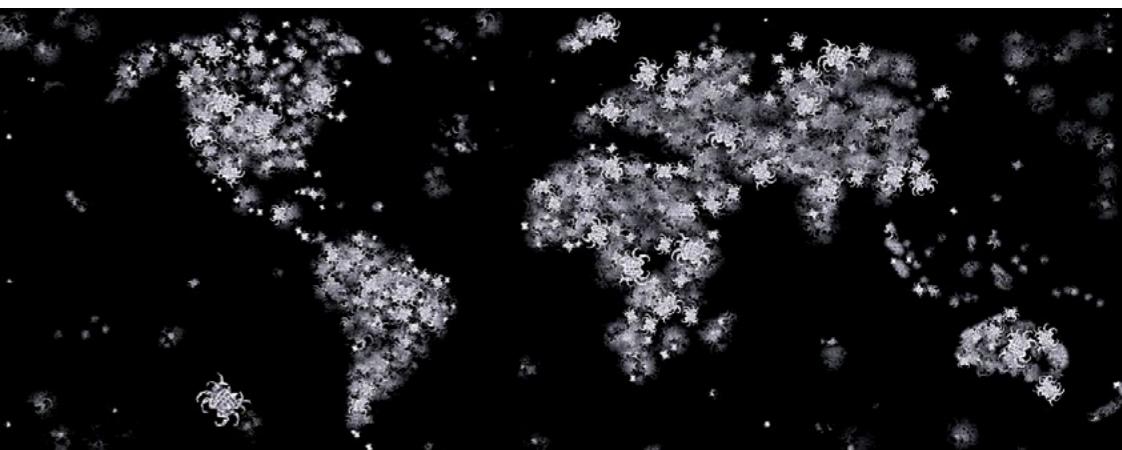
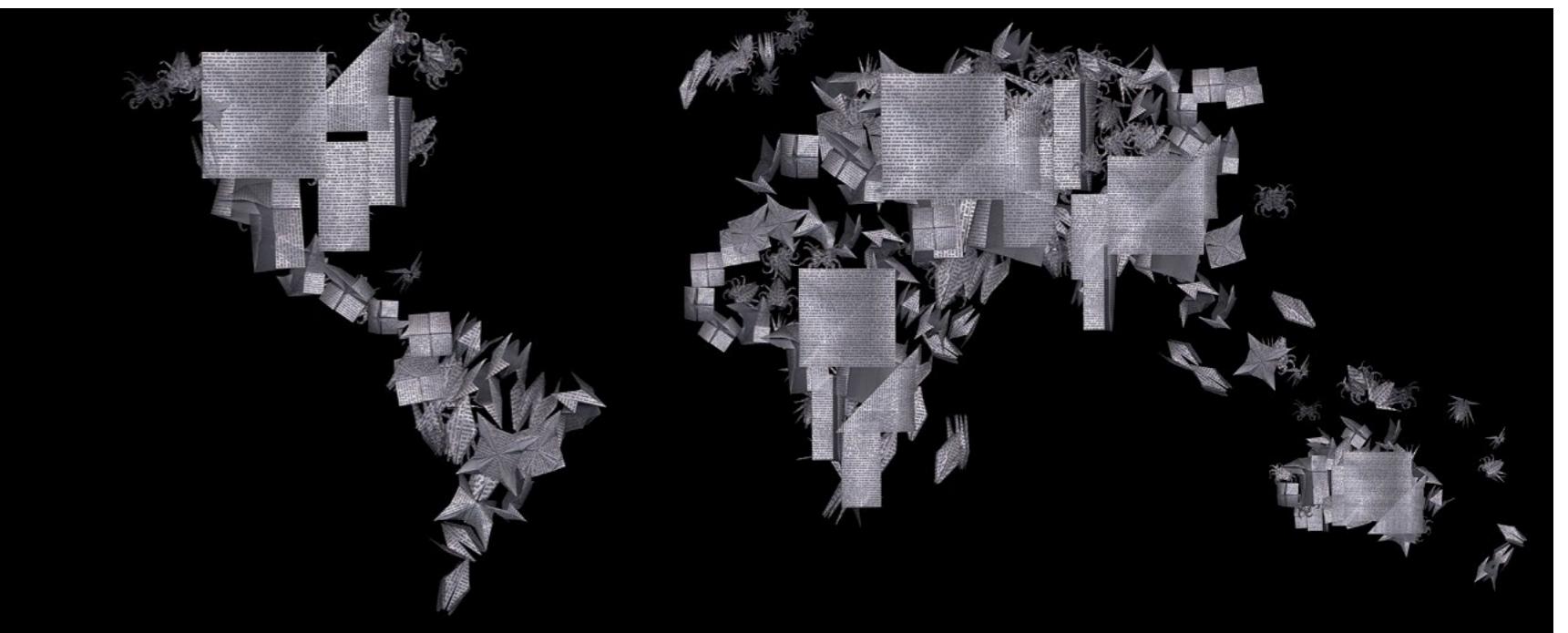
Multipled, displayed, it takes shape.

It is transformation, congregation, continent and World.

2004 Represented Peru in the V Barro de América Biennial in Maracaibo, Venezuela. The video installation *Desplazamientos (Displacements)* showed paper crabs in constant motion, folding and unfolding (origami technique), forming the continents that are themselves part of the same cosmos.

2004 Representa al Perú en la V Bienal Barro de América en Maracaibo, Venezuela. La videoinstalación *Desplazamientos (Displacements)* muestra los cangrejos de papel en constante movimiento, desplegándose y plegándose a la manera del origamí, formando continentes que, a su vez, son parte del mismo territorio.

