

Moje twórcze dokonania można postrzegać jako zestaw widokówek, serię wzajemnie powiązanych podróży, które tworzą wspólną mapę wędrówki człowieka przez życie.

↑ **New Worlds – Spells (Nowe światy – zaklęcia), 2015**

Dziewiąty i ostatni panel *New Worlds*, z cyklu powiązanych ze sobą podróży, okala centralnie położoną pustą przestrzeń. Interesował mnie wątek zaklęcia czy formuły czarodziejskiej, którą można by wypowiadać lub śpiewać podczas podróży, aby odpędzać niepowodzenia. Każda kolejna podróż to inny papierowy kolaż, niektóre z nich to stare mapy.

Dark Globe – Blackdance (Mroczny glob – czarny taniec), 2018 →

Żyję i pracuję w coraz bardziej zagmatwanej rzeczywistości politycznej, szczególnie tej odnoszącej się do skrajnych zmian klimatycznych i związanych z nimi migracji ludności. Społeczeństwa są podzielone, wynaturzone, zakłamane i rozbite. *Dark Globe – Blackdance* jest wyrazem zróżnicowanego dyskursu, to taniec sprzecznych poglądów i egoistycznych zaprzeczeń, który towarzyszy tym zjawiskom. Wszyscy gadają, wszystko się kręci, nic się nie zmienia.

Michael Brennand-Wood

Artysta wizualny, kurator, wykładowca, konsultant artystyczny. Jego twórczość można oglądać m.in. w londyńskim Muzeum Wiktorii i Alberta, Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku w Kanazawie, The Crafts Council w Londynie i w Galerii Narodowej w australijskiej Canberze. Wykładał w college'ach i na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii i za granicą, a także odbywał rezydencje w Japonii, Australii, Nowej Zelandii, Kanadzie i Belgii.



