

HACHE

Loyola 32, [C1414AUB]
Buenos Aires, Argentina
+5411 4856 8787
info@hachegaleria.com
www.hachegaleria.com

Por Nicolás Cuello

1.

La presentadora de televisión, modelo y actriz brasilera Maria da Craca Meneghel, conocida internacionalmente como Xuxa, fue la protagonista indiscutida del mayor éxito comercial que experimentó el entretenimiento brasilero a mediados de la década de los '80 con su programa de televisión "Xou da Xuxa" ["El Show de Xuxa"], un producto para el público infantil compuesto por concursos, números musicales y dibujos animados que ocupó todas las mañanas de la cadena Globo TV hasta los primeros años de la década de los '90. Rápidamente consagrada como un icono cultural, tanto en su país de origen como en otros países del continente como México, Argentina y Chile, Xuxa produjo de forma incesante durante décadas docenas de largometrajes infantiles y un número extenso de álbumes musicales que rompieron toda estadística programada para una artista mujer de este género. Esa fue la razón por la cual en el año 1990 fue invitada especialmente al consagrado Festival Internacional de Viña del Mar en Chile, donde su participación es recordada hasta el día de hoy como un acontecimiento cultural por la fuerza de su convocatoria, pero además como un fenómeno mediático que no estuvo exento de controversia. Es que si bien el país se encontraba paralizado por el entusiasmo abrasivo que provocaba su llegada, en una pequeña radio de Antofagasta, una comuna del norte de Chile, irrumpiría una noticia que dejaría marcada su carrera ante la crítica del espectáculo mundial: Félix Acori Gomez, locutor en aquel entonces de la Radio Nacional de Antofagasta, se encontraba transmitiendo en vivo el primer álbum de dicha artista, editado en 1989 bajo el nombre homónimo de *Xuxa*, cuando pudo escuchar, al dar vuelta de forma urgente la cinta del cassette que se había enredado de manera accidental, un supuesto mensaje oculto que afirmaba "¡El diablo es magnifico!". Así fue como esta cadena radial, a pesar del temor a las represalias legales que podría suscitar hacer público semejante hallazgo, puso en marcha un alarmante grito social que invocaría fantasmagóricamente hasta el día de hoy una sospecha sin final: ¡La Reina de los Bajitos es diabólica!

Si bien no hubo un consenso determinante sobre la transparencia de aquella aparición espectral en la canción "Danza de Xuxa", la noticia fue un detonante en la carrera de una artista que se encontraba en el punto más alto de su reconocimiento y dio comienzo a una serie de conflictos sociales en torno a su legitimidad que incluyeron familiares paranoicos, rechazos mediáticos virulentos, difamaciones surrealistas como también actos públicos donde se destruyeron sus cassettes y se incendiaron todos aquellos objetos de merchandising que incluyeran su imagen, ahora corrompida como una convulsa sirviente de la causa satánica. Incluso, en su todavía exitosa vuelta a la televisión, después del fin de su primer ciclo, sus acciones estuvieron expuestas a un escrutinio religioso permanente. La pureza de su resplandeciente inocencia era convertida en mancha perversa sospechada por la ansiedad de un sentido común clerical que reinterpretó públicamente sus acciones, los símbolos de sus escenografías, las letras de sus canciones e incluso cuestionó la incorporación de animales como serpientes, arañas, ratas y sapos en sus concursos como la televisión de un bestiario demoníaco. Pero eso no sería todo. El aturdimiento que produjeron estos rumores en ascenso se intensificó cuando un asistente de su última producción aseguró en los medios, no solo haberla visto realizando magia negra, prácticas vudú y misas oscurantistas detrás de escena, sino que decía saber de buena fuente que dicha artista donaba dos veces por año sangre a la Iglesia de Satanás en San Francisco y que su nombre, además, provenía de la conjunción de dos "demonios" de la religión Umbanda, "o-xu" y "ori-xa".

Este fenómeno cultural del que fue objeto Xuxa durante la década de los '90, fue parte de aquello que los medios de comunicación en Estados Unidos describieron como *backmasking*: una categoría originalmente utilizada para nombrar el proceso por el cual una cinta revelaba mensajes ocultos al ser escuchada al revés, pero que también se utilizó para nombrar la promoción de pánico social por parte de grupos religiosos, especialmente evangelistas y cristianos, que encontraban en la cultura popular indicios amenazantes de una tendencia satánica subterránea.

La genealogía de esta pasión paranoica se remonta hacia finales de la década de los '70, enlazando un vasto número de experiencias disímiles entre las que se fortaleció una conciencia generalizada sobre la posible existencia de demonios, posesiones involuntarias, manifestaciones demoníacas y actividades paranormales, que se vieron materializadas en las terroríficas resonancias de los asesinatos rituales de la Familia Manson (1969), la publicación de *La Biblia Satánica* (1969) de Anton LaVey y la creación previa de la Iglesia de Satanás (1966), el impacto cultural que significó la publicación de *El Exorcista* (1972) de William Peter Blatty, tanto como su adaptación cinematográfica (1973) y una fascinación mediática en aumento por dos figuras casi complementarias, los asesinos seriales y las niñeras abusadoras. Si bien el ámbito de la música fue donde más se denunciaron las apariciones siniestras de estas voces infectas, con casos ejemplares como el enjuiciamiento a la banda de heavy metal Judas Priest (1985), estos grupos religiosos también se detuvieron en otras formas de entretenimiento popular para niños como la película *Los Ositos Cariñosos* (1985), denunciada por representar como personaje antagonista a una espíritu maligno, o juegos de rol, como *Calabozos y Dragones* (1974), considerado peligroso por sus personajes ficticios que mezclaban épicas

ORDEN Y SECRETO

distópicas, representaciones eróticas de elfos, y monstruosidades tentaculares.

Si bien esta histeria colectiva marcó la opinión pública durante más de dos décadas, conjugando la estigmatización de las ciencias ocultas, la criminalización mediática de la diferencia religiosa y la intensificación de políticas represivas en el campo de la cultura popular durante el gobierno de Ronald Reagan, es importante señalar que bajo los efectos de su desesperación subyace ante todo una necesidad imperiosa de proteger la familia nuclear de los peligros que representaba la otredad de lo desconocido. Una otredad que históricamente fue acusada y temida por abrir paso a su amenaza a través de la corrompible fragilidad de los niños, representados como sujetos de contornos endeble en los cuáles depositar la semilla podrida de lo oculto, ejercer formas creativas de manipulación oscura e inducir deseos prematuros de desviación sexual.

El trabajo de Catalina Schliebener (1980) en *Orden y Secreto*, se detiene de forma innovadora exactamente en este punto. A partir de una referencia directa con este fenómeno, una de las serie que nos presenta, *Satanic Panic*, se despliega ante nosotros como una instalación de objetos escultóricos que representan de manera diferencial tres escenas en la que distintos niños y niñas, abortos por su propia imaginación son rodeados por lo que a primera vista podemos identificar como monstruosidades amenazantes. Las escenas, densificadas por el ensombrecimiento contrapicado de luces frías, y por la extrañeza que supone el movimiento orgánico de papeles monocromáticos acumulados como base, nos sitúan ante un posible momento crítico: asumimos que estamos atrapados en el momento exacto en el que dichos niños parecieran ser atacados. Nos encontramos entonces haciendo equilibrio sobre la filosa incomodidad de ser testigos de un acto atroz en el que se dirime la frágil integridad de un cuerpo inocente. Reaccionamos, en justa medida, como un acto ético movilizado por un sentido de justicia, pero la velocidad de dicha reacción, a su vez, de forma oblicua, naturaliza un orden económico – moral imaginario en el que la proximidad de toda forma posible de diferencia hacia los niños es constituida como amenaza. Tan solo nos vasta detenernos a observar estas bestias de peluche plástico para notar cómo avanza una gestualidad enternece, donde podemos ver gestos que mutan de aquella óptica mediada por la asfixia paranoica de una cultura construida sobre un registro siempre actualizable de ficciones punitivas, hacia una ética relacional basada en el afecto que nos pregunta si aquello que considerábamos un golpe no sería en su lugar, la expresión de una práctica de cuidado.

Uno de los aspectos más crueles del pánico satánico como fenómeno cultural, y especialmente el que más delata su origen histórico post-Guerra Fría, fue su búsqueda perpetua de enemigos ocultos. Un mecanismo de vigilancia política introyectado en la sensibilidad popular que creó un sistema de sospecha continua contra toda forma de desestabilización del pacto silencioso que necesita reproducir lo normal: desde la amenaza roja, el imperialismo racista, las guerras del sexo hasta finalmente la demonización del VIH, la historia de Estados Unidos se ha caracterizado por la creación obsesiva de figuras demonizadas cuya destrucción funciona como un pegamento emocional para el sostenimiento de una cultura basada en la violencia, el saqueo y la ambición supremacista. Por su parte, esta producción industrializada de temor en América Latina no fue el resultado de una excepción ni de un paralelismo vacío con aquellas discusiones del Norte Global. Durante la década de los años '80 los procesos de recomposición democrática a lo largo de América Latina dieron lugar, bajo distintos grados de intensidad, a temperaturas sociales marcadas por la ansiedad de una apertura cultural que no supo volverse responsable de los remanentes represivos de una sociedad educada a la fuerza bajo el terror ideológico, la construcción política de la otredad exterminable y la sospecha insidiosa a toda imagen extraña que pudiera poner en peligro la continuidad necesaria de la reproducción social. El proceso de recuperación de las libertades individuales, la nueva ocupación del espacio público y la apertura a consumos culturales de carácter internacional, generó una reacción incómoda en aquellas fuerzas conservadoras latentes en la primavera de las nuevas democracias, que demonizaron toda imagen de la cultura popular que por alguna razón movilizara algún sentido otro sobre los registros del cuerpo, los roles tradicionales de género o las prácticas sexuales consideradas constitutivas del pacto social.

