

МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

TAMY

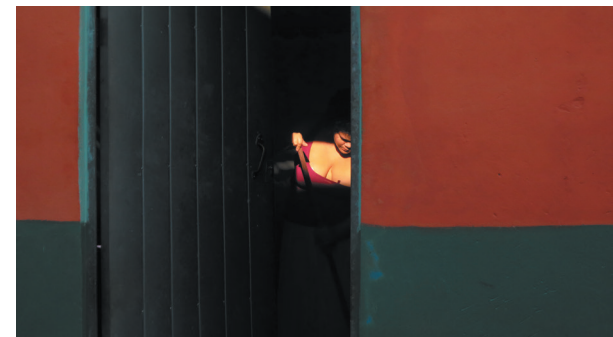
THERE

MILCHO MANCHEVSKI





3/4, 2011  
3/4, 2011



Afternoon, 2016  
Попладне, 2016

## THERE: An Introduction

### Conor McGrady

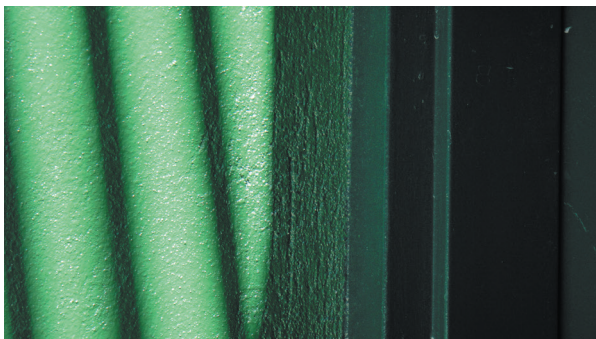
“...places are not given – they are always in open ended process. They are, in that sense, events.”

Doreen Massey:

THERE builds upon and expands Milcho Manchevski's earlier bodies of photographic work STREET and FIVE DROPS OF DREAM. In these projects the visual texture of urban life manifests through compositional and narrative play, and this dynamic and experimental approach to image making frames THERE. Opening with “Woman with Green Wall” and “Red Wall (Brooklyn)”, two images that almost read as colour field paintings, THERE takes us on a journey that is as much about the act of looking as it is about the experience of place. As an artist working across film and photography, Manchevski's approach to image making continually pushes boundaries and eschews convention. His early grounding in conceptual art has continued to inform his work in different media, and the legacy of the historic avant-garde permeates many of the images featured in THERE. The painterly quality of the initial photos is picked up and echoed further, with blocks of colour operating in a readymade abstract format or framing glimpsed anonymous actions, as in “3/4” and “Afternoon”. Colour is a key defining layer in these works. It erupts from fields of urban gray, saturates the picture plane or operates as a core element in a compositional assemblage. In referring to FIVE DROPS OF DREAM, Manchevski stated that he was interested in “the explosion of the visual in the mundane moment”.<sup>2</sup>

In THERE, colour provides this visual locus and flows like a stream throughout these images. In the later sequence of photographs for example, light blues, saffron yellows and oranges dominate, leading the eye into and around the image, while hinting at a potential narrative thread. Another work, “Shadows and Green” consists of a field of modulating greens activated by light and shadow cast on what appears to be a close up of a doorway.

