

**MICHAEL O'DONNELL**

**ROTTEN ROW**



## KREATIV MATERIALTRETTHET

Av Trond Borgen

### Reflekser i rust

Å dø er trettende. For det er evigheten som forvitrer – de gamle utopiene: kirke, industri, ideologi og språk. De tradisjonelle institusjonene for makt og kommunikasjon er slett ikke evige verdier – makten finner nye, mer skjulte veier, og kommunikasjonen forskyves fra språk til bilde og fra det åndelige til det kommersielle plan.

Å dø er trettende, for dette er bare begynnelsen på et sammenbrudd. Vi er fanget av tiden, og dens forløp produserer ruiner vi ikke kan unnsnippe. Rust er et håndfast, fysisk observerbart resultat av tid. Men mer enn en rent kjemisk prosess er rusten også den fullkomne metafor for forvitringen av våre idéer, tegn og institusjoner. Rusten er tidens forløp. Den er tilværelsens utholdelige letthet fordi der ikke er noen umiddelbare konsekvenser, ingen øyeblikkelig, synlig endring. Derfor lar døden seg ikke kurere. Derfor reflekteres den i rusten.

## CREATIVE MATERIAL FATIGUE

by Trond Borgen

### Reflections in Rust

Dying is wearisome. For it is eternity that disintegrates – the old utopias: church, industry, ideology and language. The traditional institutions of power and communication are not at all eternal values – power finds new and more devious ways, communication shifts from word to image and from a spiritual to a commercial level.

Dying is wearisome, because this is only the beginning of a collapse. Time is a trap, and its passing produces ruins we cannot avoid. Rust is a tangible, physically observable measure of time. But even more than merely a chemical process, rust is a striking metaphor for the disintegration of our ideas, symbols and institutions. Rust is the passing of time. It is the unbearable lightness of being, since there are no direct repercussions – no immediate, visible changes. Therefore death is incurable. And so death is reflected in the rust.



## Taushetens retorikk

Resten er taushet. Rusten sover aldri; dens konsekvenser er ubønnhørlige. Det er en lydløs revolusjon, en stille forvitring av gamle strukturer. I den skulpturelle verden til Michael O'Donnell er rust en viktig faktor. Han gir overflatene spesiell oppmerksomhet og spenner rundt sine objekter en hud av rust og bly. Slik skaper han en talende taushet – blyet er et dødt, livløst materiale som kveler all lyd; og rustens forvitningsprosess er lydløs inntil det sakrale. Den er en trossak mer enn et faktum i øyeblikket.

Bly er et tvetydig materiale. Det både beskytter og kveler liv. Det verner mot radiokativ stråling men er selv en gift. Denne tve-tydigheten, den doble assosiasjonsrekken, er for O'Donnell et viktig mentalt arbeidsredskap. Han bruker sin kunst til å avdekke de gamle verdienes tap av mening, men han skaper samtidig en ny, kunstnerisk mening av de etablerte tegnene og strukturene. Det er rusten som gjennomlyser de tomme formene; og det er blyet som viser hva som ligger innenfor huden, gjennomsiktig men dekkende.

Gjennom blyet og det rustne stålet skjuler O'Donnell seg bak materialenes tause anonymitet. Samtidig avdekker han forfallet og det sammenbruddet vi allerede er inne i. Det er en form for kreativ materialtretthet.

## The Rhetoric of Silence

The rest is silence. Rust never sleeps; its consequences are inescapable. It is mute revolution, a quiet eating away of old structures. In the sculptural language of Michael O'Donnell rust is an important factor. He is especially attentive to surface and covers objects in skins of rust and lead. In this way he creates an eloquent silence - the lead is an inert, lifeless material that deadens all sound; and the rust's process of disintegration is silent - almost sacred. It is a matter of faith, rather than a fact of the moment.

Lead is an ambiguous material. It protects as well as kills life. It protects against radiation but is in itself poisonous. This ambiguity, this double line of associations, is an important tool in O'Donnell's thought process. He uses sculpture to uncover the loss of meaning of old values; but at the same time he creates a new, artistic meaning out of established symbols and structures. It is rust which transilluminates the empty structures; and it is lead which indicates what is under the skin, transparent but concealing.

Through the lead and the rusted steel O'Donnell hides behind the silent anonymity of his materials. At the same time he uncovers the decay and the decomposition to which we already belong. It is a form of creative material fatigue.



## Kulturkritikk

Michael O'Donnells utholdende konsekvens gjør disse stumme materialene veltalende og overbevisende. Det er en retorikk som krever et stort begrepsapparat, en omfattende visuell og idemessig utvikling. Hans medium er ikke så mye det enkeltstående verk som den omfattende sammenheng han plasserer det i. Utstillingsrekken vinteren 1988-1989 har gitt ham mulighet til å vise en kompleks serie med monumentlignende skulpturkonstellasjoner for å belyse ulike sider ved den kulturkritikken som ligger i hans produksjon. Hans bakgrunn i syttitallets konseptkunst er en åpenbar styrke fordi O'Donnell gjennom den har utviklet en analytisk holdning som brukes til å klargjøre idéer og sammenhenger i skulpturene.

