

Deze tekst is de Nederlandse versie van: Liesbeth Decan, "Espaces souples", in: Tapta: Espaces Souples. With Greet Billet, Hana Miletić and Richard Venlet, edited by Liesbeth Decan, WIELS – Mousse Publishing, 2024: 60-69.

Soepele ruimtes

"Mijn oudere zus vertelde me dat ik ooit, als klein meisje, al mijn speelgoed in een mooie cirkel schikte en ertussen begon te dansen en te zingen: 'Ik ben Tapta, Tapta, Tapta.' De familie vond het leuk en ik werd Tapta. Voor altijd." (Tapta, 1997)¹

Tapta (het pseudoniem van Maria Wierusz-Kowalska, geboren als Maria Irena Boyé) werd geboren in Polen in 1926 en kwam naar België als politiek vluchteling met haar man, Krzysztof, nadat ze had deelgenomen aan de opstand van Warschau in 1944. Ze studeerde weven aan de Nationale School voor Beeldende Kunsten La Cambre in Brussel, waar ze in 1949 afstudeerde. Kort daarna verhuisde het koppel naar Belgisch Congo (nu Democratische Republiek Congo), waar ze van 1950 tot 1960 woonden. Na hun terugkeer naar België in 1960 werkte ze tot haar plotselinge dood in 1997 in Brussel als kunstenares en - van 1976 tot 1990 - als docent aan La Cambre.

Opmerkelijk genoeg hint bovenstaand citaat over hoe Tapta aan haar bijnaam en latere artiestennaam kwam, al naar enkele van de basisprincipes binnen haar artistieke praktijk: net zoals ze als kind met haar speelgoed een "mooie cirkel" vormde en daartussen begon te dansen en te zingen, zocht ze later als kunstenaar naar esthetische vormen die - naast de puur visuele perceptie - ook uitnodigen om je eromheen, ertussen of er zelfs in te bewegen. Hoe zwaar en imposant sommige van haar werken ook lijken, het speelse element blijft altijd aanwezig.

Het daaruit voortvloeiende concept van 'sculpture souple' (flexibele sculptuur), zoals Tapta het noemde, waarmee een 'espace souple' (flexibele, of soepele, ruimte) wordt gecreëerd, speelde een sleutelrol in de opzet van de tentoonstelling *Tapta: Espaces souples. Met Greet Billet, Hana Miletić & Richard Venlet*, waarvan de huidige publicatie een directe weergave is. De ideeën van ruimtelijkheid en soepelheid (en hun onderlinge verband) hebben zowel betrekking op het historische oeuvre van Tapta (1926-1997) als op de individuele hedendaagse praktijken van Greet Billet (°1973), Hana Miletić (°1982) en Richard Venlet (°1964), die in de tentoonstelling samengebracht worden. Bovendien moeten de twee termen zowel lichamelijk als psychisch begrepen worden: de werken van de kunstenaars vormen, of interageren met, zowel fysieke als mentale ruimtes, en zowel een vloeibaarheid van materie als een flexibiliteit in denken en voelen zijn in het spel.

Vanaf de jaren 1960 vestigde Tapta zich als een belangrijk lid van een nieuwe generatie kunstenaars die de beeldhouwkunst opnieuw wilde definiëren door textiel en andere flexibele materialen als sculpturale elementen te gebruiken. Daarmee oversteeg ze tegelijkertijd de categorieën van decoratieve kunsten en kunstnijverheid. Ze had haar eerste solotentoonstelling in 1966 in de Galerie Les Métiers in Brussel, waarna haar werk te zien was op grote tentoonstellingen in België en in het buitenland, waaronder de 4e Internationale Biënnale van Tapijtkunst in 1969 in Lausanne. Deze tentoonstelling, waar haar werk te zien was naast dat van Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Elsi

¹ Tapta, in een interview met Wiesława Wierzchowska, gepubliceerd in *Pokaz*, no.21, 1997, p. 13 Origineel citaat: "Kiedyś, jako malutka dziewczynka (opowiadała mi to starsza siostra), ustawiłam wszystkie swoje zabawki w piękny krąg, zaczęłam między nimi tańczyć i śpiewać: 'jestem Tapta, Tapta, Tapta.' Rodzinie się to spodobało i zostałam Tapta. Na zawsze." Een Engels vertaling van het citaat werd voor het eerst gepubliceerd in Greet Billet, Liesbeth Decan & Hana Miletić (eds), *Tapta*, Warsaw: Arton Foundation, 2021: 93-99.

