

David Medalla: Le Désir Cinétique...

"I was born in Manila — a city that was completely flattened by bombing during the war (...) I grew up thinking that new technology existed to destroy. But new technology also came to rebuild. Then, very early on, I traveled to the United States and discovered two kinds of cultures: one highly technological and developed, and another where nature existed in its purest state. I was deeply interested in nature and in human beings, and between the two stood the machine." — D.M

Faced with the infinity of a generative work, lovers of modern painting don't always have the tools to decipher its beauty. Filipino artist David Medalla (1942–2020) found a way to draw us into this universe, transforming his love of nature and the human unconscious into subtle machines that evolve like an endless dream embedded in our iris.

Sculptor, performer, provocateur of the absurd, and poet by turns, several works by Filipino artist David Medalla are considered pioneering pieces of kinetic art; yet, although he served as editor of *Signals* (1964 to 1966), a magazine with a particular focus on that movement, his relationship to technology was driven by a radically different aspiration.

That is what allowed him to orchestrate another vision of modernity, one conceived from the "Global South" and inspired by the research of artists such as Helio Oiticica, Lygia Clark, and Jesús Soto — artists who moved away from Cartesian logic and the rigor of a love of technique in order to rethink abstraction and kineticism through the sensory, the handcrafted, even the emotional, forging a new kind of sculpture that grows in a random, unpredictable way, closer to the rhizomatic evolution of tropical landscape than to the machine-driven movement so celebrated by artists since Futurism. He called this "biokinetics."

In 1961, Medalla was described by Metzger as "the master of auto-creative art," thanks to his iconic sculpture series *Cloud Canyons* or *Bubble Machines*. These living sculptures, associated by critics of the time with the concerns of kinetic art, are nothing more than a quiet gesture of alchemy in which matter is transformed into energy through a chemical reaction that brings to life organisms that evolve endlessly, like bubbles, from within cylindrical or rectangular towers. A gesture that anticipates hyper-contemporary concepts still unfamiliar to the general public, such as generative art, or even the concept of bioart introduced by Eduardo Kac in 1999, when

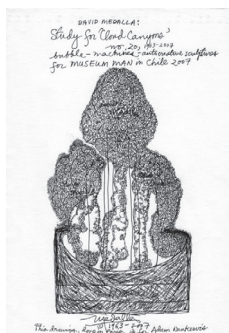
new means of transport and communication, and so on. Artists generally showed great optimism he turned genetic manipulation into an art form. What we know today as AI-related generative art was born in the 1950s, in a transitional period when the materiality of concrete art gave way to swarms of pixels and permutations moving in endless choreographies governed by calculations. He stood at the heart of that storm, but his soul was elsewhere — while most kinetic artists sought movement and the infinite image through deep studies of geometry, color permutations, or intense numerological research to shape the void, Medalla reminds us, with humor, that everyday life exists... evoking delirious metaphors such as the coconut milk prepared by his mother, or the foam at the mouth of a dying fighter beaten by Japanese occupying forces. This perhaps places him closer to Dadaism than to kineticism.

There are currently eleven versions of this series, varying according to the number of tubes, from the first, simple version presented in boxes, to the highly complex versions made in plexiglass — like energetic portals caught between movement and stillness, chaos and order; or, as Guy Brett put it, "something material and an immaterial nothing."

This research reflects a very particular stance toward modernity; one could even speak of a path running in reverse to modern utopia, celebrating craftsmanship and, why not, an erotic handling of matter. All of this unfolded at the height of the "Thirty Glorious Years" — a period marked by great optimism about new technology, as postwar Europe hungered for change and anticipation grew around the moon landing,



01.



02.

toward the machine; he, by contrast, sought to highlight the coexistence of machine and nature, an approach he called "synoptic realism."

It was in this context that, in August 1964, art critic Guy Brett, Paul Keeler, and artists Gustav Metzger, Marcello Salvadori, and David Medalla began publishing the *Signals* Newsbulletin as part of the Centre for Advanced Creative Study, which they had set up in the apartment shared by Medalla and Keeler in Cornwall Gardens, South Kensington. This publication, edited by Medalla and presented in newspaper format, took its name from the *Signals* tension sculpture series — begun in 1955 — by Greek artist Takis.

