

Las transfiguraciones de la arcilla

Aproximación a la obra de Carlos Runcie Tanaka

MANUEL MUNIVE MACO
Universidad Ricardo Palma

La obra de Carlos Runcie Tanaka (Lima, 1958) podría ser analizada desde múltiples ángulos debido a su complejidad y vastedad. El presente artículo tiene como propósito poner en relieve de qué manera el encuentro de las culturas peruana y japonesa se evidencia en la indagación creativa de este ceramista. Cuestionamiento oportuno debido a que gran parte de su obra es el resultado de la sobreposición de ambas tradiciones plásticas.

Periplo formativo

Para una aproximación al trabajo de CRT será necesario recurrir a su biografía debido a que ésta aportará pautas reveladoras que podrían explicar de alguna manera cómo los acontecimientos vitales repercuten en su elaboración creativa.

CRT estudia Filosofía en la Universidad Católica durante tres años, y es aquí donde conoce a los compañeros universitarios con los que incursionará en la cerámica. La intensidad con que ésta actividad lo absorbe determina que abandone los estudios académicos y que instale su propio taller.

Aunque su inclinación por este oficio, se debe principalmente a su interés por la cerámica arqueológica peruana, poco a poco el ejercicio cerámico le permite restaurar una relación latente con su ancestro japonés. Resulta sumamente esclarecedor el que CRT firmara las primeras vasijas que elabora con el apellido Tanaka en caracteres japoneses incisos. Incluso la soltura caligráfica con la que manejaba desde entonces el pincel reflejaba ya una empatía singular con lo oriental.

Acontecimientos afortunados le permiten viajar al Japón como aprendiz invitado de los ceramistas Tsukimura Masahiko y Shimaoka Tatsuzo, en Ogaya

y Mashiko respectivamente. Al mismo tiempo recupera el contacto con algunos miembros de la familia Tanaka. Una vez restablecido este nexo, nuestro artista retorna al Perú. Este viaje iniciático reafirma su opción artística y le demuestra que efectivamente, un factor, un elemento japonés, está latente en su personalidad. Tiempo después confesaría: *"Viajé al Japón para buscar a mi abuelo"*.¹ El abuelo que nunca conoció, que murió muy joven en el Perú, y que fue siempre una presencia subyugante en el entorno familiar. Él tuvo la urgencia de hacer el viaje inverso al de su abuelo, lo que tal vez significó regresar en su lugar, cerrar un círculo.

Es necesario que destaquemos la importancia de ceramista inglés Bernard Leach, quien trabajó en el Japón durante décadas recuperando de algún modo la mística del oficio cerámico. Para varios ceramistas de la generación de CRT, Leach, a través de publicaciones que divulgan su obra o sus escritos, se convierte en el paradigma del ceramista contemporáneo. Para nuestro artista, de manera especial por constituir también un paradigma viviente de la fusión de dos culturas -la oriental y la occidental- a través de un oficio arcaico: la cerámica.

Para comprender el contexto dentro del cual trabajaban los ceramistas en Lima es necesario que mencionemos aquel fenómeno que dio en nuestro medio denominándose Cerámica urbana y que se reflejaba en un particular interés por el ejercicio cerámico.

"Cerámica urbana es el nombre que agrupa a la gran diversidad de expresiones artísticas que utilizan la cerámica como lenguaje de creación en el medio urbano y que no se inscriben en las modalidades habituales de creación propias de centros alfareros tradicionales".²

"[La] cerámica urbana se consolida en los años setenta y coincide con aquella concepción idealista de la creatividad artesanal promovida por el gobierno militar y que se evidenciaba en la realización de ferias y festivales de las artes populares todas".³

Por aquellos tiempos eran cuatro los talleres cerámicos más conocidos en Lima: Billar-T, conformado por el pintor Félix Oliva y el escultor Carlos Bernas-

¹ Entrevista inédita a Carlos Runcie Tanaka realizada en abril de 1999.

² VILLACORTA, Jorge. *Salón de Cerámica Urbana*. Lima, 1993. Catálogo.