Giauque en Sheila Hicks, moedigde haar aan om verder te gaan op de weg van het onconventionele experimenteren met textiel.

Flexibele sculpturen

De tentoonstelling *Tapta: Espaces Souples* richtte zich op Tapta's kenmerkende werken uit de jaren 1970, waarin ze gestaag afstand nam van het traditionele weven door experimentele technieken toe te passen, zoals het draaien van haar geweven stukken en, in het bijzonder, door het gebruik van touwen, die ze knoopte en samenvoegde tot organische volumes. Haar werk stak naar buiten uit de muur, werd meer driedimensionaal en ging steeds meer een interactie aan met de ruimte en de toeschouwer, die werd uitgenodigd om de werken niet alleen visueel te ervaren, maar ook op een tactiele en fysieke manier, door er omheen en zelfs erin te stappen.

"Wat is mijn droom? Zacht gevormde plekken creëren die je omhullen en beschermen tegen de buitenwereld. Het worden zones van rust en vriendschap.
Wat is mijn droom? Je niet alleen omhuld voelen door deze textiele vormen, maar ook door hun extensies: grote schaduwen op de muren. Dan smelten reëel en denkbeeldig, verleden en toekomst samen en voel je je verzoend met alles." (Tapta, 1974)²

Een vroege manifestatie van deze experimenten is *Vallende Knopen (La Chute des noeuds, 1971)* (Fig. p. 7), bestaande uit dertien gebroken-witte touwen die onregelmatig en ingewikkeld geknoopt over een metalen stang naar beneden hangen. Dit zijn geen grove scheepstouwen, maar zachte wollen, katoenen en linnen touwen die subtiele materiaalverschillen vertonen en bezoekers uitnodigen om ze aan te raken. Ze vormen een transparant gordijn dat, als het tegen de muur hangt, nog verwijst naar klassieke textielkunst (of schilderkunst, of bas-reliëf), maar als het midden in de kamer hangt, de allure krijgt van een vrijstaande sculptuur - of een anti-sculptuur, omdat het zacht is, hangt, transparant is en ergens tussen een functioneel gordijn en een autonoom kunstwerk in ligt.

In 1973 realiseerde Tapta twee *Cocons* (Fig. p. 8-9, 11, 17, 30), die waarschijnlijk voor het eerst samen werden getoond in de tentoonstelling in WIELS. Beide stukken zijn gemaakt van ongeverfde katoenen touwen die aan elkaar zijn genaaid tot een organische vorm, versierd met enkele sisalstrengen die losjes naar beneden hangen. Daaronder ligt een cirkelvormig tapijt, gemaakt van touwen van ruwer materiaal (linnen of hennep), op de vloer. De tapijten zijn matten die niet verschillen van de voorwerpen voor huishoudelijk gebruik, maar tegelijkertijd fungeren als sokkels die de sculpturen een platform geven. De sculpturen - vooral *Cocon n°1* (Fig. p. 8-9) - stellen een gigantische cocon voor, een nest. Niet alleen een kunstwerk om van een afstand te bekijken, maar ook een plek om in te schuilen, om je in terug te trekken. (Een kind zei dat het erin wilde kruipen om er een boek te lezen).

Vanuit een andere hoek bekeken (Fig. p. 11), stellen de *Cocons* ook een meer dan levensgrote vulva voor - zacht en monstrueus tegelijk - die de werken situeert binnen het feministische discours van de vroege jaren 1970. Deze geseksualiseerde beeldtaal, die doet denken aan de hedendaagse feministische kunstbeweging, is echter uitzonderlijk in Tapta's oeuvre, dat voornamelijk formeel en abstract is. Tapta's feminisme is eerder gelegen in het streven naar gelijke waardering van mannen

