

## *Deadhead perfora*

Nayland Blake  
A.K. Burns  
Sam Cottington  
Deborah Joyce Holman  
Atiéna Kilfa  
Nat Raha

A truck deadheads when it travels its route without cargo — the path is the same but the productivity of the trip is not. To deadhead is also to remove dead flowers from a plant. (We're interested in all of these images: void, hollow, deriving a strange productivity from the functionality of a preestablished operating system, taking the excess — keeping the flowers)

**Nayland Blake** writes “no wrong holes” and draws three round blots that are holes but that could also be periods because these punctuation marks are represented similarly on a blank sheet. The black circle on the paper could be taken as the orthographic indication of a stop or as a small opening, like in a door, a wall, or a fence, through which to penetrate into the void behind the communicative plane of the text. Kathy Acker said that Blake worked with languages (advertising, animation) as if suspended in a libidinal region, approaching the functional surface of the surroundings as an extensive erogenous zone<sup>1</sup> — if the period indicates a stop, the hole (mouth, anus, rabbit hole) is an invitation to put desire through it. This libido-artistic approach to the normative codes of public space is the same socially and sexually experimental approach of queer subcultures: in the hole there is room, a preexisting grammar can hold void and it can take desire — rabbits in cartoons know this, they know the rules well and they trick and disguise and escape and always get their way — mice know this too, they live in the hollow insides of the walls of the house without the owners even knowing

**A.K. Burns'** collages are part of her project *Negative Space* — negative space is the formal art term that designates the empty space that surrounds the subject, the compositional gap that serves to emphasize its primacy — this space is much less described or disputed, much less established than positive space, and that's why it's much more open and has more potential to generate agency from subjugated positions. Burns sees in negative space a field of semantic accumulation and saturation, where signs that drop from the syntax in which they normally act pile up (like in collage) — in her mirror-collages, images from the History of Art are layered (the grid, the skull, Felix Gonzalez-Torres' dance platform) and speak to solidified languages and their permanence, but Burns frequently remembers a quote from queer filmmaker Jack Smith, who imagined a society where the dump is the central site of material and intellectual exchange — full of things which had very specific uses at some point and still retain potency precisely because they never really operated exclusively in the terms of their normative application or market value (excess leaks, remnants leak, there is inevitable flight despite all systems of control, organization and channeling)

**Sam Cottington** recreates with cardboard boxes two historical spaces of gayness: *A Streetcar Named Desire* and Marie Antoinette's *le hameau de la Reine* — this gayness is an expressive power and a feeling of recognition that lies beyond the explicit representation of “gay” as a theme: Cottington glues to the walls of his cardboard houses images that he takes from the internet or cuts out from magazines, also idealizations of the home and the city, and the walls get more and more loaded — the camp method of pulling images out of their mainstream habitat in order to insert them in a more personal chain of code and desire defines a route of communication of the private that passes strongly through the public and, at the same time, points to the limit of representation (the portrait of Marilyn Monroe retains all the weight of its generality while it gains here a minorized feeling). (T.J. Wilcox remembers a portrait of Marie Antoinette painted 7 years after her death and given to her daughter as a gift: it serves as a memory of the mother and as a marker of the collapse of an entire epoch and social system — it operates at the same time on a familiar and an epic plane.) (At Stella's and Stanley's house, two spheres coexist: childhood memories of play and desire, and the material reality of the walls, of rent, of work. Blanche sings: “say, it's only a paper moon, sailing over a cardboard sea, but it wouldn't be make-believe, if you believed in me”)

---

<sup>1</sup> Shiv Kotecha. “Operations of Pleasure: The World of Nayland Blake” in *Frieze* 208, 2019.

The almost asemic writing of **Deborah Joyce Holman** deals with the violence of language by inscribing labyrinths (of paths, of lines of text) — it cuts the surface of the paper and digs it, searching for inward space. There is simultaneously a need to continue writing and a rejection of the insufficiency of language (which was never “one’s own” language for queer Black people but is still the only language there is) — writing is pushed towards its estrangement, towards the limit where its inadequacy and everything that it’s not able to make legible become evident. Deeper, in the labyrinth, visual control becomes useless and uncertainty derails any attempt at a direct and linear path: the labyrinth forces a renegotiation of the infrastructure of space-time and the consensus for the production of meaning. The surface reveals nothing (neither the truth, nor the belief), the surface flattens; writing becomes an exercise in digging out one’s interiors to try to open tunnels (catacombs to put all the bones, to keep the gold, to lay telephone cable — *deep deep deep deep deep deep ...*) (All the surplus acquires new value inside the underground labyrinth)