Men her er ingen entydige, lettfattelige svar. I sin kunst foretar O'Donnell en objekt-basert abstraksjon som antyder mulige metafysiske aspekter. Slik lar han skulpturene peke utover seg selv uten å redegjøre klart for hva det er de peker mot. Han viser oss overflater som definerer form og som derfor også definerer rommet utenfor, og dermed vår persepsjon og opplevelse av skulpturen. Det er i denne åpne konfrontasjonen i rommet mellom subjekt og objekt at materialbruken blir viktig: i rusten er materien i ferd med å oppløses; den mister sin ordinære mening og blir nærmest immateriell. I blyet, derimot, kapsles materien inn i en mystisk, innelukket verden hvor all lyd forstummer.

Det er intellekt og emosjon som smeltes sammen i en skulpturproduksjon som gir oss anledning til på ny å vurdere vårt fysiske og mentale landskap. Og til å reflektere over den menneskeskapte virkelighetens relevans for de metafysiske opplevelser og sammenhenger.

Her står ikke O'Donnell alene.

## Cultural Criticism

Michael O'Donnell's enduring persistence makes these mute materials eloquent and convincing. It is a rhetoric that demands a huge apparatus of concepts, a comprehensive development of the visual, as well as of ideas. His medium is not so much the individual piece as the totality in which he places it. The series of exhibitions during the winter of 1988-1989 has given him the opportunity to show a complex chain of monument-like sculptural constellations in order to enlighten various aspects of the cultural criticism which his production contains. His background in the conceptual art of the seventies is an obvious strength - through it O'Donnell has developed an analytical attitude which he applies to clarify ideas and congruency in his sculptures.

But here are no definite, simple answers. In his work Michael O'Donnell undertakes an object-based abstraction which indicates possible metaphysical aspects. Thus he lets his sculptures transcend their physical appearance without clarifying the exact direction of this transcendence. He shows us surfaces that define form and in so doing also define the surrounding space and thereby our perception and experience of the sculptures. It is in this open confrontation in space, between the subject and the object, that the choice of materials becomes vital: in the rust matter is disintegrating, losing its ordinary significance, becoming almost immaterial. The lead, on the other hand, encapsulates the structures so that matter becomes an enclosed world wherein all sound is silenced.

It is the fusing together of intellect and emotion, within a sculptural process, which allows us to reappraise our physical and mental landscape. And to reflect upon the relevance of man-made reality to metaphysical experience.

O'Donnell does not stand alone here.







## Britisk åttital

Michael O'Donnell tilhører en generasjon britiske skulptører som ble født omkring 1950 og som på åttitallet har utviklet og fastholdt en ny tilnærming til skulpturen i forhold til slik den var i tiåret før. Det dreier seg mer om nye innfallsvinkler enn om noe egentlig brudd. Erfaringene fra konseptkunsten, minimalismen og den konstruktivistiske skulpturen har de tatt med seg, men deres arbeider har perspektiver langt utover disse retningene.

Den nye holdningen til materialene førte til at Tony Cragg og Bill Woodrow tok forbrukssamfunnets avfall inn i galleriet. Der skapte de det om til nye former i nye sammenhenger. Det var det postindustrielle samfunnets menneskeskapte trivialomgivelser som her fikk sine skulpturelle tegn. Til samme generasjon hører bl.a. Richard Deacon, Antony Gormley og Alison Wilding. Selv om de ikke kan klassifiseres som noen entydig gruppe, har de likevel en del ting felles. Det gjelder sansen for skulpturen som en metafor, både for menneskets følelser og for dets ønske om å formidle samfunnsmessige og eksistensielle sammenhenger. Slik går de utover de rent formale og estetiske problemstillingene; og de gir skulpturene mening gjennom assosiasjoner og bruken av metaforer.

## British Art of the Eighties

Michael O'Donnell belongs to a generation of British sculptors born around 1950 who in the eighties established and maintained a new attitude to sculpture compared to the sculpture of the previous decade. This attitude is more concerned with new angles of approach than with a break with tradition. The experience gained from conceptual art, minimalism and constructive sculpture has provided a basis – but their work has perspectives and ambitions far greater than the frames of reference provided by these movements.

This new attitude towards materials made Tony Cragg and Bill Woodrow bring the waste of consumerism into the gallery. There they transformed it into new forms in new contexts. It was the man-made trivia of the post-industrial society which made their sculptural mark. To the same generation belong, among others, Richard Deacon, Antony Gormley and Alison Wilding. Even if they cannot be classified as a group, they do have certain things in common. For instance the appreciation of sculpture as metaphor, both for man's emotions and his desire to convey social and existential relationships. In this way they go beyond the purely formal and aesthetic problems – they give sculpture coherence through associations and the use of metaphor.



Her ligger en søken etter et metafysisk innhold som de deler med Michael O'Donnell. Det kan synes merkelig at han slik er på linje med sine britiske kolleger etter at han i flere år har levd i frivillig eksil i Norge. Der er imidlertid to åpenbare grunner til denne sammenhengen. For det første deres felles kulturbakgrunn i etterkrigstidens Storbritannia: det historiske industrisamfunnet som langsomt døde ut og ble erstattet av en langt mer lydløs produksjon; de sosiale og politiske omveltningene dette førte med seg; og forbrukssamfunnets bevisstløse bruk av karakterløse gjenstander. Dernest en felles bakgrunn i miljøet ved britiske kunsthøgskoler tidlig på syttitallet.