A través de estrategias de apropiación crítica de personajes del mundo Disney, junto con la incorporación fragmentaria de ilustraciones infantiles vintage y la inclusión de objetos decorativos encontrados, la artista da continuidad a un largo proyecto en curso sobre los sentidos enigmáticos de la infancia, y especialmente los lenguajes en que los niños expresan, encarnan o actúan la potencia sensible de su extrañeza. Si bien en muchos de sus trabajos anteriores, como *Growing Sideways* (Hache Galería, 2017), la técnica del collage se instituía dentro de su obra como el recurso central para dar cuenta de aquellos movimientos oblicuos que producen las infancias queer, estableciendo enloquecidas combinaciones con los sentidos que socialmente intentan significarlos, trastocando los regímenes de asignación biopolíticos mediante la potencia sensible del ensamblaje humano-animal, o la modificación estratégica de sus cuerpos utilizando de forma perversa pedazos de personajes de la cultura popular infantil, en *Orden y Secreto*, su trabajo desde estas mismas operaciones parece invitarnos a pensar no tanto en los modos en que los niños pueden *desviarse* de un sentido de orientación impuesto por la demanda de lo normal, sino en las formas de contacto que establecen con otros desorientados para dar *continuidad* a una herencia torcida que pueda producir formas precarias de familiaridad y pertenencia.

ORDEN Y SECRETO

De esta manera, la ambivalente delicadeza en la que Schliebener utiliza estos procedimientos sobre imágenes pop trastoca el régimen moral de peligrosidad desde el cuál rápidamente pueden ser representados los vínculos que establecen esas infancias queer con el mundo, tanto como los modos en que lo queer resulta significado una vez que se acerca hacia lo infante. Una discusión central dentro de la historia etimológica de aquel estigma que adoptamos como nombre: un elemento criminal, una marca intoxicante, una densidad enferma que finalmente nos priva, nos aísla, nos separa, nos empuja hacia una existencia sin mundo. Entonces, ¿cómo crece un cuerpo que se resiste a ser enderezado? ¿De qué historias brota la posibilidad de su futuro? ¿Qué tenemos que olvidar para poder pertenecer? Si podemos reconocer que existe un elemento queer en toda infancia y un elemento infantil en toda experiencia queer, posiblemente sea gracias a la continuidad afectiva que produce la *fragilidad* de nuestras experiencias como una cualidad de relaciones precarias que adquirimos ante el mundo. Una conexión extraña que figura las condiciones arbitrarias que imponen los deseos sexuales, las experiencias de género y los registros sensibles de una norma que se instituye silenciosamente a sí misma como naturaleza, tal como lo representa la historia de *La Sirenita*, que la artista utiliza como soporte para la extensión de un profuso collage donde una interminable cantidad de niños pierden sus anacrónicos rostros, fluyen sonrientes, saltan obstáculos, gritan una lengua ensombrecida, devienen bestias y corren fragmentándose lentamente sobre la expectativa guionada de la adultez, que al igual que a Ariel, los obliga a transformarse a sí mismos perdiendo su voz para ingresar en un prisma opaco de seguridad afectiva que no es tal.

Los efectos de la asimilación gay, en especial las consecuencias afectivas que ha producido la institucionalización de las retóricas del orgullo gay ha dejado un margen muy reducido para la articulación pública de lenguajes que expongan la historia aún en curso de la precariedad en la que están insertas las experiencias queer. Incluso alienando sus conexiones intrínsecas, tal como señala Sara Ahmed, quien reconoce genealógicamente el lugar protagónico de la debilidad en la agencia de los deseos minoritarios. La fragilidad a la que esta autora alude, poco tiene que ver con la representación victimista de un cuerpo fallado per se, más bien refiere a la sensación política que caracteriza a una vida que se encuentra a sí misma expuesta ante un mundo donde su lengua es inaudible, su cuerpo indescifrable, sus deseos peligrosos y su sexo, un conjuro malvado.

2.

Para Ahmed la fragilidad como una experiencia queer del cuerpo viene acompañada de otro sentido intrínseco, que también se hace presente en *Orden y Secreto*, especialmente a través de la obra de Dani Umpi (1974): la *desorientación*. Estamos hablando de aquel afecto-efecto producido por el desgaste de un mundo que originalmente nos fragiliza, es decir, que reduce sistemáticamente nuestra capacidad de ser imaginables, que oculta nuestras imágenes y que intenta enderezar nuestras lenguas. Esta autora nos dice que sí, que efectivamente la desorientación como un sentimiento corporal puede ser destructivo, puede hacer añicos la sensación de confianza en el suelo, la creencia de que el suelo sobre el que nos apoyamos puede soportar las acciones que hacen que una vida sea vivible. Pero de la misma manera considera que los momentos de desorientación son ciertamente vitales, en tanto experiencias de intensidad que sacuden el mundo, empujándonos por fuera de las líneas rectas que organizan el régimen de lo sensible, de lo conocido, de lo deseable. El cuerpo, al perder los puntos de apoyo que necesita para sostenerse puede estar o sentirse perdido, destruido o arrojado, pero gracias al mismo flujo que produce la desorientación, en ese cambio perceptivo que nos confunde, podemos arribar hacia nuevos puntos de apoyo, podemos encontrar otras manos de las cuales sujetarnos. Podemos, entonces, orientarnos hacia encuentros con otros cuerpos extraños en los cuales hallar sentidos de posibilidad, con lo cuales construir líneas de pertenencia y comunicarnos de forma oblicua.

Esa es la razón por la que podríamos arriesgar otra característica fundamental de la experiencia queer, y es su condición continua como un sistema de invención expresiva. Un atributo creativo que brota, no como sustancia, sino como una práctica antagonista ante la extensión de una asfixia simbólica donde opera la demanda de transparencia, sentido y coherencia de la rectitud cognitiva de la *imaginación straight*. Podríamos pensar entonces, que aquello que llamamos queer tiene que ver con la contraproductivización estratégica de esa intemperie existencial que produce la condición de lo frágil, en lenguajes oblicuos, referencias torcidas, ciencias ocultas, lenguas clandestinas, imaginarios subterráneos que históricamente y de forma ladeada han encontrado intersticios para el ejercicio de vidas incómodamente placenteras. Un proceso alquímico que transmuta la existencia silenciosa de un deseo incierto en una lengua crítica que busca volverse común al potenciar la promesa de lo extraño.

En el año 1977, el fotógrafo Hal Fischer, artista y crítico de arte, produjo su proyecto de foto-libro *Gay Semiotics* [Semióticas Gay], una investigación sobre los usos comunitarios del *hanky-code*, un sistema de reconocimiento sexual basado en el uso de bandanas de distintos colores por las comunidades gay del barrio Castro, en San Francisco. Esta práctica, también conocida como *flagging*, se funda en la creación de un medio de comunicación no verbal utilizado originalmente para indicar el tipo de práctica sexual en la que cada sujeto estaba interesado, a través de la apropiación torcida de la bandana, accesorio constitutivo de la vestimenta americana, especialmente de las culturas cowboy como

ORDEN Y SECRETO

de la clase obrera, entre los que se destacan maquinistas de ferrocarriles y marineros. Colocados en los bolsillos traseros del pantalón, atados al brazo o en su defecto alrededor del cuello, estos pañuelos podían cifrar públicamente, dependiendo el color y su ubicación en el cuerpo, el tipo de fetiches o los roles en los que preferían involucrarse los homosexuales a la hora del sexo. Como sistema de reconocimiento, se cree que el Código Hanky fue originado al calor de la *Fiebre del Oro* en California (1848-1855), donde las comunidades de trabajadores prominentemente masculinos, y en su mayoría también migrantes, potenciaron otras formas de afectación entre hombres, desregulando clandestinamente los cercos abrasivos de la heterosexualidad como destino.

A partir del impacto cultural que tuvieron las teorías estructuralistas y la pulsión por reconocer los mecanismos de poder productivos que subyacen a toda forma social comunicación, el mismo Fischer reconoció un profuso deseo por analizar aquellas marcas diferenciales del cuerpo homosexual en una época tan explosiva como los años '70. Sus retratos, que replican los modos de representación asociados a las publicaciones de moda, reponían significados en torno al uso de prendas de cuero, llaves, cadenas, anillos, pañuelos y aros, entre muchos otros accesorios. La fragmentación analítica de los "looks gay" del momento, si bien no daban cuenta de la totalidad de una comunidad, si explicitaba los lenguajes corporales de algunas formas de encarnación posible del deseo homosexual. Editado en una primera instancia como una serie de impresiones fotográficas de gran tamaño y luego compiladas como libro por el sello NFS Press, este proyecto se instituyó como un estudio semiótico (incompleto) de una época particular en torno a las vidas queer, pero especialmente fue una aproximación inventiva hacia los modos en que los signos, desde sus apropiaciones desviadas, tráficos perversos y circulación diagonal pueden formar silenciosas estructuras comunes de sociabilidad basadas en la fuerza intempestiva de un deseo negado.

Me interesa entonces, con estas referencias, volver a considerar la *desorientación* como una experiencia queer capaz de inventar imaginarios comunes al borde del mundo. Lenguajes que, en la mayoría de los casos, deben permanecer bajo el manto del secreto dado que el orden que proponen sobre lo real resulta convulso ante la sujeción de la normalidad reproductiva como imperativo de continuidad social. Tal como sucede en *Duendadas*, una serie de collages en los que Dani Umpi pone en común fragmentos inentendibles de un imaginario subterráneo construido a partir del aislamiento, fragmentación y desmontaje de publicidades gráficas en revistas populares. En estas piezas, nos sumergimos ante la extraña confusión de un sistema de relaciones, jerarquías visuales, asociaciones psíquicas y deseos conjurados que escapan, dada su luminosa cripticidad, a las demandas del sentido obligatorio, dejándonos absortos ante un misterioso mensaje en el que estos diminutos seres fantásticos susurran ensamblajes innovadores a partir de la inversión de lo dado y la contraproductivización de la magia capitalista. Si algo define la historia universal de las sectas o las sociedades secretas es, por un lado su origen como respuesta a condicionamientos sociales determinantes, pero también su deseo por provocar en el mundo un nuevo orden, una nueva sociedad, cuyos métodos ocultos condensan su promesa en personajes mágicos o totémicos. Así es como la inofensiva y risueña figura del duende en *Orden y Secreto* moviliza en la obra de Umpi la delicada peligrosidad que brota del entorpecimiento lúdico del lenguaje, como de sus horizontes mercantilizados, para encontrar un aventurado placer tanto en la clandestinidad de sus sentidos como en la trasmisión amenazante de significados, imágenes y teorías alternativas.

