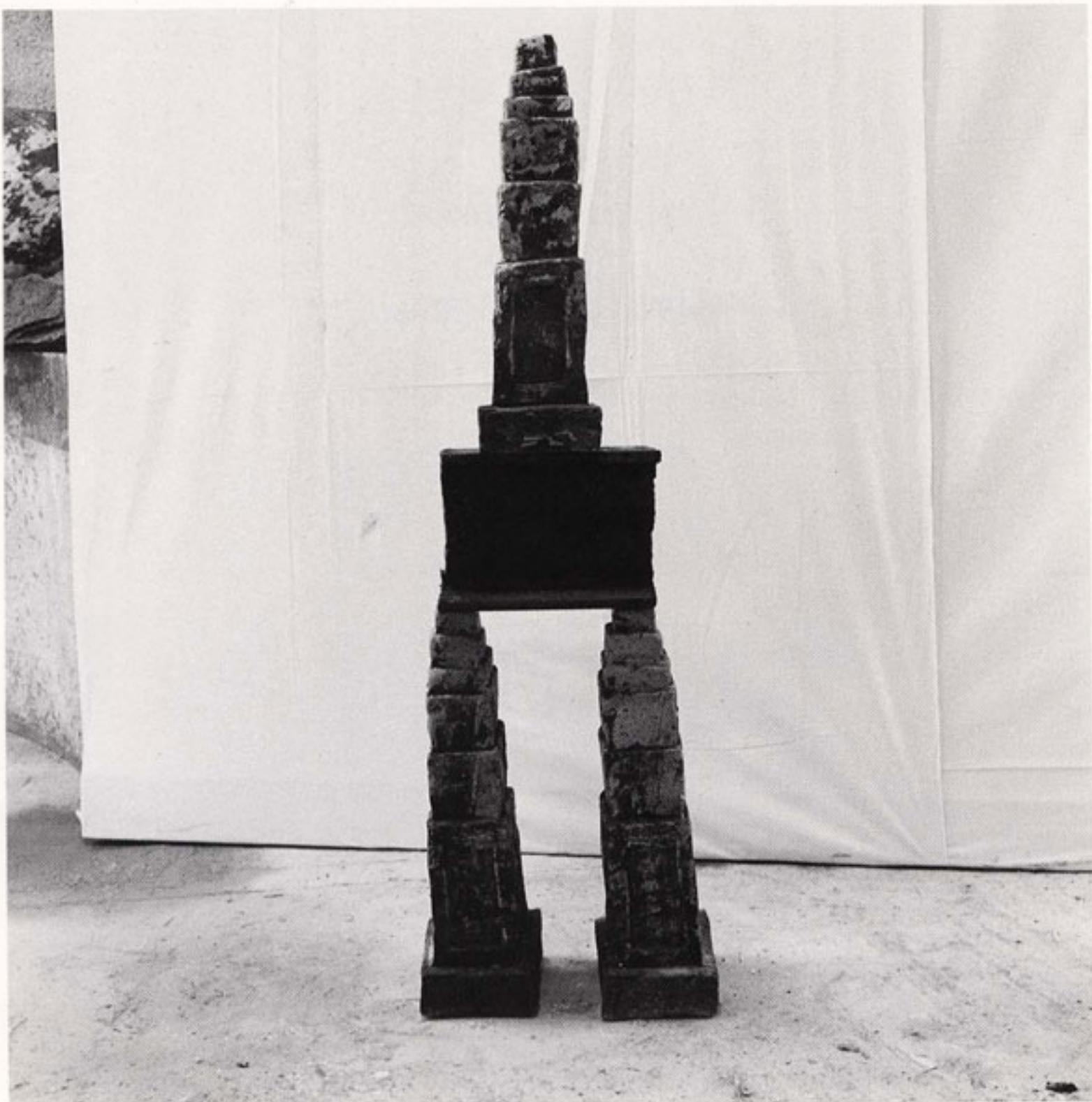


# **MICHAEL O'DONNELL**

**FOUR EXHIBITIONS SEPT 86 – MARCH 87**



Under Cover



Empire Stateless







Domestic Monument

Wedge Monument





Construction Monument

Sponge Wall Element



Wedge Monument

\* New Lansds'capes



Hunter

Goat Pedestal



Goat Sentry





Goat Pedestal



More Trouble in the Hen House



Hunter



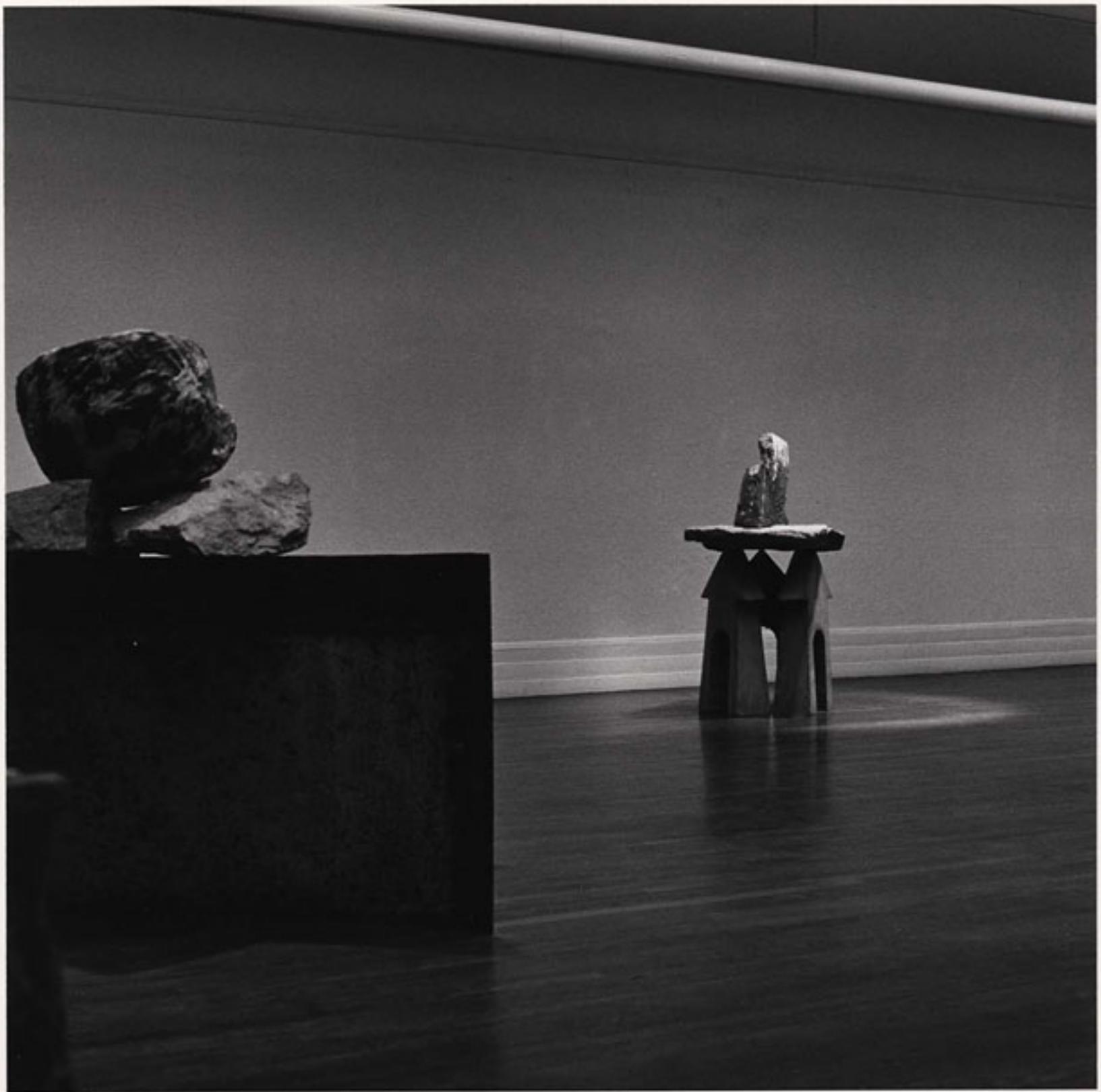
Dip, Dip, Dip, My Blue Ship



Undercurrent Light

Stacked Monument

Dip, Dip



Sub Structure

Dip, Dip



Sub Structure

Bronze Wedge



New Monument

Bronze Wedge

Undercurrent Pointer

Undercurrent Light



Up the Punjab



Cake Walk



Stacked, Monument



Wedge Monument



More Trouble in the Hen House



Goat Sentry

Hen House

Wedge Monument

TIDENS FORLØP  
RUST

Trygghetens element i en verden av nostalgi -  
– i en verden som har feilet  
utviklingen har feilet  
teknologien har feilet  
Modernismen har feilet  
Schnabel refererer til rust som fattigdommens struktur.  
Det skinnende og det nye  
det funkrende og det plastiske  
er symboler på en tapt drøm  
en drøm dømt til nederlag

Produsering av umiddelbare ruiner. Den brente jord av  
første og annen verdenskrig har avlet en verden overfylt av  
korn, stål og heroin, "ships and Chips" Heltene fra 14 og  
39 har produsert køer av sultende, rekker av arbeidsløse og  
en serie hull i bakken som enten skjuler spill fra teknolo-  
giens progress eller sprer opp oljedollars inn i lommene til  
de få – på bekostning av de mange.

