

[ENG BELOW]

[DEU UNTEN]

Palimpsesto mediatizado: Nicolás Rupcich

Por Clarisa Menteguiaga

*Los cohetes incendiaron las rocosas praderas,
transformaron la piedra en lava, la pradera en
carbón, el agua en vapor, la arena y la sílice en
un vidrio verde que reflejaba y multiplicaba la
invasión, como espejos hechos trizas. Los
cohetes vinieron como langostas y se posaron
como enjambres envueltos en rosadas flores de
humo.*

(Ray Bradbury, 1950, Crónicas Marcianas)

El inicio del video como disciplina artística se inscribe en un tramo relativamente reciente de nuestra historia artística, hacia el fin de la dictadura y en la postdictadura, autores como Juan Downey, Carlos Leppe o Gonzalo Mezza inician la nueva disciplina en el país. Los primeros usos del video remiten a registros de obra, que al entrar la década del '80 se van transformando en obras en sí mismas. La intervención del paisaje, así como la intervención corporal pasan a formar parte del horizonte del videoarte en Chile.

La obra de Nicolás Rupcich, (nacido en la década del '80, cuando el videoarte surge con fuerza en el país), nos conecta, sin duda, con una reflexión acerca de la manipulación del territorio. Construcciones mediadas por el ejercicio de ficcionar la realidad de la imagen o simplemente de registrar la manipulación que otros maniobran. Con la “instrumentalización del territorio”, en palabras del propio artista, se narra un devenir artificial en nuestras relaciones con el entorno circundante, la naturaleza se reconstruye mentalmente a partir de la representación fragmentada y filtrada a través de medios técnicos, menciona el autor. Una suerte de microficción surrealista que nos pasea por panoramas, a veces complejos de identificar o decodificar.

Cuestionando nuestra percepción de la realidad bajo un aura cinematográfica, atravesada por el ruido visual y la interferencia, Rupcich, nos expone en *Campo de Opacidad* (2021) a una realidad mediada por la cámara, el filtro, los efectos de edición y el falseo cromático. El recorte espacial de la reproducción (que además se divide en dos partes) evidencia la finitud de la pantalla, en contraste a la inmensidad del territorio, que se recorta en su propuesta como una transmisión informativa, como un espectáculo mediático del fin o del inicio. ¿Serán éstas, metáforas de las bombas nucleares o de la radiación? ¿De la guerra que en este momento se despliega del otro lado del globo? ¿De la contaminación y el calentamiento de los océanos? ¿La llegada a un nuevo planeta? La degradación del paisaje, que es evocada en todas sus formas, mediatizado, digitalizado y ultraprocesado, se expone ante nuestra vista como la antítesis del Edén, sin copia feliz, sino árida, ardiente y astringente, dimitiendo a la idea instalada del paraíso en la tierra, proyección fallida de nuestros antepasados y pueblos originarios, que otrora planificaron un futuro diferente para el territorio que pisamos, hoy manipulado y desnaturalizado. El sosiego, transmitido originalmente por imágenes del territorio del extremo sur del continente, epítome de la pureza, deviene en pavorosa irrealidad. Nuestra percepción es engañada por un artificio que permite una construcción de imagen creíble, en base a las predicciones simuladas.

En paralelo, en pantalla vertical, un archivo sin taxonomía ni exclusiones, interpela al espectador desprevenido, que solo percibirá rastros degradados de una imagen que una vez fue efectiva, ahora suplantada por una construcción artificial, casi abstracta, trémula al detenerse, que parece vaticinar el cataclismo. Alto contraste externo, pérdida de información y degradación, construyen imágenes que contrastan con el territorio que conocemos, y que mediatizado por el artista, toma tintes lóbregos, en una secuencia mecánica que transcurre ante nuestra vista. Nicolás Rupcich actúa desafiando la práctica de producir miles de imágenes para utilizar unas pocas, presentando una secuencia sinfín de la totalidad del material registrado. La estructura soportante de las pantallas es una especie de portal o “umbral”, una estructura metálica que demarca un límite, un adentro y un afuera aleatorios, una experiencia irreal de entrada y salida. Esta propuesta es una experiencia sensorial que genera un flujo de contenidos que circulan en un tiempo/

espacio inciertos, un registro territorial mediado por interfaces que evidencian el error y por momentos desenmascaran la ilusión de realidad.

