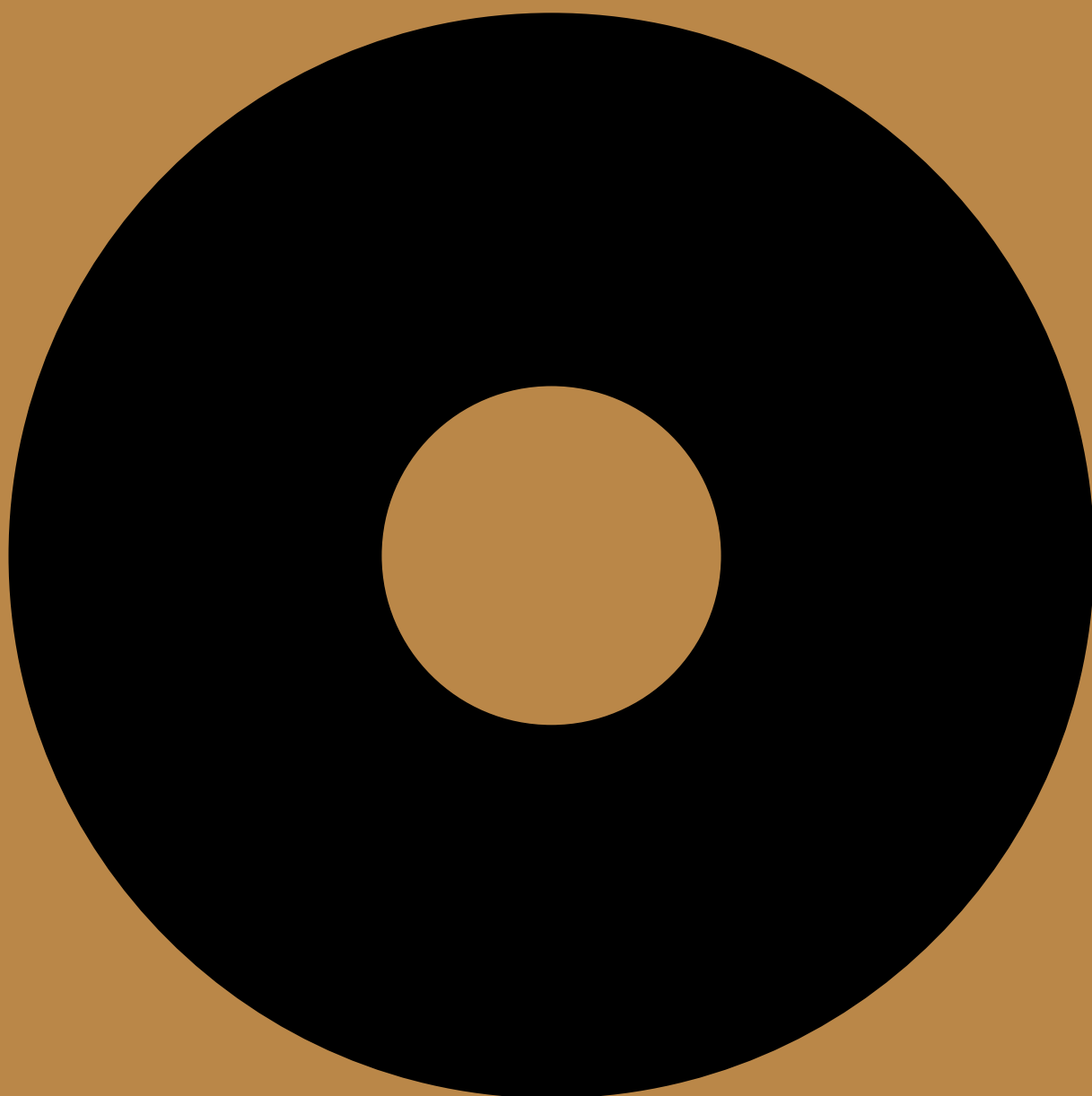






Recuerdo a **Bernhard Lotterer** allá por el año 1997, cuando con gran entusiasmo me mostraba las piezas prehispánicas y las obras de arte contemporáneo peruano de su colección. Su pasión por el arte fue creciendo con el tiempo y además de convertirse en el empresario exitoso y visionario que conocimos y recordamos, fue un activo benefactor de la escena artística local.

Apoyó activamente *Tiempo Detenido*, instalación presentada en el marco de la I Bienal Iberoamericana de Lima. Luego, nos acompañó en *Sumballein*, proyecto exhibido en la Casona de San Marcos en 2008. Bernhard realizó una labor de constante ayuda a las artes y realmente apreciaba la cerámica y la instalación. Su espíritu se abría a lo contemporáneo y pensaba que la línea editorial y los libros eran un importante vehículo de difusión cultural y de integración social. Soñaba con empezar una colección de libros de artistas peruanos contemporáneos. Este ideal era compartido con la Fundación Wiese, activa gestora cultural y editora que ha hecho realidad el sueño.

Este libro está dedicado a la memoria de Bernhard Lotterer.

Mi gratitud siempre •

● CARLOS RUNCIE TANAKA

I remember **Bernhard Lotterer** back in 1997, enthusiastically showing me his collection of pre-Hispanic objects, and works of contemporary Peruvian art, too. His passion for art grew over the years and besides being the successful and visionary entrepreneur we remember, he was a benefactor of the local art scene.

He actively supported “Tiempo Detenido”, an installation I presented in the I Iberoamerican Biennial of Lima, and later, “Sumballein”, project exhibited at the Casona de San Marcos in 2008. Bernhard was a constant patron of the arts and had a genuine appreciation for ceramics and installation art. His kind and generous spirit was always open to contemporary expression and he thought that book publishing was a vehicle for cultural promotion and social inclusion. He dreamt of starting a book collection of contemporary Peruvian artists. This ideal was shared by Fundación Wiese, active cultural promoter and publisher who have made this dream a reality.

This book is dedicated to the memory of Bernhard Lotterer.

My gratitude always •

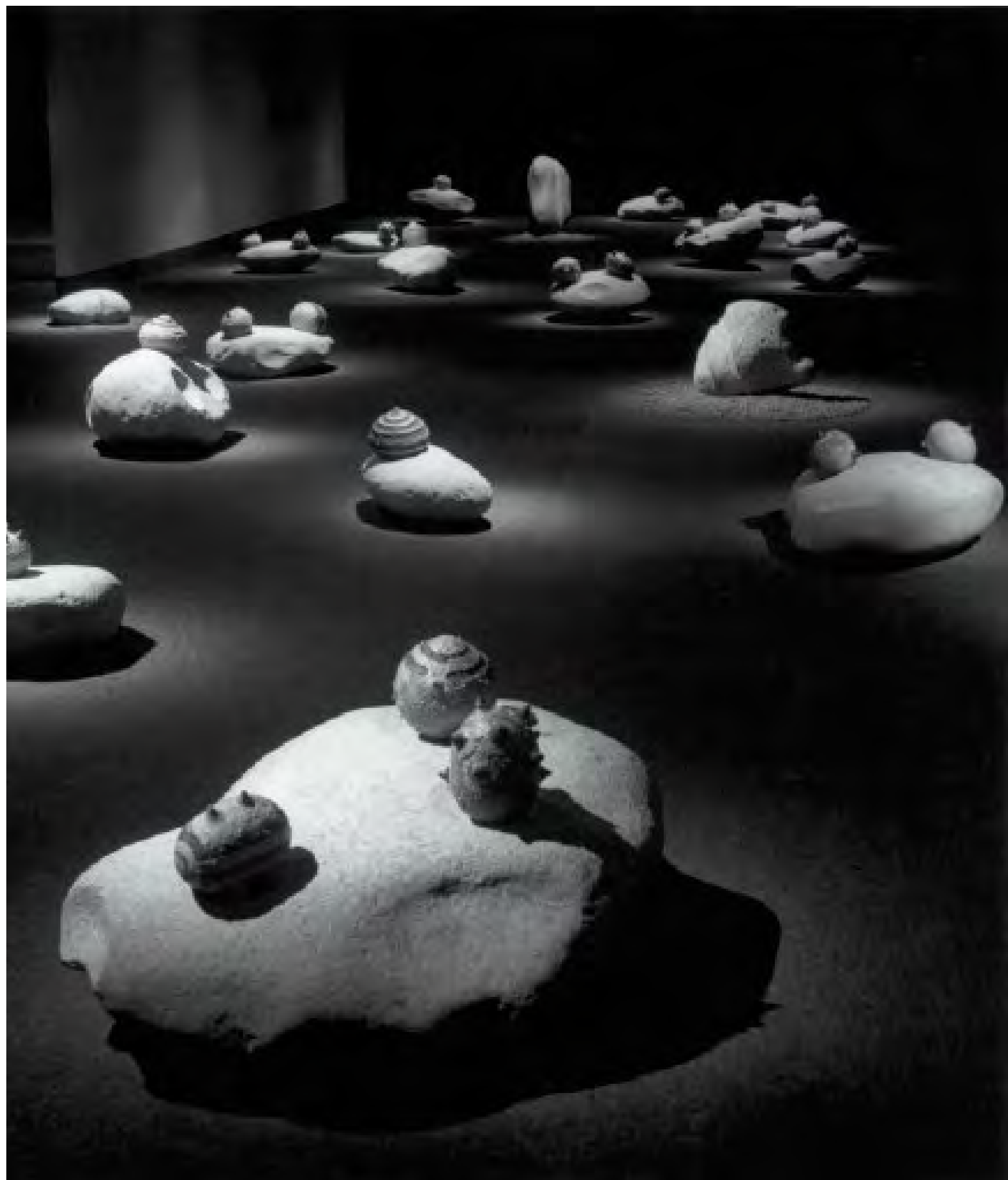
CARLOS RUNCIE TANAKA



AFP **Integra**
Una empresa **sura**









**CARLOS
RUNCIE
TANAKA**



FUNDACIÓN
WIESE

CARLOS RUNCIE TANAKA

DIRECCIÓN EDITORIAL EDITORIAL PROJECT DIRECTOR
JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

COORDINACIÓN GENERAL GENERAL COORDINATION
MARCO AVEGGIO MERELLO, FUNDACIÓN WIESE

ARCHIVOS ARCHIVES
CARLOS RUNCIE TANAKA

TEXTOS TEXTS
DE LOS AUTORES

CORRECCIÓN DE ESTILO STYLE CORRECTION
JAVIER BACA DEZA

TRADUCCIÓN TRANSLATION
JANINE SOENENS, DANIEL SACILOTTO, SERVIDIOMAS,
CHRISTINE GRAVES, JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

FOTOGRAFÍA PHOTOGRAPHS
DE LOS AUTORES

RETOQUE DIGITAL DIGITAL RETOUCHING
DAVID FARFÁN CRUZ

DISEÑO DESIGN
ARTURO HIGA TAIRA, SPUTNIK

© FUNDACIÓN WIESE, 2012

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN EDITING AND PRODUCTION
FUNDACIÓN AUGUSTO N. WIESE
Av. Canaval y Moreyra 522, piso 16
Lima 27 - Perú
(511) 611 4343
www.fundacionwiese.com

COPRODUCCIÓN CO PRODUCTION
AFP INTEGRA

Primera edición: febrero de 2012
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2012-02008
ISBN: 978-9972-2937-6-4
Tiraje: 5 000 ejemplares

First edition: February 2012
The legal deposit was made in the Peruvian National Library: 2012-02008
ISBN: 978-9972-2937-6-4
Print run: 5 000 copies

IMPRESIÓN Y PRE-PRENSA PRINTING AND PRE-PRESS
EMPRESA EDITORA EL COMERCIO S. A.
Juan Del Mar y Bernedo 1318,
Lima 1, Perú







PRESENTACIÓN **INTEGRA**

EL PATRIMONIO CULTURAL es una riqueza que pertenece a todos los ciudadanos de un país y sus beneficios son tanto materiales como inmateriales. Difundirlo engrandece a una nación y es por ello que AFP INTEGRA asume como uno de sus objetivos dar a conocer nuestro patrimonio cultural al Perú y al mundo.

El compromiso de AFP INTEGRA de divulgar el patrimonio cultural abarca su totalidad, y dentro de este, el arte contemporáneo generado por creadores que indagan desde el presente en el rico legado del país, así como imaginan sus perspectivas futuras y hallan en ambos casos una temática y expresión peruanas. Este es un campo que ha ganado importante visibilidad y ha generado entusiasmo y adhesión por parte de un público cuyo interés va en aumento. Y es que el arte contemporáneo es, sin duda, uno de los capitales que en el Perú se está desarrollando.

Por ello, AFP INTEGRA hace entrega de este libro de arte contemporáneo que revisa e ilustra la vida y obra de uno de los más representativos y destacados creadores que con su talento, perseverancia, dedicación y conocimiento han dejado huella en el arte peruano de las últimas décadas: Carlos Runcie Tanaka.

Desde 1987, año en que fue seleccionado para participar en el Núcleo de Artistas Jóvenes de la III Bienal de Trujillo su reputación no ha hecho sino crecer en el ámbito nacional y extenderse al internacional. Su obra que comprende la cerámica, la escultura, la instalación y el vídeo, es una manifestación plena de ingenio creativo e investigación constante del entorno, alimentados por un amor por el Perú y lo que este representa: una variedad de dinámicas apasionantes que se combinan en el vigoroso desarrollo que vivimos como país, modelando un imaginario del que ya somos parte.

AFP INTEGRA comparte esta visión creativa, busca la excelencia y persigue una política de servicio donde la confianza, la seguridad y la inversión a largo plazo son parte de las expectativas del Perú actual.

Jorge Ramos Raygada
GERENTE GENERAL

María Jesús Hume Hurtado
PRESIDENTE



FOREWORD BY **INTEGRA**

CULTURAL HERITAGE is a treasure that belongs to all citizens of a country and its benefits are both tangible and intangible. To disseminate it, ennobles a nation That is why AFP INTEGRA has assumed as one of its objectives to make our cultural heritage known to Peruvians and to the world at large.

AFP INTEGRA's commitment to divulge covers our entire cultural heritage and within it, contemporary art created by individuals who, from the perspective of the present, seek the rich legacy of the country while they imagine their future horizons and find Peruvian themes and expression in both. This is an area that has gained significant visibility and has generated enthusiasm and support from a public with growing interest. And so contemporary art is undoubtedly one of Peru's developing assets.

That is why AFP INTEGRA delivers this book on contemporary art that reviews and illustrates the life and work of one of the most representative and distinguished artists, whose talent, perseverance, dedication and knowledge have already left their mark in Peruvian art of the last decades: Carlos Runcie Tanaka.

Since 1987, when he was selected to participate in the Young Artists Exhibit at the III Trujillo Biennial, his reputation has only grown in national spheres and now extends internationally. His work includes ceramics, sculpture, installation and video, and is a full manifestation of creative genius and ongoing research into the environment, fuelled by a love for Peru and what it represents: a variety of enthralling dynamics that combine in the vigorous development we live as a country, modelling an imaginary we are already part of.

AFP INTEGRA shares this creative vision, strives for excellence and pursues a policy of service in which trust, security and long-term investment are part of Peru's current expectations.

Jorge Ramos Raygada
CEO

María Jesús Hume Hurtado
CHAIRMAN







PRESENTACIÓN **FUNDACIÓN WIESE**

CREADA EN 1960, la fundación Augusto N. Wiese celebró sus 50 años en 2010 renovando su compromiso de trabajar por el desarrollo de la salud, la educación y la cultura en el Perú, objetivo que fuera trazado por mi padre, don Augusto N. Wiese.

Este libro, producido en colaboración con AFP Integra, es el primero de una serie dedicada al arte contemporáneo en nuestro país. Esta cubrirá las trayectorias de artistas destacados y representativos en el campo de las artes visuales, así como las tendencias fundamentales en el quehacer cultural en el Perú de hoy.

Es una satisfacción por tratarse de un libro que está consagrado a la trayectoria de uno de los más significativos artistas nacionales, Carlos Runcie Tanaka, que ha representado al Perú en bienales como la de Venecia (2001) y la de São Paulo (2004), y que viene de exponer con éxito en los Estados Unidos, por invitación del renombrado curador James Harithas en el Station Museum of Contemporary Art de Houston, Texas (2009). Ahora su obra forma parte de la colección del Station Museum y de la del Museo de Bellas Artes de esa ciudad.

Finalmente, nuestro vivo deseo es que el lector, al abrir este libro, emprenda un viaje inédito por las distintas etapas de creación de este esforzado peruano, en cuya obra se funden el pasado y el presente y cuyo derrotero lleva a un arte futuro.

Buen viaje por los mares de un imaginario deslumbrante como pocos.

Augusto Felipe Wiese de Osma
PRESIDENTE



FOREWORD BY **FUNDACIÓN WIESE**

FOUNDED IN 1960, the Augusto N. Wiese Foundation celebrated its 50th anniversary in 2010, renewing its commitment to work for the development of Health, Education and Culture in Peru, a goal that was set by my father, Don Augusto N. Wiese.

This book, produced in collaboration with AFP INTEGRAL, is the first in a series of books devoted to contemporary art in our country. The series will cover the career of prominent and representative artists in the field of the visual arts, as well as key trends in cultural activities in Peru today.

It's a great satisfaction because it is a book devoted to the career of one of Peru's most significant artists, Carlos Runcie Tanaka, who has represented this country in biennials such as Venice (2001) and Sao Paulo (2004), and who has just successfully exhibited in the United States at the invitation of renowned curator James Harithas at the Station Museum of Contemporary Art in Houston, Texas (2009). Now his work is part of The Station Museum Collection, as well as The Houston Museum of Fine Arts Collection.

Finally, our earnest desire is that the reader, when opening this book, will embark on an unprecedented journey through the various stages of creation of this diligent Peruvian, whose work fuses the past and present, and whose course leads to a future art.

Good sailing through the seas of an imaginary like few others.

Augusto Felipe Wiese de Osma

CHAIRMAN













La Misma Plegaria (Rezoes iguales / Same Prayers) • 2005
Acción del artista en su casa-taller • Action by the artist at his home studio
Lima, Perú

UN ESPACIO PARA SER TOMADO

JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

EN EL PANORAMA DE LAS ARTES VISUALES en el Perú, son pocos los autores que en el cambio del siglo XX al XXI han visto su reputación consolidada al grado en que Carlos Runcie Tanaka ha visto la suya. A los 53 años, y con más de 30 de trayectoria, es uno de los artistas más respetados en el ámbito del arte contemporáneo nacional y es reconocido en la escena continental. Es también uno de los artistas más admirados por el público no especializado, interesado en su quehacer vital y consciente de su excepcional entrega artística.

Lo singular de este artista es la combinación de dos dinámicas de creación fuertemente diferenciadas, en un solo proceso: una de producción continua de piezas realizadas en cerámica de alta temperatura (quemada a 1 200 °C o más), que implica sensiblemente una percepción de la cerámica como un medio ancestral, puro y simple; y otra de práctica estética contemporánea de la instalación, que es la materialización efímera en tres dimensiones y sin concesiones en la radical transformación del espacio, de una epifanía personal, un pensamiento plenamente articulado o un paisaje de la memoria individual o colectiva. La solidez y contundencia de sus piezas cerámicas y la intangibilidad y virtualidad de la dimensión utópica de sus instalaciones fueron, desde un primer momento, observadas como un signo de contradicción, motivo de desconcierto. Lo visto en su trabajo no pertenecía al ámbito de la escultura tal como se trabajaba localmente y, por lo tanto, introducía violentamente una nueva nota híbrida a la plástica peruana.

La instalación es en muchos aspectos una apuesta por parte del artista contemporáneo por recobrar la dimensión utópica del arte, la capacidad de alimentar un accionar nacido y extensivo a partir del acto mismo de la contemplación activa de las cosas: una respuesta a la vertiginosa producción de información en el mundo, que va en paralelo a un desvanecimiento progresivo del sentido de la historia. El deseo de un artista de instalar una imagen tridimensional de su mente en un punto particular del tiempo, puede parecer tanto inestable como contradictorio pero está dotado, pese a ello, del potencial de alterar nuestra percepción habitual del espacio.

En la búsqueda de sus propias definiciones y reelaboraciones de las relaciones espaciales entre objetos de su propia creación, o elementos elegidos por él de entre aquellos ya fabricados por otros, o entre ambos, Carlos Runcie Tanaka presenta al observador una estructura virtual a la que este último puede conectarse por medio de su energía imaginativa.



36exp / Piscina de Revelado - 36exp / Film Processing Pool • 2002
Detalle de instalación • Detail of installation
En Noche de Arte • Residencia del embajador de los Estados Unidos, Lima, Perú

La recepción del arte visual contemporáneo, sin embargo, dista mucho de ser sencilla. Si bien resulta indiscutible que las prácticas estéticas contemporáneas han ganado terreno en la última década —la primera del nuevo siglo—, como no ocurrió durante las tres décadas finales del siglo pasado, es fácil constatar que aún hoy en el Perú la instalación puede ser motivo de rechazo. Quienes critican severamente el arte contemporáneo y sus prácticas creen estar salvaguardando el edificio de una claramente agotada tentativa por afirmar una “alta cultura” peruana.

La intención de Carlos Runcie Tanaka, uno de los más significativos creadores de arte visual en el Perú contemporáneo, es apostar a una reflexión imaginativa acerca de un nuevo espíritu de los tiempos; aparecido en el país tras la violencia que asoló a la nación en las décadas de 1980 y 1990. La consciencia del artista le hace volver cada vez con más intensidad, sin embargo, sobre la vivencia autobiográfica, que en su caso engloba la experiencia cultural rica y compleja, dados sus orígenes familiares peruano, japonés y británico.

Las indagaciones personales en las estelas de cada uno de estos tres legados, sumadas al acervo de información recogida y decantada durante sus viajes y contactos con comunidades peruanas a raíz de las capacitaciones y asesorías en producción cerámica, han formado en él una visión única de la interculturalidad como estructura de vida.

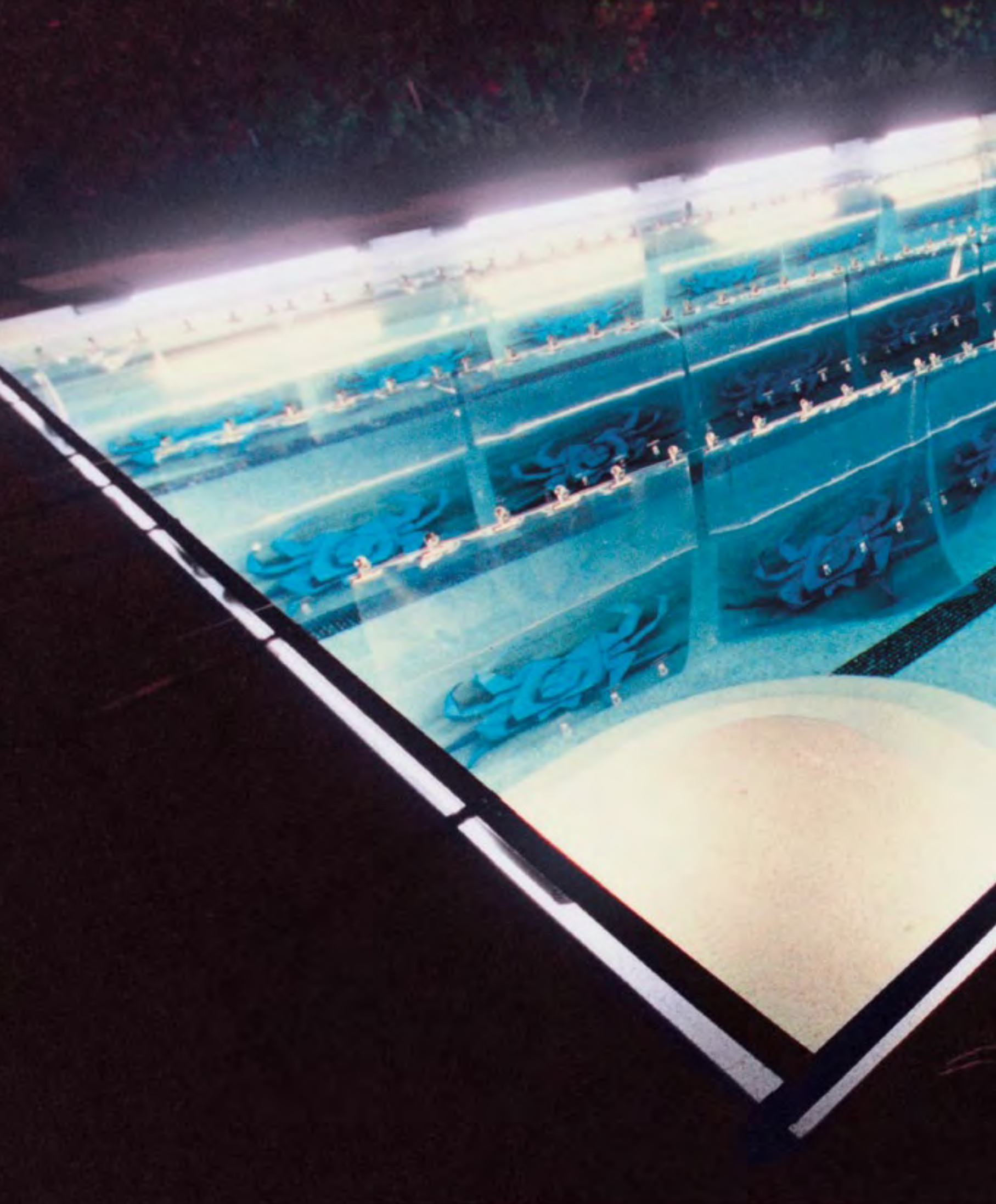
Las cuatro exposiciones artísticas más importantes que ha presentado en los últimos 20 años corresponden a proyectos en los que ha elaborado un tejido poético-conceptual a partir de metáforas clave que han abierto el campo a reflexiones más extensas acerca del destino colectivo e individual. *Desplazamientos* (1994), *Tiempo Detenido* (1997), *Sumballein* (2006) e *Into White / Hacia el Blanco* (2010), revelan que es plenamente consciente del reto que significa desarrollar temáticamente en direcciones que puede llamar propias, sin falsa modestia ni alarde autoral. Esto es esencial para situar al artista y su propuesta, pues lo temático es una noción tan poco entendida en la actualidad que a veces pareciera ser una modalidad poco realista de plantearse un horizonte de trabajo.

La búsqueda temática ha sufrido también como consecuencia de una desconfianza en la metáfora como vehículo para la significación de la experiencia. Tal vez la metáfora y el símbolo están desautorizados por tendencias visuales que se postulan como canónicas. Tal vez las propuestas más recientes de Carlos Runcie Tanaka contribuyan a reorientar en parte el pensamiento visual y poner en evidencia que la metáfora potente y el amplio rango de alusión que permite desplegar, deja atrás toda limitación formalista.

Runcie Tanaka conoce la naturaleza del trabajo cultural en el Perú actual. Como artista peruano ha desarrollado su obra dentro de lo que conocemos como arte visual contemporáneo, un área cuya inserción en el panorama ampliado de la cultura en el país resulta contenciosa. El arte visual perdió su legitimidad, en gran medida, en el momento en que dejó de ser parte vital del proyecto de las élites del país.

El mapa cultural del Perú nunca ha podido dibujarse y menos leerse entero. El borroso conocimiento de la substitución forzada, hace ya 500 años, de un conjunto de paradigmas culturales por otro, mantiene un efecto importante en la práctica de los artistas peruanos. En nombre de una “alta cultura” se han erigido jerarquías y sembrado divisiones que han terminado convertidas en barreras culturales que marginan las creaciones provenientes de diversas poblaciones originarias del país. Asimismo, un medio como la cerámica con el cual se fabrica utensilios cotidianos, ha sufrido antes de Runcie Tanaka esas mismas marginaciones, menosprecio y restricciones.

Nuestra modernidad es éticamente precaria, y la contemporaneidad que habita en la obra del artista radica ante todo en la clave mental que convierte un espacio en una dimensión utópica: la instalación en relación con la vida. Invoca un espíritu y un tiempo comunitarios, convoca a participar en ellos y al hacerlo intuye e imagina una comunidad vital, dolida y anhelante. El proceso de reunirse y convenir es el proceso de coexistir tomando el espacio y conociendo el lugar por primera vez.







Vista de sala • Exhibition view • 2006
Sumballein - Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006
Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, Perú

A SPACE TO BE SEIZED

JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

IN THE PERUVIAN VISUAL ARTS SCENE, there are very few figures who at the turn of the 21st century have consolidated their reputation to the extent that Carlos Runcie Tanaka has. At 53, and having over 30 years of experience, he is one of the most respected artists of national contemporary art, widely known on the continental scene. He is also one of the artists most admired by a lay audience, interested in his day to day practice and aware of his exceptional artistic commitment.

The uniqueness of this artist lies in the combination of two strongly differentiated creative dynamics in a single process. On the one hand, a continuous production of high temperature ceramics (fired at 1,200 °C or more), which substantially implies the perception of pottery as ancient, pure and simply. On the other, the contemporary aesthetic practice of the installation, which is a three-dimensional ephemeral materialization and radically uncompromising space transformation through a personal epiphany; a fully articulated thought or the remembrance of a landscape of individual or collective significance. The strength and great consistency of his ceramic pieces and the intangibility and virtuality in the utopian dimension of his installations, were from the outset, seen as a sign of contradiction and cause of bafflement. His work did not fit in the realm of sculpture as locally practiced and thus, violently introduced a new hybrid note to Peruvian art.

The installation is in many aspects a way by which the contemporary artist pledges to recover the utopian dimension of art, the ability to feed a nascent and extensive drive with the active contemplation of things: a way of replying to the dramatic rate of production of information in the world, which goes parallel to the gradual fading of the sense of history. The artist's desire to install a three-dimensional image of his mind at a particular point in time may seem both unstable and contradictory but it is provided, nevertheless, with the potential to alter the usual perception of space.

In pursuit of his own definitions and re-elaborations of spatial relationships between objects and the way they are created, or of items chosen by him among those already made by others; or between both types of objects, Carlos Runcie Tanaka presents to the viewer a virtual structure to which the latter can connect through his imaginative energy.



Five Short Stories / Cinco Pequeñas Historias • 2000

Vista de instalación • Installation view
The Clay Studio, Filadelfia-PA, EE.UU.

Currently, the reception of contemporary visual art among us is far from being straightforward. While it is undeniable that contemporary aesthetic practices have gained ground beyond measure in the last decade—the first of the new century—as it wasn't the case during the last three decades of the 20th century, it is easy to see that even today in Peru installations may cause rejection. Those who harshly criticize contemporary art and its practice, believe they are safeguarding the edifice of a Peruvian “high culture”, in a bid to reinforce what is already exhausted .

Carlos Runcie Tanaka—one of the most significant creators of contemporary visual art in Peru—is betting on an imaginative reflection into a new spirit of the times, which appeared in the country after the violent events that ravaged the nation in the 80's and 90's. The artist's awareness draws him back ever more intensely towards his autobiographical experience, which in his case includes a powerfully rich and complex cultural understanding given his Peruvian, Japanese and British family backgrounds.

The personal questionings in the wake of each of these three legacies, coupled with the large volume of information collected and decanted during his travels and through contact with communities within the Peruvian territory, when training and advising on pottery production, has elicited from him a unique view of multiculturalism as a structuring of life.

His four most important exhibitions in the last 20 years have been projects where he has developed a poetic-conceptual fabric with key metaphors that have opened the field to more extensive reflections about individual and collective destinies. “Desplazamientos” (1994), “Tiempo Detenido” (1997), “Sumballein” (2006) and “Into White / Hacia el Blanco” (2010) reveal that he is fully aware of the challenge implied in developing subjects in directions that he can address without false modesty or authorial boast as his own. This is essential to situate the artist and his proposal because the theme is currently a poorly understood notion, which at best, seems to be an unrealistic way of staking out a work horizon. The thematic search itself has suffered due to mistrust in metaphor as a way to signify experience. It seems as if both this and the symbol were overruled by visual trends proposed as canonical. Perhaps Carlos Runcie Tanaka’s most recent proposals will partly contribute to reorient visual thinking and highlight that when the metaphor is powerful, the wide range of references that can be displayed supersedes any formal limitation.

Runcie Tanaka knows the nature of current cultural work in Peru. As a Peruvian artist he has developed his work as part of what we know as contemporary visual art, an area whose inclusion in the larger picture of the country’s culture is contentious. Visual art in the Western mode lost its legitimacy, to a great extent, when it ceased to be a vital part of the country’s elites’ projects.

The cultural map of Peru has never been entirely drawn and less so fully read. The dim knowledge of the forced substitution 500 years ago of a set of cultural paradigms by another, still has an important impact on Peruvian artists’ practice. Hierarchies have been erected and divisions encouraged on behalf of a “high culture” and have in turn become cultural barriers that marginalize the creations coming from the diverse native populations of the country. Likewise, a technique such as pottery used to make daily utensils, has been marginalized before Runcie Tanaka under the same contempt and restriction.

Our modernity is ethically precarious, and the contemporary condition that dwells within the artist’s work is primarily centered on the mental key that transforms space into an utopian dimension: the installation in connection with life. He summons a communitarian spirit and time; invokes participation in them and, in doing so, intuitively and imagines a vital community, in pain and in hope. The process of meeting and reaching agreement is the process of co-existence by seizing space and knowing the place for the first time.





O B R A
1 9 8 7 - 2 0 1 0
W O R K

PAISAJE Y RITUAL

“Podemos hacer una analogía sencilla... sabemos que el plato pertenece a la mesa. Pues bien, yo quiero averiguar a dónde pertenecen mis cerámicas”

LAS INSTALACIONES INICIALES DE CARLOS RUNCIE TANAKA DEVELARON EL DESIERTO DE LA COSTA PERUANA COMO UN ESCENARIO FUNDAMENTAL DE SUS VIVENCIAS. SU OBSERVACIÓN Y RECUERDO DE LOS JARDINES DE MEDITACIÓN JAPONESES TAMBIÉN LO FUERON. POR ELLO, INMENSIDAD Y VACÍO INFUNDEN UNA IMAGEN TRIDIMENSIONAL CREADA ESPECÍFICAMENTE PARA EL ESPACIO DE EXHIBICIÓN EN CADA INSTALACIÓN SUYA.

LANDSCAPE AND RITUAL

“We can make a simple analogy... we know a plate belongs on a table. Well then, I want to find out where do my ceramic works belong to”

THE PERUVIAN COASTAL DESERT TURNED OUT TO BE A FUNDAMENTAL BACKDROP FOR CARLOS RUNCIE TANAKA'S INSIGHTS IN HIS FIRST INSTALLATIONS. THE VIVID MEMORY OF JAPANESE MEDITATION GARDENS, TOO. THEREFORE, VASTNESS AND VOID INSPIRE A THREE-DIMENSIONAL IMAGE SPECIFICALLY CREATED FOR THE EXHIBITION SPACE IN EACH OF HIS INSTALLATIONS.









SI BIEN ES CIERTO que fue Reynaldo Luza quien primero pintó los paisajes arenosos de la costa peruana —sobre todo a manera de ensayos de luz y color—, es recién con Tilsa que empieza lo que podría llamarse un ‘descubrimiento del paisaje costero del Perú’. Pero no un desértico arenal, sino un mundo pletórico de mitos y presencias que buscaban la actualidad a través de lo ancestral. El origen japonés de Tilsa logró que su peruanidad sea de una cierta manera: refinada, misteriosa, imbuida de una soledad inquietante y prometedora. En otra dimensión, Vainstein —aunque también Vértiz— se adentra en aquellos desiertos buscando una prehispanidad que, de alguna manera, siente actual y explicadora de un presente con el cual se compromete. Lo prehispánico andino ya fue incorporado —en la plástica moderna— por Szyszlo, pero refiriéndose a lo serrano. Tilsa, en cambio, se inclinará por lo prehispánico de la Costa.

Carlos Runcie Tanaka se adentra en esa misma tradición, proponiendo para la cerámica ese ambiente costero que también él percibe misterioso y solo (...) Runcie logra —como Tilsa— esa simbiosis entre dos tradiciones milenarias y refinadas, que a través de estos ceramios percibimos tan cercanas, a pesar de sus sustanciales diferencias. Esa delicadeza y sutileza que caracteriza lo japonés se muestra en un trabajo que, como el de Runcie, trata la arcilla y el color hasta lograr texturas de gran madurez. Quien haya seguido la trayectoria de este joven artista, percibirá claramente su evolución desde un imaginario muy marcado por lo japonés, hasta la actual exhibición, donde su afirmación peruana ya no deja dudas. Sin embargo, debajo de los frutos típicos de nuestra Costa y de una presencia Chancay muy clara, hay una manera de entender y de proponer, lo cual manifiesta sus raíces orientales (...).

Estas piezas de gran belleza están expuestas de manera que las remite a su contexto y a nosotros a una relación que conocemos: están a nuestros pies, sin barrera alguna que nos impida tocarlas y tropezarnos, tal como ocurre en cualquier playa del litoral peruano con las conchas y estrellas de mar que podemos llevarnos a nuestras casas. Además hay, en este inteligente montaje, una sensación de afloramiento, de desentierro de algo milenario que de ninguna manera percibimos como pasado; por el contrario, hay una modernidad muy apropiada a nuestra actual sensibilidad en estos objetos que vienen desde tan lejos. Casi podría decirse que hay continuidad lógica y natural entre aquel arte tan enraizado en la cultura peruana —como es la cerámica prehispánica— y estos objetos de Carlos Runcie, que se nos muestran conocidos desde siempre.

Por eso, esta muestra de Trilce significa, dentro del panorama de la plástica peruana, un aporte de primer orden que es preciso mirar con atención; y afianza la contribución de la presencia japonesa afincada entre nosotros a la forja de una cultura nacional.

