

MICHAEL O'DONNELL

Looking back
1997



LILLEHAMMER KUNSTMUSEUM



On the outside looking in Kunsthall Post Modern Lillehammer 1997

SCULPTURE - AN INVESTIGATION

Lars Vilks

Michael O'Donnell declared in 1987 that he was interested in three structures, the church, the monument and electricity pumping stations. In the context of English sculpture of the New Generation this is by no means a surprise. Main subjects in this working field are, investigations in material and process.

When O'Donnell settled in Norway he came to a quite different climate. The ideas within art and sculpture were very different from what was going on in the international avant-garde. In Norwegian sculpture, nature and romanticism were extremely strong, not to say stubborn. Animals were for example a beloved object for sculptors. A light modernism in the design didn't hide the belief in the sacred elements in eternal art. Michael O'Donnell made animals too: "More Trouble in the Hen House" in 1985, "Cow Monument" in 1986, "Pig Monument" also in 86 and "Wolf Monument" in 1987. The figurative outline in each case was negative, a kind of cut out picture of the animal, the materials bronze, wood and lead. The point is they had nothing to do with the Norwegian art farm. They told another story and the animals were all collected from children's colouring books.

Michael O'Donnell erklærte i 1987 at han var interessert i tre typer strukturer: kirker, monumenter og transformatorstasjoner. I kontekst av den nye generasjonen i engelsk skulptur er dette ikke særlig overraskende; hovedideer i dette feltet er utforskning av materiale og prosess.

Når O'Donnell bosatte seg i Norge fant han et svært forskjellig klima. Rådende ideer innen kunst og skulptur avvok sterkt fra det som var vanlig i den internasjonale avantgarden, og i norsk skulptur sto spesielt natur og romantikk sterkt. For eksempel var dyr yndede objekter for skulptørene, og en lett modernistisk tendens i uttrykket maktet ikke å skjule troen på sakrale elementer som nødvendig bestanddel i evig kunst. Michael O'Donnell laget også dyr: «Flere problemer i hønehuset» (1985), «Kumonument» (1986), «Grisemonument» (1986) og «Ulvemonument» (1987). Den figurative profilen i hvert tilfelle var negativ - et slags utklippsbilde av dyret - og materialene var bronse, tre og bly. Poenget lå i en avstandtagen til den norske «kunstgården»; O'Donnells arbeider fortalte en annen historie, og dyremotivene var alle hentet fra barns første lesebøker.



More Trouble in the Hen House 1985

There is a strong sense of irony in this attitude and in also the use of the monument as form. The monuments, with animals and incorporated crowns and other regalia, are a kind of extreme monument rather than a satire. They can't be seen as some sort of pure objects, neither as formal aestheticism nor as sacred art. They live in a context that must grow out of the audience awareness of a kind of language. This language is what Michael Fried referred to in 1967 in his famous article "Art and Objecthood". Fried made the observation that the object in some contemporary sculpture had lost its authority in itself. The art work came out of what happened around it, in Fried's words it tended to be a kind of theatre.

"It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something's identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture—were in some essential respect --- not an object..... Here the question arises: What is it about objecthood as projected and hypothesised by the literalists that make it, if only from the perspective of recent modernist painting, antithetical to art?

...The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art" ¹

Michael O'Donnell pointed out in these objects of his special interest, the church, the monument and the electricity pumping station, that their use was hidden. A certain key was necessary to open their function. Only when you were aware of the social, political and cultural context surrounding these objects, could they be read.

En sterk følelse av ironi er fremtredende i hans tilnærming såvel som i hans bruk av monumentet som form. Monumentene med dyr, inkorporerte kroner og andre regalier er mer en ekstrem form for monument enn satire. De kan ikke sees som rene objekter, ei heller som formell estetisering eller sakral kunst. De eksisterer i en kontekst som må vokse frem i publikums bevissthet om et slags språk; et språk som Michael Fried refererte til i 1967 i sin berømte artikkel «Art and Objecthood.» Fried hadde observert at objektet hadde mistet egenautoriteten i noe av samtidsskulpturen. Kunsten ble skapt i det som skjedde rundt den, og i Fried's termer tenderte dette mye mot en form for teater.

«Det er som om objektet alene, i nåtidens sammenheng, opprettholder identitet - ikke som ikke-kunst, og heller ikke som maleri eller skulptur - men kun som et objekt i seg selv... Og her reiser spørsmålet seg: Hva er det med objektet, hypotisert og projisert av literalister, som gjør det til kunstens motsats, spesielt sett i lys av det modernistiske kunstsyn?

... Svaret jeg ønsker å antyde er dette: Verdsettelsen av objektet er ikke annet enn et ønske om en ny genre innen teater, og teateret er nå kunstens negasjon.» ¹

Michael O'Donnell pekte på at funksjonen til objektene kirke, monument og transformatorstasjon var skjult. En spesiell nøkkel var nødvendig for å åpne for innholdet, og bare gjennom bevissthet om den sosiale, politiske og kulturelle konteksten, kunne de bli forstått.



Arch, One, Orb. Rotterdam 1988

MONUMENTS AND OBJECTS

"Q. Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?"

A: I was not making a monument.

Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

A: I was not making an object"

Tony Smith replies to questions about his six-foot steel cube.²

When Jean Tinguely in 1960 made the Hommage à New York at MOMA, a monument that just was given the ability to destroy itself, the sculptural stability of the monument was questioned. This was not the first time this had been done, it had come with some of the Dada projects and of course through Duchamp. But, in the sixties the questioning of the monument aspect in sculpture became one of the main issues. Until then, there had been something of a happy marriage between the work of art and the monument. Both of them were carrying the idea of timeless and spiritual value. The cubic stone object was already in 1635 a design for the divine base of mental growing as to be found in George Wither's Emblems where a picture of a cubic stone was commented thus:

"Lord, let us into such like Stones be squar'd
Then, place us in thy spiritual Temple, so
That, into one firme Structure, we may grow"

MONUMENTER OG OBJEKTER

«Spørsmål: Hvorfor laget du det ikke større slik at det kunne tårne over publikum?»

Svar: Jeg mente ikke å lage noe monument.

Spørsmål: Men hvorfor laget du det da ikke mindre slik at publikum kunne se over det?

Svar: Jeg mente ikke å lage et objekt.»

