

Treinta años atrás

Jorge Villacorta
Octubre 2009

En el Perú actual el arte visual contemporáneo es un campo de trabajo cultural polémico, aun cuando los actores principales no admitan con firmeza aquellos temas que se encuentran en juego. Los artistas peruanos siempre han estado marcados, por un lado, por el hecho de que las instituciones locales llevan poco tiempo legitimando las prácticas artísticas locales, y por otro, por el sentimiento ambiguo –el impreciso conocimiento– de que, culturalmente hablando, la historia del arte en el Perú ha significado la sustitución hace 500 años, por la fuerza, de un conjunto de paradigmas por otro. La falta de un desarrollo industrial en el Perú, de cara a los diversos esfuerzos realizados en diferentes fases de nuestra vida nacional, ha hecho que nuestra modernidad sea, en el mejor de los casos, algo débil al ser evaluada según estándares internacionales. En este contexto, las Bellas Artes no dan la talla si se ven medidas con la vara de una historia del progreso en todas las esferas, una narrativa popularizada por la modernidad en Occidente que ha ayudado a dar forma al panorama de las artes visuales en el mundo de hoy.

La Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1919, es un logro enteramente motivado por iniciativas del siglo XX y no hay por el momento un Museo de Arte, ya sea Moderno o Contemporáneo, dedicado a las artes visuales del Perú y de Latinoamérica, a pesar de que por casi 50 años el Instituto de Arte Contemporáneo ha luchado para que haya uno. No se vislumbra la presencia de élites ilustradas. Todas las reputaciones deben construirse desde cero cada vez, para cada generación.

A pesar de haber crecido rodeados de imágenes de la grandiosidad prehispánica, por lo general la gente considera la producción cultural de tiempos ancestrales como algo perteneciente a un pasado muy remoto, anterior a la colonización occidental. Esto puede ayudar a entender por qué, a pesar de la admiración y aprecio que generan los objetos de cerámica, los textiles y los trabajos en metal precolombinos, se ha instalado una fisura y no se percibe que alguna cultura viva esté tendiendo un puente sobre esta grieta abierta por la Conquista Española.

Sin embargo, la cultura andina ha seguido transformándose y enriqueciéndose –por momentos también deformándose, a veces al punto de volverse irreconocible– y ha continuado absorbiendo diferentes legados culturales y forjando una nueva forma de modernidad en nuestras ciudades, especialmente en Lima, la capital del país. Pero esa es otra historia, la de una cultura no oficial.

Cuando Carlos Runcie Tanaka comenzó a producir objetos de cerámica a fines de la década de 1970, era uno de los pocos que creían que se podía hacer arte en Lima, Perú, usando arcilla como medio. Vale aclarar, de hecho, que a sus 19 años su visión de la vida era bastante poco convencional. Ya para 1975 se había graduado de un colegio privado británico en Lima, conocido por producir médicos, abogados y empresarios de primer orden. Él, en cambio, eligió

ir a la universidad para estudiar Filosofía. Cuando casi todos en su entorno se habían resignado a su decisión, dejó la vida académica en la Pontificia Universidad Católica por algo que, según se pensaba en el momento, era menos importante aún: la producción de artefactos. Como ex alumno de Filosofía, particularmente influenciado por la ética y la estética, veía todo de manera diferente. Bajo la tutela y ejemplo de dos rebeldes jóvenes limeños, Mariano Llosa y Pedro Mongrut, quienes habían optado por la cerámica de estudio, muy pronto dominó los aspectos técnicos del quehacer cerámico y se familiarizó con figuras internacionales claves como Bernard Leach y Hamada Shoji, quienes habían propuesto, con su trabajo de toda una vida, una imagen del ceramista como artista-artesano que optaba por una manera de vivir, al elegir hacer objetos cerámicos.

Ese era el ambiente a fines de la década de 1970. Hamada había fallecido a comienzos de 1978 y Leach en 1979, pero sus posturas habían alcanzado una dimensión contracultural, tanto por su tajante defensa de las artesanías tradicionales (Hamada virtualmente había co-fundado el movimiento Mingei en Japón) como por su noción de que el artista-artesano recorría un camino inmerso en alegría, resultado de su honesta búsqueda de la belleza al interior de objetos de cerámica humildes, resistentes y honestos.

Simultáneamente, algo realmente extraordinario ocurriría en el Perú también en 1975, mientras el país se encontraba bajo el gobierno de la única junta militar de tendencia aparentemente socialista en Latinoamérica (una *rara avis* bajo cualquier estándar). El mundo artístico de Lima había entrado en estado de shock, escandalizándose enormemente cuando el maestro artesano andino Joaquín López Antay recibió el Premio Nacional de Cultura en el rubro de las Artes Plásticas, superando a Carlos Quíspez Asín, un artista que había estudiado en la Real Academia de San Fernando en Madrid en la década de 1920 y que se mantenía fiel a la pintura post cubista. Este suceso había significado una colosal ruptura al interior de la escena cultural. La mayoría de los artistas más importantes desacreditaban la elección, pero otro grupo compuesto por algunas de las principales y más influyentes figuras y por artistas mayormente jóvenes, hicieron suya la causa de reconocer a López Antay como un artista peruano del siglo XX, celebrando la premiación. Evidentemente, la Pintura y la Escultura pertenecían al ámbito de la Alta Cultura, mientras que la creatividad de López Antay, al producir objetos tradicionales, en muchos casos imprimiendo en sus diseños una carga innovadora, caía en la categoría de la Baja Cultura.

Todo esto cobró sentido durante sus viajes y su estadía entre los años 1980 y 1981 en Izcuchaca, en la zona sur de los Andes centrales en Perú. En ese lugar, Runcie Tanaka asumió la labor de supervisar las quemadas y de resolver problemas técnicos relacionados a los hornos, además de evaluar la calidad de la producción del taller, sustituyendo de manera momentánea al neozelandés Harry Davis, un discípulo de Bernard Leach que había iniciado y ejecutado el proyecto por muchos años, y que había partido para siempre.