El dispositivo de la obra parece claro, la estrategia de manipulación construye imágenes de un futuro posible, especulando así con nuestra reflexión venidera, acción o conciencia. Al hacer perder el “aura” a esas postales móviles, al maltratar y vejar el registro territorial, la apropiación de esa demarcación y de ese espacio emocional alteran su sentido original. La práctica artística crea nuevas miradas que son capaces de componerse por capas la visualidad, somos nosotros, los espectadores, quienes tenemos el poder de descomponerlas hasta su origen, separar al original del artificio, correr la veladura de la manipulación en un acto conmemorativo del estado natural precozmente perdido, que despertará melancolía, furia o pavor, ante el actual estado del territorio.

La devastación, el final, el planeta rojo o la militarización, la naturaleza de la realidad percibida cambia, la ontología improvisada de realidades que se articulan en el núcleo de nuestras vivencias previas, miedos y saberes, interpretaciones y comprensiones visiblemente variables, que son orquestadas por el artista, en una libertad que celebra la polisemia como fuente básica de la creación artística, fuera de los preceptos convencionales. La propuesta recoge las preguntas desde la práctica, sin la búsqueda de respuestas inmediatas (ni propias del artista, ni por parte del espectador), sosteniendo la tensión a través de la hibridación de los discursos, la ambigüedad y la pérdida de información a través de la intromisión de agentes externos. El acercamiento al territorio y su entendimiento se tiñen de notas propias, que se configuran muchas veces en un ámbito limítrofe, tecnológico-artístico, encabezado (en mi lectura personal) por las descripciones del entorno de Bradbury y Lem, la abstracción del paisaje a través de la manipulación cromática de Kubrick, hacia el final de 2001: Odisea del espacio (1968) y en las enrarecidas representaciones temporales, lumínicas y cromáticas de Villeneuve. Topografías imaginarias emergen de la superficie de la pantalla, estructuras mimoides¹, colinas polvorientas u hongos atómicos, la propuesta del artista activa conexiones diversas que irradian en todas direcciones, luz, calor, energía. La propuesta de Nicolás

¹ Ver Solaris de Stanislaw Lem.

Rupcich parece nutrirse de obras como Koyaanisqatsi (1982), de la trilogía qatsi² del director Godfrey Reggio, experimentos nucleares, posibles profecías del fin. La vorágine, el caos, la explosión, secuencias aceleradas e hipnóticas y el irreparable paso del hombre sobre el territorio, la carrera permanente, el enfrentamiento y la hiper-tecnologización.

Es por demás interesante la paradoja del uso de la tecnología para visibilizar el exceso de manipulación en la naturaleza, así como la intermediación de dispositivos, tanto como el uso de la tecnología, para abordar la humanidad, como es el caso de Bill Viola. La representación artística no es hoy objetiva y nunca lo ha sido, como el mismo Rupcich menciona, las imágenes siempre están mediadas, por el ojo del artista, por el encuadre, por la cámara, por la edición o por el formato de presentación, la imagen se transforma en “contenido” que es transmitido y difundido. La vida e infancia del artista permean las propuestas, la vivencia del sur, los paisajes, el territorio impoluto y la posterior fragmentación, deterioro y degradación, que activaron una reflexión energética y creativa que derivó en videoarte, y aunque el artista no se define ni como videoartista, ni fotógrafo, esos haceres construyen un sólido cuerpo de obra que se respalda en una postura crítica y reflexiva.

