

Manuel Munive

### 1. Sumballein.

#### Muestra Antológica de Carlos Runcie.

Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Curador: Gustavo Buntinx.

CARLOS RUNCIE TANAKA.

Los diseños del fuego.



No exageramos al afirmar que la obra del ceramista Carlos Runcie Tanaka (Lima, 1958) ha capturado nuestra atención desde la década de los ochenta, y de modo especial a partir de 1987, cuando realiza su memorable individual en la Galería *Trilce* de Lima y participa, consecutivamente, en la Tercera Bienal de Trujillo. Fue en *Trilce* que descubrió las posibilidades del espacio galerístico como “paisaje” gracias a la innovación del despliegue museográfico y, en Trujillo, donde se situó, con la cerámica, dentro de la generación de jóvenes escultores peruanos.

La obra cerámica de Runcie Tanaka se caracterizó, en sus inicios, por la acertada apropiación de lo precolombino y lo oriental –sus acervos culturales inmediatos–, mediante una síntesis que iba más allá de las similitudes formales inmediatas. Un concepto de ancestralidad pervive en su trabajo, revelado tanto en la morfología de las vasijas primeras como en sus trabajos instalacionistas más recientes. El arco evolutivo de su obra, intersecta múltiples campos estéticos que la vuelven, particularmente inquietante: la alfarería precolombina y popular peruanas, la cerámica oriental, la escultura contemporánea así como la instalación y la intervención. En sus manos la arcilla adquiere una versatilidad donde una férrea directriz racional, que no exime una perturbadora y primigenia sensualidad, le permite encarnar distintas presencias que pasan por lo utilitario, lo escultórico y lo conceptual.

Nadie podía calcular que el alfarero que hacia fines de la década de los setenta vendía sus propias vasijas utilitarias en las aceras del parque central de Miraflores sería con el tiempo uno de los artistas visuales más importantes del Perú. Tal vez tenga mucho que ver el hecho de que en Runcie Tanaka encontremos un ser peruano que integra la herencia de sus dos

vertientes culturales inmediatas: inglesa y japonesa; ésta última tan presente que lo hizo elaborar cuencos de filiación oriental aun cuando no había pisado Japón, experiencia que vendría años después, donde fue aprendiz de dos ceramistas tradicionales. Luego vendría la formación europea focalizada en Florencia, internándose en los vericuetos de otras tradiciones cerámicas. De nuevo en el Perú, sumando a su balance de la estética oriental y europea que había conocido de primera mano, integró de modo definitivo su vínculo con la sofisticada tradición cerámica peruana, aquella que había encontrado en los museos de arqueología y que lo sedujeron desde niño, pero también aquellas tradiciones vivas, como la de Chulucanas en la costa norte, o la de Quinua en la sierra, o la de los Shipibos en nuestra selva amazónica. Con este acervo el ceramista sabe que puede hacer una obra que, integrando tan grande legado, puede ser contemporánea, y construir a partir de la cerámica un lenguaje que dialogue sin problemas en bienales y exposiciones internacionales.

Nos podemos acercar a la obra de Runcie Tanaka desde diferentes ángulos. Particularmente estimamos que son dos las perspectivas que se perfilaron en la muestra antológica curada por Gustavo Buntinx: en primer lugar, la más integradora, su relación constante con el fuego, al ser siempre el objeto cerámico el protagonista o el articulador de cada uno de sus trabajos; la invisible presencia del horno cerámico que el espectador presiente detrás de cada objeto (aunque sabemos que el vidrio, el metal y la luz, forman también parte de su instrumental expresivo).

Otra manera de abordar ese vasto territorio que es la obra de Runcie Tanaka sería la del uso del espacio. En sus inicios utilizaba el pedestal común para mostrar sus piezas. Desde allí se inició, en sucesivas muestras, su exploración de la galería, donde el pedestal fue disminuyendo de altura hasta desaparecer, diluyéndose más bien en materiales como la granalla o la arena sobre la cual reposaban sus obras. Esta apropiación del suelo lo llevaría luego a contemplar la altura de los recintos, la luz natural o artificial disponibles y, posteriormente, su desbordamiento, apropiándose de otras salas. Podemos decir que sus obras no son dispuestas en un espacio expositivo sino que engarzan con él mediante una relación que supera la mera "exhibición". Decimos esto porque en lugares que no fueron concebidos para exhibir arte contemporáneo nuestro artista ha realizado algunas de sus más memorables instalaciones e intervenciones. Al retornar a un espacio anteriormente intervenido por Runcie Tanaka resulta muy difícil olvidar lo que hizo en él.