³ MUNIVE, Manuel. *José Luis Yamunaqué*, Lima, 1999. Catálogo.

coni; los de Lone Lote y Linde Junge, y “El Pingüino”, en el que CRT iniciaría su formación como ceramista.⁴

Otro ceramista emblemático es Shōji Hamada, artista con quien Leach mantuvo una estrecha relación y cuya calidad técnica se convierte en un patrón de la excelencia cerámica internacional. Shimaoka Tatsuzo, el segundo maestro de CRT, fue precisamente discípulo de Hamada. Resulta significativo que a su retorno al Perú, después de su estadía de un año en Japón, se interne una temporada en Izcuchaca (Huancavelica), donde se hallaba trabajando en un singular proyecto Harry Davis, importante ceramista y discípulo de Leach. Así las circunstancias le permiten entablar contacto en el breve lapso de un año con los discípulos de los dos ceramistas que más admiraba. Es en Izcuchaca que Runcie Tanaka toma contacto directo con la fabricación de una tipología cerámica utilitaria y de buena factura.

Creemos que la historia familiar de CRT nos brinda también coordenadas clave hacia la comprensión de lo vivencial como determinante creativo:

El abuelo inglés, Walter Runcie Stockhausen, y el abuelo materno, Guillermo Shinichi Tanaka, llegan al Perú en la década de 1920. Este hecho es crucial: CRT se sabe descendiente de dos individuos que se desplazaron desde lugares distantes para contruir una vida en el Perú, y cuyos oficios estuvieron poseídos de una poética singular: el abuelo Runcie, fue uno de los pioneros de la aviación y la aerofotografía peruana, y el abuelo Tanaka, forjador en Miraflores de un vivero célebre, el *Jardín Tanaka*, que era una réplica de los jardines tradicionales del Japón. Dos individuos que atravesaron el océano buscando un nuevo horizonte y que se instalan con plenitud en nuestro país, interviniendo de alguna manera en su entorno geográfico. (Creemos que el conocimiento de la obra aerofotográfica del abuelo paterno le confiere una particular apreciación del paisaje. No en vano fue uno de los primeros en obtener imágenes fotográficas de los andes).

La elección “profesional” de Runcie Tanaka, en conclusión, se desarrolla entre la certeza de un nexo con la cultura oriental a través del lado materno, y un amplio repertorio formal que transita entre la cerámica que la arqueología revela y la alfarería artesanal que se elabora en los pueblos del Perú.

⁴ VILLACORTA, Jorge. “Cerámica actual: en la búsqueda de la expresión pura”. En *Los Quinientos Años: Un Espacio para la Reflexión*, Museo de la Nación. Lima, 1992, pp. 61-65.

Luego sobrevendrían los viajes de consolidación profesional a Italia y Brasil. Pero sin lugar a dudas su vocación se consagra durante su estadía en el Japón.

Las exposiciones⁵

En 1982, Runcie Tanaka, realiza en la galería Lo Sprone (Italia), una exhibición en la que se podían apreciar claramente tres conjuntos cerámicos: cerámica utilitaria de resonancia orientalista, cerámica con reminiscencias de la alfarería popular peruana, y piezas escultóricas. Eran estos los núcleos de las líneas creativas que Runcie desarrollaría con posterioridad.

De 1983 a 1987⁶, elabora un tipo de piezas que transitan entre lo cerámico y lo escultórico. Sus piezas denotan una antigüedad y una historia, adquiriendo posteriormente una pátina marina: una serie de adherencias texturales que hacen que parezcan rescatadas del fondo del mar. De esta forma establece un vínculo muy fuerte con la geografía costeña, el límite entre la tierra y el mar, y consecuentemente con el paisaje desértico y su heroica vegetación, y lo que es más importante, con las culturas precolombinas que habitaron aquel entorno geográfico específico. Si bien es cierto que sus piezas guardan un cierto parecido con la cerámica precolombina, en cuanto a algunas formas y diseños, no podemos encontrar una repercusión formal con la misma en toda su variedad, a no ser por la franca similitud especialmente cromática con el engobe de la cerámica Chancay. Es más bien, el paisaje costeño y su misterio el que se revela a través de aquellos especímenes cerámicos. Una de las propiedades de los ceramios orientales o precolombinos, es la de remitirnos inmediatamente a la reconstrucción de su entorno. Este es el aspecto que Runcie Tanaka incorpora a su proceso: evocar a partir de la tangibilidad de una pieza, un uso, una ritualidad, una síntesis cultural palpable. El ceramio constituye el punto de intersección entre una territorialidad externa e interna, geográfica y cultural. De allí la necesidad de elaborar un entorno paisajístico, un territorio.