Esto, sin embargo, ocurrió después de su experiencia como *deshi* –aprendiz de maestro ceramista– en Japón entre 1979 y 1980.

La decisión trascendental de Runcie Tanaka de convertirse en aprendiz de un maestro ceramista en Japón fue el punto de quiebre en su vida. Significó reconocer de manera frontal su ascendencia y, en 1978, inspirado por las lecturas de Leach y Hamada, significó también construir su identidad más allá del mero hecho biológico de su sangre japonesa: se convirtió en el *deshi* de Tsukimura Masahiko, un maestro en la localidad de Mashiko. Un año después alcanzó algo similar a un entendimiento místico de la verdadera búsqueda en la vida de un ceramista. Y ello no encajaba exactamente con las expectativas japonesas de todo lo que un *deshi* debía ser y aprender. Partió al Japón siguiendo su corazón y, una vez ahí, se dio cuenta de que, para él, vivir como ceramista significaría embarcarse en un proceso de reafirmación constante de un territorio del corazón, a través de antiguos y recientemente creados rituales personales que le permitirían mantener un pacto consigo mismo para enfrentar el inestable entorno externo. Empezó a entrever lo que significaba la certeza de haber alcanzado la proyección perceptual más difícil de lograr, por ser la más inmaterial de todas: un campo mental de una tenue y elusiva dimensión que, sin embargo, no dejaba de ser confiable debido a su profundidad emocional, un panorama que por momentos parecía poder ser convocado por él prácticamente de la nada, casi a voluntad, pero que no le permitía librarse de enfrentar la inercia de la materia. La promesa de algo inconmensurable, la visión de algo bello por venir, se unieron quizás por primera vez.

Podría decirse que, en muchas formas, aquí nace el arte de sus instalaciones, al menos en parte. En el método ritual de buscar un orden que evoque patrones de organización –o de desorganización– a partir de cosas humildes y comunes en un plano donde lo artificial y la naturaleza son considerados equivalentes, donde el todo alude a un núcleo de emoción profundamente arraigada, pero que más bien se revela materialmente en el umbral del juego. Esto nos lleva a recordar al poeta peruano Raúl Deustua, que reescribió un verso de John Keats, “Un objeto bello es una alegría para siempre” cambiándolo por “Un objeto bello es un *juguete* para siempre”.

La visión de la vida que nació en él al intentar apropiarse de esa noción ancestral que considera la arcilla como medio en el Japón tuvo que ver totalmente con su comprensión acerca de cómo mantener la fe consigo mismo en el futuro. Descubrió que eso involucraba un elemento omnipresente de juego, a la par que cuestionamientos serios que implicaban una búsqueda espiritual sobre las elecciones que debían hacerse en la vida. La imagen del objeto de arcilla cociéndose en el fuego del horno como algo necesario para lograr la absoluta transformación de las propiedades de la materia brindó al artista una metáfora personal, según la cual todo es puesto a prueba por el fuego y es el fuego el que tiene la última palabra sobre la existencia de los objetos de cerámica simbólicamente permanentes en este mundo inestable y flotante. De igual modo, la acción de arrojar arcilla en el torno del ceramista para producir un objeto lo introdujo en el terreno en el que por un instante coinciden la imagen del objeto en la memoria, la regularidad de la respiración y el movimiento de las manos hacia arriba, todo esto unido por la intención. Esta imagen de mente, corazón y mano al unísono, como si fueran

uno, representa para él una de las construcciones de lenguaje más poderosas para expresar su intención artística. Vive con ello como certeza en el espacio y el tiempo.

Mientras estuvo inmerso en el mundo de los ceramistas, al interior de la comunidad rural de Mashiko, comenzó a sumergirse en la cultura local gracias a una serie de encuentros con individuos humanamente excepcionales. Se hizo amigo de los maestros ceramistas Yoshida Yoshihiko –hijo político del “Tesoro Nacional Viviente” Serizawa Keisuke y también amigo de Hamada– y Shimaoka Tatsuzo –quien fuera también aprendiz del gran Maestro ya fallecido–, quienes le dijeron que debía seguir su propio camino.

Después de eso ya no le importó ser considerado por los nativos un *gaijin*, es decir, un extranjero o “una persona de afuera” según su traducción literal. Eso lo ayudó a liberarse de sus alturados deseos iniciales de plegarse a los valores culturales tradicionales japoneses, de manera que, finalmente, tomó lo que pudo mientras estuvo ahí. La tensión entre él y el Maestro Tsukimura eventualmente significó que quedaba libre para viajar por el país todo lo que quisiera. El templo en Ryoanji, con su jardín de piedras que constituía un paisaje para la meditación, fue un momento privilegiado dentro de sus viajes y un recuerdo que, con el tiempo, demostraría ser inagotable por la manera como repercutió en él. Sus encuentros con el hermano de su abuelo Tanaka en la zona rural de Takamatsu, ciudad ubicada en la parte norte de Shikoku, una de las islas de Japón, y con otros parientes, fue otro recuerdo imborrable. Ahí se cerró el círculo. En el momento en que su enorme apuesta inicial por adquirir una disciplina para vivir y producir como ceramista terminó siendo superada por la insospechada importancia que tuvo para él su estadía en Japón. La cita con sus ancestros se había convertido en una cita con el destino, una sorpresiva señal que mostraba la forma que tendrían las cosas por venir. Él ya estaba creando su camino.

Aún así, su ideal estando en Izcuchaca, Perú, un año más tarde, fue convertirse en un ceramista de estudio en la vena de Leach y Davis. Pronto descubriría que la clientela en Lima no podía sostener el taller de un ceramista, a través de la adquisición de su producción de objetos cerámicos –en el caso de la producción del Taller Izcuchaca, de un diseño bastante particular relacionado al gres europeo–, porque la valoración estética de una pieza cerámica bien hecha y honesta, era solo comprendida por unos cuantos y no le importaba a la mayoría. Básicamente, había una ausencia de discernimiento y una falta de sensibilidad educada. El conocimiento sobre el arte de la cerámica que había encontrado en Japón era, simplemente, una sofisticación imposible de encontrar en Lima, donde el valor de la cerámica funcional era estrictamente regulado por la demanda. Los costos de producción de la cerámica eran altos y una cosa era segura: como la porcelana era más barata que la loza del ceramista de estudio, la demanda por esta última en aquel entonces era demasiado escasa como para que el proyecto prosperara.

