

SUMBALLEIN:

**RETROSPECTIVA ROTA DE CARLOS RUNCIE TANAKA
(1978 – 2006)***

Gustavo Buntinx

"Si empecé a trabajar la cerámica fue porque necesitaba hacer cosas con mis manos para dejar de leer a Hegel, Heidegger y Kant. Veía que mis coordenadas de pensamiento no podían ser tan precisas como para seguir planteándome preguntas. Ahora no tengo mayor posición intelectual que la de mis manos"

*Carlos Runcie Tanaka
1997*

* Este texto reedita y reelabora el ensayo preparado para la exposición de igual nombre que se realizó bajo mi curaduría en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos entre los meses de marzo y julio de 2006. El acápite denominado "La tentación autista" es una versión muy resumida del escrito mayor que en 1997 acompañó la exposición *Tiempo detenido*, de Carlos Runcie Tanaka, durante la I Bienal Iberoamericana de Lima. Para la versión completa de ese artículo último, véase: Gustavo Buntinx, "La tentación autista: notas a una instalación de Carlos Runcie Tanaka", en: Marta Cisneros, Johanna Hamann y Miguel Mora (eds.), *Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*, Lima, Fondo Editorial y Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, pp. [203]-[223]. (Versión corregida y ampliada del texto de mismo título principal publicado artesanalmente en 1997).

I. SUMBALLEIN

es la raíz griega tras la etimología de la palabra *SÍMBOLO*. Con ella los antiguos aludían a la identidad surgida del acto de JUNTAR o REUNIR los fragmentos de un objeto previamente FRACTURADO para facilitar el reconocimiento mutuo de quienes custodiaban sus partes. El concepto se vincula a los RITUALES de sectas y sociedades secretas, adquiriendo incluso una connotación RELIGIOSA que se prolonga en los usos posteriores del término. Como se prolonga también en la labor de quienes hacen del QUIEBRE y RECOMPOSICIÓN de sus obras un ABISMAMIENTO espiritual y filosófico para el quehacer plástico.

CARLOS RUNCIE TANAKA (Lima, 1958) es acaso el artífice peruano que con mayor rigor e insistencia ha intuido las posibilidades y DESAFÍOS de esa PRAXIS específica. Hasta el punto en que hoy es posible articular desde esa perspectiva una visión CRÍTICA de su producción tan diversa. No una recopilación total sino una “ANTOLOGÍA ROTA”, como anuncia el subtítulo de este texto también fragmentado, originalmente concebido para la exposición de mismo nombre que a mediados de 2006 curé en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. El horizonte amplio de esa muestra abarcaba momentos precisos en veintiocho años de una de las trayectorias más complejas y significativas en nuestra escena. Como resultado de esa selección este escrito ensaya una lectura distinta de obras principalmente identificadas con la producción cerámica, cuyos sentidos aquí se hilvanan desde la experiencia reiterada del DESMEMBRAMIENTO y RECONFIGURACIÓN de sus piezas: más que una metáfora, la materialización misma –literal tanto como figurada– de una INTENSIDAD personal y social en las vidas simultáneas del artífice y del país.

Una producción que suele apreciarse por sus cualidades culturales más antropológicamente ABSTRACTAS, se ve en realidad atravesada por connotaciones HISTÓRICAS, incluso POLÍTICAS. Interferencias cuya dolorosa contemporaneidad, sin embargo, no cancela sino RADICALIZA las

referencialidades primeras. Piezas donde las representaciones más ARCAICAS se hilvanan con las sensaciones más descarnadamente ACTUALES. Sin perder las connotaciones otorgadas por la propia MATERIALIDAD del barro, esa materia prima y PRIMORDIAL cuya inmediatez ORGÁNICA remite a nuestra gran tradición cerámica, desde sus orígenes prehispánicos hasta su vigencia artesanal.

Temporalidades TRASTOCADAS que Runcie Tanaka pone conflictiva aunque ceremonialmente en escena mediante el rescate sistemático de piezas REVENTADAS o rotas, castigadas por el fuego o por el azar objetivo –pero de inmediato valoradas por el artífice en su presencia FISURADA, exaltando la HERIDA en el gesto mismo que la repara.