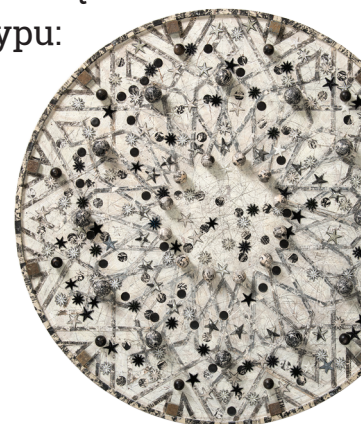
Drogowskazy do nowych przestrzeni

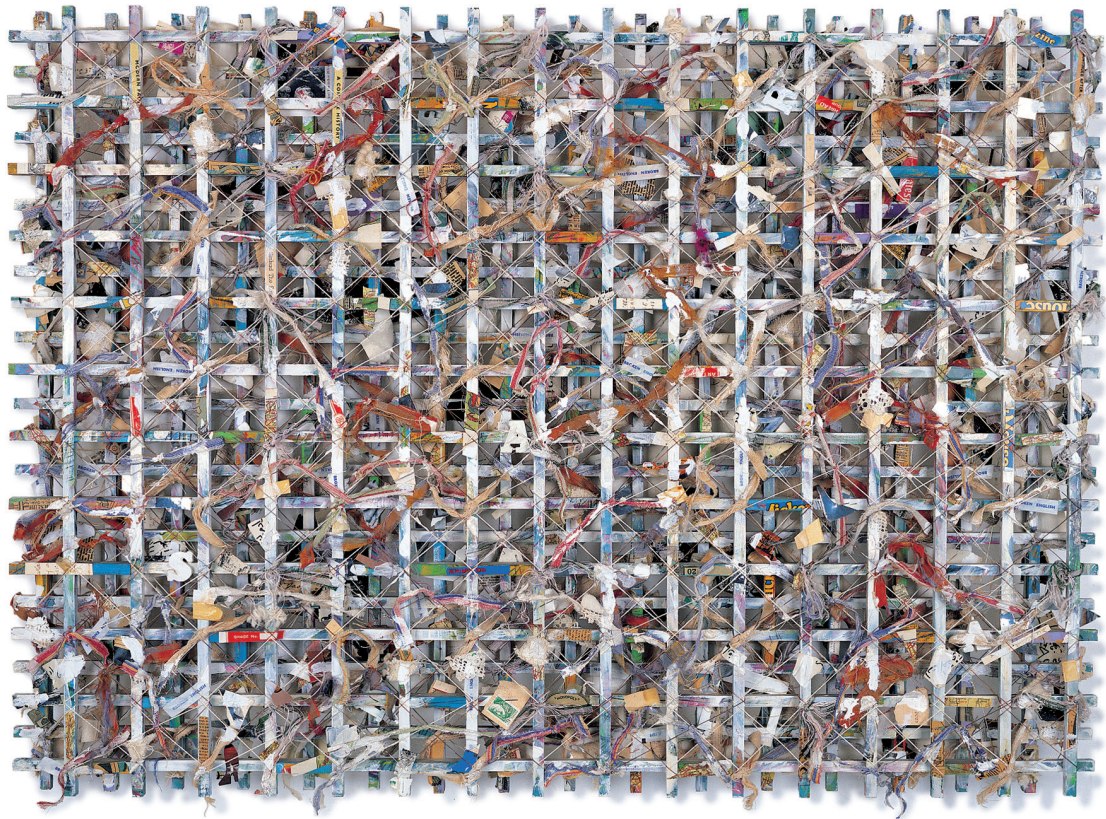
i inne notatki z podróży

Urodziłem się w rodzinie rzemieślników i tkaczy; moja babka jako młoda kobieta była tkaczką w przędzalni, w północno-zachodniej Anglii. Jej mąż inżynier pochodził z rodziny, która robiła klocki do drzeworytów i farby drukarskie. Jako chłopiec spędzałem dużo czasu z dziadkami, ucząc się szyć i robić na drutach oraz wykonywać przedmioty z drewna i metalu. Cztery podstawowe materiały – nici, tkaniny, drewno i metal – były częścią mojej twórczej świadomości, zanim ukończyłem 10 lat. Z perspektywy czasu wiem, że nigdy nie uważałem tkaniny za nieodłączny element kobiecej aktywności. Stało się to szczególnie istotne później – w szkole artystycznej. Bez trudu poruszałem się między różnymi mediami, łącząc ze sobą twarde i miękkie materiały, eksperymentując z haftem maszynowym, gobelinem, ceramiką, fotografią, malarstwem i rzeźbą. W miarę upływu czasu byłem zmuszony do wybrania jednej z tych dziedzin jako głównego obszaru badań. Miałem początkowo zamiar studiować malarstwo lub rzeźbę, ale zdziwiony negatywną reakcją, jaką miękkie materiały zdawały się wywoływać u przedstawicieli sztuk pięknych, zacząłem rozważać, jako alternatywę, studia na kierunku tkaniny. W tamtym czasie w Wielkiej Brytanii były dostępne cztery opcje: tkactwo, druk na tkaninie, haft i projektowanie ubioru, więc wybrałem haft. Od początku powiązanie między

Uważam siebie za niezależnego odkrywcę nowych obszarów wizualnych. W praktyce artystycznej biorę pod uwagę dwie stałe kwestie związane z przestrzenią: przestrzenie wewnętrzne oraz przestrzenie pośrednie. Zawsze pociągały mnie strefy graniczne, obszary na styku różnych dyscyplin, punkty, w których idee zachodzą na siebie, zacierając różnice między tkaniną i rzeźbą, dziełem sztuki użytkowej i sztuki pięknej. Definiowanie ideologii danego obszaru jest często formą protekcjonizmu i kontroli; zdecydowanie należę do szkoły myślenia typu: „co by było, gdyby”.

rysunkiem w ołówku a szyciem za pomocą igły i nici wydawało się jasne, były to systemy tworzenia znaków. Różnicę stanowił fakt, że nić była trójwymiarowa, reagowała na światło i dotyk. Od momentu, kiedy zdałem sobie z tego sprawę, było mi bardzo trudno stworzyć coś całkowicie płaskiego. >





↑ **Silver Tongued Devil (Diabeł o srebrnym języku), 1981**

Praca nawiązuje do najbardziej pierwotnej struktury włókienniczej, wątku i osnowy. Uświadomiłem sobie, że jeśli zastąpię nici paskami malowanego drewna, to możliwości konstrukcyjne siatki bardzo się zwiększą. Mogłem pracować i przetwarzać znacznie większą grupę materiałów. Jak w przypadku wszystkich prac z tego okresu „świętą trójcę” stanowiły: głębia, półprzezroczystość i struktura. Chciałem zbudować podłoże; równoległe w moim umyśle istniała analogia między komórkowym wytwarzaniem materii organicznej a tworzeniem powierzchni tkaniny. Obie powstały z powielania i łączenia się małych cząstek komórkowych.