● ROBERTO MIRÓ QUESADA • LIMA • 1987



Sin Título • Untitled • 1987
Intervención en el desierto • Desert intervention
Km 40 carretera Panamericana Sur

WHILE IT WAS Reynaldo Luza who first painted the sandy landscapes of the Peruvian coast—especially by way of light and colour studies—it was only with Tilsa that what might be called a discovery of the coastal landscape of Peru took place. Not just a desert, but also a world full of myths and presences that sought to address the present through ancestral worlds. Tilsa's Japanese origin gave her Peruvian identity certain particularities: refined, mysterious and imbued with a disturbing and promising solitude. In a different way, Vainstein—as well as Vértiz—delves in those deserts looking for a pre-Hispanic world she somehow feels, can, in some way, address the contemporary and throw light upon and be explanatory of the present she is committed to. The pre-hispanic Andean horizon was drawn into modern art by Szyszlo, but only by reference to a Sierra imaginary. Tilsa, rather, embraced the coastal pre-Hispanic.

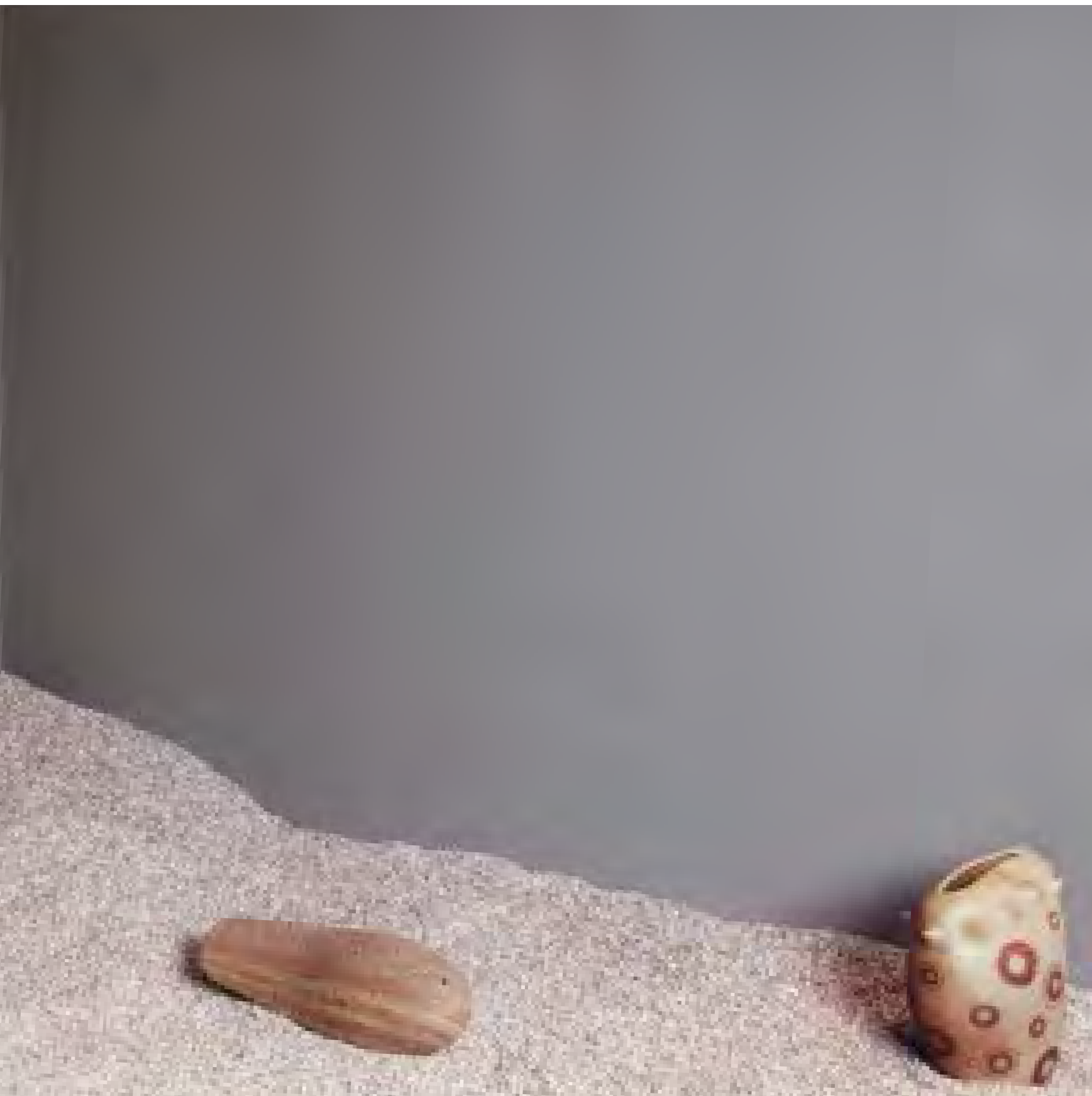
Carlos Runcie Tanaka delves into that tradition, proposing for ceramics that coastal environment that he also feels mysterious and lonely. [...] Runcie achieved—as did Tilsa—this symbiosis between two ancient and refined traditions, which through his pottery is perceived as close, despite their substantial differences. That subtlety, which characterizes the Japanese world, is displayed in a work that, like Runcie's, handles clay and colour until textures of great maturity are achieved. Anyone who has followed the path of this young artist will clearly notice his evolution from a heavily Japanese influenced imaginary, to the current exhibition, where, without any doubt, he stresses the Peruvian theme. However, beneath our typical coastal fruit and the very clear Chancay culture presence, there is an understanding and a way of expressing that makes evident his oriental roots [...].

Those works of great beauty are displayed in a way that refers them to their context and refers us to a relationship we already know: they are at our feet, without any barrier preventing us from touching them and stumbling upon them, as it happens when walking on any Peruvian beach, with shells and starfish we can take home with us. In addition, there is in this intelligent installation, an emerging feeling of unearthing something which is ancient yet in no way perceived as of the past; in contrast, it is a modern sense suited to our current perceptiveness of objects that come from far back. One could almost say that there is a logical and natural continuity between that art which is so rooted in Peruvian culture—as is pre-Hispanic pottery—and Carlos Runcie's objects, which are shown as if they had always been familiar to us.

That is why the show at the Trilce Gallery is, within the Peruvian art panorama, a first-degree contribution which needs to be looked at carefully; and strengthens the mark of a Japanese presence settled among us, in forging a national culture.



Sin Título • Untitled • 1988
Vista de instalación • Installation view
Sala Mendoza (anexo), Caracas, Venezuela







Sin Título • Untitled • 1988
Vista de instalación • Installation view
Galería del Taller - Escuela Arte Fuego,
Caracas, Venezuela

LA EXPOSICIÓN en México (Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, 1991) es la consecuencia feliz (...) donde el protagonista es el espacio convertido, dentro de la tradición zen, en un jardín de piedra, propicio a la contemplación y la paz del espíritu. Espero que no haya sombra de premonición en lo que digo, porque sería un camino sin retorno, como en el recorrido propuesto en su última exposición (México), donde no quedaba sino remontar nuevamente las escaleras para encontrar la salida. Me inclino a pensar que estos remansos de paz son el lugar de reflexión de donde el artista saltará nuevamente a la aventura azarosa, y llena de riesgos, de la creación.

Aunque su juventud no permite aventurar conclusiones, sí podemos destacar aquí sus logros personales de estos cinco últimos años: dar a la cerámica su carácter y dimensión escultóricos —aunque añore todavía la factura artesanal y el objeto utilitario—; su infatigable voluntad de experimentación formal y técnica y, por fin, la importancia conferida a la museografía que con el tiempo se convierte en un diseño unitario donde obra y espacio dialogan en ambientaciones impecables. Largo camino el de Runcie Tanaka en tan corto tiempo, pero camino abierto y promisorio.

THE EXHIBITION in Mexico (Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, 1991) is the fortunate result [...] where space, transformed within the zen tradition into a stone garden, suitable for meditation and peace of mind, plays the main role. I hope that there's no foreshadowing of premonition in what I say, because it would be an irreversible path, as the 'itinerary' proposed for his last exhibition (Mexico), where we had to backtrack up the stairs to find the way out. I'm inclined to think that these havens of peace are the place of reflection from where the artist will jump back into the eventful and risky adventure of creation.

Although his young age does not allow us to proceed to conclusions, we can highlight his personal achievements during the last five years: he has given ceramics its sculptural turn and dimension—even if he longs for well-crafted, utilitarian objects—; he's got an indefatigable will to experiment formally and technically; and finally, the importance he accords to museology, which eventually becomes a unitary design, where space and work dialogue in impeccable settings. Runcie Tanaka has travelled a long way in such a short time, his is an open and promising path.

● ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA • LIMA • 1992



Sin Título • Untitled • 1991
Detalle de instalación • Detail of installation
Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli,
México D.F., México



Sin Título • Untitled • 1991 • Vista de instalación • Installation view • Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, México D.F., México



Sin Título • Untitled • 1991 • Detalles de instalación • Details of installation
Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, México D.F., México

>







EL ARTISTA construye un marco de referencia que refleja tanto el carácter de los objetos presentes, que le da a uno la impresión como si de ahí mismo surgieran. Aunque cada escultura es un código independiente con su propio mensaje, en conjunto estas se encuentran inevitablemente conectadas, enraizadas en un mismo campo conceptual —unidades de una misma esencia en diálogo. Dentro de una instalación, cada obra funciona como una síntesis de significado que elabora y complementa las otras entidades presentes.

Los espacios tienen una calidad teatral. El programa iconográfico nos transporta a un tiempo desconocido, primordial. El espectador confronta un panorama orgánico que lo remite a un paisaje que podría ser lunar o volcánico; este le exige su participación activa, le provoca una intimidad física, tangible, que lo llevan a cuestionar su relación con los objetos y el entorno que los evoca y retroalimenta. El escenario involucra al espectador de tal manera, que se encuentra participando, casi involuntariamente, en el asombro y en el rito que practica Runcie Tanaka en admiración de la naturaleza.

THE ARTIST builds a framework that reflects the nature of objects to such an extent, that one has the impression they have arisen from it. Even if each sculpture is an independent code with its own message, all together they are inevitably linked, rooted in the same conceptual field—units of the same essence in dialogue. Within an installation, each piece works as a synthesis of meaning that complements and further develops the other entities present.

Spaces have a theatrical quality. The iconography takes us to an unknown time—a primordial one. Viewers are confronted with an organic panorama that refers them to a lunar or volcanic landscape; it requires their active participation, it prompts physical, tangible intimacy, that leads them to question their relationship to the objects and the environment that evokes and feeds back to them. The staging involves the viewer in such a way that he participates almost inadvertently, of the awe and the rite practiced by Runcie Tanaka in praise of nature.

● MARINA SKIPSEY • MÉXICO D.F. • 1991

Estelas y Batanes de Agua • 1992
Vista de instalación • Installation view
Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador





DUEÑO DE UN ABSOLUTO DOMINIO de la materia elegida, Carlos Runcie Tanaka ocupa un singular y bien definido espacio en el conjunto no solo de los artistas de la generación de los ochenta, a la que pertenece, sino en el más amplio del arte peruano de estas últimas dos décadas del siglo.

La cerámica, el más abstracto arte plástico cuyo origen se remonta a los albores de la humanidad; técnica que en base a manipular la tierra con el auxilio del sol, el aire y luego del fuego, permitió al hombre crear formas que lo expresaran y vivieran con él, se convirtió en el omnipresente testimonio de culturas e individuos.

Con este material es que Runcie Tanaka forja su propio mundo plástico. Convirtiéndose él mismo en crisol, fusionando el legado de antiguas y poderosas culturas, recrea las formas que su buceo en la propia experiencia profunda le alcanza.

Desde la libre asimilación de los elementos presentes en la naturaleza hasta el abanico sin límites que el arte de nuestro tiempo permite, Runcie Tanaka crea formas a las que interrelaciona y dispone, creando verdaderos sistemas visuales que modifican, invaden y se apropian del espacio disponible.

Ya definitivamente identificada su opción escultórica, el artista trasciende hacia una propuesta que busca la recreación de un mundo interior enriquecido por la vehemencia del deseo expresivo, de volcar en un despliegue de formas casi arquetípicas una presencia que hable de infinito, tiempo, vida y muerte, angustia y pasión.

WITH ABSOLUTE MASTERY of the chosen matter, Carlos Runcie Tanaka occupies a singular and well defined place among the artists of his generation—the 1980s—as well as in the broader context of Peruvian art in the last two decades of the twentieth century.

Pottery is the most abstract of the visual arts, and one whose origin can be traced to the dawn of humankind. This medium, the manipulation of earth with the intervention of sun, air and fire, allowed man to express himself and at the same time create forms that accompanied him, thus becoming the omnipresent testimony of cultures and individuals.

Runcie Tanaka uses this material to forge his own visual world. Transforming himself into a human crucible, he fuses the legacy of ancient and powerful cultures while recreating the forms that his incursions into the depths of his own experience bestow on him.

From the free assimilation of elements present in nature to the limitless options that the art of our era offers, Runcie Tanaka makes forms that he links and positions, creating true visual systems that modify, invade, and take possession of the surrounding space.

Once having definitively identified his sculptural option, the artist transcends towards a proposal that seeks to recreate an inner realm enriched by the vehemence of his creative drive. Here he articulates, in a display of forms that are close to archetypes, a presence communicating infinity, time, life and death, anguish and passion.

● ÉLIDA ROMÁN • LIMA • 1997

Sobre el Mar • 1997

Vista de instalación • Installation view
En Cinco + Cinco • Galería de Artes Visuales,
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú







< **Sobre el Mar • 1997**
Vista de instalación • Installation view
En Cinco + Cinco • Galería de Artes Visuales,
Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú





Sobre el Mar • 1997
 Vistas de instalación • Installation views
 En Cinco + Cinco • Galería de Artes Visuales,
 Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú

Sobre el Mar • 1997
 Vista de instalación • Installation view
 En Cinco + Cinco • Galería de Artes Visuales,
 Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú

>





RITMOS ELEMENTALES

“El contacto con la cerámica japonesa me inculcó un aprecio por las formas especiales, como el tazón o el plato. Sin embargo, de mi taller sale un rango de objetos que va más allá de lo utilitario”

EL ARTISTA PUEDE MULTIPLICAR UNA PIEZA MUCHAS VECES. LUEGO ENSAMBLA O DISPONE LOS MÚLTIPLOS EN ESTRUCTURAS MODULARES. ACUMULA Y ORDENA OBJETOS SIMILARES O DISÍMILES Y LES CONFIERE UNA POÉTICA UNIDAD EN UN ESPACIO O SUPERFICIE. ASÍ, TRAMA RITMOS QUE DAN SIGNIFICADOS ORGÁNICOS A SUS OBRAS.

ELEMENTARY RHYTHMS

“Contact with Japanese pottery instilled in me a love of special forms, such as the bowl or the plate. From out of my studio, however, emerges a variety of objects that goes beyond the functional”

THE ARTIST CAN REPRODUCE A PIECE MANY TIMES. THEN HE ASSEMBLES OR DISPLAYS THESE MULTIPLES IN MODULAR STRUCTURES. HE ALSO ACCUMULATES AND ARRANGES THE SIMILAR OR DISSIMILAR OBJECTS AND PROVIDES THEM WITH A POETICAL UNITY IN A CHOSEN SPACE OR SURFACE. THUS, HE WEAVES RHYTHMS THAT CONFER ORGANIC MEANING TO HIS WORKS.







EL CERAMISTA, ciñéndose estrictamente a su lenguaje básico obtiene, mediante la organización de procesos y procedimientos cerámicos, una respuesta estética enraizada en el recuerdo inesperado de las estructuras *metaméricas* de ciertas formas de vida.

La multiplicidad de elementos es también puesta en obra con formas (vasijas) cerradas que no articulan entre sí. Su realización entraña un trabajo en el torno que escapa al ideal de Hamada Shoji de levantar la forma en lo que dura una inspiración de aire. En la génesis de estas formas uno imagina el movimiento giratorio perdiendo rapidez gradualmente, hasta llegar a un punto en que cede el paso a un verdadero modelado, que cierra el volumen para luego rehacer los extremos a imagen y semejanza de superficies con la huella que los dedos inevitablemente dejan en la materia que tornean. La ilusión de un acabado técnicamente imposible contribuye a sustentar otra ilusión. Uno aguarda en suspenso la eclosión de cada elemento y la revelación de lo que lleva oculto. El marco conceptual surgido con la obra implica reflexión acerca de dos órdenes de belleza distintos, no complementarios.

Existe en nosotros predisposición de ver en las formas de lo viviente el diseño maestro de un artífice. En la vasta dimensión temporal los diseños aparecen por presión acumulada sobre lo que es generado al azar; se suman en lo contingente de la historia natural, a veces hasta desaparecer sin rastro. La perfección no existe: lo concreto es la compenetración funcional con el entorno.

En el objeto cerámico, la belleza se desprende de un cuestionamiento mutuo entre hombre y barro, en una descarga de concepto, ejecución y emoción estética, que lleva la impronta del fuego. Esta belleza, nacida de crisis, es percibida como un fruto espontáneo.

Una sola capacidad para el asombro vibra ante ambos hechos. Pero son las formas vivientes las que seguramente perturban más profundamente nuestro ser. Tal vez porque estando cerca están también distantes. Crecen fuera de nosotros, respiran completas y libres, y no nos necesitan. En ellas vemos en un espejo, en enigma, el haz de vida que nos mueve. Inefable nudo que Runcie Tanaka nos ayuda a rozar a través de estos excesos cerámicos.

● JORGE VILLACORTA CHÁVEZ • LIMA • 1989



Sin Título • Untitled • 1990
Centro Arqueológico de Puruchuco, Lima, Perú



El Viaje (a través del cristal) • 1999
Detalle de instalación • Detail of installation
En América Latina: Las vanguardias de fin de milenio
Culturgest, Lisboa, Portugal



Estelas • 1989
Fotografía de estudio • Studio photograph
Lima, Perú

THE STUDIO POTTER, strictly adhering to his basic language, attains through the organization of his means and procedures an aesthetic answer that unexpectedly evokes the segmented structures of certain life-forms.

The multiplication of elements is also put to work in unconnected closed vessels, produced by means of the wheel through a technique which betrays Shoji Hamada's ideal of throwing the pot in one breath. One guesses at the gradual loss of momentum giving way to the act of modeling, which will close the pot. The imitation of wheel-work imprints on the surface creates an illusion of a technically impossible finish. One impatiently awaits the bursting of each component to reveal its hidden content.

The resulting work invites a reflection on two different kinds of beauty.

We aspire to see the hand of the master craftsman in the shape of living things. Over a vast expanse of time, design arises from pressures exerted upon randomly generated shapes. Once immersed in the contingencies of natural history, they often disappear without trace. Perfection as such does not exist in nature; forms reveal only a functional relationship with their environment.

In the ceramic shape beauty arises from a cross-questioning between potter and clay that is mutually exacting, and in the joint discharge of concepts, execution and aesthetic emotion, then sealed by fire. This beauty, born from a crisis, is perceived as spontaneous.

The same capacity for wonder responds to both. But it is surely living forms that affect us more deeply. They are close to us, yet far removed. They grow outside us, breathing freely. They do not need us. In them we see through a glass, darkly, the shaft of life that animates us: ineffable knot we are brought into contact with by Runcie Tanaka's ceramic excesses.





Sin Título • Untitled • 1989
Fotografía de estudio • Studio photograph
Lima, Perú





Sin Título • Untitled • 1989
Fotografía de estudio • Studio photograph
Lima, Perú



Figuras Larvales • 1989
Fotografía de estudio • Studio photograph
Lima, Perú





Sin Título • Untitled • 1990
Intervención con objetos cerámicos • Intervention with ceramic objects
Centro Arqueológico de Puruchuco, Lima, Perú.





LAS PIEZAS VOLUMÉTRICAS y rituales, los elementos concatenados, las jarras, la vajilla, todo exhala un soplo creativo singular en la obra de Carlos Runcie. Todo refulge con una luz auroral, testimoniando como con una piel de agua fluida el modelado anterior a su cocción y el fuego que fijó su forma. Pareciera un círculo que se cierra casi perfectamente sobre sí mismo, en un movimiento simultáneamente centrípeto y centrífugo que remeda al torno y a la mano contrapuesta del artista, que actúa sobre la materia como una estrella que, consumiéndose, despidе luz. Las manos que han amasado y “pensado” el barro repiten el mito de la creación del hombre, ofreciéndonos estas maravillosas puertas del espíritu, cajas de resonancia de la vida, que funden, en forma absolutamente original y genuina, nuestro presente con nuestro pasado.

VOLUMETRIC and ritual pieces, concatenated elements, jugs, tableware, they all exhale a singular breath of creation in Carlos Runcie's work. Everything shines with auroral light, bearing witness as a flowing water skin to the modelling that anteceded its baking and the fire that set its shape. It seems like a circle that closes almost perfectly on itself, in a simultaneous centripetal and centrifugal movement, mimicking the wheel and the artist's opposing hand, which acts upon matter reminding us of a star, that emits light as it burns out. The hands that have kneaded and “thought” the clay repeat the myth of the creation of man, giving us these wonderful doors to the spirit, sounding boards of life, that fuse together, in a completely original and authentic way, our present with our past.

● LESLIE LEE • LIMA • 1990

Colgante • 1990 • Vista de instalación • Installation view
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú

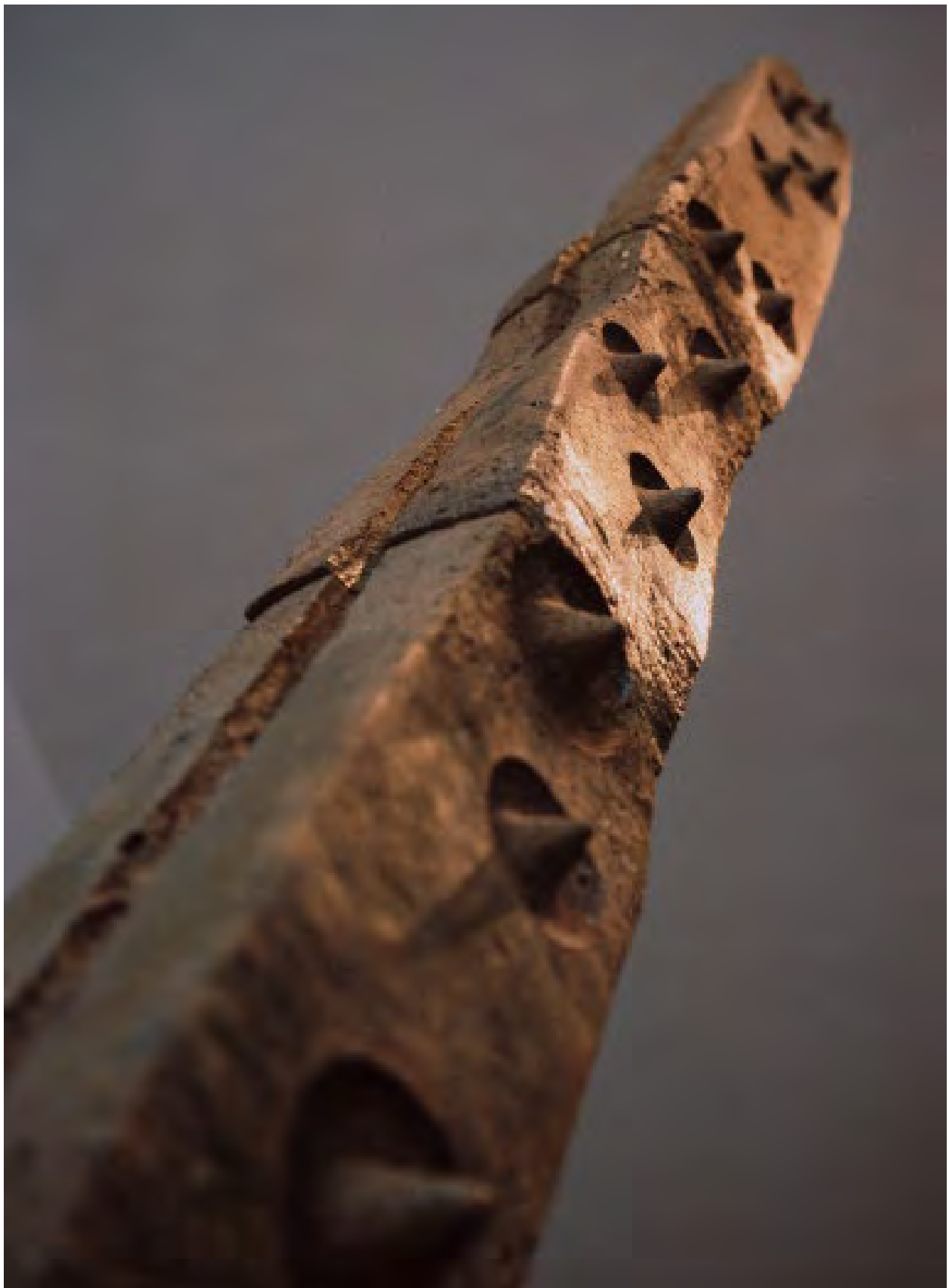




Sin Título • Untitled • 1990
Vistas de instalación • Installation views
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores,
Lima, Perú

Estelas • 1990
Detalle de la instalación
Detail of installation
La Galería, Lima, Perú









< **Muro** • 1990
Detalle de instalación • Detail of installation
La Galería, Lima, Perú



Progresión Orgánica • 1989
Fotografía de estudio • Studio photograph • Lima, Perú
Colección The Museum of Fine Arts Houston, MFAH, EE.UU.

Estructura Modular • 1990

>

Vista de instalación • Installation view
En Escultura y Pintura Contemporáneas
Museo de la Nación, Lima, Perú





CARLOS RUNCIE TANAKA ha conservado a lo largo de estos años el ánimo siempre dispuesto a dar a la realidad nuevas interpretaciones, proclive al cambio y la progresión. Cree tercamente en el arte, en la originalidad, en la belleza (...) y en su obra manifiesta la voluntad de afirmar los valores de la modernidad, dentro de un espacio y tiempo especiales, la circunstancia de vivir en el Perú, su historia personal, su camino.

Peruano-japonés por su origen (Lima, 1958), Carlos Runcie Tanaka comienza a interesarse por la cerámica en talleres limeños desde 1978, pero su formación seria y sistemática se inicia en el Japón entre 1979 y 1980 con maestros reconocidos y en Italia, experiencia que abarca cursos y prácticas desde 1981 hasta 1984. Las obras de esta época están concebidas dentro de los modelos tradicionales japoneses, donde no cabe el debate de objeto utilitario o arte. Hasta la propuesta de las botellas *proboscidas* (no encuentro mejor término), con cuellos sinuosos a manera de trompas, que indican ya una secreta inquietud por experimentar con el material y llegar, sin miedo, a situaciones riesgosas.

En 1987 Runcie Tanaka ha resuelto teóricamente las tensiones y las dudas entre el ceramista y el escultor, como puede verse en su participación en la III Bienal de Trujillo y en la memorable exposición de la galería Trilce. Las formas túrgidas, logradas pacientemente a golpe de paleta, los juegos entre vacíos y llenos, las texturas, el color y los diseños con cierto aire precolombino, definen las obras de esta etapa como esculturas cabales.

Dos años después inicia la aventura de soltar las manos, abrir las formas, lograr una factura rápida y espontánea dentro, quizá, de la milenaria tradición japonesa, pero con una osadía que se percibe en el grosor de la materia, a veces rechazada por el horno y de la que el artista saca gran partido. Nuevamente el juego infatigable de la experimentación, y como en los grandes jugadores, el vértigo del riesgo. En las obras que expuso en Caracas (1989) ya se vislumbra la próxima opción de Runcie Tanaka: ganar el espacio.

Se inicia (1990) una época de creación febril, las formas tubulares (“progresiones orgánicas”, según el autor) semejantes a troncos de árbol, que pueden ensamblarse vertical u horizontalmente; la “cortina de cerámica”, planchas curvas a manera de petos, colgadas de una estructura que el público puede penetrar y los ladrillos pintados, como módulos pictográficos, adaptables a cualquier espacio (...).

● ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA • LIMA • 1992



CARLOS RUNCIE TANAKA has kept up over the years a spirit always ready to give new interpretations to reality, prone to change and growth. He stubbornly believes in art, originality, beauty [...] and in his work he reflects the will to affirm modern values, in a special time and space; the fact of living in Peru; his personal history; his path.

From Peruvian and Japanese ancestry (Lima, 1958), Carlos Runcie Tanaka became interested in Lima's pottery studios since 1978. His serious and systematic training started in Japan, with acknowledged masters, between 1979 and 1980, and in Italy. His experience involves attending courses and undergoing practices from 1981 to 84. Works from this period are designed within traditional Japanese models, where there is no debate about utilitarian object or art. Even the proposal of the proboscis-like (cannot find a better term) bottles, with sinuous necks by way of trunks, already indicate a secret concern to experiment with his materials and get, without fear, into risky situations.

In 1987 Runcie Tanaka theoretically resolved the tensions and doubts between potter and sculptor, as seen in his participation at the III Biennial of Trujillo and his memorable exhibition at the Trilce Gallery. Turgid forms, patiently achieved by continuously beating with a small palette; the games between emptiness and fullness; texture, colour and designs with a certain pre-Columbian air, define the works of this period as authentic sculptures.

Two years later, he begins to release his hold: opening up forms, achieving a rapid and spontaneous finish, perhaps within the ancient Japanese tradition, yet with a boldness perceived in the thickness of the material, sometimes rejected by the kiln, and from which the artist derives great advantage. Once again, a tireless game of experimenting, with the vertigo and risks of big players. Runcie Tanaka's exhibition of his works in Caracas (1989) already shows his next move: to take over space.

During 1990, he starts a time of feverish creation, tubular forms ("organic progressions," according to the author), similar to tree trunks, which can be vertically or horizontally assembled; the "curtain of ceramics," curved plates by way of breastplates, hanging from a structure that the public can penetrate and painted bricks as pictographic modules, adaptable to any space. [...]





Estructura Modular • 1989
Fotografía de estudio • Studio photograph
Lima, Perú



Estructura Modular • 1990
 Vista de instalación • Installation view
 En *Escultura y Pintura Contemporáneas*
 Museo de la Nación, Lima, Perú

Estructura Modular • 1989
 Vista de instalación • Installation view
 Galería Praxis, Buenos Aires, Argentina







Espacio Pleno / Espacio Vacío - Full Space / Empty Space • 1993
 Detalle de instalación • Detail of installation
 Ambrosino Gallery, Miami, Florida, EE.UU.

Cuencos • 1993
 Fotografía de estudio • Studio photograph
 Lima, Perú



Espacio Pleno / Espacio Vacío - Full Space / Empty Space • 1993

Vista de instalación • Installation view

Salón de Cerámica Urbana, Galería L'Imaginaire,
Alianza Francesa, Lima, Perú



Manto • 2006
 Detalle de instalación • Detail of Installation
 En Sumballein - Antología rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006
 Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos • Lima, Perú

>







MAR Y MEMORIA

“Siento la necesidad de transformar el presente en recuerdo”

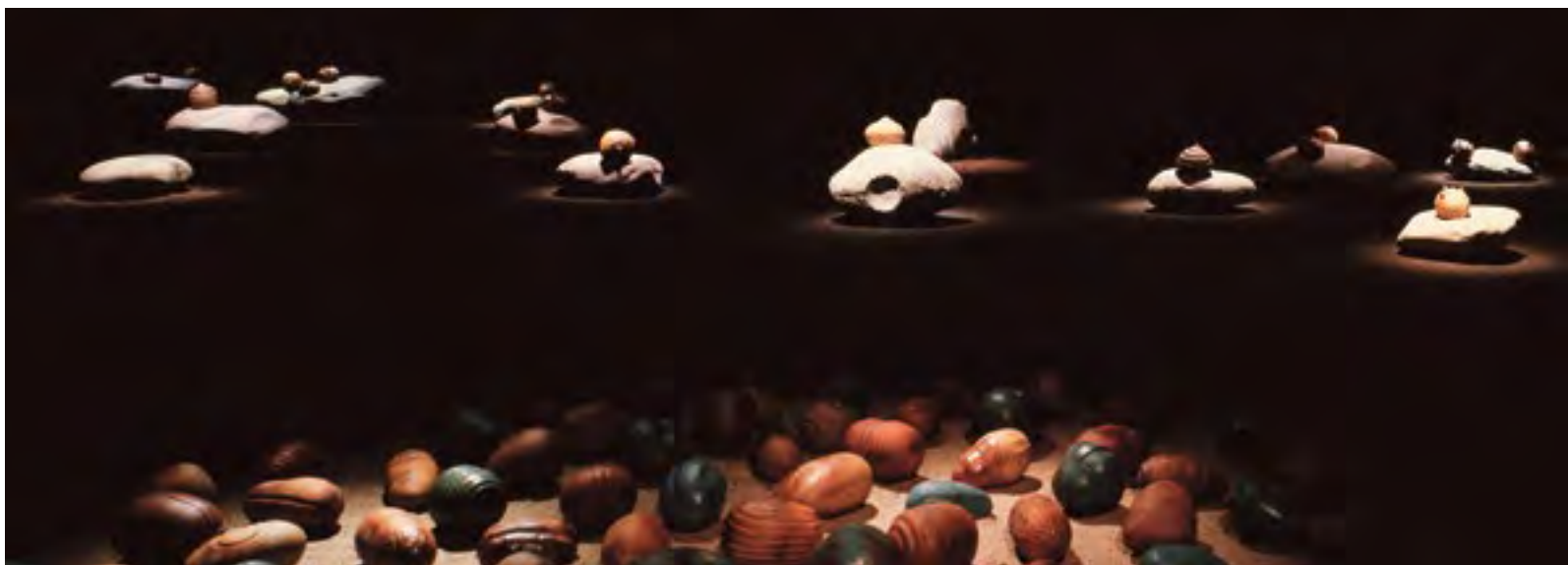
EN 1993 EL LITORAL DEJÓ ENTREVER AL ARTISTA UN TERRITORIO DE LLEGADA Y SUPERVIVENCIA. EL RECUERDO DE LA INMIGRACIÓN JAPONESA ES PROCESADO EN INSTALACIONES QUE SON IMÁGENES TRIDIMENSIONALES EN LAS QUE NATURA Y CULTURA CONVERGEN Y DIALOGAN, CON ECONOMÍA DE MEDIOS, AURA POÉTICA Y SENTIDO LÚDICO.



SEA AND REMEMBRANCE

“I feel the need to transform the present into a memory”

IN 1993, THE SEASHORE REVEALED ITSELF AS A LANDING AND SURVIVAL TERRITORY. THE MEMORY OF THE JAPANESE IMMIGRATION IS PROCESSED IN INSTALLATIONS THAT ARE THREE-DIMENSIONAL IMAGES WHERE NATURE AND CULTURE CONVERGE AND CONVERSE, WITH ECONOMY OF MEANS, A POETIC AURA AND PLAYFUL SENSE.



EN UN PUNTO ESPECIALMENTE SIGNIFICATIVO de su carrera —en el medio peruano una de las más fructíferas e innovadoras dentro del campo de la cerámica y la escultura— Runcie pareciera haber sentido la urgencia de una revisión personal y profunda, no solo de su trabajo artístico sino del mismo como cabal expresión de un encuentro consigo, una suerte de reflexión catártica que no ha temido desnudar dudas y seguridades personales, encuentros y desencuentros raigales.

Para ello el artista ha recurrido a la ambientación, nombre con el que distinguimos aquellas adecuaciones museográficas, o montajes *ad hoc* que sirven para remarcar la relación del objeto plástico en diálogo y simbiosis con el espacio que lo alberga, con los otros objetos con los que se relaciona su singularidad, definiéndola y conceptualizándola incluida en el contexto. Acumulación, integración, unidad, reiteración a modo de bajo continuo, ritmo, armonía, son los elementos conceptuales utilizados por Runcie con habilidad y acierto (...).

A tal fin su simulación de río, con piedras que son soporte a sus criaturas de cerámica; el imperceptible balanceo de los conos invertidos, suspendidos cargando millares de conchas intervenidas por el artista en colores brillantes y brillosos; el misterio de las pipas trucas en extraño desfile aéreo, abismales en su interior, ingreso a tiempos remotos; las tres enormes botijas sobre piedra triturada a modo de singulares tótems, son sin duda lo más efectivo del conjunto pues en todos ellos la visualidad define a cabalidad una idea profunda y un sentimiento apasionado.

En la otra sección de esta presentación, el cangrejo —para los órficos umbral por el que las almas entran en la encarnación, símbolo de la regulación entre los mundos formal e informal— se convierte en el elemento constante, acumulativo e invasivo en un despliegue un tanto forzado por la reiteración y aliviado (...) por una veta esteticista, atractivo por la armonía cuidadosamente resuelta pero sin la fuerza de impacto de la obra propia de Runcie. Es como si en este sentido el autor haya hecho volar una imagen poética a modo de *haiku*, breve, contundente, fugaz.

A todo ello se agrega un vídeo donde se muestran los procesos de trabajo del artista con referencias a los motivos que le inquietan e inspiran y una sala en homenaje a los ancestros provenientes de tierras y culturas lejanas y, por cierto disímiles, para dar comienzo a un nuevo tronco del que Runcie se siente parte indelible (...).

● ÉLIDA ROMÁN • LIMA • 1994



Desplazamientos • 1994
 Vista de instalación • Installation view
 Museo de la Nación, Lima, Perú

AT A PARTICULARLY SIGNIFICANT POINT in his career—one of the most fruitful and innovative in pottery and sculpture within the Peruvian artistic environment—Runcie seems to have felt the urgency of a deep personal search, not just regarding his artistic work but the full expression of finding himself, a sort of cathartic reflection fearlessly baring personal doubts and certainties, encounters and “disencounters” with his roots.

To do this the artist has resorted to an environment, name by which we distinguish those museum adaptations, or *ad hoc* installations that highlight the relationship of a plastic object in symbiosis with the space that contains it. with other objects in relation to which its singularity is evidently defined and conceptualized in context. Accumulation, integration, unity, as a *basso continuo* repetition, rhythm and harmony, are the conceptual elements skilful and adroitly used by Runcie. [...]