En una genealogía apresurada que reúne personajes estereotipados como la bruja partera, la maestra piquetera, la columnista histriónica y la feminista diabólica, Umpi asume una tarea casi educativa al volverse un traductor imposible de saberes otros, de lenguas extranjeras y deseos confusos, a través de subvertir, o aprovechar de forma risueña, la desvalorización de procedimientos feminizados como las manualidades para asumir la humilde tarea de transmitir historias pequeñas, formas de conocimiento mágico y alianzas extrañas que nos invitan a escuchar la fuerza silenciosa de la diferencia para comunicar el deseo a través de la ambigüedad y el malentendido utilizando signos de la cultura popular. Una tarea presente en *Apuntes de duende*, otra serie de collages de grandes dimensiones, creados a través de un método de escritura obsesivo en la obra de Dani Umpi en la que brotan textos a partir de pequeños recortes que incluyen plenos de color y distintas tipografías, que de forma opaca despliegan una introducción a la vida cultural de los duendes, como si se tratase de apuntes de una clase en la que se estos seres maravillosos aprenden su propia historia, intercalando saberes sobre lo místico, el arte, la amistad y la autorrealización como sujetos de políticas mágicas.

No es extraña esta fascinación por las culturas pequeñas como sistemas culturales que enlazan fantasía y antagonismo. Históricamente, la vida de los duendes, gnomos y otros seres mágicos de cuerpos pequeños han sido referencias poderosas para movimientos de acción directa de carácter conspirativo contra la sensibilidad mayoritaria. Tan solo nos basta recordar a los *Kabouters* (gnomos), un grupo de anarquistas holandeses que durante los años '70 se constituirían en una de las fuerzas contraculturales más significantes de Europa, que se propusieron la formación de comunas alternativas de carácter anticapitalista basadas en una ética de intercambio justo, críticas al avance tecnológico, defensoras del consumo de cannabis y comunicadores de una conciencia ecológica organizada. Durante sus años activos, este movimiento gnomo se dedicó a ocupar edificios y casas abandonadas para formar centros culturales en los cuales difundir la palabra de su fundador, Roel van Dujin, autor del mítico libro *Mensajes de un gnomo sabio*

ORDEN Y SECRETO

(1972), que inspiró a un sector numeroso de jóvenes a poner en práctica una crítica al Estado desde la acción pacífica, a través de la realización de *happenings* multitudinarios como formas de intervención callejera que priorizaron el uso del humor absurdo debido a la fuerte influencia que significó para ellos el arte dadaísta. Van Duyn, que había trabajado un tiempo en una granja orgánica, propone la imagen de los gnomos como referencia colectiva, al recordar cómo el granjero para quien trabajaba se resistía a comprar cosechadoras industriales al reconocer que “las máquinas ruidosas ahuyentan a los kabouters [gnomos] y los necesitamos para mantener nuestras plantas sanas”.

Desde hace tiempo la obra de Umpi propone la figura del duende no como un fetiche vacío, sino como un ser que moviliza ejercicios creativo de escucha, pero también de legibilidad torcida, presente no solo en su anterior exhibición *Maldito duende* (Hache Galería, 2017) sino también como una pregunta continua, que en esta oportunidad resuena en *Ley*, un trabajo que transcribe de manera análoga los mensajes secretos que Aleister Crowley recibió de la entidad divina Aiwass durante su paso por El Cairo, en el año 1904, que hoy expresan la ambigua Ley de Thelema. Así es como esta familia de seres fantásticos no solo se vuelven una inspiración formal nutrida por la potencia de un imaginario infantil, sino que existen como seres con agencia de quienes aprender una ética otra capaz de desorientar las líneas rectas de una sensibilidad hiperproductiva que estructura los guiones de lo posible.

3.

Con motivo de una retrospectiva parcial de la obra de Andy Warhol en Argentina (Malba, 2009), la investigadora Ana Longoni se pregunta en su texto “¿Afinidades pop?”, sobre la posibilidad de imaginar relatos descentrados que puedan narrar los vínculos entre arte experimental y cultura popular en América Latina sin adoptar posiciones derivativas que naturalicen el tiempo colonial de las relaciones de poder centro-periferia que leen estas producciones como meras repercusiones, formas de apropiación o cita a los lenguajes del Norte Global. Es así como propone una “lectura fuera de eje” de iniciativas que propusieron otras posibles combinaciones entre arte, medios de comunicación y técnicas de impresión múltiples como la serigrafía, que logran dar cuenta de un amplio conjunto de experiencias que en lugar de constituirse como un contra canon del pop (a secas), interfieren en sus condiciones de legibilidad y sus procesos de legitimación.

Este ejercicio crítico propuesto por la autora da continuidad al debate contrastante sobre el pop que se produjo desde América Latina al retomar los aportes producidos por Oscar Masotta a través de su publicación *El “pop art” (1967)*, una serie de conferencias dictadas en el Instituto Di Tella en 1965, donde el teórico ensaya una aproximación novedosa sobre un arte considerado una ruptura inédita respecto a lo anterior. Masotta esboza una serie de tesis en las que vincula la emergencia histórica de dicha sensibilidad con la irrupción contemporánea de la semántica, la semiología y otros estudios críticos del lenguaje. Para él, el arte pop logra, a través de operaciones que influyen la fragmentación, la parcialidad y la repetición, poner en un segundo plano la forma para acentuar su observación en la conciencia del material, es decir en los mismos signos. Su tesis general es que el arte pop es un arte del objeto enmascarado por los lenguajes. Un arte donde el tema en cuestión no son las cosas, sino las “atmósferas” significantes que las producen. Y tal como recupera Ana Longoni, Masotta reconoce, a diferencia de sus detractores que creían al pop como una exaltación de la sociedad de consumo, que existe en este estilo una posible función desalienante en tanto comentario sobre los procesos en los que una sociedad naturaliza su propia estructura social.

Me interesa recuperar esta función crítica del pop, para pensar cómo en Orden y Secreto, de Catalina Schliebener y Dani Umpi, se traman estrategias similares donde la experimentación con imaginarios que oscilan entre la inocencia de lo infantil y la peligrosidad de lo oculto en la cultura popular, a través de delicados procedimientos asociados con la feminización de las artes manuales, puede develar los mecanismos intrínsecos por los cuales una sociedad naturaliza una estructura recta, straight, de ordenamiento corporal, sexual y deseante. Las operaciones de desmontaje que ambos artistas producen sobre las culturas gráficas populares, que incluyen recortes de revistas de espectáculos y cuentos infantiles, esbozan una teoría práctica sobre la fragilización queer del lenguaje, sus políticas de contagio y sus efectos comunitarios que devela, a través de las respuestas negativas que despierta su presencia, las matrices de poder sexuadas que organizan la economía de lo vivible. Si para Ana Longoni, recuperar esta aproximación descentrada sobre el pop permitió poner en valor prácticas artísticas que utilizaron su aproximación experimental sobre la sensibilidad de masas para incidir en procesos de transformación social, me interesa hacer resonar esa misma estrategia para pensar lo queer, como un modo de (des) hacer la cultura popular, puede dar cuenta de cómo el arte puede preguntar no solo por la condición estructural de los signos, sino también por los sistemas de sexuación que ordenan su productividad. Esta aproximación desorientada al pop, entonces, nos permitiría cuestionar la naturaleza sexuada del lenguaje de la cultura de masas, tanto como estructura de significación, pero también como una política de orientación deseante que organiza la institucionalización de lo oficial, la clandestinidad de lo distinto, la cercanía de lo necesario y el necesario distanciamiento de lo accesorio, lo oculto, lo improductivo, es decir, de todo aquello que pueda ser nombrado como un desvío peligroso, una fantasía sin nombre o un cuerpo oblicuo. Orden y Secreto hace, entonces, de la fragilidad de los mundos pequeños, laberintos donde engañar la herencia del sentido, para por fin disfrutar esa promesa divertida que llaman libertad.

ORDER AND SECRET

By Nicolás Cuello

1.

Brazilian television show host, model, and actress Maria da Craca Meneghel, known internationally as Xuxa, was the protagonist of Brazilian entertainment's greatest commercial success of the mid-eighties: her TV program "Xou da Xuxa" [The Xuxa Show], a product for children viewers, consisted of contests, musical numbers, and cartoons. It was aired every morning on Globo TV throughout the early nineties. Xuxa rapidly became a cultural icon not only in her native country but in other countries in the region as well (Mexico, Argentina, and Chile, for instance). Over the course of decades, Xuxa tirelessly produced feature films for children and a great many LPs that broke all records for a female children's music artist. For that reason, in 1990, she was invited to the prestigious Viña del Mar International Song Festival in Chile. Even today, her presence there is remembered as a major cultural event and media phenomenon because of the number of people who came out to see her. Her visit, however, was not without controversy. While the country was paralyzed by the raucous enthusiasm occasioned by her arrival, a small radio station in Antofagasta, a small city in northern Chile, aired a story that would affect her future career as an entertainer: Félix Acori Gomez, a DJ at Antofagasta's Radio Nacional at the time, was playing the artist's first album named, like the artist herself, *Xuxa* and released in 1989. The cassette had accidentally gotten jammed and, when he rushed to turn it over he heard a hidden message: "The devil is wonderful!" The radio station, undaunted by the legal reprisals that making such a discovery public might occasion, issued an alarming cry, unleashing a phantasmagoric suspicion that lives on today—The Queen of the Little Ones is diabolic!