**Atiéna Kilfa** photographs the face of a mannequin following historical portrait styles. The subject of the photograph generates a standard, an archetype, a model for mass production as well as a social model — the portrait exposes the tensions in techniques of visual representation as producers of subject categories in relation to class, gender or race: the portrayed mannequin is right on the edge, between subject and object; the camera collects the light that bounces off the skin right on the threshold between visibility and overexposure — the photograph captures the social model that it produces right on the threshold between life and death. Beyond the classic reading of Freudian fetishism, Gayle Rubin affirms that fetishism should force us to talk about the production processes of rubber, the polished gleam of military boots, the sales history of silk stockings and the seductiveness of piles of desirable goods on department store counters — “*To me, fetishism raises all sorts of issues concerning shifts in the manufacture of objects, the historical and social specificities of control and skin and social etiquette, or ambiguously experienced body invasions and minutely graduated hierarchies.*” *NM11* is the title of the work and the original code that identified the portrayed mannequin in the sales catalog of Adel Rootstein, its designer, who sculpted mannequins based on people she knew in real life — this prosaic thing from a department store reaches the category of fetish and contains both representation and all that is in excess of it — there is a fly right next to *NM11*’s eye

In **Nat Raha’s** (*light poem*) some rays of light illuminate a ravine and they are a force and a sharp movement that alters matter. Visually, the poem starts out simple and uncluttered: the lines of verses run straight and precise, breaking into the blank space on the page. Towards the end of the poem, the collage cutouts draw the lines of the verses and things get complicated: there is a tumult of them, and they are superimposed at different angles, with lines colliding and pushing. The poem then says: “*raw history of vanish is vacuum, hold the surplus.*” The space without matter contains light, air, breath, everything erased and silenced, and sustains all the poetic noise and all that is in excess of generic historical, political and social narratives (another poem says: “*narrations we lived only as excess*”). The intensity of punctuation and superposition, the nakedness of the structure of visual construction of the page, expose the negotiation of the public sphere by the counterpublics that navigate it. Raha explains a parallelism between her poems and a performance score: in a minimal structure where unmarked space is prominent, a cacophony of memories of struggles led by queer, trans, brown and Black people against the forces of neoliberalism is made present.

## *Deadhead perfora*

Nayland Blake  
A.K. Burns  
Sam Cottington  
Deborah Joyce Holman  
Atiána Kilfa  
Nat Raha

Deadhead es un camión o un vagón de tren que hace su ruta sin carga — el trayecto es el habitual pero la productividad del desplazamiento no es la misma. Deadhead también es ir quitándole a una planta las flores muertas. (Nos interesan todas estas imágenes: vacío, hueco, derivar de la funcionalidad de un sistema operativo una productividad extraña, tomar el exceso — quedarse con las flores)

**Nayland Blake** escribe “no hay agujeros equivocados” y dibuja tres manchas circulares que son agujeros pero que también podrían ser puntos porque estos signos se representan parecido sobre una hoja en blanco. El círculo negro sobre el papel puede tomarse como la indicación ortográfica de un límite o como una pequeña abertura, como en una pared o una valla, por la que perforar hasta el vacío que queda detrás del plano comunicativo del texto. Como dice Kathy Acker, Blake trabaja con los lenguajes (publicitario, de animación) como suspendido en una región libidinosa, acercándose a la superficie funcional de todo el entorno significativo como si fuera una zona erógena extensiva<sup>1</sup> — si el punto señala pausa, el orificio (boca, ano, madriguera de conejo) es una invitación a meterle deseo. Esta aproximación libido-artística a los códigos normativos del espacio público es la misma aproximación experimental sexual y social de las subculturas queer: en el agujero hay hueco, la gramática dada puede vehicular vacío y deseo — lo saben los conejos de los dibujos animados que conocen las reglas y truncan y se disfrazan y escapan y se salen siempre con la suya — lo saben los ratones que viven dentro de las paredes de la casa sin que lo sepan sus propietarios

Los *collage* de **A.K. Burns** forman parte de su proyecto *Negative Space* — espacio negativo es el término artístico que designa el espacio vacío que rodea al sujeto, el hueco composicional que sirve para subrayar su primacía — este espacio está mucho menos descrito, disputado y menos establecido que el espacio positivo, y por eso está mucho más abierto y tiene mucho más potencial para generar agencia desde posiciones subyugadas. Burns ve en el espacio negativo un campo de acumulación y saturación semántica, donde se amontonan signos descolgados de las sintaxis en las que actúan normalmente (como en el *collage*) — en sus *collage*-espejo se amontonan imágenes de la Historia del Arte (la retícula, la calavera, la plataforma de baile de Felix Gonzalez-Torres) que hablan de lenguajes solidificados y de su permanencia, pero Burns recuerda con frecuencia una cita del cineasta queer Jack Smith, quien imagina una sociedad donde el vertedero es el sitio central de intercambio material e intelectual. Lleno de cosas que tuvieron usos determinados y cuya potencia sigue ahí justo porque no funcionan exclusivamente en los términos de su uso habitual o su valor de mercado (el goteo del exceso, del resto, la fuga inevitable a pesar de todos los sistemas de control, organización y encauzamiento)