THE PASSAGE OF TIME  
RUST

The safe element in a world of nostalgia -  
– a world that has failed  
progress has failed  
technology has failed  
Modernism has failed  
Schnabel refers to it (rust) as the texture of poverty  
The shiny and the new  
the bright and the plastic  
are symbols of a lost dream  
a dream proved to failure

The making of instant ruins. The scorched earth of World  
War I and II has spawned a world, overpopulated in  
corn, in steel, in heroin, in ships and Chips. The dream of  
the heroes of '14 and '39 have produced queues of  
starving, lines of unemployed and a series of holes in  
the ground which hide the wastage of technological  
process or spew oil dollars into the pockets of the few  
- at the cost of the many.

Det finnes tre menneskeproduserte strukturer som på dette tidspunkt interesserer meg. På en måte besørger alle tre et sammenhengnede nettverk – en kjede av landemerker som forstyrrer det Europeiske landskap. Disse tre er kirken, monumentet og elektriske pumpestasjoner. Alle tre representerer en kjede av reaksjoner som ikke er tydelige ved første øyentagelse.

Uten at man vet hvorfor er deres funksjon eller eksistensgrunnlag foruroligende gjemt. De er knyttet sammen ikke bare ved funksjon, intensjon og interreaksjon, de har også en felles arkitektonisk form – et ønske om å formidle stabilitet og lang levetid i form, og ønsker og drømmer med hensyn til pekeretning. Deres design bryter med vår arkitektoniske tradisjon – den arkitektur vi er bedt om å bo i, handle i, arbeide i, osv.

De står ikke bare som forbindelsesledd til andre, lignende strukturer, men også som en forbindelse til et formspråk som tilhører en annen kultur. På en eller annen måte så innbyr denne forbindelsen til ”en annen kultur” oss, betrakteren, til en følelse av ærefrykt. Vi føler oss veldig ydmyke under synet av disse strukturene.

Under overflaten ligger et nettverk av andre strukturer som går utover et vanlig menneskes forståelse og kontroll. Underverdenen er grunnbasis – uten den vil strukturen kollapse. Slik et vanlig hus står på sin egen grunnmur, står også dette fundamentet ansvarlig for overstrukturen.

Underverdenen er et område av mystikk, misforståelser, forviklinger og foruroligende enkelhet – i mange tilfeller er det utrolig at den har lov til å eksistere, i andre tilfeller takker man Gud for at den gjør nettopp det. Således som disse tre strukturer har sin underverden, så har samfunnet og individet det, politiske strukturer forlanger det. I livet står den gjemt, i døden forblir den glemt.

There are three man made structures which at this point interest me. In a sense all three provide a linking network – a chain of markers which interrupt the European landscape. They are the church, the monument and electricity pumping stations. All these represent a chain of reactions which are not apparent from first view of the structures. Unless one knows why; their function or reasoning are disturbingly hidden. They are linked not only by events, intentions and interaction, they also have a common architectural norm – a wish to provide stability and longevity in form, and desires and dreams in direction and pointing. Their design breaks with our tradition and architecture – the architecture we are asked to live in, shop in, work in etc.. They stand not only as links to other similar structures but also a link in time to a language of form which belongs to another culture. Somehow this link to “other cultures” provides us, the viewer, with a sense of awe. We are made to feel very humble in the sight of these structures. Beneath these structures lies a network of further structures which go beyond the understanding and control of mere man. The underworld is the support base – without it the structure collapses. As an individual house stands on its own foundation, this foundation stands responsible for the over-structure. The underworld is an area of mystery, misunderstanding, complexity and disturbing simplicity. In a lot of cases how it is allowed to exist at all seems beyond belief, in other cases – thank god it’s there. As in the three structures, all structures have their underworld – societies have it – individuals have it – political structure demands it. In life it stands hidden, in death it remains hidden.

Michael O'Donnell 1987

– Å isolere en arbeidsperiode er uærlig. Som Matisse, som da han ble spurta om hvor lenge han hadde brukt på et spesielt arbeid, svarte: 50 år og tyve minutter.

Dette utsagn er kanskje ukorrekt med hensyn til år og minutter – men korrekt i form av ide.

Denne "uekte" perioden dekker flere år og 6 mnd. av fysisk arbeid. Mine hensikter og intensjoner har forandret seg og deretter retunert til sitt utgangspunkt. Gjennom hele perioden har det eksistert et ønske om absolutt klarhet og definitiv sikkerhet. Mange av de fysiske avgjørelser demonstrerer dette ønsket og mange av ordene og arbeidene samlet, benekter det. For meg er dette en del av arbeidsprosessen. Ting må få lov til å forandre seg – svinge unna og returnere. Jeg kan ikke stoppe det. I en verden av åpenbar kaos – så virker nødvendigheten av å forholde seg presist og konstant, noe malpllassert.

Som kunstner finner jeg det et dilemma – menneskeverdenen slik jeg opplever den – og verdenen som presenteres for meg, mot en bakgrunn av hva? Hva enn mennesket gjør, så vil naturens egen kraft trekke til seg og returnere i naturens egen merkelige rytme – basert på forandring – død – vekst. Som kunstner må man akseptere dette faktum – hvis ikke er alt som lages kun kunst – en vare uten fundament.

Jeg har drømmer om skulpturer i konstant spenning – presise og upresise – store og små – dynamiske og stille og i hvert fall ikke kjedelige.

Atmosfære er mer potent enn realitet.

En katalysator mer brukbar enn en løsning.

To isolate a working period is false.

As Matisse answered, when asked how long a certain piece of work had taken to execute, it took 50 years and twenty minutes. This statement is probably not correct in terms of years and minutes – but is correct in terms of idea. This "false" period covers a good few years and 6 months of physical building. My aims and intentions changed and returned to their source. Throughout was a wish for absolute clarity and definitive certainty. Many physical decisions demonstrate that and many of the words and works gathered deny that. For me that is the working process. Things must be allowed to change – to veer off and return. I can't stop it. In a world of apparent chaos – the demand to be precise and constant is somewhat out of place. As an artist I find it a dilemma. The man-made world as I perceive it – and the man-made world presented to me, against a background of what? Whatever man does, the greater force of nature withdraws and then returns in nature's own peculiar rhythm, based on change – death – growth. As an artist one must accept this idea or else all that is made is merely, art. A commodity without foundation. I have dreams of sculpture being in constant tension – precise and unprecise – large and tiny – dynamic and silent and at the very least – not boring.

Atmosphere is more potent than reality.

A catalyst is more useful than an answer.

## TRE ASPEKTER

Begynnelsen – mideten – og mot slutten.