La representación del paisaje es un lugar revisitado en el arte chileno, desde la pintura en primera instancia, luego la fotografía, buscan interpretarlo desde su total insignificancia o toda su magnitud, la futilidad del pasaje cotidiano, anodinas vistas de paisajes áridos, el vernáculo paisaje campestre o la deslumbrante cordillera, detenida en el tiempo. Las naturalezas abusadas irrumpen en la propuesta artística más recientemente, con paisajes antropizados con lógicas coloniales, ríos con cauces desviados, flora y fauna nativa desplazada, derrames de tóxicos en el entorno, y una larga lista de etcéteras que son plasmados en diversos soportes y dispositivos tecnológicos. La forma de acercarnos a la naturaleza hoy, difiere significativamente de la de hace solamente un siglo atrás, y Rupcich así lo comprende e interpreta. Armando un cóctel de territorio sur y ciencia ficción, un sincretismo poético, vincula la obra con una construcción que asemeja un palimpsesto, registro y manipulación reiterada, estratos de significado que arman un entramado construido capa sobre capa, cuadro delante de cuadro en un bucle incesante,

² La trilogía Qatsi es una serie de tres documentales realizados por Gofrey Reggio y musicalizados por Philip Glass, la obra es una reflexión visual y sonora de la vida, el planeta y el ser humano que lo habita.

fin e inicio que se funden, para crear un relato tan verosímil o inverosímil como cada uno de nosotros pueda terminar de tejer, conscientes de nuestra propia artificialidad y limitaciones generadas por las narrativas homogeneizadas que nos formaron.

La obra de Nicolás Rupcich reflexiona sobre la producción de imágenes en la actualidad, en su hacer retoma recursos universales del arte: la imagen del paisaje, la síntesis de la forma y la elocuencia del color, transformados todos ellos por el devenir de los tiempos, las ideas y las nuevas tecnologías, influenciados irremediablemente por el cyberpunk, con su ubicuidad y desamparo. Concatenaciones de auroras y ocasos cobrizos en un ciclo sin fin, que evocan los procesos extraccionistas, mapas de cotas que demarcan heridas del territorio, minas a tajo abierto, zonas sacrificiales. El proceso creativo deriva en elocuentes imaginarios distópicos, con los que Rupcich construye su obra, sobre las posibles ruinas imaginarias de lo que “hubiera sido”. Potenciales postales cinéticas de un futuro incierto, que podrían llegar a nosotros desde una era posthumana, donde la tecnología lidere un proceso de decadencia natural sistemático, exhibiendo una fascinación mestiza, a ultranza plural y ambigua.

Mediatized Palimpsest: Nicolás Rupcich

By Clarisa Menteguiaga

The rockets set the bony meadows afire, turned rock to lava, turned wood to charcoal, transmitted water to steam, made sand and silica into green glass which lay like shattered mirrors reflecting the invasion, all about. The rockets came like drums, beating in the night. The rockets came like locusts, swarming and settling in blooms of rosy smoke.

(Ray Bradbury, 1950, The Martian Chronicles)

The beginning of video art as a medium and discipline is part of a relatively recent stretch of the history of Chilean art. Towards the end of, as well as after the dictatorship (1973-1990), authors such as Juan Downey, Carlos Leppe and Gonzalo Mezza laid the groundwork for this new discipline in Chile. The first uses of video refer to records of works, and as the 1980s began, these references became works in themselves. The intervention in the landscape, as well as the intervention of the body, both became part of the breadth of video art in Chile.

Nicolás Rupcich was born in the 1980s, as video art was just emerging with great force in the country. His work undoubtedly connects us with a reflection on manipulations of territory, as constructions mediated by the exercise of fictionalizing the reality of the image or simply registering the manipulation that others create. With the "instrumentalization of the territory", to use the artist's words, an artificial evolution is narrated in our relationship with the surrounding environment. Nature is mentally reconstructed from the fragmented and filtered representations through technical means, the artist declares. The result is a kind of surreal microfiction that takes us through various panoramas, these sometimes complex to identify or decode.