² Tapta in *Triennale 3*, tent. cat., Bruges, Beurshalle, 1974, n.p. Origineel citaat: "Mon rêve? Créer des lieux aux formes molles, qui vous enveloppent et vous protègent du monde extérieur. Elles deviennent des zones de calme et d'amitié. Mon rêve? Se sentir enveloppe non seulement par ses formes textiles, mais également par leurs prolongements: de grandes ombres sur les murs. Alors le réel et l'imaginaire, le passé et le future, ce (sic) confondent, et on se sent réconcilié avec le tout."

en vrouwen in de kunstwereld - "Ik ben een kunstenaar, geen vrouwelijke kunstenaar," herhaalde ze vaak. Tegelijkertijd verwijzen haar textielsculpturen, die huiselijke elementen bevatten of ernaar verwijzen, zoals tapijten (in de *Cocons*), gordijnen (zoals in *Vallende Knopen*) of kamerschermen (zoals in *Flexibele Horizon (Horizon Flexible)* (1977; fig. p. 13), een ander werk dat in WIELS werd tentoongesteld), naar bepaalde feministische bekommernissen uit de jaren 1970, zoals de opwaardering van de 'huiselijke kunsten', de ontmanteling van genderhiërarchieën in kunsten en ambachten, en de waardigheid van historisch vrouwelijke arbeid.³ Tapta heeft dit nooit expliciet getheoretiseerd of uitgesproken, maar heeft op doortastende, bijna vanzelfsprekende wijze hoog en laag in haar praktijk opgenomen. Voor haar bestond er geen hiërarchie tussen het maken van een monumentale sculptuur voor een tentoonstelling, het weven van een poncho voor zichzelf of een vriendin (Fig. p. 5, 10), of het bekleden van een Bertioia Diamond stoel met touwen voor haar eigen interieur of in opdracht van bijvoorbeeld de Brusselse architect Simone Guillissen-Hoa (Fig. p. 21). Zoals in het citaat hierboven staat: "zacht gevormde plekken creëren die je omhullen en beschermen tegen de buitenwereld, die zones worden van rust en vriendschap" is wat ze wilde bereiken.

Als de *Cocons* niet ontworpen zijn om fysiek te worden betreden, dan stimuleert het ronde tapijt je minstens om eromheen te lopen. Op deze manier gaat visuele waarneming gepaard met een fysieke ervaring; je kunt het werk niet volledig zien zonder eromheen te lopen, omdat elke kant ervan anders en even interessant is. Tapta nodigt uit tot een fysieke, tactiele benadering van haar werken, en dit is ook hoe ze tot stand komen: niet door schetsen op papier, maar door middel van schaalmodellen, uitgevoerd in het materiaal van het uiteindelijke kunstwerk. Het manipuleren van het materiaal leidt haar naar de uiteindelijke vorm van het werk.

Weven door de ruimte

Tapta's activering van de kijker manifesteert zich ook in de zwarte werken in neopreen die ze in de jaren 1980 begon te maken en die - na een tussenfase van experimenteren met rubber en het spannen van touwen over de gewelven van de tentoonstellingsruimtes - een radicale en definitieve wending in haar materiaalgebruik betekenden. Handgemaakte touwsculpturen maken nu plaats voor sculpturen en installaties van het industrieel vervaardigde materiaal neopreen. Grote zwarte vlakken verbonden door metalen staven en bouten vormen open structuren, waar de toeschouwer doorheen of langs moet lopen. Soms zijn de verschillende elementen van de sculptuur verbonden door scharnieren, waardoor hun vorm kan worden veranderd - afhankelijk van de grootte van de ruimte of de wil van de bezoeker.

Dit geldt voor twee werken in de tentoonstelling: *Ongeduldige (Impatiente, 1995)* (Fig. p. 4-5), een grote vloersculptuur op kleine wieltjes die van een vierkant van 2 x 2 meter kon worden omgevormd tot een aaneenschakeling van grotere en kleinere geometrische vlakken, en een werk zonder titel uit 1994 (Fig. p. 54), dat op een metalen sokkel staat en bestaat uit vier neoprene elementen die - verbonden door scharnieren - verschillende vormen kunnen aannemen. Bovendien, aldus Tapta, is het juist door het manipuleren en door het veranderen van de vorm van de sculptuur met onze eigen handen dat we het beginnen te begrijpen: "Ik werk nu aan speelse stukken: mobiel, gearticuleerd, scharnierend, die kunnen bewegen, die je kunt aanraken. (...) Dit zijn allemaal geometrische vormen die in kleinere stukken zijn gesneden, die in elkaar gezet en uit elkaar gehaald kunnen worden, die je ook kunt begrijpen door ze te manipuleren."⁴

³ Hier transposeer ik Julia Bryan-Wilson's analyse van Harmony Hammond's *Floorpieces* uit het boek *Fray: Art and Textile Politics* (The University of Chicago Press, 2017, p. 75), naar Tapta's gebruik van huiselijke elementen.

