soundings أصـــــــداء

mark pilkington مارك پلكينتن

© Tashkeel 2011

© تشكيل ٢٠١١

Tashkeel
P.O.Box 122255, Dubai, United Arab Emirates
Tel: +971 4 336 3313
Fax: +971 4 336 1606
www.tashkeel.org

تشكيل
ص.ب. ١٢٢٢٥٥ دبي، الامارات العربية المتحدة
هاتف: ٣٣١٣-٣٣٦-٤-٩٧١+
فاكس: ١٦٠٦-٣٣٦-٤-٩٧١+
الموقع: www.tashkeel.org

ISBN 978-9948-16-386-2

الترقيم الدولي: ٢-٣٨٦-١٦-٩٩٤٨-٩٧٨

soundings - photographs by Mark Pilkington
Takes place at Tashkeel from
19th December 2011 to 12th January 2012

أصداء – تصوير مارك بلكينتن
يقام في تشكيل في الفترة ما بين
١٩ ديسمبر ٢٠١١ إلى ١٢ يناير ٢٠١٢

Foreword: Lateefa bint Maktoum
Essay: Madeline Yale

المقدمة: لطيفة بنت مكتوم
المقالة: مادلين ييل

Catalogue designed by Khalid Mezaina
Translation by Vision Translation and Businessmen Services, Dubai
Catalogue printed at Printwell, Dubai

تصميم الكتالوج: خالد مزينة
قام بترجمة الكتالوج: الرؤية للترجمة وخدمات رجال الأعمال، دبي
تم طباعة الكتالوج في پرينتويل، دبي

VISION
TRANSLATION & BUSINESSMEN SERVICES

contents

foreword by Lateefa bint Maktoum	5
photographs	7
essay by Madeline Yale	13
photographs	18
artist statement	24
photographs	26
acknowledgements	35

محتويات

المقدمة بقلم لطيفة بنت مكتوم	5
صور	7
المقالة بقلم مادلين ييل	13
صور	18
كلمة الفنان	24
صور	26
شكر	35

foreword

“When looking through the viewfinder the photographer steps out of himself and becomes a part of the other side, of the world; he is therefore able to comprehend, see, feel and love better” – Michelangelo Antonioni

Tashkeel has the pleasure of hosting Soundings, the second one-man show of Mark Pilkington’s work to be held in the gallery at Nad Al Sheba. This show features the artist’s body of work developed whilst on sabbatical, which he largely spent on Gozo, an island in the Mediterranean.

After a conversation with Pilkington, his ritualistic process when making photographs became evident. Like a film director would, he chooses the location and positions his camera on set. Dressed in his whites that he describes as his uniform, he becomes the actor stepping into the scene with a confident stance, which in the grandeur of his chosen location makes him appear vulnerable. He pauses to absorb his stage - no other actor present - it’s just him and the island.

The conversation begins: phase 1, he stands steady, sounding out the environment, getting comfortable with his stage. Phase 2: the interaction begins as Pilkington goes into action, moving and interacting with the objects around him. He repeats the ritual many times as an actor would respond to a scene. At times Pilkington waits for the space to react to him, moving to areas that are uncomfortable to be because of the risk involved in where he chooses to position himself. He sometimes goes too far, as he did when he stood on the edge of the rocks, and the sea reminded him of nature’s power, crashing above him; he didn’t end up in the water this time . . .

His process is like a silent drama, a peaceful battle of discovery and the photographs are evidence of his findings.

Lateefa bint Maktoum

المقدمة

”عند النظر في عدسة الكاميرا، يخرج المصور خارج نفسه ويكون جزءاً من الجانب الآخر من العالم؛ فيكون قادراً على الفهم والرؤية والشعور والحب بشكل أفضل” – مايكل انجلو أنطونيوني

يسر تشكيل أن تستضيف معرض «أصداء»، وهو المعرض الفردي الثاني لأعمال الفنان مارك پلكينتن الذي يعقد في صالة تشكيل في ند الشبا. يتضمن هذا المعرض بعض أعمال الفنان والتي أبدعها في إحدى عطلاته التي يقضي الكثير منها في جزيرة جوزو في البحر المتوسط.

بعد إجراء حوار مع پلكينتن، بدأت عمليته الطقوسية في إعداد الصور في الظهور. يختار پلكينتن مثل مخرجي الأفلام مكان ومواضع التصوير، ثم يأتي بزيه الأبيض ويصبح الممثل الذي يدخل إلى المشهد بوضعية فيها شئ من الثقة، على الرغم من أن مكانه الذي اختاره قد يعرضه للمخاطر في أي وقت. ثم يتوقف قليلاً لاستيعاب المشهد الذي دخل فيه، حيث لا يوجد ممثل آخر معه، فهو بمفرده وجهاً لوجه مع الجزيرة.

بدأ الحوار: المرحلة ١: وقف پلكينتن بثبات يتفحص في البيئة المحيطة به ويشعر بشئ من الراحة في المكان الذي يقف به. المرحلة ٢: يبدأ التفاعل ويدخل پلكينتن إلى العمل، يتحرك هنا وهناك ويتفاعل مع الأشياء المحيطة به. يكرر پلكينتن هذا الطقس أكثر من مرة تماماً كما يتفاعل الممثل مع المشهد. ينتظر پلكينتن في بعض الأحيان أن يتفاعل معه الفضاء، ويتحرك إلى بعض الأماكن التي يراها غير مريحة نظراً للمخاطر التي تحيط به في المكان الذي يختاره. وفي أحيان أخرى يذهب بعيداً، حيث ذهب ووقف على حافة الصخور وذكره البحر بقوة الطبيعة فصدمه بشكل قوي؛ لكنه لم يسقط في المياه هذه المرة...

تشبه العملية التي مر بها پلكينتن الدراما الصامتة؛ هي معركة سلمية للاكتشاف وهذا ما تثبته الصور التي يقوم بالتقاطها.

لطيفة بنت مكتوم

quarry line 1 خط مقلع ١

quarry line 4 خط مقلع ٤

sea bench مقعد البحر

cliffs line خط المنحدرات الصخرية

quarry line 3 خط مقلع ٣

باب المنحدر الصخري cliff door

essay

Soundings. At once, it seems an unlikely pairing with photography. Sound-ings. How can a photograph – a silent object – resound the ineffable? It is inherently still and links to only one sense: the visual. While this word may describe something audible, it is also a ‘measurement of depth, particularly as it relates to water; a probe, a test, or sampling of an opinion or intention’[i]. Adopting this word as its title, Mark Pilkington’s recent photographic series connotes sound from silence, movement from stillness, duration from that which is arrested, and chance from a series of organized interactions within a particular locale.