## 2. Muestra Antológica de David Herskovitz.

Galería del ICPNA de Miraflores.

Curador: Luis Eduardo Wuffarden.

El lunes 12 de diciembre de 1960, en su "Edición de la mañana", El Comercio publicó la siguiente mención:

*"Motivos del Perú exhibe desde hoy pintor de EE.UU. Un total de 27 óleos sobre motivos inspirados en paisaje, gente y costumbres de Lima y el Cuzco presentará a partir de hoy en el ICPNA el pintor David Herskovitz [Este] artista norteamericano graduado de Bachiller en Arte en el Pratt Institute de Nueva York, se encuentra en el Perú, a insistencias de su hermano, gerente de la Warner Bros, quien le aseguró un mundo de gran interés para su sensibilidad de artista. Los 5 meses que Herskovitz ha residido en nuestra capital y su visita al Cuzco le han bastado para pintar las obras que ahora presentará en el ICPNA. (...) Ha exhibido anteriormente en importantes instituciones de su país, habiendo merecido premios y menciones honrosas. Sus planes futuros incluyen una gira por Arequipa, Huancayo, el norte y la selva de nuestro país antes de regresar a Nueva York..."*



Otra alusión a su febril trabajo creativo y al permanente estímulo en que lo mantuvo su recorrido por tierras peruanas la encontramos en la edición del jueves 13 de abril de 1961 del mismo diario:

*"Con éxito exhiben muestra en ICPNA. Exposición de Herskovitz: Este pintor norteamericano ha presentado dos exposiciones en Lima en un período de cuatro meses. Ambas muestras reflejan la fuerte impresión que ha causado en su sensibilidad de artista el paisaje, la gente y las costumbres de nuestro pueblo (...) Regresa a su país a fines de este mes..."*

David Herskovitz (Indianápolis, 1925) volvió al Perú poco después, por algunos años, antes de retornar nuevamente a los Estados Unidos en 1965, partida que de alguna manera selló al inaugurar una muestra individual en la sala del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima ese mismo año, ocasión en la que presentó la serie de sus "Sacerdotes". (En 1963 ejecutó la serie de "pinturas negras", de temática existencialista sin duda consonante con la experiencia dolorosa de haber perdido a su esposa, una pintora peruana, en 1962). Pero en 1970, el pintor retorna para quedarse definitivamente en nuestra capital, donde trabajó, expuso y terminó por consolidarse como una de las figuras emblemáticas del arte peruano contemporáneo. En el año 1993 se mudó a Arequipa, ciudad en la que reside hasta ahora y la cual ha dejado brevemente para hacer una visita a la grisácea Lima, con motivo de la inauguración de la muestra antológica que preparó el ICPNA, institución que –como hemos leído– acogió su primera individual en el Perú. Esta exhibición se suma a la determinante distinción del Premio Tecnoquímica que le fue otorgada exactamente hace diez años.

Intensidad y desborde. Estas son las palabras que surgieron en nuestro intento por aproximarnos a la obra de este artista durante las visitas a su muestra antológica, exhibición que abarca casi sesenta años de trayectoria –y lo que es más difícil– de absoluta coherencia.

Como escribe L.E. Wuffarden, autor de la nota introductoria en el catálogo, "Herskovitz ha mantenido durante todos estos años una fidelidad irrenunciable a la pintura como espacio de representación y a una tónica expresionista". Y esto lo ratifican no sólo sus cuadros, en los que la materia abundante, aplicada en convulsivos y fugaces empastados sobre el siempre resistente lienzo no deja casi espacios sin pintar aun cuando estos sean, generalmente, grandes formatos, dimensiones con las que el artista parece batirse de igual a igual, sino también en sus cuadernos de apuntes y bocetos e incluso en su correspondencia, territorios de papel en los que dibujo y escritura se vertebran testimoniando la lucha silenciosa contra el efímero presente, una actitud de guardia constante, la lucidez permanente.