Durante su estadía en Izcuchaca también se dio cuenta de las diferentes posiciones ideológicas que los pobladores de la zona sur de los Andes centrales estaban adoptando fuera de la política dominante, y que eran contrarias a las elecciones de 1980 que había ganado Fernando

Belaúnde (doce años después de haber sido depuesto por las Fuerzas Armadas). Al interior del taller el discurso político era radical y justificaba ampliamente la subversión en ciernes como respuesta al gobierno elegido democráticamente. Eran señales de la influencia que Sendero Luminoso, el grupo armado sedicioso, estaba alcanzando en ese momento en la región. Runcie Tanaka se chocó con esta particular línea política marxista-leninista-maoísta en el taller de cerámica. Sin embargo, gracias a su aporte al trabajo que se hacía ahí, se había ganado el respeto de quienes manejaban el taller. Él había llegado a Izcuchaca para ayudarlos y para asegurar la continuidad de la producción de los objetos de cerámica funcionales que eran vendidos en Lima y que ayudaban a la gente del pueblo a ganarse la vida. Cuando se fue del pueblo en 1981, nunca imaginó que Sendero Luminoso daría forma violenta al curso de eventos en el Perú durante los próximos doce años, mientras luchaba por el poder. No sería la última vez sin embargo que se enfrentaría cara a cara con la subversión armada en el país.

En aquellos años viajar desde y hacia la zona sur de los Andes centrales significaba recorrer difíciles trayectos, por caminos de tierra y prácticamente solo. La experiencia de conocer la sierra era bastante dura para cualquier persona de Lima, particularmente en temporada de lluvias, de diciembre a marzo, cuando los huaycos, poderosos deslizamientos de barro y piedras muchas veces de proporciones enormes, pasaban arranchando árboles de cuajo, arrastrando rocas e interrumpiendo el transporte por los caminos. Además, los autobuses se malograban con frecuencia y si el chofer no lograba reparar el daño podían pasar largas horas –y hasta días enteros– en los que no quedaba sino esperar a que llegara ayuda.

Al dejar atrás la angosta franja costera –60 kilómetros de ancho como mucho–, el bus comenzaba a trepar por un camino largo y empinado. Este cambio súbito imprimió también una huella en su imaginación. Es probable que le viniera a la mente la imagen de un Perú geográficamente fracturado, trayendo consigo además la noción de un país étnicamente dividido. Podía entenderse que existieran razones para dudar del Perú como nación, al enfrentar la cruda evidencia de que el Estado había dado virtualmente la espalda a todo lo que estuviera fuera de Lima, la capital del país, donde todo el poder político se hallaba centralizado.

El silencio que envolvía la vida de la gente en los diferentes pueblos de la mayor parte del Perú rural a fines del siglo XX podía asociarse con el silencio del paisaje peruano, testigo mudo del destino histórico del país. Sin embargo, la civilización había florecido a lo largo de la costa del Pacífico en Sudamérica, en respuesta a la necesidad de llegar a un equilibrio con el áspero clima y la pobreza de los suelos pobres en las alturas. En contra de todas las apariencias, el paisaje mostraba las huellas de la acción del hombre civilizado, impresas en los lugares más insospechados e inexplicables.

Carlos Runcie Tanaka vislumbró esto cuando era un adolescente, alumno aún del colegio británico donde había sido miembro activo del Club de Arqueología (y donde también fue miembro de un Club de Cerámica de breve existencia, de 1970 a 1971), al aprovechar enormemente los viajes organizados por su profesor de Historia del Perú. El club organizaba con frecuencia viajes por el fin de semana a zonas arqueológicas prehispánicas cercanas a

Lima, como Paracas, ubicada a unos 240 kilómetros al sur, así como también viajes más largos a lugares más lejanos como Huánuco, Ayacucho o Cusco. El profesor, que los incentivaba para que coleccionasen objetos, les decía que los precios eran regalados y él mismo también compraba. Más adelante, Runcie Tanaka se toparía con finas piezas de cerámica en residencias privadas en Lima, todas obtenidas a través de actividades de extracción ilegales llevadas a cabo en zonas arqueológicas supuestamente protegidas.

Los primeros objetos que compró, sin embargo, los adquirió de personas que vivían en las inmediaciones de los diferentes sitios, muchas veces dentro de las mismas zonas arqueológicas. Se habían convertido en los nuevos ocupantes de esas tierras "vacías" y el artista empezó a descubrir un precario vínculo –del que nadie hablaba– entre esta economía de subsistencia del presente y el célebre y grandioso pasado de las personas que habían construido esto que ahora eran las ruinas que le enseñaban a admirar.

A mediados de la década de 1980 dirigió su mirada, en parte para inspirarse, hacia los ceramios precolombinos. En ese momento, el vínculo entre el paisaje y la cultura se había vuelto para él ineludible. Sus conocimientos acerca de las civilizaciones preíncas le habían permitido entender que esos finos objetos de cerámica no habían sido creados con la intención de ser usados: habían sido preparados especialmente –y también específicamente– para acompañar al soberano o dignatario muerto durante su paso de esta vida a la otra. Los contextos funerarios, tal como eran encontrados por los arqueólogos, quienes se esforzaban por no alterar las posiciones en las que hallaban los diferentes objetos en las tumbas –algunos de ellos conteniendo comestibles secos–, habían sido interpretados correctamente por el artista como el resultado de ritos de enterramiento donde todo debía hacerse de manera apropiada para lograr una transición segura hacia la otra vida. Estos ritos involucraban acciones en las que se debía lograr un cierto orden en la disposición de las cosas. La cartografía de la cámara de enterramiento era un microcosmos, una imagen simbólica del mundo en síntesis que permitía a los muertos encontrar su rumbo mientras iban acompañados por cosas familiares. Descubiertas a lo largo de la costa, y en algunos casos preservadas al interior de ciudades como Lima y Trujillo, las pirámides trucas de adobe que contenían las cámaras de enterramiento se le antojaban montículos cubiertos de arena, fácilmente ignorados por el ojo, como si formaran parte del paisaje natural.