Al articular una significación ARTÍSTICA, ese recurso aporta también a la comprensión profunda de la DENSIDAD de procesos más amplios a lo largo de un cuarto de siglo marcado en nuestro país por transformaciones decisivas y VIOLENCIAS inauditas. Pocas obras como las de Carlos Runcie Tanaka ponen en tan sutil pero AGUDA evidencia las tensiones e intensidades de nuestra EXTREMIDAD cultural. E HISTÓRICA.

Modernidades TRUNCAS, tradiciones ROTAS, comunidades HECHAS PEDAZOS. Y sin embargo recompuestas en la DOLIDA dimensión UTÓPICA de estas piezas. *Sumballein*.

II. APRENDIZAJES

Se suele ponderar la cualidad artística de la obra de Carlos Runcie Tanaka soslayando sus orígenes y perdurables vínculos con la producción artesanal y la utilitaria. Sin embargo, éstas constituyen no sólo un referente inicial, sino

también una fuente constante de tensiones decisivas para la compleja definición plástica de su labor, particularmente en sus alternancias y torsiones.

En sus reconfiguraciones: es sugerente la posibilidad de una lectura alternativa de la trayectoria del artífice desde sus relaciones de ambivalencia – pasional y reflexiva– con el oficio llano del ceramista. Con esa manualidad y con sus múltiples prolongaciones, desde la manufactura comercial hasta la gran tradición ancestral de connotaciones sacras. Pasando por sus complejos entrelazamientos en la alfarería andina y la japonesa y el *Arts and Crafts Movement* promovido por William Morris en la Inglaterra de finales del siglo XIX. Y las derivaciones de todo ello en prédicas y prácticas casi esotéricas de autores como Bernard Leach y Shoji Hamada.

Cruces tal vez propiciados en el artífice por el doble ancestro –británico y oriental– inscrito en sus apellidos y removido por la vivencia personal de nuestro país extremo. También por las tempranas inclinaciones de Runcie Tanaka hacia la arqueología, la antropología, la filosofía, la música. Es la necesidad de subsidiar esa inquietud última la que lo lleva a privilegiar su vocación por la cerámica utilitaria, vinculándose en 1978 al taller El Pingüino y un año después al Centro Piloto Artesanal de Miraflores.

Algo conmovedor se desliza en el despliegue de diplomas y otros documentos que certifican la pertenencia oficial de Runcie Tanaka al gremio técnico de los artesanos. La meta no era el arte, y los resultados de esas búsquedas podían adquirirse en mercados callejeros o en la Feria del Hogar, firmados por una combinación de ideogramas orientales que fonéticamente conforman el apellido materno: “dentro de un campo de arroz”.

Era el anuncio de la juvenil búsqueda de raíces que entre 1979 y 1980 lo traslada al Japón para convertirse en el aprendiz de maestros como Tsukimura Masahiko y Shimaoka Tatsuzo. Termina así de comprender que la cerámica no

es un juego ni un oficio, sino un ritual. Como en el rastreo de vasijas rotas por el fuego y arrojadas al río por alfareros del período Momoyama, pero ahora recuperadas como preciados fragmentos de una inspiración nueva por (re)construir.

Nada de ese espíritu se pierde en la segunda travesía de aprendizaje que mantiene a Runcie Tanaka en Italia entre 1982 y comienzos de 1985. A pesar de la apariencia más “escultórica” en las obras allí producidas, el ceramista persiste en su compromiso con lo utilitario, aunque resienta el uso indiscriminado de ese término. Como él mismo dice, “se trata de sacralizar lo cotidiano”. Entender los objetos “más allá de su funcionalidad”.

Es en extremo significativo el que desde sus primeras quemadas Runcie Tanaka preserve los ceramios deformados y agrietados por el fuego. Pero sin duda la obra mayor así obtenida es aquella de 1981 compuesta por las placas refractarias del propio horno, involuntariamente soldadas al fundirse sobre ellas tres piezas vencidas por una cocción excesiva. El resultado es una sugestiva composición cuyo indudable *punctum* resulta ser la preciosa taza ceremonial de sake que se adhiere casi intacta a la masa informe así obtenida.