To this end the river simulation, made with stones supporting ceramic creatures; the imperceptible rocking of inverted cones, suspended and carrying thousands of shells modified by the artist with bright and shiny colours; the mystery of truncated pipes in a strange aerial parade, their abyssal interior an entrance to ancient times; the three huge vessels placed on crushed stone as singular totems; are undoubtedly the most effective of all because in each of them the visual aspect defines in full a deep idea and a passionate feeling.

In the other section of this presentation, the crab—in Orphic religion a threshold through which souls move towards incarnation, symbol of regulation between formal and informal worlds—becomes a constant element, cumulative and invasive in a display somewhat forced by repetition and relieved [...] in an aestheticist vein, attractive because of its carefully worked out harmony but without the powerful impact of Runcie’s work. It is as if in this sense the author had given wings to a poetic image as in a *haiku*, short, potent, fleeting.

Additionally, there is a video showing the artist’s working process, with references to the reasons that concern and inspire him, and a room in homage to the ancestors from distant lands and cultures, which are indeed dissimilar, originating a new trunk of which Runcie feels inextricably a part. [...]





Desplazamientos • 1994
Vista de instalación • Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú

Desplazamientos • 1994
Vista de instalación • Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú









Desplazamientos • 1994
Vista de instalación • Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú

>

Desplazamientos • 1994
Vista de instalación • Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú







Desplazamientos • 1994 • Instalación de vitrina • Showcase installation
Objetos personales de Shinichi Tanaka • Personal belongings of Shinichi Tanaka
Museo de la Nación, Lima, Perú

DESPLAZAMIENTOS nace de un giro inesperado en la sensibilidad que Runcie viene desarrollando hacia el mar. Un domingo en el invierno de 1993, ante el monumento de los primeros inmigrantes japoneses del Sakura Maru, el artista se siente envuelto en una historia. Al pie del obelisco, en el interior de la rotonda que lo separa de la arena, miles de pequeños cangrejos calcinados por el sol.

“Encontrarlos ahí como disecados. Reconocer su desplazamiento, su número; una imagen de flujo masivo, de masa. Seres que se desplazan entre la tierra y el mar y que pueden vivir en los dos medios”. El cangrejo fija una experiencia cíclica, de vaivén, de movimiento y reposo, de resistencia y flujo, de vida y muerte.

La experiencia del abuelo japonés, artífice del Jardín Tanaka: parte vivero y paseo mirafloresino de los treinta. El abuelo británico, fotógrafo desde los quince y camarógrafo documentalista, el primero —junto con Elmer Faucett— en captar imágenes aéreas del Perú.

Desplazamientos que convergen en una historia que contempla el tronco familiar surgido de dos individuos, de culturas distintas. La revelación de una sutil matriz, flexible y extensible a la vez.

“Espacios, planteamientos que si bien habitados por esta historia existen, en última instancia, ajenos a ella.”

● JORGE VILLACORTA CHÁVEZ • LIMA • 1994



Desplazamientos • 1994 • Instalación de vitrina • Showcase installation
 Objetos de Walter O. Runcie Stockhausen • Personal belongings of Walter O. Runcie Stockhausen
 Museo de la Nación, Lima, Perú

DESPLAZAMIENTOS is an exhibition born of an unexpected turn in the sensitive aspects of the approach Runcie is developing to the sea. One Sunday during the winter of 1993, at the monument to the first Japanese immigrants, who came on the “Sakura Maru” (1899), the artist became involved in a story. At the foot of the obelisk, inside the roundabout that separates it from the sand, lay thousands of small crabs calcinated by the sun.

“Finding them around as if they were preserved. Recognizing their movement, their numbers, an image of large-scale mass flow. Beings that move between land and sea and that can live in both environments.” The crab encapsulates a cyclic experience, a going back and forth, motion and rest, resistance and flow, life and death.

The experience of his Japanese grandfather, designer of the Tanaka Garden: part nursery, part pedestrian walkway during the 30s in Miraflores. His British grandfather, photographer from age fifteen and a documentary filmmaker, the first—along with Elmer Faucett—to capture aerial images of Peru.

Displacements that converge in a history contemplating the family tree arisen from two individuals of different cultures. The revelation of a subtle matrix, flexible and extensible at once.

“Spaces, proposals, which, although steeped in this history, are, ultimately alien to it.”

Desplazamientos • 1994
Vista de instalación • Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú







Desplazamientos • 1994 • Vista de instalación • Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú

DESPLAZAMIENTOS es un acto que restituye el sentido de lo artístico en una determinada situación. Es un acto de sensatez estética porque describe lo común sin caer en el conformismo o en el efectismo.

Esta obra, que constituye un buen evento, es también un acto de desafío a las oscilaciones del arte. Es un disfrute, un recuerdo que establece sus raíces en el tiempo. Una acción plástica que se desarrolla en los albores de nuestro siglo. Arte de anécdota y de creación que discurre su lenguaje con claridad. En su modernidad él no descuida el misterio y la diversidad. Depositario de una tradición, su valor contrapone esa nobleza que adquiere el compromiso a través de una realización técnica revestida de imágenes y nuevas formas desplazadas. (...)

El arte del descanso japonés está representado por un delicado *tatami* en paja y linealidad de reposo y sencillez. Muy cerca de ello, encontramos la sección de variadas formas de soles articulados por barras verticales que giran sobre ejes de billas. Otra sección está consagrada a los cangrejos colocados en vidrios en la parte inferior para causar el efecto de símbolo del agua. Estos cangrejos son una metáfora. Recuerdan a los inmigrantes, como la extensa fotografía del puerto de Cerro Azul, a 130 km de Lima, lugar donde arribó, en 1899, el primer grupo de inmigrantes japoneses. Los cangrejos dorados establecen un orden sobre vidrios circulares o espejos vacíos sobre cascajo de piedras marrones.

Los *origami* en papel blanco son cangrejos suspendidos. Poseen un volumen y una elegancia que es fracturada por bolas de colores tenues, iluminadas y rodeadas de piedras de mayor grosor que diseñan círculos (...).

DESPLAZAMIENTOS is an act that restores the sense of art in a particular situation. It is an act of sound aesthetic sense because it describes the commonplace without falling into complacency or sensationalism.

This work, that happens to be a good event, is also an act of defiance of the oscillations of art. It is a joy, a memory that establishes its roots in time. It is a plastic action taking place at the dawn of our century. Art of anecdote and creation that runs through its language clearly. In his modernity he does not neglect mystery and diversity. Keeper of a tradition, his nobility acquires value through his commitment to technical realization allied to images and the use of new shifts in form. [...]

The art of Japanese leisure is represented by a delicate straw *tatami* and the linearity of calmness and simplicity. Very close to it, we find a section with different sun shapes articulated by vertical bars that spin on ball bearings. Another section is devoted to the crabs placed on glass to produce the effect and symbolism of water. These crabs are a metaphor. They remind us about the immigrants, in the same way the extensive picture of the port of Cerro Azul, 130 km away from Lima to the south, where the first group of Japanese immigrants arrived in 1899. The golden crabs establish an order on glass disks or empty mirrors over the brown gravel.

The white paper *origami* figures are suspended crabs. Their volume and elegance is broken by pastel coloured balls, lit up and surrounded by thicker stones forming a circular design. [...]

● SILVIO DE FERRARI LERCARI • LIMA • 1994



El Viaje / The Journey • 1994
 Mapa y lupa • Map and magnifying glass



El Viaje / The Journey • 1994
 Fotografía de una morada de cangrejo
 Crab hole photograph
 Lapa Lapa, Chilca, Provincia de Lima



Guillermo Shinichi Tanaka / Cangrejo Azul • 1994
Montaje digital sobre origami • Digital montage on origami



The Journey / El Viaje • 2000

Vista de videoinstalación con retro-proyectores • Videoinstallation with overhead projectors
Clean Space, Ohio State University, Columbus-OH, EE.UU.





The Journey / El Viaje • 2001
 Cuatro vistas de instalación • Four installation views
 XLIX Bienal de Venecia, Italia



MI ABUELO JAPONÉS, Guillermo Shinichi Tanaka, nació en Takamatsu, Japón, en 1904 y murió en Ancón, Perú, en 1940 cuando tenía tan solo treinta y seis años.

No lo conocí y sin embargo su presencia, junto con la del cangrejo, ha sido constante en muchos de mis trabajos.

A veces pienso que, al igual que la antigua fábula japonesa de *Los cangrejos con cara de guerreros*, mi abuelo viaja sobre un gran cangrejo que lo lleva y lo trae, en el tiempo y en mi memoria.

Vino por el mar y se fue con el mar.

MY JAPANESE GRANDFATHER Guillermo Shinichi Tanaka, was born in Takamatsu, Japan in 1904 and died in Ancon, Peru in 1940 when he was only thirty-six.

Although I never knew him, his presence, like the figure of the crab, permeates much of my work.

Sometimes I think that, just like the horseshoe crabs with warrior faces in the old Japanese tale, he travels on the back of a crab, back and forth, in time and in my memory.

He came with the sea and left with the sea.

● CARLOS RUNCIE TANAKA



El Viaje / The Journey • 2001 • Vista de instalación • Installation view
En X Over, Centro de la Imagen, Lima, Perú



TIEMPO RECOBRADO

“He recogido y conservado, preservado. Todo está estático, tratando de moverse”

LA VIOLENCIA RECIENTE EN EL PERÚ FUE INCORPORADA Y TRANSFORMADA POR EL ARTISTA EN OBRAS INSÓLITAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO NACIONAL. LA EXPERIENCIA COMO REHÉN EN LA RESIDENCIA DEL EMBAJADOR DEL JAPÓN (1996) FUE ASIMILADA EN INSTALACIONES QUE INVOCABAN LO ANCESTRAL PARA ILUMINAR EL PRESENTE CON UNA EXTRAÑA INVITACIÓN AL DUELO; SOBRECOGEDORA POR SU HONESTIDAD Y CONTENCIÓN.



TIME RECOVERED

“I have gathered and kept, I’ve preserved. Everything is at standstill, trying to move”

THE ARTIST HAS INCORPORATED THE RECENT VIOLENCE IN PERU AND TRANSFORMED IT INTO EXCEPTIONAL WORKS, UNHEARD OF IN NATIONAL CONTEMPORARY ART. THE EXPERIENCE AS A HOSTAGE IN THE JAPANESE AMBASSADOR’S RESIDENCE (1996) WAS ASSIMILATED IN INSTALLATIONS THAT INVOKED ANCESTRAL WORLDS TO ILLUMINATE THE PRESENT WITH A STRANGE INVITATION TO MOURN, OVERWHELMING FOR ITS HONESTY AND SOBRIETY.







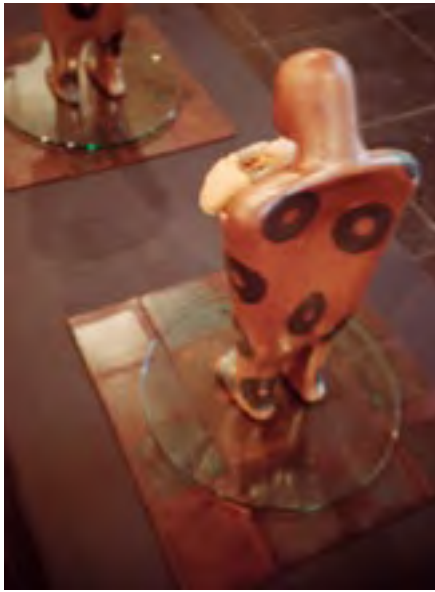
Carlos Runcie Tanaka y La Espera • 1997 • Retrato fotográfico del artista y vista de la instalación
Photographic portrait of the artist and installation view • Feria de Arte Contemporáneo, ARCO Madrid, España

CAUTIVO DURANTE VARIOS DÍAS como parte del botín reivindicativo del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), Runcie Tanaka fue liberado junto con otro centenar de personas la víspera de Navidad, esta vez como botín simbólico. Durante aquellos días y horas de secuestro, su única comunicación con el exterior consistió en el breve intercambio de cartas, notículas y papelitos, hechos de preguntas más que de respuestas, en el lenguaje entrecortado de la incertidumbre. Las muestras instalatorias *La Espera* (ARCO, Galería Forum, febrero, 1997), *Cien Rosas para Cien Esperas* (mayo, 1997) y *Tiempo Detenido* (octubre, 1997), surgidas a pocos meses de esa experiencia, mostraban de este modo los síntomas de una transformación. Muchas de sus piezas, que habían sido previamente preparadas para otra muestra, no solo fueron reutilizadas y resignificadas, sino que fueron sometidas nuevamente a la acción transformativa del fuego en el horno de cocción.

“Los artistas —declaró el artista en un texto publicado en un breve catálogo en Madrid— somos fichas de poca valía. Estoy entre los 225 liberados del tercer grupo. Han sido 130 horas (...). Para quienes siguen ahí la espera continúa mientras escribo estas líneas (...). Cuando volví al taller me esperaban mis rehenes: un grupo apretado de figuras de barro cocido, más de un centenar de personajes en bizcocho —primera quema— el núcleo de una instalación en proceso. Una instalación de la que esta experiencia quiere apropiarse y en alguna medida se lo permito”.

De este modo, los personajes de rostros inexpresivos y apariencia monacal —piezas que se encontraban unificadas por un gesto de contrición que era a la vez cuenta progresiva (o regresiva) del confinamiento y a la vez el rudimento de un lenguaje de sordomudos—, fueron sometidas nuevamente a la prueba del fuego. No sería difícil hacer la asociación formal entre los brazos cortos y pegados al cuerpo de estos *cuchimilcos* y las pinzas del cangrejo (...).

Necrópolis y a la vez laberinto, la organización de este ejército inamovible, pero capaz de detener toda temporalidad, aludía referencialmente, en medio de la violentísima urgencia política de aquel momento, tal vez a otras tumbas de colectivo anonimato. Debajo del rojo omnipresente de la iluminación, aparecían escritas con tinta sobre las paredes muchas de las frases de los pedazos de papel que el artista intercambiara con su familia durante el cautiverio. Ese elemento que recuerda a las pintas que los presidiarios realizan en su encierro, o al de las víctimas transcribiendo un último mensaje, se hallaba cromáticamente reforzado por la utilización de miles de pequeñas billas de rojo translúcido dispuestas como soporte; billas que tal vez remitían a una intención pasional y urgentemente emotiva y a la vez al ábaco ancestral pero desestructurado, incapaz de marcar el paso del tiempo disgregado. Una posible imagen del tiempo hecho añicos.



Cien Rosas para Cien Esperas • 1997
Vista de instalación • Installation view
En Arte Contemporáneo Americano,
XXV Asamblea de la Organización
de Estados Americanos (OEA)
Museo de Osma, Lima, Perú

La cuenta del cangrejo • 1997 • Vista de instalación • Installation view
En Perú, Obra Abierta • Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, Chile

AFTER BEING HELD FOR SEVERAL DAYS—taken hostage in the siege reinviguated by the MRTA—Runcie Tanaka and another hundred people were liberated on Christmas Eve, this time as symbolic hostages. During the days and hours of his captivity, his only communication with the outside world consisted in an exchange of brief letters, notes and papers containing questions, more than answers, in the broken language of uncertainty. *Tiempo Detenido* (October, 1997) the installation that he prepared for the Ibero-American Biennial of Lima a few months later, was a consequence of that experience and as such, it revealed the symptoms of the transformation it provoked. Many of the pieces, which had been prepared previously for another exhibition, were reused and resignified, undergoing the transformative action of fire through a second baking in the ceramic oven.

“Artists’—as stated in a text printed in a brief catalogue in Madrid by the artist—are tokens of little value. I am among the 225 liberated in the third group. It’s been 130 hours [...]. For those who remain there, the wait is still on as I write these lines [...]. When I got back to my studio my hostages were waiting for me: a tightly arranged group of figures in fired clay, over a hundred characters in the usual state after a first firing, the core of an installation in the making. An installation that I am allowing to be appropriated by this experience, to a certain degree.”

In this way, the inexpressive, monk-like personages, united by the gesture of contrition—which at the same time was a progressive (or regressive) countdown to the end of confinement, a rudimentary language of deaf-mutes—underwent, once more, the test of fire. It would not be difficult to make a formal association between the short arms of these *cuchimilcos*, held close to their bodies, and the tweezers of the crab. [...]

In the context of the violent political urgency of the moment, this installation, which is both, cemetery and labyrinth, this army, which is motionless yet capable of detaining all temporality, alluded, perhaps, to other graves of collective anonymity. Many of the phrases from the pieces of paper the artist exchanged with his family during his captivity were legible on the walls, under the omnipresent redness of the lighting. Evocative of the graffiti scratched by convicts on the walls of their cells, or of a victim’s final message, this element was chromatically strengthened by the use of thousands of small, red, translucent marbles as supporting elements. The marbles seemed to evoke a sense of both passion and urgent emotiveness; the abacus, ancestral yet decomposed, was incapable of marking the passage of disintegrated time. An image of decomposed time?

● RODRIGO QUIJANO • LIMA • 2004





Cien Rosas para Cien Esperas, 1997
 Vista de instalación • Installation view
 En Arte Contemporáneo Americano,
 XXV Asamblea de la OEA
 Museo de Osma, Lima, Perú

Cien Rosas para Cien Esperas • 1997
 Vista de instalación • Installation view
 En Arte Contemporáneo Americano,
 XXV Asamblea de la OEA
 Museo de Osma, Lima, Perú

>



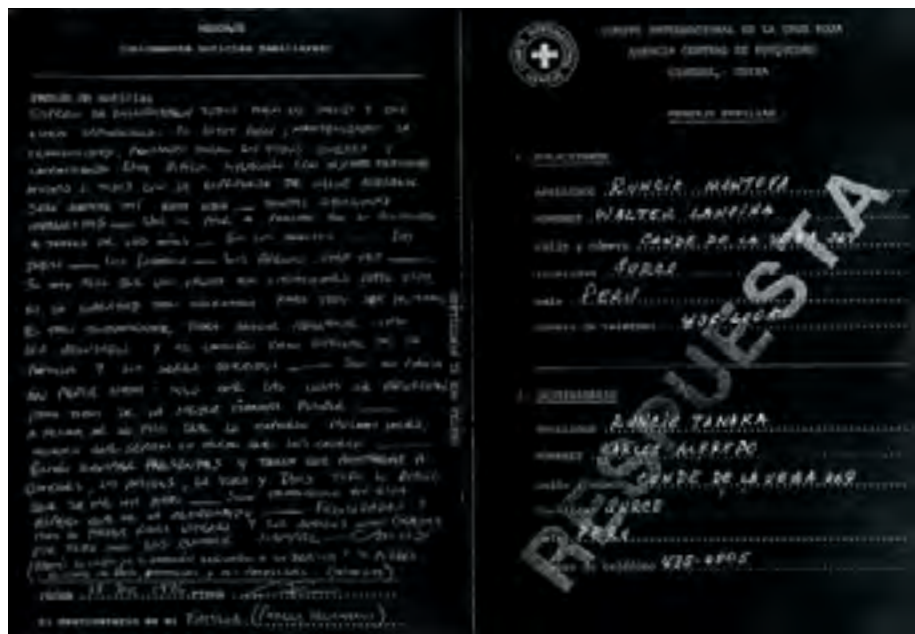




Cien Rosas para Cien Esperas • 1997 • Detalle de instalación • Detail of installation
En Arte Contemporáneo Americano, XXV Asamblea de la OEA • Museo de Osmá, Lima, Perú



Cien Rosas para Cien Esperas • 1997 • Detalle de instalación • Detail of installation
En Arte Contemporáneo Americano, XXV Asamblea de la OEA • Museo de Osma, Lima, Perú



Fotocopia de mensaje / Esquela de la Cruz Roja • 1997
Archivo del artista • Archive of the artist • Lima, Perú





UNA PERTURBADORA marca de época asoma en el abrupto giro que a inicios de 1997 redefine la obra de Carlos Runcie Tanaka. También en la fascinación y el desconcierto con que el medio local reacciona ante ese desplazamiento de ciertas reconocidas estrategias estéticas hacia nuevas inquietudes éticas. Inquietudes que, sin embargo, nos convocan e interpelan desde su codificación formal misma: una producción que solía apreciarse por sus cualidades culturales más antropológicamente abstractas, se ve súbitamente atravesada por connotaciones políticas cuya dolorosa actualidad, empero, no cancela sino más bien radicaliza sus referencialidades primeras.

En efecto, tal vez aquella fascinación —y sin duda el desconcierto— responden a la irrupción de cierta conflictiva variable histórica en una obra por lo común 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 Runcie Tanaka —el segundo apellido es de origen nipón— 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 al ser liberado tras 130 horas de cautiverio. Tal como él mismo insistentemente señala, sin embargo, la experiencia resignificaría de modo drástico y duradero la serie de enmudecidas figuras antropomorfas en las que premonitoriamente venía trabajando desde un tiempo atrás.

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.

A DISTURBING milestone looms in the abrupt turn that redefines the work of Carlos Runcie Tanaka in early 1997. Also in the fascination and bewilderment with which the local scene reacts to that displacement from certain recognized aesthetic strategies to new ethical concerns. Concerns that, however, bring us together and challenge us from their very formal codification: a production that used to be appreciated for its more anthropologically abstract cultural qualities is suddenly crossed by political connotations and is redolent of a painful present that, however, does not cancel but rather radicalizes their first referential meanings.

Indeed, perhaps that fascination—and the bafflement, for sure—responds to the irruption of a certain conflicting historical variable in a work usually associated with the category of the timeless. An irruption that could be explicitly linked to that by the Tupac Amaru Revolutionary Movement (MRTA) commando during a peaceful diplomatic banquet hosted by the Japanese Embassy in Lima, in homage to the imperial figure. It was the end of 1996 and the beginning of a new Peruvian tragedy in which Runcie Tanaka—his mother’s maiden name is of Japanese origin—found himself a hostage by force among the almost five hundred hostages initially taken, though not precisely the most valuable for negotiations.

“Artists are tokens of little value,” writes Runcie after his release after one hundred and thirty hours of captivity. As he repeatedly points out, however, this experience would drastically and lastingly resignify the series of mute anthropomorphic figures in which he had been premonitorily working for a while.

An army of uniform visages without defined identity, beyond the variable gestuality of their arms and hands. Or the diverse intensity of his kiln work, enhanced from then on by the semi-accidental marks of new, sometimes all-too-violent firings. And by the deliberate signs of pictorial interventions, allusive to cosmic cycles of death and life, redemption and torture.

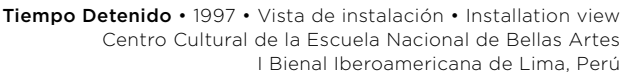
● GUSTAVO BUNTINX • LIMA • 1997



Tiempo Detenido • 1997 • Vista de instalación • Installation view
Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes
I Bienal Iberoamericana de Lima, Perú



Tiempo Detenido • 1997 • Vistas de instalación • Installation views
Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes
I Bienal Iberoamericana de Lima, Perú





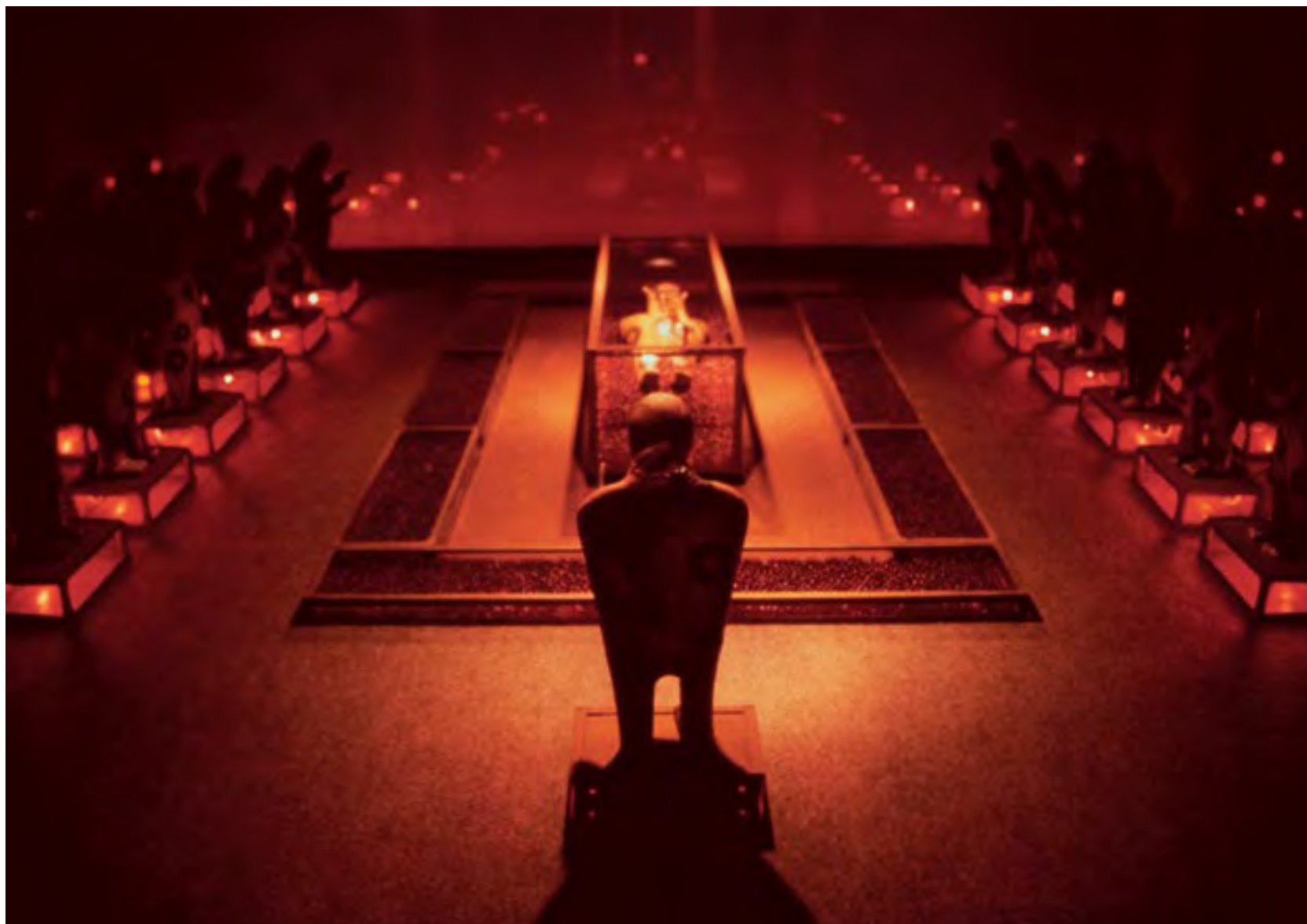
Tiempo Detenido • 1997 • Vistas de instalación • Installation views
 Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes
 I Bienal Iberoamericana de Lima, Perú





LA ÉPICA PROPUESTA POR LA INSTALACIÓN, así como la silenciosa reflexión en torno a los destinos grupales, al papel de las ideologías y de los grandes discursos aglutinantes, se desprendieron abiertamente de un episodio histórico y mediático: la crisis de los rehenes en la residencia del embajador del Japón, en Lima, sucedida en el año 1997 (...). En ese punto es clave la lectura de las figuras antropomorfas u *hombrecitos* que han protagonizado muchos de los dramas e historias escenificados por Runcie: ellos no son solo representación de un colectivo sino, en buena medida, proyecciones especulares del propio artista, sometido a cambiantes estados de ánimo, experiencias de mutilación, de ceguera, de división, un conjunto de limitaciones sensoriales que fueron inscritas en las paredes de *Tiempo Detenido* (...). Como en otras tantas ocasiones, en *Tiempo Detenido* nos ubicamos ante la “escenificación” de un drama colectivo, pero a la vez nos internamos en un “salón de los espejos” que reflejan una sola entidad, un magnífico doble conflicto en el cual el cuerpo de todos, pero también el cuerpo del artista “en todos”, resultan el receptáculo de la Historia como producto de la violencia. En esa ecuación, ese “tiempo detenido” es la suma del gran tiempo histórico y del silencioso tiempo de lo psíquico, el de las heridas internas y los procesos de reflexión y drama personales.

● JEREMÍAS GAMBOA • LIMA • 2008



THE EPIC PROPOSED BY THE INSTALLATION as well as the silent reflection on group destiny, the role of ideologies and grandiloquent agglutinating speeches, were openly triggered by a historic and mediatic episode: the hostage crisis at the residence of the Japanese Ambassador in Lima, in 1997 [...]. The key thing at this point is the reading of the anthropomorphic figures or “little men” who have taken part in many of the stories and dramas staged by Runcie: they not only represent a collective but are also mirrored projections of the artist, subject to changing moods, mutilation, blindness, division experiences; a set of sensory limitations that were inscribed on the walls of “Tiempo Detenido” [...]. As in many other occasions, in “Tiempo Detenido” we stand before the “staging” of a collective drama, yet we get into a “hall of mirrors” that reflects a single entity, a marvellous double conflict in which everyone’s body, but also the artist’s body “in everyone”, become the cradle of History as a product of violence. In this equation, that “frozen time” is the sum of the great historical time and of the silent psychic time; that of internal injuries, and reflection processes and personal drama.

Tiempo Detenido / No Olvidar • 1997
 Vista de instalación • Installation view
 Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Lima, Perú
 Colección Museum of Fine Arts Houston, MFAH, EE.UU.

>







JARDINES MIGRANTES

“En muchos casos las similitudes provienen de la observación de la naturaleza y las maneras de ver el mundo que nos rodea”

LOS VIAJES DE JUVENTUD MOLDEARON LOS HORIZONTES DEL ARTISTA A LO LARGO DE LAS DÉCADAS DE 1970 Y 1980. SU AFICIÓN POR LA BIOLOGÍA Y LA ARQUEOLOGÍA NUTRIERON SU EXPERIENCIA Y ENRIQUECIERON SU CAPACIDAD DE OBSERVACIÓN. LO ATESORADO EN SU MEMORIA, COMO RECUERDO DEL PAISAJE, FUE DECANTANDO CON EL TIEMPO Y SE VOLCÓ EN MONTAJES CON MENOS ELEMENTOS Y MÁS MISTERIO.

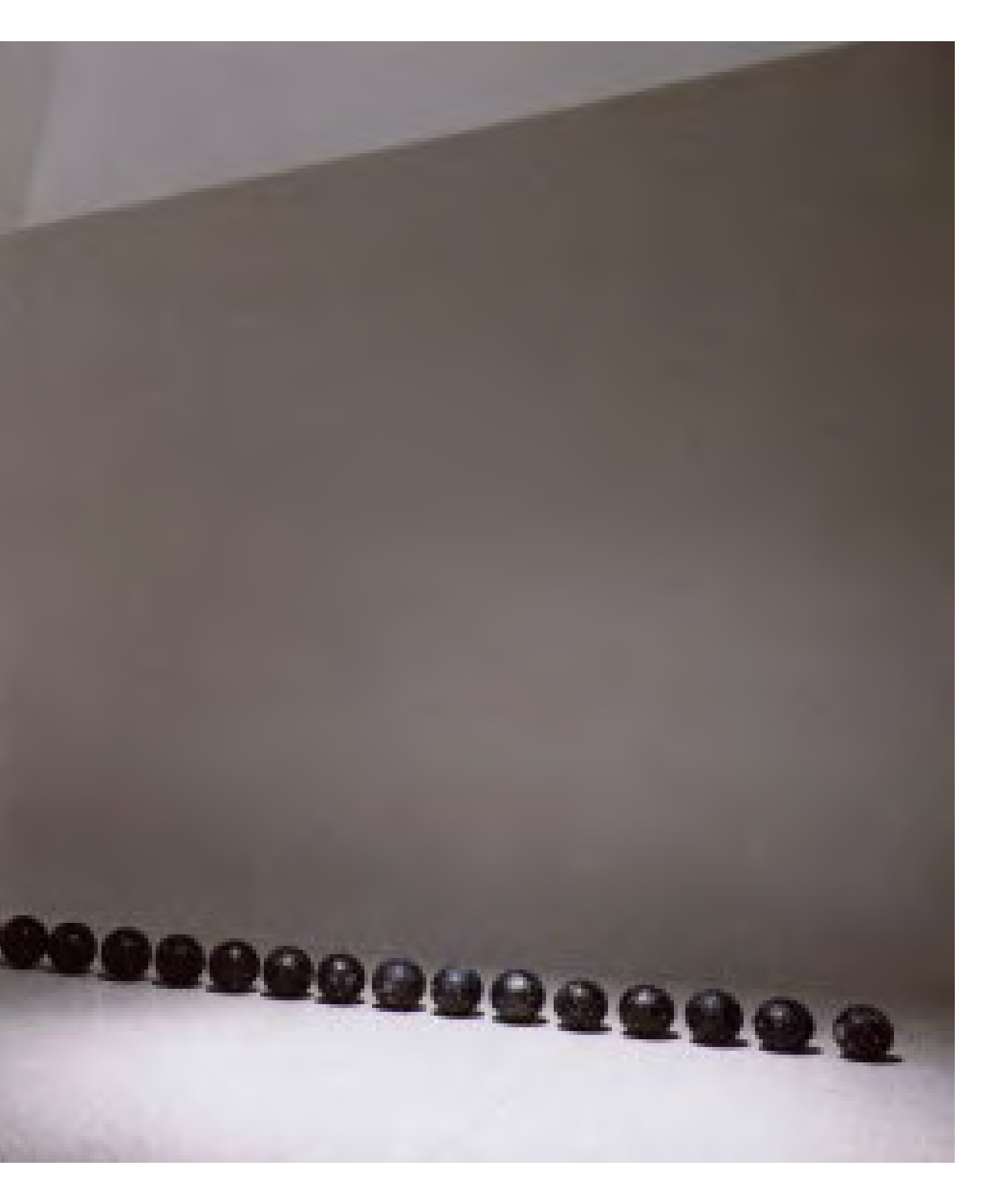
MIGRANT GARDENS

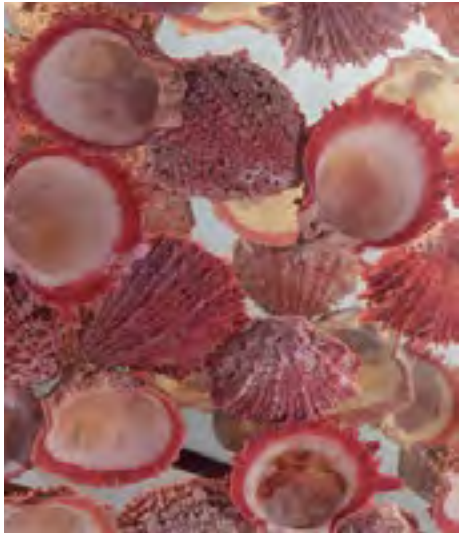
“In many instances the similitudes derive from the observation of nature and ways of seeing the world around us”

THE ARTIST'S HORIZONS WERE SHAPED BY HIS TRAVELS AS A YOUTH DURING THE 70S AND 80S. HIS LOVE OF BIOLOGY AND ARCHAEOLOGY INFORMED HIS EXPERIENCE AND ENRICHED HIS POWERS OF OBSERVATION. LANDSCAPES TREASURED IN HIS MEMORY HAVE DECANTED WITH TIME AND BEEN STAGED WITH LESS ELEMENTS AND MORE MYSTERY.









UNO DE LOS MATERIALES MÁS COMUNES y más flexibles para hacer arte, la arcilla, que es simplemente tierra, es la esencia que da forma a las más elevadas aspiraciones de Runcie Tanaka. Cuando es expuesta al fuego, la arcilla se convierte en uno de los materiales más fuertes y más parecidos a la roca conocidos por el hombre.

Antigua en sus aplicaciones humanas, la arcilla encarna un misterio primordial, una fusión de elementos primarios que en el arte de Runcie Tanaka tiene resonancia contemporánea. Durante las dos últimas décadas, la arcilla ha sido rara vez utilizada para alcanzar los niveles más altos de expresión artística o como medio para encontrar o crear el dios propio. Hay excepciones. Para mí, Runcie Tanaka está a la altura de Peter Voulkos y Rosanjin, de quienes podría decirse que se encuentran entre los más grandes artistas del siglo pasado.

Al igual que estos importantes artistas, Runcie Tanaka es un artesano excepcional y, al mismo tiempo, un artista altamente sofisticado y apasionado. Su aproximación a la cerámica abarca la búsqueda de sí mismo, hace honor a sus ancestros familiares y artísticos, y comunica no solo sus conocimientos sobre la forma y el espacio, sino también sus reflexiones acerca de la humanidad, la naturaleza, el arte, la cultura y la historia.

En el transcurso de su desarrollo, Runcie Tanaka asimiló las lecciones de la cerámica tradicional y fue el primero en aplicar un enfoque que va más allá de las referencias obvias o directas al arte de la cerámica peruana, japonesa o europea, tanto antigua como moderna. Sus primeras esculturas de cerámica son objetos concretos que evocan o reflejan formas naturales que se encuentran en el océano o el desierto. Como sus cangrejos de *origami*, algunas de esas cerámicas muestran su pasión por las formas orgánicas del océano, y sirven también como referencia simbólica de la emigración japonesa a través del Pacífico. Otra de sus fuentes son las antiguas telas peruanas.

Su sentido del espacio es consistentemente grandioso y vasto. Muchas de las instalaciones del desierto me traen a la memoria el jardín zen, pero en otras, en las instalaciones con figuras, percibo indicios del formalismo de los lugares religiosos católicos. Junto con el vídeo y la fotografía, sus primeros trabajos artísticos y sus instalaciones de cerámica narran una historia compleja sobre la reconciliación de su ascendencia inglesa, japonesa y peruana, y el vivir en el Perú en un ambiente multiétnico. A medida que maduraba, el enfoque fue cambiando de lo personal y familiar hacia temas humanos universales, en particular, hacia la fragmentación social que ocurre durante una guerra civil.