**Sam Cottington** recrea con cajas de cartón dos espacios históricos de *gayness*: *Un tranvía llamado deseo* y *le hameau de la Reine* de María Antonieta — esta *gayness* es una potencia expresiva y un sentimiento de reconocimiento que tiene lugar más allá de la representación explícita de lo *gay* como temática: a las paredes de sus casas de cartón, Cottington les va pegando imágenes que saca de internet o recorta de revistas, también idealizaciones del hogar y la ciudad, y las paredes van cargándose — el método *camp* de arrancar imágenes de su hábitat mainstream para insertarlas en una cadena más propia de código y deseo define una ruta de comunicación de lo privado que pasa con fuerza por lo público y, a la vez, apunta al límite de la representación (la foto de Marilyn Monroe conserva todo el peso de su generalidad al tiempo que significa aquí un sentimiento minorizado). (T. J. Wilcox recuerda un retrato de María Antonieta que pintaron 7 años después de su muerte y luego regalaron a su hija: sirve de recuerdo de la madre y de marcador del colapso de una época y un sistema social enteros — opera al tiempo en el plano

---

<sup>1</sup> Shiv Kotecha. “Operations of Pleasure: The World of Nayland Blake” in *Frieze* 208, 2019.

familiar y en el épico.) (En la casa de Stella y Stanley cohabitan 2 esferas: el recuerdo infantil juego y deseo, y la realidad material de las paredes, de la renta, del trabajo. Blanche canta: “*Say, it's only a paper moon, Sailing over a cardboard sea, But it wouldn't be make-believe, If you believed in me*”)

La escritura casi asémica de **Deborah Joyce Holman** toca la violencia del lenguaje inscribiendo laberintos (de caminos, de líneas de texto) — surca la superficie del papel y la excava, buscándole hueco hacia adentro. Hay simultáneamente una necesidad de seguir escribiendo y un rechazo de la insuficiencia del lenguaje (que nunca ha sido un lenguaje propio para las personas negras queer pero que sigue siendo el único lenguaje que hay) — se empuja la escritura hacia su extrañamiento, hacia el límite donde se hacen patente su inadecuación y todo aquello que no es capaz de legibilizar. A mayor profundidad, en el laberinto, el control visual se inutiliza y la incertidumbre descarrila cualquier intento de recorrido directo y lineal: el laberinto obliga a renegociar la infraestructura espaciotemporal y los consensos de producción de sentido. La superficie no revela nada (ni el hecho, ni la creencia), la superficie aplanada; la escritura se vuelve un ejercicio de excavarse los interiores para intentar abrir túneles (catacumbas donde poner los huesos, donde guardar el oro, por donde pasar cables de teléfono — *deep deep deep deep deep deep ...*) (Todo el excedente cobra un valor nuevo en el laberinto subterráneo)

**Atiëna Kilfa** fotografía el rostro de un maniquí siguiendo estilos históricos de retrato. El sujeto de la fotografía genera un estándar, un arquetipo, un modelo para la producción en serie y un modelo social — el retrato expone las tensiones de las técnicas de representación visual en tanto productoras de categorías de sujeto en relación a la clase, al género o a la raza: el maniquí retratado está justo en el borde, entre sujeto y objeto; la cámara recoge la luz que rebota de la piel justo en el límite entre la visibilidad y la sobreexposición — la fotografía captura al modelo social que produce también en este umbral entre la vida y la muerte. Más allá de la lectura clásica del fetichismo freudiano, Gayle Rubin afirma que el fetichismo debería obligarnos a hablar de los procesos de producción de la goma, del brillo de unas botas militares, del historial de venta de las medias de seda y de los grandes almacenes y lo seductor de sus mercancías apiladas en mostradores — “*To me, fetishism raises all sorts of issues concerning shifts in the manufacture of objects, the historical and social specificities of control and skin and social etiquette, or ambiguously experienced body invasions and minutely graduated hierarchies.*” *NM11* es el título de la obra y el código original que identificaba al maniquí retratado en el catálogo de venta de Adel Rootstein, su diseñadora, quien esculpía maniqués basados en personas que conocía en la vida real — esta cosa prosaica de unos grandes almacenes alcanza la categoría de fetiche y contiene tanto la representación como todo su exceso — *NM11* tiene una mosca al lado del ojo

En (*light poem*), de **Nat Raha**, unos rayos de luz iluminan un barranco y son una fuerza y un movimiento afilado que altera la materia — visualmente, el poema comienza sencillo y ordenado: las líneas de los versos son precisas y van rectas por el espacio en blanco de la página — hacia el final, los recortes de collage son los que trazan líneas y la cosa se complica: hay un tumulto de ellas y se van amontonando en ángulos distintos, con renglones que colisionan y se empujan — el poema dice entonces: “*raw history of vanish is vacuum, hold the surplus.*” El espacio vacío contiene luz, aire, respiraciones, todo lo borrado y silenciado y sostiene todo el ruido poético y todo el exceso de las narrativas históricas, políticas y sociales genéricas (en otro poema dice: “*narrations we lived only as excess*”). La intensidad de puntuación y de superposiciones, la desnudez de la estructura de construcción visual de la página, exponen una negociación de la esfera pública por parte de los contrapúblicos que la navegan. Nat Raha explica un paralelismo entre sus poemas y una partitura para una performance: en una estructura mínima donde el espacio sin marcas es prominente, se hace presente una cacofonía de memorias de luchas libradas por personas queer, trans y no blancas contra las fuerzas del neoliberalismo.