Questioning our perception of reality through a cinematographic aura, traversed by visual noise and interference, in *Campo de Opacidad* (2021) Rupcich exposes us to a reality mediated by camera, filter, editing effects and chromatic falsification. The spatial framing of the reproduction (which is furthermore divided into two parts) is evidence of the finitude of the screen, which lays in contrast to the immensity of the territory, cut as an informative broadcast, as a media spectacle of the end or of the beginning. Could these be metaphors for nuclear bombs or radiation? For the war

that is currently unfolding on the other side of the globe? For pollution and warming of the oceans? For arrival on a new planet? The degradation of the landscape, which is evoked in all its forms, mediated, digitised, and ultra-processed, is exposed to our eyes as the antithesis of Eden, with no happy version¹, but rather arid, burning and astringent, resigning the installed idea of paradise on earth. A failed projection of our ancestors and original peoples, who once planned a different future for the territory we tread, today manipulated and denatured. The calm, originally transmitted as the epitome of purity by images of the territory of the extreme south of the continent, becomes a frightening unreality. Our perception is deceived by an artifice that allows for credible image construction, based on simulated predictions.

Simultaneously, on a vertical screen, an archive without taxonomy or exclusions challenges the unsuspecting viewer, who will only perceive degraded traces of an image that once functioned in itself, and is now supplanted by an artificial construction, almost abstract, tremulous when stopped, which seems to predict the cataclysm. High external contrast as well as loss of information and degradation build images that contrast with the territory we know, and that, mediated by the artist, take on gloomy overtones in the mechanical sequence that lapses before the viewer's gaze. Nicolás Rupcich acts to challenge the practice of producing thousands of images to use just a few, presenting an endless sequence; the entirety of the recorded material. The structure supporting the screens is a kind of portal or 'threshold', a metallic structure that demarcates a limit, a random inside and outside, an unreal experience of entry and exit. He proposes a sensory experience that generates a flow of content circulating in an uncertain time/space, a territorial register mediated by interfaces that show error and at times unmask the illusion of reality.

The vehicle of the work appears clear: the strategy of manipulation builds images of a possible future, thus speculating on our eventual reflection, action, and consciousness. By making these mobile postcards lose their 'aura', by mistreating and vexing the territorial record, through the appropriation of demarcation and of emotional space, the original meaning is altered. Artistic practice is capable of creating new gazes through the composition of visual layering. It is we, the spectators, who have the power to break the layers down to their origin, separate the original from the artifice, remove the veil of manipulation in an act of remembrance of the state of nature lost precociously, which awakens melancholy, fury or dread, given the current state of the territory.

Whether as devastation, as the end, as the red planet or as militarisation, the nature of perceived reality changes. The improvised ontology of realities that are articulated at the core of our previous experiences, fears, and knowledge, are visibly variable interpretations and understandings which

¹ *The Happy Version of Eden* (orig. *La copia feliz del Edén*) refers to a line in Chile's national hymn, which is referenced ironically in various works that engage critically with Chile's social, economic and political history.

are orchestrated by the artist, in freedom that celebrates polysemy as the basic source of artistic creation; outside conventional precepts. The proposal picks up on these questions in its practice, without the search for immediate answers (neither from the artist nor from the viewer), sustaining the tension through hybridisation of discourse, ambiguity, and the loss of information through the interference of external agents. The approximation to the territory and the understanding of it is tinged with its own references, which are often configured in a borderline, technological-artistic field headed (in my personal reading) by the descriptions of the environment by Bradbury and Lem, the abstraction of the landscape through of Kubrick's chromatic manipulation towards the end of 2001: A Space Odyssey (1968) and by Villeneuve's rarefied temporal, light and chromatic representations. Imaginary topographies emerge from the surface of the screen as mimoid² structures, dusty hills or atomic mushrooms. The artist's proposal activates diverse connections that radiate in all directions: light, heat, energy. Nicolás Rupcich's work seems to further be nourished by works such as *Koyaanisqatsi* (1982), from the Qatsi trilogy by director Godfrey Reggio, where nuclear experiments possibly prophesy the end. The maelstrom, the chaos, the explosion - all as accelerated and hypnotic sequences. The irreparable passage of man over the territory, the permanent race, confrontation, and hyper-technologization.