Alone within an anechoic chamber, one perceives the sounds of one’s heartbeat and breath as intensely magnified. Within this deadened space, what is audible elevates itself above the other senses. Pilkington plays with this perception, intermingling it with the visual; his photographic constructions are surprisingly loud in their silence. We begin to hear the waves, the crunch of earth beneath the performer’s feet, and the echo of a solitary voice against rock. Here he is ‘sending out a signal and waiting for a response’[ii], measuring the process of engagement and inviting viewers to do the same by employing our own cinematic imaginations.

Pilkington’s photographs are controlled chance. Like much of the sound work by John Cage, he adopts mechanical clock-time[iii]. The artist is in total control of his image making, less the element of chance introduced by his time-based photographic rules. Carefully arranging his theatrical stage and widely focusing on the scene, Pilkington sets the camera’s self-timer to capture an image every five seconds. As the sole performer, he intuitively traverses the left and right sides of the compositional frame and the furthermost edge of the horizontal plane. He is the instrument – a sculptural pawn acting in whatever set he finds himself within. If the summation of images in the series were a musical score, the performer would have a different clock note, which we can envisage is the variance of distance and time from his departure at the camera.

While his movements are improvisational, Pilkington’s interactions within the selected scenery observe qualities of line that are either socially constructed or naturally occurring. Within these scripted stage sets, he is preoccupied with how lines change as they formally move throughout space. Linear, curvilinear, broken or encapsulating: these lines fill the images and the performer becomes their continuation or captive. These encounters are what Pilkington describes as ‘conversations between person and place explored and made visual’[iv], which force juxtapositions between the subject and his surroundings.

المقالة

أصداء . تبدو على الفور لا تحتمل الاقتران بالتصوير الفوتوغرافي. أصداء . كيف للصورة، وهي قطعة صامتة، أن ترجع صدى ما لا يوصف؟ إنها صورة ثابتة ترتبط فقط بحاسة النظر. وفي حين أن كلمة أصداء قد تصف الأشياء المسموعة، فهي كذلك مقياس للعمق، لاسيما إذا كان عمق الماء؛ وقد تعني السبر أو الاختبار أو جمع عينات الرأي أو النوايا ». تبنى مارك پلكينتن هذه الكلمة لتكون عنواناً لسلسلته الفوتوغرافية الأخيرة للتفريق بين الصوت والصمت، وبين الحركة والثبات، وبين الفرصة وسلسلة التفاعلات المنتظمة في موضع معين.

عندما يجلس الإنسان بمفرده في غرفة ماصة للصدى، يشعر بأن أصوات دقات قلبه وتنفسه عالية جداً. ووسط هذا الفضاء الصامت، يعلو الشئ المسموع على غيره من الحواس. ومن هنا يستعمل پلكينتن هذا الشعور، ويخلطه بما هو مرئي فتشعر أن أعماله المصورة عالية الصوت حتى وهي صامتة. نبدأ في سماع الأمواج، صوت الأرض من تحت أرجل العازف، ورجع صدى صوت منعزل بعد اصطدامه بالصخور. يرسل بيلكنجتون في الصورة إشارة وينتظر عودتها «، ويقوم بقياس مدى متابعة الآخرين ويدعو المشاهدين للقيام بمثل ما قام به باستخدام خيالاتهم السينمائية.

صور پلكينتن فرصة محكمة. حيث يستخدم صوت الساعة تماماً مثل الأعمال الصوتية لجون كيدج. يكون الفنان مسيطراً بشكل كامل على صوره، مالم يصطدم بعنصر الصدفة الذي تمثله له قواعد التصوير المبنية على الوقت «. يحاول پلكينتن ترتيب صورته بالتركيز على المشهد فيضع الكاميرا في وضع التصوير التلقائي كل خمس دقائق. وبصفته الشخص الوحيد القائم على الصورة، يذهب بيلكنجتون يميناً ويساراً على جانبي الإطار وإلى أقصى طرف من المستوى الأفقي. فهو يعتبر نفسه الأداة ، البيدق النحتي الذي يتحرك في أي مكان يرى نفسه مناسباً فيه. فإذا تجمعت الصور الموجودة في السلسلة إلى جانب بعضها البعض على شكل مجموعة موسيقية، فقد يكون لدى المؤدي نغمة مختلفة من نغمات الساعة والتي يمكننا تخيلها على أنها الفرق بين المسافة والزمن من بعد ابتعاده عن الكاميرا.

وعلى الرغم من أن تحركات پلكينتن ارتجالية، إلا أن تفاعلاته داخل المشهد المختار تلتزم بخصائص الخط الذي وضعت من الناحية الاجتماعية أو ظهرت بشكل طبيعي. في داخل هذه الصور، يبدو مشغولاً بكيفية تغير الخطوط حيث تتحرك تلك الخطوط شكلياً في كل الأنحاء. فهي إما طولية أو مقوسة أو منقطعة أو مستديرة. تملأ هذه الخطوط الصور ويكون الفنان استمراراً لها أو أسيراً لها. هذه اللحظات هي التي يصفها پلكينتن على أنها «إظهار المحادثات بين الشخص والمكان بشكل مرئي» ٤ وهي التي تضع الموضوع إلى جانب محيطه.

The photograph is Pilkington's end point. It is not merely the record of a performance, as in the mid-20th century photographic works of Richard Long whose walks in landscapes documented synergies between time, distance, geography, and line[v]. However, Long and Pilkington do share things in common – a love of nature, solitary artistic engagement with the same synergistic elements, and the creation of photographic responses. While soundings is a departure of the 'photograph as document of a Happening', Pilkington's earlier series Islander[vi] possesses similar attributes to Long's photographic Land Art. The former leaves a human trace, whereas Pilkington's soundings depicts his impermanent and untraceable explorations.

The performative artist is frequently the focal point in each image, yet we cannot deny the landscape that envelops his character. Building upon Islander, Pilkington's soundings resumes the artist's relationship with the sea, borders, and displacement. The photographs are all taken within a particular place – the small island of Gozo, part of the Maltese archipelago in the Mediterranean Sea. Heralded as the domain of the nymph Calypso in Homer's Odyssey, Gozo is Pilkington's longtime artistic playground and represents to him both 'everywhere and nowhere'. It is filled with lagoons and majestic rock arches rising up from the sea which are coined names like 'Fungus Rock', 'Azure Window', and 'Inland Sea', as well as actively mined limestone quarries whose palette resembles that of the artist's main abode in the sand-swept UAE desert. In many instances, this environment contains visual walls or barriers, creating spatial limitations. While his photographs are seemingly emptied of other humans, they contain articulations of inhabited spaces. In particular, the quarries are sites of commercial activity, complete with detonating cables dangling and snaking across the rock. The limestone bricks align in quasi-perfection, portraying the re-use of natural resources for industrial means. In these scenes it is as if Pilkington quizzically observes the remains of 'work', having trespassed in expectation only to find the setting vacant. This renders the scene confused, where the performer is on the cusp of social space yet is nevertheless solitary.