Experimentó con la escultura cerámica a mediados de los ochentas, moldeando lo que parecían ser formas cerámicas herméticas o casi cerradas y huecas, probablemente bajo la influencia de la escultura cerámica abstracta que había visto en Italia, donde había vivido tres años y medio hasta 1985. Ya para 1987, sin embargo, había comenzado, de manera atrevida pero notable, a hacer instalaciones en Lima, a su manera. Transformó el espacio de una galería moderna en un paisaje desértico donde sus cerámicas –quemadas a muy altas temperaturas y empleando vidriados y texturas de la tradición japonesa, pero que evocaban al mismo tiempo los colores y formas volumétricas de los tiempos precolombinos– habían sido colocadas para que el observador las encontrara a medida que iniciaba su recorrido. Podían ser imaginadas libremente como frutas extrañas o como caparzones de crustáceos abandonados en la arena

de la costa, parafraseando al crítico de arte peruano Alfonso Castrillón, quien entonces escribió acerca de esta exhibición.

En 1987, la columna vertebral de su práctica artística era, en sentido estricto, la cerámica. Sin embargo, dejó su huella en el escenario artístico de Lima por primera vez con una instalación, hecha bajo sus propios términos. Apostó por ser reconocido como ceramista y eso lo llevó a transformar espacialmente una galería. La cambió radicalmente, por primera vez, para crear un ambiente que pudiera abarcar de manera satisfactoria a sus objetos. Esto acarreaba una paradoja y, por lo tanto y en más de una forma, estableció un patrón en su proceso creativo a partir de entonces. Era por una parte una solución bastante racional y, al mismo tiempo, implicaba el desentrañamiento de afectos sensibles. La intuición lo llevó a entender cómo satisfacer su deseo de construir una ficción en la forma de una imagen-síntesis tridimensional de un territorio geográfico elevado a la dimensión de paisaje mítico con solo un vistazo. Esta fue su respuesta en ese momento al reto de construir su propia imagen como artista peruano, pero también en términos más importantes, de construir su identidad como artista latinoamericano.

A nivel local también tuvo, hasta cierto punto, modelos. Al regresar a Lima en 1980 conoció y se hizo amigo del pintor Fernando de la Jara (1948), cuya noción del arte como un llamado personal lo influenció considerablemente, mientras que la quietud de sus dibujos y pinturas imprimieron una permanente impresión en él. A mediados de la década de 1980 conoció en Lima al gran poeta y artista visual peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) –autoexiliado en Italia desde los cincuentas– con quien compartió el amor por la costa desértica y sus presencias precolombinas ocultas. El pintor y escultor peruano Emilio Rodríguez-Larraín (1928), quien regresó al país en 1980, influyó fuertemente en la manera como entendió que debía sustentarse un proceso creativo, ignorando a su vez las divisiones que generalmente se hacen entre escultura e instalación, y explorando el paisaje de la costa y de la sierra. La dibujante e instaladora peruana Esther Vainstein (1947) también estaba explorando el desierto como entorno natural que había sido testigo del auge y caída de diferentes pueblos a través del tiempo.

La dimensión mítica de su propuesta se convirtió en algo muy complejo. Tomaba aspectos del *ethos* de finales del siglo XX al optar por evadir el contenido ideológico del uso y significado esperado y típico entre los creadores activos en la región en ese momento (debe recordarse que el Muro de Berlín había sido derribado por los berlineses en afirmación de su identidad como alemanes, y la repercusión que tuvo este hecho a nivel mundial a fines de 1989). Él mantuvo su distancia tanto del realismo mágico por el que abogaba el surrealismo tardío como del compromiso implícito de las prácticas izquierdistas de no objetualidad.

Dentro de su visión nada ortodoxa, la síntesis intercultural entre la estética oriental y la occidental del artista norteamericano-japonés Isamu Noguchi era referencia obligatoria. Los ambientes iluminados de James Turrell lo habían impresionado en México, y tuvo la oportunidad de conocer personalmente al artista norteamericano en Flagstaff, Arizona, en

1993, y fue invitado a visitar el cráter de Roden (los agudos comentarios de Turrell acerca de la significancia del espacio entre los objetos tuvo un gran impacto en él). Las instalaciones en galería y las intervenciones en espacios naturales del escultor británico Richard Long constituyeron también una inspiración, tanto por su uso de materiales como por las acciones, en parte rituales, involucradas en su creación. Las instalaciones y piezas de video de la artista visual norteamericana Ann Hamilton le revelaron una sensación del espacio muy diferente y particular, así como una fuente no explotada de sensualidad en la elección de materiales.

El pensamiento de Runcie Tanaka durante la década de los ochentas no contemplaba la Historia desde un punto de vista occidental como piedra de toque, pero tampoco favorecía lo a-histórico. Su interés en y su aproximación al pensamiento no occidental –incluyendo la religión– lo colocó a una distancia de la linearidad y sacó a la luz las posibilidades poéticas de lo circular, de lo cíclico. Junto con eso, su amor por la biología –en especial– y por la geología significó un desarrollo consistente de objetos frecuentemente con carácter biomórfico, algunas veces con un evidente sentido de lo mineral, y con una sensación de la posibilidad de la vida latente, como si las formas rocosas geológicas “respiraran” a un ritmo temporal extraño, como si estuvieran vivas en un periodo de tiempo insólito. Esto, por supuesto, evocaba en parte los objetos de arcilla precolombinos encontrados en contextos funerarios y colocados obedeciendo un estricto ritual, aspecto que él había llegado a comprender en Japón, y al hacerlo, posiblemente definió el principal eje estético de su autoconsciencia como artista peruano.