Additionally interesting is the paradox in the use of technology to make visible the excessive manipulation of nature. Similarly, the intermediation of devices as well as the use of technology are used to approach humanity, as in the work of Bill Viola. Artistic representation is not objective today and never has been, as Rupcich himself mentions. The images are always mediated: by the artist's eye, by the frame, by the camera, by editing or by the format of presentation; the image is transformed into 'content' that is transmitted and disseminated. The life and childhood of the artist also permeate the work: the experience of living in southern Chile, with its landscapes first as pristine territory and subsequently fragmented, deteriorated and degraded. All this activated an energetic and creative reflection that he channelled into video art. The artist does not define himself neither as a video artist nor as a photographer, nevertheless he builds a solid body of work that is backed by a critical and reflective posture.

The representation of the landscape is a revisited theme in Chilean art. First in painting, and later in photography, these representations seek to interpellate the landscape in all of its insignificance or in all of its magnitude; as the futility of everyday passages, anodyne views of arid landscapes, the vernacular countryside, or the dazzling mountain range, frozen in time. Abused natural landscapes enter as subjects more recently in the creative trajectory, with landscapes anthropized by colonial logics, rivers diverted, native flora and fauna displaced, toxins spilled into the environment, and a long list of further examples that take shape through various mediums and

² see Stanislaw Lem's *Solaris* (1961)

technological devices. Rupcich understands and interprets that the approach to nature today differs significantly from that of only a century ago. Putting together a cocktail of southern territory and science fiction, a poetic syncretism, his work bears linkage to a construction that resembles a palimpsest, a repeated recording and manipulation of layers of meaning that put together a framework built layer upon layer, frame before frame, in an incessant loop. The end and the beginning merge to create a story as plausible or as implausible as each one of us can finish weaving, aware of our own artificiality and of the limitations generated by the homogenized narratives that shaped us.

The work of Nicolás Rupcich reflects on the production of images today, in his own work he makes use of resources universal to art: the image of the landscape, the synthesis of form and the eloquence of color, all of them transformed by the passing of time, by ideas and by new technologies, and irremediably influenced by cyberpunk, with its ubiquity and distress. Concatenations of dawn and coppery twilight in an endless cycle, evoking processes of extraction, topographical maps that demarcate the wounds in the territory, open pit mines, sacrificed zones. The creative process derives in eloquent dystopian imaginaries, with which Rupcich builds his work, on the possible imaginary ruins of what "would have been". His pieces function as potential kinetic postcards of an uncertain future, perhaps posted to us from a posthuman era, where technology marshals a process of systematic natural decadence, exhibiting a mestizo fascination, plural and ambiguous at any cost.

Mediatisiertes Palimpsest: Nicolás Rupcich

Von Clarisa Menteguiaga

Die Raketen setzten die knochentrockenen Wiesen in Brand, verwandelten Felsgestein in Lava, Holz in Kohle und Wasser in Dampf; sie ließen Sand und Kieselerde zu grünem Glas werden, das überall herumlag wie grüne Spiegelscherben, in denen die Invasion reflektiert wurde. Die Raumschiffe kamen wie Trommelschläge in der Nacht. Sie kamen wie Heuschrecken, sie schwärmten herbei und ließen sich auf ihren rosa Rauchblüten nieder.

(Ray Bradbury, 1950, Die Mars-Chroniken)

Die Entstehung der Videokunst als künstlerische Disziplin ist Teil eines relativ jungen Abschnitts der chilenischen Kunstgeschichte. Gegen Ende und nach Chiles Diktatur (1973-1990) legten Autoren wie Juan Downey, Carlos Leppe und Gonzalo Meza den Grundstein für diese neue Disziplin. Die ersten Verwendungen des Videos beziehen sich auf Aufzeichnungen von Werken; mit Beginn der 1980-er Jahre wurden diese Referenzen selbst zu Werken. Sowohl der Eingriff in der Landschaft als auch der Eingriff in den Körper wurden Teil des Horizonts der Videokunst in Chile.

