

EL CERAMISTA SE FORJA EN EL TALLER.
CARLOS RUNCIE TANAKA, EL GRAN ESCULTOR PERUANO.

Carlos Runcie Tanaka es un artista que ha desbordado el concepto tradicional de ceramista. Su obra se sustenta en una formación experimental antes que académica. Sus influencias genealógicas europea y oriental, también se han dado en su proceso formativo. Su irrupción en la escena plástica nacional despertó mucha curiosidad.

El peruano-británico-japonés Carlos Runcie Tanaka es uno de los más grandes exponentes de la escultura contemporánea.

¿Crees que la cerámica ha fundado algún espacio autónomo dentro de las artes plásticas?

- Quisiera. Estoy buscándolo. No sé si se ha perdido algo en el camino. Tengo 20 y algo más de años trabajando en la cerámica y creo que hubo una etapa de efervescencia muy fuerte: los años 70 y principios de los 80. Un grupo de ceramistas urbanos que alternó con ceramistas que venían desde el ámbito popular, de distintas tradiciones locales como Chulucanas y Quinua. La cerámica tomó cierto auge a raíz de que ciertas galerías de arte decidieron aceptarla como expresión estética. La gran figura, el gran promotor, diría que fue Félix Oliva, quien le dio mucho empuje a la cerámica urbana y a esta posibilidad de que otro público valorara su propio espacio. No sé si la falla haya sido el no haber consolidado espacios de educación para la cerámica. Los fotógrafos hacen escuela, lo que no hacemos los ceramistas.

(Runcie repasa en su memoria aquellos años y evoca a Poncio Flores, ahora en Italia; Christopher Davis, en los Estados Unidos; Pastorelli, Ana María Mc Carthy y Patricia Camet).

Esa carencia de escuela, de grupo, que adviertes, sí se da por tradición familiar en la cerámica popular...

- En la cerámica popular hay una historia, además hay un mundo paralelo que sigue y que desgraciadamente no logra tener un espacio de valoración oficial. En los 70 sí hay una necesidad de avalar el arte popular: recuerdo el premio nacional de cultura que se le otorga al retablista Joaquín López Antay. Punto importante, pues lamentablemente en nuestro país solemos darle la espalda a nuestras raíces que las tenemos allí nomás: adelante y alrededor tuyo. Yo he tenido un nexo con el arte popular en mis inicios; no provengo del arte popular pero sí voy paralelo a él y creo que tomo la cerámica desde un inicio como un oficio y con la independencia de un artista popular.

¿El desarrollo del arte popular puede ser una opción de política cultural?

- No la veo ni siquiera para el arte contemporáneo y menos aún para el arte popular. Hay algunas iniciativas de ciertas instituciones pero que han devenido hacia el comercio; se necesita de la parte de educación, lo que necesitamos son talleres de trabajo. Yo me he educado en talleres de ceramistas con japoneses, con italianos, con peruanos; he estado absorbiendo la enseñanza físicamente, no académicamente: trabajando como un obrero dentro de una estructura clásica de producción cerámica. La escuela para la cerámica podría ser de alguna manera contradictoria porque en el oficio uno necesita todos los días tener una respuesta, un trabajo además que ni siquiera es una

asignatura como podría ser en la escuela; se necesita la práctica básicamente y ver qué pasa con el fuego que cocina un material que es la arcilla.

(De ascendencia japonesa y también británica, Runcie Tanaka absorbió la herencia del arte occidental en Italia y de la cultura oriental en Japón; a ello le hubo de sumar su importante contacto con el arte popular. Luego, su crecimiento artístico y nuevas necesidades expresivas, como la búsqueda de grandes espacios físicos para representar sus obras, lo aproximaron a los artistas plásticos. **¿Cómo se da esta aproximación?**)

- A medida que avanzo me voy reconociendo como un mal ceramista; descarto la ruta de obtener la excelencia en el trabajo de la cerámica, porque reconozco mis defectos y mis carencias y me doy cuenta de que no podré ser un magnífico tornero como los que conocí en Japón, los italianos y los mismos peruanos. En mi caso se dan ciertas cosas distintas, ciertos estímulos que van paralelos: por un lado, hay una suerte de gran pasión de querer ser el ceramista, esa persona que transforma este barro, lo quema, además acercarme a la tradición local. El Perú significa para mí un territorio al cual quiero pertenecer, probablemente por eso hago tanto espacio, por eso produzco cosas que las quiero colocar en espacios, es como que quieres colocarte en la costa, pero en este territorio, necesitas el paisaje de esta costa peruana que te da la posibilidad de ser un peruano más o de alguien que pertenece a este espacio geográfico, a pesar de tener estas raíces orientales por un lado como europea por otro.

(Básicamente le interesa trabajar los elementos y provocar con ellos, como en una performance, como en una danza: que el público se encuentre y se descubra involucrado en la obra. Ese es el momento que considera crucial en su trabajo, como ocurre con sus ya reconocidas instalaciones).

¿Cuál es tu proceso de encuentro con los plásticos?

- Cuando regreso al Perú en 1985, luego de mi paso por Japón y Europa, recuerdo especialmente mi exposición en la galería Trilce que marca totalmente lo que va a venir después. Lleno de granalla la galería, como si fuera arena, y coloco las piezas en el paisaje, elimino el pedestal que es importantísimo, elimino la mesa, que me remite a mi cerámica de uso, y que siempre tiene una base, un punto de apoyo. Decido entonces convertir una de las vasijas, cerrarla y quitarle la base haciéndola flotar y al hacer esto, me encuentro con el gran problema de que necesito un espacio. Me remito entonces a la tradición precolombina que me queda en la memoria: no había pedestales ni el sentido de separar, había una unidad entre ese territorio y el producto y la gente que la producía en ese momento.

¿Recuerdas cómo reaccionaron frente a tu propuesta artística?

- Cuando entro en acción con la plástica peruana, con los escultores, siento la mirada de ellos, una mirada fuerte a esa muestra que los sorprendió. Era un ceramista pero que se agarraba al espacio y eso quizás se trataba de una instalación. La gente tenía en la memoria a Esther Vainstein, a Emilio Rodríguez Larraín, que estaban haciendo trabajos de conceptos muy fuertes y definidos; y de repente irrumpe este ceramista que pretende tomar un espacio. Es la época en que conozco a Castilla-Bambarén, Javier Aldana, Johanna Hamann. Había otras miradas muy curiosas. Recuerdo el comentario de Johanna Hamann: *“En la escultura hay otra cosa, otro punto de partida; en lo tuyo el punto de partida es el interior. Tú trabajas desde adentro, inflas la forma y, finalmente, tanto el interior como el exterior resulta buenos”*.

Paul Cavalié Carrera.

TIEMPOS DEL MUNDO.23 de setiembre de 199¿?