It may come as no surprise that Pilkington cites Michelangelo Antonioni's first color film Red Desert (1964) as an important reference in this series. The primacy of landscape in the modernist Italian cinematic imagination engenders a visual language of reflection and alienation – alienation from other beings, and alienation from the environment. In Red Desert, there is a lingering sense that nothing is happening, and the 'desert' becomes a metaphor for existential emptiness associated with capitalist activity.[vii] Like Antonioni, Pilkington finds beauty in 'the mastery of man over matter'[viii] within seemingly barren spaces yet portrays his ambivalence about the consequences of transformation through melancholic observation.

تعتبر الصورة هي نقطة النهاية بالنسبة لپلكينتن. فهي ليست مجرد تسجيل للأداء كما هو الحال في الأعمال الفوتوغرافية لريتشارد لونج التي سادت في منتصف القرن العشرين، حيث وثقت مسيراته بين الحدائق التوافق بين الزمن والمسافة والجغرافيا والخطوط [٥]. ومع ذلك، فهناك مجموعة من القواسم المشتركة بين كل من لونج و پلكينتن– تلك القواسم المشتركة هي حب الطبيعة والانهماك الفني في الانعزال مع نفس العناصر المتوافقة، وإصدار الاستجابات الفوتوغرافية. وفي حين أن سلسلة «أصداء» تبدو بعيدة عن توثيق الصورة للحدث، إلا أن المجموعة السابقة لپلكينتن «جزايري» [٦] تمتلك نفس الصفات الموجودة في الفن الأرضي للونج. حيث يخلف لونج ورائه أثراً بشرياً، بينما تصور مجموعة «أصداء» التي أبدعها پلكينتن استكشافاته المؤقتة والتي لا يمكن تتبعها.

يعتبر الفنان المولع بالأداء هو نقطة التركيز في كل صورة، لكن لا يمكننا إنكار المشهد المحيط الذي يغلف شخصيته. فإذا أخذنا سلسلة «جزايري» كقاعدة، سنرى أن سلسلة «أصداء» تستأنف علاقة الفنان بالبحر والحدود والنزوح. كما أن جميع الصور قد التقطت في مكان معين، في جزيرة جوزو الصغيرة، والتي تشكل جزءاً من الأرخبيل المالطي في البحر المتوسط. وحيث ذكرها هوموريس في الأوديسة على أنها موطن حوريات البحر، تعد جزيرة جوزو هي الملعب القديم لپلكينتن حيث تمثل بالنسبة له «كل مكان واللامكان». فهي مليئة بالأهوار والقناطر الصخرية العظيمة المرتفعة عن البحر والتي صكت لها أسماء مثل «صخرة الفطريات» و«نافذة اللازوردي» و«البحر الداخلي»، إلى جانب محاجر الحجر الجيري التي تشبه في ألوانها مقام الفنان الرئيسي في صحراء الإمارات. وفي العديد من المشاهد تشمل هذه البيئة الجدران أو الحواجز المرئية، وما يخلق نوعاً من الحدود المكانية. وعلى الرغم من أن صوره تبدو دائماً خالية من أي بشر آخرين، إلا أنها تحتوي على ما يدل على وجود أماكن مسكونة. وعلى الأخص، تدل المحاجر على وجود نشاط تجاري، حيث تكثر فيها أسلاك التفجير المتدلية والمتعرجة بين الصخور. ويمتد قرميد الحجر الجيري في شكل شبه متكامل، راسماً إعادة استخدام الموارد الطبيعية للأغراض الصناعية. في هذه المشاهد، يبدو پلكينتن وكأنه يلاحظ بفضول بقايا العمل، حيث يدفعه الفضول إلى التقدم ليجد المكان فارغاً. وهذا بلا شك يزيد المشهد ارتباكاً ، حيث لا يكاد بيلكنجتون أن يصل إلى شئ من التواصل الاجتماعي، حتى يجد نفسه وحيداً من جديد.

لذلك، ليس من المستغرب أن يقتبس پلكينتن من أول فيلم ملون «الصحراء الحمراء» (١٩٦٤) لمايكل أنجلو أنطونيوني كمرجع هام في سلسلته. حيث أن بدائية المشهد في المخيلة السينمائية الإيطالية تولد لغة مرئية من التفكير والعزلة – العزلة بعيداً عن الكائنات الاخرى، وبعيداً عن البيئة. في فيلم «الصحراء الحمراء»، يظل هناك شعور بأنه ليس هناك شئ يحدث، وتصبح الصحراء كناية عن الفراغ الوجودي المرتبط بالنشاط الرأسمالي [٧]. وتماماً مثل أنطونيوني، يجد پلكينتن الجمال في «تفوق الإنسان على المادة» [٨] في الفضاءات التي تبدو ظاهرياً مقفرة.

Like in the foreboding works of David Inshaw or Edward Hopper[ix], there is a fragile division between man and nature in Pilkington's soundings. His character functions as both the spectator and the spectacle[x], absorbed by an inward fantasy unknown to the viewer that matches the stillness of the surroundings. His pose and mannerisms are contemplative; his hands are occasionally grasped behind the body. With his back to the camera, he faces towards never-ending structures that dwarf his scale, or entryways that are going nowhere. We imagine he is lost – without 'action' or without 'doing' – a juxtaposition of live with what is seemingly inert. While this is less apparent with the images of the sea (as motion is implied through the waves), movement remains arrested and his purpose is ambiguous.

Pilkington uses color carefully. Variations of the Earth's raw browns and beiges and the blues of the sky and sea comprise the majority of each mise-en-scene. The performer's white costume is the chromatic anomaly, introducing artifice by generating what we may describe as 'natural' and 'artificial' perceptual distinctions[xi]. It is as if the character is a blank canvas, tasked with absorbing the environment – a statuesque sponge.