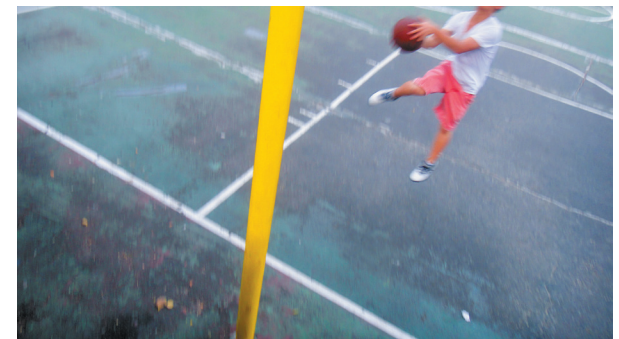
In referencing the avant-garde, the geometric play of Constructivism is conjured up in “Austin, TX” an image of a road surface bisected by yellow lines, tyre tracks and shadows. While minimal, the kinetic dynamism of this photograph is picked up in the following work, “Hoops”. Here the line of yellow slices through the image and the angular geometry is augmented by the cropped leap of a basketball player. The compositional dynamic present in these works appears throughout THERE. This kinetic energy is pushed further in other photographs where the bisecting angles appear alongside the blur of a figure in motion. The representation of movement and momentum lend many of the photographs in THERE a spatial dynamic that embraces the experience of urban life. While many of these images possess a formal and carefully composed stillness, others embody the beating pulse of the urban, defined as it is by perpetual motion. Further formal elements pay homage to the assemblages of Robert Rauschenberg, an artist often cited by Manchevski in discussing his approach to film making. The more abstract images in THERE, depicting the layered textures of the built environment or fragments of billboard advertising, signify the city as an ever changing assemblage. Manchevski has also spoken about his interest in a cubist approach to film making, citing the modernist cut-up approach that overturned representational and narrative convention to create non linear pathways into a work of art. As with his work



Shadows and Green, 2011  
Сенки и зелено, 2011



Austin, TX, 2012  
Остин, Техас, 2012



Hoops, 2011  
Баскет, 2011

in film, THERE characterises this sense of formal play and experimentation to constitute a multi-layered visual experience that draws us in and encourages us to navigate the world represented in these images.

Place and people are at the heart of THERE. The sense of dynamism referred to is manifest not only through images of action, but through the pedestrian activity of walking and of physical labour. In many of the photographs objects are carried or lifted. People walk purposefully, at times with their heads down, or regard us, the viewer, through directly staring into the lens of the camera. An almost cinematic humour is present in “Two Men with Cigarettes”, as two smokers move towards each other, one regarding the other with a slight hint of wariness. As such, THERE encompasses the social and private space of the street. Intimate moments are glimpsed as is the dynamic energy through which children occupy physical space. The sense of raw and joyously uncontrolled life that children embody is encapsulated in “Imam odasi”, where any formal sense of space is disrupted by architecture turned playground, and thrown further askew though Manchevski’s tilted camera angle. The kineticism present in the images of children is offset by a number of works such as “Three Dogs and a Man” and “Man in Yellow”, where the stillness of the gaze anchors the image. In “Two Men and Three Coffee Pots” the composed, almost statuesque posture of the central figure finds resonance with the images of mannequins that appear in a number of other works. The pause is extended further in the reclining figures and prone bodies in “Lisbon” and “Elizabeth Street Garden”. In motion or liminal states, bodies shape and define urban space. Images of joy foreground daily struggles for survival. Referring back to the painterly, one image “Ljupcho and the Fish”, while seemingly innocuous, conjures up Goya’s sense of the vulnerable and the fragility of life. Ljupcho appears lost in

consuming a meal, while the silent stare of the fish becomes a focal point for regarding our mortality.

The experiential aspect of THERE can also be referenced in terms of psychogeography and the sensory. Psychogeography, a term coined by Guy Debord and the Situationist International, refers to the act of walking, or the *dérive* (drift), to explore the impact of the urban environment on thoughts, emotions and actions. At the root of this approach lay the Situationists’ efforts to collapse boundaries and dissolve art into life. THERE embodies the exploratory approach of psychogeography mediated through the lens. In traversing urban terrain Manchevski responds to the play of the social and the spatial and the conscious and unconscious impacts that they produce. This sensory dimension can be further framed by the idea of the haptic, and haptic visuality in particular. Film theorist Laura U. Marks describes haptic visuality as a phenomenon in which the eye acquires the same quality as skin, in being able to understand touch and feel texture<sup>3</sup>. In haptic visuality the lens moves beyond the role of mechanical representation to become an extension of the senses. This sensory dimension in THERE encompasses not only bodies and spaces, but surfaces and textures augmented by shadow and light. As such, these images move beyond representation to become an experiential embodiment of place.

