

## Taped Paintings

Javier Sánchez Martínez

In 1925, Richard G. Drew, a young 3M employee, invented the first masking tape in Minnesota to renovate automotive paintwork. In the Roaring Twenties, two-tone bodywork was all the rage, but a masking process had not yet been developed that could separate the different colour planes with sufficient precision. Four years later, in 1929, Drew created transparent masking tape in the company's laboratories with the aim of extending its use beyond the automotive industry. The large-scale commercialisation of pressure-sensitive adhesive tapes in the mid-1930s brought about a radical transformation in many areas. One of these, perhaps the most unsuspected, was paint. Since its beginnings in the mid-nineteenth century, modern painting has oscillated cyclically between two opposing pictorial procedures: on the one hand, the organic, expressive gesture; on the other, the rational, mechanized construction. The introduction of masking tape was a real technical revolution for the artists of the second tendency. Until then, tracing a completely clear line meant resorting to drawing with string, chalk markers, rulers or stencils and finishing the outline by hand. Thanks to this new type of tape, outlines can be drawn exactly on the surface and transitions between colours can be abrupt and sharp. However, although the tape was decisive for many artists, its use did not become popular until the 1950s with the *hard-edge* style. Contrary to popular belief, Piet Mondrian did not use it until the last years of his life. However, the effect that its use had on his American works was decisive both for questioning the hierarchy between line and plane, and for moving from compositions based on balance to the expansive and anti-gravitational (*all-over*) structures of his late works. In some of the unfinished works from this last period, ribbons of primary colours applied directly to the canvas are preserved, thus testifying to the progressive transformation of his working process as a result of his contact with this new material. In the case of Barnett Newman, the artist who first gave transcendence to the use of tape, its use to make colour reserves dates back to 1946 and continues throughout his career, while its use as a plastic element, with all its folds, accidents and reliefs, only takes place in two works made in 1948 and 1949 respectively. The presence of this material in these works is not accidental, but reveals something essential, namely that the function of the vertical lines in his work, called zips by the artist himself, was not to divide the fields of colour, but rather, on the contrary, to hold them together. Mondrian and Newman are exceptional cases, since, despite their differences in method, their works share the same objective, how to undo the dialectical relationship between the background and the figure by transforming the line into a chromatic plane, thus complicating the dichotomy between the organic and mechanical aspects of modern painting.

In her latest series of works entitled *Taped Paintings* (2019-2021) Kirsten Hutsch continues her investigation into the paradoxical relationship between the real and its representation. Through this research, the artist aspires to reach a sort of zero degree of art in which the historical contingency of meaning and its inevitable ambiguity is replaced by the pure material presence of things, that is to say, that there is no content or subject matter beyond what is presented before us in the work. For several years now, the privileged object of this research has been painting. In the series entitled *Domestic Paintings* (2015) the artist explores what happens, that is, what appears or disappears when a painting is erased. The procedure is always identical and consists of painting a black monochrome in acrylic on canvas and then using different cleaning products and utensils such as a mop or a scouring pad to remove the layers of paint from the surface. The result is a painting that is in line with the strategies of the historical *avant-gardes* dedicated to abolishing the iconic functions of the line by replacing it with the trace of a process, eliminating any expressive connotation of the pictorial gesture. In Hutsch's case, this mechanization of drawing is based on the introduction of tools foreign to artistic practice and on the repetition of an everyday manual gesture. Charles S. Peirce called "index" a type of sign that is in direct contact with the object, as in the case of footprints, or, in the field of the arts, photography. In the *Domestic Paintings* the artist connects with a whole series of practices that consider photography as an operative model of abstraction due to its capacity to produce what Roland Barthes called a "message without code". What is shown then in this series is an index of the process of erasure, the trace of the contact with the mop or the scouring pad, a series of almost ghostly remains or residues of the monochrome. Nonetheless, as it deals with cleaning products and utensils, the work inescapably introduces a nuance in relation to gender, class or the relationship between manual labour and intellectual work. In another of her series, *Removed Gesso* (2016), Hutsch applies a gesso primer to the canvas, thus constructing a potentially monochromatic white painting, and then meticulously removes it. In certain areas, however, the primer adheres so strongly to the support that it is impossible to separate it from the canvas, hence the irregular alternation between primed and raw canvas sections of the surface. In this case, again, what appears in the painting as form and stain is the material remainder or index of the process, with all its difficulties and accidents.