Desplazamientos
Videoinstalación, 2004
V Bienal Barro de América, Maracaibo, Venezuela



2005 Invited to take part in the 8th International Symposium, *Amérique Baroque/Barroca América*, Derouin Fondation, Quebec, Canada. The site-specific land art installation *Transference/Two* tells of the movement of crabs in the forests of Quebec. The artist used branches from local trees to form thirty-six spheres. Participated in three international exhibitions with video installations: *Latin American Art with Japanese Roots*, at the IDB Cultural Center Art Gallery, Washington, D.C.; *Contradictions and Coexistences: Art in Latin America 1981-2000*, IDB / Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota, Colombia; and in Design Week Monterrey, Monterrey, Mexico. Invited artist at the California State University, Long Beach, California. In Peru he participated in the exhibition *Revelaciones: Poéticas apocalípticas en el arte peruano en el final del milenio*, as part of the *Miradas de fin de siglo* project at MALI (Museo de Arte de Lima).



Transferencias/Dos (La Migration des Crabes)
Intervención en el paisaje, 2005
8º Simposio Internacional *Amérique Baroque/Barroca América*
Fundación Derouin, Quebec, Canadá



2006 Visiting professor at the Art Academy and University of Cincinnati, Ohio. Presented the video installation *Transference/Two* at the Meyers Gallery, University of Cincinnati at the end of his stay. This time thirty-six paper crabs formed a cloud in the middle of the room, hanging over thirty-six glass spheres on the floor. Digital impressions of the artist's hands were incorporated into the exhibit. In Peru, he participated in the opening exhibition at Galería Enlace Arte Contemporáneo, and *Urbe & Arte/Imaginarios de Lima en transformación 1980-2005* at the Museo de la Nación, Lima.

2006 Asiste como profesor invitado del Art Academy y University of Cincinnati, Ohio, Estados Unidos. Al final de su estadía presenta la videoinstalación *Transference/Two* en Meyers Gallery, University of Cincinnati. En esta oportunidad los treinta y seis cangrejos de papel forman una nube al centro de la sala, flotando sobre treinta y seis esferas de cristal en el piso. Se incorporan también impresiones digitales de sus manos. En el Perú participa en las muestras *Exposición Inaugural*, Galería Enlace Arte Contemporáneo, y *Urbe & Arte/Imaginarios de Lima en transformación 1980-2005* en el Museo de la Nación, Lima.



Transference/Two
Instalación, 2006
Meyers Gallery, University of Cincinnati / Art Academy
Cincinnati, Ohio, Estados Unidos



2006 Sumballein

Casona de San Marcos, Lima.

Cerámica recompuesta: 1978-2006.

Sumballein: raíz griega de la palabra 'símbolo'.

La identidad surgida del acto de juntar o reunir los fragmentos de un objeto previamente fracturado (Gustavo Buntinx).

Sumballein: una antología rota de la experiencia de quiebre y recomposición.

Temporalidad trastocada, que Runcie Tanaka pone [...] ceremonialmente en escena mediante el rescate sistemático de piezas reventadas o rotas, castigadas por el fuego.

Presencia fisurada. El gesto que conserva y repara.

2006 Sumballein

Casona de San Marcos, Lima.

Reconstructed ceramics: 1978-2006.

Sumballein: Greek root of the word 'symbol'.

The identity produced by the act of gathering or reuniting fragments of a previously fractured object (Gustavo Buntinx).

Sumballein: A shattered anthology of the experience of breaking and recomposing.

Reversed temporality, that Runcie-Tanaka [...] ceremonially places on the scene through the systematic recovery of crushed or broken pieces, castigated by fire crushed or fragmented pieces, broken by fire.

Fissured presence. The gesture that preserves and mends.



2006 Art historian and curator Gustavo Buntinx invited him to present *Sumballein/Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006* an anthology of works with a common theme: the breaking and joining of the parts and the violent and transforming action of fire over objects. The exhibit was presented at the Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Marcos, Lima. Selected to take part in the travelling exhibition *Videografías Invisibles* at Museo Patio Herreriano, Valladolid, Spain. The exhibition later traveled to various cultural centers and museums in Spain and Latin America.

2006 Invitado por el curador Gustavo Buntinx presenta *Sumballein/Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006* en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, antología que reúne obras con un denominador común: la ruptura y unión de las partes y la acción violenta y transformadora del fuego sobre los objetos. Seleccionado para participar en la muestra itinerante *Videografías Invisibles*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, España. La muestra luego seguirá su recorrido por varios centros culturales y museos de España y América Latina.

Sumballein

Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006
Instalación, 2006

Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

2007 Represented Peru at the Encuentro entre Dos Mares - São Paulo-Valencia Biennial, Valencia and Sagunto, Spain. He presented two important exhibitions in Peru: *Solo Nubes/I've looked at clouds from both sides now* at the Centro Cultural Inca Garcilaso, Lima, in honor of his recently deceased father. In this installation, he incorporated photographs taken by his father and grandfather, both of them photographers, together with glass spheres and ceramic pieces on the floor.