⁴ Michel Baudson, *Tapta. Conversations, mars-décembre 1993*, Brussels, Artgo, 1994, p. 37.

Origineel citaat: "(...) je travaille maintenant sur des pièces ludiques: c'est à dire mobiles, articulées, à charnières, qui peuvent bouger, que l'on pourra toucher. (...) Ce sont toutes des formes géométriques découpées en plus petits morceaux, qui s'assemblent et se désassemblent, que l'on pourra comprendre aussi par la manipulation."

Leren door aanraken. Deze methode wordt ook weerspiegeld in haar voorbereidingsproces. Net als bij de textielsculpturen bedacht Tapta haar neoprene sculpturen door schaalmodellen in hetzelfde materiaal te maken. De tentoonstelling toonde enkele tientallen kleine maquettes in neopreen, geplaatst op kniehoge platforms in de drie nissen achterin de tentoonstellingsruimte. De modellen zijn miniatuurversies van de uiteindelijke monumentale werken, of proefversies van sculpturen die nooit werden uitgevoerd. Ze tonen insnijdingen en rondingen die een voorbode zijn van hoe Tapta in de uiteindelijke installaties de bezoekers door de ruimte zou leiden of weven, waardoor ze de omgeving anders zouden ervaren. Ze had de "metamorfose van een ruimte voor ogen door een soepel, flexibel element te introduceren"; "een nieuwe dynamiek in de ruimte te ontwikkelen".⁵

Als reactie op dit sleutelement van haar oeuvre creëerde Richard Venlet *Salon II* (Fig. p. 1, 2-3, 18-19, 20-21, 30-31), een transparante, flexibele wandstructuur met drie deuropeningen die de bezoekers langs Tapta's werken en door de ruimte leidde. *Salon II* vervulde tegelijkertijd de rol van een scenografische interventie en van een autonoom kunstwerk en genereerde een vloeiende ruimtelijke, visuele en tactiele ervaring. Zoals de kunstenaar het zelf verwoordt in dit deel (p. 75), nestelde de structuur zich "kameleontisch" in de tentoonstellingsruimte, tussen de werken. Op die manier versterkte het de activering van de toeschouwer, van de tentoongestelde werken en van de ruimtelijke omgeving, die door Tapta in gang was gezet. Meer bepaald zet Venlets structuur het idee van "passage" verder, dat Tapta ontwikkelde in installaties zoals *Overgangsplaats (Lieu de Transition)* (1987, voor M HKA) of *Transit* (1991, Openluchtmuseum Sart-Tilman, Luik). In termen van materialiteit is zijn werk, gemaakt van dunne, doorzichtige plexiplaten die bijeengehouden worden door doorzichtige ritssluitingen, echter precies het tegenovergestelde van de ondoorzichtige zwarte neopreen oppervlakken die Tapta in die installaties gebruikte en verwijst het eerder naar Tapta's interesse, in het laatste deel van haar carrière, in het gebruik van spiegels, water en lichtprojecties.

"Nu begin ik met licht te werken, wat het tegenovergestelde is van ondoorzichtigheid. Opaciteit is het zoeken naar het sterkste contrast in de omgeving. Als ze opaak zijn, hebben de zwarte contouren, zowel aan de buitenkant als aan de binnenkant, meer aanwezigheid (...) nu wil ik daar een gat in slaan, zelfs als het zwart al een zwart gat is." (Tapta, 1993)⁶

