

David Mach The Art That Came Apart

Elizabeth Wood

Volume 5, Number 3, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9467ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

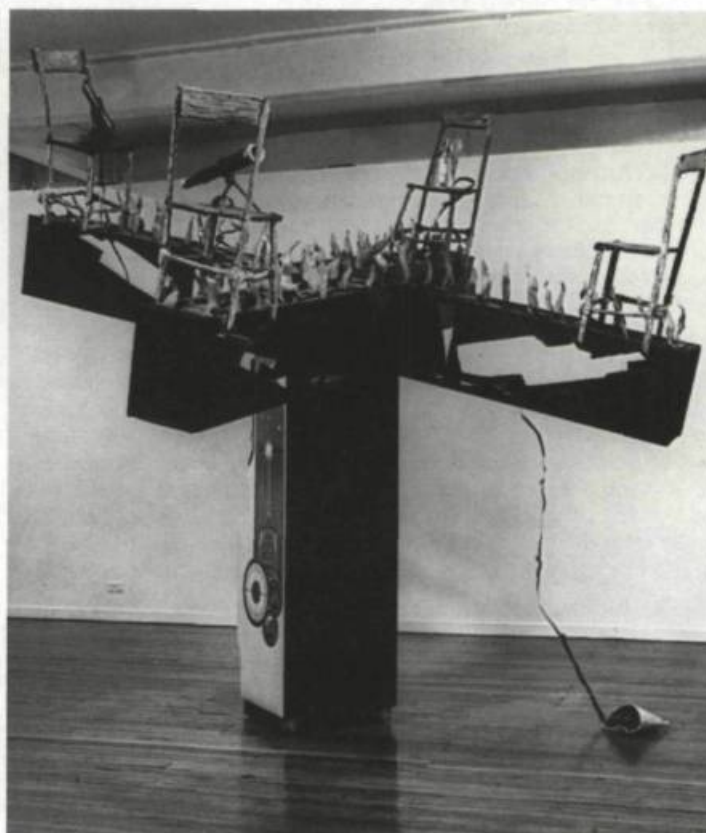
[Explore this journal](#)

Cite this article

Wood, E. (1989). David Mach: The Art That Came Apart. *Espace Sculpture*, 5(3), 19–21.

pour la recherche de formes à valeur d'archétype souvent investies de significations symboliques, bien que ses moulages d'acier nous renvoient plus exclusivement à la figure humaine. Les œuvres d'Alison Wilding sont aussi nimbées d'allusions métaphoriques et de références anthropomorphiques tout en manifestant une préoccupation plus 'formelle' du traitement de la matière. C'est encore une tendance 'minimale' que suggère la sculpture de Richard Deacon, qu'on nous décrit dans le catalogue de l'exposition comme une forme de dessin dans l'espace. Elle est en effet caractérisée par l'usage récurrent du motif de la ligne, libre et sinueuse, qui met en relief la structure de l'ensemble. Les titres des œuvres montrent d'entrée de jeu un intérêt pour les questions de VISION (*Feast for the Eye, Other Men's Eyes...*). Tony Cragg et Bill Woodrow travaillent avec des objets de leur environnement dont ils détournent ironiquement la signification. Ces récupérations, ces appropriations et ces glissements sémantiques créent souvent un effet dramatique et spectaculaire. Les objets d'assemblage de Tony Cragg ainsi que les découpages de Bill Woodrow induisent une lecture qui tient compte du processus de fabrication et d'une manipulation ludique de l'objet. Pour ces deux artistes, le recyclage de matériaux s'effectue dans un esprit métaphorique et ironique. Et cela, du reste, s'applique fort bien à plusieurs de ces sculptures britanniques. On voit bien la difficulté que pose la mise en place de caractéristiques distinctives de ces pratiques sculpturales.

C'est pourquoi, plutôt que de chercher simplement à définir la 'nouvelle sculpture britannique' à travers les productions des neuf artistes choisis, l'exposition explore d'abord la dialectique d'une relation sculpture/dessin. Et c'est vraiment d'une INTENTION de la conservatrice Sandra Grant Marchand qu'il s'agit. N'est-on pas tenté de relire le titre ainsi: "Sculpture et autres DESSEINS"?



