

JIM COGSWELL

MAOS, REDES E OUTROS DISPOSITIVOS

HANDS, NETS AND OTHER DEVICES



MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA



JIM COGSWELL
MÃOS, REDES
E OUTROS
DISPOSITIVOS
HANDS, NETS
AND OTHER
DEVICES





ÍNDICE TABLE OF CONTENTS

4	Alberto Costa Apresentação <i>Introduction</i>
8	Álvaro Brito Moreira Ligações funcionais <i>Functional connections</i>
16	Terry G. Wilfong Jim Cogswell: A lançar uma rede mais ampla <i>Jim Cogswell: Casting a Wider Net</i>
30	MaryAnn Wilkinson A História em Construção <i>History is in the Making</i>
38	Maria Helena Lopes Jim Cogswell at Santo Tirso MIEC + MMAP: Hands, Nets, and Other Devices – an Alice in Wonderland Journey
46	Jim Cogswell Mãos, redes e outros dispositivos <i>Hands, Nets, and Other Devices</i>
122	Lista de obras expostas
124	Biografia <i>Biography</i>

APRESENTAÇÃO INTRODUCTION

Alberto Costa

Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

A exposição "Mãos, redes e outros dispositivos", do artista americano Jim Cogswell, une o Museu Internacional de Escultura Contemporânea e o Museu Municipal Abade Pedrosa, o passado e a contemporaneidade, como aliás sempre foi o seu desígnio.

Fruto de um projeto concretizado à distância, entre o Museu Internacional de Escultura Contemporânea e o artista, iniciado em 2020, a exposição culminou numa série de trabalhos inéditos, produzidos especialmente para o espaço do Museu e tendo também por base a sua coleção arqueológica, relacionando-se em perfeita harmonia com a arquitetura do edifício, através da instalação de vinil autocolante nas janelas e paredes, e de um vídeo imersivo no piso inferior.

Esta exposição reveste-se também de particular importância para o Município de Santo Tirso, uma vez que resultou de um esforço conjunto entre este e a Universidade do Michigan, que financiou cerca de 50% da exposição, o que reforça a importância da aposta nas relações colaborativas que o Museu Internacional de Escultura Contemporânea tem vindo a desenvolver com instituições de ensino nacionais e, agora, internacionais.

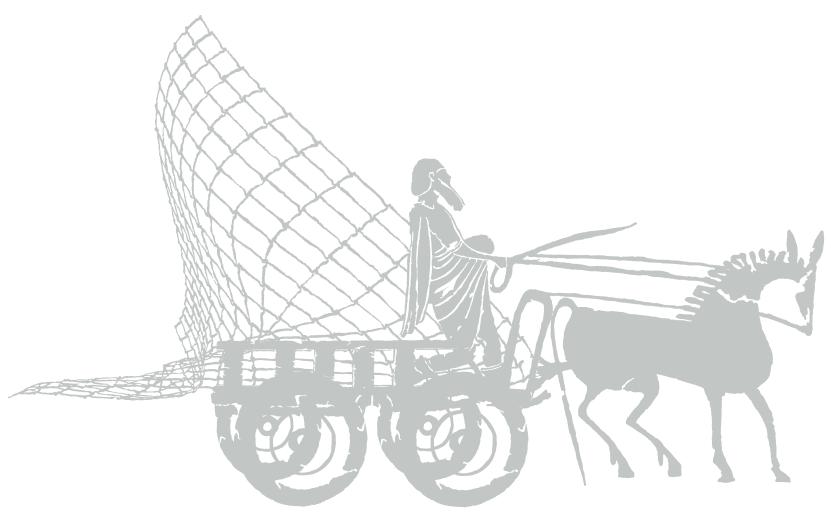
Desta forma, este catálogo representa um agradecimento por todo o esforço e empenho do artista na realização desta exposição que apresentou uma série de desafios, desde a distância à situação pandémica de 2020-2021.

"Hands, Nets, and Other Devices", by American artist Jim Cogswell, brings together the Abade Pedrosa Municipal Museum and the International Museum of Contemporary Sculpture, the past and the present, as has always been their ultimate goal.

Based on the museum's archaeological collection, this exhibition is the outcome of a long-distance partnership begun in 2020 between the International Museum of Contemporary Sculpture and the artist, which has culminated in a series of new site-specific pieces produced for the museum, in perfect harmony with the building's architecture, through the installation of images of adhesive vinyl on the windows and walls, as well as an immersive video in the main basement gallery.