Nicolás Rupcich wurde in den 1980-er Jahren geboren, als in dem Land die Videokunst gerade stark aufkam. Seine Arbeit verbindet uns zweifellos mit einer Reflexion über die Manipulation des Territoriums; eine Konstruktion die durch den Vorgang der Fiktionalisierung der Realität vermittelt wird, oder als die Registrierung der Manipulationen, die andere erstellen. Mit der „Instrumentalisierung des Territoriums“, um die Worte des Künstlers zu benutzen, wird eine künstliche Entstehung unserer Beziehung zur Umwelt erzählt. Die Natur wird aus den fragmentierten und gefilterten Darstellungen mit technischen Mitteln gedanklich rekonstruiert, so erzählt der Künstler. Es entsteht ein Glücksfall surrealer Mikrofiktion, die uns durch verschiedene Panoramen führt, die manchmal schwer zu identifizieren oder zu entschlüsseln sind.

In *Campo de Opacidad* (2021) hinterfragt Rupcich unsere Wahrnehmung der Realität durch eine filmische Aura, die von visuellem Rauschen und Interferenzen durchzogen ist, und setzt uns einer Realität aus, die durch Kamera, Filter, Schnitteffekte und chromatische Verfälschung vermittelt wird. Der physische Rahmen der Wiedergabe, die wiederum in zwei geteilt ist, zeugt von der Endlichkeit des Bildschirms im Kontrast zu der Weite des Territoriums; sie ist als informative

Übertragung geschnitten, als mediales Spektakel des Endes oder des Beginns. Könnten dies Metaphern für Atombomben oder für Strahlung sein? Für den Krieg, der sich derzeit auf der anderen Seite der Erdkugel entfaltet? Für die Verschmutzung und Erwärmung der Ozeane? Für die Ankunft auf einem neuen Planeten? Die in all ihren Formen evozierte Degradierung der Landschaft - vermittelt, digitalisiert und ultra-bearbeitet - zeigt sich unserem Blick als Antithese von Eden, kein fröhliches Abbild¹, sondern trocken, brennend und adstringierend, und dankt der installierten Idee vom Paradies auf Erden ab: eine gescheiterte Projektion unserer Vorfahren und der indigenen Völker, die einst eine andere Zukunft für das Territorium planten, das wir in seiner heute manipulierten und denaturierten Form betreten. Die ursprünglich durch die Bilder des Territoriums des tiefen Südens des Kontinents als Inbegriff von Reinheit vermittelte Ruhe wird zu einer beängstigenden Unwirklichkeit. Unsere Wahrnehmung wird durch einen Kunstgriff getäuscht, der eine glaubwürdige Bildkonstruktion auf Basis simulierter Vorhersagen ermöglicht.

Gleichzeitig wirkt ein vertikaler Bildschirm, ein Archiv ohne Taxonomie oder Ausschlüsse, auf den ahnungslosen Betrachter, der nur noch degradierte Spuren eines einst effektiven Bildes wahrnehmen kann. Ein Bild, das nun durch eine künstliche Konstruktion ersetzt wird, fast abstrakt, zitternd, wenn angehalten, das die Katastrophe zu prophezeien scheint. Hoher externer Kontrast sowie Informationsverlust und Zersetzung bauen Bilder auf, die einen Kontrast zu dem uns bekannten Territorium bilden. Vermittelt durch den Künstler nehmen diese Bilder, in der mechanischer Abfolge, in der sie vor unseren Augen vergehen, düstere Töne an. Nicolás Rupcich stellt sich der Praxis quer, in der Tausende von Bildern produziert werden, von denen nur wenige verwendet werden, indem er eine endlose Folge des gesamten aufgezeichneten Materials präsentiert. Die Struktur, die die Bildschirme trägt, ist eine Art Portal oder „Schwelle“, eine metallische Struktur, die eine Grenze markiert, ein zufälliges Innen und Außen, ein unwirkliches Erlebnis von Ein- und Ausgang. Er bringt ein sensorisches Erfahren hervor, das einen Fluss von Inhalten erzeugt, die in einer ungewisser Raumzeit umlaufen; ein territoriales Register, das durch Schnittstellen vermittelt wird, die Fehler aufzeigen, so dass für Momente die Illusion der Realität entlarvt wird.