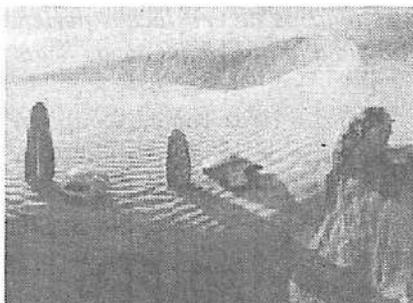
En 1987, se consolida como escultor a partir de su participación en la III Bienal de Trujillo⁷. El mismo año, en la muestra de la galería Trilce, consolida su

⁵ Son numerosas las exposiciones individuales y colectivas de Carlos Runcie. Por razones de espacio y precisión nos remitiremos sólo a aquellas que resultan indispensables para el presente escrito.

⁶ Estas fechas son apenas relativos parámetros cronológicos que facilitan de alguna manera nuestra argumentación.

⁷ Hasta ese momento sus piezas aparecían consignadas en los catálogos de las galerías comerciales limeñas dentro del rubro de lo estrictamente cerámico.

*Desierto al sur de Lima.
1987. Intervención en el
paisaje. Fotografía de Javier
Silva, utilizada para la
portada del catálogo de la
muestra en la galería Trilce
(1987).*



experimentación en torno la necesidad de disponer sus piezas en un Paisaje. Este hallazgo refuerza el progresivo mecanismo de apropiación de los recintos de exhibición que más adelante lo llevará a extremos insospechados. En la imagen vemos algunas de las piezas de que integraron dicha exposición reposando sobre la arena del desierto. Esta fotografía resulta crucial pues revela a Runcie Tanaka, la pertinencia de crear un entorno que “dialogue” con las piezas. Esta fotografía tomada por Javier Silva para el catálogo de Trilce tendría repercusiones capitales tanto para la búsqueda de un “paisaje” como para el inicio de una constante reflexión creativa apoyada en la documentación fundamentalmente fotográfica.

A propósito del acierto artístico de la muestra se publicó:

*“(...) hay en este inteligente montaje una sensación de afloramiento, de desentierro de algo milenarío que de ninguna manera percibimos como pasado (...) hay continuidad lógica y natural entre aquel arte tan enraizado en la cultura peruana – como en la cerámica prehispánica – y estos objetos de Carlos Runcie, que se nos muestran como conocidos desde siempre. (...) [Esta] muestra de Trilce significa, dentro del panorama de la plástica peruana, un aporte de primer orden (...) y afianza la contribución de la presencia japonesa afinca-da entre nosotros a la forja de una cultura nacional ”.*⁸

“ (...) Japón está dentro [del] corazón de esa materia dúctil; [y] por afuera, (...) está ese aire precolombino que se manifiesta en el color de la arcilla y el engobe. La materia inflada y enhiesta nos trae a la memoria las

⁸ MIRÓ QUESADA, Roberto. “La propuesta artística de Runcie Tanaka” En *La República*. Lima, 18 de Noviembre de 1987.

"chinas" de Chancay. Pero los caracoles de cerámica, los caparazones y las grandes tenazas de crustáceos pertenecen a una iconografía insólita creada por Runcie a la que nadie puede negar su carácter costeño y milenario".⁹

En el año 1990, Runcie exhibe en la Galería de la Municipalidad de Miraflores una serie de trabajos disímiles en la que se patentiza la funcionalidad modular de sus objetos. Si ya había incorporado a sus exhibiciones esto que denominamos *Paisaje*, -un paisaje más que físico, mental- ahora intenta explotar las posibilidades formales para elaborar una serie de objetos cerámicos seriados, completamente alejados de las vasijas: ladrillos, corazas, estelas, etc. Una serie de trabajos que superan la limitación del pedestal como soporte idóneo de exposición. Invade así, de manera progresiva, el espacio de la galería que está destinado para el rutinario desplazamiento del público.



Disposición de repertorio cerámico en el sitio arqueológico de Puruchuco. 1990.

Foto: Javier Silva.