Though there was never a resounding consensus on the authenticity of the spectral apparition in the song "Danza de Xuxa," the story was explosive in the career of an artist at her peak. The controversy surrounding its legitimacy embroiled paranoid relatives, virulent media repudiations, surreal defamations, as well as public gatherings where her cassettes, along with any merchandise bearing the image of one now viewed as a fanatical servant of satan, were set fire. Though her show's second season was a success, everything she did was now subject to constant religious scrutiny. The purity of her gleaming innocence was turned into a perverse stain. The clergy reinterpreted her every action, the symbols on her sets, the lyrics of her songs. The snakes, spiders, rats, and frogs in her contests were seen as a cast of demonic beasts. But that was not all. The shock these rumors incited only intensified when a production assistant on her latest show told the media he had seen her engaging in black magic, voodoo, and occult ceremonies backstage. And, as if that weren't enough, he claimed to have heard from a reliable source that she donated blood twice a year to the Church of Satan in San Francisco. Furthermore, her name came from the combination of the names of two Umbanda "demons," "O-xu" and "Ori-xa."

The cultural phenomenon that acted on Xuxa in the nineties was part of what is known in the mass media in the United States as *backmasking*. The term originally referred to the process by which an audio cassette revealed hidden messages when played backwards. It is also used to refer to how certain religious groups—mostly Evangelicals and other Christians—induced widespread panic when they found hints of what they saw as an underground propensity toward Satanism in popular culture.

The genealogy of this paranoid passion dates back to the late seventies, when a vast array of disparate experiences consolidated as the widespread belief in the existence of demons, the possibility of being involuntarily possessed, demonic manifestations, and paranormal activities. These beliefs stemmed from the terrifying resonance of the Manson Family's ritual killings in 1969, the publication of Anton LaVey's *The Satanic Bible* that same year, the creation of the Church of Satan in 1966, the cultural impact of the publication of William Peter Blatty's *The Exorcist* in 1972, followed by the release of its film version in 1973, and rising media fascination with two seemingly complementary figures: serial killers and evil nannies. While music was the realm in which the apparition of these sinister and foul voices was most widely reported—the lawsuit brought against the heavy metal band Judas Priest in 1985 being an exemplary case—religious groups also took notice of other forms of popular entertainment, particularly those intended for children: the film *The Care Bears* (1985) was condemned for featuring an evil spirit, and role-playing games like *Dungeons and Dragons* (1974), considered dangerous because of their dystopian epics, erotic representations of elves, and tentacle-bearing monstrosities.

For over two decades, public opinion was marked by hysteria: occult sciences were stigmatized, religious difference criminalized in the media, and political repression of popular culture increased during the Reagan administration. Driving this public desperation was an urgent need to protect the nuclear family from the dangers posed by the unknown other, an other historically dreaded for and often unjustly accused of targeting and corrupting children, always represented as fragile. This was ripe terrain for the rotten seed of the occult—the other that many believed could

ORDER AND SECRET

engage in creative forms of dark manipulation, inducing premature and deviant sexual desire in the most innocent among us.

In *Orden y Secreto*, Catalina Schliebener (1980) shows work that dwells, in innovative fashion, on just this point. The series *Satanic Panic* makes direct reference to this cultural phenomenon. It unfolds before us, an installation of sculptural objects that represent, in different ways, three scenes in which children, enraptured by their imaginations, are surrounded by what might look at first like threatening monstrosities. The scenes, dense due to shadows cast by cold lighting from below and strange due to the organic fluttering of the monochrome papers that make up their bases, situate us in a potentially critical moment: we assume we are trapped in the exact instant when those children are, it would seem, being attacked. We are teetering uncomfortably as witnesses to a horrific act where what's at stake is the fragile integrity of an innocent body. We react duly; ours is an ethical response driven by a sense of justice. But the speed of that reaction and its obliqueness also naturalize an economic-moral order in which the nearness of children to any possible form of difference is constituted as threat. But as soon as we take a closer look at these plastic-haired beasts we see the tenderness of their gestures; we shift from a perspective mediated by the suffocating paranoia of a culture built on an always-renewable register of punitive fictions to a relational ethic based on affect that asks us if that which we consider a blow might not instead be an expression of care.

One of the cruelest aspects of the cultural phenomenon of satanic panic, and the one most telling about its origin in the post-Cold War period, was its perpetual search for hidden enemies. This mechanism of political surveillance interjected into the popular consciousness created a system of constant suspicion of anything that might destabilize the silent pact that reproduces the normal. From the red scare and racist imperialism to the sex wars and the demonization of HIV, the history of the United States has been characterized by the obsessive creation of demonized figures. Their destruction is an emotional glue that holds together a culture based on violence, looting, and supremacist ambition. The industrialized production of fear in Latin America was not an exception or an empty parallel to discussions in the Global North. The processes of democratic reconstitution in Latin America in the eighties took place, with different degrees of intensity, in social atmospheres eager for cultural openness but incapable of taking responsibility for the repressive remains of a society educated under ideological terror, political construction of the exterminable other, and insidious suspicion of any strange image that might endanger social reproduction. The restoration of individual freedoms, the occupation of the public space, and the availability of international cultural goods was cause for a certain discomfort among the conservative forces latent in the spring of the region's new democracies. Those forces demonized every pop-culture image that, for any reason, mobilized sensibilities or meanings in the register of the body, in traditional gender roles, or in sexual practices that run counter to the social pact.

By employing the strategy of critically appropriating Disney characters and including fragments of vintage illustrations from children's books as well as found decorative objects, Schliebener continues a longstanding project focused on the enigmatic meanings of childhood, especially the languages in which children express, embody, and act out the perceptive potency of their strangeness. In earlier works, like *Growing Sideways* (Hache Galería, 2017), the technique of collage is the central tool used to explore the sideways movements that mark queer childhoods, establishing mad strands of combined meanings that work to create social signification. That earlier work troubled both the regimes of biopolitical assignation through the potency of human-animal assemblage and the strategic modification of bodies through the perverse use of pieces of characters from children's popular culture. In *Orden y Secreto*, work that employs those same operations invites us to grapple less with how children can *stray* from an orientation imposed by the demand of the normal than with the forms of contact they establish with disoriented others, continuing a twisted legacy capable of producing precarious forms of kinship and belonging.

The ambivalent delicacy with which Schliebener deploys these strategies on to pop-culture images upsets the moral regime of threat that can easily be used to represent the ties between queer childhood and the wider world, as well as the ways that the queer is signified when in the proximity of childhood. This is a central discussion within the etymological history of that stigma we embrace as a name—queer: a criminal element, an intoxicating mark, a diseased density that ultimately deprives us, isolates us, divides us, pushes us into an existence with no world. How does a body that refuses to be straightened grow? From what histories does the possibility of its future spring? What do we have to forget to be able to belong? If there is something queer in all childhoods and something childish in all queer experience, it is likely because of the affective continuity that produces the *fragility* of our experiences as a quality of the precarious relationship we establish with the world. An odd connection that shapes the arbitrary conditions imposed by sexual desires, gender experiences, and perceptive registers of the normal that silently instill themselves as natural—this is what the story of *The Little Mermaid* shows us. The artist uses this cultural text as the support for a profuse collage where countless children lose their old-fashioned features as, smiling, they flow, jump over obstacles, shout in a dark language, turn into beasts, and run, coming apart slowly, within the scripted expectations of adulthood. Like Ariel (the protagonist of the film), they are forced to transform themselves, losing their voice to enter into an opaque prism of affective safety that is anything but safe.

ORDER AND SECRET

The effects of gay assimilation, in particular the affective consequences of the institutionalized rhetoric of gay pride, has left little room for the public articulation of languages that show the ongoing history of the precariousness of queer experiences. The intrinsic connections between the queer and fragility are denied, as Sara Ahmed points out; she recognizes the genealogical centrality of weakness in the agency driving minority desires. That fragility has little to do with the representation, wrapped up in victimhood, of a defective body per se. It is tied, rather, to the political sensation that characterizes a life that finds itself exposed to a world where its language is inaudible, its body indecipherable, its desires dangerous, and its sex a curse.

2.

For Ahmed, fragility as a queer experience of the body is bound to something else as well, another intrinsic meaning that makes itself felt in *Orden y Secreto*, especially in the work of Dani Umpi (1974): *disorientation*. We are speaking of the affect-effect produced by exhaustion, by the deterioration of a world that originally makes us fragile, i.e. that systematically reduces our ability to be imaginable, concealing our images and attempts to rectify, to straighten our languages. Ahmed admits that disorientation as bodily sensation can, in fact, be destructive; it can shatter our trust in the ground, our belief that the ground on which we stand can bear the actions that make a life livable. But she also sees moments of disorientation as vital experiences of intensity that shake up the world, pushing us outside the straight lines that organize the regime of the sensory, of the known, of the desirable. When it loses the grounding it needs, a body may be or feel lost, destroyed or off-kilter. But in that perceptive change that confounds us, in that flow that produces disorientation, we can find new grounding, other hands to grasp onto. We can, then, drift towards encounters with other bodies, strange bodies in which to find possibilities, with which to construct kinship lines and to communicate obliquely.

On that basis, I would venture that another characteristic fundamental to the queer experience is its continuity as a system of expressive invention. A creativeness that blossoms not as substance, but as antagonistic practice in response to the symbolic suffocation of *straight* imagination, where the demand for transparency, meaning and sense, coherence and cognitive rectitude reigns. We might think that what is at stake in that which we call queer is the strategic counter-production of the existential wilderness that produces fragility in oblique languages, twisted references, occult sciences, clandestine dialects, underground imaginaries that historically and indirectly have found gaps in which to lead uncomfortably pleasurable lives. An alchemic process that turns the silent existence of a tentative desire into a critical language that attempts to become common language by empowering the promise of the odd.