Het werk van Greet Billet verwijst ook naar deze late werken met licht en water. Naast andere parallellen die ze ontdekte tussen haar eigen praktijk en die van Tapta (zoals ze verderop in deze catalogus uitlegt (p. 71-72)), werk(t)en beide kunstenaars vaak in situ, waarbij ze installaties creëren waarin kunstwerk en omgeving op elkaar inwerken. Hier hingen twee grote spiegelwerken aan weerszijden van de ingang van de tentoonstelling. Het werk, getiteld *Réfléchir (à) Tapta* (2023; Fig. 6, 22-23), verwijst enerzijds naar de figuur van de driehoek, die Tapta in de jaren 1990 in verschillende neopreeninstallaties verwerkte, en anderzijds naar Tapta's gebruik van spiegels en vooral gespiegelde wateroppervlakken, zoals in de tijdelijke installatie in Galerie Tilman in Brussel in 1996, of de publieke sculptuur *Open Geest (Esprit Ouvert, 1997)* in het Brusselse Noordstation. Net als Tapta's installaties met stilstaande wateroppervlakken weerspiegelen Billets driehoeken de tentoonstelling, versmelten ze als kunstwerk met de werken van de andere kunstenaars, maar ook met de bezoekers en de omringende ruimte, en leggen ze ook de veranderende dynamiek vast, inclusief de bewegingen van bezoekers en veranderende lichtomstandigheden.

⁵ Porjectvoorstel van *Lieu de transition* voor de tentoonstelling *Inside-Outside* in MuHKA, Antwerpen, 1987 (Archives M HKA). Originele citaten: "métamorphose d'un espace par introduction d'un élément souple, flexible", "développer un nouveau dynamisme de l'espace"

⁶ Baudson, 1994, p. 18. Origineel citaat: "Maintenant, je commence un peu à travailler avec la lumière qui est le contraire de l'opacité. L'opacité, c'est la recherche du contraste le plus fort dans l'environnement. Quand ils sont opaques, les contours noirs, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, ont plus de présence (...) j'ai envie maintenant de trouer cela, même si le noir est déjà un trou noir."

Co-creatie

Misschien wel het meest innovatieve deel van Tapta's oeuvre zijn haar *environments* uit het begin van de jaren 1970. Gemaakt van touwen die aan elkaar geregen zijn tot "flexibele ruimtes" (*espaces souples*), zijn het een soort zachte, vloeiende kamers of tenten waarin de toeschouwer kan binnengaan en plaatsnemen. Deze structuren, zowel open als veilig, dienen als rust- en ontmoetingsplaatsen waar men, alleen of samen met bekenden of vreemden, kan pauzeren, stil kan zijn of een gesprek kan aangaan.

Voor zover bekend is slechts één van deze indrukwekkende installaties bewaard gebleven: *Vormen voor een flexibele ruimte* (*Formes pour un espace souple*, 1974), dat Tapta in 1975 aan de Gordon Matta Clark Foundation schonk en nu in de collectie van het M HKA zit. Door onzorgvuldige bewaring in het verleden is het werk echter in extreem slechte staat. Na overleg met textielrestauratoren die het werk onderzochten en kunstenares Ann Veronica Janssens, oud-studente en assistente van Tapta, en om het werk in de toekomst opnieuw publiek te kunnen tonen, besloten we een reconstructie te maken van de installatie in de tentoonstelling in WIELS. Onder leiding van de Chevalier-Masson studio, in samenwerking met Estelle Chatelin en Antonella Valerio, realiseerden studenten en vrijwilligers van ENSAV La Cambre en LUCA School of Arts de tentoonstellingskopie, met dezelfde materialen en volgens dezelfde technieken als Tapta en haar assistenten hadden toegepast.⁷

Door de curatoriale beslissing om het reconstructieatelier in de tentoonstellingsruimte te plaatsen, werd de procesmatige en collectieve ervaring die Tapta nastreefde opnieuw tastbaar gemaakt. Bovendien werd Tapta's idee van sculptuur souple uitgebreid naar de tentoonstelling, die - naarmate de productie van het werk vorderde - ook van vorm veranderde. Naarmate de installatie groter werd (Fig. p. 44-45, 46-47), werden de werken van Hana Miletić anders opgesteld, in dialoog met de werken van Tapta en de ruimte.