Hay en el aparente azar de este resultado un insólito comentario artístico a ciertas ideologías del progreso encarnadas en obras clásicas del modernismo, como el *Desarrollo de una botella en el espacio*, creada en bronce y en 1912 por el futurista italiano Umberto Boccioni. A diferencia de éste, Runcie Tanaka no intenta revelar en simultáneo el sólido volumen interior y la apariencia externa de las formas puras, sino su densidad contenida de frágil materia y de sentido. No las “líneas de fuerza” sino su punto de fisión, la masa derretida y recompuesta. Un colapso intuitivo de las vanguardias.

Y su transubstanciación: aunque nunca antes expuesto, es revelador el que Runcie Tanaka haya preservado este volumen impresionante, prodigándole

incluso los cuidados y limpiezas que una fotografía de época demuestra. Al extremo de ésta asoma el pequeño altar que combina otra copa ritual y su botella *hagi yaki* sobre una bandeja amazónica de madera: el instrumental sincrético para las ofrendas de vino y de sal que el artífice ofrece al *kami sama*, el “señor del fuego”, durante cada quema.

III. PAISAJE Y EROS

En 1985 Runcie Tanaka se afinca definitivamente en el Perú, profundizando un proceso de enraizamientos locales que lo compromete con la geología y la arqueología del país, al igual que con sus procesos culturales más amplios.

Al involucrarse en proyectos de apoyo técnico a la producción artesanal, el artífice se relaciona con las arcillas crudas del campo y de la sierra. Barros aluvionales de bajo punto de cocción, cuya mezcla en alta temperatura con las tierras industriales eriza el producto final generando superficies ásperas. Empieza así la investigación que exhibiría sus resultados más pulcros en 1987, al realizar dos exposiciones muy celebradas en la galería Trilce y en la III Bienal de Trujillo. Se trata del primer momento claro de consagración plástica para una labor antes soslayada por sus malentendidas derivaciones utilitarias.

Si bien éstas últimas no se desprenderían nunca de la praxis del expositor, a partir de ese momento su obra adquiere un aliento y un sentido espacial que lo ubican en la línea pionera del instalacionismo en el Perú. Trasladar el paisaje a la galería, como entonces se dijo, permitía la rehabilitación artística de lo artesanal, ahora identificado con el refinamiento de una naturaleza y una cultura milenarias.

Ante el riesgo de estetización que todo ello implicaba, Runcie Tanaka elabora desde el primer momento una variante de rudeza y ruptura en

excepcionales islas y surcos y caracolas que exhiben agrestes sus protuberancias y sus quiebres. La violencia que así se reivindica sobre la bella materia proyecta también una pulsión erótica, presente todavía en la insinuante amalgama de plata que años después el artífice derrama como semen sobre la herida genital de un sugestivo volumen larvario reventado por el horno. O en las más inmediatas “progresiones orgánicas” de estructuras corrugadas que crecen y se compenetran. Troncos eréctiles confrontados por la flaccidez de otros módulos, surgida de una involuntaria deformación en una quema inicial que Runcie Tanaka luego reitera sometiendo las demás piezas a temperaturas superiores para lograr lo que él mismo denomina “la gradiente del fuego”.

La metáfora ígnea acompaña un progresivo vuelco hacia la materialidad pura que en 1991 lo lleva a colmar una galería de México con doce toneladas brutas de *tezontle*, esa tan expresiva piedra volcánica. Y a finales del año anterior queda literalmente inscrita en la invitación a otra muestra que exhibe un desgarrado fragmento de cerámica informe –con la imprimación del sello del artífice.

IV. ALEGORÍA Y SÍMBOLO

Al productivizar la ruptura aleatoria de sus piezas, Runcie Tanaka logra una objetualidad expresiva de radical ambivalencia. Tras la voluntad simbólica de reparar lo quebrado (*sumballein*: juntar, reunir) asoma ese concepto de alegoría (*allos agoreuin*: hablar lo otro) que brota desde la exhibición irradiante de la fractura.