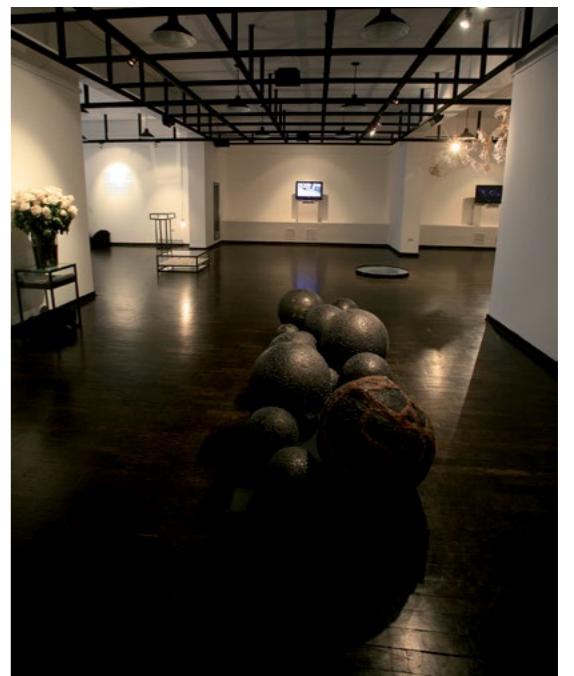
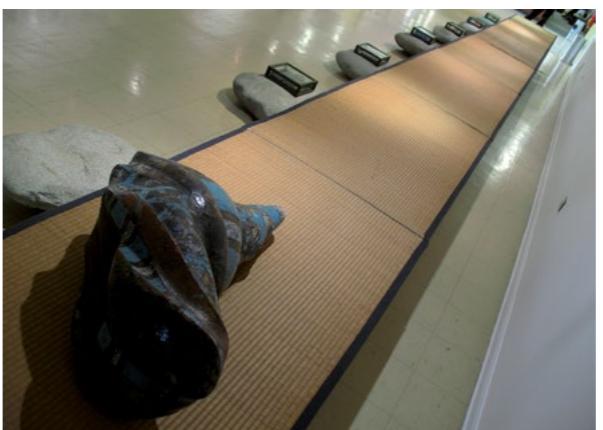
2007 Representa al Perú en el *Encuentro entre Dos Mares*, Bienal de São Paulo-Valencia, Valencia y Sagunto, España. En el Perú presenta la videoinstalación: *Solo Nubes/I've looked at clouds from both sides now* en el Centro Cultural Inca Garcilaso, Lima, un homenaje al padre recientemente fallecido. En esta instalación incorpora las fotografías tomadas por su padre y su abuelo, ambos fotógrafos, junto a esferas de vitral y piezas de cerámica.



Solo Nubes I've looked at clouds from both sides now
Instalación, 2007
Centro Cultural Inca Garcilaso, Lima, Perú

2007 *A Zen Parable and Ten Short Stories* at Galería Ryoichi Jinnai, Centro Cultural Peruano Japonés, Lima. This work gathered different stories and elements reminiscent of his journey to Japan. He published a book with the same title. The travelling exhibit *Videografías Invisibles* closed its tour at the Centro Cultural de España, Lima.

2007 Invitado por el Centro Cultural Peruano Japonés realiza el proyecto *Una Parábola Zen y Diez Pequeñas Historias*, en la Galería Ryoichi Jinnai, Lima. Este trabajo reúne varias historias y elementos que traen a la memoria su paso por el Japón. Publica el libro del mismo título. La muestra itinerante *Videografías Invisibles* cierra su ciclo en el Centro Cultural de España, Lima.



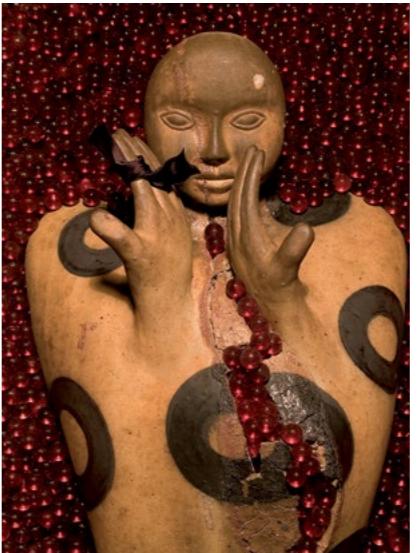
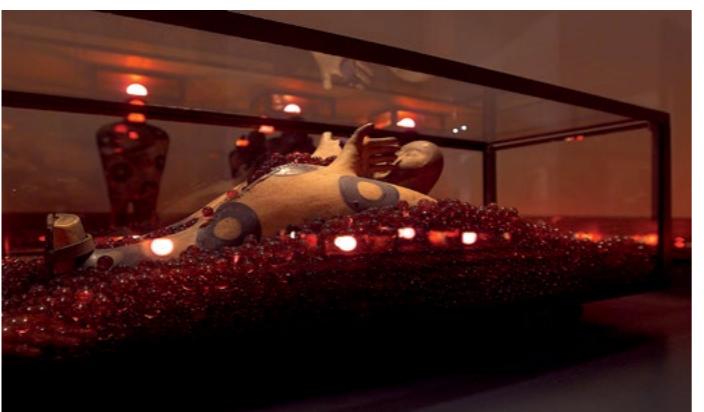
Una Parábola Zen y Diez Pequeñas Historias
Instalación, 2007
Galería Ryoichi Jinnai
Centro Cultural Peruano Japonés, Lima, Perú

2009 After recovering from a two-year absence due to existing cardiac problems, Runcie-Tanaka was invited by James Harithas, Director of the Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas, Estados Unidos, to invite to present the individual exhibition *Fragmento*. Invited to participate in the I Chile Triennial, Santiago de Chile.

2010 At the invitation of Director Laurel Reuter, *Fragmento* travelled to The North Dakota Museum of Art in Grand Forks, North Dakota. Presented work created especially for the exhibition rooms at ICPNA Miraflores: *into white/bacia el blanco*, a project that involved light and silence.