It is Pilkington's desire to suspend documentary traditions in favor of building cinematic constructions that affectionately reference the culture of moving image.[xii] soundings is a series of stills from an imaginary film of memories, where each cryptic narrative is loaded into a single image[xiii]. Yet, there is no start or finish to the story, the memories are not necessarily the artist's own, and they may or may not be grounded in reality. This mimics Alain Resnais's Last Year at Marienbad (L'annee derniere a Marienbad (1961), a film Pilkington describes as 'visual poetry' about a supposed encounter, which may or may not have taken place. Resnais uses stylistic devices that Pilkington also employs. Both task the audience with the responsibility of distinguishing truth from fiction and past from present.

Very few works in soundings are what we would consider 'straight'.
Rather, they are montages of one image that is mirrored, or two or more merged images that form a bordered panorama. Unlike David Hockney's assemblages that place the entire task of deciphering the narrative from disjointed parts onto the viewer[xiv], Pilkington has his own visual game. Images are joined seamlessly to make highly structured divisions of space and repetitions. Reality and perceived imaginary effortlessly collide, acquiescing another world of subconscious – that of dreams, fear, and desire. Mirroring also generates a physical unsteadiness where the eye begins to doubt reality. While embracing classical symmetry it is unnatural, he describes this as 'constructing a landscape which references an actual space and place, but it is also divorced from it… it becomes surreal. That surrealism is based on pattern or repetition.'

ومثل أعمال ديفيد إنشو أو إدوارد هوبر [٩]، هناك فاصل هش بين الانسان والطبيعة في سلسلة بلكينتن «أصداء». حيث تتصرف شخصيته كمشاهد وتتصرف كمشهد في ذات الوقت [١٠]، وينهمك في خيال داخلي غريب على المشاهد، بشكل يتوافق مع ثبات البيئة المحيطة. كما أننا نجد وقفته وطريقته المميزة مثيرة للتأمل؛ فهو يضع يده أحياناً خلف ظهره، ويدير ظهره للكاميرا، ويواجه الأماكن الشاهقة التي تجعله يبدو صغيراً جداً في الصورة، أو يواجه مداخل لا تؤدي إلى أي مكان. قد نتخيل أنه تائه لا يمكنه التصرف، صورة حية إلى جانب مشهد يبدو ساكناً. وعلى الرغم من أن ذلك أقل وضوحاً مع صور البحر (حيث يشار إلى الحركة من خلال الأمواج) إلا أن الحركة تظل متوقفة ويبدو غامض الهدف.

يستخدم بلكينتن الألوان بحذر شديد، حيث تشكل التنويعات بين لون الأرض البني والأصفر وزرقة السماء والبحر أغلب ما يظهر في كل مشهد إخراج. أما عن ملابسه البيضاء فهي تبدو في تنافر لوني، يعمل على توليد ما يمكن وصفه بفوارق تصورية طبيعية أو سطحية [١١]. فتبدو الشخصية كقماش فارغ.

رغب بلكينتن من خلال هذا العمل في إيقاف التعاليم التوثيقية لصالح إفساح الطريق أمام بناء الأشكال السينمائية التي تشير برقة إلى الصورة المتحركة [١٢]. فهذه السلسلة هي عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة المتكونة من فيلم تخيلي من الذكريات، حيث تحمل كل صورة بقصة خفية [١٣]. ومن هنا، فليس هناك بداية أو نهاية للحكاية، وليست الذكريات بالضرورة ذكريات الفنان ، وقد تكون او لا تكون تحققت في الواقع. يشبه هذا المشهد فيلم ألان ريسنايس «العام الأخير في مارينباد» (١٩٦١)، وهو الفيلم الذي يصفه بلكينتن بأنه «نوع من الشعر المرئي»، ويدور حول لقاء مفترض، قد يحدث او لا يحدث. يستخدم ريسنايس أدوات أسلوبية من تلك التي يستخدمها بلكينتن. حيث يضع كل منهما على عاتق الجمهور مسؤولية التمييز بين الحقيقة والخيال والماضي والحاضر.

هناك عدد قليل من الأعمال في سلسلة «أصداء» يمكن اعتبارها «مباشرة». فهي عبارة عن مونتاج لصورة واحدة معكوسة في المرآة، أو صورتين أو أكثر مدمجين ويشكلون نوع من البانوراما. وعلى عكس أعمال ديفيد هوكني التي تحمل المشاهد عبء فك شفرة القصة من خلال الأجزاء المتناثرة [١٤]، فإن بلكينتن يستخدم لعبته البصرية الخاصة به. حيث يضع بلكينتن الصور بشكل انسيابي إلى جانب بعضها البعض لتكون مجموعات منتظمة من الفضاء والتكرارات. تصطدم الحقيقة بالخيال سريعاً، وينتج عنهما عالم من اللاشعور – عالم الأحلام والخوف والرجاء. ويؤدي كذلك استخدام المرايا إلى نوع من عدم الثبات المادي حيث تبدأ العين في الشك فيما هو حقيقة. وعلى الرغم من تبنيه للتناسق الكلاسيكي، إلا أنه يصفها بإنها «تكون مشهداً يشير إلى فضاء ومكان واقعيين، لكنها في ذات الوقت بعيدة عن الواقع. فينتج عن ذلك مشهد سريالي مبني على الأنماط والتكرار».

This likens itself to Giorgio de Chirico and Metaphysical painting, which brought forth new definitions of space and time in the early 20th century. The viewer is given an enigmatic pictorial construction made of objects which when interpreted still remains relationally ambiguous and nonsensical. This presents a metaphysical solution in which no response is possible, as everything is immobile. In this instance, Pilkington's soundings is a constructed, irrational space that is not representational, rather it refers to and critiques its own identity.[xv]

Hannah Arendt said that 'progress and catastrophe are two faces on the same coin'[xvi]. Pilkington generates both of these elements in a single image to produce a fictional equilibrium. Each traces photography's relationship with the cinematic sublime, fusing nature with technology to create what is both romantic and disquieting. The actor's chance conversations with the environment are assumed to be alien first encounters, where spatial boundaries are tested and psychosocial limitations are revealed. There are no spatial or temporal facts, and there are no measurable successes. It is sounding out the idea that familiar is anything but the familiar.