Bill Woodrow, *Sunday Roasting*, 1986. Appareil pour jeux vidéo, 4 casiers d'acier, émail. 380 x 400 x 400 cm. Courtoisie: Lisson Gallery, Londres.

ELIZABETH WOOD

David Mach: The Art that came apart

Musée d'art contemporain de Montréal
21 septembre 1988 - 8 janvier 1989

Comme semblait l'indiquer le titre même, l'exposition de David Mach s'est déroulée *en parallèle* à celle de *British Now: Sculpture et autres dessins*. Certaines similitudes d'ailleurs se retrouvaient dans les deux événements: des sculpteurs jeunes pour la plupart, venus de Grande-Bretagne, et participant à ce courant en vogue d'intégrer dans leurs œuvres des rebuts de notre société. Toutefois, si *British Now* était remarquable par son aspect sensible et raffiné, par son apport pédagogique certain pour le public, averti ou non, on ne pouvait en dire autant de la performance/installation de David Mach.

Agé de trente-deux ans, réputé à l'échelle internationale, entre autres par la controverse que suscitent ses sculptures, Mach affirme que l'artiste se doit de sortir de l'atelier et de travailler 'dans le monde'. Comme à son habitude, il avait invité le public à assister à la mise en place de son œuvre, voire même à y participer directement, ce qu'ont fait des groupes d'étudiants de plusieurs collèges et universités.

Complétée en septembre dernier, *The Art That Came Apart* s'est avéré un projet de grande envergure. Dix cadres en bois, ouvragés à

Musée d'art contemporain de Montréal
September 21, 1988 - January 8, 1989

The Art That Came Apart by David Mach was presented simultaneously with the group exhibition *British Now: Sculpture and Other Drawings*, held recently at the Musée d'art contemporain de Montréal. The two exhibitions, although separate, were related in several ways. Clearly evidenced in each was the much-cited tendency of certain contemporary sculptors to incorporate into their work the rejected debris of contemporary consumer society. Both exhibitions highlighted prestigious sculptors from the United Kingdom and both featured artists in mid-career (all were between the ages of 35 and 44 years). If, however, *British Now* is to be commended for its sensitivity, subtlety and pedagogical value to the public and to the art community, the same unfortunately can not be said of *The Art That Came Apart*.

David Mach, the thirty-two year old composer of this performance/installation, is internationally acclaimed for his controversial sculptures. He believes that the artist should "take the activity of art out of the studio and into the world". As is usually the case with Mach, he invited the public to attend the actual installation of *The Art That Came Apart* at the Musée d'art contemporain de Montréal. The montage was completed

l'ancienne et recouverts de dorure, sont répartis sur les murs tout autour de la salle. De chacun d'eux surgit un 'tableau' en relief, tout en courbes et en couleurs, constitué d'une multitude de tranches de revues empilées les unes sur les autres. L'un des cadres 'déverse' dans la salle des déchets de toutes sortes, issus de notre monde de consommation.

L'élément-clé de la présentation est une rutilante voiture Subaru, à la fois remplie et coincée dans des tonnes de magazines. Immobilisée au sol, penchée sur le côté, elle fait penser à un avion qu'une erreur de pilotage aurait forcé à piquer du nez et à atterrir en catastrophe. Derrière elle, dans ce tourbillon, sur ces vagues, flottent, épars, divers 'artefacts' contemporains. Des objets faisant référence aux loisirs et aux vacances: une table de pique-nique, une tente, un canot d'écorce, et jusqu'à une authentique tête d'orignal dont l'oeil vitreux paraît nous observer. Faisant dos aux spectateurs, un appareil de télévision projette inlassablement sur le mur ses images muettes et banales. Dans un bac, une plante exhale une odeur de pin. Seul élément naturel et vivant, elle constitue une présence quelque peu sinistre et incongrue au milieu de cet amoncellement. Le coin d'un cadre, identique à ceux que l'on retrouve autour de la salle, pointe des débris; ainsi vidé de son contenu, il semble avoir été arraché du mur et entraîné dans cette marée de couleurs, dans cette profusion de papiers.