← **Babel, 2008**

Kompozycyjnie *Babel* opiera się na amerykańskim schemacie rozmieszczenia miejsc siedzących na arenie. Areny są miejscami ceremonii, gdzie rozgrywają się różne wydarzenia. Kolistość mojej pracy odnosi się także do formy główki kwiatu. *Babel* wyraźnie nawiązuje do obrazu *Tower of Babel* (*Wieża Babel*) z 1563 roku, autorstwa Pietera Bruegla Starszego. Pręcik w środku kwiatu zbudowany jest ze stu stopionych ze sobą żołnierzyków-zabawek, które – gdy maszerują w górę – tworzą wieżę. Wyhaftowany maszynowo tekst – kolaż – jest celowo bezsensowny, ale w rozbitych frazach są przykuwające uwagę słowa lub zdania, kłamstwo jest oczywistym przykładem. Kwitnące kwiaty umocowane na drutach stanowią formę czapki lub wojskowej odznaki, która jest tradycyjnie przyszywana lub przypinana do munduru wojskowego; to graficzne podsumowanie historii kampanii.

Muzyka i tkanina są nierozdzielnie powiązane w mojej głowie; istnieje wiele cech i uwarunkowań kompozycyjnych, wspólnych dla obu obszarów, z których wyraźnie najważniejszy jest rytm.

Nikt w latach siedemdziesiątych nie miał pojęcia, czym jest haft. W ówczesnym rozumieniu był to zupełnie niezbadany teren, nie inaczej niż malarstwo w 1910 roku, w okresie narodzin abstrakcji. Było to dla mnie naprawdę ekscytujące, czuło się, że wszystko jest możliwe, że można łamać wszystkie zasady. Historia tego zagadnienia stanowiła również bogaty kontekst do badań. Tkaniny dokumentują wszystkie ważne etapy naszego życia, są nierozłącznie związane z narodzinami, małżeństwem, podróżami, projektowaniem domu, ze śmiercią, polityką, wszystkimi aspektami tego, czym jest człowieczeństwo, dosłownie wytyczają naszą drogę życiową. Nadal wierzę, że najbardziej innowacyjne dzieło wywodzi się z syntezy źródeł historycznych i współczesnych.

W college'u zdobyliśmy dobre kwalifikacje techniczne. Pierwsze pytanie, które zawsze sobie zadawałem po każdym zajęciach, brzmiało: co mogę z tym zrobić? Nie wystarczyło mi tylko odtwarzanie. Zawsze dążyłem do pogłębiania wiedzy na temat różnych technik. Zmieniałem skalę, kontekst, dodawałem nowy materiał tylko po to, żeby zobaczyć, co się stanie.

Trudno było wówczas znaleźć współczesnych artystów zajmujących się tkaniną artystyczną, do których prac mógłbym się odnieść, więc nadal obserwowałem twórczość artystów plastyków, zwłaszcza tych, którzy, jak mi się wydawało, wykorzystywali tkaniny w innowacyjny sposób. Znałem już **Alberto Burriego**, **Roberta Rauschenberga**, **Antoniego Tàpiesa** i **Christo**. Ich prace były materialne, ekspresywne i prowokacyjne. Stanowiło to interesującą przeciwagę dla dekoracyjnego charakteru większości działań związanych z tkaniną w tamtym okresie. Kompozytor **John Cage** również wywarł duży wpływ na moje myślenie. Inspiracją było wykorzystanie przez niego zasady przypadku i nieoznaczoności. Była to zachęta do rezygnacji z kontroli i wyeliminowania własnego „ja” z wszelkich procesów decyzyjnych, do zgłębiania tego, co znane w nieznanym, do łączenia materiałów i technik, które z natury rzeczy nie przynależą do jednej kategorii. Środowisko związane z kulturą tkaniny koncentrowało się na tym, jak zrobić coś dobrze. Istnieją bardzo szczegółowe zalecenia dotyczące tego, jak >



← Port of Call (Przystań), 1991

Dlaczego pamiętamy to, co robimy? Siedziałem na nabrzeżu w Hobart, w Tasmanii, myśląc, że następnym przystankiem może być również dobrze biegun południowy. Na tym etapie mojego życia funkcjonowałem dość regularnie na osi Australia – Japonia. Często latałem z jednego kraju do drugiego, nie wracając do Wielkiej Brytanii. *Port of Call* nawiązuje do moich zainteresowań ideograficznymi logogramami japońskich znaków *kanji*, co z kolei wiązało się z wcześniejszym badaniem piktogramów i pierwotnych form pisma. Rysunek był częścią cyklu prac, które wykonałem podczas rezydencji w Canberra School of Art w Australii. Symbole wokół krawędzi nawiązują do gór Tasmanii, widocznych z nabrzeża, portu i opuszczonej semaforowej wieży sygnalizacyjnej.