El doctor Herbert Sanders, una de las principales autoridades mundiales en técnicas de cerámica, ha subrayado que “Por siglos los orientales han sido educados para apreciar las diferencias sutiles: en el mismo cuerpo de arcilla, en la textura del cuerpo y del vidriado, en el color del cuerpo y del vidriado de sus enseres de cerámica. Ellos han aprendido también a admirar y reverenciar los resultados accidentales, especialmente aquellos que ocurren durante el quemado”. El darse cuenta de que en Lima no existía un público exigente ni coleccionista de arte que pudiera buscarlo, lo llevó a decidirse por sobreacentuar la apariencia de una pieza de cerámica en todos sus aspectos, abandonando por lo tanto la sutileza japonesa o *wabi*. No solo la apariencia, sino también el tamaño y el peso fueron llevados al extremo en sus esfuerzos por otorgarle una visibilidad tentativa a la cerámica. El reto era enorme, pero él encontró la forma de estar a la altura.

Como creador peruano de objetos de arcilla, sintió la urgencia de proveerlos de un terreno al cual él pudiese decirse a sí mismo que pertenecían. Sin embargo, ubicarlos en dicho terreno – encontrar un lugar para cada uno– significó entenderlos desde una perspectiva de una construcción de la historia; significó crear una dimensión de ficción para todos y cada uno de ellos. El aspecto biomórfico y/o mineral de muchos de sus objetos sugerían formas evolucionadas en una escala de tiempo que el entendimiento humano no llega a comprender: un proceso sin fin que termina en la total metamorfosis para algunos y en la extinción para otros. En la Historia Natural, un periodo de tiempo se determina científicamente como

verdadero y, sin embargo, como dicho periodo elude la manera que tiene la mente de entender las cosas, todo parece desvanecerse fácilmente hacia lo mítico.

Se podría decir, no obstante, que el mito ingresó a la propuesta artística como parte del proceso por el cual el terreno basal "se ha convertido" significativamente en un suelo sagrado. Inicialmente, su conciencia de y su absorción dentro del desierto como paisaje sustentaba directamente su sensación de sobrecogimiento y, al menos en parte, inspiraba su esfuerzo por provocar una impresión de asombro a través de sus instalaciones. La imagen-síntesis a la que se hizo referencia anteriormente implicaba que la visión del desierto como una extensión inconmensurable (Shelley: "...desnudas y sin límites / Se extienden lejos las arenas iguales y solitarias"), fuera paradójicamente condensada junto a la percepción del secreto y el misterio de desenterrar y revelar lo que había estado oculto, por razones religiosas, de los ojos de los vivos. Los objetos de cerámica demostraron ser agentes catalizadores de la extraña fusión de la energía de lo sublime y la reverencia ritual de cara a la muerte, en una experiencia poderosa. Esta última podía orientarse en un acercamiento reverente hacia materiales hallados en la naturaleza, y no era extraño que el artista los transportara en cantidad hasta la galería, para entremezclarlos con objetos cerámicos producidos por él, como sucedió en México D.F. en 1991, cuando usó la roca volcánica llamada *tezontle* para llenar el espacio de la galería antes de colocar sus cerámicas en forma de larvas.

Un cambio fundamental tuvo lugar en 1994, con su gran exposición individual "Desplazamientos" instalada en el Museo de la Nación en Lima. El tema en cuestión era principalmente la memoria, tanto colectiva como personal, observada ante el horizonte de la historia como un proceso que emerge de las acciones y la voluntad de las comunidades, concertadamente o como manifestación espontánea. El elemento autobiográfico aparecía por primera vez en su proceso creativo. Había comenzado a desenterrar sus raíces y había descubierto, por casualidad, un monumento en la playa de Cerro Azul (un pequeño puerto aún en actividad a 130 km al sur de Lima) que conmemoraba la llegada de los inmigrantes japoneses al Perú en 1890. Como ya lo ha contado antes, al pie del monumento yacían muertos cientos de cangrejos de una misma especie costera: los caparzones secos desperdigados a su alrededor le hicieron pensar en el destino. La reflexión acerca del movimiento migratorio del pueblo japonés se volvió una prioridad en su mente y lo llevó, inevitablemente, a revisar bajo una nueva luz su propia historia familiar por el lado materno. La primera vez que presentó una instalación relacionada a esta experiencia fue en la Quinta Bienal de La Habana, Cuba, en 1994, donde su pieza fue una especie de esbozo de lo que vendría. Era la segunda vez que asistía, ya que había sido invitado a participar en la Cuarta Bienal realizada en 1991. En La Habana, en 1994, conoció al curador norteamericano Jim Harithas, al artista visual Mel Chin y al ceramista Irv Tepper, de quienes se hizo amigo. Mel Chin lo impresionaría con el equilibrio de precisión oriental y el sutil y radical pensamiento conceptual en su trabajo.

“Desplazamientos” podría ser considerado como un todo y podría leerse como un paisaje mental, en el que la memoria era la trama que abarcaba en su tejido a todas las instalaciones juntas. El sentido de lugar tenía ahora un nombre concreto correspondiente a una ubicación geográfica y en relación a un hecho real que había ocurrido hacía más de un siglo. A pesar de ello, salvo en el caso de dos piezas específicas –una que presentaba una selección de las posesiones personales de sus abuelos Runcie y Tanaka, así como documentos concernientes a sus actividades, y otra que consistía en una imagen fotográfica del muelle de Cerro Azul y una vitrina conteniendo especímenes de cangrejos preservados–, todas las otras instalaciones eran exploraciones de paisajes mentales, que nacían de una reinterpretación de entornos relacionados con la orilla del mar, que eran tanto sensuales como simbólicos. La memoria se propuso como terreno donde llevar a cabo la búsqueda de significado que abarcaba un territorio, con un habitante particularmente asombroso que obtenía el estatus de ícono: el cangrejo. Se partía de una referencia directa a una especie de cangrejo pequeño de la zona litoral pero en la narrativa poética y enigmática de la exhibición este se convertía en una abstracción, en la medida en que el artista puso la cerámica de lado y sometió lo natural a un comentario o análisis cultural, por ejemplo, a través de elementos hechos a mano tales como cangrejos de origami realizados con un grueso papel blanco, colocados luego en relación a dispositivos de iluminación producidos industrialmente.