Tony Smith svarer på spørsmål om hans seks fot store ståltorning.²

Når Jean Tinguely i 1960 laget «Hommage til New York» i Museum of Modern Art i New York - et monument som hadde selvedstruksjon som mulighet - ble det satt spørsmålstegn ved monumentets skulpturelle stabilitet. Dette hadde også vært gjort tidligere, gjennom flere Dada-prosjekter, og selvfølgelig Duchamp. Men på sekstitallet ble monumentaspektet i skulpturen et av hovedspørsmålene. Til da hadde det vært et tilsynelatende lykkelig ekteskap mellom kunstverk og monument - begge var bærere av ideen om tidløs og åndelig verdi. Allerede i 1635 var det terningformede stenobjektet akseptert som designgrunnlag for hellig åndelig vekst, slik det var beskrevet i George Wither's «Emblemmer»:

«Gud, la oss bli til slike stener
Og sett oss så i ditt åndelige tempel, slik
at vi kan vokse sammen i en sterk struktur»

From this it is easy to understand the constant download of spiritual value into the stone monument and also easy to see why it so effectively went into minimalism. Michael Fried's worry about the performance stage as a new part of the sculpture was not actually the instant problem; in minimalism the pondus of the object gave it the monumental effect. In conceptual art the criticism became even tougher. The performances Bruce McLean made about war monuments and the sculpture of Henry Moore, by imitating them with his own body, in the late sixties were, of course, with no doubt a satire on form and figurative conventions in sculpture

Conceptualism had to be pedagogical, as all objects manufactured could, too easily, become "real art objects" Most artists thus left behind every thing that reminded of sculpture and underlined the concept as the work itself. Gilbert and George made themselves into sculptures, Richard Long introduced walking as sculpture, Art and Language constructed sculptures out of pure ideas. The next generation of artists, and here we find O'Donnell, weren't interested in maintaining this project. They took the object as nothing more than a piece with a certain context. The balance between the traditional convention built into every object of art and the contextual approach to the piece can never become perfect. O'Donnell's playing around with ridiculous monuments still have an aspect of the classical monument. Especially when the pieces are placed in a sensitive setting with spotlights they are doing a double job; distancing and sublimating at the same time. And this was surely the intention. They could, so far, fit into what Donald Judd wrote:

"Most sculpture is made part by part, by addition, composed. The main parts remain fairly discrete. They and the small parts are a collection of variations, slight though great. There are hierarchies of clarity and strength and of proximity to one or two main ideas. Wood and metal are the usual materials, either alone or together, and if together it is without much of a contrast. There is seldom any color. The middling contrast and natural monochrome are general and help to unify the parts".³

Av dette er det lett å forstå den stadige tilskrivelsen av åndelig verdi i skulptur, likeledes å se hvorfor den så lett ble del av minimalismen. Michael Fried's opptatthet av sceniske fremføringer som en ny del av skulptur var ikke et umiddelbart problem; i minimalismen ga objektenes pondus dem monumental effekt. I konseptkunsten ble kritikken enda sterkere. Bruce McLeans performances fra slutten av sekstitallet om krigsmonumenter og Henry Moores skulpturer gjennom etterlikninger med sin egen kropp, var tydelige satiriske kommentarer til form og figurative konvensjoner i skulptur.

Konseptualismen måtte være pedagogisk, fordi alle objekter altfor enkelt kunne bli "virkelige kunstobjekter". Kunstnere flest la objektet bak seg, og mente at konseptet var selve verket. Gilbert og George gjorde seg selv til skulpturer, Richard Long introduserte gange som skulptur, Art and Language konstruerte skulpturer av rene ideer. Den neste generasjonen av kunstnere, blant dem Michael O'Donnell, var ikke interessert i å videreføre dette prosjektet. De betraktet objektet som intet mer enn et verk i en spesifikk kontekst. Balansen mellom den tradisjonelle konvensjonen som eksisterer i ethvert kunstobjekt, og den kontekstuelle tilnærming til verket kan aldri bli perfekt.

O'Donnells lek med latterlige monumenter inneholder fremdeles et aspekt av det klassiske monumentet, og spesielt når verkene er følsomt plassert i omgivelser med lyssetting utfører de dobbelt arbeid; distansering og sublimering på samme tid. Dette er nok også hensikten, og de kan passe inn i noe Donald Judd har skrevet:

«De fleste skulpturer er laget bit for bit, ved addisjon - satt sammen. Hoveddelene forblir temmelig skjult. De og de øvrige smådelene er en samling variasjoner, små men viktige. De utgjør hierarkier av klarhet og styrke, og av nærhet til én eller to hovedideer. Tre og metall er de vanligste materialer, enten alene eller sammen, og dersom de brukes sammen er det uten for mye kontrast. Farge er sjeldent i bruk. Den gjennomsnittlige kontrast og naturlige ensfargethet bidrar til å binde delene sammen.»³

O'Donnell's remark on the problem of seeing the function in monuments can be seen as an interest in a function in his pseudomonuments. At least it is clear that from his point of view something had to be added. In the "monuments" the content is the meta-aspect, a discussion on the idea of the monument. It would be naive to believe that strategy would change a cultural attitude. To become completely ridiculous the pieces have to be thoroughly overdone, a harsh satire. And if this isn't done they still keep something of an aesthetic and thus also a divine outcome. Sculptural objects get their authority by simple means.

The "return" to making objects was obvious in O'Donnells generation. But it is also worth mentioning the difference between the sculptural object in England and that in the U.S.A. Donald Judd and Richard Serra built a strong tradition quite different to the wider concept used by the English sculptors. Tony Cragg showed interest in Heidegger's "radical astonishment" and proclaimed (1988) "We find objects offering meanings and emotions relating to their literal form, their metaphysics, their poetry and their emergence from the natural world, or from their origins in nature."⁴ Bill Woodrow stated (1985) "It seems that images that I've acquired are not really by choice - it's as if they have been planted in me! I'm sorting them out. Some things have more effect than others; that is how my work is formed: I think in terms of visual images."⁵

Alison Wilding talked about sculpture as "Almost like a journey that you embark on and not simply looking at pieces of work that might or might not be related."⁶ And Richard Deacon makes the remark "But surely the interesting thing is to keep the framework uncertain; if you make a new framework then you establish a new convention. What interests me is to retain uncertainty within the framework, because you are dealing with something you don't know. If the framework is determined then you really have the Academy."⁷

O'Donnells kommentar til problemet med å se funksjon i monumenter kan sees som interesse for funksjon i hans egne pseudomonumenter, og med dette som utgangspunkt er det tydelig at han mener at noe måtte legges til. I hans «monumenter» finnes et meta-aspekt som utgjør innholdet; en diskusjon om monumentets idé. Det ville vært naivt å tro at strategi alene kan forandre en kulturell holdning, så for å bli komplett latterlige må verkene være sterkt overdrevne - som grell satire. Dersom dette ikke gjøres, beholder skulpturen noe av en estetikk og dermed et sakralt innhold. Skulpturelle objekter tilegner seg lett autoritet. «Tilbakevendingen» til å lage objekter var tydelig i O'Donnells generasjon. Det er også viktig å være klar over forskjellene mellom det skulpturelle objekt i England og USA. Donald Judd og Richard Serra bygget en sterk tradisjon helt forskjellig fra det bredere konsept som engelske skulptører anvendte. Tony Cragg viste interesse for Heideggers «radikale overraskelse» og erklærte i 1988 at «Vi mener at objekter gir mening og opplevelser gjennom sin fysiske form, sin metafysikk, sin poesi og sin atskillelse fra den naturlige verden, eller fra sin naturlige opprinnelse.»⁴ Bill Woodrow uttalte i 1985 at «det virker som om jeg egentlig ikke har valgt bildene jeg har samlet - det er som om de har blitt plantet i meg! Jeg er i ferd med å finne ut av dem. Noen ting virker sterkere enn andre; det er slik arbeidet mitt formes; jeg tenker i termer av bilder.»⁵ Alison Wilding diskuterte skulptur «nesten som en reise som man legger ut på... og ikke bare det å se på forskjellige verk som muligens er relatert til hverandre...»⁶ Og Richard Deacon bemerket «men det interessante er et udefinert rammeverk; hvis man lager et nytt rammeverk så etablerer man en ny konvensjon. Det som interesserer meg er å bevare usikkerheten i rammeverket, siden man beskjeftiger seg med noe man ikke kjenner. Dersom rammeverket er bestemt så har man faktisk «Akademiet.»⁷