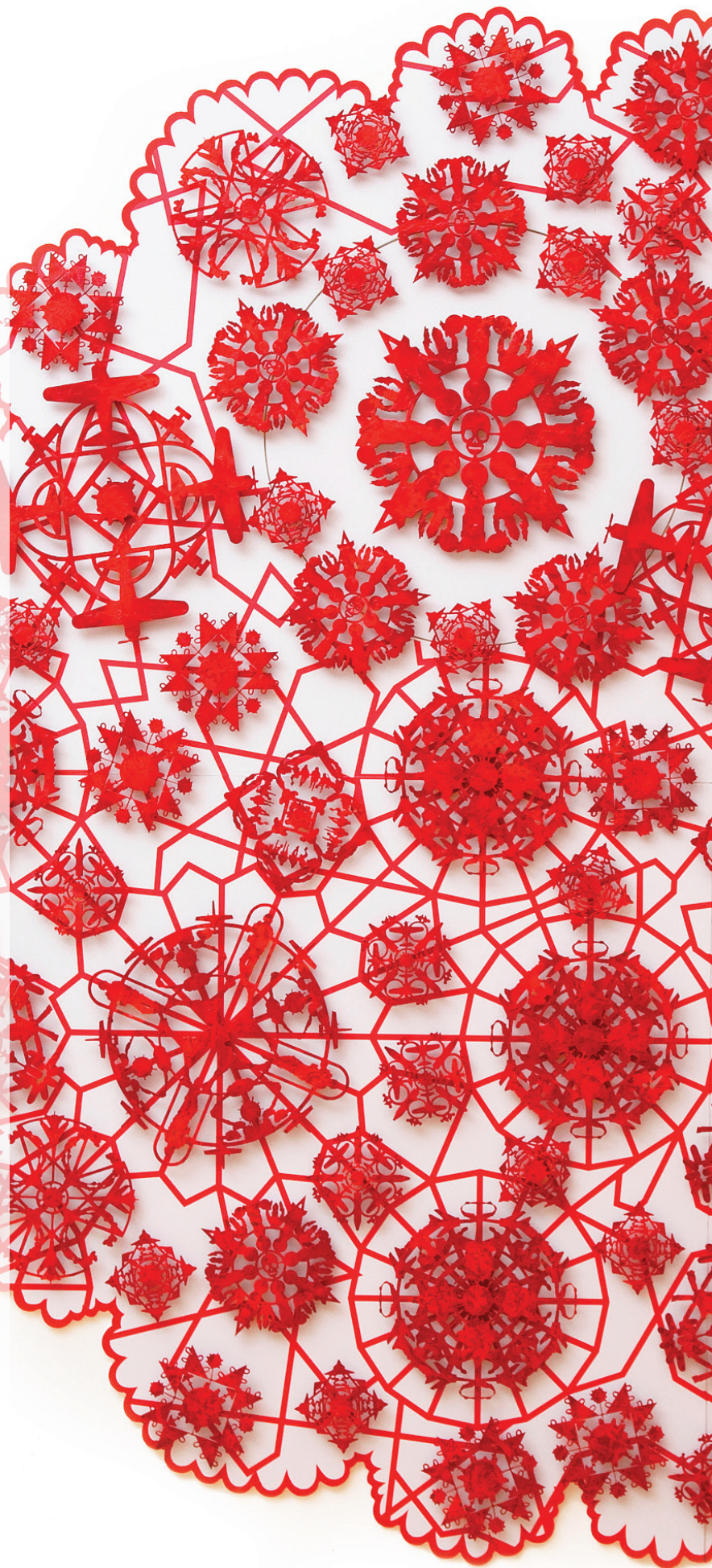
dzieło powinno wyglądać, które w dużej mierze opierają się na kumulatywnej perspektywie historycznej, określającej, co jest postrzegane jako poprawne i dopuszczalne. Wyzwalające było zastosowanie kontrkulturowego podejścia do tkaniny artystycznej i dążenie do robienia rzeczy niewłaściwych.