Som Tony Cragg ser også Michael O'Donnell omgivelsene våre som fullstendig menneskeskapt, og de deler opplevelsen av den økende avstanden mellom oss og de gjenstandene vi produserer og som er pregløse og uten visuell kvalitet. Som Cragg vender også O'Donnell seg til industriproduktet og bruker det som råmateriale for kunsten. Både fysisk og mentalt.

Da den første betydelige manifestasjonen av den nye generasjonen britiske skulptører ble vist i ICA i London i 1981, under tittelen "Objects & Sculpture," skrev Bill Woodrow i katalogen:

"Noe av det jeg fant stimulerende da jeg begynte å bruke de hverdagsgjenstandene jeg kom over, var at dette var et stort materialområde som jeg bare hadde gått forbi. Bare hverdagsting som jeg ikke hadde tenkt på som materialer."

Here lies a search for a metaphysical content which they share with Michael O'Donnell. It may seem strange that though he has lived in Norway for several years in voluntary exile, he is so much in line with his British colleagues. There are, however, obvious reasons for this correspondence. One is their common cultural background in post-war Britain: the historical industrial society which slowly died and was replaced by a much more silent kind of production; the social and political upheavals that this brought about; and the consumer society's unconscious use of characterless objects. Also, their common background in British arts schools of the early seventies.

Like Tony Cragg, Michael O'Donnell views our surroundings as totally man-made; and they share the experience of the increasing distance between us and the objects we produce – which are without distinction and lacking in visual quality. Like Cragg, O'Donnell also turns to the products of industry and uses them as raw material for art. Both physically and mentally.

When the first important exhibition of the new generation of British sculptors was shown at the ICA in London in 1981, Bill Woodrow wrote in the catalogue:

"One of the things that excited me when I started using these found domestic goods was that there was this whole area of material that I'd just been walking past. Just everyday stuff that I hadn't considered as material."



Denne nye følsomheten for materialer og deres bruk i kunstnerisk sammenheng er helt sentral i åttiårenes britiske skulptur. Det betyr ikke at kunstnerne har vendt de klassiske materialene ryggen; men de har vunnet en frihet til en bruk av et hvilket som helst materiale i den sammenheng de finner for godt. Her er et slektskap til italienernes "arte povera", men for britene nå er skulpturenes innholdsmessige side blitt viktigere. Det dreier seg ikke minst om å skape meningen gjennom arbeidsprosessen og gjennom den bevisste materialbruken. Denne tilnærmingen sprenger konseptkunstens rammer fordi her så ofte ligger en metafysisk lengsel – en poetisk leting etter objektet som ikke er seg selv nok. Som blir en metafor, en omskriving av den konkrete virkeligheten, en forvandling i alkymiens ånd. Det er en måte å påvise sammenhenger kreativt snarere enn strengt logisk.

O'Donnell bruker materialer typiske for industri og byggebransje: stål, bly og treplanker. Ofte dreier det seg om industriens overskudd som han tilfeldig kommer over og bestemmer seg for å anvende. Han er prosessorientert i sitt arbeid med dem, ikke minst i rust-avtrykkene på papir: han sprayer saltvann på jernstøv for å drive fram rustutviklingen. For ham er gleden over prosessen her like viktig som det endelige resultatet.

This new sensitivity towards materials and their use in an artistic context is absolutely central to British sculpture of the eighties. This does not mean that the artists have turned their backs on classical materials; but they have gained a freedom to use any materials in any context they choose. There is a relationship with the Italian "Arte Povera" movement here – but to the British content has now become paramount. It is largely a question of creating significance through the working process and the reflective use of materials. This approach breaks out of the framework of conceptual art because it so often contains a metaphysical longing – a poetic search for the object which transcends its own being – and becomes a metaphor, a paraphrasing of reality; a transformation in the spirit of the alchemist. It is a method of showing coherence and affinity creatively rather than strictly logically.

O'Donnell uses materials typical of industry and the building trade: steel, lead and wooden planks. Often it is the industrial surplus which he accidentally finds and decides to use. He is process-oriented in his work with these materials, most obviously in the rust prints on paper: he sprays iron dust with salt water to activate the development of rust. For him the joy of the process itself and its final result are equally important.



## Monumentet

Det var skulptørene som vant krigen. Krigsminnesmerkene ga dem arbeid i mange år. Med utgangspunkt i monumentene i Nord-Frankrike og i det sammenbruddet han opplever i det post-industrielle samfunnets etablerte institusjoner og tegn, har Michael O'Donnell gjort det til sitt prosjekt å bruke monumentformen til å skape komplekse skulpturelle sammenhenger.

Sammenhengene er komplekse fordi vi ikke kan skille ut ett enkelt aspekt som det ene vesentlige. Materialenes taktile, sensuelle og visuelle kvaliteter interesserer ham; likeledes den formale avklaringen. Også det sett av assosiasjoner form og materialer i fellesskap kan skape. Dessuten størrelse og målestokk. Et monument krever en viss størrelse – hva skjer når en blåser opp kjente former i ny målestokk eller gjør en todimensjonal tegning tredimensjonal?

Og ikke minst: den idémessige siden. O'Donnell er åpenbart fascinert av hvor langt han kan bringe arbeidet med monumentet i analytisk retning. Historie og politikk får ny klangbunn i hans skulpturer. Hva skjer når massevold forvandles til nasjonalisme og politiske æressymboler?

Monumentet er en heroisk skulptur. Hvilke helter har dagens samfunn? Hvem skaper heltene? Er verden så full av helter som det store antall monumenter skulle tyde på?