# ARTNUEVE

The *Taped Paintings* also take as their starting point the registration of the initial procedures, although, in this case, instead of using a technique of subtraction as in the previous series, the artist uses a strategy of progressive addition. The process of creating the “taped paintings” is as direct and immediate as in the previous series and consists of adhering and fastening several paintings together with different types of tape. The result is a construction halfway between relief and assemblage in which the canvases have the same importance as the tapes, and in which the latter have a double function, formal and structural, since, on the one hand, they form part of the composition and, on the other, they hold the canvases together by means of traction. The strategy for joining the canvases together varies considerably from one painting to another, depending on the number of paintings and the characteristics of the ribbons, but also on the different compositional models. Although they are not part of this exhibition, it is interesting to note that the first “taped paintings” quoted the works of canonical artists of geometric abstraction of the early avant-garde, such as Malevich or Mondrian. Subsequently, the compositions were to be organized, as can be seen in this exhibition, according to three types of patterns and attitudes. *Taped Painting no. 15* (2021), for example, is part of a first group of more gestural works in which the tapes are applied in an apparently direct and spontaneous and, therefore, more hesitant or uneven manner, hence the insistence in arranging the tape, the multitude of superimpositions, the different lengths of the sections and the different types of application, from the transversal taping to the small pieces that are distributed throughout the painting, or even the interruption of the painting’s outline. The soft grids of works such as *Stuck no. 3* (2020) form a second group of compositions whose starting point is always an image created using an iPad drawing application. Hence their appearance as a material and therefore inevitably irregular translation of a weightless, virtual world. Finally, works such as *Composition in Colour* (2020) and its variations are part of a third type of compositions elaborated from a larger canvas that serves as a background and on which several smaller canvases are superimposed following a displaced grid composition. The coloured tapes are applied on the smaller canvases as if they were strokes made with a roller or a painter’s brush, thus transforming the line into a chromatic plane. As for the palette, the “taped paintings” use the chromatic range available on the market, hence their marked *ready-made* character. However, not all the adhesive tapes are industrial as, due to the instability of their components, the American tapes that originally formed part of the works have been replaced by exact but more durable replicas made by the artist herself.

In front of the *Taped Paintings* the general sensation is both of urgency and immediacy, of taping without a preconceived idea, following in a pragmatic way the needs of gravitational tension of the canvases, and of precariousness and fragility, of using what is at hand in the drawer or in the garage: packing tape, duct tape, hockey tape. Compositions such as *Taped Painting no. 15* or *Untitled* (2020) possess something of that invisible order that organizes things in everyday life and that contemporary art through the aesthetics of detritus and process has allowed us to appreciate. In short, through this latest series of works Kirsten Hutsch continues to deepen her search for a painting capable of replacing the articulated language of the aesthetic conventions of painting with the pure physical presence of the original object, that is, in an artwork in which things speak, no longer through us, but by themselves.