Cargo/Ładunek

Związki między muzyką a rytmem były stałym źródłem fascynacji w mojej pracy. W pracowni zawsze tworzyłem, słuchając muzyki, kolory i dźwięki napędzają proces twórczy i otwierają drzwi do doświadczeń innych artystów. W mojej twórczości ukryta jest ścieżka dźwiękowa do mojego życia, także odniesienia do artystów, gatunków czy dźwięków, które lubię. Muzyka i tkanina są nierozdzielnie powiązane w mojej głowie; istnieje wiele cech i uwarunkowań kompozycyjnych, wspólnych dla obu obszarów, z których wyraźnie najważniejszy jest rytm. Inne obejmują wykorzystanie wzorów, kompozycji, partytur, bodźców i tworzenie wątków, które są odpowiednikami samplowanych dźwięków występujących w muzyce konkretnej. *Silver Tongued Devil (Diabeł o srebrnym języku)*, z 1981 jest tego dobrym przykładem. Praca została zbudowana z dodawanych i ujmowanych warstw papieru, barw i tkanin, które są zasłaniane i odsłaniane tak, aby wydobyć przypadkowy sens ich pierwotnego znaczenia. Podstawę rytmiczną zapewnia pulsujący szew nici, który biegnie przez całe dzieło. Konstrukcja pozwala widzowi na przejście od szczegółu do całości, od porządku do chaosu. Tak zestawiony materiał dostarcza dodatkowych wskazówek, które z kolei wywołują kolejne skojarzenia. Wczesne utwory **Philipa Glassa** często nazywane są muzyką o strukturach repetytywnych, ze względu na powtarzanie fraz muzycznych, takich jak motywy, figury i komórki w hipnotycznym stałym rytmie. To wszystko starałem się wizualnie odtworzyć.

Dualizm. Wiele z moich prac wykorzystuje zderzenie przeciwieństw. Podoba mi się energia, która emanuje z wzajemnego równoważenia się odmiennych elementów. Jest to dynamika wizualna, która wprowadza napięcie i pewnego rodzaju nieporządek do tej mieszanki.

Każda podróż wymaga mapy. Zawsze podobały mi się rysunki z instrukcjami, zwłaszcza czarno-białe obrazki spotykane w książkach, takich jak np. *Encyclopedia of Needlework (Encyklopedia robótek ręcznych)* z 1886 roku, autorstwa **Thérèse de Dillmont**, czy *Pattern Book of Renaissance Lace (Księga wzorów renesansowej koronki)* **Cesare Vecellio** z 1617. Kiedy odwołujesz się do diagramu, w rzeczywistości ożywasz jakiś pomysł, jest to interpretacja, a nie oryginał. W ramach tego procesu tworzy się przestrzeń, która przejdzie zmianę, celową lub przypadkową. Rozwój koncepcji jest nieuchronny. Nie inaczej jest w przypadku pianisty interpretującego utwór muzyczny. Indywidualność grającego zmienia sposób, w jaki utwór



jest odbierany przez publiczność. Kolekcja partytur graficznych muzyki współczesnej Johna Cage'a zatytułowana *Notations (Notacje)*, z 1969 roku, to kolejna kluczowa pozycja w moim życiu. W mojej głowie istnieje graficzna synchronizacja pomiędzy żakardowym ciągiem perforowanych kartek lub papierowym wzorem koronki klockowej a partyturą György Ligetiego lub Mortona Feldmana.

Stawianie żagli

Zrazu myśli się o tym, aby znaleźć mityczny spray do utrwalania powietrza. Chodzi o szycie trójwymiarowe, bez tkaniny, bez podłoża, z siatką przeplatających się nici o różnym stopniu zagęszczenia, unoszących się w przestrzeni. Jest coś pięknego w prostym szwie, w pragnieniu pozbycia się podłoża, odrzucenia wszelkich wymogów praktycznych, tak aby struktura stała się doskonałą całością konstrukcji rytmicznej. Moim celem był powrót do źródła, przyjrzenie się geometrycznej strukturze podstawowych szwów i ich rekonstrukcja. Szycie nie będzie już miało odniesienia do istniejącego obrazu, lecz stanie się obrazem samym w sobie.