In 1977, artist, photographer, and art critic Hal Fischer produced the photo-book *Gay Semiotics*. It was an investigation of the communal use of the "hanky code," a sexual recognition system based on the use of different color bandanas in gay communities in the Castro in San Francisco. Also known as *flagging*, this practice entails the creation of non-verbal communication to indicate the type of sexual practice its bearer is interested in. The bandana, an American accessory typical of cowboys and laborers, machinists and sailors, is thus appropriated. In a back pocket, around an arm or neck, the bandana could be coded publicly; its color and position on the body indicated the fetish or sexual role preferred by the homosexual wearing it during sex. It is believed that the hanky code began during the California Gold Rush (1848-1855), when communities of mostly male migrant workers developed other forms of affectation amongst themselves, clandestinely deregulating the harsh fences of heterosexuality as fate.

Informed by the cultural impact of structuralism and the drive to identify power's productive mechanisms, which underlie any form of social communication, Fischer set out to analyze the differential marks of the homosexual body in an explosive period like the seventies. His portraits, which replicate the forms of representation found in fashion magazines, reformulated the meanings of wearing leather garments, certain keychains and chains, rings, handkerchiefs, earrings, and many other accessories. While the analytic dissection of the "gay looks" of the period did not capture the community in its entirety, it did attest to the bodily languages of some possible incarnations of homosexual desire. Initially a series of large photographs, Fischer's work was later compiled in a book put out by NFS Press. The project was an (incomplete) semiotic study of a specific period and the queer lives lived in it. Mostly, though, it was an ingenious approach to the way that signs—the deviated appropriations, perverse trafficking, and diagonal circulation of them—can form silent structures of sociability based on the unruly forces of a desire denied.

With these references in mind, I would like to return to *disorientation* as queer experience capable of inventing common imaginaries at the cusp of the world. Languages that, in most cases, must remain under the shroud of secrecy since the order they propose on the real upsets reproductive normality as imperative for social continuity. This is the case with *Duendadas* (Elf Tricks), a series of collages in which Dani Umpi puts together unintelligible fragments of an underground imaginary constructed by clipping and deconstructing print ads in popular magazines. In these pieces, we are immersed in the strange confusion of a system of relations, visual hierarchies, psychic associations, and conjured desires that, thanks to their cryptic luminosity, flee obligatory meaning. We are riveted by a mysterious message in which

ORDER AND SECRET

these tiny fantastic beings whisper novel assemblages. They do so by inverting the given, and rendering capitalist magic counterproductive. If there is one thing that defines a universal history of sects and secret societies, it is not their origin as responses to certain social conditions, but their desire to give rise to a new order, a new society, whose hidden methods are condensed as magical or totemic characters. Thus, the harmless and cheerful figure of the elf in *Orden y Secreto* stirs, in Umpi's work, the delicate danger that springs from the playful twisting of language and its commercialized horizons, to find a daring pleasure both in the clandestine nature of its meanings and in the threatening transmission of alternative signifiers, images, and theories.

In a quick genealogy that brings together stereotyped characters like the *bruja partera* (the midwife-witch), the striking teacher, the overblown columnist, and the diabolic feminist, Umpi becomes something of an educator, an impossible translator of other knowledges, of foreign languages and muddled desires. He does so by undermining, or by tackling cheerfully, the devalorization of feminized procedures like handicrafts to take on the humble task of conveying small stories, forms of magic knowledge, and strange alliances that invite us to listen to the silent power of difference in order to communicate desire through ambiguity and misunderstanding through the signifiers of popular culture. In *Apuntes de duende* (Elf Notes)—another series of large-scale collages created using a method of obsessive writing that recurs in Dani Umpi's work, one in which texts blossom from small clippings of, among other things, full colors and different typefaces—Umpi introduces, opaquely, the cultural life of elves, as if notes from a class in which these fantastic beings learn their own history: their mysticism, art, friendship, and self-actualization as subjects of magical politics.

This fascination with small cultures as cultural systems that link fantasy and antagonism is not surprising. Historically, the lives of elves, gnomes, and other small-bodied magical beings have been powerful points of reference for conspiratorial direct-action movements leveled against the dominant sensibility. Think of the *Kabouters* (gnomes), for instance, a Dutch anarchist group that was one of the most important counter-cultural forces in Europe in the seventies. They formed alternative anti-capitalist communities based on an ethic of fair trade, a critique of technological advancement, a defense of cannabis consumption, and an environmental awareness. Members of the gnome movement occupied buildings and abandoned houses to form cultural centers in which to spread the word of the movement's founder, Roel van Dujin, author of the mythical book *The Message of a Wise Kabouter* (1972). That book inspired a large sector of young people to put into practice a critique of the State by means of pacifist actions that ranged from large happenings to street performances that used absurd humor indebted to Dada. Van Dujin, who worked for a time on an organic farm, proposed the image of the gnome as the central figure because he recalled how the farmer who employed him resisted buying industrial harvesters because "noisy machines chase away the *kabouters* [gnomes], and we need them to keep our plants healthy."

For some time, Umpi's work has envisioned the elf not as an empty fetish, but as a being that mobilizes creative exercises of listening. The elf as figure of twisted legibility was present—it's true—in the artist's last show, *Maldito duende* (Damned Elf, Hache Galería, 2017), but it acts more broadly in his work as a sort of ongoing question. This time, the elf resonates in *Ley* (Law), an analog transcription of the secret messages that Aleister Crowley received from the divine entity Aiwass while in Cairo in 1904, expressed today in the ambiguous *Thelema, The Book of the Law*. This family of fantastic beings is not only a source of formal inspiration rich in the imaginary of childhood, but also a set of agents from whom to learn another ethic capable of throwing off the straight lines of a hyper-productive sensibility that structures the possible.

3.

On the occasion of a partial Andy Warhol retrospective in Argentina (Malba, 2009), researcher Ana Longoni wonders, in her text "¿Afinidades pop?" to what extent it is possible to imagine decentered narratives of the ties between experimental art and popular culture in Latin America. More specifically, can that be done without falling into a derivative logic that naturalizes the colonial era center-periphery power relations that read those Latin American productions as mere repercussions, as forms of appropriation or as quotes of the languages of the Global North. She thus proposes a "skewed reading" of initiatives that propose other possible combinations of art, mass media, and printing techniques like silkscreen, combinations that attest to a wide range of experiences constituted not as a Pop counter-canon but as interferences in Pop's conditions of legibility and processes of legitimation.

The critical exercise proposed by Longoni furthers the debate on Pop art in Latin America by looking back to Oscar Masotta and his publication *El "pop art"* (1967). In this published series of lectures given at the Instituto Di Tella in 1965, the theorist formulated a novel approach to an art form seen as an unprecedented break from what had come before. In his theses, Masotta ties the historical emergence of Pop sensibility to the then-contemporary eruption of semantics, semiology, and other critical studies of language. In his view, Pop art is able, through operations like fragmentation,

ORDER AND SECRET

partiality, and repetition, to relegate form in order to accentuate instead its observation in material consciousness, that is, in the signs themselves. His general thesis is that Pop art is an art of the object masked by languages, an art whose theme is not things, but the signifying “atmospheres” that produce them. And, as Ana Longoni points out, Masotta, unlike Pop art’s detractors who believed it was an exaltation of consumer society, recognized that it could potentially de-alienate insofar as commentary on processes in which a society naturalizes its own social structure.

I would like to salvage that critical function of Pop art to grapple with how, in *Orden y Secreto*, Catalina Schliebener and Dani Umpi devise similar strategies. In their work, experimentation with imaginaries that fluctuate between the innocence of childhood and the perilousness of the occult in popular culture, which, by means of the delicate procedures associated with the feminization of handicrafts, reveals the intrinsic mechanism by which a society naturalizes a *straight* order, of body, sex, and desire. The operations of dis-assemblage that both artists perform on items of graphic culture (clippings from entertainment magazines and children’s stories, for instance) lay out a practical theory of queer fragilization of language, its politics of contagion, and its community effects. That theory, and the negative responses to it, reveals the sexed matrices of power that organize the economy of the visible. If, for Ana Longoni, this decentered approach to Pop sheds light on the value of artistic practices that used its experimental approach to mass sensibility to act on processes of social transformation, I would like to use the resonances of that strategy to envision how the queer, insofar as a means to (un)make popular culture, can speak to the ways art can interrogate not only the structural condition of signs, but also the systems of sexuation that order their productivity. That disoriented approach to Pop art, then, allows us to question the sexed nature of the language of mass culture both as structure of meaning and, indeed mostly, as a politics of desiring orientation that organizes the institutionalization of the acceptable, the clandestineness of the different, the proximity of the necessary, and the necessary distancing of the accessory, the occult, the unproductive, i.e. everything that can be called a dangerous deviation, a fantasy with no name, or an oblique body. *Orden y Secreto*, then, turns the fragility of small worlds into labyrinths in which to fool the legacy of sense in order to finally enjoy that amusing promise called freedom.