## Taped Paintings

Javier Sánchez Martínez

En 1925, Richard G. Drew, un joven empleado de la empresa 3M, inventa en Minnesota la primera cinta de enmascarar con el fin de renovar la pintura de automoción. En aquellos locos años veinte las carrocerías bitono causaban furor, pero todavía no se había desarrollado un procedimiento de enmascarado capaz de separar los diferentes planos de color con la suficiente precisión. Cuatro años más tarde, en 1929, Drew crea en los laboratorios de la compañía la cinta adhesiva transparente con el objetivo de extender su uso más allá de la industria automovilística. La comercialización a gran escala de las cintas adhesivas a presión a mediados de los años treinta provocó una transformación radical en multitud de ámbitos. Uno de estos, quizás el más insospechado, fue la pintura. Desde sus comienzos a mediados del siglo diecinueve la pintura moderna oscila de manera cíclica entre dos procedimientos pictóricos opuestos: por un lado, el gesto orgánico, expresivo; por otro, la construcción racional mecanizada. La introducción de la cinta de enmascarar supuso una auténtica revolución técnica para los artistas de la segunda tendencia. Hasta entonces, trazar una línea completamente nítida implicaba recurrir a tientos, marcadores de tiza, reglas o plantillas y terminar de perfilar a pulso. Gracias a este nuevo tipo de cinta los perfiles se pueden dibujarse de manera exacta sobre la superficie y las transiciones entre colores pueden ser abruptas y cortantes. No obstante, aunque la cinta resultó determinante para multitud de artistas, su uso no se popularizó hasta los años cincuenta con el estilo *hard-edge*. Al contrario de lo que habitualmente se piensa, Piet Mondrian no la utilizó hasta los últimos años de su vida. Sin embargo, el efecto que su uso tuvo en sus trabajos americanos resultó determinante tanto para poner en cuestión de la jerarquía entre la línea y el plano, como para pasar de las composiciones basadas en el equilibrio a las estructuras expansivas y anti-gravitatorias (*all-over*) de sus obras tardías. En algunas de las obras inacabadas de esta última época se conservan cintas de colores primarios aplicados directamente sobre el lienzo, dando así testimonio de la progresiva transformación de su proceso de trabajo a raíz del contacto con este nuevo material. En el caso de Barnett Newman, el artista que dotó por primera vez de trascendencia al empleo de la cinta, su uso para hacer reservas de color se remonta a 1946 y continúa a lo largo de su carrera, mientras que su empleo como un elemento plástico, con todos sus pliegues, accidentes y relieves, tiene lugar únicamente en dos obras realizadas en 1948 y 1949 respectivamente. La presencia de este material en estos trabajos no es accidental, sino que revela algo esencial, esto es que la función de las líneas verticales en su obra, denominadas cremalleras (*zips*) por el propio artista, no era dividir los campos de color, sino, más bien al contrario, mantenerlos unidos. Mondrian y Newman son casos excepcionales, ya que, a pesar de sus diferencias en cuanto al método, sus trabajos comparten un mismo objetivo, cómo deshacer la relación dialéctica entre el fondo y la figura mediante la transformación de la línea en plano cromático, complicando así la dicotomía entre los aspectos orgánicos y mecánicos de la pintura moderna.

En su última serie de trabajos titulada *Taped Paintings* (2019-2021) Kirsten Hutsch continúa su investigación en torno a la paradójica relación entre lo real y su representación. Mediante esta investigación, la artista aspira a alcanzar a una suerte de grado de cero del arte en el que la contingencia histórica del sentido y su inevitable ambigüedad sea reemplazada por la pura presencia material de las cosas, es decir, que no exista contenido o tema alguno más allá de lo que se presenta ante nosotros en la obra. Desde hace varios años, el objeto privilegiado de esta investigación es la pintura. En la serie titulada *Domestic Paintings* (2015) la artista explora lo que sucede, es decir, lo que aparece o desaparece cuando se borra un cuadro. El procedimiento es siempre idéntico y consiste en pintar un monocromo negro en acrílico sobre lienzo y, a continuación, utilizar diferentes productos y utensilios de limpieza como una fregona o un estropajo para eliminar las capas de pintura de la superficie. El resultado es un cuadro que entronca con las estrategias de las vanguardias históricas dedicadas a abolir las funciones icónicas de la línea mediante su sustitución por el rastro de un proceso, eliminando cualquier connotación expresiva del gesto pictórico. En el caso de Hutsch, esta mecanización del dibujo se basa en la introducción de utensilios ajenos a la práctica artística y en la repetición de un gesto manual cotidiano. Charles S. Peirce denominaba «índice» a un tipo de signo que está en contacto directamente con el objeto, como en el caso de las huellas, o, en el ámbito de las artes, de la fotografía. En las *Domestic Paintings* la artista conecta con toda una serie de prácticas que consideran la fotografía como modelo operativo de la abstracción debido a su capacidad para producir lo que Roland Barthes llamaba un «mensaje sin código». Lo que se muestra entonces en esta serie es un índice del proceso de borrado, la huella del contacto con la fregona o el estropajo, una serie de restos o residuos casi fantasmales del monocromo. No obstante, al tratarse de productos y utensilios de limpieza, la obra introduce de manera ineludible un matiz en relación con el género, la clase o la relación entre trabajo manual y trabajo intelectual. En otra de sus series, *Removed Gesso* (2016), Hutsch aplica una imprimación de gesso al lienzo, construyendo así una pintura monocromática blanca en potencia, y, posteriormente, lo retira de forma meticulosa.