Retenus par les encadrements, les milliers de magazines laissent planer une apparente menace. Faut-il craindre une avalanche imminente? Les magazines vont-ils sortir de leurs cadres et tout à coup se déverser sur nous?... Voilà le type d'appréhensions qui affleurent l'esprit dès qu'on prend conscience de toute l'ampleur de l'installation!

En ce sens-là, il n'est pas surprenant que la réponse du public fut des plus favorables. L'oeuvre, à vrai dire, est impressionnante à plusieurs niveaux. Entre autres par ses dimensions, sa nouveauté et sa hardiesse (une auto dans un musée!). De même, elle est séduisante et ingénieuse sur le plan formel: vingt tonnes de magazines qui, minutieusement imbriqués les uns dans les autres, sont devenus courbes harmonieuses et sen-

David Mach: *The Art That Came Apart*.
Musée d'art contemporain de Montréal.



last September with the participation of a team of students from several Montreal universities and colleges.

The Art That Came Apart is a monumental project. On the walls around the room hang ten old fashioned, wooden, gilt-edged picture frames. From each, in gently curved relief, strains a tableau composed of the brightly coloured backs of layers of countless magazines. And from one such frame is spewed forth some twenty tons of 20th century refuse.

Leading the parade is a glistening bright red Subaru stationwagon, filled to capacity with and propelled forward by the torrent of debris. The car is grounded, hood-first and immobile, like some badly-flown plane which has taken a nose-dive and now lolls slightly forward and to the right, magazines bursting through its front window. In the elegant afterwaves of this excess, floats a collection of miscellaneous objects; artifacts of our times.

The deluge contains all the elements necessary for a typical family vacation: a picnic table, a tent, a full-sized, hand-built canoe and even an authentic glassy-eyed moose head. A television, (turned away from the public), relentlessly flashes its banal images, dispensing its wisdom to the wall. A cement planter, containing a living shrub, exudes a hauntingly poignant pine scent. It is the only natural, living element in the work and appears ominously out of place in the excessive debris. A picture frame, similar to those which circle the room, protrudes from the refuse. It is empty, almost as if the weight of the onslaught had violently ripped it from its original position on the wall and carried it away in the undulating waves of colour, paper and information.

The other nine frames, filled with the protruding backs of hundreds of magazines, surround the room like sentries - guarding against the possibility of further such explosive activity. Might another avalanche occur at any moment? Will the hundreds of tons that potentially lie dormant behind the concrete walls of the museum come gushing forth to flood and suffocate the unsuspecting viewer? After the observer has adjusted to the colossal scale of the installation, questions such as these prevail.

The response to this work has been positive - and not surprisingly so. It is, after all, overwhelming in many ways. Firstly, size and novelty tend to impress. And then a car - in a museum! Also, from a formal perspective, the work is equally appealing; twenty tons of magazines are carefully placed to form lyrical, rhythmic, swirling waves of colour, rich textures and skillful composition. And lastly, the whole giant avalanche was meticulously constructed before the very eyes of anyone who cared to watch!

Although Mach claims to be concerned with serious global issues, presented as serious art in serious places (this is, in fact, an exhibit in a prestigious and credible art institution), he himself has called his performance somewhat of a "freak show"². He arrives, builds the piece, and rushes off to the next. Considering the disturbingly wide scope of his subject matter, one wonders whether it is, in fact, possible for Mach to be genuinely worried about the contemporary issues for which, through his work, he professes such concern. His first piece, a 180 foot submarine made out of car tires, was completed in 1983 (*Polaris*, Hayward Gallery, London, England). At UCLA in March 1988 Mach created an outdoor sculpture, *Off the Beaten Track*, wherein hundreds of Barbie and Ken dolls supported a massive ship's cargo container, symbol of our baggage, symbol of our culture.³

While the pieces ingeniously created by Mach do undeniably seduce, one wonders to what extent the viewer engages in true reflection upon leaving the site of the work itself. How deeply do those impressed with the technique and the logistics actually ponder the issues being addressed? In *The Art That Came Apart* is the viewer truly affected by the warnings of David Mach; that we are all bombarded by the media to the point of destruction, that our values are wrongly slanted, that we consume excessively, that our forests are dying and that we are overly concerned with our own enjoyment?