Podróże – ocean możliwości

Kiedy patrzę wstecz, myślę, że wszystkie twórcze dokonania można postrzegać jako zestaw widokówek, które pokazują i dokumentują odwiedzane miejsca, serię wzajemnie powiązanych podróży, które tworzą wspólną mapę wędrówki człowieka przez życie. W mojej pracowni po raz pierwszy zastosowałem nowe techniki, materiały i koncepcje, wykorzystując technologie analogowe i cyfrowe. Nieustannie działałem w obrębie kontestowanych zagadnień praktyki artystycznej i rzemieślniczej, takich jak: wzór, haft, koronka, motywy kwiatowe, konflikt, element podstawowy, samplowanie i obrazowanie odnoszące się do procesu. W miejscach związanych z pierwotnymi tradycjami, interakcjami międzykulturowymi i swobodą pracy poza głównym nurtem. Charakter mojej pracy często się zmienia, jestem twórcą zarówno idei, jak i formy, dzieło ostatecznie zmierza dokładnie tam, gdzie chce iść. Ułatwiam ten proces, ale na pewno go nie kontroluję. Każda praca jest w efekcie indywidualną grą, dialogiem pomiędzy twórcą a efektem jego działań; to, co widzimy, jest rezultatem wykonanych ruchów i reakcji na nie, zastosowanych strategii. Krótko mówiąc, zawsze istnieje nowa przestrzeń do badań. Doskonałym przykładem takiego podejścia była moja indywidualna wystawa *Seeds of Memory (Ziarna pamięci)* z 2015 roku, której założeniem było zidentyfiko-



↑ **Pretty Deadly (Całkiem śmiertelny)**, 2011

Jednym z moich ulubionych obrazów jest *Garden of Earthly Delights (Ogród rozkoszy ziemskich, 1490–1510)* Hieronima Boscha. Zawsze fascynowały mnie surrealistyczne postacie, hermetycznie uwięzione w szklanych rurach i fantastyczne pozaziemskie krajobrazy. Jest to obraz tak dalece wyprzedzający swoje czasy, że nawet dziś wydaje się wizjonerski. *Pretty Deadly* jest częścią cyklu, który zgłębiał nierzeczywistą przestrzeń między drugim a trzecim wymiarem, przy użyciu komputerowego haftu maszynowego, farby akrylowej, szkła, drutu i kolażu. Prace były barwne, dramatyczne, rytmiczne, niemal holograficzne w nastroju, z intensywnymi detalami, które z dystansu stapiały się w optyczne konfiguracje.

wanie, skontekstualizowanie i odwzorowanie serii oryginalnych rozwiązań, zaczerpniętych z praktyki, które stały się bazą dla nowego cyklu dziewięciu owalnych prac – *The New Worlds (Nowe światy)*, 2014–2015. Tworzenie map pomaga określić świat, w którym żyjemy. Na nasze postrzeganie rzeczywistości wpływa religijny, kulturowy, polityczny, społeczny i ekonomiczny klimat tego, kiedy i gdzie mieszkamy. Doświadczenia nabyte w ciągu całego życia kształtują nasze myśli. Robienie map to robienie porządku, mapa ilustruje podróż w nieznaną i zachęca innych do zwiedzania. >

← **Lace the Final Frontier (Koronka – ostatnia granica)**, 2012

Jednymi z najważniejszych tkanin w moim życiu są koronki, zwłaszcza wczesne włoskie koronki szyte igłą, często określane jako *Punto in Aria*, „szyte w powietrzu”. Pamiętam, że czytałem, iż koronkę można zdefiniować jako okrążanie przestrzeni. Podkreśla ona dialog między brzegami a pustymi obszarami, które te brzegi otaczają, tworzy układy otoczenia i izolacji. Granice, przestrzeń, izolacja, odgródzenie – to słowa, które można łatwo przenieść do innego kontekstu, słownictwa o charakterze militarnym. *Lace the Final Frontier* to koronka nawiązująca do gry wojennej. Dokonałem sabotażu oryginalnych szesnastowiecznych wzorów, dodając współczesne odniesienia do broni i uzbrojenia.





↑ Dream No. 9 – Expecting to Fly after The Catalan Atlas of 1375 (Sen nr 9 – Oczekiwanie na lot według Atlasu Katalońskiego z roku 1375), 2012

The Dream Pictures (Senne obrazy) wyrażały moje pragnienie, aby szukać innych, nowych scenarii do zagospodarowania. Prace te były zaludnione dziwnymi, pierwotnymi istotami, żyjącymi w materii tkaniny. Materię postrzegam jako terytorium, a tkaninę jako skórę. Interesuje mnie, jak wzory w sztuce i rzemiośle mogą być interpretowane jako abstrakcyjne, topograficzne i kulturowe znaczniki. Śmiejemy się teraz z koncepcji świata postrzeganego niegdyś jako płaski, z lęku przed żeglowaniem poza granice tego, co znane. Nikt w przeszłości naprawdę nie wiedział, czy jest to możliwość realna, czy nie, a jednak ludzie wciąż wyruszali w podróż w nieznaną ze ślepej wiary, ogarnięci ciekawością, co mogą tam znaleźć. Szanuję ten głód przygody.

