

CARLOS RUNCIE TANAKA: PARALELOS Y PARADOJAS

Siempre es tentador el 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 nuestras mentes – como dictaron Copérnico y Kant – pero lo que yace descubierto en tales reflexiones es el pequeño alcance de estas 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 antes 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 inajenable 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 expansión; está centrado en la pureza, la reducción, y la elevación casi espiritual de la esencia. El léxico del tiempo es **estraficado** – el pasado entra en el Ser, en el eterno presente de la aprehensión, al surgir de las entrañas de la tierra. Docenas de legados culturales, sepultados hace siglos por el imperio del Inca y desconocidos para las culturas coloniales y peruanas que luego florecieron en la región, han salido a luz a través de excavaciones durante el último siglo. Medio milenio ha desconocido lo que fue antes y ha vuelto a ser. El pasado altera el contenido del conocimiento actual y la memoria. El resurgimiento del pasado de su enmudecedor sepulcro reconfigura las necesidades de la herencia cultural, las complejidades de la fundamentación temporal. Con cada tumba recién quebrada, el pasado se transforma y a su vez altera la manera en que el presente se auto-define.

El carácter fundamental del cambio puede ser expresado visualmente como “esencia” fenomenológica porque realidades espaciales y objetivas, aunque en estado de flujo, son transformadas en **u** lenguaje – bien sea visual, verbal o de otra forma – es la clave de la paradoja. Un sistema simbólico de referencia tiene que significar el carácter voluble del mundo, o si no ese sistema también se convierte en objeto, en un oscuro ídolo cubierto en el polvo de la reverencia y la impenetrabilidad.

En Runcie Tanaka, el embrujo del tiempo se convierte, vía un proceso complejo, en un lenguaje personal de forma y textura. En toda su obra ha dejado testimonio de este primer paso, especialmente en obras realizadas a finales de los ochenta, las cuales están llenas de ecos formales y texturales de semillas, raíces y otras imágenes orgánicas. Esta red de alusiones, directas aunque irónicas, no opera como base de lanzamiento para exploraciones formales; las alusiones funcionan como un sistema de reconocimiento. Un proceso creativo está señalando su viaje paralelo con el mundo natural, y su compromiso con éste. 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 [del] proceso creativo y el mundo vital de la naturaleza. Para descubrirse en su esencia, este mundo vital tiene que obtener 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. La relación entre señal y referente no es tropológica. El tropo tiene su propio mecanismo de referencia, **apuntado** hacia el descubrir lo que no puede de otra forma ser articulado. El tropo ilumina las formas corrientes del lenguaje, tanto visual como verbal, pero el lenguaje del pensamiento visual comienza con la separación entre señal y referente que es necesaria para comprender lo que es esencial. Este concepto se clarifica mirando la relación entre las estelas de Runcie Tanaka, sus esculturas que aluden a semillas, y las instalaciones segmentadas dominadas por columnas verticales y horizontales.

Las estelas proyectan de primer golpe una serie de obvios referentes en el mundo natural – tentáculos, frondas, retoños, lenguas, el falo, estalagmitas, entre otras imágenes. Las estelas también evocan claramente nuestra proclividad narrativa implícita en el levantamiento de monumentos – piedras que hacen historias, superficies que abordan el pasar del tiempo en términos de secuencias causales de eventos. La piedra se convierte en una expresión de propósito. Pero las obras de Runcie Tanaka no son en piedra

sino en arcilla horneada. La piedra, entonces, opera como otro referente en este plano, a la par con los referentes orgánicos.

El proceso de crear obra en cerámica constituye su epopeya, su narrativa causal. La historia se centra en el acto de convertir la creación de un objeto en un descubrimiento del mundo natural tal y cómo existe en la aprehensión – o sea, en un viaje por un aspecto del Ser. Esta es una dimensión significativa tanto para entender la separación entre señal y referente natural en las estelas de Runcie Tanaka como para comprender el ámbito general de su estética. La narrativa se enfoca de manera ambigua porque las alusiones de Runcie Tanaka a piedra, fauna y flora son ecos, no apropiaciones. La dinámica de la alusión fija la escena para que surja el tema real – el proceso es lo que nos une al mundo vital de la naturaleza pues tanto el mundo como la mente humana están en plano íntimo con el tiempo.