Drammen Kunstforening nov.86 "Domestic Decay"  
Henie Onstad Kunstsenter des.86. "Das Monument"  
Wang Kunsthåndel, Oslo febr.87 "Undercurrents"  
Bergen Kunstforening febr.87 "In Memorium"

### Begynnelsen

Det er meget vanskelig å tenke tilbake til når jeg først ble konfrontert med skulptur. Kanskje, i likhet med mange av min generasjon og bakgrunn, var det kirkestatuer og gravsteiner. Men disse var i seg selv ikke noe spesielt. Som objekter stilte de ingen spørsmål og krevde ingen svar. De var gjenstander til å overses. Men de hadde en atmosfære, en kjedereagerende effekt. Gravsteinen – vertikal – som ga retningslinjen til det horisontale mysterium av hva som lå nedenunder. Jeg minnes å ha store vanskeligheter med å forene realiteten av en liten stein med ideen av en langliggende figur. Som en lang L som bøyer seg på feil sted. Det er en engelsk nasjonalbeskeftigelse å vandre rundt på kirkegårder. Å vandre til din egen families hvilested synes akseptabelt. Å vandre gjennom andre menneskers samlede minner – noe makabert. Jeg undres på om det har noe med en mangel på fundamental identitet, mangel på å vite hvor du kommer fra. De fleste engelske hjem er en vare av en viss verdi som innkasseres med jevne mellomrom, for så å erstattes med en vare av en høyere verdi osv. og de fleste av disse husene og den jorden de står på, forblir dine i bare 99 år. Kan hende antyder kirkegården eierett – en stripe jord som er din for alltid – et familiesete – en følelse av sted og identitet. Kirkegården reflekterer også kirken, og kirken – museet. Alle er meget stille steder – beholdere av ulogisk fred – knyttet sammen ved sin veldighet, repitision og sin referanse utover den fysiske form.

## Three aspects

The beginning – the middle and towards the end.

Drammen Kunstforening nov.86 "Domestic Decay"  
Henie-Onstad Kunstsenter dec.86 "Das Monument"  
Wang Kunsthåndel, Oslo feb.87 "Undercurrents"  
Bergen Kunstforening feb.87 "In Memorium"

### The beginning

It is very hard to think back to when I was first confronted with sculpture. Perhaps in common with many of my background and generation it was memorials, church statues and gravestones. But these objects were not anything special. As objects they asked no questions and demanded no answers. They were objects to be ignored. But they did have an atmosphere, a linking effect. The grave-stone, vertical, giving direction to the horizontal mystery of what was underneath. I remember having great difficulty marrying the reality of a little stone against the idea of a longlaying figure. Like a long L which bends in the wrong place.

It is an English pastime to wander graveyards. To wander to your own family retreat seems acceptable. To wonder through other peoples massed memories – somewhat morbid. I wonder if it has anything to do with a lack of fundamental identity – of knowing where you come from. Most English homes are commodities of a certain value, which are cashed in at regular intervals – to be replaced by a commodity of a higher value, and so on – and most of these and the land they stand on are only yours for 99 years.

Perhaps the graveyards implies ownership – a strip of land which is permanently yours – a seat of family stability – a sense of place and identity.

The graveyards also mirrors the church – and the church the museum. All three are hushed places – containers for an illogical peace – linked by their vastness, repetition and their reference beyond their physicality.

## Kunstnerens rolle som samtidsarkeolog

Idet vi beveger oss mot det 21. århundre er kanskje tiden inne til å titte fremover og stirre tilbake. Mens det 20. århundre nærmer seg slutten, hva har skjedd?

Det store Håp om en maskinbygget tidsalder har smuldret opp til knuste murstein og brukne tannhjul. Dens død burde vært anet i 1914 og absolutt gjenkjent i 1945. Men håpet er evig – industriens slagghauger vokste høyere i landskapet som ble dannet av industrielle byer, hvor ordnede arbeidere som levde ordnede liv, bodde i ordnede hus og hvor ordnet rekreasjon eksisterte. Disse slagghaugene skulle senere erstattes med sitt motsatte bilde – nedgravd, mysterisk avfall, like skadelig som kreft – begravet utav syn og offisielt ufarlig.

Slagghaugenes kultur fant tilfredsstillelse i et fellesskap av håp – 1980-årenes ekvivalent finner håp i forbipasserende bilder i en to-dimensjonell redigert verden av Tv-tilbakeblikk, innsyn i meningslös kunnskap, uberørt av menneskehånd samt masse-skrek på en massiv skala, pakket pent inn i en 26" kasse. Idet hjemmets bakgrunn forblir statisk og stagnat, flyr bilder forbi forttere enn løfter.

Men hva er igjen – den solide fabrikken – symbolet på rikdom og makt – borte, for å erstattes med midlertidige skall som sprer ut produkter av Chipmystikk, så uskyldige, så oppriktige – som gjør livet lettere – for hvem? Minner blekner forttere og forttere idet flere og flere gjøres tilgjengelige ved å presse en bryter.

Hva er det 20. århundre – en tid av løfter og knivegg katastrofer, en tid av overproduksjon og underernæring, en tid av ren imperialisme og snikende manipulasjon, en tid av grunnleggende ærlighet og voldelig frustrasjon?

Hvis kultur er den kraft som forbinder tid – fra nå og tilbake til vår opprinnelse, fra nå og fremover, hva etterlater dette århundre seg kan hende et nettverk av minnesmerker til døde individer. En kilde av heroisk rettferdiggjøring av Maktene for å tilbakebetale gjelden til berøvede familiær, til berøvede generasjoner.

Frasvindling av ungdommen i den første krigen – frarøvet håpet i den andre, og etterlater souvenirer i form av stein og bronse, og hakekorset – århundrets mest gjenkjennelige symbol.

Kanskje er hakekorset, korset og pilen de mektigste tegn produsert av mennesket. Kanskje er monumentet og hakekorset det 2. århundrets gave til menneskeheden, ved hjelp av TV og Chipkulturen vil ingen få lov til å glemme – så lenge luftrommet er tilgjengelig. – Men pilen peker i riktig retning.

## The middle

## The role of the Artist as a contemporary archeologist.

As we move towards the twenty-first century perhaps now is the time to peep forward and to stare back. As the twentieth century draws to a close, what has happened? The huge hope of a machine-built age has crumbled into broken bricks and smashed cogs and handles. Its demise should have been smelt in 1914 and certainly recognized in 1945. But hope sprung eternal – the slag heaps of industry grew higher on the landscape of industrial cities, where ordered workers with ordered lives, with ordered houses and ordered recreation existed. The slagheaps later to be replaced by their image inverted – dug down mysterious wastage as evil as cancer – buried from sight and “officially” harmless.

The slag heap culture found satisfaction in a common bond – hope. The 1980 equivalent finds hope in passing images of a twodimensional, edited world of TV-flashbacks, insights into senseless knowledge, untouched by human hand and mass horrors, of a massive scale, packaged neatly into a 26" screened box. As the background of the home remains static and stagnant, images slip by faster than promises.

But what is left – the solid factory, the symbol of wealth and power, gone, to be replaced by transitory shells pushing out products of chip mystery – so innocent – so sincere – making life easier – for whom?

Memories fade faster and faster as more and more are made readily available at the touch of a button. What is the 20th century – an era of promises and knife-edge disaster, an era of over-production and under-nourishment, an era of clean imperialism and sneaky manipulation, an era of basic honesty and violent frustration.

If culture is the force which links time – from now – back to our primeval source – from now forward to the future, what is left after this century – perhaps a network of memorials to dead individuals. A source of heroic justification for Powers to pay back the debt to bereaved families – a bereaved generation in both instances. Cheated of youth in the first war, cheated of hope in the second – And laying behind the stone and bronze keepsakes – the swastika – the century's most recognizable symbol.

Perhaps this, the cross and the arrow are the most powerful visual images produced by man. Perhaps the monument and the swastika are the 20th century's gift to mankind, with the help of TV and Chip culture no one will be allowed to forget. Providing air space is available.

But the arrow points in the right direction.

Et metafor for televisjon  
eller televisjon et metafor for minner.

Dømmen – å bygge et monument som stopper all krig.

Resultatet – vegger som gir plass til nye navnelister for når neste krig kommer.

Fuglen er symbolet på makt – enten ren politisk makt eller religiøs, eller rett og slett hemmelig individuell makt. Den forandrer seg også til det motsatte – et bilde av ukompetent flaksing. En bevinget kriger destinet aldri til å fly. En strandet fugl uten muligheten til flukt. En tegnet skulpturell referanse som trekker hardedge strukturen vekk fra en verden av konstruksjon og beholder og inn i en verden av ideer og idealer via den skulpturelle/monumentale prosess.

Men arbeidene er ikke antikrig – når den tredje krig kommer vil alle billedhuggere tjene bra. Etter den første krigen ble 10 millioner kubikkfot Portland stein sent til Nord Frankrike for å gjøres om til steinregimenter.

Nei, de store treskulpturene handler om monumentets opphav og deres konsekvens.

Krigsaspektet er av liten interesse.

Å si at krig er fælt – er innlysende.

Å si at krig er bra – er mindre innlysende.

Begge utsagn ligger utenfor mine interesser.