Die Apparatur des Werks erscheint klar: Die Strategie der Manipulation baut Bilder einer möglichen Zukunft auf und spekuliert damit auf unser künftiges Denken, Handeln und Bewusstsein. Indem diese mobilen Postkarten ihre „Aura“ verlieren, indem sie die territorialen Aufzeichnungen misshandeln und reizen, indem sie sich Abgrenzung und emotionalen Raum aneignen, wird die ursprüngliche Bedeutung verändert. Die künstlerische Praxis kreist durch die Komposition visueller Schichtungen, neue Blicke. Wir, die Zuschauer, sind es, die die Macht haben, die Schichten bis zu

¹ das Abbild Edens auf Erden (orig. *la copia feliz del Edén*) bezieht sich auf eine Zeile der chilenischen Nationalhymne, die in verschiedenen Werken, die sich kritisch mit der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Geschichte Chiles auseinandersetzen, ironisch zitiert wird.

ihrem Ursprung abzubauen, das Original vom Künstlichen zu trennen, den Schleier der Manipulation zu entfernen in einem Akt der Erinnerung an den frühreif verlorenen Naturzustand, eine Tat, die angesichts des aktuellen Zustands des Territoriums Melancholie, Wut oder Angst weckt.

Ob als Verwüstung, als Ende, als Roter Planet oder als Militarisierung – die Natur der wahrgenommenen Realität verändert sich. Die improvisierte Ontologie von Realitäten, Ängsten und Erkenntnissen, die im Kern unserer frühen Erfahrungen artikuliert werden, werden vom Künstler als sichtbar variable Interpretationen und Verständnisse orchestriert, in einer Freiheit, die Polysemie als grundlegende Quelle künstlerischen Schaffens außerhalb herkömmlichen Vorschriften feiert. Dieses Werk nimmt die offenen Fragen durch die Praxis auf, ohne nach unmittelbaren Antworten (weder seitens Künstler noch des Betrachters) zu suchen und hält die Spannung durch eine Hybridisierung der Diskurse, durch Informationsverlust infolge Einmischung externer Kräfte sowie durch Mehrdeutigkeit aufrecht. Die Annäherung an das Territorium und an das, was sich darunter versteht, ist mit eigenen Bezügen gefärbt, die oft in einem technologisch-künstlerischen Grenzbereich konfiguriert sind, an dessen Spitze (in meiner persönlichen Lesart) die Beschreibungen der Umwelt von Bradbury und Lem stehen, dazu die Abstraktion der Landschaft durch Kubricks chromatische Manipulation gegen Ende in 2001: *Odyssee im Weltraum* (1968) und Denis Villeneuves verfeinerte Zeit-, Licht- und Farbdarstellungen. Imaginäre Topografien tauchen als mimoide² Strukturen, staubige Hügel oder atomare Pilze aus der Oberfläche des Bildschirms auf; der Vorschlag des Künstlers aktiviert vielfältige Verbindungen, die in alle Richtungen ausstrahlen: Licht, Wärme, Energie. Nicolás Rupcichs Werk scheint weiter von Werken wie *Koyaanisqatsi* (1982) aus der Qatsi-Trilogie von Regisseur Godfrey Reggio genährt zu werden, in dem Nuklearexperimente möglicherweise das Ende prophezeien. Der Mahlstrom, das Chaos, die Explosion – alle als beschleunigte und hypnotische Sequenzen, der irreparable Gang des Menschen über das Territorium, der permanente Wettlauf, die Konfrontation und die Hypertechnologisierung.