Si la búsqueda del pintoquesquismo peruano fue lo que atrajo a Herskovitz inicialmente, el país no cesaría de presentarle otros aspectos que lo irían involucrando cada vez más. Es probable, como lo hace notar Wuffarden, que esa fidelidad por la pintura representacional lo haya impelido a alejarse de Nueva York, entonces flamante capital del arte mundial gracias al expresionismo abstracto, para perseguir figuraciones en un periférico lugar llamado Perú. (Si consideramos que los rudimentos técnicos de la pintura los recibió en China, cuando el pintor era un niño, comprenderemos algo del por qué de su elección por nuestro país).

Las series que Herskovitz ha emprendido son muy variadas e incluso temáticamente distantes entre sí. Es el modo de aplicar el color y su peculiar manera de componer lo que se ha mantenido vigente y las cohesiona en un corpus estéticamente sólido. Como hemos mencionado, las primeras series eran visiones paisajistas de su primer recorrido por el Perú. Después de sus "pinturas negras" y sus "sacerdotes" vendrían las de los "ancianos" en sillas de ruedas (1975) así como aquellas surgidas de la experiencia del internamiento en hospitales (1980) pero también la celebración erótica (1982).

Para un hombre como él, que con su arte conseguía exorcizar sus experiencias en la guerra –la serie sobre Verdún cumplió esa delicada función–, la demencial violencia subversiva de la década de los ochenta en el Perú, le plantearon la paradoja de la imposibilidad de huir de ella, pues querer escapar de la violencia significa también escapar de la convivencia con la naturaleza humana.

Son demasiadas las lecciones que recogemos ante la contemplación de la obra de Herskovitz. Quizá la más importante sea la apuesta del pintor por la vida y, a la vez, la apuesta de Herskovitz por la vida de la pintura.

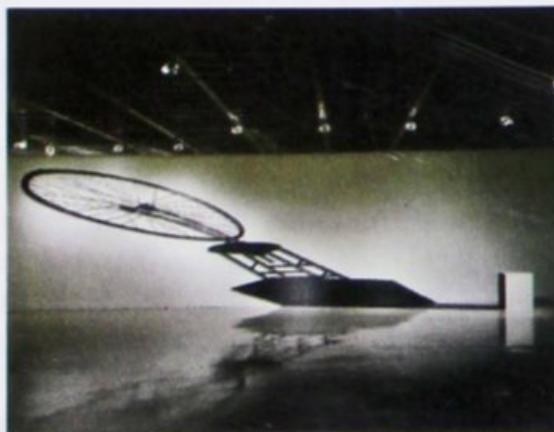
La influencia de su arte sobre otros pintores: entre ellos Polanco y Quijano, pintores por excelencia. E incluso en otros más díscolos como Castilla – Bambarén.

### 3. Exposición de Regina Silveira. Brasil.

Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma.

Curador: Alfonso Castrillón.

Hace año y medio Alfonso Castrillón nos comentaba que una antigua amiga suya, con quien compartió los estudios de Historia del Arte en Madrid, se había convertido en una artista visual cuya notable obra estaba siendo reconocida internacionalmente. Estaba tentado de invitarla a exponer en Lima pero no sabía cómo iría a responderle ella después de tanto tiempo sin comunicarse.



Sus temores fueron infundados pues la destacada artista brasilera Regina Silveira no sólo recordó a su condiscípulo peruano del Museo del Prado, sino que aceptó la invitación a exponer en Lima y, además, estuvo presente durante la primera semana de exhibición, pues participó en el montaje de sus obras, garantizando así que la nueva Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma albergase una de las más impecables y precisas realizaciones dentro de un espacio galerístico de las que tenemos memoria.

Regina Silveira nació en Porto Alegre, Brasil, en 1939. Durante sus inicios hizo pintura, grabado y fotografía. Hacia fines de la década de los ochenta incursionó en el videoarte. Como ella cuenta en el texto del catálogo: "En este ir y venir técnico, fui de la pintura al ordenador, de la cerámica a la tapicería, del láser a la fibra óptica". Esta búsqueda del "medio" ideal estuvo siempre inteligentemente encaminada, como lo demuestran las distinciones finalmente obtenidas: una beca Guggenheim en 1990, la beca de la fundación Pollock-Krasner en 1993 y al año siguiente, una beca Fullbright. El 2005 realizó una intervención titulada *Lumen*, en el Palacio de Cristal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid.