«Jorge Puccinelli Converso»

Con respecto a esta exposición en la sala miraflorina el propio artista escribió:

"(...) mi concepto del ceramista se ha vuelto flexible, pasando del terreno que le es propio para acercarlo a otros modos de expresión plástica. (...) El contacto con la cerámica japonesa me inculcó un aprecio por las formas esenciales, como el tazón o el plato. Sin embargo, de mi taller sale un rango de objetos que va más allá de lo utilitario. En realidad, cada vez me interesa menos la filiación de los objetos: vasijas y otras piezas torneadas, volúmenes contruidos, bloques de materia amasada, ladrillos pintados (...)".¹⁰

⁹ CASTRILLÓN, ALFONSO. *Arte de Tierra y Fuego*. Lima, Galería Trilce, 1987. Catálogo.

¹⁰ Carlos Runcie Tanaka. Lima, Galería de la Municipalidad de Miraflores, 1990. Catálogo.

En 1991 Runcie Tanaka viaja a México por medio de una beca: el impacto que el paisaje volcánico suscita en él reafirma su convicción de elaborar piezas que denoten una concordancia con el desarrollo geológico y natural. En la exposición realizada en la galería Tonalli del Complejo Cultural Ollin Yoliztli, recrea lo que A.Castrillón relaciona con el Jardín Zen: descarga doce toneladas de tezontle en el interior de la galería y sobre esta piedra rojiza de origen volcánico instala sus piezas: aquellas elaboradas durante el período de la beca y que tienen una morfología insólita, larvaria y sideral.



Instalación. Galería Tonalli, del Centro Cultural Ollin Yoliztli, México D.F., 1991. Piezas cerámicas sobre tezontle. Foto: Michel Zabé.



Detalle de instalación. Galería Tonalli, 1991. Foto: Michel Zabé.

*“(…) [Son hasta aquí tres los] aportes formales [de Runcie Tanaka]: (…) dar a la cerámica su carácter y dimensión escultóricos, la experimentación formal y técnica y (…) la importancia conferida a la museografía (…) donde obra y espacio dialogan en instalaciones impecables”.*¹¹

*“(…) Al representar al desierto costeño del Perú en la galería (…) ha ahondado aún más en el pasado, aferrándose, al mismo tiempo, cada vez con más fuerza a la esperanza de atisbar los orígenes de los procesos generativos en la naturaleza (…) aunque a veces sólo sea posible percibirlos al momento de la destrucción de la forma. (…)”.*¹²

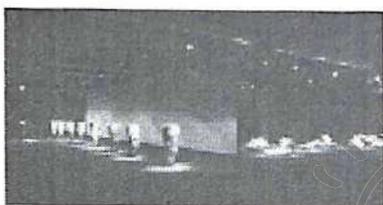
¹¹ CASTRILLÓN, Alfonso. “El camino de Runcie Tanaka”. En *La República*, Mayo, 1992.

¹² VILLACORTA, Jorge: *Carlos Runcie Tanaka*. Lima, 27 de febrero de 1993.

El horizonte instalacionista

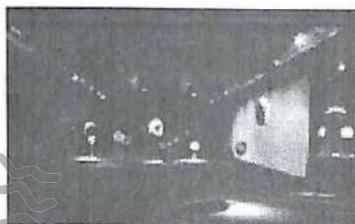
En 1994 realiza la que es sin duda la exposición determinante de su proceso creativo: *Desplazamientos*.

"[...] Después de haber insistido en una representación de la naturaleza, ahora sus instalaciones surgen de imágenes más personales. / *Desplazamientos* nace de un giro inesperado en la sensibilidad que Runcie viene desarrollando hacia el mar. (...) *Desplazamientos* que convergen en una sensibilidad que contempla el tronco familiar surgido de dos individuos, de culturas distintas".¹³



Instalación. Un sector de *DESPLAZAMIENTOS*. Museo de la Nación, Lima. 1994.

Foto: Carlos Runcie Tanaka.



Instalación. Un sector de *DESPLAZAMIENTOS*. 1994.

Foto: Michel Zabé.