Pig & Moon 1988

THE ALLEGORY

It isn't a straightforward connection between O'Donnells sculptures and a content. But it is an important point that content never has been dismissed. An almost stubborn attitude is to be seen through the works: there is always a contextual addition concerning something not easily to be seen in the pieces. "More Trouble in the Hen House" is a comment on the rise of fascism in Europe in the mid 1980's, "Cocktail Bar" brings in the forms of the American space probes, "Rotten Row" alludes to the First War in northern France. Also the use of rust was in a way more of allegorical meaning than actually a process in the material. This occupation with an external subject might be a result of an English tradition growing out of Conceptual Art, it might be a personal voyage. You could look upon the playful way of moving around in the monument project as a way of questioning the minimalistic dogma "To impute an allegorical motive to contemporary art is to venture into prescribed territory, for allegory has been condemned for nearly two centuries as aesthetic aberration, the antithesis of art"⁸

Craig Owens' interest in allegory was soon to be a new adventure in the post-modern scene. It was possible to suddenly understand that the freedom of modernism was limited to pure aesthetic - or as a transgression, a follow up on Duchamp around minimalistic and conceptual problems. This transgression did actually carry some sort of Puritanism with itself, as it still was impossible to go for some sort of story. What was achieved by conceptualism had the greatest of importance no doubt, but seen from today, it was restricted to the discussions and doubts of the late sixties. When conceptual art had a comeback in the eighties it was sometimes called "poetical conceptualism" and that is another way of underlining the importance of allegory - or in a wider range, content.

ALLEGORIEN

Det finnes ingen enkel sammenheng mellom O'Donnells skulpturer og et innhold, men et viktig poeng er at innhold aldri kan avskaffes. En nesten sta holdning kan identifiseres: Det finnes alltid et kontekstuel tillegg i verkene som er vanskelig å se. «Mer vanskeligheter i hønsehuset» er en kommentar til fascismens vekst i Europa midt på åttitallet, «Cocktail Bar» gjør bruk av former fra amerikanske romfartøyer, «Rotten Row» henviser til den første verdenskrig i Nord-Frankrike. Bruken av rust har mer å gjøre med en allegorisk betydning enn en prosess i selve materialet. Denne opptattheten av et utvendig subjekt er kanskje et resultat av den engelske tradisjonen som har vokst ut av konseptkunsten; den blir en personlig reise. Man kan se den lekende måten å bevege seg rundt i monumentprosjektet på som en måte å stille spørsmål ved det minimalistiske dogmet «Å antyde et allegorisk motiv i samtidskunsten er å bevege seg inn i et landskap definert på forhånd, for allegori har vært fordømt i nesten to hundre år som et estetisk feilskritt - kunstens antitese.»⁸

Craig Owens' interesse for allegori resulterte raskt i en ny retning i den postmoderne kunsten. Det ble plutselig mulig å forstå at modernismens frihet kun var begrenset til den rene estetikken - eller som en videreutvikling av, eller oppfølger til Duchamp - sentrert om minimalistiske og konseptuelle problemer. Denne videreutviklingen bragte faktisk med seg en form for puritanisme, og det var fremdeles ikke mulig å formidle en form for fortelling. Konseptualismens landevinninger var uten tvil av stor verdi, men sett fra nåtidens perspektiv var den begrenset av det sene sekstitalls diskusjoner og tvil. Når konseptualismen igjen ble relevant på åttitallet ble den av og til kalt «poetisk konseptualisme», for å understreke viktigheten av allegori - eller i et bredere perspektiv - innhold.



650 Rabbits 1989

O'Donnells sculptures, as I am viewing them, came fully into life in this situation. They were never more than half-heartedly involved in the early conceptual art. The artist's strong wish to fill his artworks with an additional story, often but not in every case ironic, couldn't be seriously read, as the main course of the day proposed a materialistic approach to the pieces, process as something in the first instance taking place within the sculptural material itself. I guess the Artist had some problems with this as he had left behind the obvious satire towards war monuments and "artsculpture". It could not have been a comforting situation to find a suitable way through these circumstances, standing in the midst of conceptualism, satire, material, material processes and social and political comments.

It leaves us with some sort of unfulfilled allegory, open pieces with a subject label given by the artist. It could be looked upon as a weakness, because the final and consequent decision is never taken. On the contrary it also meant that the artist didn't satisfy the need of the audience to find an obvious interpretation. And it wasn't really possible to classify the pieces. Quite interestingly this meant that the opinion good-or-bad was steadily postponed to the next sculpture. Some sort of liberating climax came when he collected most of his pieces and exhibited them altogether in 1992. An almost chaotic labyrinth was created and his complete oeuvre turned out as a self irony on all these pseudomonuments that had been made during many years. It was in a sense a happy crisis, a relief to the audience who actually met this initiative with enthusiasm.

O'Donnells skulpturer, slik jeg ser det, kom virkelig til sin rett i denne situasjonen. De var aldri mer enn halvhjertet involvert i den tidlige konseptkunsten. Kunstnerens sterke ønske om å fylle sine kunstverk med en historie - ofte med ironisk innhold - kunne ikke bli tatt alvorlig, fordi samtidens hovedtendens antydte en materialistisk tilnærming til verkene der prosessen i første rekke finner sted innenfor skulpturens materialer. Jeg antar at O'Donnell hadde problemer med dette siden han forlot den åpenbart satiriske behandling av krigsminnesmerker og «kunstskulptur». Det kan ikke ha vært lett å skulle finne en farbar vei i denne situasjonen, midt mellom konseptualisme, satire, materiale, materialprosesser, sosiale og politiske kommentarer.

Dette etterlot oss med en form for uforløst allegori; åpne biter med merkelapper fra kunstneren. Dette kunne lett forstås som en svakhet, fordi noen endelig konklusjon ikke ble presentert, og fordi kunstneren slik ikke tilfredsstilte publikums behov for en enkel tolkning. Heller ikke var det mulig å klassifisere enkeltkomponentene. En bivirkning var også at en bedømmelse god/dårlig måtte utsettes til neste skulptur. Noe av et frigjørende klimaks kom da han i 1993 samlet de fleste av sine arbeider og stilte dem ut sammen. Resultatet var en nesten kaotisk labyrinth, og samlingen utgjorde en form for selvironi over alle pseudomonumentene som han hadde laget gjennom mange år. Det var i én forstand en lykkelig krise; og en lettelse for publikum, som entusiastisk tok i mot dette initiativet.