The haptic or sensory aspect of the image is accentuated by the skewed angles, cropping, and the close up and varied points of view in THERE. The crop and the fragment, the blur and the glimpse are how we experience the urban. The act of looking is interrupted, a broken flow attuned to the ideas of the cut-up, or the fragment as referred to. The camera takes us into,



Two Men and Three Coffee Pots, 2011  
Двајца и три чајници, 2011



Lisbon, 2015  
Лисабон, 2015



Man in Yellow, 2011  
Човек во жолто, 2011





At the Border, 2015  
На граница, 2015



Mirrors, 2011  
Огледала, 2011



Love yourself, 2011  
Сакај се себеси, 2011

through and around the physical texture of urban life, often peering over a shoulder or through limbs, the perspective at times calling attention to a child's eye view. Mirrors and reflections foreground the act of looking, and expand the spatial dynamic within the two-dimensional surface of the photograph. In "At the Border" the reflected image in a wing mirror constitutes a moment of calm in an unspecified drama, further accentuated once again by a strong diagonal 'slice' that bisects the composition. "Mirrors" takes this act of looking further, where a shop window display is activated by multiple vignettes of daily life. Traversing the urban also means navigating the signs and signifiers of advertising, and competing efforts to direct our attention and solicit our gaze. In "Love yourself" the camera itself is present, though almost innocuous amongst the shopping bags and logos.

**T**HERE is a celebration of place and of visibility. This body of photographs makes visible the layered complexity of place, as unfixed, fluid and dynamic. The importance of looking is translated into the experiential or the sensory, underpinned by Milcho Manchevski's inherent sense of experimentation and play. Recognising and experiencing the geographical and social plurality

present in THERE remains important and prescient given the polarities of our current climate, characterised as it is by attempts to define and fix boundaries. THERE dispenses with boundaries, geographic, formal and beyond. As such, THERE could be anywhere, and is ultimately everywhere.

**Conor McGrady** is an artist based in Ireland, where he is Dean of Academic Affairs at Burren College of Art.

<sup>1</sup>Stevens, Andrew, The Future of Landscape: Doreen Massey (Interview), 3:AM Magazine, September 29th, 2010

<sup>2</sup>Manchevski, Milcho, Five Drops of Dream, National Institution Museum of Contemporary Art, Skopje, 2010, P. 5.

<sup>3</sup>See Marks, Laura U., The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Sense, Duke University Press, 2000

## ТАМУ: Предговор

### Конор Мекгрејди

„...местата не се зададени – тие се секогаш во процес со отворен крај. Во тој поглед, тие се настани.“

Дорин Маси<sup>1</sup>

ТАМУ го надградува и го проширува досегашниот опус на фотографски дела на Милчо Манчевски, УЛИЦА и ПЕТ КАПКИ СОН. Во овие проекти визуелната текстура на урбаниот живот се манифестира низ композициска и наративна игра, и овој динамичен и експериментален пристап кон создавање слики го обликува ТАМУ. Тргувајќи од „Жена и зелен сид“ и „Црвен сид (Бруклин)“, две слики што се читаат речиси како „колор филд“ платна, ТАМУ нè води на патување што е исто толку за чинот на гледање колку и за искусувањето место. Како уметник кој работи и со филм и со фотографија, пристапот на Манчевски кон создавање слики постојано ги поместува границите и го избегнува конвенционалното. Неговото рано завлегување во концептуалната уметност продолжува да се отсликува во неговите дела во различни медиуми, а наследството на историската авангарда провејува низ многу од сликите поместени во ТАМУ. Сликариот квалитет на првите фотографии е преземен и одекнува подоцна, со блокови боја што функционираат во „редимејд“ апстрактен формат или врамуваат наспрени анонимни акции, како во „3/4“ и „Попладне“. Бојата е клучен слој што дефинира во овие дела. Избива од полиња урбано сивило, ја заситува перспективата на сликата или функционира како централен елемент во композициски колаж. Зборувајќи за ПЕТ КАПКИ СОН, Манчевски изјави дека го интересира „експлозијата на визуелното во прозаичниот миг“.<sup>2</sup> Во ТАМУ, бојата го дава ова визуелно закотвување и тече како поток низ овие слики. На пример, во подоцнежната низа фотографии доминираат светлосини и портокалово-жолти, водејќи го окото во и по сликата, во исто време навестувајќи потенцијална наративна нишка. Друго дело, „Сенки и зелено“, се состои од поле модулирачки зелени бои активирани од светлост и сенки што паѓаат на нешто што личи на крупен план на влез.