Como una feliz coincidencia, un par de semanas antes de que Regina Silveira aterrizara en Lima, la flamante edición de la revista *Art Nexus*, una de las más difundidas publicaciones especializadas en arte de Latinoamérica, le dedicó un ensayo de fondo y eligió la fotografía de unos de sus trabajos recientes en Houston para su portada. Esto resultó ideal pues en Lima era muy poco conocida. La aparición en *Art Nexus* terminó de atraer al público diletante, especialmente a aquel segmento que se mantiene informado y prefiere "leer para creer" antes que aventurarse.

La exposición antológica *Huellas y sombras*, curada por Alfonso Castrillón, reunió las obras más célebres que Regina Silveira ha realizado en los últimos veinte años, las que ella denomina "instalaciones ambientales", y que resuelve, fundamentalmente, con vinilo negro autoadhesivo. Ya sea como la sombra de un objeto ausente –en este caso el "seca botellas" de Duchamp– o como huellas de animales y hombres, o como el derrapado de automóviles, estas aplicaciones en vinilo "plotteado" sobre suelo y paredes simulaban proyecciones aberrantes, características de la óptica anamórfica.

Los espacios expositivos de arte han experimentado a lo largo de los últimos cincuenta años las más duras pruebas al punto de intervenir directamente en la gestación de los nuevos medios. Situamos las realizaciones de Regina Silveira entre los híbridos procreados entre el artista visual y el "cubo blanco". Piezas que se diseñan específicamente para una determinada sala de galería, centro cultural o museo y que sólo adquieren sentido allí. Piezas que "mueren", que tienen un fin, pues no pueden conservarse, y mucho menos catalogarse, pues al ser finalmente retiradas se desintegran -como me ha contado una amiga que estuvo a cargo del desmontaje de las obras de Silveira en Lima- pero que resucitarán idénticas, adaptadas a la nueva sala que las acoja.

Numerosos estudiantes de arte visitaron esta exposición que no reparamos en catalogar "de lujo" - tal como fue la visita guiada que, generosamente, ofreció la artista la noche previa a su partida. Esperamos que estos hayan podido ver que detrás de la aparente sencillez de la puesta en sala se ocultaban décadas de investigación y experimentación; que la obra de arte se gesta en lapsos muchas veces prolongados. O al contrario: que el arte mediático -incluimos aquí al videoarte, las artes electrónicas y sus derivados- pueden ofrecer resultados concretos, tangibles, conceptualmente sólidos, sin la necesidad de ostentar la sofisticada parafernalia que lo gesta. Que la obra de arte es el fin y no la historia de los avatares que su realización implica. Que los nuevos medios deben ofrecer resultados, obras de arte, y dejar las experimentaciones en la intimidad de sus laboratorios o talleres.

Esta exposición se hizo posible gracias al esfuerzo del equipo que lidera el Dr. Castrillón y a la certera intervención de los funcionarios de la Embajada del Brasil en Lima, especialmente de Ceres Menin Flores. También gracias a la galería Brito Cimino que representa a la artista. Pero sobre todo a la amistad que, a veces, sabe mantenerse intacta a través del tiempo.



#### 4. Exposición El Fruto Decorado.

Sala del ICPNA de Miraflores.

Curadoras: Kelly Carpio y María Eugenia Yllia

Siguiendo la línea de fomento a los nuevos estudios de las artes tradicionales peruanas el Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de nuestra universidad y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano produjeron la exposición *El fruto decorado. Mates burilados del Valle del Mantaro, siglos XVIII - XX*, título a su vez del libro publicado al cierre de la temporada expositiva con textos de Kelly Carpio

y Maria Eugenia Yllia, curadoras de dicha muestra, la primera de ellas autora de una tesis sobre esta tradición plástica en la que aporta información sobre sus orígenes.

Esta exposición y el libro que la documenta -es bueno recordarlo- se suman a aquellos otros sobre el arte tradicional realizados anteriormente con la participación de nuestra

casa de estudios: en 2003, la exposición que trató sobre la evolución del cajón *sanmarkos* al retablo ayacuchano y, en el 2004, la exposición sobre el proceso de la cerámica vidriada en el Perú, que ya hemos mencionado en las reseñas correspondientes del segundo número de esta revista.