On the Wing 1990



Wood for Trees Galleri Riis Oslo 1992



"The unfulfilled allegory" is of course a consequence of the harsh circumstances of that which is possible at a given time. The allegorical reading was condemned during modernism. When it came back during the eighties it brought about a new force in O'Donnell's work. As I hinted it could be called "poetical conceptualism" as it has got the mixture of the pieces (the fascination of the existing object), comments on the outside world and the criticism (an almost instinctive negative attitude towards "High Art"). Something had been the trouble in handling these elements. The problem can be exemplified in Tony Cragg's early work (probably his most important) showing small found objects which are arranged in simple geometry. Though the irony and criticism on sculpture is evident, the works became beautiful museum pieces almost immediately, being of a plausible connection between minimalism and an investigation into the nature of sculpture. The same phenomena appears in O'Donnell's work, his "monuments" also bear this seductive capacity almost to the point of aesthetic identity.

But there was much more to be done ; the work done during the last years gives less to the object and much more to the experience and situation. Much more of a performative infliction and for the spectator to participate in the existing situation.

«Den uoppfylte allegori» er en konsekvens av brutaliteten som ligger i det som til enhver tid er mulig. Den allegoriske tolkningen ble forlatt under modernismen, og da den ble kalt tilbake i løpet av åttitallet bragte den med seg ny kraft til O'Donnells arbeid. Som nevnt kunne den da kalles «poetisk konseptualisme», ettersom den inneholder en blanding av deler (fascinasjonen av det eksisterende objektet), kommentarer til den omliggende verden og kritikk (en på det nærmeste instinktiv negativ holdning til «High Art»). Å behandle disse elementene kunne være vanskelig, og problemet kan eksemplifiseres med f. eks. Tony Craggs tidlige arbeider (trolig også hans viktigste) som viste små funne objekter plassert i enkle geometriske mønstre. Selv om ironien og skulpturkritikken er åpenbar, ble verkene til vakre museumsarbeider så snart de var laget, på grunn av forbindelsen mellom minimalisme og granskningen av skulpturens essens. Det samme fenomenet kommer også til syne i O'Donnells arbeid; hans «monumenter» utvikler denne forførende kvaliteten nesten frem til estetisk identitet.

Men det var mer som måtte gjøres; O'Donnells nyere arbeider fokuserer mindre på objektet og mer på opplevelse og situasjon - i retning av performance hvor tilskueren er deltager i situasjonen.



Life Boys Stavanger Kunstforening 1993

THE ROOM OF LIGHT

As far as I can understand this determined statement, when he was showing most of his pieces together in 1992, meant a new turn. New material entered the works. O'Donnell had been using light bulbs before but now there came a period of intense lightbulbic pieces. Three works were presented in 1994: The yellow cross at Herslebsgate, the red cross at The National Museum of Contemporary Art and "Fire" in the townscape project "PIG" all in Oslo. In 1995 he made another two, filling The National Museum of Contemporary Art in Oslo with overwhelming light effects in "References" and at the same time showing a work of Tony Cragg as his own choice of reference, and much light in an outdoor - indoor exhibition at Notodden.

With these works the fixed form was dissolved and the room as well as the sculptural object left undefined. The idea of pseudo-function is at work in these projects. A reference is the Jasper Johns light bulb in bronze; O'Donnell made such a piece, probably as an experiment, but continued the idea by putting light bulbs into function. The "Fire" in the PIG-project came out as some kind of strange advertising board, the other pieces overloaded with the effects of light.

ET ROM AV LYS

Utstillingen av de fleste av O'Donnells arbeider i 1993 antyder en ny retning i hans arbeid, og nytt materiale ble benyttet i skulpturene. O'Donnell hadde brukt lyspærer også tidligere, men nå fulgte en periode preget av flere intense verk med lyspærer. Tre av disse ble vist i 1994 i Oslo: det gule kryss i Herslebsgate, det røde kryss i Museet for samtidskunst, og Flamme i sammenheng med bykunstprosjektet «PIG». I 1995 laget han ytterligere to, og fylte Museet for samtidskunst med overveldende lysvirkninger i «Referanser» der han også stilte ut et arbeid av Tony Cragg som sin egen referanse. Det andre store lysverket ble stilt ut både innendørs og utendørs på en utstilling på Notodden.

Med disse arbeidene ble den faste formen endelig oppløst, og rommet såvel som det skulpturelle objektet forble udefinert. Ideen om pseudofunksjon er fremtredende i prosjektene. O'Donnell har også gjort bruk av en referanse til Jasper Johns' lyspære i bronse; han brukte den i et verk - trolig som et eksperiment - og utviklet Johns' idé videre gjennom å bruke faktiske lyspærer. «Flammen» i PIG-prosjektet hadde form av en underlig reklametavle, og de andre verkene ble oversvømt av lyseffekter.



Yellow flag 94 - Hørlebsgate 10 1994

What might be found in the investigations and experiences that have come out of more than two decades of works is the "free play of the monument and monumental aesthetics", a deconstruction of the pompous and ambitious that so easily are carried from the tradition of the monument to the sculptural object. His "poetical conceptualism" is after all not a modernist concept. It has nothing to do with self-expression or formalism. It can be, as in The National Museum of Contemporary Art in Oslo in 1995, a rather overwhelming experience, or even irritating, with the mass of light bulbs conspicuously dazzling the spectator.

At the moment Michael O'Donnell is filling the room with light and spreading his masses of identical objects out on the floor. It is very much of that performative scenario which frightened Michael Fried as being not enough "proper sculpture".

Det som kanskje kan komme ut av granskninger og erfaringer etter mer enn to tiår av O'Donnells kunst er «et fritt spill med monumentet og dets estetikk», en dekonstruksjon av det pompøse og ambisiøse som så lett følger med monumentet over i skulptur. Hans «poetiske konseptualisme» er tross alt intet modernistisk konsept, det har verken å gjøre med formalisme eller uttrykk av noe personlig. Det kan, som i Museet for samtidskunst i 1995, være en temmelig overveldende opplevelse, kanskje irriterende, med masser av lyspærer som blander tilskueren.

Pr. dato fyller Michael O'Donnell rom med lys og sprer masser av identiske objekter på gulvet. Det likner svært på et scenario for performance - av samme type som fikk Michael Fried til å etterlyse «ordentlig skulptur».