Selvsagt dreier det seg om makt, her som ved de fleste andre sider av samfunnet. Men etter O'Donnells mening gjelder det også den langsomme disintegrasjonen av de formene makten har tatt. Historiske former som ikke lenger har samme gyldighet som før.

## The Monument

It was the sculptors who in the end won the war. The war memorials gave them work for many years. With the monuments of Northern France as a basis, and through his experience of the breakdown of established institutions and symbols of post-industrial society, Michael O'Donnell has made it his project to utilize the form of the monument to create complex sculptural contexts.

These contexts are complex because we are unable to isolate one individual aspect as the main force. The tactile, sensual and visual qualities of materials and structures interest him as do the formal clarification and the associations which form and materials jointly create. Also size and scale: a monument demands a certain scale – what happens when one blows up familiar shapes to a new scale or makes a two-dimensional drawing three-dimensional?

Not to mention the conceptual aspect. O'Donnell is obviously fascinated by how far he can take the work with monuments in an analytical direction. History and politics gain a new resonance in his sculptures. What happens when mass violence is changed into nationalism and political symbols of honour?

What heroes does present-day society have? Who creates the heroes? Is the world so full of heroes as the huge amount of monuments would indicate?

Of course it is a question of power, in this case as in most aspects of society. But in O'Donnell's opinion it is also a question of the slow disintegration of the forms power has taken. Historical forms which no longer have their former validity.





## Det golde landet

Michael O'Donnells utstilling i Drammen Kunstforening består av objekter arrangert i fem helhetlige skulpturer eller installasjoner. Montering, lys og materialbruk gir umiddelbart assosiasjoner til begravelse. Her er en særegen stillhet; en mørk, dyster understrøm av tanker og følelser som den forvitrede overflaten – rusten – forsterker snarere enn skjuler. Samtidig legger både rustflatene og blyfolien en begravellesaktig demper over hele opplevelsen; en følelse av sorg over forgangen tid. Vi er i vår egen begravelse.

Å dø er trettende, for her opplever vi tomheten i vår vestlige kultur. Sammenbruddet som har ført til at de tradisjonsrike institusjonene og tegnene krampaktig holder på sine posisjoner og former alt mens de tømmes for mening. De tomme skallformene har for lengst mistet sitt innhold.

Styrken i O'Donnells produksjon ligger i den vellykkede foreningen av monument- og krigsminnesmerke-aspektet med den kulturkritikken som ligger i form og materiale. De monumentlignende installasjonene blottstiller innholdsløsheten i vår overfladiske kultur. Gjennom dem blir vi smertelig klar over det sammenbruddet vi ikke kan flykte fra. Det er som å eksistere som levende død i T.S. Eliots Golde Land:

Hva er det for røtter som klamrer, og hvilke grener  
som vokser fra dette stenskrøtet? Menneskesønn,  
du kan ikke svare, eller gjette, du kjenner bare  
en haug med knuste bilder under den brennende sol.  
Og døde trær gir intet ly, sirissen ingen lindring,  
de tørre stener ingen lyd av vann. \*

## The Waste Land

Michael O'Donnell's exhibition at Drammen Kunstforening in Norway consists of objects arranged into five individual sculptures or installations. The mounting, the lighting and the use of materials create an immediate association to funerals. There is an extraordinary silence; a dark, gloomy undercurrent of thoughts and emotions which the disintegrating surfaces – the rust – enhances rather than hides. Simultaneously, the rust surfaces and the lead foil put a sepulchral damper on the total experience: a feeling of sorrow for a past lost. We are at our own funeral.

Dying is wearisome, for here we experience the desolation of Western culture; the breakdown that has led to the traditional institutions and symbols desperately clinging to their positions and form, while they are being emptied of meaning. The empty shells have long since lost their substance and contents.

The strength of Michael O'Donnell's production lies in the successful combination of the many aspects of monuments and war memorials with the cultural criticism which is contained in materials and forms. The monument-like installations expose the lack of content in our superficial culture. Through them we become painfully aware of the collapse that we cannot escape. It is like being the living dead in T.S. Eliot's The Waste Land:

What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water.



Den mest omfangsrike installasjonen, "Running Rotten Row," knytter an både til Londons parker, kultivert og pleiet gjennom mange århundrer, og til britiske soldater som under første verdenskrig delte opp Delville-skogen i Nord-Frankrike i seksjoner med gatenavn, bl.a. "Rotten Row". Her ble massevold og hensiktsløs død spadd ned i bakken i en absurd kultivering av jordsmonnet. O'Donnells objekter er ordnet stramt og med militær presisjon diagonalt i rommet. Her er spir, tårn, skyteskår, en bjørn og en krigner. Helheten er statisk, men her ligger en latent råhet og brutalitet som antyder en aggressivitet og en vold som både skjules og avdekkes.

I "Towers and Curve" er fokuseringen en annen. Denne sammenstillingen av spir, kurvet rampe, ventilasjonselement og timeglass-form gir assosiasjoner til absurd maskineri, en metafor for den absolutte fremmedgjøring et menneske kan føle overfor gjenstander i omgivelser han ikke forstår. Her er det nærliggende å tenke på de beslektede "meningsløse" maskinene til den tyske kunstneren Albert Hien, som f.eks. hans absurde konstruksjon "Lystenes karusell" på documenta 8 i Kassel, 1987. O'Donnells prefabrikerte maskinlandskap har et dystert uttrykk av uavvendelig utvikling. Men samtidig er det også et godt eksempel på hans arbeid med formale problemstillinger. Med presis orkestrering utvikler han en enkel, markant rytme i komposisjonen.