Skulpturene handler om bygninger og materialer, om volum og bestandighet.

Det er metaforer for måten ting ser ut og hvordan de egentlig er. De inneholder elementer av enkle deler som utgjør en helhet. Måten Stein legges på Stein for å oppnå en singulær masse, et singulært syn – en singulær kraft.

Det er ganske underlig å tenke på at mot slutten av dette århundre har kunstneren inntatt en unik rolle blant menneskene. I og med det evig grensesprengende formspråk i kunsten går områdene inntatt av kunstnerne utover de villeste drømmene til de fleste av kunstnerne fra begynnelsen av dette århundre. Som en konsekvens av å grave og søke har kunstneren i slutten av det 20. århundre påtatt seg rollen som samtidens arkeolog. På en måte gir dette ham en fribilett til å reise hvor som helst og bruke hva som helst. Til å krysse referere det som eksisterer på overflaten med det som er underliggende – det som er nasjonal stolthet er av internasjonal interesse og eiendom – det som er nasjonal tradisjon er en internasjonal kryssereferanse. Så kunstneren står ganske unik – uten politiske eller økonomiske begrensninger – han reiser i en verden og ser, forteller og skaper. Skalaer av fysisk forandring som engang var reservede politikere og arkitekter, er blitt inntatt av kunstnere.

Fra Rodin til Brancusi, gjennom Minimalismen og American Land Art har ambisjoner og skala forandret seg. Jordoverflaten har blitt påvirket, poengert, gravet i og flyttet på. Renessansemannen – egoet – er brutt ned – det kollektive forholdet mellom mennesker og dets konsekvente ansvarlighet kommer tilbake. Urtidsmennesket ville vært glad for at hans monument fremdeles eksisterer.

A metaphor for television  
or television a metaphor for memorial

The dream – to build a monument to stop all wars.

Achievement – walls to provide space for lists of names for when the next war comes round.

The bird is the symbol of power – whether straight political or religious power or just plain secretive individual power. It also turns into the opposite – the image of flopping incompetence. A winged warrior destined never to fly. A beached bird unable to escape. A drawn sculptural reference which pulls the hard-edged structure from a world of construction and container into a world of ideas and ideals via the sculptural/monumental process.

But the pieces are not "anti war". When the third one comes round all sculptors will make a fine living. After the first, 10 million cubic feet of Portland stone was shipped to Northern France to make the stone regiments.

No, the large wooden pieces are about the source of monuments and their consequence.

The war aspect is of little interest.

To say war is bad – is obvious.

To say war is good – is less obvious.

Both statements lay outside my interest.

They are about buildings and materials  
about volume and permanence.

They are metaphors for the way things look and the way things are. They contain elements of the simple unit which makes up the whole. The way stone is layed upon stone to achieve a singular mass, a singular vision – a singular might.

It is quite bizarre to think that towards the end of this century the artist has assumed a unique role amongst man, with the ever expanding language of Art, the areas delved into by the artist are wider than any of the wildest dreams of most early 20th century artists.

A consequence of the digging and searching is that towards the end of the 20th century, the artist has assumed the mantle of contemporary archeologist. In a sense this role gives him a ticket to travel anywhere and to use anything. To cross relate what exists on the surface to what exists under ground – To what is of national pride is of international interest and ownership – To what is of national tradition is of international cross reference.

So the artist stands quite unique – without political or financial confines, he travels in a world looking and telling and making. The scale of physical change once reserved for politicians and architects has been bitten into by the artist. From Rodin to Brancusi, through minimalism and American Land Art, the ambition and scale has changed. The surface of the earth is being affected and punctuated, dug into and moved. The idea of renaissance man – the ego – being broken down – the relationship of men collectively and their consequent responsibility is returning.

Ancient man would be pleased his monument still exists.

Når en utstilling er over – hva er igjen? – en følelse av storverk? – en følelse av frustrasjon? En sjanse til å se hva som konkret eksisterer. I essensen kan det grunnleggende startpunkt i en skulpturell prosess ha intellektuelle, følesmessige intensjoner. – I realiteten – det som eksisterer er realitet. Det dreier seg om fasong, form, materialer, negativt og positivt rom. Treskulpturer må stå opp mot historien av skulptur og realiteten av tre.

I den norske kulturen er treoverflater pusset, impregnert og gjort kostelige. Overflaten blir til et medium som overføres begrepet om tid – i en tjæret tømmerbygning eller båter med havets arr risset inn, i verktoy for menneskehånd. Ideen om tre som konstruksjon synes å mangle – kan hende fordi det området så opplagt tilhører husbyggaren. Kan hende eksisterer idealet om at treskulpturer skal relatere til drømmer og ambisjoner og burde overse den basiske og reelle verden. Jeg inntar det standpunkt at skulptur burde baseres i realitet – den eksisterer – på sitt beste står den i veien – konfronterer rommet – innenfor den fysiske konfrontasjonen burde det eksistere en tanke som provoserer konfrontasjonen. På en eller annen måte burde dets ambisjoner ikke gå utover kontaktverdenen, på et grunnleggende menneskelig nivå. Det finnes et instinktivt formspråk i oss alle, en forståelse som innebærer klare definisjoner.

When an exhibition is finished what is left?  
A sense of achievement? – a sense of frustration?  
A chance to see what collectively exists.

In essence the basic start of a sculptural process may have a deeply intellectual emotional intention.

– In reality – what exists is reality. It is about shape, form and materials, negative and positive space.

Wooden sculptures must stand against the history of sculpture and reality in wood. In this Norwegian culture wooden surfaces are polished, impregnated and made precious. The surface becomes a vehicle to relate the idea of time – as in tarred log-buildings or ocean scarred boats – in tools for man made use. The idea of wood as construction seems lacking – perhaps that area so obviously belongs to the housebuilder. Perhaps the ideal exists that sculpture in wood should relate to dreams and ambitions and should ignore the basic and real world.

I take the stand that sculpture should be based within reality – it exists as reality – at its best it gets in the way – confronts space – within that physical confrontation should exist a thought provoking confrontation. Somehow its ambition should not be beyond the realms of contact – on a basic human level.

There is a language of form which is instinctly within us all. An appreciation of which bears no clear definition.

Michael O'Donnell

## MENTAL FREMTIDSARKEOLOGI

På sin innstallasjon i Drammen Kunstforening presenterte Michael O'Donnell i hovedsak to ulike objektgrupper. Den ene gruppen besto av store sammenstillinger av objekter hentet fra den hjemlige intimspheren. Et av verkene bygget opp av tre store igjenmurte skap, et annet av ti støpte TV-apparater, begge stablet opp sammen med trekasser til geometriske og likevektige strukturer. Den andre gruppen inneholdt tre mindre og monumentlignende objektansamlinger, som hver besto av seks symmetrisk arrangerte elementer, støpte i marmor og jernstov. Alle disse arbeidene fokuserte helt åpenbart på de spor som tidens tann etterlater seg på menneskeskapte materialer i form av et uunngåelig forfall, uttrykt gjennom en patina av eroderte og rustne flater. Denne forfallsymbolikken hos Michael O'Donnell er imidlertid ikke entydig, men innbyr til tolkninger på flere plan. Den verden man umiddelbart assosierer til er fremtidens postteknologiske ruiner, der en ny type landskapsbilder står igjen på de forsteinede, arkaiske Tv-skjermene og der de innholdslose skapene, sammen med krigens minnesmerker, er blitt monumenter over våre tankers og handlingers negative effekter. Fra denne synsvinkel har Michael O'Donnell bedrevet en futuristisk type arkeologi og gravd ut den mentale del av vår tids kulturelle lavmål som de profesjonelt pessimistiske postmodernistene mener vi har nådd. For helt siden Sex Pistols brølte ut sitt kompromissløse No Future for en ti år siden har det også på det rent kommersielle plan vært comme il faut å betegne modernismens utopiske fremskrittsoptimisme som død og begravet. Typisk for det postmoderne mennesket er å snu en deprimerende fremtid ryggen og trøste seg med ironiske parafraser over en bokslag historie.

Man reflekterer ikke, bryr seg ikke – bare står der og gjentar No Future som et hakk i platen. Denne slappe og unfallende holdning unngår dog Michael O'Donnell. Hans strategi er ikke likegyldighetens. Han bryr seg, men ikke slik at han havner i dommedagspredikantenes pessimistiske kor, som til konsekvens har den psykiskt negative boomerang-effekten, en effekt William Burroughs så enkelt formulerte i setningen «If you say things that aren't nice, you will hear things back that aren't nice.»