Además de identificar al cangrejo como una criatura del mundo orgánico a la que se podría conferir el extraño rol de enlace y mensajero entre dos universos culturales, el Oriente y Latinoamérica, el artista también descubrió que podía reducir la manera como construía físicamente sus instalaciones en ese momento. Dos trabajos tendrían gran significado en ese sentido: “Río de piedras”, donde una sinuosa alineación de piedras colocadas directamente en el piso del museo sugerían con fuerza su posición en medio de la corriente (cada piedra era el soporte de un pequeño número de elementos cerámicos que recordaban vagamente a percebes u otros crustáceos, distribuidos de manera dispersa); y una instalación-acumulación en un área similar a un disco en el piso, que contenía una gran cantidad de cerámicas diversas, la mayoría cubierta con un esmalte turquesa brillante (usado en diferentes objetos a lo largo de la exhibición, podría leerse como el signo de un entorno acuático). El alineamiento o acumulación de elementos era suficiente para proyectar racionadamente la obra, prescindiendo de todo el soporte material que anteriormente había sido la representación sintética del paisaje en su trabajo.

Con “Desplazamientos” se produjo un cambio radical para el artista. Sin embargo, para 1996 había acumulado en su taller numerosos objetos que había ido creando sin tener ninguna exhibición en la mira. Entre ellos, una serie de figuras de arcilla con forma humana de setenta centímetros de altura. Estas figuras, bastante estilizadas, gesticulaban con las manos, la única parte expresiva de toda su anatomía. Antes de finalizar ese año, ya eran más de cien las figuras que ocupaban las mesas de su taller. El 17 de diciembre asistió, junto a otros ochocientos invitados, a un coctel en la residencia del embajador del Japón en Lima para

celebrar el cumpleaños del Emperador. En pleno evento, a las 8:15 pm, dieciséis miembros armados del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) volaron una pared con explosivos e irrumpieron en la residencia, acorralando luego a todos los presentes y bloqueando cualquier posible salida hacia el exterior. Los ochocientos rehenes se redujeron esa misma noche a la mitad, cuando niños, mujeres y ancianos fueron liberados. La suerte del resto, sin embargo, seguía siendo incierta y las especulaciones no se hacían esperar. Desde la captura y encarcelamiento en septiembre de 1992 de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, la población peruana en general había querido creer que la subversión se había extinguido. La violenta acción perpetrada por el MRTA causó una conmoción nacional. Los subversivos convocaron una conferencia de prensa: querían que el presidente Alberto Fujimori apareciera sobre la marcha y ordenara la liberación inmediata de todos los miembros del MRTA que estuvieran en prisión. A los rehenes se les permitió comunicarse con sus familiares a través de un intercambio de esquelas, de ida y vuelta, mediado por la Cruz Roja. Luego de más de cinco días, Carlos Runcie Tanaka fue liberado junto a un grupo de doscientos rehenes. A pesar de ello, los subversivos no daban muestras de relajar sus demandas, por el contrario, decidieron aplicar un control más estricto sobre los setenta y dos rehenes restantes, entre quienes se encontraban dos miembros del gabinete de Fujimori. El último grupo de rehenes fue liberado cuatro meses después gracias a una operación estratégica militar durante la cual falleció un rehén y todos los subversivos fueron liquidados por el ejército peruano.

Incluso antes del fin de la crisis de los rehenes, Runcie Tanaka había comprendido claramente lo que haría con las figuras que se acumulaban en su taller. Se convertirían en la cruda representación de su interpretación de la situación que había vivido. Con la experiencia de los rehenes, la decisión consciente de identificar las más de cien figuras que habían estado esperando que decidiera qué hacer con ellas había sido tomada, en gran medida, en el calor del momento. Tratándose de alguien conocido más bien por tomarse su tiempo para desarrollar un proyecto, esta decisión significaba que la fuerza de su experiencia había hecho que esta lectura sea prácticamente inequívoca: no podía haber otra.

Quince figuras fueron exhibidas en ARCO 97, la feria de arte de Madrid, bajo el nombre "La Espera". Fue una instalación compacta, hierática y sin embargo muy potente en su oblicuidad, que se expuso en el stand de Forum, una galería peruana invitada al evento. Más adelante, en 1997, presentó este trabajo de manera más completa. El artista fue escogido por los críticos y galeristas locales para ser uno de los cinco representantes del Perú en la Primera Bienal Iberoamericana de Lima. Se apoderó de todo el sótano del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes, tres cuartos donde en ese momento funcionaba la Biblioteca de la Escuela.

"Tiempo Detenido", en 1997, fue una instalación extensa de una naturaleza casi laberíntica. La distribución de las piezas de cerámica en la mayoría de los cuartos interconectados de esta biblioteca sin libros ubicada en el sótano, confería a la totalidad del trabajo un carácter similar al de un complejo de cámaras sucesivas, algo frecuente en antiguos sitios de enterramiento. Este efecto aumentaba por el hecho de que todo acababa en un recinto donde el

desconcertado visitante se enfrentaba a una escena que sugería el entierro ceremonial de un monarca o líder victimado. Pero el impacto de la instalación no residía únicamente en su naturaleza subterránea, sino también en la iluminación roja de los cuartos, en el texto escrito sobre las paredes, en los viejos ventiladores en funcionamiento y en el despliegue de diversa maquinaria metálica. En el último recinto, unos paneles de vidrio cubrían la pared que estaba detrás del numeroso grupo de figuras de arcilla en duelo cuyas manos expresaban gestos particulares. A medida que se avanzaba hacia el final, se creaba una sensación opresiva que rayaba en lo claustrofóbico, para lo cual la atmósfera generada por la luz roja resultaba crucial. La conciencia del visitante se veía claramente afectada por asociaciones psicológicas y culturales que vinculan al color rojo con el calor y el brillo de las brasas, pero también con señales de advertencia y emergencia. La acumulación de objetos generaba la experiencia vívida de estar en un espacio casi enteramente ocupado: los cuartos repletos de objetos de cerámica eran percibidos como representaciones simbólicas a las que se les confería un uso igualmente simbólico.