● JAMES HARITHAS • HOUSTON • 2009



El Viaje (a través del cristal) • 2001

Detalle de instalación • Detail of installation

En América Latina: Las Vanguardias de Fin de Milenio
Culturgest, Lisboa, Portugal

Five Short Stories / Cinco Pequeñas Historias • 2001

Detalle de instalación • Detail of installation

The Clay Studio, Filadelfia-PA, EE.UU.

Dos Tiempos • 2004

Vista de instalación de vitrina

Showcase Installation view

Museo de la Nación, Lima, Perú

ONE OF THE MOST ORDINARY and most pliant materials for making art, clay which is simply earth, is the substance that shapes Runcie Tanaka's highest aspirations. Once it is exposed to fire, clay becomes one of the strongest and most rock-like materials known to man.

Ancient in its human applications, clay embodies a primordial mystery, a fusion of primary elements that in the art of Runcie Tanaka has a contemporary resonance. In the last two centuries, clay has only rarely been used to reach the heights of artistic expression or as a medium to find or fashion one's God. There have been exceptions. To my mind, Runcie Tanaka stands shoulder to shoulder with Peter Voulkos and Rosanjin who are arguably among the greatest artists of the preceding century.

Like these great artists, Runcie Tanaka is a superior craftsman as well as a highly sophisticated, passionate artist. His approach to ceramics encompasses his search to find himself and honor his familial and artistic ancestors and communicate not only his knowledge of form and space but also his insights into humanity, nature, art, culture and history.

During the course of his development, Runcie Tanaka absorbed the lessons of traditional ceramics and pioneered an approach that went beyond obvious or direct references to ancient or modern Peruvian, European, or Japanese ceramic art. His early ceramic sculptures are discrete objects that evoke or mirror natural forms found in the ocean or the desert. Like his *origami* crabs, some of these ceramics not only reflect his passion for the organic forms of the ocean but also serve as a symbolic reference to the Japanese emigration across the Pacific. Another one of his sources is ancient Peruvian fabrics.

His sense of space is consistently grand and expansive. In several of the desert installations I am reminded of the Zen garden, but in others, the installations with figures, I perceive a trace of the formalism of Catholic religious sites. Together with video and photography his earlier ceramic artworks and installations tell a complex story of coming to terms with his English, Japanese and Peruvian ancestry and living and working in Peru in a multi-ethnic environment. As he matured, his focus changed from personal and familiar to universal human issues, in particular, the societal fragmentation that takes place during a civil war.



El Viaje (a través del cristal) • 1998
 Vistas de instalación • Installation views
 En *La Contemporaneidad del Arte Chancay*
 V Bienal de Arte y Empresa
 Museo de Arte de Lima, Perú





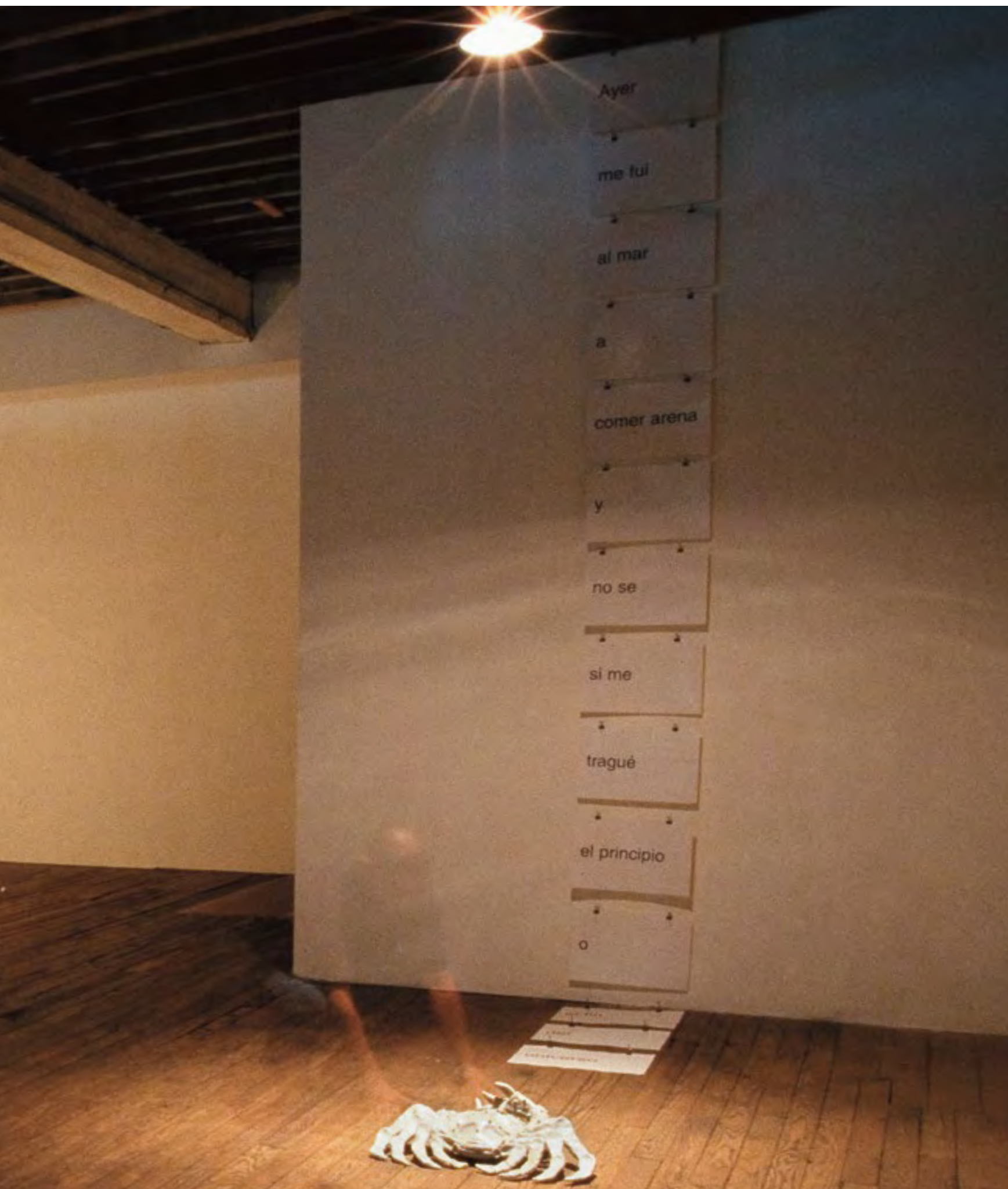


El Viaje (a través del cristal) • 2001
 Vistas de instalación • Installation views
 En América Latina: Las Vanguardias de Fin de Milenio
 Culturgest, Lisboa, Portugal

Five Short Stories / Cinco Pequeñas Historias • 2001
 Vista de instalación • Installation view
 The Clay Studio, Filadelfia-PA, EE.UU.

>





Ayer

me fui

al mar

a

comer arena

y

no se

si me

tragué

el principio

o



Five Short Stories / Cinco Pequeñas Historias • 2001
Vistas de instalación • Installation views
The Clay Studio, Filadelfia-PA, EE.UU.





Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Stills de vídeo

DOS, del peruano Carlos Runcie Tanaka, (...) a través de una edición simple pero precisa, que pone en valor el ruido ambiental, presenta en alternancia sostenida dos acciones culturalmente inscritas en contextos diferenciados, cuya ejecución despliega una mecánica de la recordación. El artista encuadra fijamente sobre las manos de quien ejecuta la acción. En una de ellas, el arte japonés del *origami* o plegado del papel como pasatiempo, permite generar una figura del cangrejo hasta dejarla completa; en la otra, al partir a golpes ciertas piedras que existen en la cantera de sillar, estas revelan en su interior pequeñas esferas formadas por proceso natural.

La memoria de la materia contrapuesta a la memoria del individuo puede iniciar un proceso de redimensionamiento que perfila al ser humano en la escala temporal que corresponde.

● JORGE VILLACORTA CHÁVEZ, JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI • VALLADOLID • 2005



DOS, by Peruvian Carlos Runcie Tanaka, who by means of a simple but precise edition takes ambient noise to a new level, presenting a sustained alternance between two actions culturally inscribed in differentiated contexts, carried out with a display of mechanical remembrance. The artist chooses a fixed shot on the hands of the person doing the action. In one of them the figure of a crab is formed until it is complete using the Japanese art of *origami*, the recreational folding of paper. In the other one, breaking open certain stones existing in the *sillar* quarry reveal the small spheres they hide and which are naturally formed.

The memory of matter as opposed to the individual's memory can unchain a process of redimensioning which situates the human being in the time scale to which he belongs.



Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Detalles de instalación • Details of installation
Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa, Perú





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



Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Vista de instalación exterior • Outdoor installation view
Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa, Perú

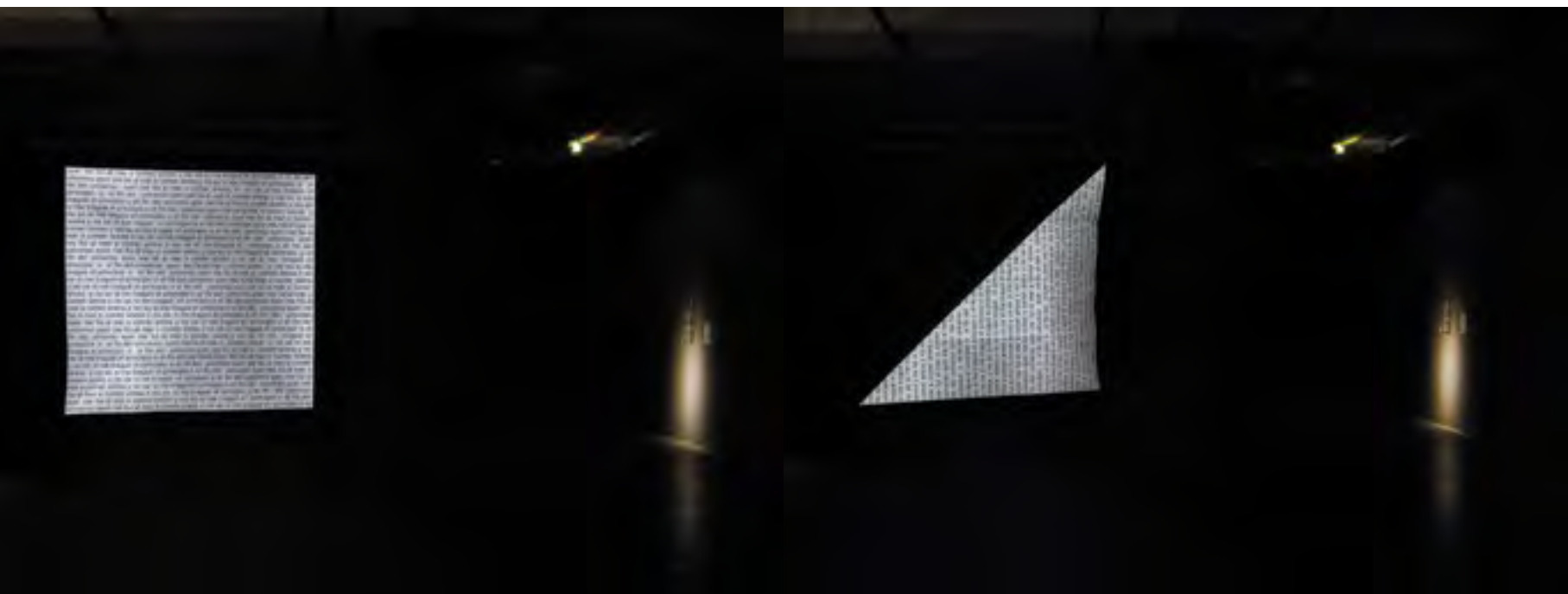


Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Detalles de instalación • Details of installation
Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa, Perú



Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Vista de instalación • Installation view
Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa, Perú





Desplazamientos • 2004 • Vista de videoinstalación • Videoinstallation view
Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú

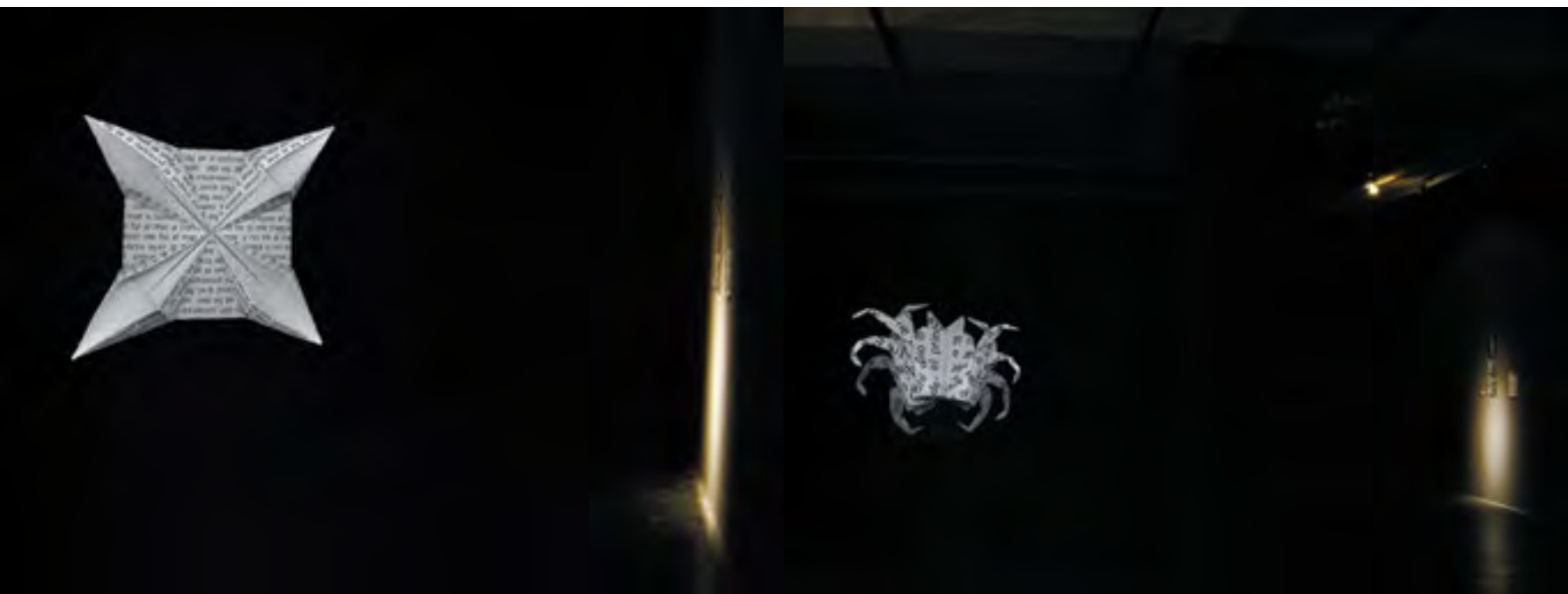
A LA DISTANCIA, esta obra de Runcie muestra formas hechas de luz, un *ballet* en el espacio, esculturas en movimiento en un universo oscuro. Poco a poco aparece una forma conocida, una rana que luego es un crustáceo y que creará la ilusión de una constelación (porque asociamos ese tipo de dibujo en el espacio, sin cuerpo ni masa, a lo que conocemos, a nuestras imágenes o imágenes de la memoria de las constelaciones). Pero de cerca, este grupo de “estrellas” en el vacío, en lo oscuro, es en realidad la reproducción gráfica y conceptual del dibujo convencional de un territorio, del mapa de América y de las tierras de la Tierra.

La distancia permite la metamorfosis o la ilusión de otro universo. Lo que parecían estrellas son pues la representación de la representación de un cangrejo, de cientos de cangrejos, de papel; papel que se hace cangrejo. Casi como en el hacer divino, están el acto y la creación. Y también la ilusión de la presencia y el significado.

Y estas representaciones luminosas que crean el espacio, que son o dibujan territorios, son la figura sobre el fondo que es vacío / oscuridad / territorio, metáfora del terreno.

El escueto diseño del lugar invadido por un objeto que representa la presencia de la naturaleza (el animal), recrea, reproduce el mundo natural como producto cultural. Representa el mundo en su sentido más literal y más terreno pero también más cultural. Profundamente inorgánico y profundamente humano, producto de la creación y de la imaginación.

● ANA MARÍA RODRIGO PRADO • LIMA • 2004



Desplazamientos • 2004 • *Stills de vídeo*

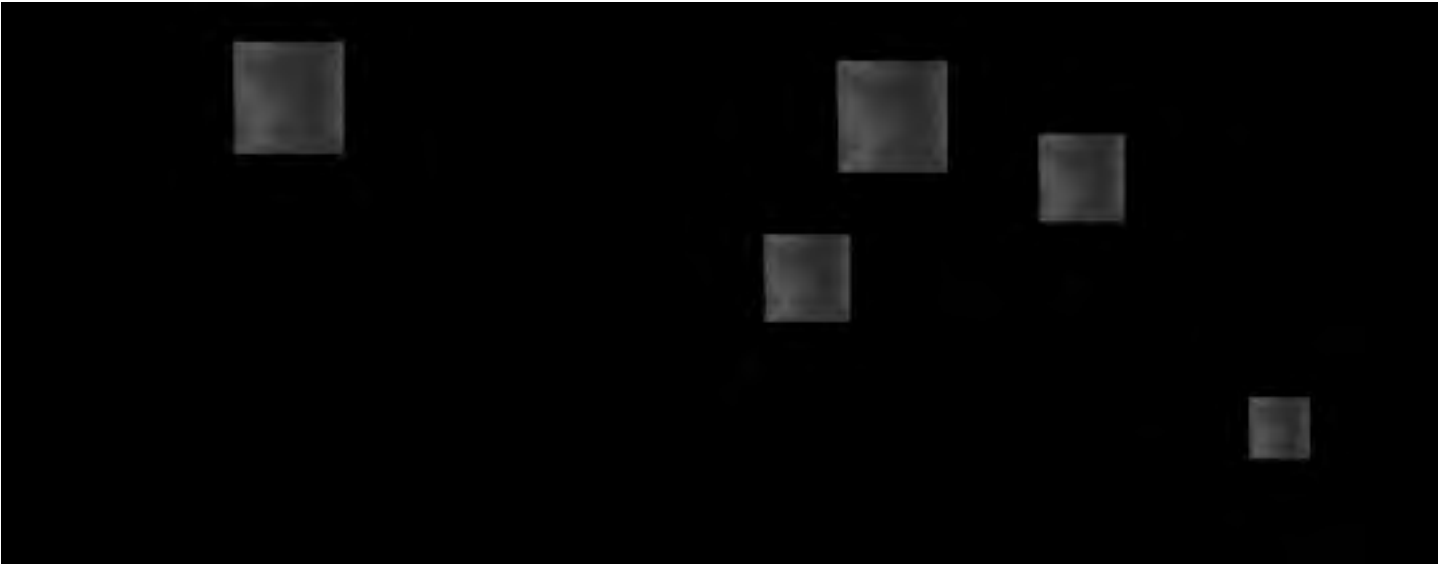
>

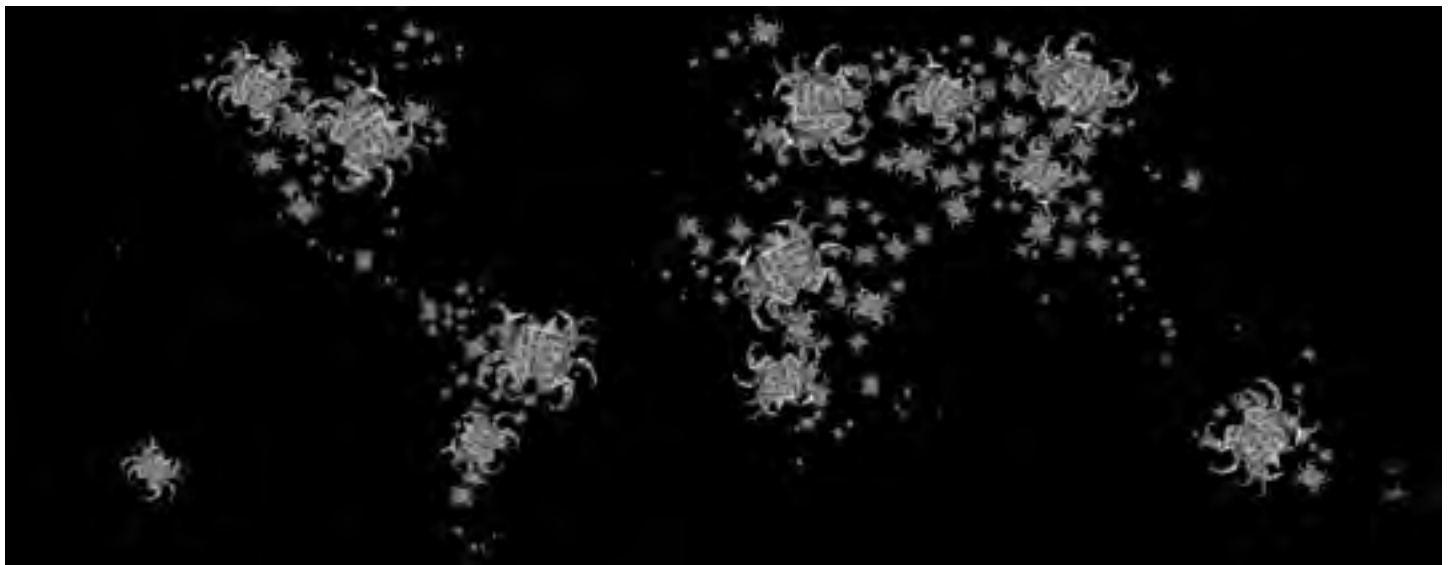
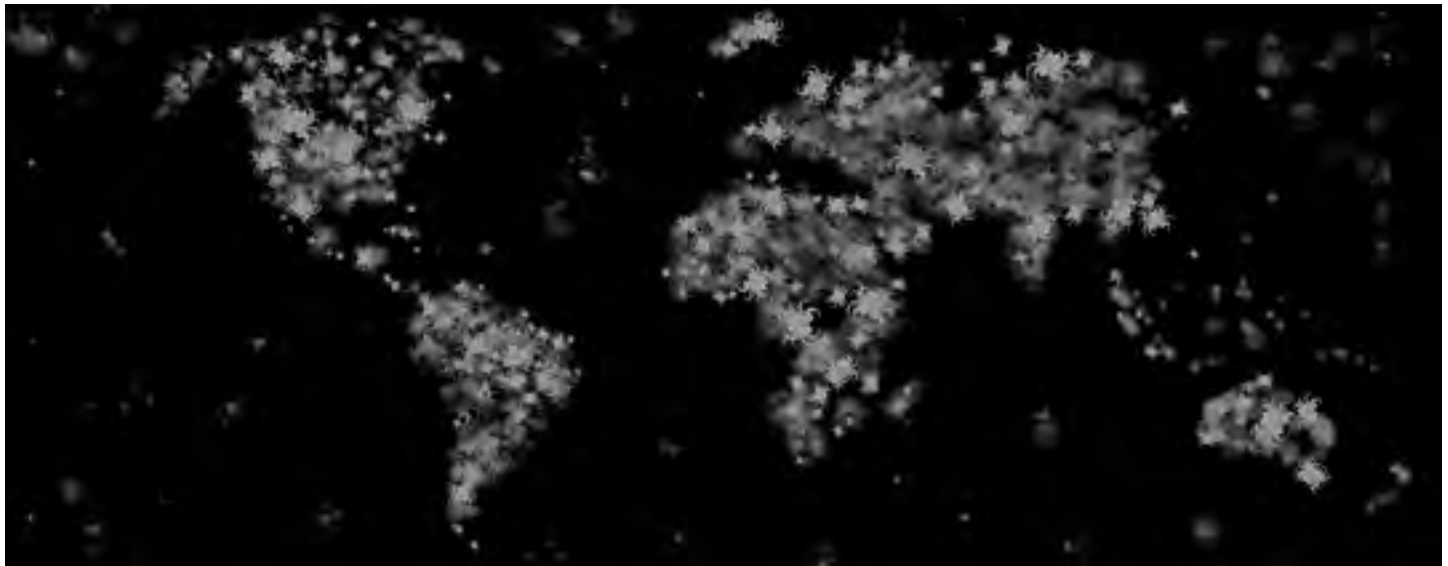
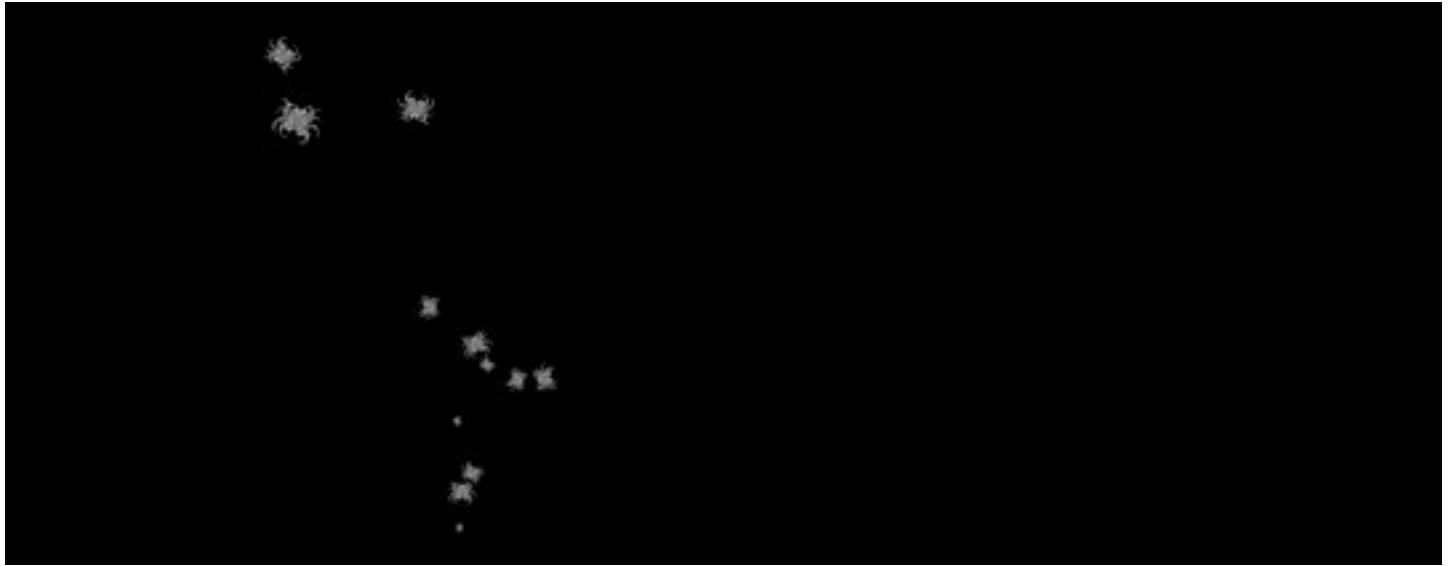
AT A DISTANCE, this work by Runcie shows forms made of light, a ballet in space, moving sculptures in a dark universe. Little by little a recognizable form appears, a frog that then turns into a crustacean that will create the illusion of a constellation (because we associate that kind of drawing in space, without body or mass, to what we know are our images, or memory images, of “the constellations”). But up close, this “group of stars” in the void, in the dark, is actually the graphic and conceptual reproduction of the conventional drawing of a territory, the map of the Americas and the other lands of the Earth.

Distance allows the metamorphosis or the illusion of another “universe”. What seemed to be stars are therefore the representation of the representation of a crab, of hundreds of crabs, made from paper, paper that turns into crabs. Almost like in divine making, there is an act of creation. And also the illusion of presence and meaning.

And these luminous representations that create space, which are either territories drawn or real ones, are the figures against the background, which is an empty / dark / territory, metaphor of the terrain.

The concise design of the space, invaded by an object representing the presence of nature (the animal), recreates, reproduces the natural world as a cultural product. It represents the world in its most literal and earthly sense but also the most cultural. Deeply inorganic and profoundly human, product of creation and imagination.

[illegible]





Desplazamientos, 2004 • *Stills de vídeo*



Dos Tiempos • 2004
Vista de instalación en vitrina • Showcase installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú





Dos Tiempos • 2004

Vista de instalación en vitrina • Showcase installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú



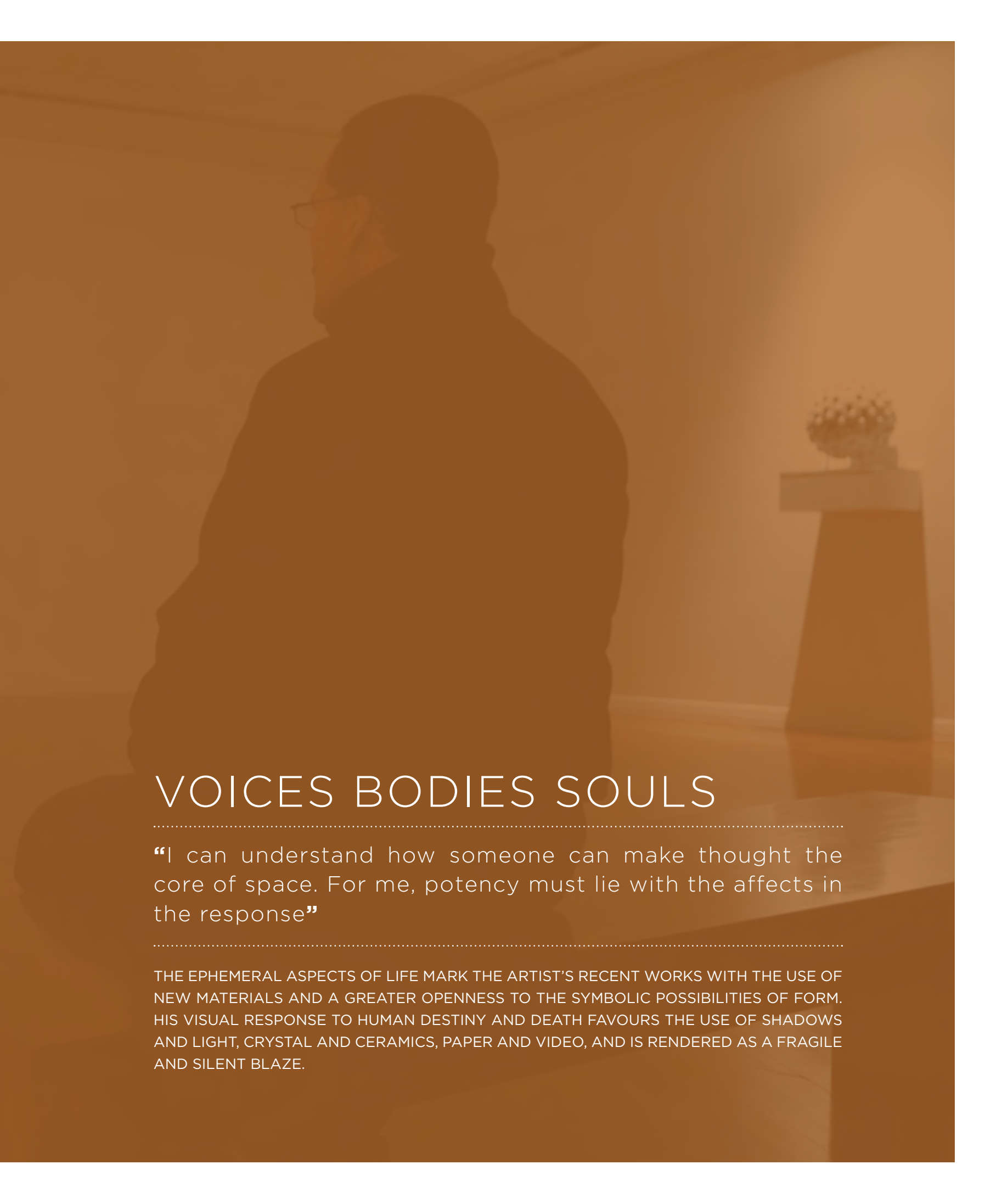


Dos Tiempos • 2004
Vista de sala • Exhibition view
Museo de la Nación, Lima, Perú

VOCES CUERPOS ALMAS

“Entiendo cómo alguien puede hacer del pensamiento el eje de un espacio. Para mí lo más fuerte debe ser lo afectivo en la respuesta”

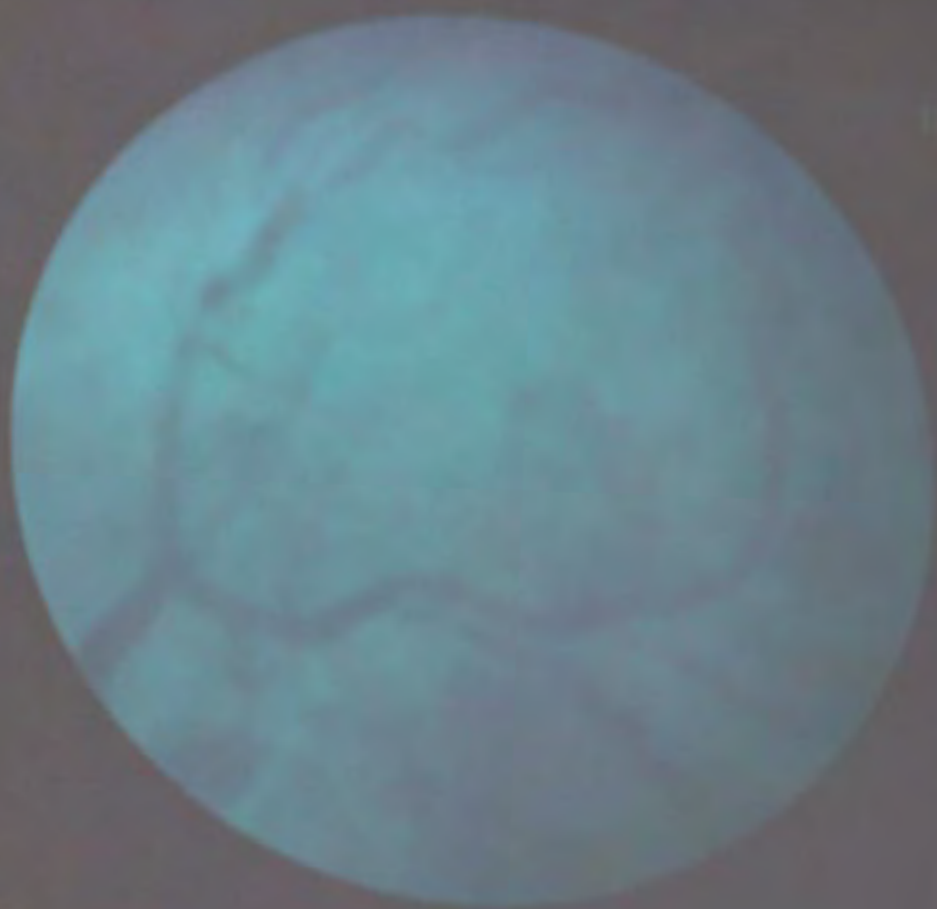
LO EFÍMERO DE LA VIDA MARCA LA OBRA MÁS RECIENTE DEL ARTISTA CON EL USO DE NUEVOS MATERIALES Y MAYOR APERTURA A LAS POSIBILIDADES SIMBÓLICAS DE LA FORMA. VALIÉNDOSE DE LUCES Y SOMBRAS, CERÁMICA Y CRISTAL, PAPEL Y VÍDEO, SU RESPUESTA VISUAL AL DESTINO HUMANO Y A LA MUERTE TIENDE A UN FULGOR QUE PERMANECE EN LA FRAGILIDAD Y EL SILENCIO.

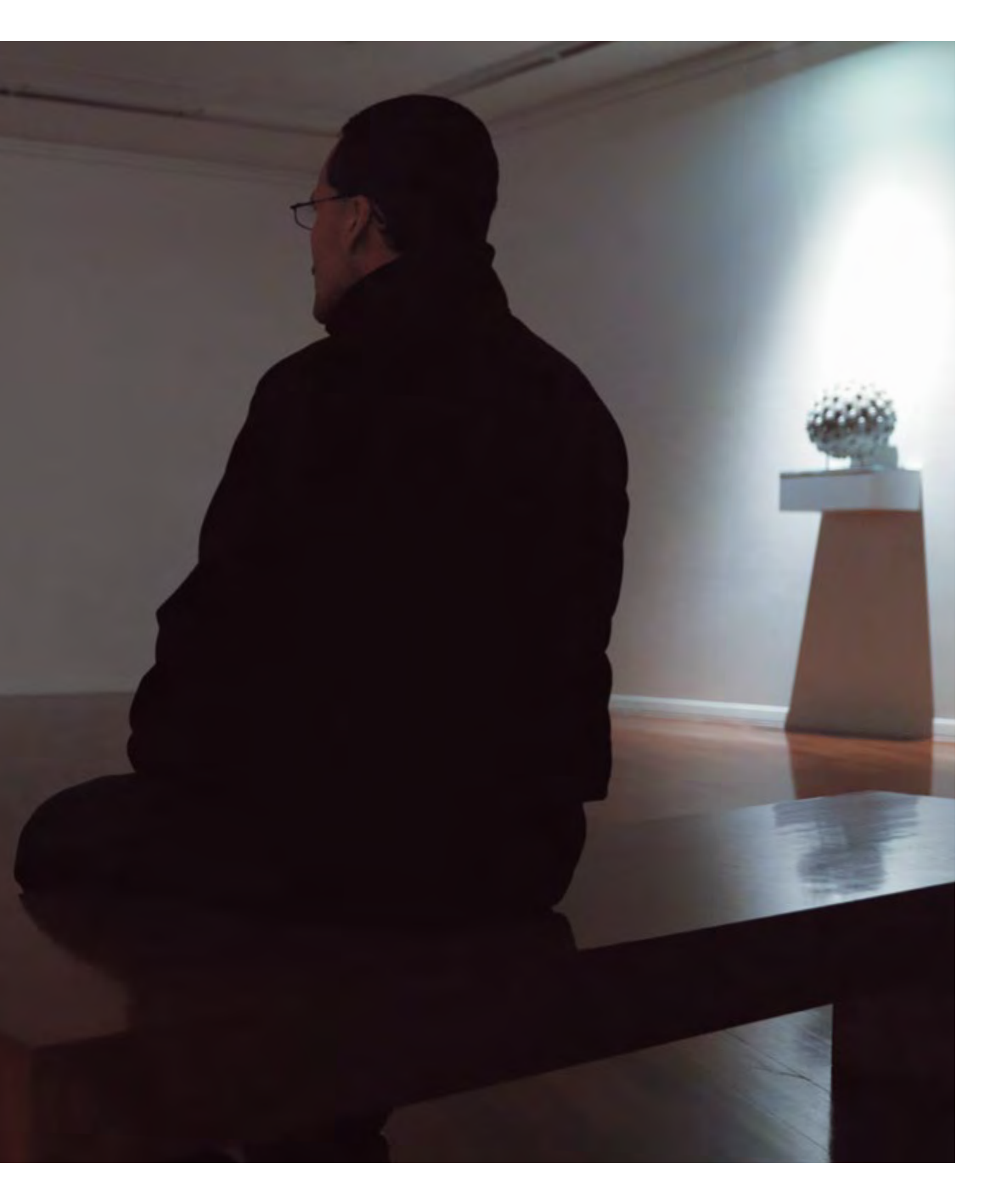


VOICES BODIES SOULS

“I can understand how someone can make thought the core of space. For me, potency must lie with the affects in the response”

THE EPHEMERAL ASPECTS OF LIFE MARK THE ARTIST'S RECENT WORKS WITH THE USE OF NEW MATERIALS AND A GREATER OPENNESS TO THE SYMBOLIC POSSIBILITIES OF FORM. HIS VISUAL RESPONSE TO HUMAN DESTINY AND DEATH FAVOURS THE USE OF SHADOWS AND LIGHT, CRYSTAL AND CERAMICS, PAPER AND VIDEO, AND IS RENDERED AS A FRAGILE AND SILENT BLAZE.