De reconstructiestudio verwijst ook naar het lesgeven van Tapta. Alle interviews met de kunstenares en getuigenissen van mensen die haar hebben gekend, getuigen van het feit dat ze haar onderwijsactiviteiten even belangrijk vond als haar artistieke praktijk. In 1976 werd Tapta aangesteld als professor aan de Nationale School voor Beeldende Kunsten La Cambre, waar ze tot 1990 de workshop "textieldesign" leidde, die ze omdoopte tot "flexibele sculptuur" (*sculpture souple*). In plaats van haar studenten een bepaalde techniek aan te leren, gaf ze voorrang aan de ontwikkeling van een open en kritische geest. Tot haar studenten behoorden Ann Veronica Janssens, Monica Droste en Marie-Jo Lafontaine. Van ca. 1979 tot ca. 1987 waren Janssens en Droste ook haar assistenten en hielpen ze bij het creëren van Tapta's textielsculpturen op basis van haar schaalmodellen. Vanaf 1980 en naast het lesgeven aan La Cambre, coördineerde Tapta ook het "Structure" atelier van de Fondation de la Tapisserie in Doornik, wat later TAMAT werd (Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles). Al deze engagementen getuigen van haar grote betrokkenheid bij het begeleiden en aanmoedigen van vooral jonge kunstenaars.

Een interessant aspect van haar pedagogiek was dat ze studenten motiveerde om deel te nemen aan co-creatieprojecten, naast hun individuele praktijken. Net als in Tapta's eigen oeuvre ligt ook hier de

⁷ De studenten en vrijwilligers van ENSAV La Cambre en LUCA School of Arts die de tentoonstellingskopie van *Formes pour un Espace Souple* hielpen vervaardigen zijn Amaryllis Bouyer, Annelies Clerix, Bianca Cuevas Geiger, Rose Egidi, Coline Ernould, Sule Nur Eryuruk, Anouk Ostyn, Marie Rasper en Martha Verleyen.

De reconstructie was aan het einde van de tentoonstelling nog niet helemaal klaar (zoals de laatste foto's van het werk laten zien), maar werd daarna afgewerkt en zal in de zomer van 2024 in première gaan in Muzeum Susch, Zwitserland..

nadruk op de interactie tussen de handen en de materialen, tussen de verschillende makers en tussen het kunstwerk en zijn 'gebruikers' (bijvoorbeeld de kinderen die in de structuren speelden). Geïnspireerd door deze tactiele en speelse installaties, en in samenwerking met Espace Fxomme-Globe Aroma en het publiek, creëerde Hana Miletić nieuwe werken binnen hun reeks *Felt workshops* (2018- ; Fig. p. 36-37, 38-39). Deze veelkleurige textielen, die worden gepresenteerd hangend op zwarte metalen standaards, zijn gemaakt tijdens gezamenlijke workshops, waarin deelnemers worden begeleid door de techniek van het natvilten, een handmatige techniek, een feit dat Miletić benadrukt (p. 73) en dat gendergebonden culturele praktijken herwaardeert. Drie vilten werden ter plaatse in WIELS gemaakt - één samen met het personeel en twee andere met de deelnemers van twee openbare workshops - en werden in de loop van de tentoonstelling aan de installatie toegevoegd. Door nieuwe verbindingen tussen werken, denken en voelen mogelijk te maken, sluit het werk van Miletić aan bij de methodologie van Tapta, wiens "soepele sculpturen" in de eerste plaats tot stand kwamen door de manipulatie van en het zorgvuldig "luisteren naar" haar materialen, en vervolgens als resultaat van hun multisensorische interactie met het publiek en de tentoonstellingsruimte.

Ik hoop dat we er door het maken van deze tentoonstelling in geslaagd zijn om de verbindende kracht van Tapta's veelzijdige praktijk te laten zien, die niet alleen bestond uit het maken van autonome kunstwerken, toegepaste objecten zoals kleding en meubels, en werken die ergens tussen die twee in lagen, maar ook uit het lesgeven en het initiëren van samenwerkingsprojecten. Door het maken van deze tentoonstelling en vooral geïnspireerd door Julia Bryon-Wilson's boek *Fray: Art + Textile Politics* (2017), begreep ik dat al deze registers van het maken een "crucially coconstitutive" rol spelen binnen Tapta's praktijk en de gelaagde betekenis ervan vormen.⁸

Liesbeth Decan

⁸ Bryon-Wilson, 2017, p. 41.