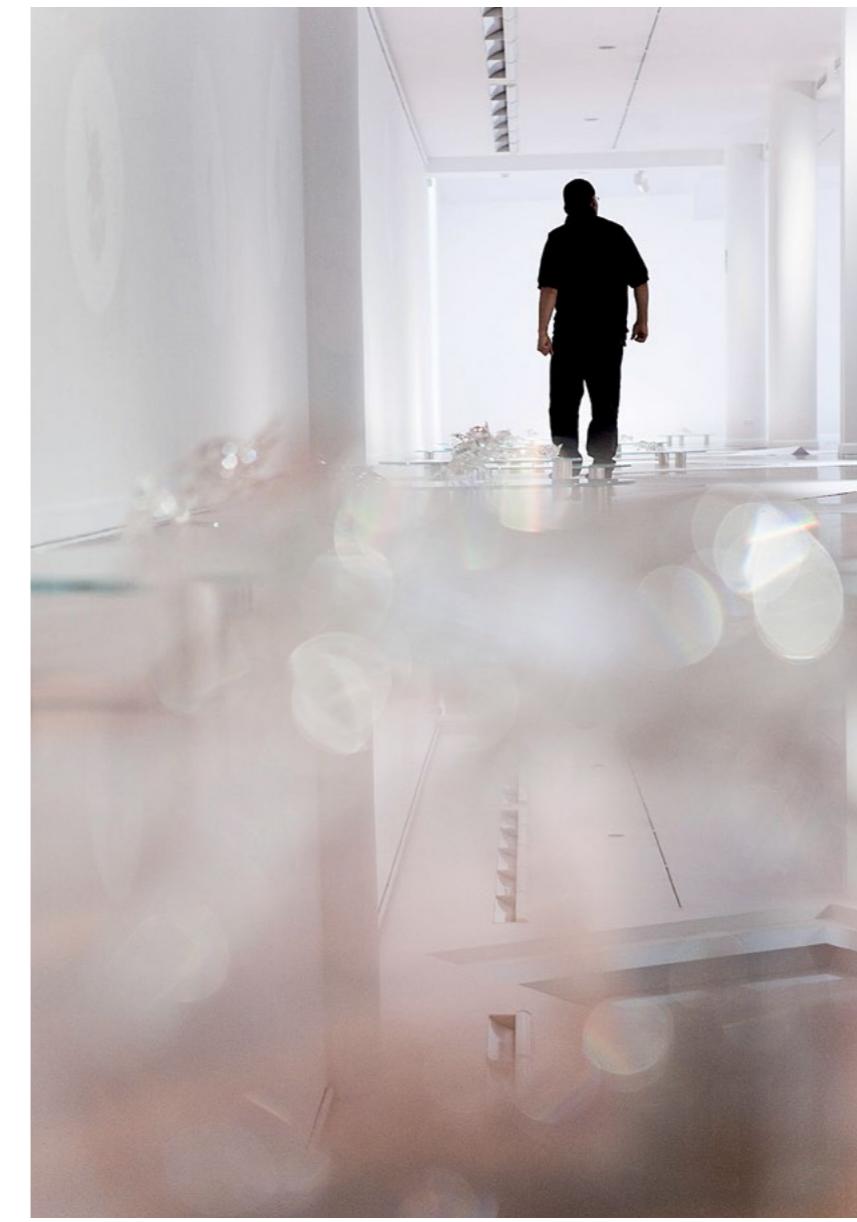
2009 Luego de dos años de ausencia debido a un problema cardiaco agudo, James Harithas, director del The Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas, Estados Unidos, lo invita a presentar la muestra individual *Fragmento*. Es seleccionado para participar en la I Trienal de Chile, Santiago de Chile.

2010 Por invitación de la directora Laurel Reuter, la muestra *Fragmento* viaja a The North Dakota Museum of Art, Grand Forks en Dakota del Norte, Estados Unidos. Presenta su más reciente proyecto especialmente creado para las salas del ICPNA Miraflores: *into white/bacia el blanco*, proyecto de luz y silencio.



Fragmento
Instalación, 2009
Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas
Estados Unidos





El proyecto *into white / hacia el blanco* tiene una larga historia. En agosto de 1999 el ICPNA inauguró una importante sala de exposiciones en su local de Miraflores. Ese mismo año Fernando Torres, director cultural de la institución, me ofreció el espacio para una muestra antológica. Retomamos la iniciativa en 2005. La propuesta se formalizó en 2008 durante la gestión del subdirector cultural, Pedro Pablo Alayza. Jorge Villacorta fue designado curador y propuso varias alternativas. En agosto y noviembre de ese año un tropiezo del corazón puso todo en remisión y espera. Aún recuerdo que, tras el largo sueño de la operación, mi mano intentaba tocar una nube que se materializaba y era el rostro de mi madre, Elsa...

Como mi vida misma, el proyecto cambió su curso. Realicé apuntes en un diario antes de mi primera intervención al corazón. Ideas y anotaciones para el proyecto *into white / hacia el blanco*.

El proyecto inicial debió ser editado, pero rescatamos algunas piezas de cerámica producidas en el taller con ayuda de mis asistentes Manuel Cornejo, Mauro Fernández y Mateo Román, además de treinta y seis cangrejos de cristal producidos desde el año 2006 con ayuda de Warren Trefz y su equipo en el Art Academy de Cincinnati, Ohio. Estos elementos, sumados a la repentina decisión de utilizar el papel blanco desplegado en el piso de la sala, y el video de mi corazón proyectado sobre la pared, fueron cruciales.