Pulsiones opuestas que varias piezas del artífice tornan complementarias al restablecer la unidad perdida mediante costuras y suturas dramáticamente realizadas por la aspereza visible de su argamasa. Cicatrices matéricas de alta textura a las que Runcie Tanaka se refiere con el sintomático nombre de *venas*.

Reintegrar es aquí también *evidenciar* la fisura. Irritarla como en el acto de sanar echando sal a la herida.

Ya otros han señalado la importancia del vínculo que así se establece con piezas prehispánicas como las encontradas en la Galería de las Ofrendas de Chavín o los vasos ceremoniales andinos que se exhibieron en el Centro Cultural de San Marcos precisamente debajo de las salas ocupadas por *Sumballein* (el azar no existe). A veces esos objetos ofrecen a la vista dramáticos amarres que recuerdan algunos otros utilizados por Runcie Tanaka – como en aquella poderosa cortina de cincuenta grandes piezas que insinúan ondas marinas a la vez que petos corporales. Una cerámica sonora y levitante, elevada a los cielos musicales del arte por la robusta trama de cables de acero que tensa la estructura al tiempo mismo que la suspende con engañosa ligereza en el aire.

Lo que tras la recuperación arcaica o actual del fragmento pareciera expresarse es un sentido de reparación ritual y religiosa que también se expresa en el reiterado interés del artífice por la elaboración de *apachetas*: esos túmulos erigidos como un “pago-pagapu” a la vera de los caminos por la acumulación de piedras que van dejando los viajeros. El efecto logrado impresiona tanto por la unidad resultante como por la expresiva variedad de sus fragmentos. Alegoría y símbolo al mismo tiempo.

En ese mismo registro pueden leerse las frecuentes estelas fálicas que Runcie Tanaka configura como ensamblajes de piezas disímiles. Y principal entre ellas la obra *Cerro Azul*, con sus asociaciones libres al Obelisco Tello de la cultura Chavín, entrelazadas a las referencias al otro obelisco que en ese puerto conmemora el inicio de la inmigración japonesa al Perú en 1899. Una referencialidad potenciada por las oleadas de cangrejos que el artífice descubre varados en torno a ese monumento. *La marea de la memoria*, como diría él en una entrevista.

V. LA CUENTA DEL CANGREJO

Tras la reiteración obsesiva de la imagen del cangrejo en la obra de Runcie Tanaka asoma una identificación totémica. Por momentos incluso un autorretrato, conceptualmente formalizado desde las entrecruzadas tradiciones orientales y andinas. Ese crustáceo anfibio y de caminar oblicuo bien podría servir como metáfora de la ambivalente sensibilidad del artífice, de sus proyecciones y supervivencias.

De sus pertenencias múltiples. Y precarias: la identidad que el mar trajo y abandonó a su suerte. Como el abuelo materno que inmigra desde Oriente para morir ahogado en las aguas de Ancón apenas cumplidos los treinta y seis años. La misma edad y casi la misma playa –Pasamayo– en que Runcie Tanaka es revolcado por las olas hasta despertar en la orilla entre centenares de cangrejos. Semanas después –en junio de 1994– realiza para el Museo de la Nación una exposición inmensa y marcante bajo el preciso título de *Desplazamientos*. Dedicada a la memoria de sus dos abuelos –el japonés, el británico– aquella deriva de imágenes y objetos dramáticamente dispuestos opera una nueva culminación artística para el artesano que deviene instalador.

Y recolector. Como en el video donde durante ese mismo año registra –entre oleajes y arenas– el pausado acopio que sus manos hacen de los cangrejos disecados por el sol. Existencias simbólicamente reparadas y devueltas en la forma de ceramios liberados al mar y a sus mareas. O directamente integradas al paisaje: reintegrados a su materialidad primera, mediante las ambientaciones y fotografías que nos muestran al barro de sus piezas semienterrado entre las dunas. “Pagos” u ofrendas cuya contraparte es la incorporación de aquellos cangrejos al trabajo artístico, tras ser nuevamente quemados, esta vez en el horno del ceramista.