SIEMPRE ES TENTADOR concebir el mundo natural como si fuera un lenguaje. Los místicos ponderaban el libro de la naturaleza junto con las palabras de profetas y apóstoles. Todo rumor de Dios ha comenzado con un sobresalto ante los misterios trágicos de la vida —esa extensión de cielo, tierra, follaje y bestia que conserva sus infinitos secretos pese a las intrusiones del Ser. Después de todo, el mundo tiene que conformarse a las reglas de forma copernicana y kantiana, a las reglas de nuestra mente, pero lo que queda revelado de esas reflexiones es el corto alcance de aquellas reglas y no la extensión espléndida de la existencia inefable. La naturaleza podrá ser poseíble, pero no es conocible.

Es con esta paradoja —la delicada y precisa futilidad de nuestra condición ante las extensiones en las cuales de pronto nos encontramos— que un artista como Carlos Runcie Tanaka comienza su aventura creativa. Desde el primer paso, una cosa queda clara: el viaje parecerá ser un círculo, pero no será uno. Evocará las dialécticas de espirales, el orden del cuadrado, pero la evocación no es sustitución ni tampoco estructura que defina.

El viaje en sí, cae preso a las limitaciones de la metáfora. Un artista descubre una verdad acerca del mundo en su mente, la conoce, y se pasa el resto de su vida creativa articulando sus fronteras. Su esencia, todo lo que tiene importancia en ella será comunicada a pesar de la imposibilidad inherente de la tarea. La obra completa del artista se convierte en el tropo —esa expresión literalmente falsa que, de algún modo, transmite una verdad.

¿Cuáles son las opciones de Runcie Tanaka? Como ceramista, escultor y pensador visual, enfrenta las realidades ineluctables y fundamentales del tiempo y el espacio, al igual que el gran ámbito de sus representaciones. Como peruano, el léxico del espacio consiste de desierto, montaña y cielo. Es un léxico de la expansión; está centrado en la pureza, la reducción, y la elevación casi espiritual de la esencia. El léxico del tiempo es estratificado —el pasado entra en el Ser, en el eterno presente de la aprehensión, al surgir de las entrañas de la tierra (...).

Un proceso creativo está señalando su viaje paralelo con el mundo natural y su compromiso con este. Este mundo natural es la primera base de nuestra experiencia en común, lo que Edmund Husserl llamó el mundo vital (*Lebenswelt*) (...). El viaje paralelo del artista señala la separación entre el proceso creativo y el mundo vital de la naturaleza. Para descubrirse en su esencia, este mundo vital tiene que originar un lenguaje que no sea propio. Este mundo tiene que recordar en formas que no ha creado. Esta es la primera verdad de cómo el Ser deja sus huellas en el pensamiento visual, y una verdad evidente en la obra de Runcie Tanaka desde sus comienzos.

● RICARDO PAU-LLOSA • MIAMI • 1993

La Misma Plegaria
(**Rezoes iguales / Same prayers**) • 2001
Vista de instalación • Installation view
Wu Ediciones, Lima, Perú





Solo Nubes / “I’ve looked at clouds from both sides now” • 2007 • Vista de instalación • Installation view
Centro Cultural Inca Garcilaso, Lima, Perú

IT HAS ALWAYS BEEN tempting to conceive the natural world as a language. Mystics once pondered the book of nature along with the words of prophets and apostles. Every rumor of God has begun with a gasp before the tragic mysteries of life—that expanse of sky, earth, foliage and beast that preserves its infinite secrets despite the intrusions of Being. After all, the world must conform, in Copernican and Kantian fashion, to the rules of our minds, but what stands disclosed in such reflections is the short reach of those rules and not the splendid expanse of ineffable existence. Nature may be ours for the taking but not for the knowing.

It is with this paradox, this precise and delicate futility of our condition before the extensions in which we suddenly find ourselves, that an artist like Carlos Runcie Tanaka begins his journey. From the first step one thing is clear: the journey will resemble a circle but not be one. It will evoke the dialectics of spirals, the order of the square, but evocation is neither substitution nor defining structure. The journey itself falls prey to the limitations of metaphor. An artist finds a truth about the world in the mind, knows it and spends the rest of his or her creative life articulating its boundaries. Its essence, all that matters of it, will be communicated despite the built-in impossibility of the task. The entire body of work becomes the trope—that literally false utterance that somehow transmits a truth.

What are the choices facing Runcie Tanaka? As a ceramist, sculptor, and visual thinker, he faces the fundamental givens of time and space, as well as the ample range of their representations. As a Peruvian, the lexicon of space consists of desert, mountain and sky. It is a lexicon of expansion; it is centered on purity, reduction, the enshrinement of essence. The lexicon of time is layered—the past enters into being, into the eternal present of awareness, by emerging from the entrails of the earth. [...]

A creative process is signalling its parallel journey to (and its inherent compromise with) the natural world that is the first ground of our common experience, what Edmund Husserl calls the life-world (*lebenswelt*). [...] The parallel journey of the artist signals the separateness of the aesthetic process from the natural life world. To be disclosed essentially, the natural life-world must obtain a language not of itself. The world must remind in forms it has not created. This is the first truth of how Being leaves its tracks in visual thought, and one evident in Runcie Tanaka from the start.



Esfera Escrita • 2001
Obra en proceso • Work in progress
Taller del artista, Lima, Perú



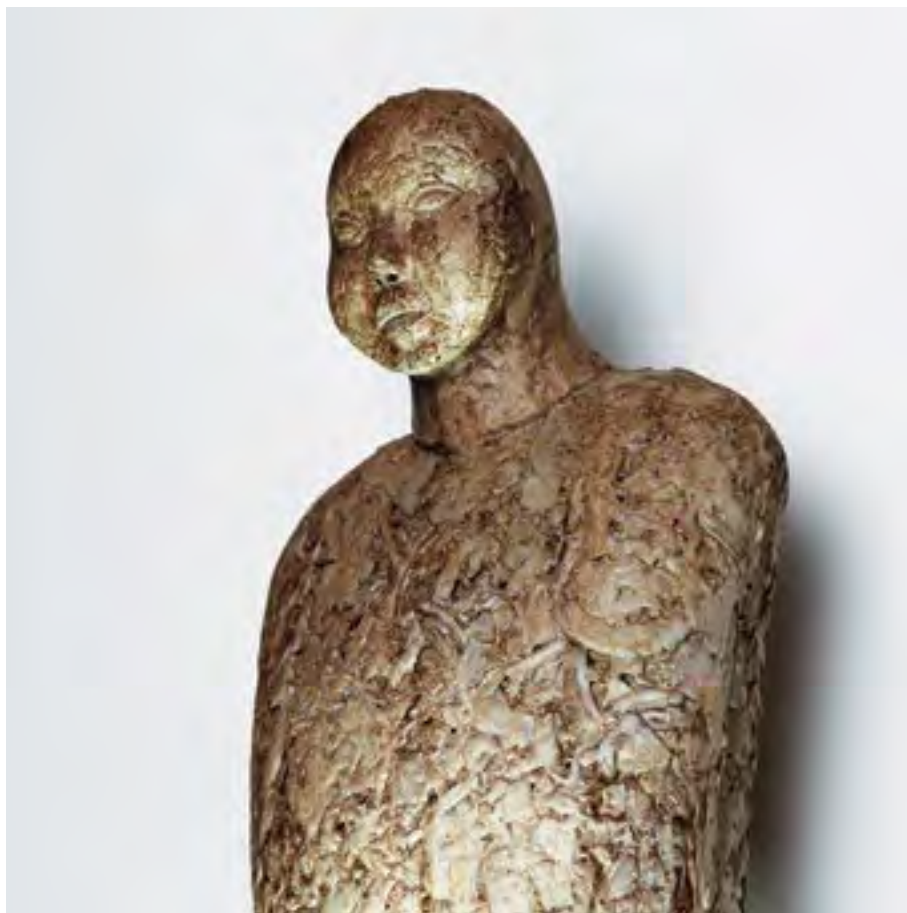
Esfera Escrita • 2001
 Fotografía de estudio • Studio photograph
 Lima, Perú



Solo Nubes / "I've looked at clouds from both sides now" • 2007
Vista de instalación • Installation view
Centro Cultural Inca Garcilaso, Lima, Perú





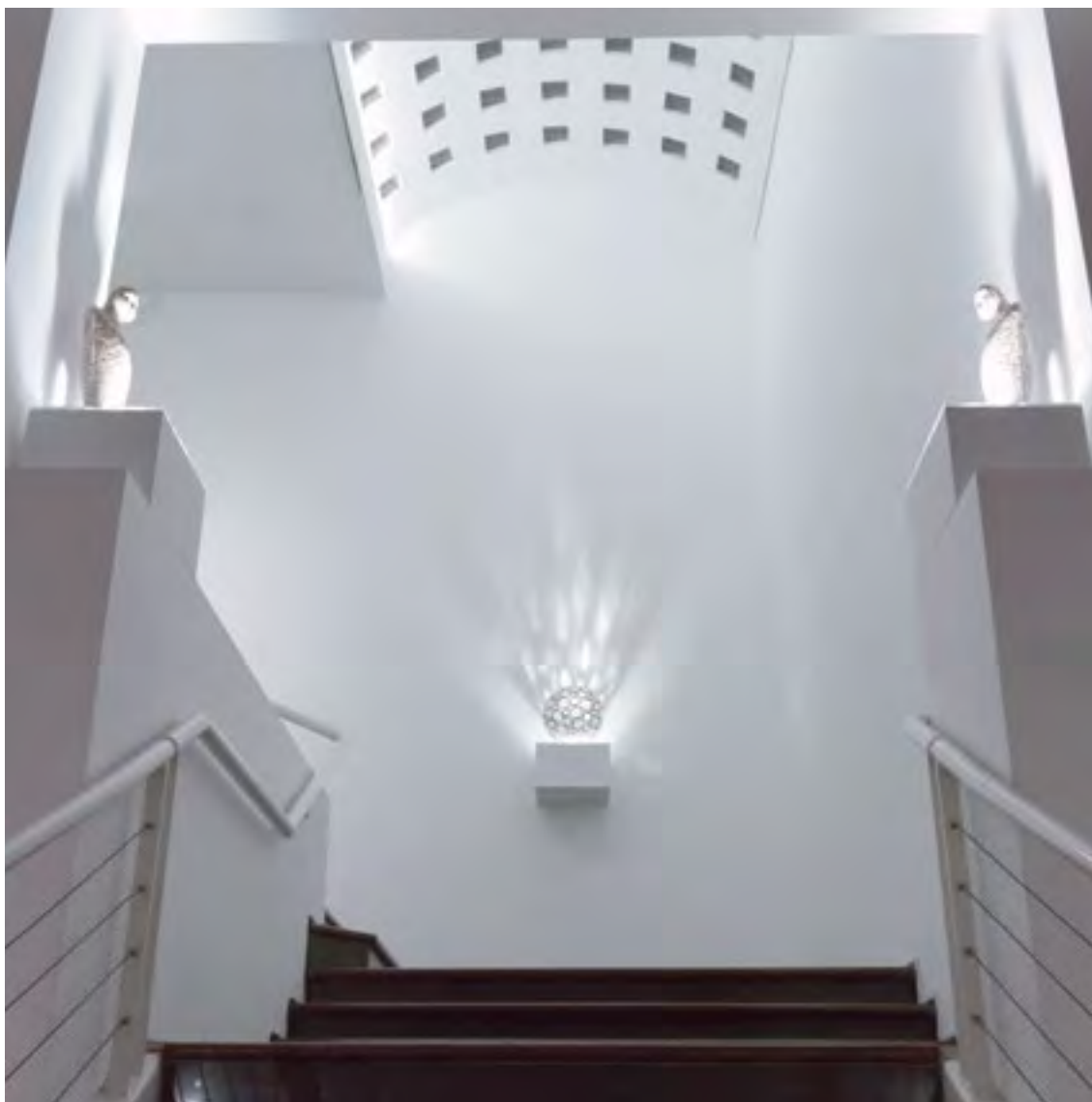


Into White / Hacia el Blanco • 2010
Detalles de instalación • Details of installation
Instituto Cultural Peruano Norteamericano,
Lima, Perú

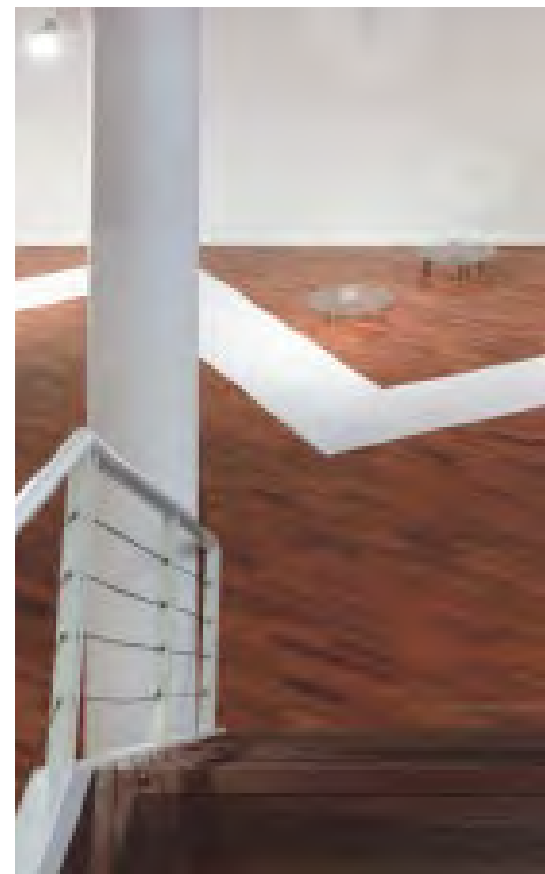


Into White / Hacia el Blanco • 2010
Vistas de instalación • Installation views
Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, Perú

>



Into White / Hacia el Blanco • 2010
Detalles de instalación • Details of installation
Instituto Cultural Peruano Norteamericano,
Lima, Perú



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

Al ingresar al gran espacio solo se focaliza un larguísimo camino, con meandros y ángulos, que indica un desplazamiento obligado. A su vera, a intervalos, están desplegados más de una treintena de cangrejos de vidrio, apoyados sobre platos translúcidos. Al final, ya en un segundo ambiente en penumbras, el vídeo que documenta una intervención a través de la arteria, mostrando un otro camino, esta vez hacia el centro de la vida. A intervalos, y en altura, esferas cerámicas donde asoman innumerables pequeñas cabezas, un mundo encerrado en la perfección de la forma, conteniendo a todos los congéneres. Ya en el tránsito propuesto surge la percepción de las sombras de los cangrejos, proyectadas en los muros. Así, lo que es materia es cristalino, pero su proyección es oscura. Indesligable lo uno de lo otro.

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

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

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

● ÉLIDA ROMÁN • LIMA • 2010



AFTER A NEAR-DEATH EXPERIENCE, where the realization of frailty, the forced silence and isolation, but also the uncertainty of the outcome, of the result of an unequal battle, have merged into this song to life, Runcie poses a gigantic metaphor, almost minimalist in appearance, ascetic in elements but charged with symbolism.

Upon entering the vast space the eye is drawn to a seemingly endless path, with meanders and angles, indicative of a forced displacement. At the side of the path, some thirty crystal crabs resting atop translucent plates. And in a second half-lit room at the end, a video documenting an arterial intervention, showing a different path, this time to the heart of life. Suspended at intervals and at a height, ceramic spheres from which countless small faces peer out, a world captured within the perfection of a spherical form, containing all of humanity. Following the proposed path, we gradually perceive the shadows of the crabs cast on the walls. Thus, matter appears as crystalline, but its shadow is dark. One, inextricable from the other.

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

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

A proposal where passion, intellect and talent are at the service of a human voice that expresses itself in the midst of the strain, the mystery and an anguished mysticism that feeds it.

Into White / Hacia el Blanco • 2010
Vistas de instalación • Installation views
Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, Perú

>







Into White / Hacia el Blanco • 2010
Vistas de videoinstalación • Videoinstallation views
Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, Perú



Into White / Hacia el Blanco • 2010
Detalle de instalación • Detail of installation
Instituto Cultural Peruano
Norteamericano, Lima, Perú





Into White / Hacia el Blanco • 2010
Vista de instalación • Installation view
Instituto Cultural Peruano Norteamericano,
Lima, Perú

PROCESO
1978-2010
PROCESS







RUNCIE TANAKA: ESPACIO, ENTRAÑA Y REVERBERACIÓN

JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

LA POTENCIA DE LA OBRA ARTÍSTICA de Carlos Runcie Tanaka podría emanar de la capacidad del artista para la contemplación y la revelación en un plano en el cual, en todo momento, evoca lo espiritual mediante lo específico de la materia y del espacio. La contemplación no es nunca pasiva es, más bien, una manera de tomar conocimiento de lo que existe y de comprometerse a ser testigo de su existir. La revelación es la ardiente convicción de que las percepciones que modelan la visión de uno pueden y deben ser plasmadas para que permanezcan a la vista de todos, como prueba tangible de aquello en lo que se cree y de la propia capacidad de asombro. Entre una esfera de cerámica y otra en la técnica del vitral, entre un cangrejo de origami en papel y otro de cristal, Runcie Tanaka se yergue, figuradamente hablando, como un individuo que disfruta jugar y cuyo asombro ante el mundo de los materiales y las destrezas que se requieren para dominarlos no cesa nunca. Su logro artístico, sin embargo, abarca la recuperación del sentido de las realizaciones en el terreno de las, vitalmente significativas, artes menores (como hubiera dicho William Morris), una renovada comprensión de la forma, así como un recordatorio de un potencial oculto que habla una vez más, en el presente, del misterio y profundidad del símbolo.

CUANDO CARLOS RUNCIE TANAKA comenzó a producir objetos de cerámica a fines de los setenta, él era uno de los pocos que creía que uno podía hacer arte en Lima, Perú, usando la arcilla como medio. Ciertamente, a los 19 años, era poco convencional en su perspectiva ante la vida. Hacia el año 1975 se había graduado de un colegio inglés privado en Lima, reconocido por producir médicos, abogados y empresarios de primer calibre. Pero él en cambio optó por estudiar filosofía en la universidad. Justo cuando todos en su círculo habían aceptado su decisión, dejó el mundo académico de la Pontificia Universidad Católica, por lo que en ese momento era considerada la producción más corriente de artefactos. Como ex estudiante de filosofía, particularmente tocado por la Ética y la Estética, su percepción era muy distinta. Bajo la tutela y ejemplo de dos rebeldes limeños, Mariano Llosa y Pedro Mongrut (quienes se habían entregado a la cerámica de taller) él rápidamente se abocó a los aspectos técnicos de la elaboración de objetos cerámicos, y se familiarizó con figuras internacionales claves, tales como Bernard Leach y Hamada Shoji, quienes plantearon a través de su obra la imagen del ceramista como un artista-artesano, que abrazaba un estilo de vida con la creación de objetos cerámicos.

**Carlos Runcie Tanaka trabaja
un tazón en el torno • ca. 1980**
Taller Shonan Gama, Yufuin, Japón



Todo ello se percibía en el aire a finales de la década de 1970. Hamada falleció tempranamente en 1978, Leach en 1979, y sus posturas habían logrado una dimensión contracultural; ambos con su defensa vigorosa de las artes tradicionales (Hamada virtualmente cofundó el movimiento Mingei en el Japón) y su concepción del camino del artista-artesano como uno inmerso en goce, a raíz de la búsqueda honesta de la belleza en formas de barro cocido humildes, honestas y consagradas por el tiempo.

Pero algo extraordinario también había ocurrido en el Perú en el año 1975, bajo el gobierno de la única junta militar con una aparente inclinación socialista en Latinoamérica en aquella época (una rara avis como quiera que se le mire). El mundo del arte limeño se vio estremecido y escandalizado incalculablemente cuando el maestro artesano andino Joaquín López-Antay fue distinguido con el Premio Nacional de Cultura, en el campo de Artes Plásticas, por sobre Carlos Quíspez-Asín, un gran artista con estudios en la Real Academia de San Fernando en Madrid durante la década de 1920, con adhesión por la pintura postcubista. Una división colosal se produjo en la escena cultural, en la que la mayoría de los artistas importantes denostaban el veredicto mientras que algunas figuras influyentes y jóvenes artistas, predominantemente, se sumaban a la causa de reconocer a López-Antay como un artista en el Perú del siglo XX, y aplaudían la distinción. Evidentemente, la Pintura y la Escultura calificaban como 'alta cultura', mientras que la creatividad en la producción de objetos tradicionales de López-Antay, quien había innovado en el diseño de algunos de estos, caía en lo que era 'baja'.

Todo esto adquirió cohesión durante los viajes de Runcie Tanaka entre 1980 y 1981, y sus estadías en Izcuchaca, en la zona sur de los Andes peruanos. Ahí emprendió la supervisión de las quemadas y resolvió problemas técnicos relativos a los hornos, así como también evaluó la calidad de la producción de taller, reemplazando temporalmente al neozelandés Harry Davis, un discípulo de Bernard Leach, quien había empezado y había estado a la cabeza del proyecto durante varios años y hacía poco que se había retirado de manera definitiva. Pero todo esto vino solamente después de su experiencia como *deshi* —aprendiz de maestro ceramista—, en el Japón, durante 1979-1980.

EL TERRITORIO MENTAL

El carácter crucial de la decisión de Runcie Tanaka de convertirse en aprendiz de un maestro ceramista en el Japón marcó el punto de inflexión en su vida. Significó reconocer frontalmente a sus ancestros y, en 1978, inspirado por sus lecturas de Leach y Hamada, inició la reconstrucción de su identidad más allá del mero hecho biológico de su sangre japonesa: se volvió un *deshi* para Tsukimura Masahiko, un maestro en Mashiko; emergió un año después con algo semejante a un entendimiento místico de la verdadera búsqueda en la vida de un ceramista. Y esto no concordaba exactamente con las expectativas que en Japón se tiene usualmente sobre lo que un *deshi* debe ser y aprender.

Había seguido a su corazón en el momento de viajar al Japón y una vez allí se dio cuenta rápidamente que vivir como ceramista sería para él comprometerse con un proceso de afirmación constante de un territorio del corazón, de antiguos y nuevos rituales personales para llevar un pacto consigo mismo, de cara a un escenario exterior de cambios continuos. Empezó a comprender lo que significaría tener la certeza de haber alcanzado aquello que es lo más arduo de alcanzar, la más inmaterial de todas las proyecciones perceptuales: un territorio mental de dimensiones imprecisas e indefinibles y, sin embargo, confiable por su hondura emocional, la que a veces parecía como si pudiera ser invocada de la nada por él, a voluntad, pero que no daba respiro alguno en la cuestión de tener que lidiar con la inercia de la materia. Quizá, la promesa de algo inconmensurable, una visión de la belleza por venir se reveló por primera vez.

Se puede decir que en muchos aspectos es de aquí que emergen los cimientos de su arte de la instalación: un método ritual de buscar un orden que haga eco de patrones de arreglo —o de desarreglo— de cosas humildes, cotidianas en un plano en el que artificio y naturaleza son llevados a un grado equivalente de presencia; mientras el todo alude a un núcleo de emoción arraigada hallándose materialmente, sin embargo, en el umbral de lo lúdico. Uno no puede evitar recordar al poeta peruano Raúl Deustua y su parafraseo del verso de John Keats: “*A thing of beauty is a joy forever*” a “*A thing of beauty is a toy forever*”.

La visión de vida que surgió de los intentos de hacer suya aquella comprensión antigua de la arcilla como medio en el Japón tuvo todo que ver con una comprensión de cómo mantener la fe consigo para el futuro. Descubrió que implicaba un constante elemento de juego, junto a cuestionamientos existenciales serios, acerca de decisiones que debía tomar en la vida. La imagen de la quema del objeto cerámico en el horno como paso necesario para una transformación absoluta de las propiedades de la materia, le proveería de una metáfora personal, mediante la cual todo pasa la prueba del fuego, y es el fuego el que tiene la última palabra sobre todo lo que concierne a la existencia de objetos cerámicos vistos como simbólicamente permanentes, en medio del mundo impermanente y flotante.

De la misma manera, el acto de trabajar la arcilla en el torno del ceramista para hacer una vasija, lo introdujo en el ámbito de la coincidencia, en un instante de tiempo, entre la imagen de la cosa capturada por la memoria, la regularidad de la respiración y el tirón ascendente de las manos unidas en intención. La imagen de mente, corazón y mano en armonía es una de las construcciones lingüísticas de mayor fuerza, elegida por él para expresar frecuentemente su intención artística. Se ciñe a ella como a algo dado en el tiempo y el espacio.

En el mundo de los ceramistas insertos en la comunidad rural circundante en Mashiko, empezó a compenetrarse con la cultura local a través de encuentros con individualidades excepcionales, en un sentido humano muy concreto. Entabló amistad con los maestros ceramistas Yoshida Yoshihiko —yerno del Tesoro Nacional Viviente Serizawa Keisuke y amigo de Hamada—, y Shimaoka Tatsuzo —aprendiz del gran maestro fallecido—, quien le dijo que tendría que seguir su propio camino.



Ofrenda / Kamisama • 2006 • Detalle de instalación • Detail of installation
En Sumballein – Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006
Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, Perú

Después de eso, no le importó si a los ojos de los nativos era un *gaijin* o ‘extranjero’ o, en su traducción literal, una ‘persona de afuera’. Ello le ayudó a desprenderse de cualquier postura inicial de elevado idealismo por la que buscaba adhesión a los valores culturales japoneses tradicionales, de modo que al final se llevó consigo lo que tomó al andar. Las tensiones con el maestro Tsukimura eventualmente implicaron el verse liberado para viajar a través del país a sus anchas. El templo en Ryoanji, con su jardín de piedra-como-un-paisaje para la meditación sería un momento privilegiado en sus viajes, un recuerdo inagotable en su repercusión. Su encuentro con el hermano del abuelo Tanaka en el entorno rural de Takamatsu, ciudad ubicada en el norte de Shikoku (una de las islas de Japón), así como también con distintos familiares vivos, fue otro. El círculo se cerró en ese momento, y su apuesta inicial y arriesgada por adquirir una disciplina para vivir y producir como ceramista se vio superada por el alcance inesperado de lo vivido en el Japón. Su cita con sus ancestros se había convertido en un encuentro con su destino, un atisbo sorprendente de la forma que tomaría lo que vendría. Ya desde entonces mantenía la fe.

UN TALLER EN IZCUCHACA

Aún así, su ideal mientras estaba en Izcuchaca, Perú, un año después, era convertirse en un ceramista de taller en la vena de Leach y Davis. Pronto descubriría que ningún público de compradores en Lima podía sostener el taller de un ceramista a través de la adquisición de su producción de objetos cerámicos —que en el caso del producto de Izcuchaca, era de un diseño muy particular, relacionado a la cerámica de *grès* europea—, pues la apreciación estética de lo que era un cuenco cerámico bien hecho y honesto era algo de lo que muy pocos sabían y no le importaba a la mayoría. Básicamente, había una ausencia de discernimiento, y una falta de sensibilidad educada. El conocimiento acerca del arte de la cerámica que había encontrado en el Japón era simplemente una sofisticación que no existía en Lima, en la que el valor asignado a los objetos funcionales de cerámica estaba regulado simplemente por demanda comercial. Los costos de producción para la cerámica eran elevados, y una cosa era cierta: por ser la porcelana menos costosa, en ese momento la cerámica tenía una demanda demasiado reducida para que el proyecto prosperase.

Fue también en Izcuchaca que Runcie Tanaka tomó conciencia acerca de las distintas posiciones ideológicas adoptadas en el sector sur central de los Andes peruanos, externas a la política convencional, y antagónicas a las elecciones de 1980, en las cuales Fernando Belaúnde fue elegido presidente (doce años después de su destitución por las Fuerzas Armadas). El discurso político en el taller era radical, y justificaba ampliamente una subversión naciente como forma de respuesta al gobierno democráticamente electo. Fueron señales de la magnitud de la influencia que el grupo armado de disidentes, Sendero Luminoso, estaba adquiriendo entonces en la región.

Fue en el taller de cerámica que conocería su línea política marxista-leninista-maoísta, aunque su contribución al trabajo ahí le había hecho ganarse el respeto de aquellos encargados de administrarlo: él estaba en Izcuchaca para arreglar las cosas y asegurar la continuidad en la producción de los objetos cerámicos funcionales que se vendían en Lima, ayudaba a los pobladores a ganarse la vida. Cuando se retiró del pueblo en 1981, no sospechaba que Sendero Luminoso transformaría violentamente el curso de eventos en el Perú durante los siguientes doce años en su intento por conquistar el poder. Esta no sería la última vez que se encontraría cara a cara con la subversión armada en el país.

Los viajes constantes hacia y desde esa zona del Perú durante esos años, comprendían rutas castigadoras en carreteras afirmadas a lo largo de todo el camino. Era difícil para cualquiera que venía de Lima familiarizarse con la Sierra, especialmente durante la temporada de lluvias desde diciembre a marzo, cuando los desprendimientos de barro y piedra conocidos como *huaycos* (a veces de grandes proporciones, arrastrando árboles desenraizados y rocas enormes) interrumpían el transporte en las carreteras. Era frecuente que los buses se malogaran, y cuando el chofer no podía reparar el defecto, transcurrían largas horas —o días incluso—, en el lugar, a la espera de ayuda técnica.

El cambio inesperado de cuando la angosta franja costera —de 60 km de ancho a lo mucho—, quedaba atrás y el bus empezaba el largo y empinado ascenso, dejó huella en su imaginación. Quizá la imagen de un Perú geográficamente fracturado surgía en la mente y reforzaba la noción de un país dividido étnicamente. Uno podía sentir que había razones para dudar de la realidad del Perú como nación, al confrontarse con la cruda evidencia de que el Estado le había dado la espalda virtualmente a todo lo que estuviera fuera de Lima, la capital, en la cual el poder político y económico se hallaba centralizado.

Este silencio, en el que estaban envueltas las vidas de distintos pueblos en la mayor parte del Perú rural a fines del siglo XX, podía ser asociado con el silencio del paisaje peruano, un mudo testigo del destino histórico del país. No obstante, había sido la necesidad de llegar a un equilibrio tanto con el duro clima como con los suelos pobres de las alturas, el impulso subyacente del florecimiento de la civilización a lo largo de la costa del Pacífico en América del Sur. Contrariamente a toda apariencia, el paisaje portaba signos de la acción de hombres civilizados en los lugares más insospechados e inexplicables. Runcie Tanaka había tenido una visión de ello en su adolescencia en el colegio inglés, donde fue miembro del Club de Arqueología (en una ocasión también llegó a ser miembro de un pequeño club de cerámica durante 1970 y 1971), enriqueciéndose inmensamente con los viajes organizados por José Vega Centeno, profesor de Historia del Perú, quien entonces lo impulsaba. Hubo frecuentes viajes de fin de semana a locaciones prehispánicas cerca a Lima, como Paracas, aproximadamente 240 km hacia el sur; y viajes más largos a lugares remotos tales como Huánuco, Ayacucho o Cusco. Coleccionar objetos era incentivado por el profesor, quien indicaba cuán bajos eran los precios y compraba cosas para sí mismo. Más tarde, tendría ocasión de ver piezas finas de cerámica en casas privadas en Lima, todas obtenidas a través de extracciones ilegales en sitios arqueológicos supuestamente protegidos.

Pero los primeros objetos que compró eran los vendidos por ambulantes que residían en el área de los distintos lugares arqueológicos, frecuentemente en los sitios mismos, en donde ellos eran nuevos ocupantes del territorio “vacío”; percibió entonces que había un vínculo precario —no dicho— entre su economía de supervivencia en el presente y la muy alabada grandiosidad pasada de los pueblos que habían construido lo que ahora eran las ruinas que le decían que debía admirar.

Cuando a mediados de los ochenta empezó a buscar su inspiración en la cerámica precolombina, el vínculo entre paisaje y cultura se había vuelto para él ineludible. El conocimiento adquirido de la civilización preinca lo llevó a entender que los finos objetos cerámicos nunca habían sido pensados para el uso: habían sido preparados especialmente —y específicamente, también— para acompañar a los soberanos o dignatarios muertos en sus viajes de esta vida al mundo subterráneo. Los contextos funerarios desenterrados por arqueólogos, que buscaban minuciosamente evitar perturbar las posiciones en las que distintos objetos cerámicos eran encontrados en una tumba —algunos conteniendo comidas secas—, fueron correctamente interpretados por él como el resultado de ritos de enterramiento en los cuales todo tenía que ser hecho correctamente para lograr una transición armoniosa a la vida después de la muerte. Estos ritos implicaban acciones en las cuales un cierto orden en el posicionamiento de objetos tenía que ser logrado.



Músicos • ca. 1981 • Florencia, Italia

La cartografía de la cámara de entierro era un microcosmos, una imagen simbólica del mundo en síntesis, permitiéndole al muerto orientarse y ser acompañado por objetos familiares. Halladas a lo largo de la costa, y a veces preservadas dentro de ciudades como Lima y Trujillo, las pirámides truncas de ladrillos de barro que contenían cámaras de entierro, eran vistas por él como semejantes a colinas cubiertas de arena, que fácilmente los ojos podían pasar por alto tomándolas por aspectos naturales del paisaje.

DE FLORENCIA AL DESIERTO

Mientras estaba en Florencia, Italia, en 1982, con una beca para realizar estudios de Diseño Cerámico en el Istituto Statale di Sesto Fiorentino, se dio claramente cuenta de que era posible tener una perspectiva totalmente diferente del volumen cerámico si la aproximación de uno se inclinaba por las artes visuales y no por la cerámica de taller.

Se suponía que él iba a adquirir nociones y destrezas específicas para el desarrollo de acabados y aplicaciones cerámicas decorativos, por ello en el curso se hacía especial énfasis en el planteamiento de soluciones modulares. Rápidamente, sin embargo, se desentendió de los aspectos técnicos de la producción de losetas concebidas por un diseñador, con énfasis en la repetición de motivos planos, y empezó a estudiar la plasticidad de las formas escultóricas barrocas que frecuentemente observaba como parte de un programa de ornamentación arquitectónica. La teatralidad de estos ornamentos sometidos a menudo a la torsión y exhibiendo por lo general una deformidad incorporada, tuvo un efecto sobre su percepción acerca del protagonismo de la forma y le dio un indicio de cómo se podía infundir carga dramática, sucintamente, en lo que por otro lado eran volúmenes sumidos en la quietud.



Sin Título • Untitled • 1985
 Vista de sala • Exhibition view
 Galería Nueve, Lima, Perú

Más por el lado de lo contemporáneo, entró en contacto con el arte cerámico italiano, que básicamente estaba considerado como una variante menor en el vasto campo de la escultura italiana. Presentó sus trabajos al proceso de selección para salones y exposiciones panorámicas que se celebraban frecuentemente, y aunque halló mucho de admirable en la obra de algunos artistas como Salvatore Cipolla y Nino Caruso, tuvo la certeza de que su vocación era de un orden absolutamente personal y para progresar requería que tomara una dirección distinta. Su exposición individual en la galería Lo Sprone de Florencia, en el otoño de 1984, incluyó formas basadas en vasijas cerradas que representaban a músicos y que tenían semejanza con las vasijas figurativas de la cultura Nazca.

Para cuando regresó a Lima en 1985, intentó trabajar en escultura cerámica, modelando lo que parecían ser formas cerámicas huecas, herméticas o casi completamente cerradas, probablemente bajo la influencia de la escultura cerámica abstracta que había visto en Italia. Hacia el año 1987, sin embargo, osada pero notablemente también, había empezado a hacer arte de instalación en Lima, a su manera. Transformó el espacio de una galería moderna en un paisaje desértico. En él colocó sus cerámicas —quemadas a alta temperatura con vidriados y texturas de la tradición japonesa, pero haciendo eco de colores y formas volumétricas de tiempos precolombinos—, para que salieran al encuentro del observador mientras este hacía su recorrido: podían ser libremente imaginadas como frutas extrañas o caparzones abandonados en la arena de la costa, para parafrasear al crítico peruano Alfonso Castrillón, quien escribió entonces acerca de la exhibición.