Det er sammenstillingen av de ulike elementene til en gåtefull enhet som gjør dette interessant. O'Donnell anvender en additiv metode i sitt arbeid som skulptør: det enkelte kunstverk skapes ved å føye sammen flere elementer, en utstilling legger flere tematiske beslektede objektgrupper til hverandre, og ved å føye utstilling til utstilling i serie skaper han helhet og sammenheng gjennom en undersøkende holdning som konsekvent følger en idé til de fleste innfallsvinkler er belyst.

The most extensive installation, "Running Rotten Row", refers both to the parks of London, cultivated and tended throughout the centuries, and to British soldiers, who during the First World War divided the Delville forest in Northern France into sections with street names, among others "Rotten Row". Here mass violence and meaningless death were dug into the ground in an absurd cultivation of the soil. O'Donnell's objects are strictly ordered, with military precision diagonally in the room. There are spires, towers, lookout posts, a warrior and a bear. The feeling is static, but there is a latent rawness and brutality hinting at an aggressiveness and a violence which is both hidden and made apparent.

In "Towers and Curve" the focusing is different. This constellation of spire, curved ramp, ventilation element and hourglass shape creates associations to absurd machinery – a metaphor for the absolute alienation man may experience towards objects in surroundings he does not understand. A link naturally suggests itself to the related "meaningless" machines of the German artist Albert Hien, e.g. his absurd construction "The Merry-go-round of Delights" at documenta 8 in Kassel, 1987. O'Donnell's prefabricated landscape of machinery has a sombre air of inescapable development. At the same time it is a good example of his formal approach. With precise orchestration he develops a simple, pronounced compositional rhythm.

It is the juxtaposition of the various elements to an enigmatic unity that makes this interesting. O'Donnell uses an additive method in his work as a sculptor: the individual piece is created by putting together several elements, an exhibition places together several thematically related groups of objects, and by adding exhibition to exhibition he creates unity and coherence through an investigating attitude which consistently explores an idea until most angles of approach have been elucidated.



Assosiasjonene til gravstøtter og likkister er åpenbare i boksene eller søyleformene i "Arch One Orb" og "Church and Ring". Spir, kors, sirkel og tallet ett er grunnleggende tegn og symboler i vår kultur. Her forvitrer de i rusten og er hule, tomme og kraftløse. Kontrasten er stor til den potensielle kraften som ligger i utstillingens siste installasjon, "Beast and Chrysalis". En flertydig metamorfose ligger i dette arbeidet: O'Donnell fant dyrefiguren som en tegning av et neshorn i en tegnebok for barn. Ved å omforme den til en tredimensjonal skulptur har han skapt et objekt som ruver i rommet samtidig som det har bevart mye av sin flatekarakter.

På gulvet foran dette dyret ligger et objekt støpt i jernstøv og marmorstøv. Også den et produkt av forvandlingen: den er dyreformen projisert på gulvet, formet i gummi, rullet sammen og støpt. Den ligger som en sårbar torso eller et insekts puppeskall. Slik varsler det en forvandling etter dvaletilstand. Er det de dyriske kreftene som skal slippes løs når det kulturelle sammenbruddet har fått gå sin gang?

The allusions to gravestones and coffins are prominent in the boxes or pillar shapes in "Arch One Orb" and "Church and Ring". Spire, cross, circle and the number one are basic signs and symbols of our culture. Here they disintegrate in rust and are hollow, empty and powerless. The contrast to the potential power enclosed in the last installation of the exhibition, "Beast and Chrysalis", is striking. An ambiguous metamorphosis is contained in this piece: O'Donnell found the animal figure as a drawing of a rhinoceros in a child's drawing book. By transforming it into a three-dimensional sculpture he has created an object which looms in space and which at the same time has retained much of its two-dimensional nature.

On the floor in front of this animal lies an object cast in iron and marble powder. Also this a product of a metamorphosis: it is the animal shape projected onto the floor, formed in rubber, rolled up and cast. It lies like a vulnerable torso or a chrysalis of an insect. Thus it foreshadows a change after hibernation. Are these the animal forces which are to be let out when the cultural breakdown has run its course?



## Ironisk distanse

Samtidig med utstillingen i Drammen Kunstforening viser Michael O'Donnell en mønstring av sine arbeider i Kunstnersenteret Buskerud, Drammen. Her er atmosfæren annerledes, dels pga. at dagslyset tilfører det et lysere preg, dels fordi O'Donnell i flere av arbeidene har en større ironisk distanse til tema og form.

Tettest opp til installasjonene i Drammen Kunstforening ligger "One Cross Monument One", en tett, sluttet oppstilling av objekter, et truende monument over tomhet og forvitring. Mektig er også "Drakes Drum", fire store objekter strengt symmetrisk ordnet i rommet. Men selv om det kan oppfattes som symbol for eller monument over en potent og kontrollerende maktstruktur, gir denne sammenstillingen mening også på et annet plan. En trommelignende form er forstummet i en blykapsel mens et annet av objektene har to høyttalerlignende trakter. Slik blir denne montasjen en selvmotsigelse, en absurd samling instrumenter som minner ganske kraftig om de futuristiske støymaskinene – *intonarumori* – som Luigi Russolo og Ugo Piatti konstruerte tidlig i vårt århundre. Her aner vi en ironisk kommentar til modernismen og dens utviklingsoptimisme.