Lars Vilks 1997

¹ Michael Fried. "Art and Objecthood". Art Forum 67

² Robert Morris. "Notes on Sculpture 1-3". Art Forum.1966

³ Donald Judd. "Specific Objects". Arts Year Book 8 N.Y.1965

⁴ Tony Cragg. Art Forum March 1988

⁵ "Bill Woodrow Sculpture 1980-86". 1986

⁶ "Alison Wilding, Immersion/Exposure". 1991

⁷ "Pier Luigi Tazzi in conversation with Richard Deacon in" Richard Deacon" 1995

⁸ Craig Owens. "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism".Oct.no.12-13. 1980

**Looking back
1997**



LILLEHAMMER KUNSTMUSEUM

















MICHAEL O'DONNELLS LYSKUNST

Ingrid Blekastad

Et kjennetegn ved Michael O'Donnells skulpturer og installasjoner er hans bruk av tegn hentet fra vår hverdag. Spektret for hva han griper fatt i er stort og varierer fra griser og høner til fjernsyn, flagg, kors og bål. Dette er avbildninger som ikke hører naturlig sammen, men de avspeiler en fascinasjon for den synlige verden, for enkeltfenomener i omgivelsene. Tilsynelatende er de helt tilfeldig valgt, eller valgt ut fra ulike innfall som forminteresse, et humoristisk aspekt eller et barndomsminne.

O'Donnells bruk av elektrisk lys i kunstverk går tilbake til 1969. Siden verket «Kiste» har han med jevne mellomrom kommet tilbake til lysskulpturene, samtidig som han har arbeidet med stålskulpturer og treskulpturer. I 1977 fikk han det første lysarbeidet, «Sound For Sore Ears» antatt på Høstutstillingen. Etter en lengre pause ønsket han i 1984 å arbeide videre med lysskulpturer og prøve ut flere av de visuelle tegnene som han hadde arbeidet med i tre og metall. Dermed oppsto skulpturene av grisen og månen i flate stålfôrmer med et omriss av lyspærer.

MICHAEL O'DONNELL'S LIGHTPIECES

A characteristic feature within Michael O'Donnell's sculptures and installations is his use of symbols from our everyday life.

He employs a wide range of objects which vary from pigs and hens to television sets, flags, the cross and the fire. These are images which do not naturally belong together, however, reflect a fascination with the visual world, for individual phenomena within our surroundings. They appear to be chosen at random, or chosen from differing approaches, such as interest in the form, a humorous aspect or a childhood memory.

O'Donnell's use of electric light in his work goes back as far as 1969. Since this piece "Coffin" - he has returned to using lights in his sculptures at regular intervals in addition to producing sculptures in steel and wood. In 1977, his neon sculpture "A Sound for Sore Ears" was accepted at the Annual Autumn Exhibition in Oslo. After a long break from using lights he wanted, in 1984, to try out several of the visual symbols he had used in wood and metal in terms of light. Thus the sculptures of a pig and the moon appeared as two-dimensional shapes in steel, with an outline of spotlight bulbs.



Camouflage Gold Quartair Den Haag 1997

«Bål 1994»

En serie med treskulpturer bygd opp som kasser av smal plank, dannet utgangspunkt for lysarbeidet «Fire» eller «Bål, 1994». Et par av skulpturene i serien var formet som et bål og en lysestake, disse satte O'Donnell fyr på. Skulpturene var tenkt paradoksalt: Et monument over den selvdestruktive ilden. Selv om det å brenne opp en avbildning av ilden, kan være en nærliggende tanke, er det likevel et drastisk skritt å ta for en skulptør. Handlingen satte et skille og viste til et sterkt ønske om å bli ferdig med et arbeid. Ut fra den fullt overtente figuren laget O'Donnell en kontur i neonlys, altså et nytt symbol for flammen.

"Fire 1994"

A series of sculptures in wood, built up as boxes of narrow planks formed the basis for the work "Fire 1994". Two of the sculptures within the series were shaped as a fire and a candelstick, these O'Donnell set fire to. The sculptures were paradoxical; a monument to the self-destructive flame. Though the act of burning an image of a flame provides a chain of conceptual references, it is still a drastic step to take for sculptor. The event marks a change and indicates a strong desire to be finished with a work. With basis in the cremated objects O'Donnell then created an outline drawing in spotlights, i.e. a new symbol for the flame.



Blue Flame 1993

Under den alternative kunstmønstringen PIG (Prosjektet i Gamlebyen, 1994) ble «Bål» plassert høyt oppe på en murfasade. I den sterkt trafikkerte og forslummede bydelen, lyste det opp med en ny monumentalitet på den enkle murveggen. Kunstverket var 4 meter x 2 meter og ble plassert 18 meter opp på veggen. Går vi litt næyere inn på fargevirkningen i «Bål», kan vi se de spennende overgangene fra den hvitglødende konturen, det rødfiolette til blåfiolette midtpartiet, og refleksjonene på murveggen som en dempet, varmrød fargesirkel. I kvelds- og nattemørket ble stråler av varm, lysende farge sendt mot den mørke murfasaden. De ulike farge- og lyskvalitetene skapte en spenning mellom dybde- og flatevirkningen. De fiolette fargene i midten laget et dypt rom, mens den hvitglødende konturen og den varmrøde kransen rundt, limte tegnet fast i flaten slik at kunstverket kunne minne om et brennende svimerke. Reklameskilt i neon har i mange år gjort bruk av lignende symboler som «Bål», og enkelheten og slagkraften i tegnet minner om reklamens visuelle virkemidler. Dette aspektet ble også forsterket ved plasseringen over en serie med iskremreklame for Magnum, men «Bål» skiller seg ut fra reklamen på et vesentlig punkt - den viser bare til seg selv og ikke til noe som skal selges eller informeres om.

During the alternative exhibition PIG (Project in Gamlebyen, 1994) "Fire" was placed high up on a concrete wall. In the dense traffic and slum area of town, "Fire" shone with a new monumentality on the simple concrete wall. The piece was 4 meters by 2 meters and was placed 18 meters above the ground. If we enter further into the colour effects in "Fire", we discover the exciting transitions from the white glowing outer edge, the red- to blue-violet centre, and the reflections on the wall as a muted, warm red colour circle. In the darkness of evening and night, beams of warm, glowing colour were projected out from the dark facade. The various colour and light qualities created a tension between depth and surface effects. The violet colours in the heart created a deep space, whilst the white, glowing outer edge and the warm red wreath around it, bonded the symbol to the surface so that the piece reminded one of a burning branding iron. Advertising boards have for many years used similar symbols to "Fire", and the simplicity and striking power of the symbol reminds one of the visual effects of advertising. This aspect was strengthened by the placing of the piece, over a series of ice cream adverts for Magnum, however, "Fire" differs from the advert on one significant point - it refers to itself only and not to something to be sold or informed about.



P.L.G. Project Oslo 1994

O'Donnell lar som regel skulpturer inngå i ulike utstillinger. Spotlys-versjonene av «Bål» skiftet karakter ettersom hvilken kontekst den opptrådte i - fra det sakrale til det tingliggjorte. Plassert i en utstillingssal fikk neonskulpturen en overdøvende virkning, og med små voksfisker rundt på gulvet, kunne flammen assosieres til et moderne gudesymbol. I bibelsk tradisjon vet vi jo at fisker viser til menigheten. Tolket i de baner, blir fiskene til publikummet og kunstverket vår tids Gud. Denne tolkningen er kanskje ikke så fjern for en kunstner som O'Donnell. Han vokste opp i et katolsk hjem og forholder seg til de kristne symbolene. Men vi kan ikke tolke kunstverket som en entydig allegori, her er det flere lag, og kunstneren leker med betydningene og lar tegnene skifte innhold etter som hvilken sammenheng de opptrer i.