Las exposiciones de este tipo de materiales conllevan un replanteamiento de uso de la galería que se acondiciona como espacio museístico por la naturaleza física de las piezas y por su procedencia, en su mayoría de colecciones públicas y privadas, lo que impone como requisito la exhibición con ciertas medidas de seguridad.

El arco evolutivo que esta exposición ilustró fue vasto pues se remontó al Perú Antiguo, con piezas procedentes de sociedades remotas como Huaca Prieta o Chimú, pues no debemos olvidar que el origen de la cerámica en nuestro territorio es muy probable que se halle en la intención de replicar los cuencos que la *Lagenaria vulgaris* facilitaba como recipientes para el uso doméstico de nuestros ancestros.

Existieron también secciones dedicadas a la documentación gráfica – reproducciones de pinturas antiguas y grabados que brindan información sobre el uso de los mates– pero lo que queremos destacar en este espacio, que finalmente trata sobre las exhibiciones en sí, es la importancia concedida al mate burilado como influencia capital para el grupo de los plásticos indigenistas que encontraron en su procedimiento, es decir, en el hacer incisiones con un punzón metálico sobre la dúctil superficie del fruto, configurando una variedad de escenas costumbristas, un procedimiento cercano a la xilografía, variedad del grabado predilecta para estos artistas liderados por José Sabogal, y por otro lado, la sugerentes soluciones que de esta técnica tradicional podían verter en la conformación de un repertorio gráfico (portadas, letras capitulares, viñetas) que alcanzó su máximo desarrollo en las numerosas ediciones de la revista *Amauta*, publicación creada y dirigida por José Carlos Mariátegui. Consideramos que fue en este campo del diseño gráfico donde el indigenismo obtuvo sus mejores logros.

A los textos de las curadoras se sumaron las transcripciones de algunos estudios pioneros, algunos de los cuales son de difícil acceso, entre ellos, el texto de José Sabogal sobre el tema, publicado en Buenos Aires en 1945; el de Arturo Jiménez Borja, de 1948; el estudio de Pablo Macera sobre el peculiar “hallazgo del arpa mate” de 1982, así como un extracto de los trabajos del investigador norteamericano Toby Raphael, traducido por primera vez al castellano para esta publicación.



**5. La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce.**  
Sala del ICPNA de Miraflores.

Curadores: Dorothee Rivka Rago y Pedro Pablo Alayza

Aunque conocía y contaba con los beneficios del recurso fotográfico para registro de sus trabajos de campo, catalogación y estudio, Julio César Tello (1880 – 1947), el médico que se convertiría en fundador de la arqueología peruana, gustó de contar en su equipo con artistas plásticos en su mayoría formados en la Escuela de Bellas Artes. Algunos de ellos, a principios de la década de los cuarenta, fundaron el grupo *Waman Poma*, con el que realizaron exposiciones en diversos lugares del Perú, con una temática que ciertamente ampliaba la planteada por el indigenismo y cuya

actividad se intensificó luego de la muerte de Tello. Miembros de esta agrupación fueron los artistas Pablo Carrera, Marco Cirilo Huapaya, Hernán Ponce, Jorge Segura y Luis Ccosi Salas. Este último fue quien realizó una notable labor como ilustrador o más precisamente como realizador de “dibujos de restauración arqueológica” cuando se trataba de graficar las excavaciones de los diferentes sitios arqueológicos precolombinos. Otro de ellos, el pintor Pedro Rojas Ponce (Jauja, 1913), acaba de cerrar hace poco una exposición de sus trabajos en la sala del ICPNA de Miraflores.

El longevo artista es tal vez el último testigo de la llamada “edad de oro” de la arqueología peruana, pues en su calidad de dibujante, pintor y fotógrafo, participó en las expediciones cuyos hallazgos modificaron la hasta entonces conocida cronología del Perú Antiguo. Como leemos en el texto del catálogo de mano: participó en la Expedición Arqueológica del Marañón en 1937; trabajó en Chavín de Huántar, al lado de Tello, en 1941; exploró la cuenca del Urubamba en 1943, así como Kuélap en 1954.