# ARTNUEVE

En ciertas zonas, sin embargo, la imprimación se adhiere con tal fuerza al soporte que resulta imposible separarla del lienzo, de ahí la alternancia irregular entre secciones imprimadas y lienzo en crudo de la superficie. En este caso, de nuevo, lo que aparece en el cuadro como forma y mancha es el resto material o índice del proceso, con todas sus dificultades y accidentes.

Las *Taped Paintings* también toman como punto de partida el registro de los procedimientos iniciales, aunque, en este caso, en lugar de utilizar una técnica de sustracción su como en las series anteriores, la artista se vale de una estrategia de adición progresiva. El proceso de creación de las «pinturas encintadas» es tan directo e inmediato como en las series anteriores y consiste en adherir y sujetar varios cuadros entre sí con diferentes tipos de cinta. El resultado es una construcción a medio camino entre el relieve y el ensamblaje en la que los lienzos poseen la misma importancia que las cintas, y en la que estas últimas poseen una doble función, formal y estructural, ya que, por un lado, forman parte de la composición y, por el otro, sujetan los lienzos entre sí mediante tracción. La estrategia para unir los lienzos entre sí varía considerablemente de un cuadro a otro, en función de la cantidad de cuadros y de las características de las cintas, pero también de los diferentes modelos compositivos. Aunque no forman parte de esta exposición resulta interesante mencionar que las primeras «pinturas encintadas» citaban las obras de artistas canónicos de la abstracción geométrica de las primeras vanguardias, como Malévich o Mondrian. Posteriormente, las composiciones van a organizarse, tal y como puede verse en esta exposición, siguiendo tres tipos de patrones y actitudes. *Taped Painting no. 15* (2021), por ejemplo, forma parte de un primer grupo de trabajos más gestuales en los que las cintas se aplican de manera aparentemente directa y espontánea y, por lo tanto, más dubitativa o accidentada, de ahí la insistencia al disponer la cinta, la multitud de superposiciones, las diferentes longitudes de los tramos y los diferentes tipos de aplicación, desde el encintado transversal hasta los pequeños trozos que se distribuyen por todo el cuadro, o, incluso, la interrupción del perfil del cuadro. Las retículas blandas de obras como *Stuck no. 3* (2020) forman un segundo grupo de composiciones cuyo punto de partida es siempre una imagen creada mediante una aplicación de dibujo para iPad. De ahí su apariencia de traducción material y, por lo tanto, inevitablemente irregular, de un mundo ingravido, virtual. Finalmente, obras como *Composition in Colour* (2020) y sus variaciones forman parte de un tercer tipo de composiciones elaboradas a partir de un lienzo de mayor tamaño que sirve como fondo y sobre el que se superponen varios lienzos más pequeños siguiendo una composición en retícula desplazada. Las cintas de colores se aplican sobre los lienzos de menor tamaño como si se tratara de trazos realizados con rodillo o brocha de pintor, transformando así la línea en plano cromático. En cuanto a la paleta, las «pinturas encintadas» utilizan la gama cromática disponible en el mercado, de ahí su marcado carácter *ready-made*. Sin embargo, no todas las cintas adhesivas son industriales ya que, debido a la inestabilidad de sus componentes, las cintas americanas que originalmente formaban parte de las obras han sido reemplazadas por réplicas exactas, pero más duraderas fabricadas por la propia artista.

Frente a las *Taped Paintings* la sensación general es tanto de urgencia e inmediatez, de encintar sin una idea preconcebida, siguiendo de manera pragmática las necesidades de tensión gravitatoria de los lienzos, como de precariedad y fragilidad, de utilizar lo que hay a mano en el cajón o en la cochera: cinta de embalaje, cinta americana, cinta de hockey. Composiciones como *Taped Painting no. 15* o *Untitled* (2020) poseen algo de ese orden invisible que organiza las cosas en la vida cotidiana y que el arte contemporáneo mediante la estética del detrito y el proceso nos ha permitido apreciar. En resumen, mediante esta última serie de trabajos Kirsten Hutsch continúa profundizando en su búsqueda de una pintura capaz de sustituir el lenguaje articulado de las convenciones estéticas de la pintura por la pura presencia física del objeto original, es decir, en una obra en la que las cosas hablen, no ya a través de nosotros, sino por sí mismas.