The liberties taken by many contemporary artists in their attempts to make a point often surpass the boundaries of respect. In fact the shock factor, the degree to which a work upsets the public, is often considered

suelles, vagues tourbillonnantes de couleurs. Et tout cela, édifié au vu et au su du public!

Pourtant, bien que Mach prétende s'intéresser aux grandes questions de l'heure et ce, en présentant son art de façon sérieuse dans des lieux sérieux (au musée, par exemple, institution fort prestigieuse et crédible), il n'en qualifie pas moins son travail de "freak show".² Il s'amène sur place, édifie sa pièce, et s'empresse d'aller réaliser la prochaine ailleurs. Avec un champ d'intérêts étrangement fort étendu, l'on peut se demander si Mach est réellement si préoccupé de ces questions contemporaines dont il dit vouloir faire état dans son travail.

Sa première oeuvre, intitulée *Polaris* et réalisée en 1983 à la Hayward Gallery de Londres, représente un sous-marin de plus de 56 mètres fait de pneus d'autos. En mars dernier, il conçoit une sculpture extérieure, *Off the Beaton Track*, à l'Université de Californie à Los Angeles. Elle aligne des centaines de poupées Barbie et Ken qui supportent une énorme caisse de navire, symbole de notre bagage culturel collectif.³

Le travail de Mach est assurément ingénieux et séduisant. Pourtant, quelle mémoire nous reste-t-il de tout cela une fois qu'on a quitté le site? Dans quelle mesure intériorise-t-on vraiment ce qui se donne à voir? Par-delà les illusions de la technique et de l'appareillage sophistiqué, perçoit-on la réelle signification de l'oeuvre, celle qu'apparemment l'auteur y a mise? Devant *The Art That Came Apart*, le spectateur est-il touché, concerné par les 'mises en garde' de l'artiste? À savoir que nous sommes inondés par la sur-information des médias, que notre sens des valeurs est dévié, que nous consommons trop, que nos forêts se meurent et que nous ne sommes attentifs qu'à nos seuls plaisirs égoïstes?

Beaucoup d'artistes, de nos jours, empruntent des démarches excessives et vont jusqu'à considérer l'effet de choc produit comme une fin en soi et une garantie de succès. En utilisant dans son oeuvre les éléments mêmes qu'il dénonce, un artiste, comme c'est le cas pour Mach, peut-il apporter une véritable solution au problème posé? Vouloir condamner une chose implique-t-il nécessairement qu'il faille la présenter de manière disproportionnée? Et si oui, où s'arrêtent les limites? Et faut-il aller jusqu'à se servir d'une tête d'animal pour justement dénoncer l'excès?

En jetant un regard vers le passé, on s'aperçoit que nombre d'artistes ont su aborder la critique sociale et ce, d'une façon bien différente de celle de Mach. Les dessins qu'Henry Moore a réalisés, lors des bombardements qui ont secoué Londres durant la dernière guerre, en sont un exemple probant: des vieillards, des enfants, des malades, tous ces gens démunis qui, craignant pour leur vie, se réfugiaient dans les couloirs du métro. Moore en a fait parmi les images les plus saisissantes de l'histoire de l'art; il a créé là une oeuvre très dense et d'une grande puissance sur le plan du commentaire social. Travaillés avec simplicité et une rare économie de moyens, ces dessins de vieillards dormant ou de corps tassés les uns contre les autres, ont su saisir toute l'horreur de la guerre. L'image de ces êtres misérables, apeurés, fuyant la destruction engendrée par d'autres hommes, constitue à coup sûr l'une des situations les plus tragiques que l'on puisse imaginer. Néanmoins, les dessins de Moore restent de petit format, délicats, faits de subtiles touches de couleur, à la fois sobres et d'une intensité poignante.

Si l'on associe souvent le commentaire social à des oeuvres de grande envergure, il est faux de croire que le travail d'un artiste puisse automatiquement présenter une solution. En ce sens-là, David Mach n'en apporte aucune, -en fait, on le croirait davantage pris dans son propre piège. Car si son objectif premier est le 'process art', il devrait donc redéfinir plus clairement les intentions de son propos sur la société contemporaine. Avant tout, Mach veut charmer, séduire. Et il semble satisfait, même quand le public réagit négativement à son travail. S'est-il d'ailleurs jamais interrogé sur la nature de ces commentaires? S'est-il demandé s'ils concernaient le contenu même de ses oeuvres ou bien le langage qu'il utilise pour en parler? Dans le premier cas, ce serait là le signe d'une vraie réussite; dans l'autre, qu'il a nettement raté son coup.