En la exposición pudimos apreciar una variedad de trabajos que ostentan una depurada técnica y un obsesivo perfeccionismo que parece competir con la fotografía. Pero de entre todas las ilustraciones que se exhibieron queremos destacar concretamente aquellas dedicadas al registro “a mano” de la apertura de los fardos funerarios Paracas que Tello había recolectado en 1927. Estas bellas acuarelas, en nuestra opinión, superan su propósito “documentalista” para constituirse en auténticas obras de arte, que pueden apreciarse en sí mismas, como piezas autónomas. Si bien la fotografía conseguía un registro objetivo e inmediato de aquello que se pone frente a su lente, el cromatismo que Rojas Ponce adiciona trasfigura su entorno, destacando singularmente los fardos, rodeándolos de misterio.

Muchas personas de todo el mundo conocerán los fardos y los textiles que estos contenían, -gracias a- las acuarelas de Rojas Ponce y el resto de sus colegas, mediante las publicaciones que las incluyeron como ilustraciones.

Lamentamos únicamente la inclusión de los trabajos últimos del artista que carecen de interés por ser simples ejercicios de copiado, que terminaban de distraer la atención de las

piezas magistrales procedentes de su trabajo en el campo de la arqueología.

**6. Exposición Pasaporte para un Artista.**  
Centro Cultural de la Universidad Católica  
Concurso de artes visuales.

Difícilmente podemos enfocar nuestra crítica en el jurado calificador de este concurso de artes plásticas, el único que se mantiene vigente y que a pesar del lapso que estuvo desactivado, forma parte del proceso de nuestras artes visuales desde la década de los años sesenta, cuando llevó a Europa a algunos artistas jóvenes que posteriormente marcarían hito en la historia del arte peruano, entre ellos



Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez.

Pero por tratarse del único concurso, exige con mayor razón de una revisión que lleve a un replanteamiento para que concite resultados satisfactorios. Hace cuarenta años las disciplinas artísticas que se impartían en nuestra Escuela de Bellas Artes se dividían en pintura, grabado y escultura, con especial preeminencia de la primera. Pero con el correr de los años éstas han tendido a diversificarse. Y el comité organizador de este concurso, en lugar de asumir un criterio selectivo para su convocatoria, ha decidido incorporar a todas las disciplinas visuales posibles. Si ya eran bastantes los rubros incluidos hasta el año pasado (pintura, escultura, videoarte, performance, instalación y fotografía), esta última edición ha sumado los de “documental experimental/creación documental” y la de “fotografía documental”, lo que ha hecho que un grupo nutrido de comunicadores y científicos sociales hayan engrosado la lista de aspirantes a los tres únicos premios que la Embajada otorga.

Ya nos hemos referido al respecto, pero consideramos oportuno reiterarlo. Un concurso que aglutina todas las disciplinas “habidas y por haber” termina por premiar algunas obras sueltas, que pueden no ser representativas, en vez de convocar a artistas con procesos creativos encaminados. Por esta razón vemos artistas que han calificado para justificar la existencia de un rubro en vez de tener alguna propuesta innovadora, lo que luego perjudica la apreciación del jurado al tener que enfrentarse a un regimiento de jóvenes artistas y la apreciación del público que por la saturación de propuestas en un mismo lugar no puede hacer una cabal lectura de lo que ve en las salas.

La sensación de “tugurización” visual si bien fue menos agresiva que en ediciones anteriores, esta vez pecó de un exceso de lo documental. Esto nos hace temer que la concepción de “obra de arte” está poco definida en un jurado compuesto en su mayoría por especialistas –a excepción de una “artista plástica” cuyos méritos para participar como miembro siguen siendo un misterio– pero que al sumar diez miembros puede llegar a ser un problema en lugar de una contribución.

La única manera de contribuir con el proceso de las artes visuales peruanas es realizar concursos especializados a los que puedan competir artistas plásticos (o visuales), video artistas, fotógrafos, etc.

Esperamos que alguna vez se reformulen las bases del concurso para que podamos ver a artistas jóvenes de verdadero talento que realmente enriquezcan su obra con el premio, tal como sucedió con Fito Espinosa, Juan Enrique Bedoya, Annie Flores o Haroldo Higa.