La estelas de Runcie Tanaka están vinculadas a sus instalaciones pues ambas incorporan un sentido monumental del espacio. Las estelas son presentadas como instalaciones. Surgen de pisos cubiertos de piedras grises, yuxtaposición que aumenta la ironía de arcilla evocando, y [a] su vez separándose de, referentes líticos. La estela surge de la expansión niveladora de la piedra como un protagonista; la estela es el epicentro visual, aun cuando más de una estela comparte el espacio cubierto de piedras.

Pero otro elemento une las estelas de Runcie Tanaka a sus otras instalaciones, y éste es la segmentación. Algunas estelas consisten de una pieza, pero otras están formadas por dos o tres partes unidas. Obras realizadas en secuencia de unidades y alzadas verticalmente o suspendidas de una barra paralela al piso elaboran la idea de la secuencia en pautas. Runcie Tanaka emplea la estrategia común de preservar la continuidad mientras resalta la diferencia entre las unidades, pero el artista va mucho más lejos en su investigación de la idea de la unidad. Recordando las grandes extensiones del medio ambiente de Runcie Tanaka (desierto, montaña y cielo), el espectador es impactado con la aparente disonancia entre la independencia formal de cada segmento y las pautas fluyentes que son creadas por el alineamiento de estos segmentos. De esta co-presencia de impulsos aparentemente contradictorios surge un seductivo y bifurcado triunfo tropológico: la creación de la unidad a través de la metonimia y el arraigamiento de la “pauta” en la acción visual de un solo elemento.

La metonimia opera a través del establecimiento de una sustitución entre elementos que son próximos en el espacio o en función. Valores asociados con un elemento son transferidos al segundo elemento en el tropo. La

metáfora ofrece a la aprehensión vívida dos elementos simultáneos, los cuales se asemejan de alguna manera. La metonimia – al igual que la metáfora y la ironía – afirma a un nivel literal algo diferente a lo que comunica a un nivel intuitivo. Mientras que en todos los artistas visuales la interacción entre lo “literal” y lo “intuitivo” es complejo, en Runcie Tanaka (como en muchos artistas latinoamericanos) esta interacción es completamente paradójica. En muchos artistas latinoamericanos, y Runcie Tanaka no es una excepción, el nivel literal lleva la carga de las alusiones y otras referencias claras que vinculan aspectos de la obra de arte a elementos en el mundo. Estas alusiones operan bajo la égida de la metáfora, lo cual significa que en Runcie Tanaka lo “literal” está gobernado por un tropo. La estela se asemeja a una lengua o a una hoja, y esta metáfora se obtiene a un nivel inmediato o literal.

La metonimia funciona a un nivel más profundo en el lenguaje visual que en el lenguaje verbal. En las obras segmentadas de Runcie Tanaka la metonimia negocia la transferencia de valores entre unidades formales discretas y la estructura general de la obra. La metonimia en estas obras segmentadas rige pautas barnizadas en la superficie al igual que pautas formales; ambas establecen ritmos y rimas a lo largo de la obra. Pero la metonimia hace más que “unificar” los segmentos. Balancea la unidad general de la obra con la integridad de cada uno de sus elementos, y sobresalta los artificios formales y texturales que ejecutan este balance.

La segmentación como expresión de lo infinito ofrece otra indicación del pensamiento tropológico de Runcie Tanaka. Lo infinito siempre ha sido un tema importante para artistas y escritores latinoamericanos. Es tan central en la literatura de Jorge Luis Borges y Octavio Paz como en las esculturas e instalaciones de Jesús Rafael Soto y las pinturas de Joaquín Torres García y Enrique Castro-Cid. Cualquier pauta que, conceptualmente, puede repetirse sin fin, o cualquier concepción del espacio cuya variabilidad es inagotable, nos abre a una ponderación de lo infinito. Y aunque estas pautas y conceptos tienen amplia difusión, la predisposición de los artistas para utilizarlos con el fin de explorar lo infinito y su representación visual obtiene singular abundancia y originalidad, dentro del arte occidental, en Latinoamérica.