## FUTURISTIC ARCHAEOLOGY

In his installation in Drammen Kunstforening Michael O'Donnell presented two main groups of objects. One of the groups consisted of large constellations of objects fetched from the intimate domestic scene. One piece made up by three large blocked-up cupboards, another by ten cast TV-sets – each piece contained stacked wooden boxes to make geometrical and balanced structures.

The other group consisted of smaller and monument-like collections of objects, each of which contained six symmetrically arranged elements cast in marble and iron.

All these pieces quite clearly focus on the marks that the passage of time leave on man-made materials in the shape of the unavoidable decay, expressed through a patina of eroded and rusty surfaces. However, this symbolism of decay of Michael O'Donnell's is not singular, but invites to interpretation on several levels. The world one immediately associates with, is future's post-technological ruins, where a new type of landscape remains on the petrified, archaic TV-sets and where silent cupboards, together with the memorials of war, have become monuments to the negative aspects of our thoughts and actions. Seen from this angle Michael O'Donnell has performed a futuristic archaeology and excavated the mental part of our time's cultural desert which the professional pessimistic postmodernists feel we have reached. Because since the Sex Pistols screamed out their uncompromising "NO FUTURE" about ten years ago, it has also on the purely commercial level become comme il faut to indicate that the modernist's utopian optimistic belief in progress is dead and buried. Typical for postmodern man is to turn his back on a depressing future and seek comfort in an ironic paraphrasing of pigeonholed history. One doesn't reflect, doesn't care – just stand there repeating "NO FUTURE" as if the needle was stuck.

However, this limp and weak attitude is avoided by O'Donnell. His strategy is not one of indifference. He cares, but not in a way as to put him in the doomsday preachers pessimistic chorus, which again leads to a psychological negative boomerang effect, an effect William Burroughs so simply formulated in the sentence; "If you say things that aren't nice, you'll hear things back that aren't nice."

I Michael O'Donnells kunst finnes det en åpning for alternative lesemåter. Nesten opplagt er kritikken av en negativt historisk utvikling, da han lar det tradisjonelle maktpråkets klassisistiske tunge og hierarkiske strukturer forfalle under tidens og rustens stadige angrep. Men ved siden av dette så utstråler også hans skulpturer en relativ tidløshet i sine mer konkrete referanser. De gjenkjennelige objektene kan like gjerne være hentet fra vår umiddelbare fortid som fra vår samtid, eller mulige fremtid. De tvetydige tegnene som man kan spore av en kulturell regresjons-holdning, dvs. at fortiden alltid fortører seg lysere enn fremtiden, blir derfor mulige å tolke som en opphevelse av den type linearitet som vi finner i både den romantiske tilbakeskuende og i den normale futuologiske ruinfasinasjonen.

På denne måten er det mer nærliggende å betrakte hans innholdslose skap, forsteinede TV-apparater og drapshe-roiserende monumenter som strukturer åpne for de forestillinger og visjoner som en eventuell betrakter selv måtte ha om historie- og fremtidsproblemet. Han har faktisk også angitt hvor man skal lete for å finne dem, nemlig i mellomrommene mellom hvert enkelt verks ulike elementer. Det er i disse tilsynelatende tomme strukturer at han snur hele kulturpessimismen på hodet, da de fysisk negative rommene neppe kan oppfattes som annet enn psykisk positive rom hvor man selv kan lese inn sine forhåpninger til den trostesløse fremtid som objektene rundt dem utgjør.

Hva som egentlig gjør Michael O'Donnells kunst så intressant også på det betydningsbærende nivå, er nettopp dette at han ikke bare taler til oss på en bestemt måte gjennom objektenes direkte og fysiske budskap, men at han samtidig åpner for mentale rom som kan bearbeides av våre egne tanker og følelser.

Arbeidene på «Domestic Decay» er av en type som man helst bør lese mellom radene, da det de sier ikke er det viktige. Når vi kaster ut spørsmål til hans kunst får vi til svar at det er å finne i oss selv. Michael O'Donnells skulpturer er derfor i dobbel forstand arkaiske, da Orakelet i Delfi egentlig ikke sa noe annet heller.

In Michael O'Donnell's art there is an opening for alternative and more positive ways of interpretation.

His criticism of a negative historical development is quite clear, as he lets the traditional language of power, classically heavy and hierarchical structures, crumble under the continuous attacks of time and rust.

But besides this aspect his sculptures also radiate a relative timelessness in their more concrete references. The recognizable objects may just as well come from our immediate past as from our present, or possible future.

The equivocal signs which one can trace to a culture's regressive attitude, i.e. the past always seems rosier than the future, is therefore possible to interpret as a suspension of the type of thought-process we find both in the romantic retrospective and in the normal futuristic fascination with ruins. In this way it seems more obvious to view his silent cupboards, petrified TV-sets and death-glorifying monuments as structures open to the conception and vision the prospective viewer himself may have of historical and futuristic problems.

He has in fact also indicated where to look for them, – in the open spaces between each piece's individual element. It is in these apparent empty structures that he turns the pessimism of culture on its head, as the physical negative spaces can hardly be seen as anything else than psychological positive spaces, into which one can read one's own hopes and expectations for the disconsolate future which the objects around them predict.

What really makes Michael O'Donnell's art so interesting also on this significant, interpretive level, is that he does not speak to us in a singular way, through the object's direct and physical message, but that he simultaneously opens for mental spaces which can be reworked by our own thoughts and feelings.

The pieces in "Domestic Decay" are of a kind where one should read between the lines, because of the importance of the unspoken. When we throw out questions at his art we get the answer back: "Look to yourselves". Michael O'Donnell's sculptures are therefore doubly archaic, as the Oracle of Delphi did not say any different either.

Jan Åke Pettersson

Siden Michael O'Donnell kom til Norge har han bare sporadisk vist sine arbeider. Mer indirekte har en kunnet forholde seg til hans kunstneriske holdninger gjennom de nye impulser han har åpnet vei for ved Akademiet.

Det ligger nært å tro at Michael O'Donnell har brukt noen år til å reflektere over sin egen situasjon som kunstner og over de muligheter nettopp skulptur har her og nå, – i den "postmoderne tilstand".

I en serie utstillinger har Michael O'Donnell så vist nettopp undersøkelser av en rekke av skulpturens funksjonsbetegnelser og – muligheter.

Udstillingene som spenner vidt i materiale-valg/teknikk og karakter, avspeiler en eksplosjonsartet arbeidsinnsats, en rastlös intellektuell söken og refleksjon, som er skjeldens vare i det norske kunstmiljøet.

Michael O'Donnells skulpturer formulerer meget personlige holdninger og opplevelser, ikke minst spenninger, som det er nærliggende å tro er oppstått ved hans forflytning fra Storbritannia til Norge. En forflytning som bl.a. innebærer overgang fra et internasjonalt orientert kunstmiljø, hvor nettopp skulptur har fanget opp de mest interessante utviklingsfaser i samtidskunsten, til et kunstmiljø som nesten et tiår bevisst hadde stengt seg ute fra omverdenen.

Michael O'Donnell har – ved sitt virke på Kunsthakademiet – spilt en viktig rolle i den utvikling som har preget norsk kunst i 80-årene: en større bevissthet om at norsk kunst er del av en videre sammenheng, og ikke bare kan eksistere uten en kontinuerlig dialog med omverdenen. Den generelle holdnings-endring blant kunstnerne, sammenfalt med at skulptur som fag, etter årtiers stagnasjon, fikk en ny start, så og si på bar bakke. Bar-bakke situasjonen innebærer en total frihet, som resulterer enten i bevisstløs overtagelse av forbilder, eller bevisst söken etter identitet.

Michael O'Donnells arbeider, vist i løpet av utstillingsserien siste året, demonstrerer en slik innkretsning av kunstnerisk identitet. Basert på, som sagt, og sannsynligvis, personlige opplevelser av kollisjon mellom to ulike kulturelle situasjoner, formulerer Michael O'Donnells produksjon holdninger som er viktige i en norsk sammenheng – men også representative for et sentralt aspekt ved den fase av modernismens utvikling vi nettopp befinner oss i. Nemlig besinnelsen, behovet for å kikke seg selv over skulderen og definere sin historiske plassering (identitet) i såvel tid/historie som rom/regional-kultur.