The New Worlds postrzegałem jako serię otwartych eksperymentów, połączenie diametralnie różnych materiałów i idei, z których każdy ma silny wydźwięk kulturowy. Technicznie prace te były syntezą procesów cyfrowych, analogowych, fotograficznych, malarskich, rzeźbiarskich oraz zszywania i przeplatania. Interesowała mnie domniemana relacja pomiędzy zastosowaniem słowa „kultura” w odniesieniu do dzielenia się wierzeniami i wartościami w społeczeństwie i kręgach kulturowych, a wzrostem materiału biologicznego w laboratorium na szalce Petriego. W obrębie obu tych danych następuje wzajemne przenikanie się, ewolucja i rekonfiguracja w celu uzyskania nowych informacji wizualnych. Wcześniejszą instalacją, która również

skupiała się na związku między strukturą komórkową ludzi i tkanin, była praca *9 Dreams Within the Here and Now (9 snów tu i teraz)*, 1998–1999. Istnieją silne tradycje łączenia wzorów, które można znaleźć w kulturze włókienniczej; na przykład dziewiętnastowieczne indonezyjskie batik *dua negeri* (dosłownie: *dwa kraje*) produkowano w dwóch różnych ośrodkach, a każdy z nich stosował motywy, w których się specjalizował. Kiedy angielski król Henryk VIII ożenił się z Katarzyną Aragońską, w angielskich tkaninach typu *Blackwork* zaczynają się pojawiać wzory mauretańskie. W obu przypadkach ukończone tkaniny stanowią wizualny zapis wymiany kulturowej.

Istotą cyklu *The New Worlds* było pragnienie stworzenia podłoża, wizualnego krajobrazu badawczego. Kolorystyka każdego z artystycznych nowych światów była bezpośrednim efektem przeplatania się wybranych przez mnie materiałów. Wierzę, że każde tworzywo ma swój praktyczny i koncepcyjny wydźwięk. Interesuje mnie kolaż, nie tylko ze względu na jego cechy formalne, złożoność, surowość, świetlistość, ale również dlatego, że ma wbudowane w swoją strukturę treść i uprzednie skojarzenia. Podoba mi się koncepcja, że materiał nie jest dziewiczy, ma swoją przeszłość. W moich pracach nie ma hierarchii materiałów; mój język wizualny jest syntezą tradycji malarskich, rzeźbiarskich i tych związanych ze zszywaniem. Ovalny format *The New Worlds* odnosi się zarówno do szalki Petriego, jak i kuli ziemskiej, jako miejsc, w których rozwija się akcja.

Powrót do początku

Jako dzieci, na pytanie „dokąd idziesz?” – zwykliśmy odpowiadać nieco beczelnym: „tam i z powrotem, tylko po to, by zobaczyć, jak daleko to jest”. Coraz częściej traktuję to sentymentalne powiedzenie jako formę warsztatów, rodzaj zen. Towarzyszy mi przez całe życie; postrzegam je jako wskazówkę, by być ciekawym świata. Matisse powiedział: „W sztuce prawda i rzeczywistość zaczynają się w momencie, gdy nie rozumiesz już, co robisz lub co wiesz”. Myślę, że przyznanie się do braku wiedzy jest pozytywnym krokiem naprzód. Błąd nie jest negatywną, ale użyteczną informacją, która po prostu oznacza, że coś nie wyszło. To zachęta, która pomaga udoskonalić własny język wizualny, aby spróbować czegoś innego. Musisz uważnie wsłuchać się, dokąd praca cię prowadzi, nie możesz narzucać sobie jakiejś koncepcji, szczególnie gdy jest ona w powijakach.

Coraz bardziej uświadamiam sobie, że kreatywność nie jest tylko linearnym procesem rozwoju. W moim programie haftu jest polecenie „powrotu do początku”, które uważam za zabawne i filozoficznie intrygujące. Oczywiście, fizycznie nie mogę cofnąć się w czasie, ale mogę wrócić do początku w kontekście idei. Celem jest nie tyle powtarzanie, ile znalezienie nowych skojarzeń i powiązań, które mogły zostać pominięte za pierwszym razem.