La sensación de haber ingresado al territorio de lo indecible o inefable, iba creciendo en el visitante. El misterio de la puesta en escena abarcaba tanto los contenidos, en su mayoría indescifrables, de las tumbas precolombinas, como la forma en que el ser humano usa el arte a un nivel profundo, como una experiencia íntima pero también compartida, colectiva, a la que se le confiere el poder espiritual de aplacar la ansiedad y conquistar el miedo de cara a la muerte. El reconocimiento fue generalizado: había logrado una maestría artística de naturaleza especial, y se asociaba con su propia práctica del arte de las instalaciones. Ya era conocido por su destreza en el arte de la cerámica, pero ahora estaba siendo elogiado por su habilidad para transformar el espacio en una dimensión desde la cual se percibía que el arte encaraba el presente y la historia del país. Había logrado crear una ficción en la cual una ciudad que casi nunca reconocía a sus pobladores precolombinos debía enfrentarse a un sitio de enterramiento subterráneo cercano a la Catedral. También había conjurado a la violencia y a la muerte a través de una narrativa poética, transformándolas a través de la evocación de un ritual de enterramiento de los muertos.

Cuatro años después, en el 2001, fue nuevamente un rehén, pero esta vez en un escenario completamente distinto. De hecho, fue su trabajo artístico, junto con el de otros artistas latinoamericanos, el que se ocultó a la vista por obra de una maniobra perjudicial por parte de las autoridades de un evento artístico internacional. Había sido seleccionado para representar al Perú en la 49 Bial de Venecia y, al igual que otros artistas de países latinoamericanos que no cuentan con un pabellón en los Jardines de la bial, su obra iba a ser presentada en un lugar cerca a Venecia gracias a los buenos oficios del Instituto Ítalo-Latinoamericano (IILA) de Roma. Se le informó que la ubicación elegida era una villa en Treviso, a las afueras de Venecia. Cuando llegó, sin embargo, descubrió que Treviso era una localidad lejana y, al menos en cuanto a lo que a la Bial se refería, la villa resultaba un lugar totalmente inapropiado y no había equipo curatorial profesional encargado de montar la exhibición. La distancia era un

problema. Para alguien que se encontraba en la ciudad, tan solo llegar a la villa implicaba un viaje de tres horas por *vaporetto*, tren, bus y caminando. Era evidente que existía alguna razón detrás de la decisión de colocarlos ahí, pero esta solo se hizo evidente una vez que la Bienal fue oficialmente inaugurada. El motivo oculto era eliminar la participación de los artistas latinoamericanos a través del IILA, que solía ser mal visto por la organización de la Bienal por promover arte, aparentemente de muy baja calidad, en el contexto del evento. Carlos Runcie Tanaka fue uno de los instigadores de la muy necesaria manifestación de protesta realizada por algunos de los artistas que habían sido confinados a la villa en Treviso. Usaron globos de helio negros con la palabra "Existimos" y blancos con la palabra "No" escrita en rojo, que constituía el trabajo artístico que la artista paraguaya (uno de los países auspiciados por el IILA) Adriana González Brun había llevado a Venecia. El pequeño grupo de artistas leyó un manifiesto en la inauguración en Treviso y al día siguiente convencieron a miembros del público que tomaran un globo y se dirigieran con ellos a la inauguración oficial de la Bienal en los Giardini. Justo antes de que hablara Harald Szeeman, los globos fueron soltados y ascendieron formando una nube negra bajo la marquesina, sobre el público. Szeeman y las autoridades de la Bienal ofrecieron disculpas públicas en ese momento, y a partir de entonces comenzó un nuevo periodo para la participación de artistas latinoamericanos bajo el ala de la Institución, que significó mejores sedes ubicadas en el corazón mismo de Venecia. Esta performance-manifestación es la única acción explícitamente política que se le conoce a Runcie Tanaka y sigue siendo una de los más elocuentes pronunciamientos agit-prop artísticos contra la discriminación en la esfera del arte a nivel internacional.

Al poco tiempo de este episodio internacional el artista renovarí, a través de su trabajo, su compromiso con el paisaje peruano y con sus habitantes pasados y presentes. Para ello empleó una variedad de medios, la cerámica como otros por igual. Hubo uno que llamó su atención en particular. Lo descubrió en 1994 y gradualmente fue desarrollando una aproximación hacia el mismo, convirtiéndolo en una posibilidad más dentro de su proceso creativo. Fue precisamente durante la preparación de "Desplazamientos" cuando Runcie Tanaka vio el potencial del video a raíz del registro y la edición de un retrato de sí mismo trabajando en el taller, que luego fue proyectado en la exhibición. Esto desembocó en una serie de experimentos y él mismo intentó grabar material de video cuando la exhibición aún seguía: un camarógrafo profesional había grabado para él el comportamiento de los cangrejos en la playa de Cerro Azul. Los experimentos de video que continuaría desarrollando en torno a cangrejos, fueron apareciendo paulatinamente en sus instalaciones, como la presentada en la IV Bienal Barro de América, en Caracas, Venezuela (2001). Sin embargo, fue en Columbus y Filadelfia, EE.UU., donde mostró un video de sus manos plegando un cangrejo de origami, en una muestra individual llevada a cabo mientras dictaba cursos como profesor invitado en diversas instituciones educativas de estas localidades.