Since Michael O'Donnell arrived in Norway he has sporadically shown his work. More indirectly one has been able to relate to his artistic attitudes through the new impulses he has introduced at the Academi.

It seems as though Michael O'Donnell has spent some years reflecting over his own position as an artist, and over the possibilities which lie within sculpture here and now – in the "postmodern attitude".

In a series of exhibitions Michael O'Donnell has shown exactly the investigation into the functional condition and possibilities of sculpture. The exhibitions which span widely in their choice of materials/technique and character, reflect an explosive working attitude, a restless intellectual seeking and sense of reflection which is a rare commodity in the Norwegian art milieu.

Michael O'Donnell's sculptures formulate very personal attitudes and experiences, not to mention the tensions created by his moving from Britain to Norway. A moving process which among other things involved a transition from an internationally orientated art milieu, in which especially sculpture has captured the most interesting phases of development within contemporary art, to an art milieu which for almost a decade, consciously, had shut itself out from the surrounding world.

Michael O'Donnell has through his work at the Academy played an important part in the development which has characterized Norwegian art in the eighties; an increased awareness of the fact that Norwegian art is a part of a wider connection and that it cannot exist without a continuous dialogue with the world around it.

The general change of attitude among artists coincided with the fact that sculpture as a subject in itself, after decades of stagnation, had a new start – almost from scratch. Starting from scratch involves total freedom, which either results in an unconscious manipulation by idols, or a conscious seeking for identity.

Michael O'Donnell's work shown during this series of exhibitions demonstrate such a gaining of artistic identity. Based upon personal experiences of the collision between two different cultural situations, Michael O'Donnell's production formulates attitudes which are not only important in a Norwegian connection – but which also are representative of a central aspect of the developing phase of modernism which we now find ourselves in. Namely the consolidation phase, the need to look back and define one's historical identity in time/history as well as space/region – culture.

Michael O'Donnells arbeider bærer i seg en særpreget spenning som springer ut av kollisjonen mellom behovet for besinnelse og refleksjon, og den overstadige dynamikk i selve produksjonstakten. Men også av en kompleksitet fremkalt av de kulturelle konfrontasjoner han har opplevet ved å flytte seg fra Storbritannia til Norge – og av konflikten mellom pedagogisk tydelighet og behovet for en mer hensynslos forfolgning av målsetninger som ikke kan defineres før de er innhentet.

Et viktig utgangspunkt for Michael O'Donnell synes å være arbeidet med objekter, d.v.s. manipulasjon (bearbeidelse av funne objekter) i en forlengelse av pop-art. Altå en arbeidsmetode som er basert på en avstandstagen til den store skulptur-tradisjon. Hans seneste arbeider er et storstilt forsøk på å erobre nettopp den heroiske skulptur, monumentet, – og denne nærmest voldelige tilnærming til Skulpturen, skjer på de premisser (og innsikt) han har med seg fra arbeidet med objekter, og på grunnlag av konseptkunstens krav til intellektuell klarhet og tydelighet, konkretisert i serielle produksjoner. Her – i bevegelsen fra objekt til skulptur – er Michael O'Donnell på linje med mange av sin generasjon, særlig i britisk kunst.

Og klart på siden av de fleste av sine samtidige i norsk kunst, som har små erfaringer fra pop og konseptualisme.

Men noen norske egenskaper preger også Michael O'Donnells arbeider, kanskje særlig materialbevisstheten, men også oppfatningen av det individuelle verks betydning og integritet innenfor serien.

Egenskaper som kanskje tydeligst er synlige i monument-prosjektet, men minst like viktig er tilstede der hvor han arbeider med mindre norske materialer.

Michael O'Donnell's work contains a distinctive tension – which springs from the collision between the need for steadiness and reflection and the exhilarating dynamics of the rythm of production; from the conflict between pedagogic clarity and the need for unscrupulous pursuit of a goal which cannot be defined until reached.

An important start point for Michael O'Donnell seems to be the work with objects, i.e. the manipulation (adaptation of found objects) in an extension of Pop art. In fact a working process based upon a distancing from the great tradition of Sculpture. His latest work is a large scale attempt to conquer the heroic sculpture, the monument, – and this almost violent approach towards Sculpture, takes place on the premise and (insight) which he has taken from the working with objects, and on the basis of conceptual art's demands for intellectual clarity and distinctness, manifested in serial productions.

Here – in the movement from object to sculpture – Michael O'Donnell is in tune with many of his generation, especially within British sculpture. And clearly out of step with his contemporaries in Norwegian art, who have little experience of pop and conceptualism.

But some Norwegian characteristics also mark Michael O'Donnell's work, especially in the awareness of the material and also in the comprehension of the significance and integrity of the individual piece inside the series. Qualities which are maybe most clearly visible in the monument project and equally prominent when he works in less Norwegian materials.

"This book is not about heroes. English poetry is not yet fit to speak of them.  
Nor is it about deeds, or lands, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power, except War.  
Above all I am not concerned with Poetry.  
My subject is War, and the pity of War.  
The poetry is in the pity.  
Yet these elegies are to this generation in no sense consolatory. They may be to the next. All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful."

(Wilfred Owen in the foreword to "POEMS", published posthumously in 1920)

#### KRAFT I USYNLIGE TRÅDER

Med disse ordene foregrop den unge dikteren noe av den situasjonen våre dagers kunstnere befinner seg i: Hvordan skal man kunne reise monumenter i en tid og i et samfunn der det er vanskelig å snakke om helter? Vi er nå i den vestlige verden vitner til en verdiprimalisme som kanskje er uten sidestykke i sivilisasjonenes historie, og vi ser kollosjonen mellom forskjellige kulturer. Det er vanskelig å samles om felles, bærende ideer for oss som ser glimt av det gode og stadig får blikk inn i kaos. Det vi kan kalte helter er nok felles, men deres store utbredelse er betinget av deres rolle. Tidenes berømtheter lever på filmsterret, fjernsynskjermen og magasinenes glansede sider.

Monumenter over disse berømtheter har pop-kunstnerne reist, uten å ha kommet bak fasaden.

Michael O'Donnell er en kunstner som har tatt monumentproblemet alvorlig. Et monument bør ha mer enn overflatefenomenenes to dimensjoner. Hans utstillingsrekke høsten og vinteren 1986/87 er et forsøk på å definere det virkelige monuments vilkår idag. I dette forsøket er nok både mange av formene og materialene en arv fra modernismen, men hans problem er post-modernismens.

Erkjennelsen av at en internasjonal stil ikke lenger svarer til forventningene, og at veien mot ny avklaring og kommunikasjon kan bli lang, har gjort at Michael O'Donnell har trukket monumentene bort fra offerplassene, kultstedene, avenyene og torvene – og tatt med inn i kunstgalleriene. Der har O'Donnell funnet et midlertidig fristed hvor han kan arbeide. Hans prosjekt er nå i en så dristig fase at det neppe kunne ha utsplitt seg på åpen gate. Istedenfor å lage monumenter for offentlige steder, arbeider han med det han kaller "understrømninger", som også er utstillingens navn.

Dette er den tredje i en serie på fire utstillinger, og det vi møter er en rekke skulpturer som minner om monumenter. Utstillingen i Wang Kunsthåndel har visse fellestrek med de to foregående når det gjelder former og materialbruk, men innfallsvinkelen og den følelsesmessige stemningen er anderledes.

#### POWER IN INVISIBLE THREADS

With these words the young poet predicted something of the situation in which artists find themselves today. How can one raise monuments in a time and in a society in which it is difficult to talk about heroes. We of the western world are now witnessing a pluralism of values unequaled in the history of civilization and we witness the collision of cultures. It is difficult for us, who see glimpses of the good and continuously glance into chaos, to find worthwhile ideals to have in common. What we call heroes we probably share, but their distribution is conditioned by the role they play. Today's famous live on the film-screen, TV-screen and the glossy pages of magazines. Monuments to these famous ones have been raised by the pop artists, without reaching behind the façades.

Michael O'Donnell is an artist who has taken the problems of monuments seriously. A Monument ought to have more than the phenomena of surface's two-dimensionality.

His series of exhibitions during the autumn and winter of 86/87 is an attempt to define the real monument's condition today. In this attempt one finds both many of the shapes and the materials being a heritage from modernism, but his problems are post-modern.