Et nytt monument over en ny utopi som alt har blitt gammel.

Enda tydeligere blir den ironiske distansen i "Cat & Steeple", "Dog & Bone" og "Pig & Moon". I sistnevnte skulptur balanserer en blygris på tuppen av en rusten månesigd. Det er en vittig lek med skulpturelle former men også en skremmende metafor for den blinde og ufølsomme voldtekt.

## Ironic Distance

Simultaneously with the exhibition in Drammen Kunstforening, Michael O'Donnell shows a selection of his works at Kunstnersenteret Buskerud, also in Drammen. Here the atmosphere is different, partly because daylight contributes to a lighter effect, partly because O'Donnell in several pieces has a more ironic distance to theme and form.

Closest to the installations at Drammen Kunstforening is "One Cross Monument One", a compact, closed arrangement of objects, a threatening monument to emptiness and decay. Equally powerful is "Drakes Drum", four large objects ordered symmetrically in the room. But even if it can be interpreted as a symbol of, or a monument to, a potent and controlling power structure, this constellation also has a different set of connotations. A drum-shaped form is silenced in a lead capsule, and one of the other objects has two funnels shaped like loudspeakers. Thus this installation becomes self-contradictory, an absurd collection of instruments which reminds one strongly of the futuristic sound machines – *intonarumori* – which Luigi Russolo and Ugo Piatti constructed early in this century. Here is an ironic comment on modernism and its optimistic view of development.

A new monument to a new utopia which already has become antiquated.

Even clearer is the ironic distance in "Cat & Steeple", "Dog & Bone" and "Pig & Moon". In the latter a lead pig is balancing on the tip of a rusted crescent moon. It is a witty play on sculptural shapes, but also a frightening metaphor for blind and insensitive rape.





## Poetisk enhet

Det er i Galleri Riis i Oslo at Michael O'Donnell lykkes best i å utnytte rusten som en poetisk metafor for forfall og sammenbrudd. Helhetsopplevelsen av denne utstillingen er usedvanlig intens. Her skaper rusten sin egen verden og fanger deg med en følsom poesi. Igjen er vi i T.S. Eliots Golde Land:

Jeg hørte nøkkelen  
dreie rundt i døren én og bare én gang  
vi tenker på nøkkelen, hver i sitt fengsel  
når vi tenker på nøkkelen, befester hver av oss sitt fengsel.\*\*

## Poetic Unity

It is at Galleri Riis in Oslo that Michael O'Donnell is most successful in utilizing rust as a poetic metaphor for decay and disintegration. The total experience of this exhibition is exceptionally intense. Here the rust creates its own world and captures you with a delicate poetry. Again we enter T.S. Eliot's *The Waste Land*:

I have heard the key  
Turn in the door once and turn once only  
We think of the key, each in his prison  
Thinking of the key, each confirms a prison.



Denne utstillingen uttrykker en melankolsk ensomhet, en erkjennelse av at forvittringsprosessen går sin gang og at ingen kan unnslippe den. Den store skulpturgruppen "One, One Two Three" er montert mot en fondvegg helt dekket av tre "Rust Paintings" laget av oksydert jernstøv på lerret. Skulpturens enkle former - spiret, sylindere, stjernen, og bokstaven *a* - gir, innenfor rammene av O'Donnells idéverden og hans personlige vokabular av former, og i metaforens form, et monumentalt dødsstøt til kirke, industri, ideologi og språk. Et endelig oppgjør med kultur og historie. Her har rusten tatt over hele universet og gitt det en arkaisk form som kan synes definitiv.

Vi er tilbake til alt livs opprinnelse: den enkle, kjemiske prosessen.

This exhibition conveys a melancholy loneliness, an acknowledgement of the fact that the process of disintegration runs its course and that no one can avoid it. The large sculpture group "One, One Two Three" is arranged against a backdrop of three "Rust Paintings", made of oxidized iron powder on canvas. The simple shapes of the sculpture - the spire, the cylinder, the star and the letter *a* give, within the framework of O'Donnell's world of ideas and his personal vocabulary of shapes, and in the form of the metaphor, a monumental deathblow to church, industry, ideology and language. It is a final confrontation with culture and history. Here the rust has taken over the whole universe and given it an archaic form which may seem definitive.

We have returned to the origin of all life: the simple, chemical process.



I rekken av rust-trykk på papir og objekter med oksydert jernpulver på bly gjenkjenner vi formene til tidligere skulpturer i O'Donnells produksjon, "Stacked Monument" og "Empire Stateless". Ikke bare reformulerer han her tidligere skulpturelle tema – han gir oss faktisk det tomme rom på billedflaten, i de hvite grafiske tegnene i rusten. Materien har opphørt – bare negasjonen av skulpturene står tilbake.

Dermed er disintegrasjonsprosessen fullført. Også kunsten har brutt sammen. Men av sammenbruddet vokser nye sammenhenger, nye kunstneriske muligheter.

Derfor dominerer det arkaiske preget denne utstillingen helt. Vi er tilbake i de grunnleggende, eksistensielle spørsmål. Spørsmålene om menneskets og kunstens vesen må stilles på nytt.