«Bål» kan med den italienske filosofen Mario Perniolas termer, kalles et simulakrum. Perniola ønsket i likhet med andre postmoderne teoretikere på 1970-tallet å gi verdighet til det ikke-essensielle, til det overfladiske i vår kultur. Framfor dybden som finnes i myter, framhevet han ved hjelp av eksempel fra det gamle Romerriket - ritene. Det rituelle viser ikke til noen dypere sannhet, derfor befatter den seg ikke med motsetningene mellom sannhet og løgn, den er og fungerer som en praksisform. Vi kan dermed se en verdisseting av handlingene, og spesielt de repeterende handlinger. Og det er her likheten med O'Donnells kunstpraksis kommer inn. Han repeterer sine egne tegn av bålet eller grisen på en ikke-essensiell måte. De viser som regel ikke til noe annet, og når de gjør det skifter de så betydning i neste utstilling.

O'Donnell often allows the same sculptures to be incorporated in different exhibitions. The spotlight version of "Fire" changed character according the different context it was placed within - from the sacred to the objectified. Installed within an exhibition space, the lightsculpture gained an overpowering effect, and with small fish made out of wax on the floor, the flame can be interpreted as a modern idol. Within biblical traditions we know that fish refer to the congregation.

Interpreted in this way, the fish become the public and the art piece, the God of our times. This interpretation is perhaps not so far removed for an artist like O'Donnell. He grew up in a Catholic home and relates to Christian symbols. However, we cannot interpret the piece as a simple allegory. There are several layers here, and the artist plays with the interpretations and the symbols change meaning according to the context in which they appear.

"Fire", can in the terms of the Italian philosopher, Mario Perniola, be called a simulacrum. Perniola wished, like other Post modern theoreticians of the 1970's, to provide dignity to the non-essential, to the superficiality, within our culture. Rather than focusing on the depths of meaning within myths, he emphasised rites, using examples from ancient Rome. The ritual does not refer to any deeper truth, therefore it does not deal with the contradictions between truth and lies, it exists and functions as a practical form. We can therefore see a value within the act, and especially in repetitive acts. This is where the similarity with O'Donnell's production of art comes in. He repeats his own symbols of the fire or the pig in a non-essential way. They usually do not refer to anything else, and when they do, they shift their meaning from exhibition to exhibition.



Red Fire Wax Fish Telemark Fykes Galleri 1994

I O'Donnells praksis er leken og skiftningene et særtrekk. Han leker seg med måten vårt samfunn bruker tegn på. Han liker på sin distanserte og ironiske måte å pirke borti fastgrodde synssett. Som utlending får han gratis et utenfrasynt på den kulturen han lever og arbeider i, likevel er det ikke den norske kulturen han arbeider med. Tegnene er mer generelle og kan like gjerne ha tilhørighet til England som til Norge. Det er vel heller slik at distansen forsterker og tydeliggjør O'Donnells kunstneriske prosjekt. Han produserer med en letthet som er uvant i norsk kunstsammenheng. Det ene prosjektet avløser det andre, den ene rekken med kunstverk føyer seg til de foregående i et ustoppelig tempo. Han lager utstillinger i Cape Town, i Nederland og på Lillehammer samme året. Den store energien ble tydelig på den retrospektive utstillingen O'Donnell hadde i fabrikkhallen på Citadel i Oslo. Alle kunstverkene i ulike teknikker og materialer viste både hans kunstneriske styrke og svakhet. O'Donnell graver seg sjelden ned til bunnen i sine kunstneriske problemstillinger, men i denne sammenhengen ble det snudd til et manisk kjennetegn eller en kunstnerisk karakteristikk. Med en letthet avslutter han det ene prosjektet og med en rastløshet går han over til neste prosjekt.

Within O'Donnell's artistic practice, aspects of playfulness and variation are characteristic. He plays with the way our society uses symbols. He likes, in his distanced and ironic manner, to disturb our fixed attitudes. As a foreigner, he freely gains an outside view of the culture he lives and works within, even though it is not Norwegian culture that he deals with. The symbols are more general and might just as well belong to England as to Norway. It is rather as if distance strengthens and clarifies O'Donnell's artistic projects. He produces with an ease that is unusual in a Norwegian context. One project follows another, one series of works line up behind the previous ones in an unbroken sequence, with exhibitions in Cape Town, Holland and in Lillehammer during the same year.

This great energy became apparent in the retrospective exhibition O'Donnell held in the factory space of Citadel in Oslo. A vast number of his sculptural elements, in different techniques and materials were brought together, showing both his artistic strength and his weaknesses. O'Donnell seldom employs an in-depth approach, however, in this context it was turned into a type of manic hallmark or artistic concept. With ease he finishes one project and with restlessness he approaches the next.