Même si une installation comme *The Art That Came Apart* relève de la prouesse et démontre une indéniable compétence technique, elle n'est pas pour autant subtile ni raffinée. Une démarche plus discrète nous amènerait peut-être à mieux cerner le propos. Le spectateur ne serait pas arrêté, obnubilé par la seule dimension sensationnaliste mais pourrait, dès lors, pénétrer au coeur de l'oeuvre. Parce qu'à la longue, la véhémence d'un tel discours ne peut être que tout à fait assommante.

Traduction: Serge Fisette

to be a distinct advantage; the more irate the audience, the more successful must be the piece. Yet could it be possible that by portraying in its own language that which s/he wishes to criticize, an artist such as Mach merely contributes to the problem? One questions whether the appropriate method to condemn something is, in effect, to magnify it to distorted proportions. And if so, where is the limit? Must one include the trunked bodies of animals in order to address the issue of excess?

History has provided examples of artists who have been successful in their attempts at social criticism, yet who have done so in a language very different from that of Mach. Consider the sketches executed by Henry Moore of the violent bombings of London during the war. Innocent people, (primarily the helpless; the old, the sick, the children) feared for their lives and took refuge in the Tube (the underground metro system). Moore drew them, producing some of the most awesome and disturbing images in the history of art, creating what can be considered examples of an intensely compressed yet powerful social comment. In these simple drawings - in the gentle gaping snore of sleeping old men, where prone bodies lie piled nearly one on top of the other - is captured the sheer horror of war. Wretched bodies, frightened and shivering under the ground in an attempt to escape destruction by fellow man constitutes one of the most vividly tragic situations imaginable, yet the drawings are small and pale, only gently touched with colour. They are quiet, deliberate and crushingly piercing.

While grand scale and social comment occasionally go hand in hand, we can sometimes be fooled into believing that social criticism by an artist inherently offers an alternative. On the contrary, in this instance, David Mach offers no solution - in fact he seems to be caught in his own web. If his primary concern is process, should he not then more clearly elaborate his professed concern for contemporary society? Mach tries to seduce, but is equally happy when the reaction of the public to his work is anger. One wonders whether Mach has ever considered the nature of that anger? Does he ask whether criticism of his work stems from a negative reaction to the issues presented or from authentic disappointment in the language with which the ideas are expressed? The former would indubitably constitute a success for Mach; the latter, most certainly, would not.

Although the mastery involved in the orchestration and execution of such an installation is undeniable, *The Art That Came Apart* is neither subtle nor refined. Perhaps if Mach were to lower his voice, we would more clearly discern what he has to say. Maybe then his audience could pass beyond the contemplation of sensationalism to the contemplation of meaning in his work. Otherwise, with prolonged exposure, the head begins to resonate from the impact of too many hammers.

1 David Mach: *Fuel For the Fire*, Riverside

Studios, London. July 21 - 7 September, 1986

2 *Le Devoir*, Saturday, September 24, 1988, p. C4

3 "These objects are not the cast-offs of industrialism, but rather part of the wasteful surfeit that characterizes consumerism. Mach transforms his unconventional but familiar materials into recognizable objects - tires become the Parthenon, books become a Rolls Royce... In the interior of a Barcelona gallery (*Adding Fuel to Fire*, 1987, Metronome Gallery, Barcelona, Spain) using nearly thirty tons of magazines, Mach depicted the aftermath of a collision between a car and a furniture truck, with vehicles and furniture engulfed in flames and smoke. In Antwerp, 4 000 vinegar bottles filled with clear liquid became a river containing the shadowy figure of a drowned man and several sinister fish, forms created by filling some of the bottles with dark liquid (*Man Overboard*, 1983, Notevideo Gallery, Antwerp, Belgium)". David Mach: *Off the Beaten Track*, Wight Gallery, UCLA, February 10 - March 13, 1988