Madeline Yale, November 2011

يشبه ذلك أعمال جيورجيو دي شيريكو والرسم الميتافيزيقي الذي جاء بتعريفات جديدة للفضاء والزمن في بدايات القرن العشرين، حيث يصطدم المشاهد ببناء تصويري مليء بالألغاز مصنوع من مجموعة من القطع التي إذا فسرت وهي ثابتة تظل غامضة وغير معقولة. ويمثل هذا حلاً خاصاً بعلم وراء الطبيعة الذي لا ينتظر فيه أي استجابة نظراً لانعدام حركة كل الأشياء. وفي هذه الحالة، يتضح أن عمل پلكينتن «أصداء» مكون من فضاء لا عقلاني وغير تمثيلي، بينما يشير وينتقد هويته الخاصة.[xv]

قالت هنا أرند أن «التقدم والكارثة هما وجهان لعملة واحدة»[xvi]. وهذا ما ينتجه پلكينتن في الصورة الواحدة حتى يتسنى له إحداث نوع من التوازن الخيالي. ويقوم في صوره بخلط الطبيعة مع التقنية لخلق جو رومانسي ومزعج في نفس الوقت. فحوارات المصادفة بين الممثل والبيئة من المفترض أن تكون مقابلات أولى غريبة يتم فيها اختبار الحدود المكانية وإظهار الحدود النفسية الاجتماعية. ليس هناك من حقائق مكانية أو وقتية، وليس هناك نجاحات قابلة للقياس. إنها تعبير عن فكرة المألوف الذي يمكن أن يكون أي شيء دون أن يكون مألوفاً.

مادلين ييل، نوفمبر ٢٠١١

references

i Merriam-Webster. [Internet]. http://www.merriam-webster.com/dictionary/soundings. Accessed 06/11/2011.
ii All artist quotes reference conversations between the artist and writer that took place in October 2011 at Tashkeel.
iii This specifically refers to Cage's performance 4'33". See Fraser, M., 1995. 'Making Music Matter', *Theory, Culture & Society* 22:1, p. 173-189.
iv Ibid.
v Tate Britain [Internet]. http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/explore.shtm. Accessed 04/11/2011.
vi See Pilkington, M. 2008. *Islander*. Dubai: Tashkeel.
vii Gandy, M., 2003. 'Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert', *Transactions of the Institute of British Geographers* 28:2, p. 218-238.
viii Ibid., p. 222.
ix See for example Hopper's *Automat* (1927) or *Gazing Window* (1952), and Inshaw's *The Raven*, both of which portray their wife or lover as muse as solitary creatures in works that evoke a frisson of psychological uncertainty.
x See Jeff Wall *Double Self-Portrait* (1979) in which the artist challenges the ascription of identity and the dual roles of spectator and spectacle, as referenced in Silverman, K., 2003. 'Total Visibility' in *Jeff Wall: Photographs*. Koln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, p. 99.
xi In reference to Antonioni's *Red Desert*, in which the landscapes are manipulated to force such juxtapositions. See Gandy, 2003.
xii Campany, D. 'On Thinking and Not Thinking Photography' in Coppock, C. and Seawright, P., eds. 2006. *So Now Then*. Cardiff: Ffotogallery.
xiii Stahel, U. 2003. *Well, What is Photography?* Scalo: Fotomuseum Winterthur.
xiv Scott, C. 1999. *The Spoken Image: Photography and Language*. London: Reaktion Books.
xv Parmesani, L. 2000. *Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools and Tendencies 1900-2000*. Milan: Skira, p. 34.
xvi Arendt, H. quoted in Virilio, P. 2003. *Unknown Quantity.* New York: Thames & Hudson.

المـراجـــع

١ ميريام – وبستر (انترنت). http://www.merriam-webster.com/dictionary/soundings. استرجع في ٢٠١١/١١/٦.
٢ جميع مقولات الفنان مأخوذة من محادثات تمت بين الفنان والكاتب في أكتوبر ٢٠١١ في تشكيل.
٣ نسبة إلى جون كيج وعرضه الحي ٤'٣٣". أنظر فريزر م. ١٩٩٥. 'لنجعل المسيقى مهمة'، نظرية، ثقافة ومجتمع ١:٢٢، ص ١٧٣–١٨٩.
٤ إبيد.
٥ تيت بريتين (انترنت). http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/explore.shtm. استرجع في ٢٠١١/١١/٤.
٦ أنظر بلكينتن م. ٢٠٠٨. جزيري. دبي: تشكيل.
٧ جاندي، م. ٢٠٠٣. 'طبيعة مايكل أنجلو أنطونيوني الصحراء الحمراء'، تحويلات المركز البريطاني للجغرافيين ٢٨:٢، ص ٢١٨–٢٣٨.
٨ إبيد.، ص ٢٢٢.
٩ انظر لمثال هوبر أوتومات (١٩٢٧) أو شباك سارج (١٩٥٢)، و الغراب لإنشو، كلّ يجسد زوجته أو حبيبته كمصدر وحي كالمخلوقات الإنفرادية في أعمال تدل على مبدأ الشك الفسيولوجية.
١٠ أنظر الصورة الذاتية المزدوجة لجيف وول (١٩٧٩)، حيث يتحدى الفنان الصعوبة في الهوية والأدوار الثنائية للمشاهد والمشهد، كما أشير إليه في سيلفرمان، ك.، ٢٠٠٣. 'وضوح كلي' في جيف وول: صور فوتوغرافية. كولن: فيرلاج دِر بوتشهاندلانج وولثر كونيج، ص ٩٩.
١١ بالرجوع إلى الصحراء الحمراء لأنطونيوني، حيث مناظر الطبيعة تم التلاعب بها لتفرض وضع شيء بجانب آخر. أنظر جاندي، ٢٠٠٣.
١٢ كامباني، دي. 'في التفكير وعدم التفكير بالتصوير' في كابوك، سي. و سي رايت، بي.. ٢٠٠٦. إذاً الآن حينذاك. كارديف: إف فوتوجاليري.
١٣ ستاهل، يو. ٢٠٠٣. حسناً، ما هو التصوير الفوتوغرافي؟ سكالو: فوتوميوزيم وينترثور.
١٤ سكوت، سي. ١٩٩٩. الصورة المتحدثة: التصوير الفوتوغرافي واللغة. لندن: كتب رييكشن.
١٥ بارمسزاني، إل. ٢٠٠٠. فن القرن العشرين: حركات، نظريات، مدارس و نزعات ١٩٠٠ – ٢٠٠٠. ميلان: سكيرا، ص ٣٤.
١٦ أريندت، إتش، مقولة في فيرليو، بي. ٢٠٠٣. كمية غير معروفة. نيو يورك: تيمز و هدسون.