Biblioteca de Letras

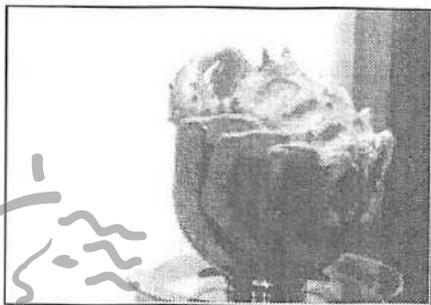
«Jorge Puccinelli Converso»

En esta exhibición monumental realizada en el Museo de la Nación, se manifiesta claramente un hecho en torno al cual Runcie Tanaka realiza una de sus especulaciones artísticas capitales: el arribo marino de los primeros inmigrantes japoneses al Perú en abril de 1899 –más exactamente en las playas de Cerro Azul– a bordo del *Sakura Maru*. Las asociaciones que intervienen en la elaboración de aquella exposición marcan de alguna manera definitiva en qué medida lo vivencial determina la elección de la estrategia cerámica pertinente. El encuentro fortuito en las playas de Cerro Azul del obelisco conmemorativo del desembarco de más de doscientos inmigrantes japoneses de aquel navío, marca en la sensibilidad de Runcie Tanaka el punto de partida de un proceso que aún no culmina. Los millares de diminutos cangrejos varados y muertos por el sol,

¹³ VILLACORTA, Jorge. *Carlos Runcie Tanaka*. Texto distribuido durante la exposición *Desplazamientos*. Lima, Museo de la Nación, 1994.

alrededor del obelisco, operan múltiples asociaciones. El mar y el cangrejo son los elementos detonantes de todo el despliegue creativo. El cangrejo adquiere a partir de esta muestra una variedad de posibilidades metafóricas que permiten realizar diversas lecturas. El cangrejo se convierte en el ser que viaja, en el inmigrante. El "individuo" que conecta dos mundos. El cangrejo que también es artesano y escultor porque elabora su propio refugio subterráneo y unas bolas de arena que superan su propio tamaño. El cangrejo cuya mutación formal hacia los personajes de rasgos humanos de los últimos tiempos, señala la absoluta coherencia de todo su proceso creativo.¹⁴

*El Cangrejo. Imagen de proceso.
1994. Foto: Mario Corvetto.*



Un aspecto a considerar lo es sin duda el de aquella voluntad de gratitud a los legados culturales de los cuales bebe, tamizados a través de su propia experiencia vital.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

En *Desplazamientos* podemos encontrar la superposición de múltiples despliegues creativos: una simultaneidad de propuestas en las que el paisaje marino, la travesía a bordo, el desierto, el recuerdo de los ancestros, su herencia cultural, el fuego, el cangrejo, se convierten en los conceptos predominantes. Sin duda la acertada apropiación del espacio de exhibición, esa forma de dominar y poseer los recintos, inicia aquí su definitiva maduración. Si revisamos el material de registro de esta exposición veremos que es aquí de donde surgen los hilos conductores que nos llevarán hacia las posteriores exposiciones tanto individuales como colectivas.

¹⁴ La aparición progresiva y dominante de figuras de anatomía humana se realiza a partir de 1996, y por ser una etapa nueva y peculiar en su proceso creativo merece una reflexión aparte. Ver al respecto: BUNTINX, Gustavo. *La Tentación Autista: notas a una instalación imaginaria*. Lima, I Bienal Iberoamericana, 1997.

Creemos que una de las claves para una plausible comprensión del concepto de la muestra se hallaba en la disposición de dos vitrinas "de museo", frente a frente: aquellas que contenían los efectos personales y utensilios de los dos abuelos ultramarinos. Aquí la transgresión es decisiva: ubicar dentro de una exposición de arte contemporáneo, dos conjuntos de objetos dentro de los parámetros formales de la exhibición ortodoxa de un museo, sacralizándolos, protegiéndolos del tacto pernicioso del público por medio del vidrio. Nuevamente la provocación mediante la tensión entre lo histórico y lo actual. La memoria ancestral, particularmente la del abuelo japonés, presente a través de sus utensilios cotidianos: algunas fotografías del Japón y un ábaco, y al costado de la vitrina, el baúl sobre el cual se hallaba una página de un periódico de la época en el que se mencionaba el Jardín Tanaka. (El mismo que, con motivo de las hostilidades perpetradas contra los japoneses como consecuencia de la guerra en los primeros años de la década de los cuarenta, se llamará Jardín Talismán).

(En la vitrina con las pertenencias del abuelo inglés se hallaban un trípode, artilugios ópticos, álbumes de fotos y un diploma entregado como condecoración del gobierno por su aporte a la aerofotografía nacional.)