With a particular focus on kinetic art and the work of Latin American artists. "They offered a meeting ground for all those interested in the creative integration of art with technology, science, architecture, and our environment as a whole." At the same time, *Signals* was also a three-story gallery that operated from November 1964 to September 1966, working closely with major Latin American artist collectives, such as the Argentines of GRAV, the Brazilians of the Neo-Concrete movement, and the Venezuelans who inherited the legacy of the collective "Los Disidentes."

Medalla stirred up a revolt within the European avant-garde. While kinetic art called for the rejection of any narrative, literary, or anecdotal reference, as well as the separation of the artwork from its creator, Medalla never abandoned figuration and instead embraced delirious situations that cast hooks into the unconscious and flirted with the surrealist spirit.

He defined himself as a nomad and championed a way of thinking that was almost archipelagic, in which multiple layers of meaning and cultural references could coexist. This global, almost creole vision of culture can be seen in his interactive experiences, where the public is invited to sew, as well as in some of the collectives he founded, such as Artists for Democracy, The Exploding Galaxy, The Artists Liberation Front, and the Baroque Buddha Brotherhood.

A Stitch in Time began in 1968; I had two lovers who, by chance, arrived in London at the same time. One was returning to California, the other was heading to India, and back then airport waits were even longer. I had to see them both in the same place, and I had nothing to give them. I had two handkerchiefs — that's how it all began — and some needle and thread; by the way, I'm terrible at sewing, I didn't even know how to sew on a button. So I told them: "Listen, in case you get bored on the trip, why not start sewing things?"

Medalla never hesitated to shine a light on his desire; some works from this project remind us of that, in a playful and transparent way, at different moments in his life — moments where even pornography could be transformed into performance and playful experience. Aware of this, and as an exercise in historical reappraisal, I invite you to let us celebrate this phallic image, which sets off a galaxy of life and foam, as we ask ourselves:

Dans quelle mesure est-il possible d'érotiser une machine ?



03

04.



05.

"A Stitch in Time began in 1968. I had two lovers who, by chance, arrived in London at the same time. One was returning to California and the other was on his way to India, and back then airport layovers were even longer. I had to see them both in the same place, and I had nothing to give them.

I had two handkerchiefs—that's how it all began—and a needle and some thread. By the way, I'm terrible at sewing; I didn't even know how to sew on a button. So I said to them, "Hey, in case you get bored during the journey, why don't you sew things onto them?" — D.M.



07.

06.

01.
Cloud Canyons:
Bubble Mobiles,
Cornwall Gardens,
London SW7, 1964
© Clay Perry

02.
David Medalla
Study for 'Cloud
Canyons' no. 20
1963-2007, 2007

03.
The Mondrian
FanClub
MONDRIAN IN
EXCELSIS, 1993

04.
Bubble Machine
(Detail), 1964

05.
Mailing Signals
Newsbulletin,
1964. © Clay Perry

06.
David Medalla
Cloud Canyons
(Bubble Machines,
Auto-Creative
Sculptures), 2016

07.
SIGNALS
magazine, 1965
(Detail)

08.
David Medalla
Male Figure
Reclining, 1960

09.
David Medalla
How Far Can
You Run With
the World
Behind You
(Masks), 2014
© Estate of
David Medalla
/ Adam
Nankervis



08.



09.

David Medalla: Le Désir Cinétique...

« Je suis né à Manille – une ville totalement rasée par les bombardements pendant la guerre (...) j'ai grandi en pensant que la nouvelle technologie servait à détruire. Mais la nouvelle technologie est aussi venue pour reconstruire. Puis, très tôt, j'ai voyagé aux États-Unis et j'ai découvert deux types de cultures : l'une hautement technologique et développée, et l'autre où la nature se trouvait à l'état pur. La nature et l'être humain m'intéressaient profondément, et entre les deux se trouvait la machine. » — D.M

Face à l'infinité d'une œuvre générative, les amateurs de peinture moderne ne disposent pas toujours des outils nécessaires pour déchiffrer cette beauté. L'artiste philippin David Medalla (1942-2020) a trouvé le moyen de nous plonger dans cet univers, en transformant son amour de la nature et de l'inconscient humain en subtiles machines qui évoluent comme un rêve infini incrusté dans notre iris.

Tour à tour sculpteur, performeur, provocateur de l'absurde et poète, certaines œuvres de l'artiste philippin David Medalla sont considérées comme pionnières de l'art cinétique ; pourtant, bien qu'il ait été rédacteur en chef de *Signals* (1964 à 1966), une revue qui mettait particulièrement l'accent sur ce mouvement, son rapport à la technologie était animé par une aspiration radicalement différente.