Повикувајќи се на авангардата, геометриската игра на конструктивизмот е доловена во „Остин, Тексас“, слика на асфалт преполовен со жолти линии, траги од кочење и сенки. Иако минимална, кинетичката динамика на оваа фотографија е прифатена во следното дело, „Баскет“. Тука

линијата жолто ја сече сликата и аглестата геометрија е надополнета со кропираниот скок на кошаркарот. Композициската динамика присутна во овие дела ја има низ сета ТАМУ. Оваа кинетичка енергија е засилена уште повеќе на други фотографии, каде што преполовувачките агли се појавуваат до фигура замаглена од движење. Приказот на движење и моментум им дава на многу фотографии во ТАМУ просторна динамика, која ги користи искуствата на урбаниот живот. Додека многу од овие слики имаат формален и внимателно композиран спокој, други го отелотворуваат живиот пулс на урбаното, дефиниран од постојано движење. Други формални елементи оддаваат почит на колажите на Роберт Раушенберг, уметник често спомнуван од Манчевски кога зборува за неговиот пристап кон правење филмови. Поапстрактните слики во ТАМУ, кои ги прикажуваат слоевите текстури на градбите или фрагментите на рекламни билборди, го означуваат градот како асамблаж што постојано се менува. Манчевски исто така зборува за неговиот интерес кон кубистичкиот пристап при правење филмови, повикувајќи се на модернистичкиот пристап на фрагментирање, кој ја собори репрезентативната и наративна конвенција за да создаде нелинеарни патеки во едно уметничко дело. Како и неговите филмски дела, и ТАМУ го карактеризира ова чувство на формална игра и експериментирање за да се создаде повеќеслојно визуелно искуство што нè вовлекува и нè охрабрува да си го наоѓаме патот по светот прикажан на овие слики.

Местото и луѓето се во срцето на ТАМУ. Чувството на динамичност за кое се зборува се манифестира не само преку слики на дејство туку и преку пешачката активност на одење и физички труд. Во многу од сликите се носат или се креваат предмети. Луѓе чекорат со цел, понекогаш со главите наведнати, или нè гледаат нас, гледачот, со директен поглед во објективот на фотоапаратот. Во „Двајца со цигари“ има хумор што е речиси филмски, кога двајца пушачи одат еден кон друг, и едниот го мерка другиот со мало навестување на претпазливост. Како таква, ТАМУ ги опфаќа општествениот и личниот простор на улицата. Се насираат интимни мигови, како и динамичната енергија со која децата го освојуваат физичкиот простор. Чувството на сиров и радосно неконтролиран живот што децата го отелотворуваат е инкапсулирано во „Собата на имамот“, каде што какво било формално чувство на простор е нарушено од архитектурата што станала детско игралиште и е дополнително искривено од накривениот агол на фотоапаратот на Манчевски. Кинетичноста присутна во сликите на деца е балансирана со извесен број дела како „Три кучиња и човек“ и „Човек во жолто“, каде што

мирнотијата на втречувањето ја вкотвува сликата. Смиреното, речиси скулптурално држење на телото на централната фигура во „Двајца и три чајници“ се рефлектира во сликите на кукли, кои се појавуваат во одреден број други дела. Паузата продолжува со лежечките фигури и тела што се молат во „Лисабон“ и „Елизабет стрит гарден“. Во движење или во преодни состојби, телата го обликуваат и го дефинираат урбаниот простор. Слика на радост ги нагласуваат секојдневните борби за опстанок. Навраќајќи се повторно на сликарското, една слика, „Љупчо и рибата“, иако навидум простидушна, го доловува она чувство на ранливост и кршливост на животот од сликите на Гоја. Љупчо се чини занесен во консумирањето оброк, додека немиот поглед на рибата станува фокална точка на размислувањето за нашата смртност.