En el año 2003 fue invitado a realizar una exposición individual en Arequipa, ciudad ubicada en la parte oriental de los Andes, al sur del país. La muestra se llamó "Arequipa/Dos entre el cielo

y la tierra". Decidió usar sillar como material para la exhibición, una piedra volcánica blanca típica de la región y similar a la piedra pómez. El sillar es suave de tallar y se usa para hacer ladrillos. Desde el siglo XVI la mayoría de las construcciones en el centro de Arequipa han sido levantadas con esta piedra. Los picapedreros la extraen de canteras cercanas a la ciudad y Runcie Tanaka decidió visitar uno de estos lugares, donde conoció al picapedrero Nicolás Ramos Ccoa. Grabó entonces a Ramos Ccoa mientras trabajaba, subiendo a la cantera para sacar bloques de piedra sillar que después cortaría y procesaría para vender en forma de ladrillos de gran tamaño que serían usados en construcción. La muestra del artista en Arequipa incluyó un video editado de manera muy elemental, acerca de lo que vio en la cantera, así como otro video que mostraba sus manos doblando papel para hacer un cangrejo de origami. Esto se alternaba con imágenes de las manos del picapedrero mientras extraía las extrañas piedras naturalmente esféricas que se encuentran atrapadas y ocultas en el sillar. Durante el año 2004 el video que produjo para su muestra en Arequipa fue exhibido a nivel internacional en dos bienales diferentes en Sudamérica: la Octava Bienal de Cuenca en Ecuador, un evento bastante refrescante y estimulante, y la 26 Bienal de Sao Paulo, la segunda más antigua en el mundo, luego de la de Venecia. Para la Octava Bienal de Cuenca eligió el video de las manos en una versión nueva y revisada. Ganó una mención honrosa por una instalación donde incluía dicho video. Para la 26 Bienal de Sao Paulo eligió editar nuevamente todo el video que mostraba a Nicolás Ramos Ccoa trabajando en la cantera, el mismo que acompañó con el video de las manos como parte de una proyección a dos pantallas.

El video que revelaba al picapedrero en acción fue editado con el fin de enfocarlo en un tema que acentuaba la extracción de piedras esféricas formadas durante el proceso de enfriamiento de la piedra volcánica, como inclusiones internas. Se mostró la afanosa recolección de estas esferas, formadas de manera natural, como una actividad realizada por el picapedrero en la cantera, pero como algo aparte de su trabajo diario. Con ello, Runcie Tanaka quería resaltar un aspecto que lo había impresionado particularmente: la clara elección estética del artesano, que poseía el secreto de la existencia de piedras al interior de la piedra. La imagen de sus manos rompiendo un pequeño bloque de sillar para extraer la esfera abordaba también el tema de la memoria, lo que se reforzaba a su vez al mostrarse, de manera alternada, imágenes de las manos del artista plegando el cangrejo de origami. Esto estaba entrelazado con asuntos de transmisión cultural, como es evidente en el aprendizaje y el condicionamiento, en forma de acciones que dejan un "producto" como huella.

En la exposición individual "Sumballein - Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka (1978-2006)", la elección estética era prominente en la lectura que el propio artista hacía de su arte a lo largo del tiempo. Con curaduría de Gustavo Buntinx, entonces Director del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el centro de Lima, "Sumballein" (nombre elegido por Buntinx, raíz griega detrás de la etimología de la palabra "símbolo") significó la más potente muestra de sus piezas de cerámica en toda la década. El proceso curatorial involucró un intenso diálogo entre artista y curador mientras seleccionaban numerosos

trabajos físicamente marcados por añadidos muy visibles de arcilla en el cuerpo de la cerámica, y que habían sido usados por Runcie Tanaka para unir los fragmentos de objetos que se habían roto durante el proceso de quema en el horno (de ahí la palabra "Rota" del título). Para que la arcilla añadida lograra sellar la unión, todos los objetos elegidos fueron sometidos insistentemente a más quemas en el horno. Esta insistencia se hizo materialmente evidente en el intento de Runcie Tanaka de componer a través de la renovadora acción del fuego. También en su acción de crear objetos nuevos, diferentes –esculturas– a partir de tazas, platos grandes y pequeños, jarras y otras piezas de cerámica que se habían roto durante el proceso de la quema. En la visión curatorial de Buntinx, esto se convirtió en una acción reveladora en el trabajo del artista. Asimismo, representaba la más radical desviación de Runcie Tanaka de la estética de la cerámica japonesa tradicional dentro de la cual había sido educado. El resultado fue la introducción de una asperesa o crudeza muy elocuente, una adición casi indeseada –una sutura de arcilla– en la superficie rota o cuerpo fragmentado de una cerámica a alta temperatura, altamente sofisticada y técnicamente lograda. En "Sumballein" pudo observarse entonces al objeto tratado como una metáfora de los procesos que ha vivido la nación desde que la violencia irrumpió y dividió a las personas.

No hay respuestas claras para las punzantes preguntas que asaltan y turban nuestra conciencia mientras nos encontramos, cada día, frente a la descreída encrucijada de una promesa nacional en espera de redención. Carlos Runcie-Tanaka ha trazado el camino hacia una dimensión de claridad y afirmación de la vida, basada en la poesía y la fe en el potencial, aparentemente ilimitado, de la materia. Durante los últimos treinta años, la conciencia del artista se ha desarrollado de la mano con una comprensión del imaginario peruano, expresándose en una percepción excepcionalmente aguda de la psicología que subyace la construcción de paradigmas estéticos, social y artísticamente relevantes hoy. Por momentos, parece haber trabajado en sincronía con brotes de frescas sensibilidades, que apuntan hacia nuevos horizontes culturales. En otras, su obra cristaliza de manera asombrosa procesos intelectuales que intentan dar respuesta a las más urgentes preguntas acerca de nuestra identidad e historia. Conjurando visiones extraordinarias y profundamente reflexivas, el artista extiende a quienes se acercan a su obra una invitación abierta para compartir la calma y la quietud, para participar de una arduamente ganada tranquilidad de la mente y el corazón.