The acknowledgement that an international style no longer answers to its expectations and that the road towards a new definition and communication can turn out to be long, has made Michael O'Donnell drag the monuments away from the places they traditionally inhabit. They are moved from the offering places, cult places, avenues and market places – and taken into the art galleries. There O'Donnell has found a temporary place of freedom where he can work. His project is in such a daring phase it could hardly have taken place in the open street.

Instead of making monuments for official places he works with what he calls "undercurrents" – which is also the title of the exhibition. This is the third in a series of four exhibitions, and we are met with a row of sculptures which remind one of monuments.

The exhibition at Wang has certain common denominators with the previous two when it comes to shapes and materials, but the angle of incidence and the emotional atmosphere is different.

Vi blir møtt av skulpturen "UP THE PUNJAB". En tung, rusten kongekrone hviler på en granittblokk og synes uten muligheter til å bestige og erobre den topp som er bygget opp av ubehandlete planker. Det neste verk har virkelig monumentets grunnform, men "UNDERCURRENT-MONUMENT"s base består av to piler som boyer av i hver sin retning. Istedentfor å danne et solid fundament er pilene trykket ned av en tung granittblokk. Opp skyter et syle-skaft laget av en sammenrullet, rusten stålplate. Pilene går igjen i "SUB-STRUCTURE" og "UTEN TITTEL". Her er også spor av portaler og husfasader. Pilen er et ladet symbol, men i hvilken retning bærer det?

Udstillingens største verk er den store konstruksjonen "NEW LANDSCAPES". Femten TV-apparat former er stabbet opp i en trekant, som står ut fra utstillingslokalets fondvegg i en svak bue. Skulpturen kjennes igjen fra utstillingen i Drammen Kunstforening, om enn i en litt annen utgave. De samme frosne TV-rute landskapene og de nye og skiftende vyer i mellomrommene kan man også se på Solastrand sommeren 1986.

Om monumentsformen anes i de fleste skulpturene, er det ideen om emblem - det fortettede og meningsbærende signal - som ligger bak den underlige "UNDERCURRENT-LIGHT". Det anstrok av underfundig poesi som her merkes, ses for fullt i "DIP DIP DIP MY BLUE SHIP". Her er en kopp eller et øsekars ("Dipper") lagt til å seile på en sjø av granitt, holdt høyt og elegant opp av to buede stålplater. Poesien ligger her ikke bare i den vennlige og rytmiske tittelen, men også i at dette verk kan ses som en metafor for Karlsvognen som seiler over nattens havspeil (Karlsvognen: "The Big Dipper").

Materialbruken er en av O'Donnells sterkeste sider. Han blander det tradisjonsrike og bestandige materialet granitt med uedle og ubestandige materialer som skumgummi og rustne og medtatt stålplater. Han stopper cement i form; han blander marmorstøv og rust, som stoppes sammen for å tilhugges og poleres. Han kan til og med støpe i bronse.

De tradisjonelt antatt uedle materialene og den utstrakte sammenblanding, er en arv fra avantgarde-kunsten i vårt århundre. Listen over forbilder er lang. Vi kan nevne navn som Jackson Pollock, Robert Rauschenberg og Joseph Beuys. Et mer direkte forbilde for bruken av rustne, valsedde stålplater er Anthony Caro. Denne betydelige britiske skulptøren gikk over til å arbeide med lignende materialer og former tidlig i 1970-årene, på den tiden Michael O'Donnell fikk sin utdannelse ved The Royal College of Art i London.

We are first confronted by "Up the Punjab". A heavy rusty Royal crown rests on a block of granite and seems without possibilities to climb and conquer the peak which is built up by untreated plank.

The next piece of work has a real monuments basic shape, but "Undercurrent - Monument"s base consists of two arrows which point in different directions. Instead of forming a solid fundament, the arrows are pressed down by a heavy block of granite. A pillar-shaft made of a rolled-up rusty steel plate, shoots upwards.

The arrows are repeated in "Sub-Structure" and "Without title". Here are also traces of portals and house façades.

The arrow is a loaded symbol, but in which direction does it lead?

The largest piece in the exhibition is the large construction "New Landscapes". Fifteen TV-sets are stacked in a triangle, which stands out from the end wall in a slack curve. The sculpture is to be recognized from the exhibition at Drammen Kunstforening but in a somewhat different presentation. The same frozen TV-screen landscapes and the forever changing visions in the inbetween spaces one could also see at Sola Beach in the summer of '86. If the monument shape can be recognized in most of the sculptures, it is however the idea behind the emblem - the condensed and meaningful signal - which lies behind the strange piece "Undercurrent-Light". The touch of cunning poetry which one here notices can fully be seen in "Dip-Dip-Dip - My Blue Ship". A cup or a "dipper" put out to sail on a sea of granite, is held up high, elegantly, by two bent steel plates. The poetry lies not only in its friendly and rhythmic title, but also in that the piece can be seen as a metaphor for The Big Dipper (Am. for the Great Bear star constellation) which sails over the mirrored ocean of the night.

The usage of materials is one of O'Donnell's greatest strengths. He mixes the permanent and traditional material of granite with unpure and impermanent materials like foamrubber and rusty, worn steel plates. He casts cement in moulds, he mixes marble-dust and rust, which are cast together to be chiseled and polished. He even uses bronze.

The materials traditionally thought of as unpure and the extensive mixing is a heritage from the avantgarde art of our century.

The list of former reference points is long. We can mention names like Jackson Pollock, Robert Rauschenberg and Joseph Beuys. A more direct model for the rusty steel plates is Anthony Caro. This important British sculptor started working with similar materials and shapes early in the seventies, at the time Michael O'Donnell was a student at the Royal College in London.

### O'Donnell

byggeklosser har ofte karakteren av å være funnet, plukket opp for så å gå rett inn i en ny og formet sammenheng. Han er her i slekt med dadaistene, og det er heller ikke vanskelig å finne nyligere formidlere av denne arv og metode i kjente kunstnere som Robert Smithson og Richard Long. Og en Joseph Cornell – amerikaneren som lagde de mest fantastiske verdener av innsamlede ting i små tittekasser – danner en bro over til surrealistene. I sin evne til å lage slående uttrykk av malplasserte former er O'Donnell i slekt med eldre strandsamlere som Yves Tanguy og Rene Magritte, mens hans forstenede lyspærer og kompakte kopp/øsekaret nesten må sies å være kunsthistoriske soskenbarn av pop-kunstneren Claes Oldenburgs myke vinylskrivemaskin og lerretshamburgere.

Michael O'Donnells teknikk og metode er additiv, så han bruker bare de tradisjonelle teknikkene som hugging, støping, polering til å lage byggeelementer. Disse legges på hverandre sammen med ting som er funnet. Verket blir altså til ved at elementene stables på hverandre eller legges ut i formasjon. Det prekære i monumentets nåværende situasjon synliggjøres ved at disse skulpturene er skropelige. Tunge former vakler på lette eller knuger et mykt og motstandslos materiale ned. En lignende ubestandighet og skropelighet gjenfinnes i verkenes uklare ikonografi. Det som binder de ulike deler og de forskjellige materialer sammen er ikke ønsket om å lage varige monumenter. Kraften i de usynlige tråder som holder delene sammen i en estetisk helhet, springer ut av kunstnerens storartede evne til å spille estetiske forskjeller ut mot hverandre. Sansene – visuelle, taktile, motoriske – utfordres ved at forskjellig tyngde, tetthet, koloritt og finish samles og får virke på hverandre. Denne aura forsterkes ved at ulike spor etter tidens gang kan ses i materialene: granitt eldes anderledes enn stål, stål eldes anderledes enn skumgummi osv. Disse forskjellene, som både kompliserer og øker dybden i uttrykket, forsterkes ved at tidens skiftende ansikt også skaper assosiasjoner til historien. Granitt er et urstoff; skumgummi et av forbrukersamfunnets materialer, mens marmor og bronse vitner om de store epokers kunst. Kompleksiteten består også i at kjente former som TV-apparatet, lyspæren og koppen/øsekaret er satt sammen med former uten et klart sproglig/symbolisk potensiale.

Derved er vi tilbake ved det problemet som ble skissert innledningsvis. Hvordan skal skulptorer kunne finne samlede og bærende ideer i vårt samfunn og hvilken form, materialbruk og symbolsprog har muligheter til å bli forstått?

O'Donnell's stacking objects often have the character of being found, picked up and put straight into a new and conceived connection. In this he is related to the Dadaists and it isn't difficult to find more recent intermediaries of this heritage and method in wellknown artists like Robert Smithson and Richard Long.