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER & DANI UMPI



Vistas exhibición *ORDEN Y SECRETO*, curaduría Nicolás Cuello, HACHE
Exhibition view *ORDEN Y SECRETO*, curated by Nicolás Cuello, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2019

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER & DANI UMPI



Vistas exhibición *ORDEN Y SECRETO*, curaduría Nicolás Cuello, HACHE
Exhibition view *ORDEN Y SECRETO*, curated by Nicolás Cuello, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2019

ORDEN Y SECRETO

CATALINA SCHLIEBENER & DANI UMPI



Vistas exhibición *ORDEN Y SECRETO*, curaduría Nicolás Cuello, HACHE
Exhibition view *ORDEN Y SECRETO*, curated by Nicolás Cuello, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2019

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER & DANI UMPI



Vistas exhibición *ORDEN Y SECRETO*, curaduría Nicolás Cuello, HACHE
Exhibition view *ORDEN Y SECRETO*, curated by Nicolás Cuello, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2019

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER & DANI UMPI



Vistas exhibición *ORDEN Y SECRETO*, curaduría Nicolás Cuello, HACHE
Exhibition view *ORDEN Y SECRETO*, curated by Nicolás Cuello, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2019

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER



Inside Out (Bim Bom). Serie Satanic Panic, 2019 | *Inside Out (Bim Bom)*. Series Satanic Panic, 2019

Instalación. Figurín de porcelana, figuras plásticas articuladas, papel, caja de luz

Installation. Porcelain figurine, articulated plastic figures, paper, light box

70 x 41 x 41 cm | 27.6 x 16.1 x 16.1 in

Versión 1 de 2 | Version 1 de 2

Inventario | Inventory: CS318

USD 3.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER



Monster Inc. (George). Serie Satanic Panic, 2019 | Monster Inc. (George). Series Satanic Panic, 2019

Instalación. Figurín de porcelana, figuras plásticas articuladas, papel, caja de luz

Installation. Porcelain figurine, articulated plastic figures, paper, light box

70 x 41 x 41 cm | 27.6 x 16.1 x 16.1 in

Versión 1 de 2 | Version 1 de 2

Inventario | Inventory: CS320

USD 3.000

HVCHE

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER



Monster Inc. (Sulley). Serie Satanic Panic, 2019 | Monster Inc. (Sulley). Serie Satanic Panic, 2019

Instalación. Figurín de porcelana, figuras plásticas articuladas, papel, caja de luz

Installation. Porcelain figurine, articulated plastic figures, paper, light box

70 x 41 x 41 cm | 27.6 x 16.1 x 16.1 in

Versión 1 de 2 | Version 1 de 2

Inventario | Inventory: CS322

USD 3.000

HVCHE

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER



Little Mermaid. Serie Satanic Panic, 2019 | *Little Mermaid. Series Satanic Panic, 2019*

Collage sobre páginas de libro | Collage on book pages

14 x 2739 cm | 5.5 x 1078.3 in

Inventario | Inventory: CS324

(detalles de obra | artwork's details)

USD 10.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO

CATALINA SCHLIEBENER



Little Mermaid. Serie Satanic Panic, 2019 | *Little Mermaid. Series Satanic Panic, 2019*

Collage sobre páginas de libro | Collage on book pages

14 x 2739 cm | 5.5 x 1078.3 in

Inventario | Inventory: CS324

(detalles de obra | artwork's details)

USD 10.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER



Little Mermaid. Serie Satanic Panic, 2019 | *Little Mermaid. Series Satanic Panic, 2019*

Collage sobre páginas de libro | Collage on book pages

14 x 2739 cm | 5.5 x 1078.3 in

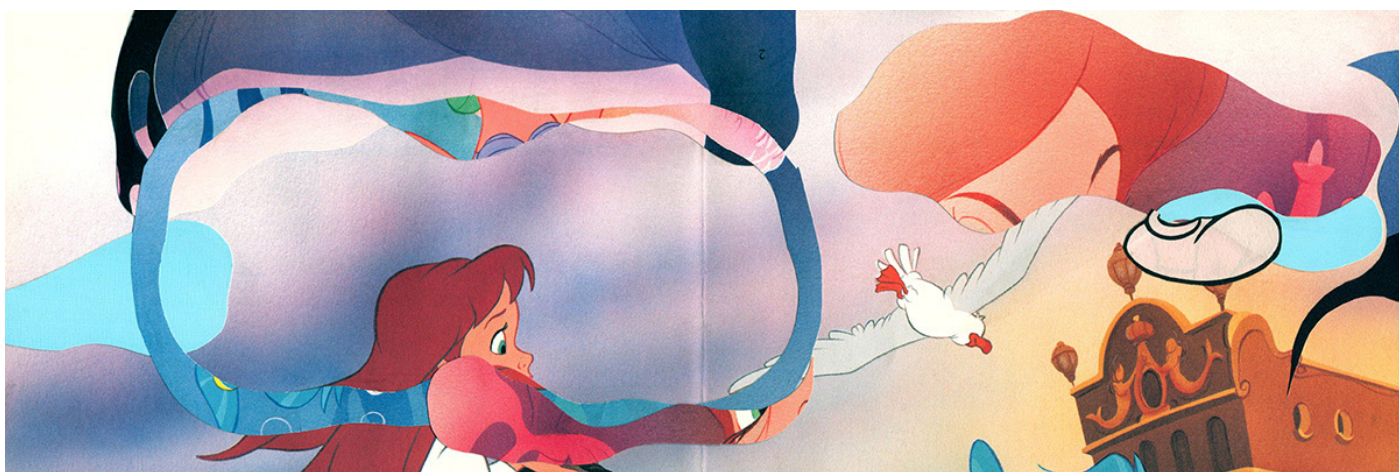
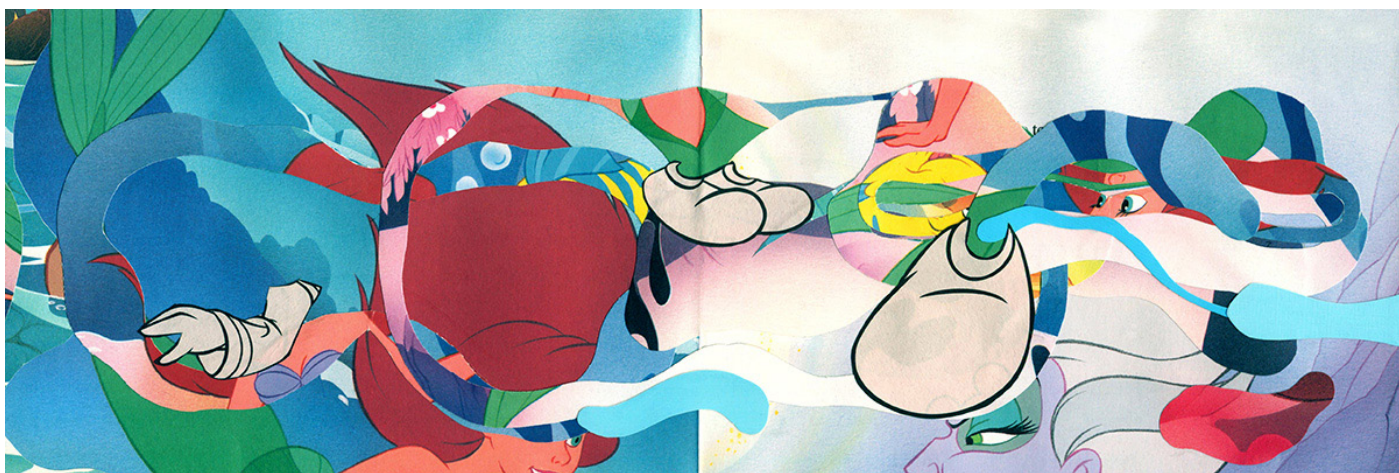
Inventario | Inventory: CS324

(detalles de obra | artwork's details)

USD 10.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO
CATALINA SCHLIEBENER



Little Mermaid. Serie Satanic Panic, 2019 | *Little Mermaid. Series Satanic Panic, 2019*

Collage sobre páginas de libro | Collage on book pages

14 x 2739 cm | 5.5 x 1078.3 in

Inventario | Inventory: CS324

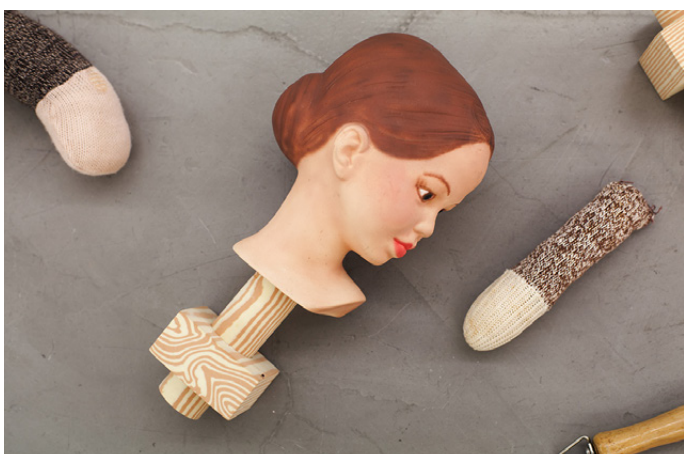
(detalles de obra | artwork's details)

USD 10.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO

CATALINA SCHLIEBENER



Prosthetic Blocks, 2019 | *Prosthetic Blocks*, 2019

Instalación. Figurines de porcelana, objetos encontrados | Installation. Porcelain figurines, found objects
27 x 100 x 550 cm (medidas aproximadas) | 10.6 x 39.4 x 216.5 in (approximate measurements)

Inventario | Inventory: CS325

USD 4.000

HVACHE

CATALINA SCHLIEBENER

BIOGRAFÍA

Nació en Santiago de Chile en 1980. Vive y trabaja en New York, Estados Unidos.

Es Licenciada en Filosofía y Bellas Artes por la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS de Santiago de Chile. Entre los años 2002 y 2008 participó como docente en el área de Filosofía y Teoría del Arte en distintas universidades chilenas.

En 2014 se trasladó a la ciudad de New York y realizó una pasantía de tres meses con la artista Liliana Porter para desarrollar su proyecto *Wakefield (Twice-Told tales)*. Anteriormente participó de las siguientes residencias: RIPAC (Residencia de Investigación y Producción de Arte Contemporáneo), Centro Cultural de la Embajada de Chile en Argentina, Buenos Aires, Argentina (2013); FIX07, Belfast, Irlanda del Norte, proyecto patrocinado por The Henry Moore Foundation (2007).

Ha obtenido becas otorgadas por FONDART –Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile (2006, 2008 y 2009); DIRAC - Dirección de asuntos Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile (2007) y FONDARSIS - Fondo de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS (2002). En 2017 Catalina fue seleccionada para participar del programa Queer Artist Fellowship en Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art (New York) y en 2018 formó parte del programa Artist in the Marketplace (AIM) en The Bronx Museum of Arts (New York).