خط مقلع ٢ quarry line 2

cliff light ضوء المنحدر الصخري

حقل المقلع quarry field

sea path ممر البحر

صخور المنحدرات الصخرية cliffs rocks

sea pool حوض البحر

artist statement: recollection

I knew it was going to be a good day. There was some serious wind and weather; I knew it was a day for making. I changed into my whites that have now become my uniform when making photographs. This has become something of a ceremony and is a part of the preparation for the work ahead. Previously I only changed into whites to play my beloved game of cricket when I was living in the UK.

It's great having a motorbike to get to locations; it adds to the adventure of getting there and provides some knowledge of the weather conditions as you ride. I can't remember if 'Zen and the art of motorcycle maintenance' referred to this or not.

I arrive and make my way toward the sea - it's the perfect time for no one else.

I take in a few vantage points before feeling comfortable with one particular position. I line up some visual elements in the viewfinder. Now I see the scene, it's all beginning. There is a nice quote from the film director Antonioni that refers to him seeing more clearly through the viewfinder than without. He sees with the camera and I like that.

I set the timer to make 20 photographs each at 5-second intervals. I press 'OK' and the camera starts making exposures. I stand behind the camera for the first exposure, and then enter the scene close to the camera, very still. After 5 more seconds I move further in and find out more - this stage can be active or can be a series of statuesque poses and their variations. I am counting to 5 (I still love that Dave Brubeck tune, Take Five).

I do the hands behind the back thing. Initially this was an unrehearsed pose - it just happened intuitively - but slowly it became one of the starting points in my work on this project. It is a pose of some confrontation. Its not meant to be of arrogance/authority that some body language articles mention.

I am standing in front of the sea with the camera doing its every 5 second thing, but I can't hear the shutter going off, rather I hear the music, rhythm and clatter of the sea, today its not Debussy's la mer but something more menacing. With my hands behind my back, there is some tension: I am unprotected and feel vulnerable in my statuesque state. My feelings oscillate between awe and fear.
I am both in the moment and the memory; it is totally silent and yet loud.
I try and recognize the patterns of the waves, my art teacher at school told me that Leonardo did. I cannot. I expect the pattern is not random and there is an order that I can't fathom, the waves can do the unexpected. The sea teases and invites a closer inspection. I don't underestimate its power. I stay longer than is comfortable, but probably not as long as the artist Turner who allegedly lashed himself to a mast throughout a storm.

كـــلـمـة الفـنـــان: الـــذاكـــرة

كنت أعرف أنه سيكون يوماً جيداً. كانت الرياح ثائرة، فعلمت أنه اليوم المناسب للإبداع. ارتديت الملابس البيضاء التي أصبحت الآن الزي الرسمي عندما أقوم بالتقاط الصور. أصبح ارتداء اللون الأبيض طقساً من الطقوس ونوعاً من الاستعداد للعمل القادم. كنت ألبس الأبيض في الماضي فقط عند ممارسة لعبتي المفضلة، الكريكت، عندما كنت أعيش في المملكة المتحدة.

من الجيد أن يكون لدى الشخص دراجة نارية يتمكن من خلالها الذهاب إلى أي مكان. فهي تضيف إلى مغامرة الوصول إلى المكان وتعطي للشخص معلومات أكثر عن حالة الطقس أثناء قيادته للدراجة. لا أتذكر إذا كان «زن وفن صيانة الدراجة البخارية» كان يشير إلى هذه الحقيقة أم لا.

وصلت إلى مقصدي وتوجهت صوب البحر. إنه الوقت المناسب بالفعل.

أقوم عادة بالتقاط الصور في نقاط متنوعة حتى أشعر بالارتياح إلى وضعية معينة. وأحاول تجميع مجموعة من العناصر المرئية أمام العدسة. الآن، يمكنني أن أرى المشهد. بدأ العمل الآن. هناك مقولة لطيفة للمخرج السينمائي أنطونيوني يشير فيها إلى أنه يرى بشكل أوضح عند النظر في عدسة الكاميرا. فهو يرى ما حوله من خلال الكاميرا – وهذه المقولة تعجبني كثيراً.

قمت بضبط الكاميرا كي تلتقط ٢٠ صورة كل ٥ ثواني. ضغطت على زر التشغيل وبدأت الكاميرا في عمل مجموعة من التعريضات. قمت بالوقوف خلف الكاميرا عند التعريض الأول، ثم دخلت المشهد بالقرب من الكاميرا، ولكل ظللت ثابتاً. بعد ٥ ثوان جديدة، تحركت أكثر داخل الصورة لأجد المزيد – يصلح هذا المشهد ليكون متحركاً أو سلسلة من الوقفات المتنوعة الشبيهة بالتمثال. أقوم بالعد إلى ٥.

وضعت يداي وراء ظهري على نحو غير مقصود في البداية، لكن شيئاً فشيئاً أصبحت هذه الوضعية إحدى نقاط البداية بالنسبة لعملي في هذا المشروع. إنها وضعية مواجهة، ليس المغزى منها إظهار التعالي/السلطة كما تذكر بعض المقالات الخاصة بلغة الجسد.

أقف أمام البحر والكاميرا تلتقط صورها كل ٥ ثواني، لكنني لا يمكنني أن أسمع مصراع العدسة وهو يغلق، بل أسمع صوت الموسيقى والإيقاع وقعقعة البحر. ومع وضع يدي خلف ظهري، كنت أشعر برهبة بعض الشئ، حيث لم تكن هناك أية حماية وكنت أشعر بإمكانية تعرضي لأي هجوم أثناء وقوفي مثل التمثال. تقلبت مشاعري بين الرعب والخوف. فأنا الآن أعيش اللحظة وأعيش الذكرى. المكان هادئ جداً ولكن صوته مرتفع.
أحاول التعرف على أشكال الموج كما أخبرني مدرس الفنون في مدرستي أن ليوناردو كان يفعل ذلك.
لم أستطع. ومع ذلك، عرفت أن الشكل غير عشوائي وأنه لا بد من أن هناك شكل منتظم لكنني لا أفهمه.
ومن هنا يمكن للأمواج أن تفعل ما هو غير متوقع. يغريني البحر ويدعوني لتفحصه عن قرب أكثر.
فأنا لا أقلل من قوته. ظللت مدة طويلة حتى شعرت بالراحة، لكنها ليست مدة طويلة مثل تلك التي قضاها الفنان «تيرنر» الذي قيل أنه ربط نفسه بسارية السفينة أثناء تعرضها لعاصفة.

I explore a few other encounters with the sea shore scene. When something gets me - a position, a relationship, a resonance - I will often repeat the action, movement or pose. This means I have to go back to the camera and set up another series of interval timings that may be every 5 seconds or a variation of this, depending on the proposed action.