La fosilización de un cuerpo vivo. Su perpetuación térrea. Y celestial. Como cuando el artífice incorpora el retrato del abuelo Tanaka a los crustáceos de papel cerúleo delicadamente elaborados mediante la técnica japonesa del origami. O cuando coloca sobre el pecho del ancestro muerto –exhumado y vuelto a enterrar en 1997– un cangrejo pintado en un plato de arcilla. Cocida. Cosida.

VI. LA TENTACIÓN AUTISTA

Una perturbadora marca de época asoma en el abrupto giro que a inicios de 1997 redefine la obra de Runcie Tanaka, tras la irrupción de cierta conflictiva variable histórica en una obra hasta entonces asociada a la categoría de lo atemporal. Irrupción explícitamente vinculable a la del comando del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) en un plácido ágape diplomático ofrecido por la embajada japonesa en Lima como homenaje a la figura imperial. Eran los finales de 1996 y el comienzo de una nueva tragedia peruana en la que el ceramista se ve a la fuerza implicado como uno más del casi medio millar de rehenes inicialmente retenidos, aunque no precisamente el de mayor relevancia para las negociaciones.

“Los artistas somos fichas de poca valía”, escribe luego Runcie Tanaka al ser liberado tras un cautiverio de ciento treinta horas –casi cinco días y medio. Una experiencia que resignificaría de modo drástico la serie de enmudecidas figuras antropomorfas en las que premonitoriamente venía entonces trabajando. Un ejército de semblanzas uniformes, sin identidad definida más allá de la variable gestualidad de sus brazos y de sus manos. O la intensidad diversa de sus quemaduras, potenciada a partir de ese momento por las huellas semi-fortuitas de nuevas, a veces demasiado violentas cocciones. Y por las señas deliberadas

de intervenciones pictóricas alusivas a ciclos cósmicos de muerte y de vida, de redención y tortura.

El dolor y su resignada espera, el sacrificio y sus rituales, se incorporan de ese modo a la superficie o piel de estas presencias, a su riguroso y estático alineamiento en varias instalaciones que a lo largo de 1997 el artífice elabora con ellas. Una secuencia impresionante que a mediados de octubre culmina en la I Bienal Iberoamericana de Lima con la intervención de los sótanos (los sótanos) del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Un elaborado montaje en diversos espacios subterráneos, el más importante ocupado por una grilla de estos personajes erigidos sobre pequeños pedestales de vidrio y metal desde los que brilla en rojos una luz incierta, acaso votiva: casi una guardia de honor –pero también una presentación de víctimas– para la figura sacrificial del Caído que yace en la sala final, convertida así en cámara funeraria.

Se trata, en realidad, de otra más de las mismas piezas, aunque con el vientre hinchado y reventado por el fuego –casi el eco desplazado de la figurina Chancay deforme y rota que años antes el artífice cuelga en su taller para desde allí presidir todas sus quemaduras. Pero de la ardiente hendidura del Caído brotan, como óvulos fecundados, los abalorios rojos que forman un lecho vítreo en su urna de cristal, mientras una enigmática multitud la circunda reiterando señales herméticas.

El aire allí suspendido de estupefacción y pasmo se insinuaba ya en las seccionadas manos de cerámica alineadas por el artífice al ingreso de la instalación misma. A su manera ellas también participan de la disposición casi ritual de las figuras en los otros recintos. Seres aislados y hieráticos en su propio agrupamiento, en el sufrimiento colectivo pero ensimismado que los vincula y al mismo tiempo los segrega y distancia.

La tentación autista que brota ante los silenciados afectos y efectos de una guerra civil negada, donde toda interlocución fracasa y el intercambio de horrores es la principal acción comunicativa.

VII. CASA / JARDÍN / MANTO

Un aspecto esencial de la fuerza interior que anima al proyecto vital de Runcie Tanaka es la tensión incesante entre lo “artesanal” y lo “artístico”, entre lo “estético” y lo “ornamental” y lo “utilitario”. Un cierto sentido de lo espiritual pareciera emerger de esos roces y entre aquellos intersticios, revelando la condición construida y entrecomillada de cada una de tales categorías.