Men optimismen er ikke påtagelig. "Star Monument" er det eneste arbeidet her som er fri for rust. To kryssende buer koples til en stjerne via en trommel. Det er et møte mellom himmel og jord. Uten forvitringens rust, men med blyfoliens kvelende skjold.

Ligger framtiden her?

In the series of rust prints on paper and lead objects with oxidized iron powder we recognize the shapes of earlier sculptures in O'Donnell's production, "Stacked Monument" and "Empire Stateless". Not only does he reformulate earlier sculptural themes – he does in fact give us the empty space on the picture plane, as blank graphical impressions in the rust. Matter has ceased to exist – only the negation of the sculptures is left.

Thus the process of disintegration is complete. Art has also broken down. But from this breakdown new constellations, new artistic possibilities may grow.

It is therefore the archaic qualities which completely dominate this exhibition. We are again confronted with the basic, existential questions. Questions about the nature of Man and the nature of Art must be asked again.

But the optimism is not tangible. "Star Monument" is the only piece free of rust in this exhibition. Two crossing arches are attached to a star by a drum. It is a coming together of heaven and earth, without the rust of disintegration, but with the choking shield of the lead foil.

Is this where the future rests?



## Rekonstruksjonen

Eller ligger den i den møysommelige rekonstruksjonen av gjenstanders betydning og iboende kraft? Den siste stasjonen i Michael O'Donnells utstillingsrekke, Galleri Garmer i Göteborg, lar oss ane en noe mer optimistisk retning. I seks rom får hver installasjon sin spesielle karakter. Allerede i "Wedge Monument" – femten kileformede aluminiumsobjekter i trekantformasjon – ligger en rå kraft latent. En sprengkraft ennå ubrukt, i en balanse mellom det primitive og det elegante, det råe og det raffinerte.

Vekstmuligheter synes også å ligge i "Black Bronzes", fire kileformede objekter med organiske spireformer øverst. Stilt på gulvet mellom to store rust-malerier gir de disse en helt annen sammenheng enn i Galleri Riis. I Göteborg får melankolien aldri overta; rusten er ikke enerådende.

## Reconstruction

Or does it lie in the laborious reconstruction of the meaning and inherent power of objects? The last station in Michael O'Donnell's series of exhibitions, Galleri Garmer, Gothenburg, lets us sense a somewhat more optimistic direction. In six rooms each installation achieves its own special character. Already in the piece "Wedge Monument" – fifteen wedge-shaped aluminium objects in a triangular formation – lies a latent, raw power. An explosive force not yet used, in a balance between the primitive and the elegant, the crude and the refined.

Possibilities of growth also seem to be inherent in "Black Bronzes", four wedge-shaped objects topped by organic sprout forms. Placed on the floor between two rust paintings they are part of a completely different context than at Galleri Riis. In Gothenburg the melancholy is never allowed to dominate: the rust does not reign supreme.





Den store, tvetydige stålformen i "In Flight" knytter seg både i form og i tema til de organiske toppene i "Black Bronzes". Den synes fylt av en veldig, skjult kraft men akkompagneres av to store blykledte trommer hvor all lyd absorberes og stenges inne. Kraften og kraftløsheten konfronteres og holder hverandre i sjakk. Det er en ubekvem, foruroligende balanse som konfronterer oss fysisk og direkte i rommet.

"One Cross Monument One", som også ble vist i Drammen i november, får sin monumentale, forvitrede tomhet balansert av en installasjon i motsatt hjørne av galleriet: tre kileformede objekter kledt i bly, tre emballasjekasser i tre stablet oppå hverandre, og et søylefragment formet i tynt, profilert metall med frekk enkelhet danner et himmelstrebende byggverk. Søylefragmentets kultur-arv-assosiasjoner og dets formmessige samspill med kilenes potensielle sprengkraft rommer mer enn en ren kulturkritikk: kunsten kan selv befordre handling og aktiv deltakelse. Ved å inkludere denne installasjonen og den rustne "One Cross Monument One" i samme utstilling demonstrerer Michael O'Donnell sin skulpturelle allsidighet – sitt store spenn i bruken av materialer, former, overflater og idéer.

The large, ambiguous steel structure of "In Flight" links itself, both in form and content, to the organic tops of "Black Bronzes". It seems filled by an enormous, hidden power but is accompanied by two large, lead-covered drums wherein all sound is absorbed and trapped. Power and weakness confront each other and keep each other in check. It is an uncomfortable, disquieting balance which confronts us physically and directly in space.

"One Cross Monument One", which was also shown in Drammen in November, has its monumental, crumbling emptiness checked by an installation in the opposite corner of the gallery: three wedge-shaped objects covered by lead, three packing-cases in wood stacked on top of each other, and a pillar fragment made of thin metal with profiles like a fluted, classical pillar and formed with daring simplicity, make up a construction reaching for the sky. The pillar fragment's connotations of cultural heritage and its interplay of form with the potential explosive power of the wedges contain more than mere cultural criticism: art can itself promote action and active participation. By including both this piece and the rusty "One Cross Monument One" in the same exhibition Michael O'Donnell demonstrates his sculptural versatility, his large scope in the use of materials, shapes, surfaces and ideas.



I "New Homes" lar han oss se med friske øyne på helt trivielle gjenstander, nemlig isoporemballasje. Støpt i bronse og plassert på stramt geledd i et kunstgalleri insisterer de på en betydning vi normalt ikke ville gi dem. Dermed leker O'Donnell både med vårt konvensjonelle kunstbegrep og med galleriets beskyttende vegger som viktige medspillere i definisjonen av dette begrepet.