I see some moments that perhaps the camera didn't find by taking exposures at regular intervals and I also know that, when I review the images, the camera will show me some moments that I have not seen. I have to do it again and I am getting more acclimatized with the place, more aware of some of the possibilities. I start getting lost into the process and pattern of working.

As I began to feel as if I had exhausted possible interactions and encounters with the scene, I return to a pose in front of the sea, statuesque style. After a few exposures, out of nowhere, a deep boom - louder than any timpani - is heard and echoes in deadly slow motion. Less than a fraction of a second later, the wave that has crashed in horizontally is rising vertically and will inevitably reach its zenith before the terrible fall. I have less than that fraction of a second to protect myself from the inevitable and have no idea of the likely consequences. The moment cannot be measured. My instinct to turn away and to curl practically into a fetal position saves me from being knocked off my feet but cannot save me from the seawater drenching. The sound of the crash of splintering water over and around me is extraordinary (way in excess of any sub woofer I have turned up to max) then there is some silence and memory. The sea sucks itself in again. I have been reminded.

As I recompose my self and return more inland, I look back. If that was a confrontation, then the sea could be seen as some sort of victor and me as a survivor. Had I trespassed or offended some laws of the island and its demarcation of land and sea? If someone had witnessed the event they may have been amused and/or concerned about the plight of the photographer. It was a drama. There could have been terrible consequences in which the sea claimed its victim.

The sea returned to its unfathomable rhythm and I did not witness a bigger splash. I didn't have the powers to stop the mighty force and was humbled. But I knew I would return for more encounters. Its what you do. Then I wondered if gods of some sort were involved, a credible scenario given this is the Mediterranean and Calypso cave was only a headland away. I recalled that approximately 30 years previously I had been very near this location (just around the bay) walking on a steep incline that rises from the sea with my now wife. I lost my footing for no apparent reason and fell helplessly into the waiting tempest; it was as though the sea was claiming me. As I entered the water, I had the presence of mind to hold my arms up high so that the camera I was holding would be kept dry and survive to make other exposures. In the aftermath we were both convinced that the event was conjured up by a sea god/goddess who perhaps had his or her particular reasons to claim those that draw with light. That evening we talked till late, mostly about Ulysses, shipwrecks, sirens, gods and goddesses.

Mark Pilkington

قمت باستكشاف بعض الوضعيات الأخرى وكلما راق لي وضع أو صوت قمت بتكرار الحركة أو الوضعية. وللقيام بذلك كنت أرجع إلى الكاميرا وأضبطها على سلسلة أخرى من الفواصل الزمنية التي قد تكون كل ٥ ثواني أو غير ذلك، على حسب الوضعية التي أريدها.

رأيت بعض اللحظات التي ربما لم تجدها الكاميرا من خلال أخذ التعريضات بفواصل منتظمة، وكنت أعلم أيضاً أنه عندما اقوم بفحص الصور، ستعرض لي الكاميرا بعض اللحظات التي لم أرها. كان علي أن أعيد التصوير بعد تأقلمي مع المكان وإدراكي لبعض الاحتمالات. بدأت أشعر بالتيه في شكل العمل الذي أقوم به.

وكلما بدأت أن أشعر أني استنفذت جميع التفاعلات والوضعيات مع البحر، كنت أعود وأقف أمام البحر كأنني تمثال لا يتحرك، وبعد قليل من التعريضات، سمعت صوتاً مدوياً دوى صداه ببطء شديد. وفي أقل من الثانية، كادت أن تصل الموجة العالية العاتية وتؤدي إلى سقوطي بشل مروع. وكان لدي أقل من جزء من الثانية حتى أتمكن من الاحتماء وانقاذ نفسي من هذا السقوط الحتمي، ولم يكن لدي أي تصور عن أي عواقب محتملة بعد ذلك. لا يمكن وصف هذه اللحظة؛ فغريزة الاحتماء ولف الجسم مثل الجنين أنقذتني من الانزلاق، لكنها لم تحميني من الغمر بالماء. كان صوت الماء من حولي عالياً. ثم ما لبث الحادث أن مر بسلام، وأصبح الأن جزءاً من الذكريات.

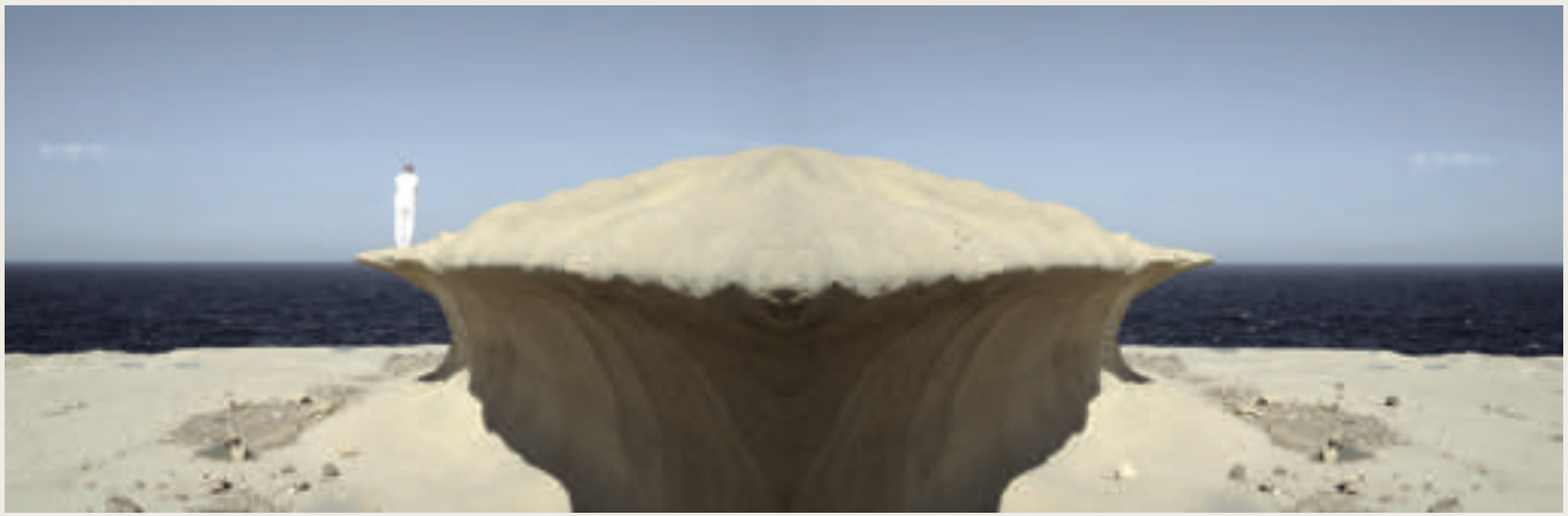
بعدما هدأت نفسي، ونظرت خلفي إلى البحر قلت في داخلي أنه في حالة حدوث أية مواجهة بيني وبين البحر، فكان سينتصر علي بلا شك. ولكن ما السبب في هذا الذي حدث. هل تعديت قوانين الجزيرة والمنطقة الفاصلة بين اليابسة والماء ؟ لو كان هناك أحد يشاهدني في هذا الموقف لضحك/ انفعل لهذه المحنة التي يمر بها المصور. كانت درامية بالفعل. فربما كانت العواقب وخيمة بالفعل وربما كنت الآن ضحية للبحر.