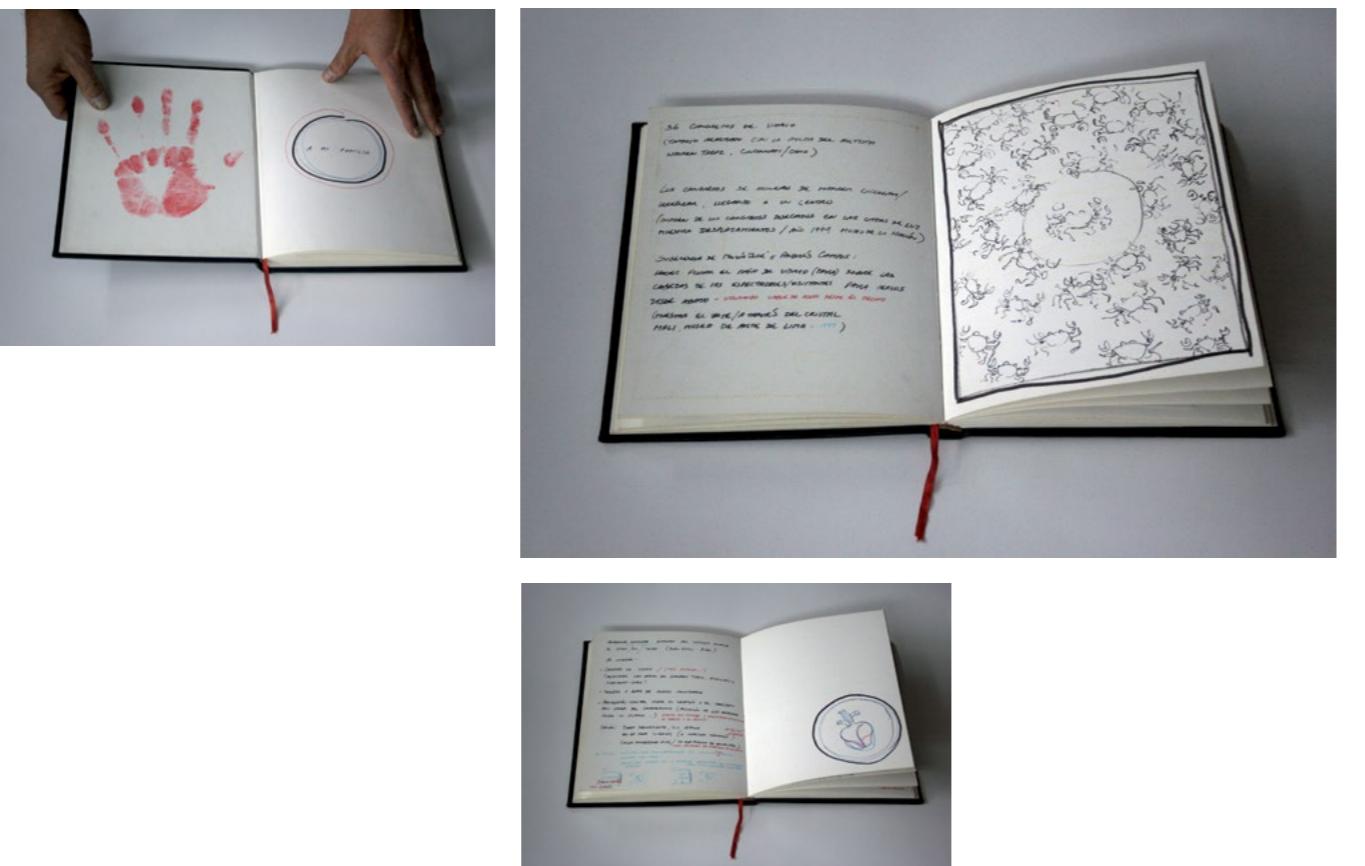
El nuevo proyecto *into white / hacia el blanco* integró el aporte de Claudia Uccelli (arquitectura, asesoría general), Ezequiel Sánchez (papel-origami), Rie Sakata (iluminación), Manuel Figari (concepto gráfico y diseño del catálogo), Miguel Unger (textos de la cronología) y Frank Sotomayor (asistencia técnica y gráfica).

Junto con el ICPNA, la Fundación Wiese, a través de la dedicada gestión de Marco Aveggio, se encargó de apoyarnos en la producción de la muestra y el catálogo.

Finalmente, debo añadir que el proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mi familia: Walter Runcie Montoya, Elsa Tanaka de Runcie, Walter Runcie Tanaka, Sonia Runcie de Campos, María José Campos Runcie, Andrés Campos Talavera.

Mi agradecimiento a todos.

Lima, diciembre de 2010



The project *into white/bacia el blanco* goes back a long way. In August 1999, ICPNA opened an important art gallery in Miraflores. That same year, the institution's cultural director, Fernando Torres, offered me the chance to present an anthological exhibition of my work. We revived the subject in 2005. In 2008, during the time that Pedro Pablo Alayza was deputy cultural director, we reached a formal agreement. Jorge Villacorta was appointed curator of the project and he made several proposals. In August and November of that same year, a troubled heart put everything on hold. I still remember, upon waking from surgery, my hand trying to touch a cloud that gradually turned real. It was the face of my mother, Elsa...

Like my own life, the exhibit shifted. I made a draft in my diary some days before my first open-heart surgery. Ideas and sketches for the project *into white/bacia el blanco*.