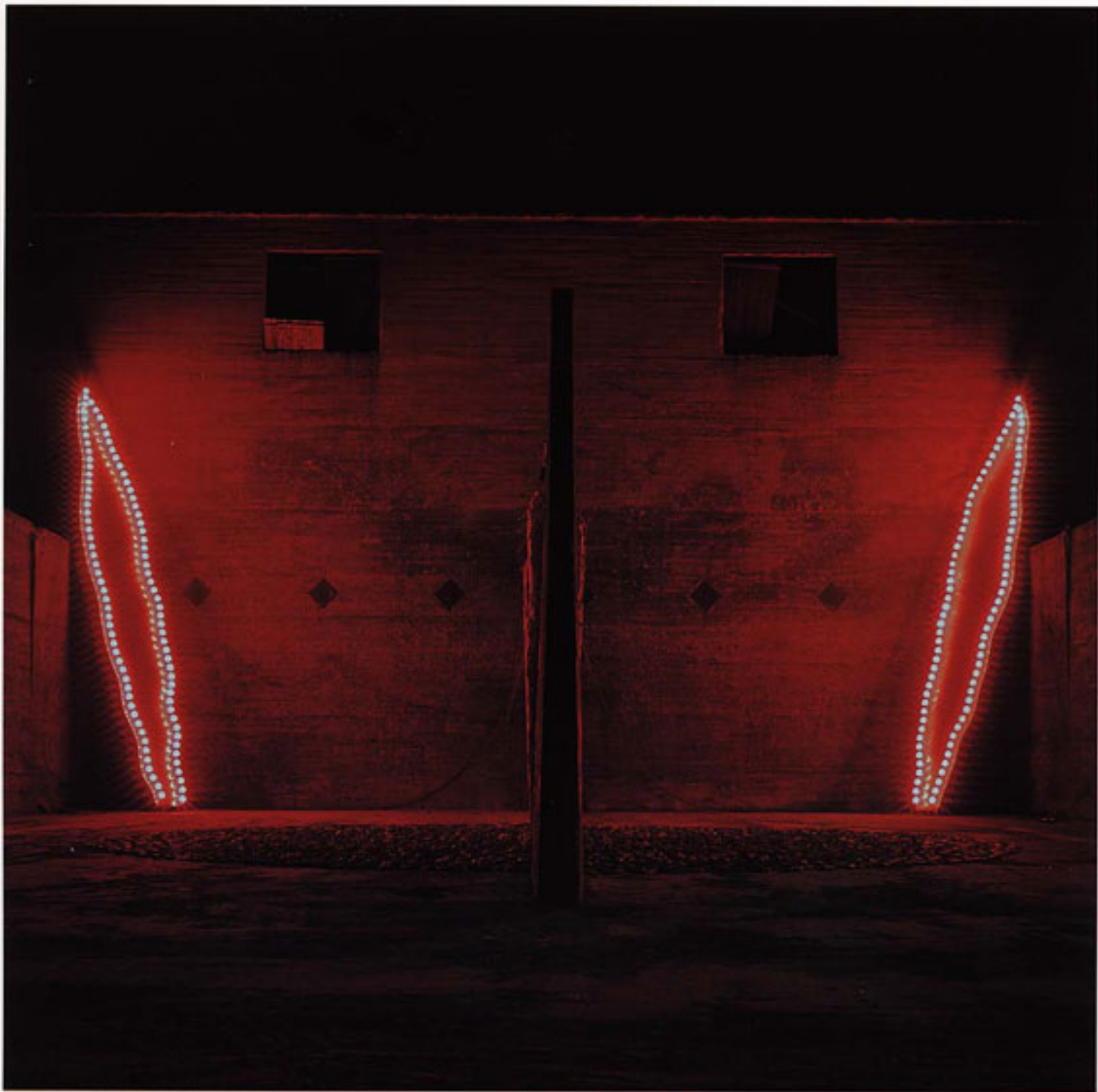
Ladder Quartair Den Haag 1995

«2 flammer»

Samtidig med «Bål» ble to slanke, høyreiste flammeteringer med ytterlinjene tegnet av 18 kw spotlys til. I et fabrikkområde i Telemark lente O'Donnell de to stålformene mot to store skillevegger i et gammelt tørlager. Størrelsen på 10 x 1,80 meter, var tilpasset omgivelsene. På bakken foran flammene la han ut 1000 kg voksfisker. Dette kunstverket står sentralt i O'Donnells produksjon. På samme måte som med «Bål» er det et resultat av en lang prosess. Flere kunstnere ble mobilisert i forbindelse med en lokalhistorisk sak på Notodden. De skulle sette søkelys på kommunens planer om å rive det nedlagte jernstøperiet Tinfos for å kunne selge tomte til et supermarked, en bensinstasjon, e.l. O'Donnells prosjekt var det første kunstprosjektet i industriområdet. Han valgte å nytte et abstrakt billedspråk og konsentrerte seg om et kraftfullt og vakkert uttrykk. Valget av flammer og fisk viste i dette tilfelle til de store smelteovnene og til vannet i kraftstasjonen som leverte strøm til industrien. Det industrielle i materialvalget, som passet så godt til omgivelsene, ble brutt av de organiske linjene. Vi kan føye til at striden endte med et politisk vedtak om å verne fabrikkanlegget.

"2 Flames"

At the same time as "Fire", two, slim, tall flames with contours created by 18 kw spotlights were produced. In a factory area of Telemark, O'Donnell leaned the two steel objects against two large dividing walls in an old storage bunker. The size, 10 x 1,80 meters, was built especially for the surroundings. On the ground in front of the flames he laid out 1000 kg. of wax fish. This piece was central to O'Donnell's work. As with "Fire", it is a result of a long process. The idea was that several artists should be mobilised in connection with a local political conservation action in Notodden. They were to expose visually the local council's approval of plans to tear down the old iron foundry Tinfoss, in order to sell the plot for development of supermarkets and petrol stations. O'Donnell's project was the first art piece in this industrial area. He chose to use an abstract visual language and concentrated upon a powerful and beautiful expression. The choice of flames and fish referred in this case to the large iron foundries and to the water power that produced electricity for industrial processes. The industrial aspect of the choice of materials, admirably suited to the surrounding was broken up by the organic fish forms. The battle ended with a political decision to "reconsider" the factory area's development plans.