Bardzo mocno absorbuje mnie relacja materii z czasem. *The Spines (Ciernie)* są cyklem pionowo zawieszonych, trójwymiarowych struktur zbudowanych głównie z metalu, nici, papieru, tkaniny, kolażu, farby i tuszu. *The Spines* mogą być postrzegane jako forma dendrochronologii, próbka rdzenia z całej mojej przeszłości. Kawałki przegubowo łączonego filigranu, inspirowane historią tkaniny, są nakładane warstwowo i zszywane. Nici są synonimem połączenia i naprawy, zwodniczo kruchego materiału, który w rzeczywistości jest zaskakująco mocny. Mówiąc obrazowo, nić jest długim, cienkim, cylindrycznym pasmem bawełny, wełny lub włókna syntetycznego, używanym do haftowania, tkania, przędzenia lub szycia. Może również nawiązywać do tematu lub narracji biegnącej w opowiadaniu czy powieści. W terminologii informatycznej opisuje ona łączenie ze sobą poszczególnych

elementów i komunikatów, dlatego też nici mają wymiar zarówno praktyczny, jak i narracyjny; łączą materiały, tworzą powierzchnie, jednoczą idee i tematy. *The Spines* są symbolem siły kultury tkaniny i znaczenia historii rodzinnych. W końcu następuje pełna harmonia we wzajemnym oddziaływaniu mojej praktyki w zakresie tkaniny artystycznej i technologii. ■

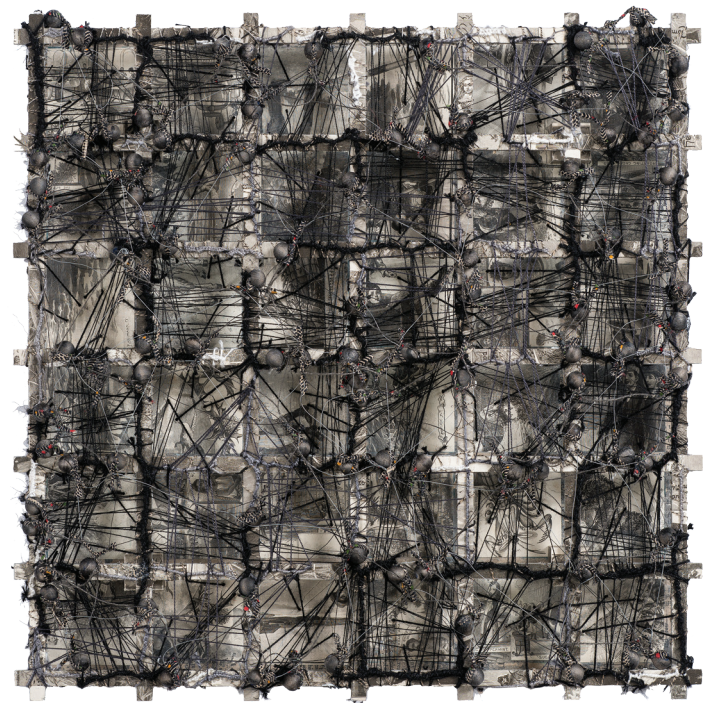
Bibliografia

- *You are Here*, Hare Print Press, 1999.
- *Pretty Deadly New Works by Michael Brennan-Wood*, Naughton Gallery, Queens University, Belfast 2009.
- *Forever Changes, Retrospective*, Ruthin Craft Centre 2012.

ABSTRACT

SIGNPOSTS TO NEW SPACES AND OTHER TRAVEL NOTES

Michael Brennan-Wood regards himself as an independent explorer of visual territories. There are two ongoing spatial considerations in his practice, the spaces within and the spaces between. He has always been drawn to the border areas, the margins between disciplines, the points at which ideas overlap, blurring distinctions as to whether it's a textile or sculpture, applied or fine art piece. Definitions of an area's ideology are often a form of protectionism and control; he belongs firmly to the what if school of thought. The relationship between music and rhythm, has been a constant source of fascination in his work. His works recognized no hierarchy of materials; his visual language is a synthesis of painterly, sculptural and stitched traditions.



↑ En Pointe – Entrechât, 2019

Istnieje symbiotyczna relacja pomiędzy choreografią igły, która porusza się w przestrzeni, kręcąc się, przekuwając, wbijając w podłoże tkaniny, a tancerzem, który porusza się po scenie. Nici w *En Pointe* są wizualnym zapisem odbytego tańca, można odgadnąć towarzyszącą mu muzykę. Kolejnym punktem odniesienia jest praca Edgara Degasa *Little Dancer (Tancerka)* z 1880 roku, rzeźba, która łączy w sobie twardość metalu i miękką tkaninę. Podoba mi się napięcie między brząsem a kruchością tiulowej tkaniny *Tutu* okalającej figurkę.