Realizó las siguientes exhibiciones individuales: *Curveball*, M E N Gallery, Nueva York, Estados Unidos (2017); *Growing Sideways*, curaduría de John Chaich, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina (2017); *Growing Sideways*, Bureau of General Services-Queer Division, The Center, New York, Estados Unidos, con curaduría de John Chaich (2016-2017); *Pin the Tail*, Point of Contact Gallery, Syracuse University, Syracuse, New York, Estados Unidos (2016); *Pony Tail*, instalación de sitio-específico en Galería Damme, La Plata, Buenos Aires, Argentina (2015); *Wakefield (Twice-told Tales)*, instalación de sitio-específico en CCMATTA- Embajada de Chile en Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina (2015); *Mamut*, instalación de sitio-específico en Tienda Dinosaurio, Santiago, Chile (2014); *Puzzle*, Fundación Esteban Lisa, Buenos Aires, Argentina (2014); *Spot*, Galería Bsgr Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2011); *Ogro*, CCE-Centro Cultural de España, Santiago, Chile (2011); *Cuentos para la infancia y el Hogar*, Galería Bsgr Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2010); *Sinfonías Tontas*, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2009); *Ratonera*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile (2008); *Buuuu!*, Galería BECH, Santiago, Chile (2006).

Participó de las siguientes exposiciones bipersonales: *Orden y Secreto*, HACHE, Buenos Aires (2019); *Glue*, Sputnik Galería, Buenos Aires, Argentina (2014); *Érase*, Galería Ups!, Buenos Aires, Argentina (2011); *Máquina Blanda*, Galería Jardín Oculto, Buenos Aires, Argentina (2011); *DOBLE*, Galería Oz, Buenos Aires, Argentina (2010); *Revista Americana*, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2008); *Cuarto Amarillo*, Galería Bucci, Santiago, Chile (2002).

Entre las exhibiciones colectivas, se destacan: *Baseball Show*, Tiger Strikes Asteroid, Brooklyn, New York, Estados Unidos. Curador: Andrew Prayzner (2019); *Cross Roads*, The Loisaide Center, New York, New York, Estados Unidos, Gallery MC, New York, New York, Estados Unidos (2019); *Este puede ser el lugar*, Carmén 36, Santiago, Chile Alternate Routes, Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, Project Space, New York, New York, Estados Unidos (2018); *In the name of ...*, Julia de Burgos Cultural Center, Harlem, New York, Estados Unidos (2018); *MD*, Fundación ICBC, Buenos Aires, Argentina (2017); *Lo firme en el centro encuentra correspondencia*, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina (2017); *Queering the Bibliobject*, Center for Books Arts, New York, Estados Unidos; *Has llorado, en silencio*, Hache Galería, curaduría Carlos Herrera, Buenos Aires, Argentina (2016); *Páramo*, Guerrero Art Station, Buenos Aires, Argentina (2014); *Fantasia Fantasma*, Fundación Lebensohn, Buenos Aires, Argentina (2014); *La Perla sin Mercader*, Trienal de Chile II, Galería Metropolitana, Santiago, Chile (2012); *Bem Casados*, Galería Gravura Brasileira, São Paulo, Brasil (2014); *Lechería Pop Art*, Museo Dimitrios Demus, Lechería, Anzoátegui, Venezuela (2014); *Canciones de Amor y Otras Pasiones de Orígen Romántico Vol. III*, Galería Local, Santiago, Chile (2012); *Cocina Estampa*, Galería Bsgr Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2011); Bronx Latin American Art Biennial 2010, Gordon Parks Gallery, Bronx, New York, Estados Unidos (2010); *Not Like Most*, Biblioteca de Santiago, Santiago, Chile (2010); *Celebrating the Duck*, Fairy Tale Museum, Villa Fridheim, Noruega (2010); *Remake*, Proyecto Cubo 2009, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2009); *Playroom*, Proyecto Cubo 2009, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2009); *Crossover*, Proyecto Cubo 2009 (2009); *Swinger*, Proyecto Cubo 2009 (2009); *FIX'07*, Galería Catalyst Arts, Belfast, Irlanda del Norte (2007); *A prueba de juegos*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile (2007); *Odiosa*, Salas de Arte Gremio, Valparaíso, Chile (2004); *Súper Bien!*, Galería Bech, Santiago, Chile (2003); *Showroom - The Hits*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago, Chile (2003).

Ha obtenido las siguientes distinciones: Mención Honrosa (2007) y Tercera Mención (2006), Concurso Artistas Siglo XXI, Centro de extensión Universidad Católica, Santiago, Chile.

CATALINA SCHLIEBENER

BIOGRAPHY

Catalina Schliebener was born in Santiago de Chile in 1980. She lives and works between New York and Buenos Aires.

She has a degree in Arts and Philosophy from the Art and Social studies University ARCIS in Santiago de Chile. Between 2002 and 2008 she taught in different universities in the area of philosophy and art theory in Chile.

In 2014, she moved to New York and made a 3 months intership with artist Liliana Porter for developing Wakefield (Twice-Told tales) project . She also participated in the following residency programs: RIPAC (Residencia de Investigación y Producción de Arte Contemporáneo), Centro Cultural de la Embajada de Chile en Argentina, Buenos Aires, Argentina (2013); FIX07, Belfast, Irlanda del Norte, proyecto patrocinado por The Henry Moore Foundation (2007)

She is a recipient of FONDART – Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile (2006, 2008 y 2009) grant; DIRAC - Dirección de asuntos Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile (2007) grant and FONDARSIS - Fondo de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS (2002) grant. In 2017, she was selected to participate in the Queer Artist Fellowship program at the Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art and in 2018 in the Artist in the Marketplace (AIM) Program at the Bronx Museum of the Arts.

She has presented the following Solo Exhibitions: *Curveball*, M E N Gallery, New York, United States (2017); *Growing Sideways*, curated by John Chaich, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina (2017); *Growing Sideways*, Bureau of General Services-Queer Division, The Center, New York, Estados Unidos, curated by John Chaich (2016-2017); *Pin the Tail*, Point of Contact Gallery, Syracuse University, Syracuse, New York, United States (2016); *Pony Tail*, site specific installation at Galería Damme, La Plata, Buenos Aires, Argentina (2015); *Wakefield (Twice-told Tales)*, site specific installation at CCMATTA- Embajada de Chile in Buenos Aires, Argentina (2015); *Mamut*, site specific installation at Tienda Dinosaurio, Santiago, Chile (2014); *Puzzle*, Fundación Esteban Lisa, Buenos Aires, Argentina (2014); *Spot*, Galería Bsgr Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2011); *Ogro*, CCE-Centro Cultural de España, Santiago, Chile (2011); *Cuentos para la infancia y el Hogar*, Galería Bsgr Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2010); *Sinfonías Tontas*, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2009); *Ratonera*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile (2008); *Buuuu!*, Galería BECH, Santiago, Chile (2006).

She participated in the following Duo exhibitions: *Orden y Secreto*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2019); *Glue*, Sputnik Galería, Buenos Aires, Argentina (2014); *Érase*, Galería Ups!, Buenos Aires, Argentina (2011); *Máquina Blanda*, Galería Jardín Oculto, Buenos Aires, Argentina (2011); *DOBLE*, Galería Oz, Buenos Aires, Argentina (2010); *Revista Americana*, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2008); *Cuarto Amarillo*, Galería Bucci, Santiago, Chile (2002)

Her Group Exhibitions include: *Baseball Show*, Tiger Strikes Asteroid, Brooklyn, New York, USA Curator: Andrew Prayzner (2019); *Cross Roads*, The Loaisida Center, New York, USA; Gallery MC, New York, USA (2019); *Este puede ser el lugar*, Carmén 36, Santiago, Chile Alternate Routes, Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, Project Space, New York, USA (2018); *In the name of ...*, Julia de Burgos Cultural Center, Harlem, New York, USA (2018); *Lo firme en el centro encuentra correspondencia*, Hache Galería, Buenos Aires, Argentina (2017); *Queering the Bibliobject*, Center for Books Arts, New York, United States; *Has llorado, en silencio*, Hache Galería, curated by Carlos Herrera, Buenos Aires, Argentina (2016); *Páramo*, Guerrero Art Station, Buenos Aires, Argentina (2014); *Fantasía Fantasma*, Fundación Lebensohn, Buenos Aires, Argentina (2014); *La Perla sin Mercader*, Trienal de Chile II, Galería Metropolitana, Santiago, Chile (2012); *Bern Casados*, Galería Gravura Brasileira, São Paulo, Brazil (2014); *Lechería Pop Art*, Museo Dimitrios Demus, Lechería, Anzoátegui, Venezuela (2014); *Canciones de Amor y Otras Pasiones de Origen Romántico Vol. III*, Galería Local, Santiago, Chile (2012); *Cocina Estampa*, Galería Bsgr Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2011); Bronx Latin American Art Biennial 2010, Gordon Parks Gallery, Bronx, New York, United States (2010); *Not Like Most*, Biblioteca de Santiago, Santiago, Chile (2010); *Celebrating the Duck*, Fairy Tale Museum, Villa Fridheim, Norway (2010); *Remake*, Proyecto Cubo 2009, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2009); *Playroom*, Proyecto Cubo 2009, Pabellón 4 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina (2009); *Crossover*, Proyecto Cubo 2009 (2009); *Swinger*, Proyecto Cubo 2009 (2009); *FIX'07*, Galería Catalyst Arts, Belfast, North Irland (2007); *A prueba de juegos*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile (2007); *Odiosa*, Salas de Arte Gremio, Valparaíso, Chile (2004); *Súper Bien!*, Galería Bech, Santiago, Chile (2003); *Showroom - The Hits*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago, Chile (2003).