C'est ce qui lui a permis d'orchestrer une autre vision de la modernité, pensée depuis le « Sud global » et inspirée par les recherches d'artistes tels que Hélio Oiticica, Lygia Clark et Jesús Soto. Des artistes qui s'éloignent de la logique cartésienne et de la rigueur de l'amour de la technique pour repenser l'abstraction et le cinétisme à partir de l'aspect sensoriel, artisanal, voire émotionnel, forgeant ainsi une nouvelle sculpture qui se développe de manière aléatoire et imprévisible, plus proche de l'évolution rhizomatique du paysage tropical que du mouvement de la machine tant célébré par les artistes depuis le futurisme. Il appelait cela la « biokinétique ».

En 1961, Medalla fut qualifié par Metzger de « maître de l'art auto-créatif », grâce à ses séries emblématiques de sculptures *Cloud Canyons* ou *Bubble machines*. Ces sculptures vivantes, associées par la critique de l'époque aux préoccupations du cinétisme, ne sont rien d'autre qu'un geste silencieux d'alchimie où la matière est transformée en énergie, grâce à une réaction chimique qui donne vie à des organismes évoluant sans cesse, tels des bulles, au cœur de tours cylindriques ou rectangulaires.

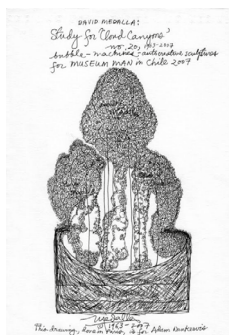
Un geste qui anticipe des concepts hyper contemporains encore méconnus du grand public, tels que l'art génératif, ou même le concept de bioart introduit par Eduardo Kac en 1999 en faisant de la manipulation génétique une forme d'art. Ce que nous appelons aujourd'hui l'art génératif associé à l'IA a vu le jour dans les années 50, au cours d'une période de transition où la matérialité de l'art concret s'est transformée en essais de pixels et en permutations évoluant selon des chorégraphies infinies régies par des calculs. Oui, lui se trouvait au cœur de cet ouragan, mais son âme était ailleurs, alors que la plupart des artistes cinétiques recherchaient le mouvement et l'image infinie à travers une étude approfondie de la géométrie, avec des permutations de couleurs ou d'intenses recherches numérolologiques pour modeler le vide, Medalla nous rappelle avec humour que la vie quotidienne existe... en évoquant des métaphores délirantes telles que le lait de coco préparé par sa mère ou l'écume s'échappant de la bouche d'un combattant mourant sous les coups des occupants japonais. Cela le rapproche peut-être davantage du dadaïsme que du cinétisme.

Il existe actuellement onze versions de cette série, qui varient en fonction du nombre de tubes, depuis la première version, simple et présentée dans des boîtes, jusqu'aux versions très complexes réalisées en plexiglas, telles des portails énergétiques oscillant entre mouvement et immobilité, chaos et ordre ; ou, comme l'a dit Guy Brett, « quelque chose de matériel et un néant immatériel ». Ces recherches témoignent d'une position très particulière face à la modernité ; on pourrait même parler d'un chemin inverse à l'utopie moderne, célébrant l'artisanat

01.



02.



et, pourquoi pas, une approche érotique de la matière. Tout cela se déroule à l'apogée de la période dite des « 30 glorieuses » — une époque marquée par un grand optimisme face aux nouvelles technologies, alors que l'Europe d'après-guerre avait soif de changement et que l'attente grandissait autour de l'alunissage, des nouveaux moyens de transport et de communication, etc. — les artistes se montraient généralement très optimistes à l'égard de la machine ; lui, en revanche, s'efforçait de mettre en avant la coexistence de la machine et de la nature, approche qu'il qualifie de « réalisme synoptique ».

C'est dans ce contexte qu'en août 1964, le critique d'art Guy Brett, Paul Keeler et les artistes Gustav Metzger, Marcello Salvadori et David Medalla ont commencé à publier le *Signals Newsbulletin* dans le cadre du Centre for Advanced Creative Study (Centre d'études créatives avancées), projet qu'ils avaient mis en place dans l'appartement que partageaient Medalla et Keeler à Cornwall Gardens, à South Kensington. Cette publication, éditée par Medalla et présentée sous la forme d'un journal, tirait son nom de la série de sculptures de tension *Signals* — lancée en 1955 — par l'artiste grec Takis.