Durante 1987, la columna vertebral de su práctica artística fue, estrictamente hablando, la cerámica. No obstante, dejó su huella en la escena de arte limeña por primera vez con esta instalación, planteada en sus propios términos. Su apuesta por ser reconocido como un artista cerámico lo había llevado a la transformación espacial de la galería: la modificó radicalmente, por primera vez, para crear un medio ambiente que pudiese satisfactoriamente englobar sus objetos. Esto implicó una paradoja y estableció, por lo tanto, un patrón para



Sin Título • Untitled • 1987
Vista de instalación • Installation view
Galería Trilce, Lima, Perú

el proceso creativo de Carlos Runcie Tanaka: era por una parte una solución muy racional y, al mismo tiempo, implicaba el despliegue de afectos sensibles. La intuición lo llevó a captar cómo satisfacer su deseo de construir una ficción en la forma de una imagen que tridimensionalmente sintetizara un territorio geográfico elevado a la dimensión de un paisaje mítico vislumbrado. Esta fue su respuesta en ese entonces al reto de construir una imagen de sí mismo como artista peruano, pero en términos mayores para construir su identidad como un artista latinoamericano.

Hubo otros que hasta cierto punto hicieron las veces de modelos locales que podía seguir. Tras su retorno a Lima en 1980, él había conocido y se había hecho amigo del pintor Fernando de la Jara (1948-), cuyas perspectivas del arte como un llamado personal lo influenciaron considerablemente, mientras que la quietud de sus dibujos y pinturas dejaron una impresión permanente en él. A mediados de los ochenta conocería en Lima al gran poeta peruano y artista visual Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) —autoexiliado en Italia desde los cincuenta— con quien compartía un amor por el desierto de la Costa y sus presencias precolombinas ocultas. El pintor y escultor peruano Emilio Rodríguez-Larraín (1928-), quien había retornado al país en 1980, influyó enormemente en su comprensión de cómo sostener un proceso creativo, desechando al mismo tiempo aquellas divisiones perceptiblemente presentes que por lo general separan a la escultura de la instalación y, a la vez, emprender una indagación en el paisaje de la Costa y la Sierra. La artista peruana Esther Vainstein, creadora de instalaciones y dibujante (1947-) también exploró el desierto como un ambiente natural que fue testigo del surgimiento y caída de distintos pueblos a lo largo del tiempo.

La dimensión mítica de la que su propuesta estaba atravesada, se tornó compleja. Jugaba con aspectos del ethos del siglo veinte tardío en su decisión de evitar un contenido ideológico en el sentido y el uso típicos que le daban los creadores activos de la región latinoamericana en aquella época (se debe recordar en este punto que el muro de Berlín había sido demolido por los berlineses en su reivindicación de sí mismos como alemanes



Batán • 1988
Fotografía de estudio
Studio photograph
Lima, Perú

en 1989, con consecuencias globales). Mantuvo su distancia del realismo mágico que aparecía auspiciado por el surrealismo tardío, y del compromiso implícito en las prácticas relacionadas al no-objetualismo de afinidad izquierdista.

En su perspectiva poco ortodoxa, la síntesis intercultural entre estéticas occidentales y orientales del artista norteamericano-japonés Isamu Noguchi fue una referencia obligada. Los ambientes de luz de James Turrell le impresionaron en México, y tuvo la oportunidad de conocer al artista norteamericano personalmente en Flagstaff, Arizona, en 1993, quien lo invitó a visitar el cráter Roden (los agudos comentarios de Turrell sobre el significado del espacio entre objetos tuvo gran impacto en Runcie). Las instalaciones en galerías e intervenciones específicas a locaciones del escultor británico Richard Long fueron una inspiración tanto en el uso de materiales, así como en las acciones parcialmente rituales involucradas en su creación. Las instalaciones y piezas de vídeo de la artista visual norteamericana Ann Hamilton le revelaron una sensibilidad del espacio muy diferente y particular, así como también una fuente no explorada de sensualidad en la elección de materiales.

El pensamiento de Carlos Runcie Tanaka en la década de 1980 no contemplaba la perspectiva occidental como piedra de toque de la historia, pero tampoco se inclinaba por lo ahistórico. Su aproximación al pensamiento no-occidental y su interés en él —incluyendo la religión—, lo situaron a distancia de lo lineal y le descubrieron las posibilidades poéticas de lo circular, de la noción de ciclo. Esto, unido a su amor por la Biología —especialmente— y la Geología, significó un desarrollo consistente de la vasija como forma, que a menudo era dotada de un carácter biomorfo, y a veces con un evidente sentido de lo mineral, con una sensación de una posible vida latente; como si las formaciones geológicas de roca “respiraran” a un ritmo extraño, estuvieran vivas en una insospechada escala de tiempo. Esto, por supuesto, parcialmente se remontaba a los objetos cerámicos precolombinos encontrados en un contexto funerario, colocados en obediencia al ritual estricto; una cuestión que había comprendido en el Japón y que al hacerlo, posiblemente había contribuido a definir el principal eje estético de la conciencia de sí mismo como artista peruano.



Sin Título • Untitled • 1991
 Vista de instalación • Installation view
 Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollin
 Yoliztli, México D.F., México

EL PAISAJE SUBLIME

El Dr. Herbert Sanders, una de las autoridades mundiales en técnicas cerámicas, ha señalado que: “Durante siglos el oriental ha sido educado para apreciar diferencias sutiles: en el cuerpo de arcilla en sí, en el cuerpo y textura del vidriado, en el color del cuerpo y del vidriado de sus objetos cerámicos. También ha aprendido a admirar y sentir reverencia por los resultados accidentales, especialmente aquellos que ocurren durante las quemas”. La toma de consciencia de que en Lima ningún público o coleccionista de arte poseedor del discernimiento se acercaría a él, hizo que el artista decidiera realzar la apariencia del objeto cerámico en todos sus aspectos, abandonando de ese modo el *wabi* o tradicional sutileza japonesa. No solo la apariencia, sino también el tamaño y el peso fueron llevados a extremos en sus esfuerzos por darle una visibilidad tentativa a la cerámica. El reto fue intimidante, pero encontró la forma de ponerse a la altura.

Como creador peruano de formas cerámicas, sintió agudamente la necesidad de proveer un terreno basal al cual poder decirse a sí mismo que las piezas pertenecían. Sin embargo, situarlas sobre ese suelo, hallarle un lugar a cada una, se volvió equivalente a entenderlas bajo una perspectiva de construcción de una historia; es decir, significó crear una dimensión de ficción para cada una de ellas. El aspecto biomorfo o mineral de muchas de sus vasijas sugería formas evolucionadas en una escala de tiempo que derrotaba al entendimiento humano: un proceso interminable que conllevaba la metamorfosis total para algunas y la extinción para otras. En el estudio de la Historia Natural, una escala temporal está científicamente determinada como verdadera y, sin embargo, dado que escapa a la comprensión mental de las cosas, todo pareciera retrotraerse a 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 “convirtió” significativamente en suelo sagrado. Inicialmente, su conciencia y contemplación del desierto como paisaje alimentó directamente su sentido de temor reverente y, al menos en parte, inspiró su esfuerzo por provocar un sentimiento de asombro con sus instalaciones. La imagen-síntesis referida



Tezontle / roca volcánica • 1991
Mina de tezontle al sur de la ciudad
México D.F., México



Sin Título • 1991
Plano de la instalación con muestra de tezontle • Installation plan with a sachet of tezontle
Archivo del artista • Lima, Perú

anteriormente implicaba que la visión del desierto como un espacio inconmensurable (en el verso de Shelley, “(...) ilimitada y desnuda / La llana y uniforme arena se extiende en la lontananza”) fue paradójicamente condensada con la percepción de lo secreto y del misterio de desentrañar de la tierra y revelar lo que habría estado oculto de las miradas de los vivos por motivos religiosos. Las vasijas cerámicas demostraron ser agentes que catalizaban la insólita fusión de la energía de lo sublime y la reverencia ritual ante la muerte, en una potente experiencia. Esta última podía virar hacia un enfoque reverencia a materiales encontrados en la naturaleza, y el artista era conocido por transportarlos masivamente hacia la galería, para una vez estando allí entremezclarlos con objetos cerámicos producidos por él, como sucedió en México D.F.

Su prolongada estadía en México —seis meses en 1991— gracias a una beca de la Ciudad de México, significó para él la posibilidad de concentrarse en proyectos propios y crear obras cerámicas de una índole personal en una atmósfera de taller, libre de la presión de la constante producción de vajilla y otras piezas utilitarias. Empezó a concebir una ambiciosa propuesta nueva. Cuando esta finalmente se materializó, inspirada por el paisaje, en la línea de su muestra individual en la galería Trilce en 1987, se hizo evidente que la creación de un mito era un componente indispensable. Fue entonces que usó el tezontle, piedra roja y negra de origen volcánico, para llenar el espacio de la galería lo que inmediatamente dotó a la instalación de una potente carga dramática. Sus piezas cerámicas se asemejaban, por un lado, a larvas en proceso de metamorfosis pero, por otro, poseían todo el aspecto de fósiles antediluvianos. Esto es lo más cerca que el artista ha estado de producir su propia fauna.

Mientras se hallaba, en México, experimentó una intensa epifanía de la naturaleza y el orden cósmico. Estaba visitando la costa cuando se produjo un eclipse total de sol, y a medida que la oscuridad cubría la faz de la tierra, en lo que asemejaba un retorno a la oscuridad primigenia, observó cuando las aves que volaban en lo alto descendieron a tierra súbitamente, plegaron sus alas y empezaron a dormir en lo que pareció ser un lapso brevísimo de tiempo. La caída de la oscuridad le impactó enormemente por ser la manifestación más pura de lo sublime, que jamás había experimentado.

LA SENDA DEL CANGREJO

Un cambio drástico tuvo lugar en 1994, junto con su gran muestra unipersonal *Desplazamientos* en el Museo de la Nación, Lima. El asunto en cuestión era primordialmente la memoria, tanto colectiva como personal, vista ante el horizonte de la historia como un proceso que emerge de las acciones y voluntad de las comunidades, sea concertadamente o como manifestación espontánea. El elemento autobiográfico hizo su primera aparición en su proceso creativo. Había empezado a desenterrar sus raíces y había descubierto por accidente el monumento en la playa de Cerro Azul (un pequeño puerto semioperativo a 130 km al sur de Lima) que conmemoraba la llegada de los inmigrantes japoneses al Perú en 1890. Como ha mencionado anteriormente, a pie del monumento había cientos de cangrejos muertos, de una especie oriunda a la costa: las cáscaras corpóreas regadas alrededor le hicieron pensar en el destino. La reflexión acerca del movimiento migratorio de los japoneses cobró predominancia en su mente e implicó, inevitablemente, el ver su propia historia familiar materna bajo nueva luz.

La primera vez que presentó un trabajo de instalación relacionado a esta experiencia fue en la V Bienal de la Habana, Cuba, en 1994, donde su pieza fue como un boceto de lo que vendría después. Aquel fue su segundo viaje a esta ciudad desde que había sido invitado a participar en la IV Bienal, en 1991. En La Habana, en 1994, conoció al curador Jim Harithas, al artista visual Mel Chin, y al artista cerámico Irv Tepper, estadounidenses con quienes entabló amistad. Mel Chin le impresionaría por el equilibrio de precisión, sutileza oriental y radical pensamiento conceptual en su trabajo.

Desplazamientos puede ser tomado como un todo y leído como un paisaje mental, con la memoria como la trama en la que todas las instalaciones han sido urdidas como conjunto. El sentido de lugar funcionaba con un nombre concreto, correspondiente a una locación geográfica, en relación a un evento específico ocurrido hace más de un siglo. Sin embargo, con excepción de dos piezas muy particulares —una de ellas la presentación

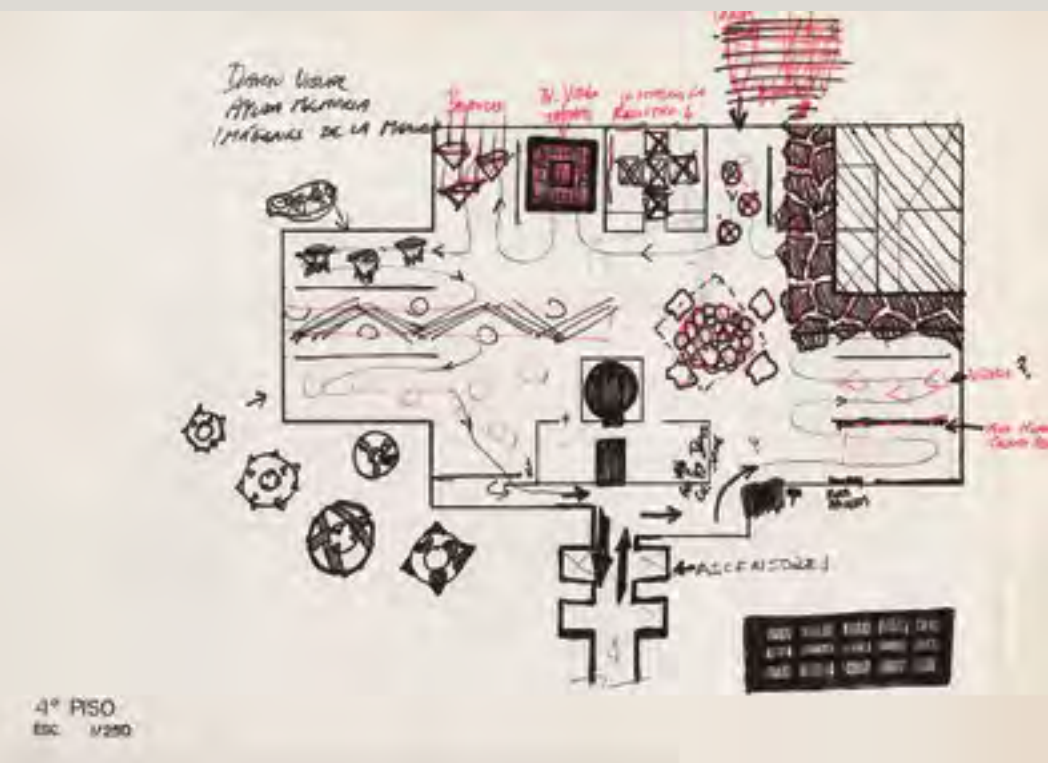
Desplazamientos • 1994
Vista de instalación
Installation view
Museo de la Nación, Lima, Perú



de una selección de posesiones personales de sus abuelos Runcie y Tanaka, así como también documentos referentes a sus actividades; y la otra, una imagen fotográfica del muelle en Cerro Azul y una vitrina de vidrio con especímenes de cangrejos preservados—, todas las otras instalaciones fueron la exploración de un paisaje de la mente, nacido de una reinterpretación tanto sensual como simbólica de ambientes de la orilla o litoral. La memoria fue postulada como el terreno de una búsqueda de significado que abarcaba un territorio, con un habitante particularmente insólito que obtenía así el estatuto de ícono: el cangrejo.

Para empezar, la referencia era directa a una especie de cangrejo pequeña encontrada en la zona de oleaje, pero dentro de la narrativa poética y críptica de la exhibición se convirtió en una abstracción, a medida que el artista hacía a un lado la cerámica y sometía lo natural a un comentario o escrutinio cultural; por ejemplo, a través de elementos hechos a mano tales como los cangrejos de *origami* confeccionados en grueso papel blanco, colocados en relación a fuentes de luz industrialmente producidas.

Aparte de la identificación del cangrejo como criatura del mundo orgánico que podía asumir el extraño rol de enlace y mensajero entre dos mundos culturales, oriental y latinoamericano, el artista también descubrió que podía simplificar la creación física de sus instalaciones. Dos obras alcanzarían significación en este respecto: el río de piedras, en el cual el posicionamiento sinuoso de estas directamente sobre el piso del museo sugería fuertemente su posición a mitad de la corriente (cada piedra llevaba un pequeño número de elementos cerámicos vagamente semejantes a percebes, mejillones u otros crustáceos en una distribución dispersa); y una instalación-acumulación de un gran número de objetos cerámicos en un emplazamiento en forma de disco sobre el piso, la mayoría de ellos recubiertos de un brillante vidriado turquesa (usado en diferentes objetos a lo largo de la exhibición; podía ser leído como signo de un ambiente acuático). La alineación o acumulación de elementos bastaba para proyectar el trabajo con una economía de medios, sin la cama completa de soporte material que en su trabajo anterior había sido la encarnación sintética del paisaje.



Desplazamientos • 1994
Plano de la instalación
Installation plan
Archivo del artista
Lima, Perú



Tiempo Detenido (huella de paloma) • 1997
Fotografías • Archivo del artista • Archive of the artist
Lima, Perú

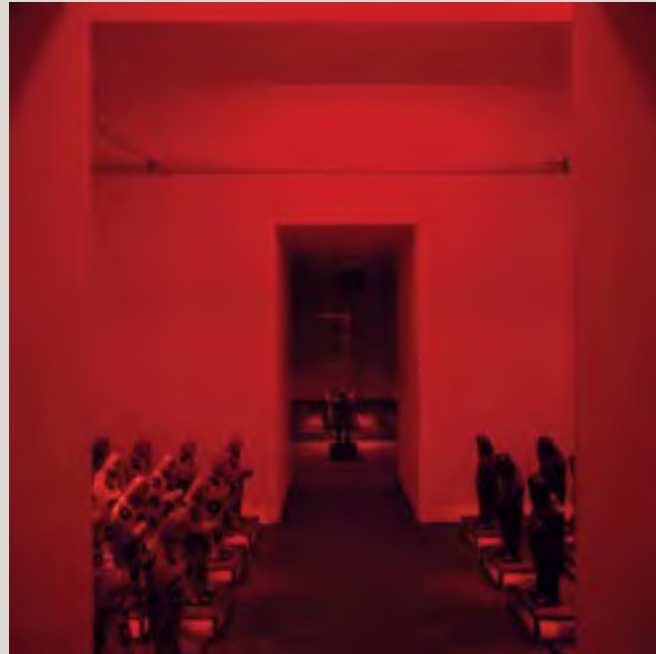
LA OFRENDA CERÁMICA

Desplazamientos fue un genuino avance para el artista. Hacia 1996, sin embargo, ya había estado acumulando en su estudio un gran número de objetos que había ido produciendo sin exhibición a la vista. Entre ellos, una serie de figuras humanas de arcilla, de dos pies de altura. Altamente estilizadas, estas figuras gesticulaban con sus manos, las cuales eran la única parte expresiva de su anatomía. Más de un centenar de ellas ocupaban las mesas del taller antes del fin de ese año. El 17 de diciembre asistió a un cóctel en la residencia del embajador japonés en Lima, para celebrar el cumpleaños del Emperador junto a otros ochocientos invitados. A mitad de la velada, a las 8:15 p.m., dieciséis miembros armados del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) derribaron una pared con explosivos e irrumpieron en la residencia; procedieron a agrupar a todos los presentes y a cerrar todo acceso al mundo externo. Los ochocientos reclusos se redujeron a la mitad cuando, más tarde aquella noche, niños, mujeres y ancianos fueron liberados; pero el destino del resto era incierto y la especulación abundaba.

Desde la captura y encarcelamiento de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, en 1992, la población peruana en general quiso creer que la acción subversiva se había apagado. La acción violenta del MRTA creó conmoción nacional. Los subversivos llamaron a conferencia de prensa y anunciaron sus demandas: querían que el presidente Alberto Fujimori apareciese en la escena, y solicitaron la liberación inmediata de todos los miembros del MRTA que se encontraban en prisión.

Se les permitió, a aquellos mantenidos como rehenes, comunicarse con sus familias a través de un tráfico bilateral de mensajes, mediado por la Cruz Roja Internacional. Después de más de cinco días, Carlos Runcie Tanaka fue liberado como parte de un grupo de doscientos veinticinco rehenes puestos en libertad por los subversivos, quienes no mostraron señal de debilitamiento de su postura sino, más bien, aplicaron un control más estricto sobre los restantes setenta y dos, entre los cuales se encontraban dos miembros del gabinete de Fujimori. El último grupo de rehenes fue liberado cuatro meses después a través de una operación estratégica militar en la cual un rehén resultó muerto, y todos los subversivos fueron eliminados por efecto de las explosiones o por la acción del ejército peruano.

Tiempo Detenido • 1997
Vista de instalación • Installation view
Centro Cultural de la Escuela Nacional
de Bellas Artes, Lima, Perú



Incluso ya antes del final de la crisis de los rehenes, Carlos Runcie Tanaka había comprendido claramente que podía lograr que las figuras en su taller encarnaran desnudamente un comentario acerca de la situación que había vivido. Esta decisión consciente, de identificar a las más de cien figuras esperando en el taller con la experiencia de los rehenes, fue tomada en el ardor del momento. Para alguien conocido por tomarse su tiempo en el desarrollo de un proyecto esto significó que por la fuerza de su experiencia su lectura resultaba inequívoca: no podía haber ninguna otra.

Quince de las figuras fueron exhibidas en ARCO 97, la feria de arte de Madrid, con el nombre *La Espera*, una instalación compacta de un grupo de elementos, hierática y, sin embargo, muy potente en su oblicuidad mostrada en el stand de Forum, galería peruana invitada al evento. La presentación más completa de este cuerpo de trabajo se daría más tarde en 1997. El artista fue elegido por críticos locales y gestores de galerías para ser uno de los cinco representantes del Perú en la I Bienal Iberoamericana de Lima. Se apoderó de todo el sótano del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en tres habitaciones del cual funcionaba en ese momento la biblioteca de la escuela.

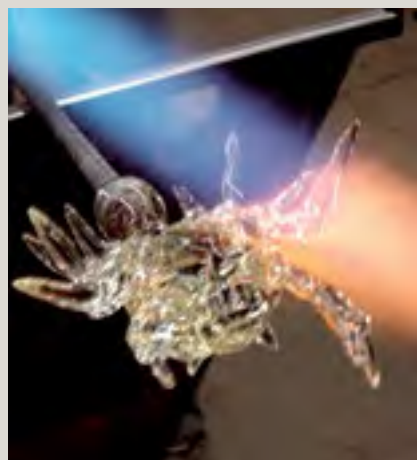
La frase “tiempo detenido” antecedió por algunos meses a la instalación del mismo nombre. Una mañana de mayo de 1997, una paloma en vuelo hizo un descenso rápido y se estrelló contra el vidrio de una mampara de la casa del artista, causando sobresalto en todos los presentes por el ruido generado. Al examinar el vidrio, Runcie descubrió la huella del cuerpo de la paloma con las alas entornadas, claramente estampada en él. La instantaneidad de la imagen le impactó tanto que, con un lápiz labial rojo, trazó un círculo en torno al ave y escribió en él: tiempo detenido.

Tiempo Detenido, en octubre de 1997, fue una instalación sumamente extendida de naturaleza casi laberíntica. La distribución de objetos cerámicos a través de casi todos los cuartos interconectados en la biblioteca subterránea sin libros, dotaba a la obra con un carácter afín al de un complejo de habitaciones en sucesión, frecuente en sitios de entierro antiguos. El hecho de que todo acabara en una sala, en la que se presentaba

VIAJE A LOS NUEVOS MEDIOS

Cuatro años después, en el año 2001, se vio a sí mismo nuevamente como rehén, en un ambiente completamente diferente. De hecho, su arte, así como también el de otros artistas latinoamericanos, fue escamoteado por una terrible maniobra de las autoridades de un evento artístico internacional. Había sido seleccionado para representar al Perú en la XLIX Bienal de Venecia y, junto con otros artistas de países latinoamericanos no poseedores de un pabellón en los jardines de la Bienal, su trabajo iba a ser presentado en una locación cerca de Venecia por los buenos oficios del Instituto Italo-latinoamericano (IILA) de Roma. Le informaron que el lugar propuesto era una villa en Treviso, en las afueras de Venecia. Pero cuando llegó descubrió que Treviso, en tanto concernía a la Bienal, era una localidad muy distante y bien distinta; la villa era de lo más inapropiada y no había equipo de curadores profesionales para enfrentar la tarea de montar una exhibición. La distancia era un asunto mayúsculo. Visto así, para un visitante de la ciudad, llegar a la villa implicaba un viaje de tres horas en vaporetto, tren, bus y a pie. Obviamente algo había ocasionado esta decisión, pero solo se hizo patente una vez que la Bienal abrió oficialmente: el motivo oculto fue el intento de hacer desaparecer la participación de artistas latinoamericanos por acción del IILA, que era considerado por la organización de la Bienal como promotor de un arte de muy baja calidad en el contexto de un evento internacional.

Carlos Runcie Tanaka fue uno de los instigadores de una muy necesaria manifestación de protesta por parte de un grupo de artistas que habían quedado confinados a la villa en Treviso. Valiéndose de globos negros llenos de helio, inscritos con la palabra 'existimos' y globos blancos con 'no' inscrito en ellos en rojo (y que constituía la obra de arte que había llevado a Venecia la artista Adriana González Brun, de Paraguay, uno de los países auspiciados por el IILA), la pequeña banda de artistas leyó un manifiesto en la inauguración en Treviso. Al día siguiente motivaron a miembros del público a llevarse un globo con ellos de camino a la inauguración oficial en los jardines de la Bienal en Venecia. Justo antes de que Harald Szeemann, curador de esa edición del evento, hablase, los globos fueron liberados y ascendieron formando una nube negra bajo el toldo, sobre el público. Las disculpas las ofrecieron en público, *in situ*, Szeemann y las autoridades de la Bienal, y este fue el comienzo de un nuevo periodo en la participación de artistas latinoamericanos con el auspicio del Instituto, en mejores lugares, decididamente en el corazón de Venecia. Esta manifestación-*performance* ha sido la única acción explícitamente política en la que el artista ha participado, y permanece como una de las afirmaciones más elocuentes de *agit-prop* contra la discriminación en la esfera artística internacional.



Cangrejo de Cristal • 2003 • Obra en proceso • Work in progress • River City Works, Art Academy of Cincinnati, Ohio, EE.UU.

Poco después de este episodio internacional habría una renovación en su trabajo con respecto a su dedicación al paisaje peruano y sus habitantes, tanto del presente como del pasado. Estuvo acompañado por el uso de una variedad de medios, la cerámica así como otros más. Uno en particular llamó su atención; se trataba de un medio del cual había cobrado conciencia en 1994, y hacia el cual había desarrollado gradualmente una aproximación, como una posibilidad adicional en su proceso creativo. Durante la preparación de *Desplazamientos* había visto el potencial del vídeo como medio por primera vez: un retrato de él trabajando en el taller fue grabado, editado y proyectado en la exposición. Los experimentos continuaron y procedió a intentar grabar material en vídeo mientras duraba la muestra; un camarógrafo profesional había grabado para él el comportamiento de cangrejos en la playa de Cerro Azul. Estos experimentos, que continuaría haciendo, captando cangrejos en la playa, gradualmente encontraron su lugar en instalaciones tales como la de la IV Bienal Barro de América en Caracas, Venezuela. Fue por el estímulo que recibió de Richard Harned, de la Universidad Estatal de Ohio en Columbus, EE.UU., que emprendió y persistió en estas experiencias. Harned, que había sido asistente del famoso escultor en vidrio Dale Chihuly, conoció a Runcie Tanaka en 2001, a través de Michael Rogers, con quién el artista peruano había hecho amistad en la Universidad de Aichi, en Kariya, Japón, en 1999. Gracias a Harned realizó el vídeo de sus manos mientras doblan la hoja de papel blanco para formar un cangrejo de origami, que presentó en su exposición en Columbus, dentro del contexto de su estadía como profesor invitado.

Rogers, a su vez, ya lo había ayudado a hacer su primer cangrejo en vidrio cuando se conocieron en la Universidad de Aichi y le mostró la técnica del vidrio soplado. Desde ese momento, maduraría la idea de reunir un número de cangrejos de vidrio para trabajar con ellos una instalación a futuro. Recién en 2006 vislumbraría la factibilidad de hacerla tras conocer a Warren Trefz y su equipo de River City Works en el Art Academy de Cincinnati, Ohio. Pasarían cuatro años aún hasta su realización definitiva.

En este periodo, y en relación a cangrejos creados en diferentes medios, incluidos en instalaciones y vídeos, empezó a citar el texto de un poema de Raquel Jodorowsky (1927-2011), poeta y pintora chilena con largos años de residencia en Lima, a quien había conocido en 1992. El poema dice: Ayer/ Me/ Fui/ Al mar/ A comer/ Arena/ Y no sé/ Si me tragué/ El principio/ O el fin/ Del Universo (Nazca Nacer, Cat., San Isidro, 1992). En 2001 lo incluyó como parte de una instalación en su unipersonal *Five Short Stories*, en The Clay Studio, Filadelfia, Pennsylvania, EE.UU. El texto iba en la pared y debajo de él, un cangrejo único y muy expresivo trabajado en porcelana de tono blanco humo, yacía en el piso. La importancia del poema radica en la irónica mención a comer arena, y muy vívidamente le recordaba al artista el comportamiento de especies de cangrejos del litoral.

Estos, si bien no comen arena, la recogen en la boca para mezclarla con fluidos que la deshacen y les permite extraer nutrientes orgánicos, después de lo cual regurgitan la arena de la boca en forma de pequeñas pelotas. La similitud entre estas esferas y las suyas no pasó desapercibida para Carlos Runcie Tanaka, quien halló así una manera más de identificar su producción cerámica con esta acción del cangrejo.

EL SECRETO DEL SILLAR

Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra, realizada en 2003, fue la exposición unipersonal que el artista presentó en Arequipa, ciudad en las faldas de la cordillera occidental de los Andes del sur peruano. Decidió usar como material para su exhibición la roca blanca volcánica de la región, semejante a la piedra pómez, llamada 'sillar'. El sillar es suave para tallar y es usado para hacer ladrillos; la mayoría de edificios en el centro de la ciudad de Arequipa han sido construidos con ella desde el siglo XVI. Los alarifes lo obtienen de canteras cercanas a la ciudad; Runcie Tanaka decidió visitar una cantera donde conoció al alarife Nicolás Ramos Ccoa. Tenía su



Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Still de vídeo

cámara de vídeo con él y grabó a Ramos Ccoa trabajando, escalando la cantera para liberar bloques de piedra sillar, que más tarde cortarían y procesarían para vender como grandes ladrillos, directamente para ser usados en construcción. La muestra del artista en Arequipa incluyó un vídeo muy rudimentariamente editado de lo que vio en la cantera, grabado con una cámara portátil; y otro que mostraba tomas de sus manos en el acto de plegar papel para formar un cangrejo de *origami*, alternadas con otras de las manos del alarife mientras este extraía las extrañas piedras esféricas, de formación natural, atrapadas y escondidas en el sillar.

También en esta exposición introdujo, por primera vez en una instalación, una potente configuración de índole vectorial atravesando el espacio: la tensión de una fuerza vertical que despega del suelo. Dispuso una nube de cangrejos de *origami* de papel, que colgaban de una retícula de hilos tendida sobre el patio de la casona arequipeña en la que funcionaba el Instituto Peruano Alemán, institución que lo había invitado y que albergaba la muestra. Bajo la nube, sobre el piso del patio había colocado de manera dispersa pequeñas esferas de sillar. Esta extraña oposición parecía aludir a una situación de atracción y repulsión entre elementos flotantes y terrestres en consonancia con lo fantástico o lo mítico en las narrativas de los orígenes, propias de Runcie Tanaka.

Durante el año 2004, el trabajo de vídeo que había producido para su exposición en Arequipa recibió atención a través de su participación en dos bienales de arte en América del Sur: la VIII Bienal de Cuenca en Ecuador, un evento fresco y estimulante; y la XXVI Bienal de São Paulo, la segunda más antigua del mundo después de Venecia. Para la de Cuenca escogió el vídeo de las manos en una versión modificada, y le fue otorgada una mención honrosa por la instalación que lo incorporaba. Para la XXVI Bienal de São Paulo, eligió una edición completamente nueva del vídeo que mostraba a Nicolás Ramos Ccoa trabajando en la cantera, y lo presentó acompañado del vídeo de las manos como parte de una doble proyección (en dos pantallas). La pieza mostraba al alarife trabajando y fue editada para enfatizar un diálogo en el que se subrayaba la extracción de las piedras esféricas, formadas durante el proceso de enfriamiento de la piedra volcánica, como inclusiones internas. El ávido coleccionismo de las esferas naturalmente formadas era mostrado como una actividad conducida por el alarife en la cantera, muy aparte de su labor diaria, para enfatizar un aspecto que había impresionado particularmente a Runcie Tanaka: la visibilidad de la elección estética del artesano, quien poseía, de alguna manera, el secreto de la existencia de las piedras dentro de la piedra. Sus manos quebrando un pequeño bloque de sillar para extraer la esfera también tenían que ver con el tema de la memoria, y esto fue resaltado al ser mostrado alternadamente con las manos del artista doblando un cangrejo de *origami*; se entrelazaban temas de transmisión cultural, como queda evidenciada en el aprendizaje y el condicionamiento, en forma de acciones que dejan un “producto” como huella.

ELOGIO DE LA MATERIA HERIDA

La elección estética fue prominente en la propia lectura de su arte a través del tiempo para la exposición unipersonal *Sumballein - Antología rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006*, curada por Gustavo Buntinx, entonces director del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el centro de la ciudad de Lima. *Sumballein* (palabra griega elegida por Buntinx que da origen a la palabra ‘símbolo’) fue la exhibición más potente de sus piezas cerámicas en una década. El proceso curatorial involucró un diálogo intenso entre curador y artista para seleccionar un gran número de obras que se han visto físicamente marcadas por muy visibles adiciones de arcilla al cuerpo cerámico, usadas por Runcie Tanaka para unir los fragmentos en los que se habían roto ciertos objetos durante una quema en el horno. En razón de lograr que la arcilla agregada consiga unir, todos los objetos elegidos pasaron por varias quemas, de un modo insistente. La insistencia se hizo materialmente evidente por el intento de Runcie Tanaka de unir por medio de una acción renovadora del fuego; de curar las vasijas rotas. También en su elaboración de nuevos y distintos objetos —esculturas—, a partir de tazas, platillos, platos, jarras y otras piezas en cerámica, quebradas durante las quemas. En la visión curatorial de Buntinx, esto se convertía en una acción reveladora del trabajo del artista. Comentando acerca de uno de los trabajos de la muestra, concluía que:

“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.” (*Sumballein: Retrospectiva Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006*, inédito)

También significó la desviación más radical en Runcie Tanaka de la estética de cerámicas tradicionales japonesas, en la cual fue educado. El resultado de la acción del artista fue la introducción de una muy elocuente aspereza o crujeza, una casi indeseada o indeseable adición, una sutura de arcilla, en un (por otra parte) muy sofisticado y técnicamente logrado cuerpo de arcilla fragmentado o superficie quebrada por las altas temperaturas. En *Sumballein* el objeto así tratado podía ser visto como una metáfora para los procesos por los que la nación había pasado desde que la violencia explotó y dividió a los pueblos.



Guardián • 2006 • Detalle • Detail
En *Sumballein - Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006*
Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, Perú

LUZ: DESTINO Y DESEO

En Lima, en el invierno de 2008, sufrió una crisis cardíaca que fue controlada al borde mismo de un ataque al corazón. Como resultado de esto, sin embargo, tuvo que ser sometido a dos operaciones a corazón abierto en el espacio de diez semanas. Siguió un período de convalecencia y recuperación durante el cual se dedicó a proyectar la materialización de una propuesta en una gran exposición individual tan pronto fuera humanamente posible. El Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) lo invitó a hacer la exposición en mayo de 2010. Una vez más había llegado a un punto de inflexión en su carrera.

Durante la noche del 24 agosto, mientras oscilaba entre el sueño y la vigilia a raíz de su crisis, logró llenar de anotaciones un cuaderno íntegro, principalmente con dibujos e instrucciones y reflexiones para la producción de una gran exhibición que en ese momento pensó que no llegaría a ver. El detalle con el que planeó cada instalación para esta muestra individual que anhelaba hacer, era increíble y varias de las obras tal y cual existen sobre papel son soberbias. Pero en vez de ceñirse a este boceto-guía de exposición, lo desechó y la muestra que realizó fue aún más radical y audaz.

Una vez inaugurada en el ICPNA, *Into White / Hacia el Blanco*, generó impacto en el público, desde el principio. Runcie Tanaka había construido un espacio austero, que podría ser descrito como un paisaje mítico muy desnudo para una exposición que consta de tan solo dos instalaciones. Tocaban como tema las sombras y la luz, así como estados del alma, la vida y la muerte, y a través de ellos enfatizaban el silencio de la poesía ante lo indecible, lo no enunciable.

Ambas instalaciones eran exigentes y estaban totalmente divorciadas de lo que el común de exposiciones de arte contemporáneo ofrece en Lima. Una banda continua de papel blanco, plegada, formaba una obra escultórica irregular, dentada, angulosa, plana, laminar con apariencia de nueva propuesta de un minimalismo para el presente, pero ciertamente hacía eco sentido del juego y la paradoja propia de Carlos Runcie Tanaka y rendía un homenaje poético a Jorge Eduardo Eielson, amigo, poeta y artista visual. El visitante podía discernir sobre las paredes, las delicadas proyecciones de las sombras de 36 cangrejos de cristal sobre soportes de vidrio dispuestos a lo largo de la banda de papel.

En una sala adyacente una proyección circular de un registro de vídeo en blanco y negro confrontaba al visitante con una no-imagen que era críptica para un público lego. Era la grabación de la introducción de un catéter en una de sus arterias, previa a la cirugía a corazón abierto. Aún así, esta ventana que se abría para revelar el funcionamiento del cuerpo resultaba hipnótica. Una percepción de fragilidad en todo el espacio acompañaba al visitante de ida y vuelta, de una sala a otra. En un auténtico matrimonio de estéticas, Oriente y Occidente se acercaban uno a otro para coincidir en la toma de consciencia de un enigma en torno a la intensa pero fugaz naturaleza de la vida: un secreto radiante, teñido alternamente por un sentido de lo efímero, de lo deleznable, de lo fúnebre, de lo numinoso.