Interessant ist auch der widersprüchliche Einsatz der Technik, welche die exzessive Manipulation der Natur sichtbar macht, so wie der Einsatz vermittelnder Geräte zwecks Annäherung an die Menschheit, wie in der Arbeit von Bill Viola. Künstlerische Repräsentation ist und war noch nie objektiv, wie Rupcich selbst anmerkt. Die Bilder sind immer vermittelt: durch das Auge des Künstlers, durch den Rahmen, durch die Kamera, durch die Bearbeitung oder durch das Präsentationsformat wird das Bild in „Inhalt“ umgewandelt, der übertragen und verbreitet wird. Auch das Leben und die Kindheit des Künstlers durchdringen die Arbeit: die Erfahrung des Süden Chiles, dessen Landschaften zunächst als unberührtes Territorium erlebt wurden und anschließend

² Siehe *Solaris* (1961) von Stanislaw Lem

als fragmentiert, verfallen und degradiert. Diese Prozesse aktivierten eine energische und kreative Reflexion, die er in die Videokunst kanalisierte. Der Künstler definiert sich weder als Videokünstler noch als Fotograf, dennoch baut er ein solides Werk auf, das von einer kritischen und reflektierenden Haltung getragen wird.

Die Darstellung der Landschaft ist ein immer wieder aufgegriffenes Thema in der chilenischen Kunst. Zunächst in der Malerei und später in der Fotografie versuchen Darstellungen, die Landschaft in ihrer ganzen Bedeutungslosigkeit oder in ihrer ganzen Größe zu interpellieren; wie die Vergeblichkeit der alltäglichen Passagen, anodyne Ausblicke auf trockene Landschaften, die landestypische ländliche Landschaft, oder die schillernde Bergkette, die wie in der Zeit eingefroren wirkt. Missbrauchte Naturlandschaften dringen erst in jüngerer Zeit in das künstlerische Vorhaben ein: durch koloniale Logik vermenschlichte Landschaften, umgeleitete Flüsse, verdrängte einheimische Flora und Fauna, in der Umwelt ausgeschüttete Giftstoffe, und eine lange Liste weiterer Beispiele, die in verschiedenen Hilfsmitteln und Technologien verankert sind. Der Umgang mit der Natur unterscheidet sich heute deutlich von dem von vor nur einem Jahrhundert, dies versteht und interpretiert Rupcich entsprechend. Durch die Zusammensetzung eines Cocktails aus südlichem Territorium und Science-Fiction, ein poetischer Synkretismus, weist sein Werk eine Verbindung zu einer Konstruktion auf, die einem Palimpsest ähnelt; einer wiederholten Aufnahme und Manipulation von Bedeutungsschichten, die ein Gerüst bilden, das Schicht für Schicht, Bild für Bild, in einer Endlosschleife aufgebaut wird. Das Ende und der Anfang verschmelzen zu einer Geschichte, die so plausibel oder so unglaubwürdig ist, wie sie jeder von uns fertig weben kann, im Bewusstsein unserer eigenen Künstlichkeit und der Einschränkungen, die durch die homogenisierten Erzählungen herbeigebracht wurden, die uns geprägt haben.

Das Werk von Nicolás Rupcich reflektiert die heutige Bildproduktion; in seinem Werk bedient er sich universeller Ressourcen der Kunst: das Bild der Landschaft, die Synthese der Form und die Eloquenz der Farbe, allesamt transformiert durch den Lauf der Zeit, durch Ideen und neue Technologien und unwiderruflich beeinflusst durch Cyberpunk mit seiner Allgegenwart und Not. Verkettungen von Morgengrauen und kupferfarbenem Zwielflicht in einem endlosen Kreislauf, der Abbauprozesse evoziert, topografische Karten, die die Wunden im Territorium markieren, Tagebaue, Opferzonen. Der kreative Prozess leitet sich in beredten dystopischen Imaginationen ab, mit denen Rupcich seine Arbeit aufbaut, auf den möglichen imaginären Ruinen dessen, was "gewesen wäre". Seine Stücke fungieren als potenzielle kinetische Postkarten einer ungewissen Zukunft, die uns vielleicht aus einer posthumanen Ära zugeschickt wurden, in der die Technologie einen Prozess der systematischen natürlichen Dekadenz anordnet und eine Mestizen-Faszination ausstrahlt, die um jeden Preis plural und mehrdeutig ist.