En mettant particulièrement l'accent sur l'art cinétique et sur l'œuvre d'artistes d'Amérique latine. « Ils proposaient un espace de rencontre pour tous ceux qui s'intéressent à l'intégration créative de l'art avec la technologie, la science, l'architecture et notre environnement dans son ensemble. » Mais en parallèle, *Signals* était également une galerie de trois étages qui a fonctionné de novembre 1964 à septembre 1966, en étroite collaboration avec les principaux collectifs d'artistes latino-américains, tels que les Argentins du GRAV, les Brésiliens du mouvement néo-concret et les Vénézuéliens héritiers du collectif « Los Disidentes ».

Medalla a suscité une révolte au sein de l'avant-garde européenne. Alors que l'art cinétique prônait le rejet de toute référence narrative, littéraire ou anecdotique, ainsi que la dissociation de l'œuvre d'art par rapport à son créateur, Medalla n'a jamais abandonné la figuration et misait sur des situations délirantes qui lancent des appâts à l'inconscient et flirtent avec l'esprit surréaliste. Il se définissait comme un nomade et défendait un modèle de pensée

quasi-archipélagique où de multiples couches de sens et de références culturelles pouvaient coexister. Cette vision globale et presque créole de la culture transparait dans ses expériences interactives où le public est invité à coudre, ainsi que dans certains des collectifs qu'il a fondés, tels que Artists for Democracy (Artistes pour la démocratie), The Exploding Galaxy (La Galaxie explosive), The Artists Liberation Front (Front de libération des artistes) et Baroque Buddha Brotherhood (Confrérie du Bouddha baroque).

A *Stitch in Time* a commencé en 1968 ; j'avais deux amants qui, par hasard, sont arrivés à Londres au même moment. L'un rentrait en Californie et l'autre partait pour l'Inde, et à l'époque les attentes dans les aéroports étaient encore plus longues. Je devais les voir tous les deux au même endroit et je n'avais rien à leur offrir. J'avais deux mouchoirs — c'est ainsi que tout a commencé — et un peu d'aiguille et de fil ; d'ailleurs, je cousais très mal, je ne savais même pas coudre un bouton. Alors je leur ai dit : « Écoutez, au cas où vous vous ennuierez pendant le voyage, pourquoi ne pas vous mettre à coudre des choses ? »

Medalla n'a jamais hésité à mettre en lumière son désir ; certaines œuvres de ce projet nous le rappellent, avec une approche ludique et limpide, à différents moments de sa vie, où même la pornographie peut être transformée en performance et en expérience ludique. Conscients de cela, dans la perspective d'une future réévaluation historique, je vous invite à nous autoriser à célébrer cette image phallique, qui fait jaillir une galaxie de vie et de mousse, en nous posant la question suivante :

Dans quelle mesure est-il possible d'érotiser une machine ?



03

« A *Stitch in Time* a commencé en 1968. J'avais deux amants qui, par hasard, sont arrivés à Londres au même moment. L'un rentrait en Californie et l'autre partait pour l'Inde, et à l'époque les attentes dans les aéroports étaient encore plus longues. Je devais les voir tous les deux au même endroit, et je n'avais rien à leur offrir.

J'avais deux mouchoirs — c'est ainsi que tout a commencé — ainsi qu'une aiguille et un peu de fil. D'ailleurs, je cousais très mal ; je ne savais même pas recoudre un bouton. Alors je leur ai dit : « Écoutez, au cas où vous vous ennuierez pendant le voyage, pourquoi ne pas coudre des choses dessus ? » — D.M.

04.



05.



06.



07.



08.



09.

01.
Cloud Canyons:
Bubble Mobiles,
Cornwall Gardens,
London SW7, 1964
© Clay Perry

02.
David Medalla
Study for 'Cloud
Canyons' no. 20
1963-2007, 2007

03.
The Mondrian
FanClub
MONDRIAN IN
EXCELSIS, 1993

04.
Bubble Machine
(Detail), 1964

05.
Mailing Signals
Newsbulletin,
1964. © Clay Perry

06.
David Medalla
Cloud Canyons
(Bubble Machines,
Auto-Creative
Sculptures), 2016

07.
SIGNALS
magazine, 1965
(Detail)

08.
David Medalla
Male Figure
Reclining, 1960

09.
David Medalla
How Far Can
You Run With
the World
Behind You
(Masks), 2014
© Estate of
David Medalla
/ Adam
Nankervis