De allí la radical redefinición de lo doméstico que se insinúa en las superposiciones deliberadas de recintos de vida y de trabajo, de creación y de exhibición, en el cotidiano de Runcie Tanaka. La casa familiar es su taller y su jardín y su galería. Reordenamientos continuos visualizados en el desborde de los ambientes públicos de la residencia por cientos de obras –propias y ajenas– que se instalan en urnas de fierro y cristal diseñadas también por el artífice. Un derroche de piezas puestas literalmente en vitrina para una puesta en crisis de la espacialidad segmentada de nuestras existencias.

Como el insólito jardín vidriado compuesto por Runcie Tanaka junto al jardín colonial del Centro Cultural de San Marcos que sirve de acceso a la imponente escalera por donde se asciende a la exposición de sus obras. Una enorme caja transparente bajo la que se extienden, sobre el rojizo suelo de gres, bellas y oscuras esferas erizadas de ominosas puntas. La agresiva sensualidad de esas superficies térreas rima con el nutrido acompañamiento de cactáceas reales pero secas que, sin embargo, ostentan sus espinas intactas y erectas.

Todas esas especies provienen del hogar y de los cuidados del artífice, quien conserva las plantas muertas al igual que los restos rotos de su producción cerámica –tal vez como evocación del abuelo materno, creador del jardín Tanaka, famoso paseo miraflorentino de la década de 1940. También en ese sentido hay aquí un paralelo incisivo con el despliegue de los cangrejos muertos en otras obras suyas. Y con las promesas de una vida arcaica que se renueva.

Natura / Cultura. Las ambivalencias de un verdor marchito que es al mismo tiempo un prado de latencias. O al revés: un jardín de esperanzas que es también un campo minado. O un manto de ilusiones y de amenazas. De bellezas melancólicas. Destrozadas y recompuestas. Como en el preciosismo casi filosófico de aquel precioso tejido de fragmentería cerámica, escogida por el artífice deliberada y exclusivamente entre los restos de su producción más artesanal y utilitaria: vajillas, floreros, jarras, inservibles ya para la vida diaria por los accidentes de esa diaria vida. O por los rigores del fuego. Y en aquel trance devueltos al fulgor de su materia tanto más reluciente por el golpe retiniano de sus fracturas. Que son también históricas.

Sin duda el gesto decisivo de esta obra tan incisiva es su montaje en la gran vitrina arqueológica donde anteriormente se exhibió el deslumbrante Manto Blanco de Paracas, con su repertorio inigualable de personajes mitológicos primorosamente bordados. Una trama textil de sentidos que algunos creen irremisiblemente perdidos. Pero utópicamente recompuestos aquí desde los restos cerámicos más cotidianos.

Dios se mueve entre los cacharros (Santa Teresa de Jesús).

VIII. HUAYCO / KAWA / RÍO

Hasta en la fractura articulada de sus denominaciones, el nombre trilingüe de la instalación culminante de Runcie Tanaka pone en alegórica escena la perturbación simbólica que recorre a la totalidad de su obra. Catorce grandes esferas de sólida cerámica recubierta por la vajilla hecha pedazos del propio artífice, con el fulgor de sus aristas cortantes insinuando un nuevo brillo estético desde las rupturas ominosas de lo utilitario. Como quien incrusta la artesanía en el arte.

O en la naturaleza: este río de quebrantos tan nuestros es también el ancestral arroyo japonés (*kawa*) en el que los antiguos arrojaban los restos cerámicos desechados de sus quemas. Y el aluvión quechua (*huayco*) que hoy arrastra la resaca de todo lo vivido en las últimas traumáticas décadas.

Tal vez sea redundante confesar cómo la visión impúdica de una de las primeras piezas de esta serie despertó en mí el ansia curatorial por una antología rota de Carlos Runcie Tanaka, concebida desde aquel momento y esa mirada como un homenaje a la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Bajo el nombre, además, de *Sumballein*, cuyas connotaciones de quiebre y reintegración acompañaron tensiones escriturales previas hasta encontrar su materialización fáctica también en el abismamiento de esas masas.

Es una densidad no sólo artística la que pareciera destellar entre las rutilancias trizadas de estas esferas. En el peso sideral y la gravedad terrena de sus imposibles órbitas. De su implosiva historia.

¿Quién paga los platos rotos?

(FIN)