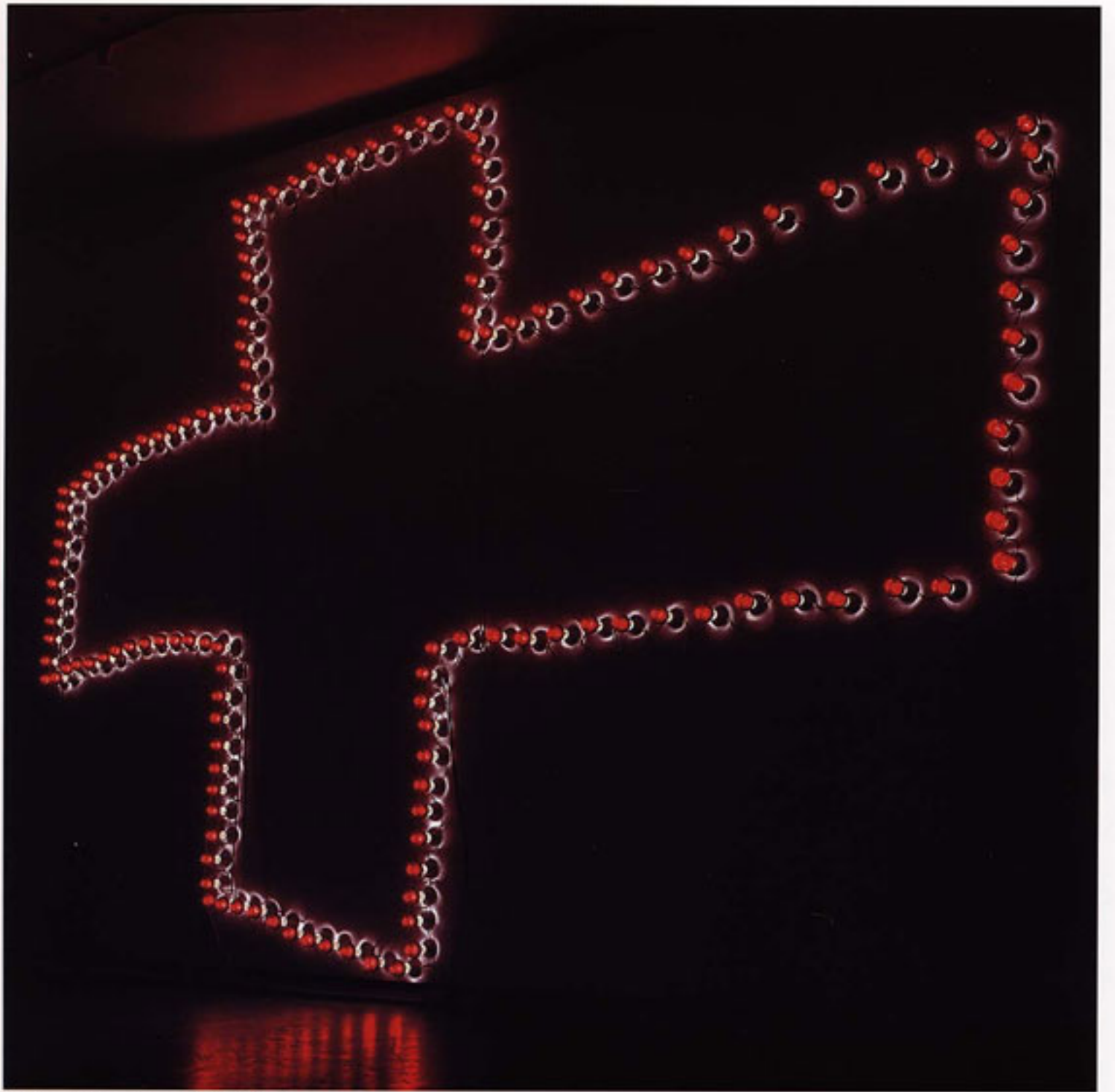
2 Flames Wax Fish Notodden 1994

Maktsymboler

Selv om O'Donnells arbeid på Tinfos gikk inn i en lokalpolitisk strid, er det sjelden han lar kunsten inngå i en direkte politisk situasjon. Likevel kan han karakteriseres som en politisk engasjert kunstner. Spesielt har han forholdt seg til maktsymboler som flagg, kors og krone siden midten av 80-tallet. Akkurat som med de andre symbolene, prøver han dem ut i ulike situasjoner, leker med dem, ser hva konteksten kan bety. Utgangspunktet for vokshodene er det berømte fotografiet av Hitler på Odeonplassen i München der han står i en stor folkemengde med hatten i hånda og hilser med glede nyheten om utbruddet av første verdenskrig. O'Donnells fascinasjon ligger i spranget mellom den anonyme folkemengden og tilfeldighetene som spilte inn i det fotografen hadde fått med Hitlers nærvær. Fotografen, som het Hoffman, skulle senere bli Hitlers personlige fotograf. Men i dette bildet er det massen som interesserer fotografen. Hitler er en av mange, og massen får alle til å bli like. O'Donnell trekker det så langt at han lager helt identiske hoder, og alle er et slags forenklet portrett av ham selv med en lang nese som karakteristisk kjennetegn. I stedet for massen med den ene viktige, historiske personen godt gjemt i mengden, produserer O'Donnell sin egen masse av en overfladisk versjon av seg selv. Har vi her et ironisk spill på egne kjennetegn og svakheter? Hodeinstallasjonen handler også om makt, om mengdens makt. O'Donnell angriper også her problemstillingen helt konkret - når det skal dreie seg om mengde, lager han en mengde av noe.

Power symbols

Though O'Donnell's work at Tinfos became part of a local, political battle, it is rare for him to enter into a political discourse through his work. Still, he could be characterized as a politically involved artist. Since the middle eighties he has, in particular, related to power symbols such as flags, crosses and crowns. Just as with the other symbols, he positions them in different situations, manipulates them, and sees what the different contexts develop. The famous photograph of Hitler at the Odeon Square in Munich, where he stands in a large crowd, hat in hand, greeting with pleasure the outbreak of the First World War - is the basis for the 1525 wax heads. O'Donnell's fascination lies within the tension area between the anonymous crowd and the chance occurrence of the photographer capturing Hitler's presence. The photographer, Hoffman, was later to become Hitler's personal photographer. However, in this picture, it is the crowd which captured the photographer's interest; Hitler is one of many, and the crowd makes everyone look alike. O'Donnell stretches this aspect so far that he makes completely identical heads - all a kind of simplified portrait of himself, with a long nose as a distinguishing feature. Instead of the crowd, - with the one, important historical person well hidden within the masses - O'Donnell produces his own crowd from a superficial version of himself. Do we have here an ironic play on his own characteristics and weaknesses? The installation of heads, also deals with power, power of the masses. O'Donnell also attacks the approach quite concretely - when dealing with quantity, he makes a large number of an object.



Red Flag Museum of Contemporary Art Oslo 1994

Installasjonen, eller hodene, skal også gjenskapes i andre relasjoner, først skal den til Cape Town i Sør-Afrika, siden vil den nok dukke opp i ulike sammenhenger slik de fleste skulpturene hans gjør. For O'Donnell henger utstillingene sammen, avstanden fra Sør-Afrika til Norge legger en ny dimensjon til verket. Bak kunstproduksjonen hans ligger et ønske om å nå langt ut blandet med trangen til slagferdighet. I teksten om det første spotlysfagget understrekes det; «Det jeg derimot ikke var klar over, var at en skulpturell form av et gult lyskors blendet sin vei ut av ateliervinduet, tvers over haven, gjennom glassdørene på forsiden av huset - utryddet kjøkkenet - rømte ut gjennom tilsvarende glassdører på baksiden av huset, hylte gjennom skogen som huset hviler i og videre nedover dalen for å tapes for alltid - og gjorde definitivt krav på å være den lengste skulpturen jeg noen gang har laget.» (Terskel, nr. 12/94).

Ingrid Blekastad 1997

The installation, or the heads, are also to be recreated within other contexts, first in Cape Town, South Africa, later they may turn up in various other situations, as many of his pieces do.

For O'Donnell, his exhibitions are interconnected, the distance from South Africa to Norway adds another dimension to the piece. The driving force within his art production is the wish to reach out, combined with the need to strike home the point. In the text to his first spotlight flag, he underlined; "- but what I wasn't aware of was that a shaft of yellow cross sculpture was blazing its way out of the studio window, across the garden, through the french windows at the front of the house - demolishing the kitchen, escaping out of the corresponding french windows at the back of the house, screaming through the forest, in which the house nestles, and off running down the valley to be lost for ever - and certainly laying claim to being the longest sculpture I've ever made." (Threshold, no. 12/94).



Fools Gold Small Change 1995

©Michael O'Donnell 1997

I.S.B.N. 82- 99 1129-3-1

Photos pages 1 Egil Martin Kurdøl

11 Jamie Parslow

14,15 Galleri Riis - Stein Jørgensen

and Michael O'Donnell

Translations; Palmyre Pierroux, Marith Hope

Printed by Litografia A.S Oslo

Published with the assistance of Norsk Kulturfond

Looking Back 22-11-97 to 11-1-98

Curator Ingrid Blekastad

Lillehammer Art Museum

P.O. Box 264

2601 Lillehammer

Norway

tel 47 61 26 94 44

fax 47 61 25 19 44

open Tues - Sun 11 - 16