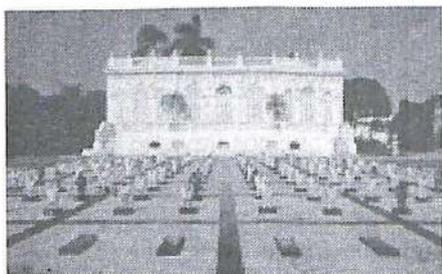
Es en la apropiación de los espacios museográficos -la galería, el museo, o el centro cultural- donde aparecen los elementos no cerámicos que se convertirán en herramientas nuevas de su lenguaje instalacionista, subordinados aún a las piezas cerámicas: el vidrio, la piedra, el fierro, la luz eléctrica, restos orgánicos (cactáceas, cangrejos, fósiles, etc.), y los objetos personales.

«Jorge Puccinelli Converso»

La eficacia de las instalaciones de Runcie Tanaka radica en la acertada elección de estos materiales extra-cerámicos que tienen una amplia polifuncionalidad



*Personajes en el taller del artista.
Imagen de proceso. 1997. Foto: CRT.*



*Instalación. CIEN ROSAS PARA CIEN
ESPERAS. Museo de Osmá, Lima. 1997.
Foto: Stella Wadmough.*

mediante la que actúan como módulos independientes, como unidades compatibles, que pueden conjugarse de diversas maneras y que guardan una coherencia intrínseca. No son elementos de ruptura, sino por el contrario, elementos de cohesión del conjunto.

Por último

Para esta breve argumentación involucramos conceptos relacionados con diversas esferas culturales: la cerámica prehispánica y la arqueología en general, con la historia, la geografía, la geología, y la botánica así como con la escultura y el arte conceptual, entre otras. Tenemos pues, en la obra de Runcie Tanaka, uno de los más intensos casos de experiencia artística, un punto de intersección de experiencias vivenciales y culturales, que enlaza de manera singular nuestro pasado con el presente.

Precisamente es la arcilla, la materia de la arcaica pieza cerámica, la que se constituye en el elemento cargado de una singular versatilidad y significación capaz de suscitar nuevas conjugaciones metafóricas, y la que encuentra en la instalación, -una de las formas artísticas de vanguardia-, su lugar oportuno. Sin duda, es esa posibilidad de superar los hitos temporales, de superar las barreras de la historia, la que le permite configurar una vigencia verosímil en términos estéticos. Queda así planteado el concepto de modernidad de lo arqueológico.

Mediante el proceso creativo de Runcie Tanaka, la arcilla pasa, de encarnar la noble vasija utilitaria al volumen escultórico biomórfico y de allí a la pieza autónoma y sin embargo hábilmente articulable y “ensamblable” en un conjunto instalacionista propiciador de múltiples lecturas.

Las piezas cerámicas de Runcie Tanaka guardan una proximidad con la morfología de una serie de elementos naturales: semillas, larvas, huevos, es decir, formas originarias, aquellas de las cuales brota la vida, y propician la existencia cíclica. De igual forma, manifiestan su similitud con cactáceas -vivas o muertas-, con fósiles marinos, con especímenes geológicos terrestres y marinos, y en algunos casos, diríase que siderales. Esta reflexión constante entre la tierra y el mar -paisajes originalmente unívocos- restablece el diálogo geográfico. Interrogar al paisaje. Esperar una respuesta a través de su contemplación.

Una actitud similar a aquellas realizadas a lo largo de nuestra historia por cronistas, viajeros y escritores. Llegar mediante la contemplación del entorno

geográfico, al encuentro de soluciones o explicaciones históricas. La comprensión del paisaje –geográfico y cultural – como forma de conocimiento.

“Nunca conocí a mi Abuelo, pero no puedo olvidarlo”.¹⁵ Esta frase, sintetiza aquello sobre lo cual nos hemos referido: la necesidad inefable de recuperar la memoria del abuelo japonés lleva a CRT, a la creación, mediante los recursos del arte, de un territorio o paisaje mental, ficticio pero habitable.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

¹⁵ Frase de Carlos Runcie Tanaka escrita como reflexión a propósito de la conmemoración del Centenario de la Inmigración Japonesa al Perú, 1999.