En Runcie Tanaka, lo infinito influye en la forma que su arte establece paralelos con el mundo vital de la naturaleza. La palabra paralelos emana su propio esquema tropológico – la yuxtaposición, la metáfora, la similitud, la sustitución. Runcie Tanaka se adentra en los paralelos entre la temporalidad del mundo natural y la del proceso creativo. En la primera, el tiempo es noema, la palabra que emplea Husserl para definir el polo de la

conciencia que corresponde a la caduca concepción dualista de “realidad” o mundo objetivo. Pero en el proceso creativo, el tiempo es noesis, el polo que corresponde a la concepción dualista de la mente o acto de conciencia. En la fenomenología, los dos están concebidos en términos mutuos e inextricables. El mundo, como afirma Merleau-Ponty, es lo que percibimos.

Para Runcie Tanaka, el establecimiento de paralelos entre procesos naturales y creativos es una forma de descubrir las dos entrecruzadas caras de la temporalidad – tan inmanente en el mundo como a priori, tan esencial al mundo vital como al acto por el cual ese mundo entra en el Ser. Sin embargo, las esencias de estos dos rostros del tiempo son distintas. La estructura temporal del pensamiento es tan variable como el juego de significados simultáneos en la metáfora. La simultaneidad es el emblema de la temporalidad síquica, especialmente aquella del proceso creativo. Por otra parte, la temporalidad inmanente del mundo vital de la naturaleza es lineal, secuencial, metonímica. Esta temporalidad se presenta a nosotros como lineal por la manera en que estamos posicionados en referencia a ella. Somos sujetos y, como tales, somos “centros” del mundo que aprehendemos. Pero también somos objetos, y, como tales, sufrimos la temporalidad del mundo – experimentamos el mundo como secuencias de eventos, hablamos en términos de palabras colocadas en secuencias, y vivimos en la **linearidad** de causa y efecto. Y, por supuesto, envejecemos y morimos.

En Runcie Tanaka, los procesos – y no los significados – son el centro de atención. El proceso de la naturaleza, comprometido con una arbitrariedad lineal aunque “caótica”, posee semejanzas y diferencias con el proceso de soñar y el de crear, procesos cuyo “orden” es tropológicamente definido por la simultaneidad y la paradoja.

El establecer paralelos entre estos dos procesos – el natural y el creativo – condiciona el acercamiento de Runcie Tanaka al espacio en el cual se instalan sus esculturas. Concibe estos espacios como formas. El espectador es impelido a concebir estas piezas dentro del teatro entero de su presencia. Este impulso teatral, también fundamental al arte latinoamericano, surge de la fe del artista en el poder del arte para expresar ideas trascendentales. “Teatro” no tiene nada que ver con espectáculo y todo que ver con la capacidad del arte para dramatizar la vida de las ideas. La dramatización es otra de las formas de enfatizar la temporalidad. “Sitio” en Runcie Tanaka se convierte en temenos, el espacio ritual en el cual confrontamos la temporalidad no-lineal del proceso creativo a la vez que aprehendemos la temporalidad lineal del mundo vital. El sentido de sitio en Runcie Tanaka descubre la convicción teatral y dialógica que el arte visual, lejos de tener

que caer sobre sí **misma** como su máximo como su máximo referente (la técnica-es-el-mensaje), puede dramatizar la exploración de enigmas y no meramente codificar conclusiones derivadas de tales exploraciones. La transformación de sitio en forma es una invitación que ofrece Runcie Tanaka al espectador, para que se una al artista y no se quede esperando vislumbrar sabidurías recogidas al final de su aventura estética.

Esta invitación revela la fe del artista en el poder del arte en representar ideas trascendentes. Si el arte tiene una dimensión social, consiste en este tipo de invitación. Esta apertura es subrayada en la obra de Runcie Tanaka por su introducción de elementos en el proceso de hornear, elementos que producen grietas y otras “imperfecciones” en la obra. Tales grietas unen las dos dimensiones paralelas – noéticas y noemáticas – del pensamiento de Runcie. La obra de arte parece estar envuelta en los efectos del caos, la arbitrariedad del mundo lineal. Las imperfecciones, sin embargo, no rompen el proscenio del sitio-como-teatro. Estas imperfecciones convierten la propia forma en un teatro donde las acciones violentas del fuego y la química cobran vida. las imperfecciones restablecen el vínculo entre el proceso creativo y la narrativa de los ciclos de vida y muerte, la mutación, y la evolución. Runcie Tanaka sabe que la mente creativa, el mundo vital y las temporalidades paralelas de ambos quizá no tomen el cuerpo del círculo, pero sí del alma.

Ricardo Pau-Llosa.