The initial project changed, but some elements and ceramic objects produced with my assistants Manuel Cornejo, Mauro Fernández and Mateo Román made the final cut. We also included thirty six crystal crabs produced since year 2006 with the assistance of Warren Trefz and his team in the art Academy of Cincinnati, Ohio. These elements, together with the sudden decision of laying out white paper on the floor and projecting the video of my heart on the wall, were decisive. The new project *into white/bacia el blanco* integrated the contributions of Claudia Uccelli (architecture, general advice), Ezequiel Sánchez (paper-origami), Rie Sakata (lighting), Manuel Figari (graphic concept and catalogue design), Miguel Unger (chronology and additional texts), and Frank Sotomayor (graphic and technical assistance). ICPNA and Fundación Wiese, under the supportive management of Marco Aveggio, sponsored the exhibition and catalogue. Finally, I must express that this project would not have been possible without the unconditional support of my family: Walter Runcie Montoya, Elsa Tanaka de Runcie, Walter Runcie Tanaka, Sonia Runcie de Campos, María José Campos Runcie, Andrés Campos Talavera.

My gratitude to all of you.

Lima, December 2010

Photo credits / Créditos fotográficos

p. 2 Musuk Nolte	pp. 118, 119, 120, 121 Claudia Uccelli	p. 169 José Fabiao Carlos Runcie Tanaka
p. 7 Boris Dalmau	pp. 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128-129 Herman Schwarz	p. 171 Piero Mazzoli Carlos Runcie Tanaka
p. 9 Boris Dalmau	pp. 130-131 Herman Schwarz Frank Sotomayor	p. 173 Fernando Campos Gil Rob Kirsch Doug Heeren
p. 11 Herman Schwarz	pp. 132, 133 Herman Schwarz Claudia Uccelli	p. 175 Herman Schwarz Walter Runcie Montoya Daniel Giannoni
p. 13 Still de video: cateterismo 21.8.2008	p. 135 Claudia Uccelli	p. 177 Herman Schwarz Carlos Runcie Tanaka / Pablo Vásquez
pp. 24-25 Rie Sakata	p. 139 Patricia Vega Boris Dalmau	p. 179 Herman Bouroncle Carlos Runcie Tanaka / Frank Sotomayor
pp. 30-31 Claudia Uccelli	p. 141 José Casals Carlos Runcie Tanaka	p. 181 Jorge Castilla Bambarén Carlos Runcie Tanaka
pp. 36-37 Carlos Rojas	p. 143 Javier Silva	p. 183 Carlos Runcie Tanaka Frank Sotomayor
pp. 40-41, 42, 43 Claudia Uccelli	p. 145 Carlos Velásquez	p. 185 Carlos Runcie Tanaka / Frank Sotomayor
pp. 44, 45, 46, 47, 48-49, 50, 51, 52-53, 54, 55, 56-57, 58-59, 60-61, 62, 63 Carlos Rojas	p. 147 Carlos Velásquez Carlos Runcie Tanaka	p. 187 Caetano Dias
pp. 64-65 Herman Schwarz	p. 149 Javier Silva Jorge Loayza	p. 189 Philip Groshong
pp. 66-67 Carlos Rojas	p. 151 Michel Zabé	p. 191 Juan Pablo Murruagarra
pp. 68, 69 Herman Schwarz	p. 153 Javier Ferrand Christoph Hirtz	p. 193 Carlos Runcie Tanaka Walter O. Runcie Stockhausen Juan Pablo Murruagarra
pp. 70, 71, 72-73 Carlos Rojas	p. 155 Javier Ferrand Javier Silva	p. 195 Isabel Guerra
pp. 74, 75, 76, 77, 78-79 Herman Schwarz	p. 157 Carlos Rojas Yutaka Yoshii Javier Ferrand Carlos Runcie Tanaka	p. 197 Daniel Giannoni Juan Pablo Murruagarra Tim González
pp. 80-81 Claudia Uccelli	p. 159 Javier Ferrand Claudia Uccelli	p. 198 Carlos Rojas
pp. 84-85, 87, 88, 89, 90-91, 92-93, 94-95 Carlos Rojas	p. 161 Javier Silva Stella Watmough	p. 199 Musuk Nolte
pp. 106, 107 Carlos Runcie Tanaka	p. 163 Herman Schwarz Claudio Álvarez	p. 202 Claudia Uccelli
pp. 108-109 Herman Schwarz Carlos Runcie Tanaka Chad Cully	p. 165 María Inés Vidal	p. 209 Herman Schwarz
pp. 110-111, 112-113 Claudia Uccelli	p. 167 Herman Schwarz Alex Bryce Carlos Runcie Tanaka	p. 210 Frank Sotomayor

INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO**CONSEJO DIRECTIVO / BOARD OF DIRECTORS****PRESIDENTE / CHAIRMAN**