And Joseph Cornell – the American who created the most fantastic worlds by gathering things in small boxes – bridges the gap to the Surrealists.

In his ability to create forceful expressions by illplaced shapes O'Donnell is related to older beachcombers like Yves Tanguy and Rene Magritte, while his petrified lightbulbs and compact cup/scoop must be called art historical cousins to the Pop artist Claes Oldenburg's soft vinyl typewriter and burlap hamburgers.

Michael O'Donnell's technique and methods are additive, he therefore only uses the traditional techniques like chiseling, casting and polishing to make building elements. These are stacked together with found objects. The piece is therefore created by elements being stacked or laid out in formation. The precariousness of the contemporary monument is made visible by these sculptures' fragility. Heavy shapes are tottering on light ones or they are pressing down a soft and resistanceless material. A similar impermanence and fragility is found in the unclear iconography of the pieces.

What connects the different parts and different materials is not the wish to create lasting monuments. The power in the invisible threads which keep the parts together in an aesthetic totality, springs from the artist's splendid ability to play aesthetic differences up against each other. The senses – visual, tactile, motoric – are challenged by the fact that different weight, compactness, colour and finish are gathered and are allowed to work upon each other. This aura is strengthened by the appearance of different marks of time being seen in the materials, granite ages differently than steel, steel ages differently than foam rubber etc. These differences which both complicate and increase the depth of expression, are strengthened by time's changing face and create associations to history.

Granite is a prehistoric material, foam rubber one of consumer-society's materials, whilst marble and bronze bear witness to the great era of art.

The complexity is contained also by wellknown shapes like TV-sets, the lightbulb and the cup being put together with shapes lacking a clear linguistic/symbolic potential.

This brings us back to the problems outlined in the beginning. How can sculptors find recognizable and relevant ideas in this society – which material, which form and which symbolic language has a possibility of being understood.

O'Donnell har ennå ikke gitt noe entydig svar. Hans verker er imidlertid fulle av vilje til kommunikasjon. Det ser vi bl.a. av at han bruker vertikaliteten i tradisjonelle monumenter og kjente former som pilen, portalen, lyspæren, TV-apparatet og kongekronen. Den kunstneriske og poetiske kraft viser at heller ikke for O'Donnell dreier det seg ennå om å reise monumenter som handler om "deeds, or lands, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power". En av grunnene er at vår kultur mangler en felles metafysikk. Noen av vår tids monumenter – som velferdsstatens betongarkener – faller allerede noen tiår etter at de ble reist. O'Donnells svar på nedvalsede "new towns" i Liverpool og Salford ses i imperiets krone som må giapt for "Punjab" og i en skulptur han valgte ikke å ta med på utstillingen, som viser tre oldtidsziggurater. I sistnevnte finnes den samme erkjennelsen sitt retoriske uttrykk i tittelen "EMPIRE STATELESS" ..

Når så tradisjonelle verdier ikke lenger kan gi næring til monumenter, blir oppgaven å undersøke de mulige understrømninger som finnes i samtidskulturen. O'Donnells prosjekt blir derfor først og fremst et poetisk prosjekt, men det må forstås innenfor rammen av en gold samtid. Selve installasjonene – med innbyrdes plassering og belysning – viser at en mulighet nå er å arbeide med poetiske visjoner.

Udstillingen har en mystisk og assosiasjonsrik stemning, som minner om den man kan oppleve ved de megalittiske monumentene i Avebury og Stonehenge. Heller ikke deres metafysiske eller idemessige bakgrunn er helt klarlagt. Men de virker gjennom sine understrømninger, sin poesi.

Skulpturen "NEW LANDSCAPES" er som nevnt vist på Solastrand ved Stavanger. Der åpenbarte det seg nye landskaper på et sted hvor land møter hav. Angsten og goldheten i vårt århundres vestland er blitt symbolisert ved at menneskene er ute på en ørkenvandring. Der blir de møtt av nedbrutte søyler; fragmentene vitner om sivilisasjoner og verdier som er gått tapt, men samtidig er de en påminnelse om at verdier finnes. I den poesi og billedkunst som prøver å tolke denne midletidighet, eller mellomtid, finnes noe av den samme avventende søker som fornemmes på O'Donnells utstilling.

Noen har kommet gjennom ørkenen og møtt havet og fått glimt av nye landskap. Havets understrømninger har brakt opp vakre og merkelige ting som menneskene kan plukke opp og se på. Landskap som dette er både gamle og nye: gamle ved at tingene synes kjente, nye ved den mystiske strøm som flyter gjennom tingene og binder dem sammen i delaktighet:

O'Donnell has yet to give a singular answer. His pieces are however full of a will to communicate. This we recognize in his use of the verticality of traditional monuments and wellknown shapes like the arrow, the arch, the lightbulb, the TV-set and the Royal crown. The artistic and poetic power shows that neither for O'Donnell is it yet a matter of raising monuments which are concerned with "deeds, or land, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power".

One of the reasons is that our culture lacks common metaphysics. Some of the monuments of our time – like the concrete jungles of the welfare state – fall down a few decades after being built. O'Donnell's answer to the flattened "new towns" of Liverpool and Salford can be seen through the Imperial crown which had to give up before the "Punjab" and also in a sculpture he chose not to exhibit, which shows three prehistoric ziggurats. In the latter the same acknowledgement finds its rhetorical expression in the title "Empire Stateless".

When traditional values no longer can give nourishment, the task becomes to investigate the possible undercurrents which exist in our contemporary culture. O'Donnell's project, therefore, becomes first and foremost a poetic one, but he must be understood inside the framework of the barren age in which we live. The installations themselves – with their individual placing and lighting, show that one possibility now is to work with poetic visions. The exhibition has a mystical and rich in association atmosphere, which reminds one of the atmosphere one can experience at the megalithic monuments at Avebury and Stonehenge. Their metaphysics or ideological basis isn't completely clarified either.

But they work through their undercurrents, their poetry.

The piece "New Landscapes" was as mentioned earlier, shown at Sola Beach near Stavanger. There new landscapes appeared in a place where land and sea meet. The anxiety and barrenness in the western nations of this century has been symbolized by man wandering the desert. There they are met with broken down columns, fragments bearing witness to lost civilizations and lost values, but at the same time they are a reminder of that values are to be found.

In the poetry and art which tries to interpret this transitory- or inbetween time, one finds some of the same expectant seeking one senses at O'Donnell's exhibition.

Some have come through the desert and met the ocean and caught glimpses of new landscapes. The undercurrents of the sea have brought up beautiful and strange things, which man may pick up and look at.

Landskaps like these are both old and new, old by the familiarity of the objects, new by the mystical current which flows through the objects and through man himself and binds them together in communion.

"The river is within us, the sea is all about us;  
The sea is the land's edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation:  
The starfish, the horseshoe crab, the whale's backbone;  
The pools where it offers to our curiosity  
The more delicate algae and the sea anamone."

(T.S.Eliot i "THE DRY SALVAGES", 1941.)

### **Index to Plates**

Empire Stateless 112 x 45 x 25  
Undercover 115 x 75 x 85  
Stacked Monument 100 x 65 x 40  
New Landscapes 220 x 570 x 45  
Domestic Monument 300 x 200 x 85  
Wedge Monument 42 x 13 x 10  
Bulmic 200 x 170 x 80  
Construction Monument 180 x 90 x 30  
Sponge Wall Element 200 x 90 x 10  
Hunter 180 x 90 x 40  
Goat Pedestal 350 x 110 x 200  
Goat Sentry 160 x 80 x 30  
Cow Shed Communication 500 x 340 x 100  
More Trouble in The Hen House 280 x 200 x 70  
Dip, Dip, Dip 130 x 120 x 110  
Undercurrent Light 75 x 200 x 160  
Sub Structure 160 x 100 x 100  
Bronze Wedge 40 x 13 x 10  
New Monument 275 x 375 x 45  
Undercurrent Pointer 170 x 110 x 50  
Up The Punjab 120 x 160 x 100  
Cakewalk 210 x 100 x 100

All measurements in cm. height, length, breadth

**Photographs : Jamie Parslow  
Translations: Marith Hope**

**ISBN 82-991129-1-5**

**Copyright Michael O'Donnell 1987**

**Published with the assistance of Galleri Riis, Oslo**

**Printed in England by Dot for Dot Printers Ltd, London**