Sorprendentemente, hacia fines de su periodo de recuperación, en octubre de 2009, el artista viajó a Houston, Texas, EE.UU., para la inauguración de *Fragmento* una exposición unipersonal en el Station Museum, con curaduría de Jim Harithas, su director. El curador seleccionó cuatro obras en total: tres instalaciones y una pieza escultórica. La primera exposición de Runcie Tanaka en los EE.UU. fue exitosa en la medida en que sirvió para introducir su obra a un público de museo que no tenía ninguna experiencia de contacto previo con ella. *Fragmento* viajó de Houston al Museo de Dakota del Norte en Grand Forkes, por invitación de su directora, Laurel Reuter. Como resultado de la exposición, el Museo de Bellas Artes de Houston adquirió dos obras



Into White / Hacia el Blanco • 2010

El artista traza plano de instalación • The artist drawing installation plan
Lima, Perú



Jarra • 2008

Fotografía de estudio • Studio photograph
Lima, Perú

del artista para su colección de Arte Contemporáneo de América Latina. El crítico de arte Rafael Rubinstein escribió de modo muy perceptivo sobre la singularidad del trabajo del artista:

“El arte que hace referencia a su propio medio y el que hace referencia a acontecimientos políticos suelen ser asignados a categorías diferentes, atraen audiencias distintas, reciben diferentes tipos de respuestas críticas y se miran de distinta manera. Una de las cosas refrescantes de la exposición del artista peruano Carlos Runcie Tanaka es la manera en la que ha entretejido el medio (la cerámica), el sujeto (la historia peruana) y la identidad (la herencia peruana, japonesa y británica) en un continuo indivisible”. (“CRT: Fragmento”, *Brooklyn Rail*, feb. 2010).

El ingreso del artista en este nuevo contexto estadounidense, hizo posible una nueva lectura de su obra, quizá una relectura que podría indicar algunas pistas de su futuro. Su última presentación en el Perú cierra una etapa de profunda reconstrucción individual. *Sumballein*, su gran exposición del año 2006, seguirá siendo por un buen tiempo su más hondo cuestionamiento a nuestro futuro colectivo.

No hay respuestas claras para las punzantes preguntas que atacan y perturban nuestra conciencia mientras nos encontramos diariamente en una encrucijada, en la incertidumbre de nuestra decaída creencia en una promesa nacional que aún aguarda ser redimida. En su arte, Carlos Runcie Tanaka ha perseguido un camino hacia la definición de una clara dimensión enaltecida de vida, hecha de poesía y confianza en el aparentemente ilimitado potencial de la materia. Durante los últimos treinta años, la conciencia personal del artista se ha desarrollado mano a mano con una comprensión del imaginario peruano, y esto se ha expresado en una percepción rara y aguda de la psicología que subyace la construcción de paradigmas estéticos que pueden ser socialmente y artísticamente relevantes para el presente. En ciertas ocasiones, parece haber trabajado en sincronía con frescas sensibilidades nacientes apuntando a la apertura de nuevos horizontes culturales. En otras, su trabajo ha aparecido, asombrosamente, cristalizando procesos de pensamiento dirigidos a proveer respuestas a preguntas urgentemente críticas concernientes a la identidad e historia. Conjurando preguntas profundamente reflexivas y visiones chocantes, él presenta a aquellos que se acercan a su obra con una invitación a compartir abiertamente en la calma y la quietud, y penetrar en una arduamente lograda paz de corazón y mente.



RUNCIE TANAKA: SPACE, HEART AND REVERBERATION

JORGE VILLACORTA CHÁVEZ

THE POWER OF CARLOS RUNCIE TANAKA'S artistic work can be said to emanate from the artist's capacity for contemplation and revelation, on a plane that evokes at all times the spiritual through the specifics of matter and space. Contemplation is never passive; it is rather a way of taking stock of what exists and of committing oneself to bearing witness to its existence. Revelation is the burning conviction that the insights that shape one's vision can and must be modeled for all to see as tangible proof of one's belief and sense of wonder. Between a ceramic sphere and one in stained glass, between a paper origami crab and one in molten glass, Runcie Tanaka stands, figuratively speaking, on his own, as one who revels in play and never ceases to wonder at the world of materials and at the skills that enable individuals to achieve mastery over them. His work achievement, however, encompasses both the recovery of a long-lost meaningfulness in realizations that belong with the lesser arts or crafts (as William Morris would have it), and a renewed understanding of form as a reminder of a hidden potential that speaks once more, in the present, of the mystery and depth of symbol.

WHEN CARLOS RUNCIE TANAKA started to produce ceramic objects in the late 70s, he was one of the few who held the belief that one could make art in Lima, Peru, using clay as medium. Then again, at age 19, he was far from conventional in his outlook on life. By 1975 he graduated from a British private school in Lima, well known for producing first-rate physicians, lawyers and entrepreneurial cadres. But he chose to read Philosophy at the University instead. When just about everyone in his circle had adjusted to his decision, he left the academic world at Pontificia Universidad Católica for what at the time was thought to be the most menial production of artifacts. As a former Philosophy student, particularly touched by Ethics and Aesthetics, he saw it all very differently. Under the guidance and example of two young Lima rebels who had taken up studio pottery, Mariano Llosa and Pedro Mongrut, he rapidly took to the technical aspects of making pots and became familiarized with key international figures such as Bernard Leach and Hamada Shoji, who propounded with their lifetime work the image of the potter as artist-craftsman who embraced a way of life with the making of ceramic objects.

Carlos Runcie Tanaka doblando el cangrejo • 2005
Design Week Monterrey – DWM
Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, México

Sin Título • Untitled • ca. 1979-86
En *Sumballein* – Antología Rota
de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006
Museo de Arte del Centro Cultural
de San Marcos, Lima, Perú



It was all in the air of the late 1970s. Hamada had passed away early in 1978 and Leach, in 1979, and their stance had achieved a countercultural dimension, both with their trenchant defense of traditional crafts (Hamada had virtually co-founded the Mingei movement in Japan) and their conception of the artist-craftsman's way as steeped in joy as a result of an honest pursuit of beauty in humble, time-tried, earthenware forms.

But something quite extraordinary took place in Peru in 1975, while under the rule of the only military junta with an apparently socialist bent in Latin America at the time (a *rara avis* by any standard). The Lima art world was shocked and scandalized beyond measure when the Andean craftsman Master Joaquín López-Antay was awarded the National Culture Prize in the field of Plastic Arts over Carlos Quíspez-Asín, a fine artist who studied at the Real Academia de San Fernando in Madrid in the 1920s and who adhered to post-cubist painting. A colossal split was produced in the cultural scene with most major artists decrying the choice while some influential major figures and predominantly young artists took up the cause of the recognition of López-Antay as an artist in 20th century Peru and applauded the award. Evidently painting and sculpture were “high culture,” while the creativity of López-Antay's production of traditional objects, to the design of which he had brought innovation in some cases, fell into “low.”

All this cohered in Runcie Tanaka's 1980-1981 travels to and sojourn at Izcuchaca, in the Central-Southern Peruvian Andes. There he undertook the supervision of firings and solved technical problems involving the kilns, and evaluated the quality of studio production momentarily as a substitute for New Zealander Harry Davis, a disciple of Bernard Leach, who started and ran the project for several years, and had recently left for good. But all this, only after his experience as a *deshi*—a Master Potter's apprentice—in Japan, in 1979-1980.

TERRITORY OF THE MIND

The momentous character of Runcie Tanaka's decision to be apprenticed to a master potter in Japan was the turning point in his life. It meant acknowledging frontally his ancestry and, in 1978, inspired by the readings of Leach and Hamada, it meant constructing his identity far beyond the mere biological fact of his Japanese blood: he became a *deshi* to Tsukimura Masahiko, a master in Mashiko; he emerged a year later with something akin to a mystical understanding of the true pursuit in a potter's life. And it didn't exactly fit in with reasonable Japanese expectations of everything a *deshi* ought to be and learn.

He had followed his heart when going to Japan and once there, he soon realized that living as a potter for him would imply engaging in a process of constantly claiming a territory of the heart, with both old and newly-created personal rituals that kept a pact with himself in the face of a changing outside scenery. He began to see what it would mean to be certain of having arrived at the hardest-earned, because most immaterial of all perceptual projections: a mindscape of a tenuous, elusive dimension and yet reliable in its emotional depth, one that at times appeared as if it could be summoned by him out of thin air, almost at will, but that allowed no respite from having to deal with the inertia of matter. The promise of something unfathomable, vision of beauty to come, maybe, coalesced for the first time.

One can say that in many ways it is from here that the groundwork of his installation art arises, at least in part: a ritual method of seeking an order that harks back to patterns of arrangement—or of disarray—of humble, commonplace things on a plane where artifice and nature are brought to an equivalent presence; the whole alluding to a core of deep-set emotion, yet materially revealing itself at the threshold of playfulness. One cannot but help being reminded of Peruvian poet Raúl Deustua's re-writing of John Keats' verse, 'A thing of beauty is a joy forever,' as 'A thing of beauty is a toy forever.'

The vision of life that arose from attempting to make that ancient understanding of clay as medium in Japan his own had everything to do with an understanding of how to keep faith with himself in the future. He discovered it involved an ever-present element of play, alongside an earnest, soul-searching questioning of choices that needed to be made in life. The image of firing the clay object in the kiln as necessary for an absolute transformation of the properties of matter, provided him with a personal metaphor, by token of which everything is put to test by fire, and it is fire that has the last word in everything that concerns the existence of symbolically permanent ceramic objects in the impermanent, floating world.

Likewise, the action of throwing clay on the potter's wheel to produce a vessel, introduced him into the realm of the coincidence, in an instant of time, between the image of the thing in the grasp of memory, the regularity of breathing and the upward pull of the hands in unity of intention. The image of mind, heart and hand in unison is one of the strongest language constructions by which he has often chosen to express his artistic intention. He lives by it as a given in space and time.

While inserted in the surrounding rural community at Mashiko, he began to immerse himself in the local culture through encounters with remarkable individuals, on a very concrete human basis. He befriended Master Potters Yoshida Yoshihiko—National Living Treasure Serizawa Keisuke's son-in-law and a friend of Hamada's—and Shimaoka Tatsuzo—who had also been an apprentice to the great late Master—who told him that he had to follow his own way.



After that, it did not matter to him if in native eyes he was *gaijin* or 'foreigner' or, in a literal translation, an 'outside-person.' That helped to release him from any high-minded initial desire to adhere to Japanese traditional cultural values, so in the end he took with him what he could as he passed through. Tension with the Master Tsukimura eventually meant that he was left free to travel in the country as much as he wished. The Temple at Ryoanji with its stone meditation garden-as-landscape would be a privileged moment in his travels, and a memory that would prove to be inexhaustible in its repercussions. His meeting with his Tanaka grandfather's brother in the rural surroundings of Takamatsu, city located in the northern part of Shikoku, one of the islands of Japan, as well as with assorted living relatives, was another. He came full circle there and then, his initial far-flung bid for acquiring a discipline for living and producing as a potter was surpassed by the unexpected scope of his time in Japan. His tryst with his ancestors had become an appointment with his destiny, a surprising glimpse of the shape of things to come. He was already keeping faith.

A STUDIO IN IZCUCHACA

Still, his ideal a year later while at Izcuchaca, Peru, was to become a studio potter in the mould of Leach and Davis. Soon he discovered that no buying public from Lima would sustain the cost of running a potter's studio through the purchase of its production of ceramic objects—in the case of Izcuchaca's product, of a very particular design related to European stoneware—because the aesthetic appreciation of the good, honest pot was something very few knew about, let alone cared for. Discernment was lacking, basically, and there was an absence of educated sensibility. The knowledge of the art of pottery he had come across in Japan, was simply a sophistication that did not exist in Lima, the value accorded to functional ceramic objects being simply regulated by demand. Pottery's costs of production ran high and one thing was certain: since porcelain is always cheaper than earthenware, the demand for the latter was far too small at the time for the project to prosper.

It was also while at Izcuchaca that Runcie Tanaka became aware of different ideological positions being taken in the Central Southern Andes, outside mainstream politics and antagonistic to the 1980 elections which Fernando Belaúnde had won (twelve years after having been ousted by the Armed Forces). Political discourse at the studio was radical and amply justified a budding subversion as a response to the democratically elected government. These were signs of the influence that the armed group of seditionaries, the Shining Path (Sendero Luminoso), was achieving in the region at the time.

He came across their particular Marxist-Leninist-Maoist political line in the potter's studio, but his contribution to the work there earned the respect of those who ran it: he was at Izcuchaca to help sort things out and ensure continuity in the production of functional ceramic objects that were sold in Lima and helped the townspeople make a living. When he left town in 1981 little did he know that the Shining Path would violently shape the course of events in Peru for the next twelve years in their bid for power. It would not be the last time he would meet face to face with armed subversion in the country.

**Sumballein – Antología Rota
de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006**
Vista de sala • Exhibition view
Museo de Arte del Centro Cultural
de San Marcos, Lima, Perú

Constant travelling to and from the Central Southern Andes in those years meant harsh rides on dirt roads practically all the way. It was a hard thing for anyone from Lima to get acquainted with the Sierra, especially bad in the rainy season from December to March, when mud and stone landslides known as *huaycos* (that were sometimes of great proportions and uprooted trees and dislodged boulders) interrupted the transport on the roads. In general though, buses often broke down and when the driver couldn't repair the defect, long hours (days even), could be passed waiting for technical help to arrive.

The sudden change when the narrow coastal strip—at most 60 kilometers wide—was left behind and the bus began the long, steep climb, also left a mark in the imagination. Perhaps an image of geographically fractured Peru came to mind and brought home too the notion of an ethnically divided country. One could feel there were reasons to doubt the Peru's reality as a nation when faced with naked evidence that the State had virtually turned its back on anything outside Lima, the capital city where all political power had become centralized.

This silence—in which the lives of different peoples in most of rural Peru were shrouded at that point in the late 20th century—could be associated with the silence of the Peruvian landscape: a mute witness to the country's historical destiny. And yet, the need to reach a balance with both the harsh climate and the mainly poor soils of the highlands accompanied the flourishing of civilization along the Pacific coast of South America. Contrary to all appearances, the landscape bears signs of the action of civilized men at the most unsuspected and inexplicable locations. Runcie Tanaka had a glimpse of this while in his teens at the British School, where he was an active member of the Archaeology Club (and was also once a member of a short-lived Pottery Club in 1970-71), profiting widely from the trips organized by José Vega-Centeno the Peruvian History teacher who was its instigator. There were frequent club weekend trips to pre-Hispanic sites near Lima, such as Paracas, about 240 kilometers to the South, and longer trips to far away places such as Huánuco, Ayacucho or Cusco. Collecting objects was promoted by the teacher who pointed out prices were dirt cheap and bought things for himself. Later he would see very fine ceramic pieces in private homes in Lima, all obtained through illegal extraction activities from supposedly protected archaeological places.

But the very first objects he bought were peddled by people who lived in the area of the different sites, quite often on the sites as new occupants of "empty" land, and he perceived there was a precarious link—unspoken of—between their survival economy in the present and the much vaunted past grandeur of the people who had been the builders of what were now the ruins he was told to admire.

In the mid 80s he turned, in part for inspiration, towards the pre-Columbian ceramic vessel, and then the link between landscape and culture became unavoidable for him. The knowledge he had acquired of pre-Inca civilization had led him to understand that fine ceramic objects had never been intended for use: they had been prepared especially—and specifically, too—to accompany the dead sovereign or dignitary on his journey from this life into the underworld. Funerary contexts as unearthed by archaeologists, painstakingly avoiding to disrupt the positions in which different objects—some containing dry foodstuffs—were found in a tomb, were correctly read by him as the result of burial rites in which everything had to be done right for the accomplishing of a safe passage into the afterlife. These rites involved actions in which a certain order in the placing of objects had to be fulfilled.



Vasijas, ca. 1982 • Florencia, Italia

The cartography of the burial chamber was a microcosm, a symbolical world image in synthesis, enabling the dead to find his bearings and to be accompanied by familiar things. Found along the coast, and sometimes preserved within cities like Lima and Trujillo, the truncated mud-brick pyramids that contained burial chambers, seemed to Runcie Tanaka to resemble sand-covered mounds, easily lost to the eye as features of the natural landscape.

FROM FLORENCE TO THE DESERT

While in Florence, Italy, in 1982, on a scholarship to study ceramic design at the Istituto Statale D'Arte di Sesto Fiorentino, it became clear to him that a totally different perspective on ceramic volume was possible if one's outlook was inclined to the plastic arts and not Studio Pottery.

He was meant to acquire specific notions and skills in the development of decorative ceramic fittings and applications, hence the thinking out of modular solutions was particularly stressed in the course. However, he quickly turned his eye away from the technicalities of the production of designer tiles with its emphasis on the repetition of flat motifs, and started to study the plasticity of baroque sculptural forms frequently observed to be part of an architectural program of ornamentation. The theatricality of these ornaments, frequently subjected to torsion and often exhibiting their inbuilt deformity, had an effect on his perception of the main role of form and gave him an inkling into how drama could be succinctly instilled into otherwise quiescent volumes.



Sin Título • Untitled • 1985
 Vista de sala • Exhibition view
 Galería Nueve, Lima, Perú

More on the contemporary side, he came into contact with contemporary Italian ceramic art, which basically was considered to be a lesser variant in the vast field of Italian sculpture. He submitted his works to the selection processes for frequent salon and panoramic exhibitions, and while he found much to admire in the work of some of the artists such as Salvatore Cipolla and Nino Caruso, he was certain about one thing: his calling was absolutely personal and required him to make progress in a different direction. His one man show at Lo Sprone gallery in Florence, in the Fall of 1984, included closed-vessel forms converted into figurines representing musicians, bringing to mind Nazca ceramic figurative vessels.

By the time he returned to Lima in 1985, he had tried a hand at ceramic sculpture in the mid-80s, modeling what appeared to be hermetic or almost closed ceramic hollow forms, probably under the influence of the abstract ceramic sculpture he had seen in Italy, where he had spent three and a half years until 1985. By 1987, however, he had daringly but remarkably begun to make installation art in Lima in his own way. He transformed a modern gallery space into a desert-scape, where his ceramic vessels—fired at very high temperature and using glazes and textures from the Japanese tradition, but harking back at the same time to colours and volumetric forms from pre-Columbian time—, were placed for the viewer to encounter as he made his way: they could freely be imagined as strange fruit or crustacean carapaces left abandoned on the coastal sand, to paraphrase Peruvian art critic Alfonso Castrillón who wrote about his exhibit then.

In 1987, the backbone of his artistic practice was, strictly speaking, ceramics. And yet, he made his mark in the Lima art scene for the first time with an installation, in his own terms. His bid for recognition as a ceramic artist had led him to the spatial transformation of a gallery: he had radically altered it, for the first time, in order to create an environment that could satisfactorily encompass his objects. This involved a paradox and, thus, set a pattern for Carlos Runcie Tanaka's creative process from then on, in more than one-way: it was both a very mental solution and, at the same time, implied the unraveling of sensuous affects. Intuition led him to



Sin Título • Untitled • 1987
 Vista de instalación • Installation view
 Galería Trilce, Lima, Perú

grasp how to satisfy his desire of constructing a fiction in the form of a tri-dimensional image-synthesis of geographical territory elevated to the dimension of mythical landscape at-a-glimpse. This was his response at the time to the challenge of having to construct his own self-image as a Peruvian artist, but also, in major terms, of building his identity as a Latin American artist.

There were others who acted locally as his models to some extent. Upon his return to Lima in 1980 he had met and befriended painter Fernando De la Jara (b.1948), whose views on art as a personal calling influenced him considerably while the stillness of his drawings and paintings made a lasting impression on him. In the mid-80s he would meet in Lima the great Peruvian poet and visual artist Jorge Eduardo Eielson (1924-2006)—self-exiled in Italy since the 1950s—, with whom he shared a love for the coastal desert and its hidden pre-Columbian presences. Peruvian painter and sculptor Emilio Rodríguez-Larraín (b.1928), who had returned to the country in 1980, greatly influenced his understanding of how to sustain a creative process while disregarding generally perceived divisions that separated sculpture from installation, while probing the landscape of the coast and highlands. Peruvian installation artist and draughtsman Esther Vainstein (b.1947) was also exploring the desert as natural environment that had been witness to the rise and fall of different peoples throughout time.

The mythical dimension his proposal was imbued with became a complex one. It played upon aspects of late twentieth century ethos by his choice of avoiding ideological content in its typical, expected usage and meaning among creators active in the region at that time (it ought to be remembered at this point that the Berlin Wall had been torn down by the Berliners in self-recognition as Germans, with worldwide repercussion in late 1989). He kept his distance from both the magical realism that appeared endorsed by late surrealism and from the commitment implied by Left-wing non-objecthood practices.



Vasija-objeto • 1988
Fotografía de estudio
Studio photograph
Lima, Perú

In his unorthodox view, American-Japanese artist Isamu Noguchi's intercultural synthesis between Western and Eastern aesthetics was an obligatory reference. James Turrell's light environments had impressed him in Mexico, and he had the chance to meet the American artist personally in Flagstaff, Arizona, in 1993, and was invited to visit Roden crater (Turrell's sharp comments on the significance of space between objects had a great impact on him). British sculptor Richard Long's gallery installations and site-specific interventions were an inspiration both for the use of materials and the partly ritual actions involved in their creation. American visual artist Ann Hamilton's installations and video pieces revealed to him a very different and particular feel for space as well as an untapped source of sensuousness in the choice of materials.

Carlos Runcie Tanaka's thought in the 1980s did not contemplate History from a Western viewpoint as a touchstone, but it did not favor the a-historical either. His interest in and approach to non-Western thought—including religion—set him at a distance from linearity and uncovered the poetic possibilities of the circular, the notion of cycle. Coupled with it, his fondness of Biology especially, and Geology meant a consistent development of vessel forms frequently possessing biomorphic character, sometimes with an evident sense of the mineral, with a feel for the possibility of latent life as if geological rock formations 'breathed' at a bizarre temporal rate, alive as it were on an unheard of time-scale. This, of course, partly harked back to Pre-Columbian clay objects found in funerary context and placed in obedience to strict ritual, something he had come to understand in Japan, and by doing so defined possibly the main aesthetic axis of his self-awareness as Peruvian artist.



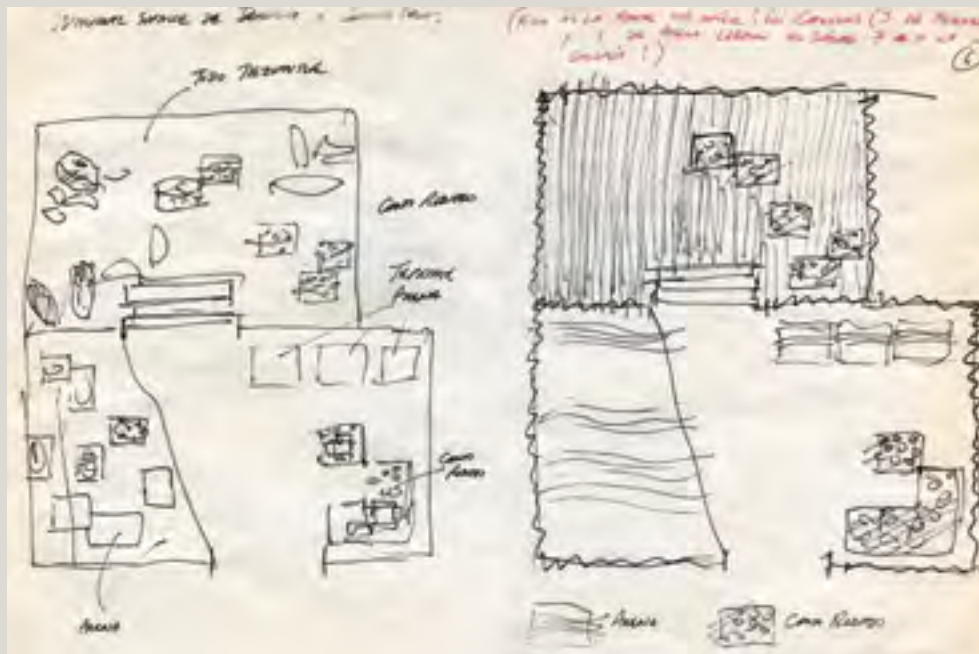
Paisaje de tezontle • 1991
 Vista de instalación • Installation view
 Casa Skipsey, Cuernavaca, México
 Colección Ricardo Skipsey

THE SUBLIME LANDSCAPE

It has been pointed out by Dr. Herbert Sanders, one of the world's leading authorities on ceramic techniques that "For centuries the Oriental has been educated to appreciate subtle differences: in the clay body itself, in body and glaze texture, in the color of the body and the glaze of his ceramic wares. He has also learned to admire and hold in reverence accidental results especially those that occur during firing." The realization that no discerning public or art collector in Lima would approach him made him decide to overemphasize the appearance of a ceramic vessel in all aspects, thus abandoning traditional Japanese subtlety or *wabi*. Not only appearance but also size and weight were taken to extremes in his efforts to give tentative visibility to pottery. The challenge was daunting, but he found a way of rising to the occasion.

As a Peruvian creator of clay forms, he acutely felt the need to provide these with a basal ground to which he could tell himself they belonged. Yet, to situate them on this ground—to find a place for each one—became equivalent to understanding them in the perspective of a construction of history; it meant creating a fictional dimension for each and every one of them. The biomorphic and/or mineral aspect of many of his vessels suggested forms evolved on a time-scale that defeats human understanding: a never-ending process leading to a total metamorphosis for some and extinction for others. In the study of Natural History, a time-scale has been scientifically determined as true, and yet, since it eludes the mind's grasp of things, everything seems to recede easily into the mythical.

It could be said, however, that myth entered into the artistic proposal in the process by which the basal ground significantly "became" hallowed ground. Initially, his awareness of and absorption in the desert as landscape fed directly his sense of awe and, at least in part, inspired his effort to provoke the sense of wonder generated by his installations. The image-synthesis referred to before implied that the vision of desert as



Sin Título • Untitled • 1991 • Plano de instalación • Installation plan
 Archivo del artista • Archive of the artist • Lima, Perú

incommensurate expanse (Shelley's "...boundless and bare / The lone and level sands stretch far away") was paradoxically condensed together with the perception of secrecy and mystery of unearthing and revealing what has been hidden for religious reasons, from the eyes of the living. The ceramic vessels proved to be agents that catalyzed the bizarre fusion of the energy of the sublime and the ritual reverence in the face of death into one potent experience. The latter could veer towards a reverential approach towards materials found in nature and the artist was known to transport them in bulk to the gallery, to be there interspersed with ceramic objects fashioned by him, as happened in Mexico City in 1991, when he used tezontle, a volcanic rock, to fill the gallery-space before setting his larvae-like ceramic objects.

His extended stay in Mexico—six months in 1991—on a Mexico City scholarship, meant he was able to concentrate on projects of his own devising and to create ceramic works of a more personal kind in the atmosphere of a studio, free from the stress of constant production of tableware. He began to conceive an ambitious new proposal. When it finally materialized, inspired by landscape, much in the line of his Trilce gallery 1987 one-man show, it became evident that the creation of myth was of the essence. This is when he used tezontle, the red and black stone of volcanic origin, something that immediately charged his installation most dramatically. His ceramic pieces resembled, on the one hand, larvae in the process of metamorphosis, but, on the other, had all the appearance of antediluvian fossils. This is the closest the artist has come to producing his own fauna.

While in Mexico Runcie Tanaka experienced an intense epiphany of Nature and the cosmic order. He was on the coast when a total eclipse of the sun took place, and as darkness covered the face of the land (in what seemed a return to primeval obscurity) he watched a flock of high-flying birds suddenly land, tuck in their wings and start to sleep in what seemed an incredibly short span of time. Descending darkness made an enormous impact upon him as it was the purest manifestation of the sublime he had ever been subject to.

THE PATH OF THE CRAB

A major change took place in 1994, with his large one-man show “Desplazamientos” (Displacements) at the Museo de la Nación, in Lima. The issue at hand first and foremost was memory, both collective and personal, seen against the horizon of history as a process arising from the actions and will of communities, concertedly or as spontaneous manifestation. The autobiographical element made its first appearance in his creative process. He had begun to unearth his roots and had discovered by chance the monument on the beach in Cerro Azul (a semi-active small port 130 km south of Lima) commemorating the arrival of Japanese immigrants in Peru in 1890. As he has mentioned before, at the foot of the monument there were hundreds of dead crabs of a coastal species: the body-husks strewn around it made him think of destiny. Reflection upon the migratory movement of the Japanese people became uppermost in his mind and inevitably involved seeing his own family history on his mother’s side in a new light.

The first time he presented installation work related to this experience was at the V Havana Biennial, in Cuba, in 1994, in which his piece was like a sketch of what was to come. This was his second time in Havana since he had been invited and had participated in the IV Biennial, too, in 1991. In Havana, in 1994, he met American curator Jim Harithas, visual artist Mel Chin and ceramic artist Irv Tepper, whom he befriended. Mel Chin would impress him with the equilibrium of Oriental precision and subtlety and radical conceptual thinking in his work.

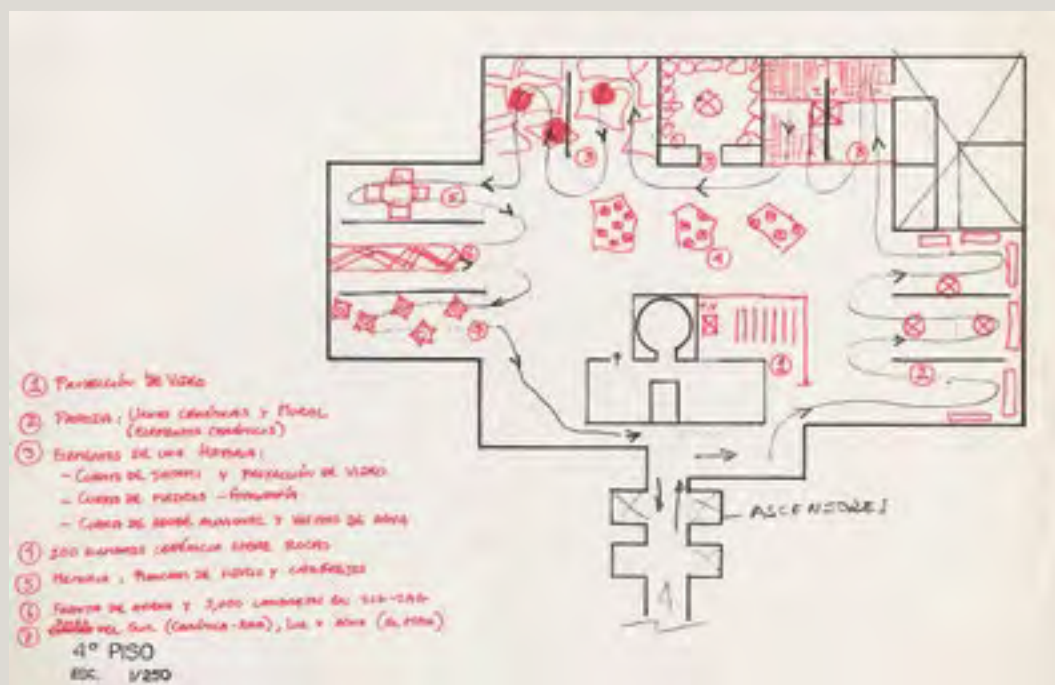
Desplazamientos • 1994
Detalle de instalación
Detail of installation
Museo de la Nación, Lima, Perú



“Desplazamientos” could be taken as a whole and read as a mindscape, with memory as the fabric into which all installations had been woven together. The sense of place now had a concrete name corresponding to a geographical location in relation to an actual event that had occurred over a century before. Still, except for two very specific pieces—one presenting a selection of personal possessions belonging to his Runcie and Tanaka grandfathers, as well as documents concerning their activities, and the other, a photographic image of the Cerro Azul dock and a glass case containing preserved crab specimens—all other installations were an exploration of a landscape of the mind, springing from a reinterpretation of seashore environments both sensuous and symbolically. Memory was posited as the ground of a search for meaning that embraced a territory, with one particularly striking inhabitant that attained the status of icon: the crab.

To begin with, the reference was directly to a species of small, tidal zone crab, but in the poetic and cryptic narrative of the exhibition it became an abstraction: as the artist put ceramics aside and subjected the natural to a cultural commentary or scrutiny, for example, through handmade elements such as origami crabs made of thick white paper, then placed in relation to industrially produced lighting devices.

Apart from the identification of the crab as a creature from the organic world that could be made to play the quirky role of liaison and messenger between the two cultural worlds, Oriental and Latin American, the artist also discovered he could pare down the actual physical making of his installations. Two works would have significance in this respect: the “river of stones,” in which a sinuous alignment of stones directly on the museum floor strongly suggested their position mid-stream (each of them supported a small number of ceramic elements vaguely resembling barnacles or other crustaceans in a sparse distribution); and an installation-accumulation on a disk-like patch on the floor of a large number of diverse ceramic objects, most of them coated in bright turquoise glaze (used on different objects throughout the show, it could be read as a sign of an aquatic environment). Alignment or accumulation of elements sufficed to project the work sparingly, omitting the full material support that had been the synthetic embodiment of landscape in his previous work.



Desplazamientos • 1994
 Plano de la instalación
 Installation plan
 Archivo del artista
 Archive of the artist
 Lima, Perú

THE CERAMIC OFFERING

“Desplazamientos” was a genuine breakthrough for the artist. By 1996, however, he had been accumulating in his studio a vast number of objects he had been producing with no exhibition in view. Among them a series of human-like clay figures, two feet tall. Highly stylized, these figures gestured with their hands, which were the only expressive part of their whole anatomy. Over one hundred of them were occupying the studio tables before the end of the year. On 17th December he attended a cocktail party at the Japanese Ambassador’s Residence in Lima, to celebrate the Emperor’s birthday, together with another eight hundred guests. Halfway through the evening, at 8:15 pm, sixteen armed members of the Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), blew up a wall with explosives and stormed into the Residence; then proceeded to round up everyone present and closed all access to the outside world. The eight hundred hostages were reduced to half the number when, later that evening, children, women and the elderly were set free; but the fate of the rest was uncertain and speculation ran high.

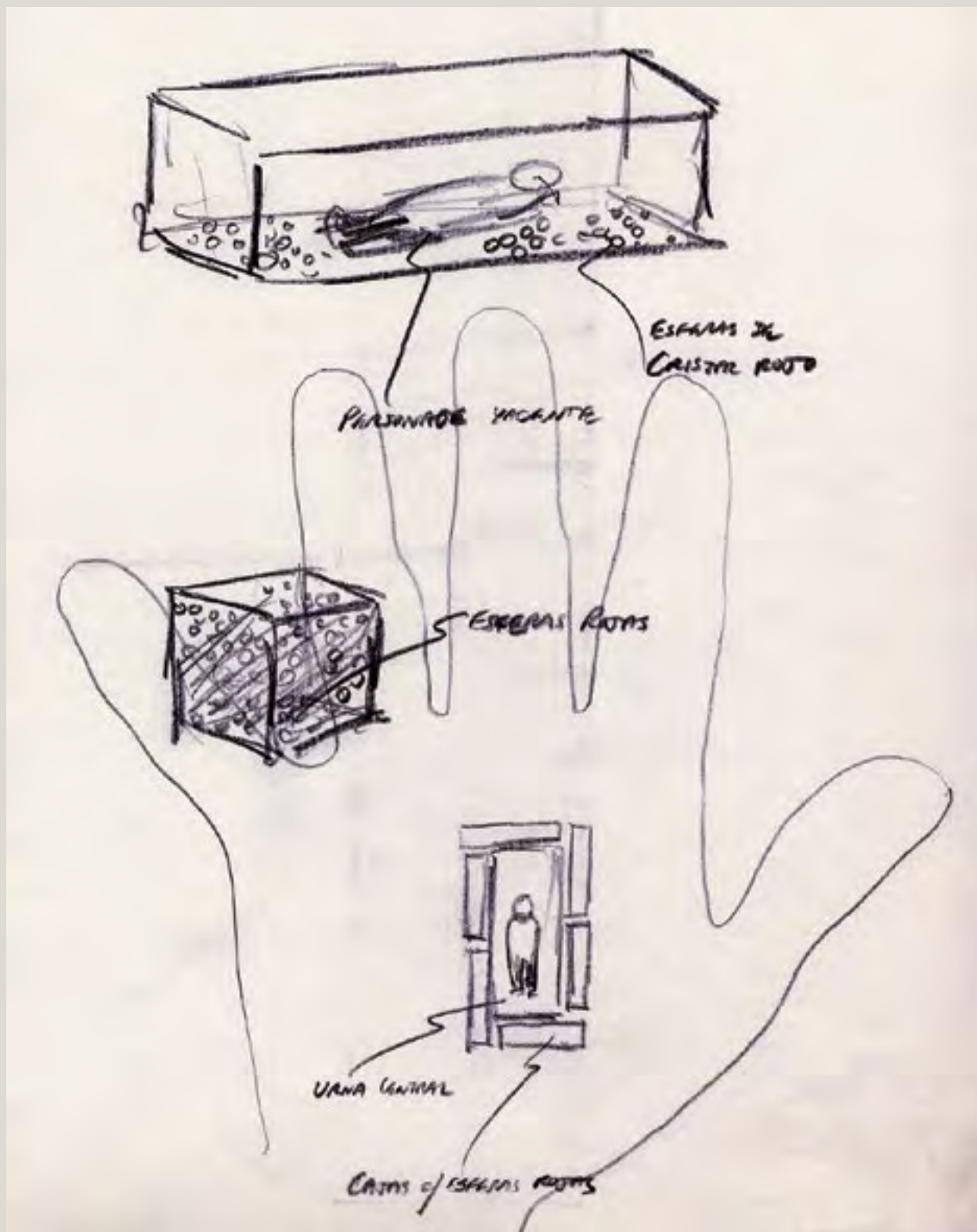
Since the capture in September 1992 of the Shining Path’s leader Abimael Guzman, and his imprisonment, Peruvian population in general had wanted to believe that subversive action had died away. MRTA’s violent action generated a national commotion. The subversives called up a press conference and announced their demands: they wanted President Alberto Fujimori to appear on the spot, and called for the immediate release of all MRTA members who were in prison.