Germán Krüger Espantoso

PRIMERA VICEPRESIDENTA / VICE-PRESIDENT

Anna Clack de Díaz

SEGUNDA VICEPRESIDENTA / DEPUTY VICE-PRESIDENT

Illa Rocconi de Quintanilla

TESORERO / TREASURER

Roberto Hoyle McCallum

SECRETARIO / SECRETARY

Venancio Shinki Huamán

VOCAL / COUNCIL MEMBER

Estuardo Núñez Hague

VOCAL / COUNCIL MEMBER

Rosa María Chirif de Paz Soldán

MIEMBRO NATO / HONORARY MEMBER

Paul G. Degler

DIRECTOR GENERAL / DIRECTOR

Percy A. Canales Manzanilla

SUBDIRECTORA GENERAL / DEPUTY DIRECTOR

Caterina Sevilla Moscoso

DIRECTOR CULTURAL / CULTURAL DIRECTOR

Fernando Torres Quiros

SUBDIRECTOR CULTURAL / DEPUTY CULTURAL DIRECTOR

Armando Williams Díaz

FUNDACIÓN WIESE**CONSEJO DIRECTIVO / BOARD OF DIRECTORS****PRESIDENTE / CHAIRMAN**

Augusto Felipe Wiese de Osma

DIRECTORES / DIRECTORS

Clotilde Wiese de Osma de De La Puente

Silvia Wiese de Osma

Augusto Wiese Moreyra

Luis Augusto Ducassi Wiese

Marco Aveggio Merello

VOCALES / COUNCIL MEMBERS

Marielú Wiese Moreyra

Gonzalo De La Puente Wiese

GERENTE GENERAL / CHIEF EXECUTIVE OFFICER

Javier Rodríguez Ramírez

GERENTE DE PROYECTOS / PROJECT MANAGER

Lyda García Cortez

DE LA EXPOSICIÓN / EXHIBITION**CONCEPTO / CONCEPT**

Carlos Runcie Tanaka

CURADORÍA / CURATOR

Jorge Villacorta Chávez

ASESORÍA GENERAL / GENERAL ADVISERS

Elsa Tanaka de Runcie, Claudia Uccelli, Rie Sakata, Manuel Figari

ARQUITECTURA / ARCHITECTURE

Claudia Uccelli

ILUMINACIÓN / LIGHTING

Rie Sakata

CONCEPTO GRÁFICO / GRAPHIC CONCEPT

Manuel Figari

EDICIÓN DE VIDEO Y ASISTENCIA TÉCNICA / VIDEO EDITING AND TECHNICAL ASSISTANCE

Frank Sotomayor

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Miguel Unger

EQUIPO DE PRODUCCIÓN / PRODUCTION TEAM**ESCULTURAS - CRISTAL / GLASS SCULPTURES**

Warren Trefz y el equipo de River City Works, Art Academy, Cincinnati, Ohio: Chad Cully, Jon Paden, Will Hutchinson

ESFERA - VITRAL / GLASS SPHERE

Julio Antonioli, Max Sánchez

PAPEL - ORIGAMI / PAPER - ORIGAMI

Ezequiel Sánchez

ESCULTURAS - CERÁMICA / CERAMIC SCULPTURES

Manuel Cornejo, Mauro Fernández, Mateo Román

INSTALACIÓN Y MONTAJE / INSTALLATION WORK**OFICINA UCCELLI ARQUITECTOS**

Claudia Uccelli, Juan José Quiun, Guillermo Medina, Maribel Higa, Ghisella Ríos, Ernesto Campos

EQUIPO DE ILUMINACIÓN / LIGHTING TECHNICIANS

Rie Sakata, Mariano Quispes, Hernán Aroni

EQUIPO DE MONTAJE DEL ICPNA / ICPNA WORK TEAM

Roger A. Cáceres, Edgar Ccorahua, Patricia Mondoñedo, Jorge del Águila, Miguel Apucusi, Eduardo Palacios

TALLER CRT / CRT STUDIO

Manuel Cornejo, Mauro Fernández, Mateo Román, Frank Sotomayor

LOGÍSTICA TALLER CRT / CRT STUDIO LOGISTICS

Walter Runcie Tanaka, Elsa Tanaka de Runcie, Walter Runcie Montoya, Sonia Runcie de Campos, María José Campos Runcie, Andrés Campos Talavera

TRANSPORTE DE OBRA / TRANSPORTATION

Albert Treviño, Denise Gatjens, Máximo Palomino, Carlos Baca

PRODUCCIÓN / PRODUCTION

ICPNA - Fernando Torres, Armando Williams Fundación Wiese

COORDINACIÓN ARTES VISUALES / VISUAL ARTS COORDINATION

Roger A. Cáceres, Edgar Ccorahua, Patricia Mondoñedo

PRENSA / PRESS OFFICER

Jack Martínez

ASISTENTES / ASSISTANTS

Marlon Aquino, Patricia Castañeda, Susana Cisneros, Diana Pinilla

DEL CATÁLOGO / BOOK**CONCEPTO Y EDICIÓN / CONCEPT AND EDITING**

Carlos Runcie Tanaka

EQUIPO EDITORIAL / EDITORIAL TEAM

Claudia Uccelli, Manuel Figari, Jorge Villacorta Chávez

SUPERVISIÓN DE EDICIÓN / EDITORIAL SUPERVISION

Elsa Tanaka de Runcie, Frank Sotomayor

COORDINACIÓN DE EDICIÓN / PUBLISHING COORDINATION

Fernando Torres, Armando Williams, Marco Aveggio

TEXTOS / TEXTS

Jorge Villacorta Chávez, Doris Bayly, Armando Williams, Pedro Pablo Alayza, Elida Román, Gustavo Buntinx, Miguel Unger, Carlos Runcie Tanaka

CRONOLOGÍA / CHRONOLOGY

Miguel Unger, Carlos Runcie Tanaka

DISEÑO Y CONCEPTO GRÁFICO / DESIGN AND GRAPHIC CONCEPT

Manuel Figari

MAQUETACIÓN / LAYOUT

Manuel Figari, Gabriel Figari, Frank Sotomayor

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Miguel Unger, Jim Bartle, David Gleit, Jorge Villacorta Chávez, Melanie Gallagher, Flavia López de Romaña, Daniel Sacilotto, Elsa Tanaka de Runcie, Carlos Runcie Tanaka

REVISIÓN DE TEXTOS / PROOFREADING

Carolina Teillier

FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY

Herman Schwarz, Carlos Rojas, Claudia Uccelli, Musuk Nolte, Rie Sakata, Manuel Figari, Boris Dalmau, Frank Sotomayor, Carlos Runcie Tanaka