Among the distinctions she received are the Mención Honrosa, Concurso Artistas Siglo XXI, Centro de extensión Universidad Católica, Santiago, Chile (2007); Third place, Concurso Artistas Siglo XXI, Centro de extensión Universidad Católica, Santiago, Chile (2006)

Her work is included in the publication *The Age of Collage 2*, Ed. Gestalten, Berlin, Germany (2015).

ORDEN Y SECRETO

DANI UMPI



Apuntes de las primeras 8 clases: Teoría Mística en Curso de Iniciación para Duendes vocacionales, 2019

Apuntes de las primeras 8 clases: Teoría Mística en Curso de Iniciación para Duendes vocacionales, 2019

Collage, papel, nylon y tul | Collage, paper, nylon & tulle

376 x 95 cm (medidas aproximadas) | 148 x 37.4 in (approximate measurements)

Inventario | Inventory: DU117

USD 4.000

HVCHE

ORDEN Y SECRETO

DANI UMPI



Apuntes de las primeras 8 clases: Teoría Mística en Curso de Iniciación para Duendes vocacionales, 2019

Apuntes de las primeras 8 clases: Teoría Mística en Curso de Iniciación para Duendes vocacionales, 2019

Collage, papel, nylon y tul | Collage, paper, nylon & tulle

500 x 95 cm (medidas aproximadas) | 196.9 x 37.4 in (approximate measurements)

Inventario | Inventory: DU118

USD 5.000

ORDEN Y SECRETO
DANI UMPI



12. Serie Duendadas, 2019 | 12. Series Duendadas, 2019
Collage sobre papel | Collage on paper
46 x 32 cm | 18.1 x 12.6 in
Inventario | Inventory: DU96

USD 1.500



10. Serie Duendadas, 2019 | 10. Series Duendadas, 2019
Collage sobre papel | Collage on paper
46 x 32 cm | 18.1 x 12.6 in
Inventario | Inventory: DU99

USD 1.500

USD 1.500



USD 1.500

ORDEN Y SECRETO
DANI UMPI



Blanco y negro, 2019 | Blanco y negro, 2019

Collage de papel de revista y cinta adhesiva | Magazine paper collage & tape

300 x 320 cm (medidas aproximadas) | 118.1 x 125.9 in (approximate measurements)

Inventario | Inventory: DU119

USD 3.000

ORDEN Y SECRETO
DANI UMPI



Ley (Parte 1), 2019 | Ley (Parte 1), 2019

Collage de papel sobre alambre de acero | Paper collage on steel wire

Medidas variables | Variable measures

Inventario | Inventory: DU120

USD 5.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO
DANI UMPI



Hoguera, 2019 | Hoguera, 2019

Instalación. Cajas de pasta dental y conos de papel | Installation. Toothpaste boxes and paper cones
150 x 70 x 60 cm (medidas aproximadas) | 59.1 x 27.5 x 23.6 in (approximate measurements)

Inventario | Inventory: DU122

USD 2.000

HVACHE

ORDEN Y SECRETO

DANI UMPI



Paisaje, 2019 | Paisaje, 2019

Collage de papel sobre jabones de colores | Installation. Paper collage on colored soaps
10 x 150 14 cm (medidas aproximadas) | 3.9 x 59.1 x 5.5 in (approximate measurements)

Inventario | Inventory: DU121

USD 2.000

HVCHE

DANI UMPI

BIOGRAFÍA

Dani Umpi (Tacuarembó, Uruguay, 1974. Reside en Montevideo y en Buenos Aires), es un artista de culto dentro de la escena queer del Río de la Plata.

Su trabajo es compulsivo, hiperactivo, multidisciplinario, fronterizo, abarcando todos los cruces imaginables entre la industria cultural, la cultura popular, la literatura, la música y las artes visuales.

Opera desde un personaje con tintes autoparódicos, híbrido entre la tradición drag y la performance conceptual. Realiza con regularidad recitales en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile y México. Publicó novelas llevadas al cine y al teatro.

Entre sus piezas se destacan grandes trabajos en collages con papel, en constante referencia a artistas del Neoconcretismo brasileño y el Pop Art. Con exuberancia acumulativa y lujuria cromática hace inesperados guiños esotéricos y melodramáticos, especulando entre lo trascendente y lo banal.

Publicó las novelas *Aún soltera*; *Miss Tacuarembó* (llevada al cine por Martín Sastre en el 2010); *Sólo te quiero como amigo* y *Un poquito tarada*; los libros de cuentos *Niño rico con problemas* y *¿A quién quiero engañar?*; el libro de poemas *La vueltita ridícula* y el libro infantil *El vestido de mamá* (junto al ilustrador Rodrigo Moraes).

Editó los discos *Lechiguanas*; *Perfecto*; *Dramática* (junto al guitarrista Adrián Soiza); *Mormazo y Dani Umpi Piano. Vol I – Vol II* (junto al pianista Álvaro Sánchez). Con Sofía Oportot e Ignacio Redard realizó el proyecto musical *Oportot Umpi Redard*, y editaron el disco *Hijo único*.

Escribió y compuso junto al músico Javier Vaz Martins la comedia musical *Nena, no robarás*, dirigida por Maruja Bustamante en Buenos Aires en el 2009. En el 2012 escribió y dirigió la obra performance *Marta, la musical* en la TAE – Teatro Argentino de La Plata. En el 2013 actuó y escribió la performance *A rainha da beleza* bajo la dirección y en coautoría con Gustavo Bitencourt para el ciclo *Todos os géneros* en Fundación Itaú, San Pablo.

En el año 2014 comenzó a realizar la serie *Parangolés rígidos* a partir de conceptos del artista brasileño Hélio Oiticica. La primera presentación de esta instalación-performance-musical se realizó en Casa de la Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, Brasil (2014). La segunda presentación fue en el MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en el cierre de la exhibición *In your face* de Mario Testino (2014).

Entre sus exhibiciones individuales y bipersonales se destacan: *Orden y Secreto*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2019); *Maldito Duende*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2017); *Parangolés rígidos*, Galería Xippas, París, Noviembre (2014); *Informática*, Galería Xippas, Montevideo, Uruguay (2013); *La evolución del ser*, Galería Soa, Montevideo, Uruguay, Noviembre (2011); *Eterna*, Galería Daniel Abate, Buenos Aires, Argentina (2011); *Todo incluido*, Galería Jacob Karpio, San José, Costa Rica (2010); *Nem Luxo*, Nem Lixo, Galería OZ, Buenos Aires, Argentina (2010); *Superbacana*, MEC, Plataforma, Montevideo, Uruguay (2009).

Su obra ha sido presentada en innumerables exhibiciones colectivas en Latinoamérica y Europa.

Participó en la Bienal de Sao Paulo 2010 y en la 1era. Bienal de Montevideo en 2012.

En el año 2012, la Feria Internacional del Libro de Guadalajara lo eligió entre los “25 secretos literarios de Latinoamérica”.

DANI UMPI

BIOGRAPHY

Dani Umpi (Tacuarembó, Uruguay, 1974. Lives and works between Montevideo and Buenos Aires), is an offbeat artist within the Queer scene of the Río de la Plata. His work is compulsive, hyperactive, multidisciplinary, frontier, covering all imaginable crosses between cultural industry, popular culture, literature, music and visual arts.

He embodies a self-parodying character, a hybrid between drag tradition and conceptual performance. He regularly performs in Uruguay, Argentina, Brazil, Chile and Mexico. He published novels taken to the cinema and to the theater.

Among his pieces are great works in paper collages, in constant reference to Brazilian Neoconcretism and Pop Art. With cumulative exuberance and chromatic lust makes unexpected esoteric and melodramatic winks, speculating between the transcendent and the banal.

He published the following novels: *Aún soltera*; *Miss Tacuarembó* (adapted for the screen by Martín Sastre in 2010); *Sólo te quiero como amigo* y *Un poquito tarada*; the short stories *Niño rico con problemas* and *¿A quién quiero engañar?*; the poems book *La vueltita ridícula* and the children's book *El vestido de mamá* (in collaboration with Rodrigo Moraes).

Umpi released the albums *Lechiguanas*; *Dramática* (with guitarist Adrián Soiza); *Mormazo & Dani Umpi Piano. Vol I – Vol II* (with pianist Álvaro Sánchez). He also worked with Sofía Oportot and Ignacio on the project *Oportot Umpi Redard* and released the album *Hijo único*.

In 2009, he wrote and composed with musician Javier Vaz Martins the musical *Nena, no robarás*, directed by Maruja Bustamante in Buenos Aires. In 2012, Umpi wrote and directed the play-performance *Marta, la musical* in TAE – Teatro Argentino in La Plata city. In 2013, he wrote and performed *A rainha da beleza* by director and co-author Gustavo Bitencourt for *Todos os géneros*, a festival at Fundación Itaú, San Pablo.

In 2014 he started working on the series *Parangolés rígidos* from concepts inspired by Brazilian artist Hélio Oiticica. His first performance of this installation-performance-musical took place at Casa de la Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, Brazil. The second presentation was at MALBA - Museum of Latin American Art in Buenos Aires, at the finissage of *In your face* by photographer Mario Testino.

He has presented the following Solo and duo shows: *Orden y Secreto*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2019); *Maldito Duende*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2017); *Parangolés rígidos*, Galería Xippas, París (2014); *Informática*, Galería Xippas, Montevideo, Uruguay (2013); *La evolución del ser*, Galería Soa, Montevideo, Uruguay, (2011); *Eterna*, Galería Daniel Abate, Buenos Aires, Argentina (2011); *Todo incluido*, Galería Jacob Karpio, San José, Costa Rica (2010); *Nem Luxo*, Nem Lixo, Galería OZ, Buenos Aires, Argentina (2010); *Superbacana*, MEC, Plataforma, Montevideo, Uruguay (2009).

His work has been presented in several group exhibitions around the world.

Umpi also participated in the Biennial of Sao Paulo (2010) and the 1st. Biennial of Montevideo (2012).

In 2012, the Guadalajara International Book Fair chose Dani Umpi among the "25th literary secrets from Latin America"