عاد البحر إلى هدوءه ولم يحدث أي تصادم معه مرة أخرى. شعرت أنني لا أملك القوة على إيقاف هذه القوة الجبارة، وشعرت بشئ من الخضوع. لكنني كنت أعلم أنني سأعاود الكرة. تذكرت وقتها أنني منذ ٣٠ سنة تقريباً كنت على مقربة من ذلك الموقع (بالقرب من الخليج) أسير على المنحدر المرتفع الذي يعلو عن سطح البحر ومع من أصبحت حالياً زوجتي. انزلقت قدمي دون أي سبب وسقطت نحو العاصفة التي هبت في وقتها على البحر. كان الأمر يبدو وكأن البحر يطلبني. لكني وفقت في هذه اللحظة بأن رفعت الكاميرا عالياً حتى لا تبتل وتتعطل وكي أستطيع أن ألتقط بها مزيداً من الصور. وبعد مرور هذا الموقف، اقتنعت أنا وزوجتي أن هذا الحدث كان مدبراً من قوى تسكن البحر وتجذب إليها كل من يقترب ومعه مصدر للضوء. تجاذبنا أطراف الحديث في تلك الليلة، وكان أغلب الحديث عن يوليسيس، وعن حوادث السفن وصافرات الإنذار وغيرها.

مارك پلكينتن

مسرح المقلع quarry stage

sea wave موجة البحر



صخرة البحر sea rock

sea meeting لقاء البحر

رش ماء البحر sea splash

sea island جزيرة البحر

رصيف ميناء البحر sea jetty

acknowledgements

Lateefa bint Maktoum
for her continued support, generosity and discussions

Madeline Yale
for both her writing and advice during the development of the exhibition

The Tashkeel team - Khalid, Muhammed N, Baptist,
Bakhita, Jack, Rania, Salama and Muhammed K for all their individual
and collective support and help in realizing the catalogue and exhibition

Trevor Earl Adams from Adams Art Gallery Workshop
for his craftsmanship and care in mounting the work

American University of Sharjah
for providing the opportunity to develop this work through a semester’s sabbatical

My family Jill, Noah, Florence and Vita
for their continued patience, help and understanding

Mark Pilkington

شـــكـــــــــــر

لطيفة بنت مكتوم
لدعمها المتواصل، الكريم، ولمناقشاتها

مادلين ييل
لكل من كتابتها ونصيحتها طوال تنظيم المعرض

فريق تشكيل – خالد، محمد ن، بابتس، بخيتة، جاك، رانية، سلامة ومحمد ك
لجهودهم الفردية والجماعية في إنجاز هذا الكاتالوج والمعرض.

تريفور إيرل آدمز من ورشة صالة عرض آدمز الفنية
لحرفيته واهتمامه أثناء توفير إطارات للأعمال

الجامعة الأمريكية في الشارقة
لتوفير وتيسير فرصة العمل على هذا المشروع خلال الفصل الدراسي

عائلتي جيل، نوا، فلورنس وفيتا
لصبرهم، ومساعدتهم، وتفهمهم

مارك پلكينتن

تشكيل

Established in January 2008, Tashkeel is an independent resource for artists and designers living and working in the United Arab Emirates. Tashkeel is committed to facilitating art and design practice, cross-cultural dialogue and creative exchange. Members have access to studio facilities for painting/ graphic design/ photography/ printmaking/ textile printing/ jewelry and 3D practice. In addition to the studio resources, there are journals and a reference library, members room and exhibition gallery. Tashkeel also organizes workshops in creative practice, open to both members and nonmembers.

For more information about membership, workshops, exhibition and exchange programs visit
www.tashkeel.org

Tashkeel
P.O.Box 122255, Dubai, United Arab Emirates
Tel: +971 4 336 3313
Fax:+971 4 336 1606
tashkeel@tashkeel.org

تأسست تشكيل في يناير عام ٢٠٠٨، وتعد موردا مستقلا للفنانين والمصممين الذين يقيمون ويعملون في دولة الإمارات العربية المتحدة. تلتزم تشكيل بتسهيل ممارسة الفن والتصميم، والحوار بين الثقافات والتبادل الإبداعي. يستطيع أعضاء تشكيل استعمال الاستوديوهات الخاصة بالرسم/تصميم الجرافيك/ التصوير الفوتوغرافي/ الطباعة/ النسيج/ المجوهرات/ البعد الثلاثي. وبالإضافة إلى موارد الاستديوهات، توجد مكتبة للصحف والمراجع، وغرفة عامة للأعضاء وصالة عرض للمعارض. تقوم تشكيل كذلك بتنظيم ورش العمل تتعلق بالممارسات الإبداعية، وهذه الورش متاحة للأعضاء وغير الأعضاء.

لمزيد من المعلومات عن العضوية، والورش، والمعارض، وبرامج التبادل، يرجى زيارة الموقع الإلكتروني:
www.tashkeel.org

تشكيل
ص.ب. ١٢٢٢٥٥ دبي، الامارات العربية المتحيدة
هاتف: ٣٣١٣-٣٣٦-٤-٩٧١+
الفكس: ١٦٠٦-٣٣٦-٤-٩٧١+
tashkeel@tashkeel.org

To Abu Dhabi
Safa Park
Sheikh Zayed Road
Interchange 2/Exit 47
To Abu Dhabi
Al Khail Road
Exit 20
Meydan Road
Falcon Hospital
Meydan Road
Al Khail Road
Exit 19
Meydan Race Course
Nad Al Sheba Police Station
Nad Al Sheba Health Center
Nad Al Sheba Women's Center
Emirates NBD
Al Ain/Dubai Road
Nad Al Sheba 1
Al Ain/Dubai Road
Exit 9