Искусствениот аспект на ТАМУ може да биде разгледан и од аспект на психогеографијата и сетилното. Психогеографија, израз скован од Ги Дебор и Ситуационистичката Интернационала, се однесува на чинот на чекорење или на *dérive* (ашкање) за да се истражи ефектот на градското окружување врз мислите, чувствата и постапките. Во коренот на овој пристап лежи напорот на ситуационистите да ги урнат границите и да ја стопат уметноста во животот. ТАМУ го отелотворува истражувачкиот пристап на психогеографијата со посредство на објективот. Со крстосувањето на урбаниот терен Манчевски ѝ одговара на играта на општественото и просторното и на свесниот и несвесниот ефект што тие го предизвикуваат. Оваа сетилна димензија може понатаму да се формулира низ идејата за хаптичното и особено за хаптичната визуелност. Филмската теоретичарка Лора У. Маркс ја опишува хаптичката визуелност како феномен во кој окоото го стекнува истиот квалитет како кожата, со тоа што има способност да разбере допир и да чувствува текстура.<sup>3</sup> Во хаптичната визуелност објективот ја надминува улогата на механичко претставување за да стане продолжение на сетилата. Оваа сензорна димензија во ТАМУ ги опфаќа не само телата и просторите туку и површините и текстурите надополнети со сенка и светло. Како такви, овие слики го надминуваат прикажувањето за да станат искуствено отелотворение на место.

Хаптичкиот или сензорен аспект на сликата е нагласен со накривените Хагли, кропингот, крупните планови и со варираните перспективи во

ТАМУ. Кропирањето и фрагментот, заматувањето и брзиот поглед се начинот на кој го искусуваме урбаното. Чинот на гледање е прекинат, нарушено течение ускладено со идеите на колажот, или на фрагментот на кој се упатува. Фотоапаратот нè води во, низ и преку физичката текстура на урбаниот живот, често сиркајќи преку рамо или низ раце и нозе, со перспектива што понекогаш посочува на перспектива на детско око. Огледала и рефлексии го истакнуваат чинот на гледање и ја шират просторната динамика во рамките на дводимензионалната површина на фотографијата. Во „На граница“ рефлектираната слика во страничен ретровизор претставува миг на мир во неодредената драма, уште понагласена повторно со силен дијагонален „рез“ што ја преполовува композицијата. „Огледала“ го тера овој чин на гледање уште подалеку, каде што излогот е активиран со многубројни вињети од секојдневниот живот. Да се крстосува по урбаното исто така значи и да се маневрира покрај рекламните знаци и означители и покрај конкурентските обиди да се насочи нашето внимание и да се привлече нашиот поглед. Во „Сакај се себеси“ и самиот фотоапарат е присутен, иако речиси безопасен меѓу кеси за пазарење и логоа.

ТАМУ е славење на местото и на визуелноста. Овој опус фотографии ја правивидлиवासлоевитата комплексност на местото како нефиксирано, флуидно и динамично. Важноста на гледање е преведена во искуствено или во сетилно, поткрепено од осетот за експериментирање и игра својствен на Милчо Манчевски. Да се препознаат и да се доживеат географската и општествена плуралност присутни во ТАМУ останува важно и визионерски со оглед на поларностите на нашата тековна клима, карактеризирана како таква од обидите да се дефинираат и фиксираат граници. ТАМУ ги отфрла границите – географските, формалните и другите. Како таква, ТАМУ може да биде каде било, и на крајот е секаде.

Конор Мекгрејди е уметник кој живее во Ирска, каде што е декан за академски прашања на Колеџот за уметност „Бурен“.

<sup>1</sup>Стивенс, Ендрју, Иднината на пејзажот: Дорин Маси (интервју), 3:AM магазин, 29 септември 2010.

<sup>2</sup>Манчевски, Милчо, Пет капки сон, Национална установа Музеј на современата уметност, Скопје, 2010, стр. 5.

<sup>3</sup>Види Маркс, Лаура У., Кожата на филмот: Интеркултурална кинематографија, отелотворение и смисла, Дјук јуниверзити прес, 2000.