Dette er mer enn et trick fra dengang modernismen gjorde seg stadig mer eksklusiv. Det er også et forsøk på å skape en ny følelsesmessig og kritisk holdning til dagligdagse objekter og materialer. Kunstneren skaper en mening ved å sammenstille fragmenter fra vår samtidskultur. Jean Baudrillard peker på den gradvise oppløsningen av tegnforholdene i samfunnet opp gjennom historien. De kulturelle symbolene er ikke lenger forpliktende. Tømt for innhold har de ingen objektiv verdi, ingen stabil mening.

In "New Homes" he lets us look with fresh eyes at completely trivial objects, namely polystyrene packing elements. Cast in bronze and placed in a strict line in an art gallery they insist upon an importance we normally wouldn't give them. In so doing O'Donnell plays with our conventional concept of art as well as with the protective walls of the gallery as important allies in defining this concept.

This is more than a trick from the time when modernism made itself increasingly more exclusive. It is also an attempt to create a new emotional and critical attitude to everyday objects and materials. The artist creates a coherence by putting together fragments of our contemporary culture. Jean Baudrillard points to this gradual disintegration of the meaning of symbols in society through history. Cultural symbols have lost their traditional significance. Emptied of their contents they have no objective value, no stable meaning.



Er det så mulig å rekonstruere tegnenes og gjenstandenes kommunikasjonsverdi gjennom kunsten?

Michael O'Donnell svarer et betinget ja gjennom sine skulpturer. Ikke bare peker han på mangel på innhold og mening i tegn og institusjoner. Han insisterer også hele tiden på den nye meningen som ligger i skulptørens konsentrerte interesse for form, volum, idé og for mulige sammenhenger mellom disse. Her ligger et snev av optimisme som redder utstillingsrekken fra å havne i ørkesløs defeatisme. Her bekrefter han troen på kunstnerens rolle som samtidsarkeolog som gjenfinner spor av egne erfaringer i et samfunns gjenstander. Og som peker på muligheten for enkeltmennesket til å kunne rekonstruere brokker av betydning når objektene plasseres i nye sammenhenger.

Is it then possible to reconstruct the communicative values of symbols and objects through art?

Michael O'Donnell answers a conditional yes through his sculptures. Not only does he point out the lack of content and meaning in symbols and institutions – he continuously insists on the new meaning inherent in the sculptor's concentrated interest in form, volume, idea and in a potential relationship and interdependence among these. Herein lies a touch of optimism that saves the series of exhibitions from ending up in futile defeatism. He confirms the belief in the role of the artist as a contemporary archaeologist who rediscovers traces of his own experiences in the objects of a society. And who points out the possibility for the individual to be able to reconstruct fragments of meaning when the objects are placed in new contexts.



Hvis både vesentlige sider ved kulturarven og ved dagens samfunn er forstenet og døde, kan kunstneren ved å plassere fragmenter av disse i et kunstgalleri definere dem i nye sammenhenger. Fjernt fra en rendyrket kulturindustri hvor alle tegn bare viser til seg selv.

Og hvis der stadig skapes nye vilkår for kommunikasjon i samfunnet, kan kunstneren yte sitt bidrag til å påvirke kommunikasjonsformene.

Michael O'Donnell gjør det ved å øke vår bevissthet om gjenstanders form og funksjon, om tidens forløp og om en disintegrasjon som ikke bare er en langsom død men som også rommer en kraft og en mektighet vi ikke fullt ut kan gripe i øyeblikket. I sine skulpturer fortetter O'Donnell disse aspektene til konsentrert form. For ham er objektenes enigmatiske karakter selve bekreftelsen på skulptørens berettigelse.

If essential aspects both of our cultural heritage and of contemporary society are petrified and dead, the artist is able, by placing fragments of these in art galleries, to define them in new contexts far removed from cultural industry where all symbols merely refer to themselves.

And if our society continuously creates new conditions for communication, the artist may play his part in shaping the forms of communication.

Michael O'Donnell does this by increasing our awareness of the form and function of objects, of the passing of time and of a disintegration which not only is slow death, but which also contains a power and a capacity we cannot fully comprehend at the moment. In his sculptures O'Donnell condenses these aspects to concentrated forms. To him the enigmatic character of the objects is the very confirmation and justification of the sculptor.





The photographs were taken at the following locations:

Drammen Kunstforening, Norway  
Kunstnersenteret Buskerud, Drammen, Norway  
Galleri Riis, Oslo, Norway  
Galleri Garmer, Gothenburg, Sweden  
Galleri Sala Uno, Rome, Italy  
and at the artist's studio, Sande in Norway.

T.S. Eliots, "Det golde landet og andre tidlige dikt".

Gjendiktet av Paal Brekke. Aschehoug: Oslo 1988

\* Del.1. "De dødes begravelse"

\*\* Del.V. "Hva tordenen sa"

Design: © 1989 Michael O'Donnell

Photographs: Jamie Parslow; Michael O'Donnell pages 18,25,26,44,46

Translation: Trond Borgen, Marith Hope, Inger Fluge Mæland

ISBN 82-991129-2-3

Printed in Norway by Tangen Grafiske senter, Drammen

Published with assistance from Galleri Riis, Oslo