EDICIÓN FOTOGRÁFICA / PHOTO EDITING

Herman Schwarz, Claudia Uccelli, Manuel Figari, Frank Sotomayor, Carlos Runcie Tanaka

ASISTENTE DE EDICIÓN FOTOGRÁFICA / PHOTO EDITING ASSISTANT

Frank Sotomayor

RETOQUE DIGITAL / DIGITAL RETOUCHING

Manuel Figari, Frank Sotomayor, Gabriel Figari, Nicolás Figari, Giovanna Ramírez

IMPRESIÓN Y PREPRESA / DIGITAL PRINTING

Forma e Imagen

carlos runcie tanaka *into white / hacia el blanco*

Mayo / May 6, 2010 - Junio / June 20, 2010

Instalación concebida especialmente para la Galería Germán Krüger
Espantoso, ICPNA, Av. Angamos Oeste 160, Miraflores, Perú
Telf. 706 7001, anexos 9122 / 9126
www.icpna.edu.pe

Este catálogo ha sido editado por el Instituto Cultural Peruano
Norteamericano y la Fundación Wiese en ocasión de la exposición
into white / hacia el blanco

Site specific installation at the Galería Germán Krüger
Espantoso, ICPNA Miraflores, Peru

This catalogue has been published by the Instituto Cultural
Peruano Norteamericano and Fundación Wiese on the
occasion of the exhibition *into white / hacia el blanco*

www.carlosruncietanaka.com

© Carlos Runcie Tanaka, 2010

© Diseño gráfico: Carlos Runcie Tanaka, 2010

© De los textos: sus autores / Text: the authors

© Derechos de Autor: Carlos Runcie Tanaka, APSAV, Lima 2010

Edición: Instituto Cultural Peruano Norteamericano / Fundación Wiese

Instituto Cultural Peruano Norteamericano
Av. Angamos Oeste 120 - Miraflores
Fundación Augusto N. Wiese
Av. Canaval y Moreyra 522 piso 16 - San Isidro

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
Nº 2010-14489

ISBN 978-612-4092-00-8

Primería edición / First edition
Diciembre / December 2010, Lima, Perú

Tiraje: 1000 ejemplares
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos Forma e Imagen
de Billy Victor Odriaga Franco
Av. Arequipa 4558 - 4550, Miraflores, Lima, Perú

Todos los derechos reservados de acuerdo a ley. Prohibida la
reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio sin
permiso del autor.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced
or used in any form or by any means, graphic, electronic or
mechanical, including photocopying, recording, taping, or
any information storage and retrieval system, without written
permission from the author.



AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS



Walter Runcie Montoya, Elsa Tanaka de Runcie, Walter Runcie Tanaka,
Sonia Runcie de Campos, María José Campos Runcie, Andrés Campos Talavera,
Manuel Cornejo, Mauro Fernández, Mateo Román, Frank y Cecilia Sotomayor,
Warren Trefz, Chad Cully, Jon Paden, Will Hutchinson, Max Sánchez, Julio Antonioli,
Ezequiel Sánchez, Boris Dalmau, Carlos Rojas, Musuk Nolte, Albert Treviño, Denise Gatjens,
Roberto Odar, Guillermo Bocanegra, Hugo Ildefonso, Emilio Nakankari, Asunción Alva,
Víctor Odiaga, Ricardo La Puente, Víctor Galdós, Joel Arminta, Carolina Teillier,
Roger A. Cáceres, Edgar Ccorahua, Patricia Mondoñedo, Miguel Apucusi,
Eduardo Palacios, Jorge del Águila, Mariano Quispe, Hernán Aroni,
Juan José Quiun, Guillermo Medina, Maribel Higa, Ghisella Ríos, Ernesto Campos,
Fernando Torres, Pedro Pablo Alayza, Armando Williams, Doris Bayly, Jorge Villacorta Chávez,
Miguel Unger, Gustavo Buntinx, Élida Román, José-Carlos Mariátegui, David Gleit, Frances Wu,
Timothy Weaver, Katie Kaulbach, Michael Rogers, Richard Harned,
Jorge Eduardo Eielson, Raquel Jodorowski, Joni Mitchell, Cat Stevens / Yusuf Islam,
Berta Tanaka de Arbulú, Surjit y María Elena Soni, Javier Tanaka, Jaime Tanaka, Dan Shaw,
James y Ann Harithas, Luis y Cecilia Campos, Gonzalo De La Puente,
Clotilde De La Puente, Susana De La Puente, Caridad De La Puente,
Claudia Uccelli, Rie Sakata, Manuel Figari, Herman Schwarz, Marco Aveggio,
Fundación Wiese, Instituto Cultural Peruano Norteamericano

Dr. Andrés Campos, Dr. Luis Watanabe, Dr. Julio Morón, Dr. Juan Carlos Ramírez Zapata,
Dr. Jaime Espinoza, Dr. César Villarán y el personal médico durante las operaciones
y el proceso de recuperación

Quisiera agradecer especialmente a todo el equipo de trabajo involucrado en la producción de
esta muestra, a la Fundación Wiese y al Instituto Cultural Peruano Norteamericano
Dedico *into white/ hacia el blanco* a mi familia, a los médicos, al personal médico, a los amigos
y a todas las personas que con su buena energía y gran fe hicieron posible
que mi corazón siga vivo. Mi gratitud siempre.

I would like to express my gratitude to the team involved in the production of this exhibit,
including Fundación Wiese and Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
I wish to dedicate *into white/ hacia el blanco* to my family, my doctors, the medical team and all the
friends who, with their prayers and energy kept my heart alive.
My everlasting gratitude.