Those kept as hostages were allowed to communicate with their families through a two-way traffic of messages mediated by the International Red Cross. After over five days, Carlos Runcie Tanaka was set free as part of a group of two hundred and twenty five hostages released by the subversives, who gave no sign of weakened resolve but, rather, resorted to a stricter control of the remaining seventy two, among which were two members of Fujimori’s cabinet. The last group of hostages was liberated four months later through a military strategic operation in which one hostage, two military and all subversives were killed.

Even before the end of the hostage crisis, Carlos Runcie Tanaka had clearly understood that the figures in his studio could be made to starkly embody a commentary on the situation he had lived through. This conscious decision to identify the over one hundred figures that had been waiting for him to decide what to do with them, with the experience of the hostages, was taken very much on the spur of the moment. For somebody who was normally known to take his time in the development of a project, this meant that on the strength of his experience, he almost found that this reading was unequivocal: there could be no other.

Fifteen of the figures were shown in ARCO 97, the Madrid art fair, as “La Espera” (The Wait), a compact installation group, hieratic yet very potent in its obliqueness, on show in the booth of Forum, a Peruvian gallery invited for the event. The most complete presentation of this body of work was later on in 1997. The artist was chosen by the local critics and gallerists to be one of five representatives of Peru in the Iberoamerican Lima Biennial. He took over the entire basement of the Cultural Center of the National School of Fine Arts, in three rooms where the School’s Library was functioning at the time.

The phrase *tiempo detenido* anteceded by some months the installation of the same name. One May morning a dove in flight made a quick descent and crashed against a glass pane of a sliding door in the artist’s home, giving everyone present a jolt because of the loud noise generated. Upon examining the glass, the artist discovered the imprint of the body of the dove and its upturned wings, clearly stamped on the pane. The instantaneity of the image made a great impact on him, to the extent that he drew a circle with red lipstick around it and wrote *tiempo detenido* beside it.



Tiempo Detenido • 1997 • Dibujo preparatorio para instalación • Preparatory sketch for installation
 Archivo del artista • Archive of the artist • Lima, Perú



Tiempo Detenido / No Olvidar • 1997
 Detalle de instalación • Detail of installation
 Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Lima, Perú
 I Bienal Iberoamericana de Lima
 Colección Museum of Fine Arts Houston, MFAH, EE.UU.

“Tiempo Detenido” (Standstill), in 1997, was a sprawling installation of an almost labyrinthine nature. The distribution of the ceramic objects throughout most of the interconnected rooms of the underground Library with no books, gave the work as a whole a character akin to that of a complex of chambers in succession, frequent in ancient burial sites. The fact that it all ended in a chamber where the disconcerted visitor was presented with a scene suggesting ceremonial entombment of a slain monarch or leader, enhanced the effect. But it wasn’t only the underground nature of the installation that created its impact, it was also the use of red lighting in the rooms and the written text along the walls, as well as functioning old-fashioned fan-ventilators and assorted metal machinery. In the final chamber, glass panels covered the wall behind the large group of clay-figure-mourners with hands frozen in particular gestures. There was an oppressive feeling verging on the claustrophobic as one made one’s way to the end, and the atmosphere generated by the red lighting was crucial in this. Psychological and cultural associations of red with heat and the glow of embers but also in signs of warning and emergency certainly impinged on the visitor’s conscience.

The accumulation of objects produced a vivid experience of close to fully-occupied space: rooms crowded with ceramic elements were perceived as symbolic representations that were given an equally symbolic use. The sense that one had entered a territory of the unspeakable, or unutterable, even, grew upon one. The mystery of the *mise-en-scène* encompassed both the mostly undecipherable contents of tombs from pre-Columbian times, and the human use of art at a deep level, as an intimate and yet shared, collective experience endowed with the spiritual power to appease anxiety and conquer fear in the face of death.

There was widespread recognition that a special kind of artistic mastery had been achieved, and it was associated with his own practice of installation art. His mastery as ceramic artist was acknowledged from before but the artist was now being praised for his artistry in the transformation of space into a dimension from where art was felt to address the present and the country’s history. He had managed to build a fiction whereby a city that hardly ever acknowledges its pre-Columbian inhabitants, had to face an underground burial site in the proximity of the Cathedral. He had also conjured up violence and death through poetic narrative and subjected them to transformation through the evocation of a ritual for the burial of the dead.

JOURNEY TO NEW MEDIA

Four years later, in 2001, Runcie Tanaka found himself a hostage once again, in a different setting altogether. In fact, it was his artwork as well as that of other Latin American artists that was hidden from view by a dire manoeuvre of an international art event's authorities. He had been selected to represent Peru at the XLIX Venice Biennale and, together with other artists from Latin American countries that do not possess a pavilion in the Biennale Gardens, his work would be presented in a location near Venice through the good offices of the Italian-Latin American Institute (ILAI) of Rome. He had been informed that the proposed location was a villa in Treviso, in the outskirts of Venice. But when he arrived he discovered that Treviso, as far as the Biennale was concerned, was a far flung different locality, the villa was a most unsuitable location, there was no professional curatorial team to deal with the task of mounting an exhibit. The distance was a big issue. All in all, for a visitor to the venues in the city, just to get to the villa meant a three-hour journey by vaporetto, train, bus and walking. It was obvious something had brought this decision about, but it only became evident once the Biennale had officially opened: the hidden motive had been to do away with the participation of Latin American artists through the action of the ILAI, which was judged by the Biennale organization to promote very low-quality art in the context of the international event.

Carlos Runcie Tanaka was one of the instigators of a very necessary protest demonstration by a group of the artists who had been confined to the villa in Treviso. Using black balloons filled with helium, that had the word "Existimos" (Spanish for "We exist") and white balloons with red "No" printed on them, and which constituted the artwork that had been brought to Venice by artist Adriana González Brun, from Paraguay, one of the countries under the ILAI's auspices, the small band of artists read a manifesto at the Treviso opening and the following day engaged members of the public to take a balloon with them on their way to the official opening at the Biennale Gardens in Venice, and just before Harald Szeemann spoke, the balloons were freed and ascended to form a black cloud under the marquee, over the audience. Apologies were publicly offered on the spot by Szeemann and the authorities of the Biennale and this was actually the beginning of a new period in the participation of Latin American artists under the Institute's wing, in better venues, right in the heart of Venice. This performance-demonstration has been the only explicitly political action the artist has been known to take part in and remains one of the most eloquent artistic agit-prop statements against discrimination in the art-sphere internationally.



Cangrejo de Cristal • 2003 • Obra en proceso • Work in progress
River City Works, Art Academy of Cincinnati, Ohio, EE.UU.

Soon after this international episode there would be a renewed commitment to the Peruvian landscape and its past and present inhabitants in his work. It would be accompanied by the use of a variety of different media, ceramics as well as other. One in particular caught his attention; it was a medium he had become aware of in 1994, and had gradually developed an approach to, as one more possibility in his creation process. During the preparation of “Desplazamientos” he had seen for the first time the potential of video as medium: a portrait of him at work in the studio had been recorded and edited, and later presented as a video projection in the show. Experiments had ensued and he proceeded to try a hand himself in the recording of video material, while the show was still on; a professional cameraman had recorded for him the behaviour of crabs on the beach at Cerro Azul. The video experiments he would continue doing, featuring crabs on the beach, gradually made their way into installations such as those in the IV Barro de América Biennial in Caracas, Venezuela. It was actually through the encouragement of Richard Harned, from Ohio State University at Columbus, that he started on and persevered with these experiments in video. Harned, a former assistant of renowned glass sculptor Dale Chihuly, met Runcie-Tanaka in 2001, thanks to Michael Rogers, with whom the Peruvian artist had become acquainted at Aichi University for Education, in Kariya, Japan in 1999. It was thanks to Harned that he made the video of his hands folding a sheet of white paper into an origami crab, and presented it at his show in Columbus, Ohio.

At the turn of the century, Michael Rogers' help was instrumental in the making of his first glass crab when they met at the Aichi University for Education (he demonstrated the blown glass technique for Runcie Tanaka to see). From that moment on he would mature the idea of getting a considerable number of glass crabs together in order to work with them on a future installation. It was only in 2006 that he got a glimpse into its feasibility after he met Warren Trefz and his team of the River City Works at the Art Academy in Cincinnati, Ohio. Four more years would pass before he was definitively able to do it.

During this period, and concerning the crabs created by him in different media that were part of installations and videos, he started to accompany them with the text of a poem by Raquel Jodorowsky (1997-2011), Chilean poet and painter who lived for decades in Lima, and whom he met in 1992. The poem reads: Yesterday/ I/ went/ to the shore/ to eat/ Sand/ And I don't know/ If I swallowed/ The beginning/ Or the end/ Of the Universe (“Nazca Nacer”, Cat., San Isidro, 1992). In 2001, he included the text in an installation for his “Five Short Stories,” show at the Clay Studio, Philadelphia; the text was pinned to the wall and below it, on the floor, he placed a unique and very expressive, off-white porcelain crab. The importance of the poem lies in the ironic mention to eating sand, which very vividly brought to his mind the behaviour of species of shore crabs.

These are known to take sand in their mouth, where they wet it with fluids that dissolve and allow the extraction of organic nutrients, after which the sand is regurgitated, where by small balls of it are left behind. The similarity between the latter and his spheres didn't go unnoticed by Carlos Runcie Tanaka, who, thus, found one more way of identifying his ceramic work with the result of the crabs' action.

THE SECRET OF SILLAR

In 2003 he was invited to do a one-man show in Arequipa, a city on the Western slopes of the Andes to the South of Peru: “Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra.” He decided he would use as material for the exhibit the white, pumice-like volcanic stone from the region, called *sillar*. *Sillar* is soft to carve and is used for making bricks. Most buildings in the city centre of Arequipa have been constructed with it since the 16th century.

Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra • 2003
Still de vídeo



Stonemasons obtain it from quarries near the city and Runcie Tanaka decided to visit a quarry where he met stonemason Nicolás Ramos Ccoa. He took his video camera with him and recorded Ramos Ccoa while at work, climbing up the quarry to dislodge blocks of *sillar* stone, which he later cut and processed in order to sell as large bricks directly for use in construction. The artist's show in Arequipa included a very basically-edited video of what he saw in the quarry and recorded with a hand-held camera; and another video which showed his hands at work folding paper, making an origami crab, alternated with the stonemason's hands as he extracted the strange spherical and naturally-formed stones trapped and hidden in the *sillar*.

It also introduced for the first time a potent configuration of a vectorial kind: the tension of the vertical pull away from the ground. He arranged a cloud of paper origami crabs hanging from a grid of nylon cords across the patio of the Arequipa house where the show was presented. Beneath the cloud on the patio floor *sillar* spheres were dispersed. This bizarre opposition seemed to allude to an attraction-repulsion situation between floating and earthbound elements in keeping with the fantastic or the mythical aspects in Runcie Tanaka's narratives of origins.

During 2004 the video work he had produced for his Arequipa show was given international exposure in two very different art biennials in South America: the VIII Cuenca Biennial in Ecuador, a very fresh and stimulating event; and the XXVI Sao Paulo Biennial, the second oldest in the world after Venice. For the VIII Cuenca Biennial he chose the hands video in a new revised version, and he was awarded an honorary mention for an installation that incorporated it. For the XXVI Sao Paulo Biennial he chose to do a completely new edition of the video showing Nicolás Ramos Ccoa at work in the quarry, which he accompanied with the hands video as part of a two-screen projection. The video showing the stonemason at work was edited to focus upon a dialogue that highlighted his extraction of the spherical stones formed during the cooling process of the volcanic stone, as internal inclusions. The avid collecting of the naturally-formed spheres was shown as an activity the stonemason conducted in the quarry apart from his daily labour, to stress an aspect that had particularly impressed Runcie Tanaka: the visibility of the aesthetic choice of the artisan, who possessed, as it were, the secret of the existence of stones within stone. His hands breaking a small *sillar* stone-block to extract the sphere also dealt with the theme of memory and this was reinforced when shown in alternation with the artist's hands folding an origami crab. It became entwined with issues of cultural transmission, as evidenced in learning and conditioning, in the form of actions leaving a "product" behind.

IN PRAISE OF WOUNDED MATTER

Aesthetic choice was prominent in the artist's own reading of his art throughout time for the one-man show "Sumballein – Antología Rota de Carlos Runcie Tanaka (1978-2006)", curated by Gustavo Buntinx, then Director of the Cultural Center of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, in the city center of Lima. "Sumballein" (name chosen by Buntinx from the Greek term that is at the origin of the word "symbol") was the most potent exhibition of his ceramic pieces in a decade. The curatorial process involved an intense dialogue between artist and curator when selecting a large number of works that were physically marked by the very visible clay additions to the ceramic body, used by Runcie Tanaka to bind together the fragments into which the fire of the kiln had originally broken the objects (hence "Rota" in the title, which is the Spanish for broken). In order for the added clay to bind, all of the objects chosen had undergone more firings, in an insistent manner. The insistence was materially evident in Runcie Tanaka's intent to mend by renewed action of fire, to heal the broken vessels. Also in his making of new, different objects-sculptures, from the ceramic cups, saucers, plates, jugs and other pieces, ruptured during firings. This in Buntinx's curatorial view, became a telling action in the artist's work. Writing about one of the works in the show, he concluded:

"Even in the articulate fracture of its names [*Huayco/Kawa/Rio*], the trilingual title of the culminating installation by Runcie Tanaka sets the stage allegorically for the symbolic disturbance that runs through his whole oeuvre. Fourteen large spheres of solid ceramics coated by a stoneware table set broken by the artificer himself, with the gleam of its cutting edges insinuating a new aesthetic brilliance from within the ominous ruptures of the utilitarian, just like incrusting craft into art.

Or into nature, this river [*rio*] of broken-down spirits that are ours is also the ancestral Japanese stream [*kawa*] into which the ancient used to throw the discarded ceramic remnants of their firings. And the kechua alluvial avalanche [*huayco*], today's undertow, sweeping away all that was lived through in the last few traumatic decades". ("Sumballein: Retrospectiva Rota de Carlos Runcie Tanaka 1978-2006", unpublished).

It also represented Runcie Tanaka's most radical deviation from the traditional Japanese ceramic aesthetics in which he had been educated. The result of the artist's action was the introduction of a very eloquent roughness or rawness, an almost unwanted, undesirable addition—a clay suture—in an otherwise highly-sophisticated, technically-achieved high temperature ceramic ruptured surface or fragmented body. In "Sumballein" the object thus treated could be seen as a metaphor for the processes the nation had been undergoing since violence had erupted and sundered peoples apart.



Personaje fragmentado • ca. 2001
Taller del artista, Lima, Perú

In the winter of 2008 in Lima, the artist suffered a cardiac crisis that was barely controlled on the verge of a heart attack. As a result he had to undergo an emergency open-heart surgery twice in a period of ten weeks. A time of recovery then ensued during which he was intent on materializing a new proposal into a large one-man exhibition as soon as it was humanly possible. The Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) invited him to do the show in May 2010. Once again, Runcie Tanaka had reached a turning point in his career.

On the night of August 24, as he went into and out of sleep under the onslaught of his heart problem, he managed to fill a notebook, from cover to cover, with drawings and instructions—as well as reflection—for the production of a large exhibition he thought he would not live to see. The detail to which he planned each installation for the one-man show he wanted to do is staggering and several of the works as they exist on paper are superb. But instead of following this blueprint of an exhibition, he scrapped it all and did an even more groundbreaking show.

“Into white / Hacia el Blanco” opened at ICPNA generating an impact on the public from the start. Runcie Tanaka had constructed a very austere setting that one could describe as a sparse mythical landscape for an exhibition consisting of just two installations. They touched upon shadows and light, as well as states of the soul, life and death, and emphasized the silence of poetry in the face of the unutterable, the unspeakable.

Both installations were demanding and completely divorced from the usual fare in contemporary art exhibits in Lima. The continuous band of white paper, folded into a jagged, angular, flat, sheet-like sculpture appeared to be a new minimalistic proposal for the present, but it certainly harked back to Runcie Tanaka’s sense of play and paradox and paid a poetic homage to his friend Jorge Eduardo Eielson, a poet and visual artist. The visitor could discern on the walls the delicate projections of the shadows of 36 crystal crabs on supports arranged along side the paper band.

In an adjacent room, the circular projection of a black and white video presented the visitor with a cryptic non-image for the layman. It happened to be the recording of the insertion of a catheter in the artery prior to the open-heart surgery, and this window onto the workings of the body was mesmerizing. A perception of fragility accompanied the visitor all around, from one room to the other and back. In a true marriage of aesthetics, East and West were brought together in the awareness of an enigma surrounding the intense yet fleeting nature of life: a glowing secret, alternately tinged by a sense of the ephemeral, the frail, the funereal, the numinous.

Surprisingly enough, during the last stages of his recovery in October 2009, the artist traveled to Houston, Texas, U.S.A. for the opening of “Fragmento” a one-man show at the Station Museum, curated by Jim Harithas, its director. The curator selected 4 works in total: three installations and a sculpture piece. Runcie Tanaka’s first show in the U.S. was successful in that it served to introduce his work to a museum public with no previous experience of it. “Fragmento” traveled from Houston to the North Dakota Museum of Art in Grand Forks by an invitation of its director, Laurel Reuter. As a result of the show the Museum of Fine Arts in Houston bought two works by the artist for its contemporary collection of Art from Latin America. Art critic Raphael Rubinstein wrote perceptively about the singularity of the artist’s work:

“Art that comments on its own medium and art that comments on political events are often assigned to separate categories, attracting different audiences, different kinds of critical responses, different ways of looking. One of the refreshing things about this recent show by Peruvian-based artist Carlos Runcie Tanaka is how it wove together medium (ceramics), subject (Peruvian history), and identity (Runcie Tanaka’s Peruvian-Japanese-British heritage) into an indivisible continuum”. (“CRT: Fragmento”, Brooklyn Rail, Feb. 2010).



Diario del artista (días antes de la cirugía al corazón) • agosto, 2008
 Archivo del artista • Archive of the artist
 Lima, Perú

Entering this new context in the U.S. has made it possible for his work to be read in a new light, and perhaps has allowed for a re-reading that could point towards some clues for its future. His last exhibition in Peru closed a period of profound self-renewal. However, “Sumballein,” (his great show in 2006) will remain for a while yet his deepest comment on our collective future.

There are no clear answers for the trenchant questions that assail and distress our conscience as we find ourselves daily at a crossroads, in the quandary of our lapsed-belief in a national promise that still awaits to be redeemed. In his art, Carlos Runcie Tanaka has pursued a way towards defining a clear, life-enhancing dimension, made of poetry and trust in the seemingly boundless potential of matter. For the last thirty years, the artist’s self-awareness has developed hand in hand with an understanding of the Peruvian imaginary, and this has expressed itself as a rare and acute perception of the psychology that underlies the construction of aesthetic paradigms that can be artistically and socially relevant for the present. At times he seems to have worked in synchronicity with fresh, nascent sensibilities pointing to the opening of new cultural horizons. At others, his work has uncannily appeared to crystallize thought-processes aiming to provide responses to critically urgent questions concerning identity and history. By conjuring deeply reflexive and striking visions, he presents those who approach his work with an invitation to openly share in the calm and the stillness, and gain an insight of a hard-earned peace of heart and mind.

ANATOMÍA DEL CORAZÓN Y SUS RELACIONES
EN EL TÓRAX (VISTA ANTERIOR)

EL CORAZÓN:

- CORAZÓN DE VENTRO / (VISTA ANTERIOR)
- RELACIONES CON LOS VASOS DEL TÓRAX: ARTERIALES Y VENOSAS
- TUBEROSIDAD Y VENA DE LA VENTRÍCULO
- RELACIONES CON EL TUBO DE LA TRACHEA Y EL TUBO DE LA BRONQUIA (RELACIONES DE LOS VASOS DEL CORAZÓN CON EL TUBO DE LA TRACHEA Y EL TUBO DE LA BRONQUIA)
- CORAZÓN: TUBO PERICARDIAL / EL CORAZÓN EN EL TUBO PERICARDIAL (EL CORAZÓN EN EL TUBO PERICARDIAL)
- (RELACIONES DEL CORAZÓN CON EL TUBO PERICARDIAL)





CARLOS RUNCIE TANAKA

Lima, 1958

ESTUDIOS • STUDIES

- 1986 VII Curso Interamericano de Diseño Artesanal, Beca de la Organización de los Estados Americanos – OEA, Brasilia, Brasil.
- 1981-82 Curso de Perfeccionamiento en el Arte de la Cerámica, Istituto Statale di Sesto Fiorentino, Beca de la OEA y el Gobierno Italiano, Florencia, Italia.
- 1979-80 Asistente del maestro ceramista Tsukimura Masahiko, Ogaya, Japón.
Asistente invitado del maestro ceramista Shimaoka Tatsuzo, Mashiko, Japón.
- 1979 Cerámica, Centro Piloto Artesanal de Miraflores, Lima, Perú.
- 1978 Iniciación en la Cerámica, Taller El Pingüino, Lima, Perú.
- 1976-78 Filosofía, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES • ONE-MAN SHOWS

- 2010 Into White / Hacia el Blanco, Galería ICPNA – Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Miraflores, Perú.
Fragmento, The North Dakota Museum of Art, Grand Forks-ND, EE.UU.
- 2009 Fragmento, The Station Museum of Contemporary Art, Houston-TX, EE.UU.
- 2007 Una Parábola Zen y Diez Pequeñas Historias, Galería Ryoichi Jinnai, Centro Cultural Peruano Japonés, Lima, Perú.
Solo Nubes / “I’ve looked at clouds from both sides now”, Centro Cultural Inca Garcilaso, Lima, Perú.
- 2006 Sumballein, Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, Perú.
Transference / Transferencia, Meyers Gallery, University of Cincinnati, Cincinnati-OH, EE.UU.
- 2004 Dos Tiempos, Sala Los Artistas y sus Tiempos, Museo de la Nación, Lima, Perú.
- 2003 Arequipa / Dos entre el cielo y la tierra, Instituto Cultural Peruano Alemán, Arequipa, Perú.
- 2001 La Misma Plegaria (Rezcos Iguales / Same Prayers), Wu Ediciones, Lima, Perú.
Five Short Stories / Cinco Pequeñas Historias, The Clay Studio, Filadelfia-PA, EE.UU.
- 2000 The Journey / El Viaje, Clean Space, Ohio University, Columbus-OH, EE.UU.
- 1997 Tiempo Detenido, Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes, I Bienal Iberoamericana de Lima, Perú.
- 1994 Desplazamientos, Museo de la Nación, Lima, Perú.
- 1993 Ambrosino Gallery, Miami-FL, EE.UU.
- 1992 Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.
La Galería, Quito, Ecuador.
- 1991 Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, México D.F., México.
- 1990 Cerámica, Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú.
La Galería, Lima, Perú.
Centro de Artes Visuales, Asunción, Paraguay.
Galería Fábrica, Asunción, Paraguay.
- 1989 Museo de Arte Moderno de América Latina, Galería de la OEA, Washington D.C., EE.UU.
Galería Praxis, Buenos Aires, Argentina.
- 1988 Museo de Arte y de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
Taller – Escuela Arte Fuego, Caracas, Venezuela.
Sala Mendoza (Anexo), Caracas, Venezuela.
- 1987 Galería Trilce, Lima, Perú.
Galería 2V’s, Lima, Perú.
- 1986 Galería 9, Lima, Perú.
- 1985 Galería 9, Lima, Perú.
- 1984 Galería Lo Sprone, Florencia, Italia.
- 1981 Galería La Araña, Lima, Perú.

BIENALES, SIMPOSIOS Y FERIAS DE ARTE • BIENNIALS, SYMPOSIA AND ART FAIRS

- 2009 I Trienal de Chile, Santiago de Chile, Chile.
2007 Encuentro entre Dos Mares, Bienal de São Paulo-Valencia, Valencia y Sagunto, España.
2005 Simposio Amérique Baroque / América Barroca, Fundación Derouin, Québec, Canadá.
2004 V Bienal Barro de América, Maracaibo, Venezuela.
XXVI Bienal de Sao Paulo, Brasil.
VIII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.
2001 XLIX Bienal de Venecia, Italia.
IV Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
1998 V Bienal Arte y Empresa "Contemporaneidad del Arte Chancay", Museo de Arte de Lima, Perú.
Expo '98, Pabellón del Perú, Lisboa, Portugal.
1997 I Bienal Iberoamericana de Lima, Perú.
ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid, España.
1995 II Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
1994 V Bienal de La Habana, Cuba.
1992 I Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
1991 IV Bienal de La Habana, Cuba.
1989 III Bienal de La Habana, Cuba.
1987 III Bienal de Trujillo, Perú.
1984 III Bienal de Cerámica Contemporánea de Montecatini, Florencia, Italia.

PREMIOS Y DISTINCIONES • AWARDS AND GRANTS

- 2004 Mención Honrosa, VIII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.
1999 Chicago Artists International Program, Chicago-IL, EE.UU.
1991 Beca Ciudad de México, Secretaría General de Desarrollo Social, México.
1986 Beca de la Organización de Estados Americanos, Brasilia, Brasil.
1981-82 Beca de la Organización de Estados Americanos, Florencia, Italia.

EXPERIENCIA PROFESIONAL Y DOCENTE • PROFESSIONAL AND TEACHING EXPERIENCES

- 2006 Profesor invitado, University of Cincinnati / Art Academy, Cincinnati-OH, EE.UU.
2005 Artista invitado, California State University, Long Beach-CA, EE.UU.
2004 Consultor, Curso de Capacitación para Ceramistas de Cusco y Puno, Perú, IDESI-BID.
2002 Profesor adjunto, Alfred University, Alfred-NY, EE.UU.
2001 Artista invitado, Georgia State University, Atlanta-GA, EE.UU. / Pitzer College, Claremont-CA, EE.UU. /
University of Wisconsin, Milwaukee-WI, EE.UU. / The Clay Studio, Philadelphia-PA, EE.UU. /
Virginia Commonwealth University, Richmond-VA, EE.UU. / Pratt Institute, Brooklyn-NY, EE.UU.
2000 Artista invitado, Ohio State University, Columbus-OH, EE.UU.
1999 Artista en residencia, Chicago Artists International Program, Chicago-IL, EE.UU.
Artista invitado, The School of The Art Institute of Chicago, Chicago-IL, EE.UU. /
The University of Michigan, Ann Arbor-MI, EE.UU. / Illinois University, Normal-IL, EE.UU.
Artista invitado, Aichi University of Education, Kariya-Aichi, Japón / Universidad de Nanzan, Nagoya, Japón.
1998 Profesor encargado, Seminario de Cerámica, Museo de Arte de Lima, Perú.
1997 Profesor encargado, Seminario de Cerámica, II Encuentro de Ceramistas de la Región de San Martín,
Lamas, Tarapoto, Perú.
1993-94 Profesor encargado, Seminario de Cerámica, Allpamérica-Centro de Investigación Cerámica, Lima, Perú.
1990 Profesor encargado, Seminario de Cerámica, Centro de Artes Visuales, Asunción, Paraguay.
1988 Profesor invitado, Curso de Cerámica Contemporánea, Asociación Peruana de Arqueología, Banco Central de Reserva,
Lima, Perú.
Profesor encargado, Seminario de Cerámica, Taller - Escuela Arte Fuego, Caracas, Venezuela.
1985 Asesor técnico: FAO, Proyecto de Cocina Mejorada, Ancash, Perú.
1980-81 Asesor técnico, Cerámica Izcuchaca, Huancavelica, Perú.

EXPOSICIONES CON CURADURÍA (SELECCIÓN) • CURATED SHOWS (SELECTION)

- 2006 Urbe & Arte, Museo de la Nación, Lima, Perú.
- 2005 Videografías Invisibles, Museo Patio Herreriano, Valladolid, España / Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España.
Contradicciones y Convivencias: Arte de América Latina 1981-2000, BID / Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia.
Revelaciones: Poéticas Apocalípticas en el Arte Peruano en el Final del Milenio, Museo de Arte de Lima - MALI, Perú.
- 2004 S / T, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, Perú.
Tendencias Generacionales, Galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Miraflores, Perú.
- 2002 Paradox and Coexistence: Latin American Artists of the Last Two Decades, Galería del Centro Cultural del BID, Washington D.C., EE.UU.
Mallki: La Exhumación Simbólica en el Arte Peruano (1980-2002). Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, Perú.
- 2000 Salón "Libro de Artista", Sala de Arte Petroperú, Lima, Perú.
Tendencias Generacionales, Galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Miraflores, Perú.
- 1999 Three Contemporary Japanese-Peruvian Artists, The Little World Museum of Man, Inuyama, Aichi, Japón.
Mastering the Millennium: Art of the Americas, Art Museum of the Americas OEA / World Bank Art Program, Washington D.C., EE.UU.
América Latina: Las Vanguardias de fin de Milenio, Culturgest, Lisboa, Portugal.
El Laberinto de la Choledad, Museo de Arte de Lima / Sala de Exposiciones de Telefónica, Lima, Perú.
- 1998 Premios Villa de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, España.
- 1997 Cinco + Cinco, Galería de Artes Visuales, Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú.
Arte Contemporáneo Americano, XVII Asamblea General de la OEA, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
- 1995 Horizontes Paralelos, Sala de Arte Petroperú, Lima, Perú.
- 1993 World Clay Stomp '93. International Exhibition, Northern Arizona University Art Museum and Galleries, Flagstaff-AZ, EE.UU.
- 1992 Arte Perú, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, Colombia. Galería Jenny Vilá, Cali, Colombia.
- 1991 Cerámica Contemporánea, Galería Thaddaeus, Lima, Perú.
- 1989 Arte es Integración: Exposición en Homenaje al 90 aniversario de la Inmigración Japonesa al Perú, Museo de Arte, Lima, Perú.
- 1987 Cerámica y Dibujos, Galería Juan Pardo Heeren, Galería ICPNA, Lima, Perú.
- 1985 Cerámica Utilitaria Urbana, Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú.
- 1984 IX Premio di Arti Plastiche e Figurative per Giovanni Artisti, Monza, Italia.

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS • WORKS IN MUSEUM AND PUBLIC COLLECTIONS

Museo de Arte Moderno de América Latina / OEA, Washington D.C., EE.UU.
Museo de Arte Contemporáneo, Asunción, Paraguay.
Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca, Ecuador.
Museo D'Arte Moderna / Fondazione Pagani, Castellanza, Milán, Italia.
Northern Arizona University Art Museum and Galleries, Flagstaff, Arizona, EE.UU.
Museo Real de Historia y Arte, Bruselas, Bélgica.
Museo de Arte Contemporáneo - MAC, Arequipa, Perú.
Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
Museo de la Nación, Lima, Perú.
Museo de Arte de Lima - MALI, Lima, Perú.
Museum of Fine Arts Houston - MFAH, Texas, EE.UU.
Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas, EE.UU.
Colección del Programa de Arte del Banco Mundial, Washington D.C., EE.UU.
Colección de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo - BID, Washington D.C., EE.UU.
The Clay Studio, Filadelfia, Pensilvania, EE.UU.
Casa de América Latina, México D.F., México.
Fundación Mendoza, Caracas, Venezuela.
Ministero degli Affari Esteri, Roma, Italia.
Banco Unión, Caracas, Venezuela / Lima, Perú.
Colección del Taller - Escuela Arte Fuego, Caracas, Venezuela.
Colección Ambrosino, Caracas, Venezuela / Miami, Florida, EE.UU.

● **ÍNDICE DE FOTÓGRAFOS** PHOTOGRAPHER INDEX

A

ÁLVAREZ, CLAUDIO: 136a
AMBROSINO, GENARO: 081, 093

B

BOURONCLE, HERMAN: 182, 183, 184, 186, 187, 189
BRYCE, ALEX: 168, 169, 170, 171

C

CAMPOS GIL, FERNANDO: 164, 165
CAMPOS RUNCIE, MARÍA JOSÉ: 185
CORVETTO, MARIO: 100, 101, 113b, 273

D

DALMAU, BORIS: 197, 259b

F

FABIAO, JOSÉ: 166a, 172, 173
FERRAND, JAVIER: 006, 007, 008, 094, 095

G

GIANNONI, DANIEL: 208, 211, 213
GROSHONG, PHILIP: 018, 019, 234, 235
GUERRA, ISABEL: 001, 209, 214, 215

H

HEEREN, DOUG: 166b, 174, 175, 177
HIRZ, CHRISTOPH: 052, 053

I

IGUE, JULIÁN: 131

K

KIRSCH, ROB: 028, 176

L

LEÓN, ERNESTO: 030, 031
LOAYZA, JORGE: 076, 078, 079, 080, 082, 083

M

MARROQUÍN, KARYME: 260
MAZZOLI, PIERO: 128, 129
MERCHÁN, JUAN PABLO: 050
MONTENEGRO, CARLOS: 004, 011
MURRUGARRA, JUAN PABLO: 015, 017, 026, 029, 096, 097, 240, 257, 262, 264

N

NOLTE, MUSUK: 232

P

PÉREZ, MANUEL RICARDO “TUCÁN”: 002, 003, 038, 039, 040, 041

R

ROJAS, CARLOS: 106, 107, 206, 207, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 228, 229, 231
RUNCIE MONTOYA, WALTER: 020, 124a
RUNCIE TANAKA, CARLOS: 012, 022, 066b, 086, 087, 090, 091, 112b, 113a, 114, 115, 122, 124b, 126, 127, 134, 135, 136b, 137a, 145b 178, 179, 190, 191, 244, 245, 248, 251, 254, 268, 269, 271, 281
RUNCIE TANAKA, CARLOS / CHAD CULLY: 278
RUNCIE TANAKA, CARLOS / FRANK SOTOMAYOR: 167, 190, 191, 199, 200, 201, 203, portada.
RUNCIE TANAKA, CARLOS / PABLO VÁSQUEZ: 125

S

SCHWARZ, HERMAN: 016, 024, 025, 137b, 140, 141, 144, 146, 147, 210, 212, 222, 223, 226, 227, 236, 286
SILVA, JAVIER: 034, 035, 036, 037, 064, 065, 066a, 074, 075, 092, 252, 277

U

UCCELLI, CLAUDIA: 224, 225, 259a, 283, 284, 285

V

VELÁSQUEZ, CARLOS: 067, 068, 069, 070, 071, 072, 073, 084, 085, 088, 089, 246, 270
VIDAL, MARÍA INÉS: 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

W

WATMOUGH, STELLA: 055, 056, 057, 058, 059, 060, 061, 138, 139, 142, 143, 145a
WILD, FILIBERTO: 243, 267

Y

YAMAMOTO, MASARU: 238
YOSHII, YUTAKA: 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112a, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 249

Z

ZABÉ, MICHEL: 043, 044, 045, 046, 047, 048, 049, 247

● **ÍNDICE DE AUTORES SECCIÓN OBRA 1987-2010** AUTHOR INDEX

BUNTINX, GUSTAVO

2003. La tentación autista. Notas a una instalación imaginaria. En *Homenaje a Anna Maccagno. Primer Simposio sobre la Escultura Peruana del Siglo XX*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima. P. 203.

CASTRILLÓN VIZCARRA, ALFONSO

1992. "El camino de Runcie Tanaka". *La República* [Lima]. Mayo. Página editorial.

DE FERRARI LERCARI, SILVIO

1994. "Runcie Tanaka. El gesto y el lenguaje de la Cerámica". *Expreso* [Lima]. 10 de julio. Culturales.

GAMBOA, JEREMÍAS

2008. "La ruta del cangrejo". En *Art Motiv*. Septiembre. Lima.

HARITHAS, JAMES

2009. Texto introductorio del catálogo de la exposición *Fragmento*. Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas.

LEE, LESLIE.

1990. Texto introductorio de exposición *Carlos Runcie Tanaka Cerámica*. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores. Lima.

MIRÓ QUESADA, ROBERTO

1987. "La propuesta artística de Runcie Tanaka". *La República* [Lima]. 18 de noviembre. Página editorial.

PAU-LLOSA, RICARDO

1993. *Carlos Runcie Tanaka: paralelos y paradojas*. Texto inédito en versiones castellana e inglesa. Miami.

QUIJANO, RODRIGO

2004. *Historia, modernidad y ruina peruana. Notas sobre identidad y espacio en la obra de Carlos Runcie Tanaka*. Lima: Ritual de lo habitual ediciones. Pp. 8-9, 20.

RODRIGO PRADO, ANA MARÍA

2004. Texto introductorio de la exposición grupal *S/T*, Sala Luis Miró Quesada Garland. Lima.

ROMÁN, ELIDA.

1994. "Runcie Tanaka: Cuidadoso Despliegue". *El Comercio* [Lima]. 15 de julio. Culturales.

1997. Texto en el catálogo de la exposición colectiva *Cinco + Cinco*. Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma. Lima.

2011. En *Into White / Hacia el Blanco*. Fundación Wiese - ICPNA. Lima. Pp. 32-33.

SKIPSEY, MARINA

1991. Texto inédito. México D.F.

VILLACORTA CHÁVEZ, JORGE

1989. Texto de catálogo de exposición en versiones castellana e inglesa. Galería Praxis. Buenos Aires.

1994. Texto de hoja de presentación de exposición *Desplazamientos*. Museo de la Nación, Lima.

2005. Un espasmo global latinoamericano. En *Videografías (in)visibles*. Museo Patio Herreriano. Valladolid. Pp. 25, 118-119.

www.carlosruncietanaka.com