The exhibition is also of particular importance to the city of Santo Tirso, as it has resulted from a joint effort between the Council and the University of Michigan, which funded approximately 50 per cent of the exhibition, thus underscoring the importance of the collaborative relationships that the International Museum of Contemporary Sculpture has been developing with national and, as of now, international higher-education institutions.

In a way, this catalogue also represents a word of recognition to the artist for all his effort and commitment in putting together this exhibition, a process that was not free from obstacles, above all due to the distance and the 2020-2021 pandemic situation.





JIM COGSWELL

MÃOS, REDES
E OUTROS
DISPOSITIVOS

HANDS, NETS
AND OTHER
DEVICES

21 OUT 2022
— 29 JAN 2023

MUSEU INTERNACIONAL
DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA
SANTO TIRSO



LIGAÇÕES FUNCIONAIS FUNCTIONAL CONNECTIONS

Alvaro Brito Moreira

Diretor do MMAP/MIEC

(...) Para desenhar a minha instalação, selecionei objetos de diferentes sociedades com suposições fundamentalmente diferentes acerca do que significa ser humano e coloquei-os em diálogo uns com os outros. Sugiro identidades radicalmente diferentes do que estes aparentam ser quando exibidos em coleções museológicas. E essas novas identidades são elas mesmas instáveis. Acompanhar as suas metamorfoses é essencial ao humor na minha peça e é parte do seu conteúdo, um lembrete de que todo o projeto é acerca de significados instáveis. E, a um nível cosmológico, é um reconhecimento de que tudo o que conhecemos, incluindo nós mesmos, é constituído pela mesma poeira cósmica que surgiu no singular momento que formou o nosso universo, desde aí num estado contínuo de dissolução e reconstituição. Pelo menos, essa é a história que faz sentido para mim (...).

Jim Cosgwell, 2022 ¹

(...) To design my installation, I have taken objects from different societies with fundamentally different assumptions about what it means to be human, and put them in dialogue with one another. I suggest identities radically different from what they appear to be while on display in museum collections. And those new identities are themselves unstable. Following their metamorphosis is essential to the humor in my piece and part of its content, a reminder that the whole project is about unstable meanings. And, at a cosmological level, it is an acknowledgement that everything we know, including ourselves, is constituted by the same cosmic dust that originated at the singular moment that our universe formed, in a continual state of dissolution and reconstitution ever since. At least, that's the story that makes sense to me (...).

Jim Cosgwell, 2022 ¹

MÃOS. Fazer

Do latim *malu* – substantivo feminino. Extremidade do braço humano a partir do pulso, que serve para o tato e apreensão dos objetos.

Do latim *facere* – nome feminino. Fazer, produzir.

As mãos, enquanto elemento primordial para a produção da – *ferramenta* –, criação humana por antonomásia, embora não esteja relacionada com nenhuma função orgânica particular, nem de programação biológica, permitiram, pelas possibilidades operantes que admitiram, que nos distinguíssemos no mundo animal. Na construção da ferramenta a artificialidade é fundamental, uma vez que o processo implícito revela a liberdade do ser humano que a produz. Essa liberdade, que já contém algo de eidético, desde

HANDS. To make

From Middle English *hond, hand*. Part of the body at the end of the arm that is used for holding, moving, touching, and feeling things.

From Middle English *maken*, from Old English *macian* ("to make, build, work").

Though not related to any particular organic function or biological programming, hands, as primordial elements in the production of tools, an eminently human creation, have allowed us to distinguish ourselves from the animal world through the operative possibilities that they have enabled. In the construction of tools, artifice is fundamental, as the underlying process shows the freedom of the human being who produces it. That freedom, which already

¹ COSG WELL, Jim – Folha de sala da exposição "Mãos, Redes e Outros Dispositivos", Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 21 de outubro a 29 de janeiro de 2023, Santo Tirso, 2022.

¹ COSG WELL, Jim – "Hands, Nets and Other Devices" [exhibition sheet], Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 21 October to 29 January 2023, Santo Tirso, 2022.

o primeiro momento da preparação, à produção do objeto, incorporando a imaginação como parte imprescindível do processo, explica a artificialidade da ferramenta e caracteriza a dimensão transanimal do ser humano, atribuindo à mão, uma transcendência metafórica e um forte poder comunicacional desde tempos imemoriais, amplamente documentada em todas as latitudes e geografias, nas mais ancestrais manifestações pictóricas.

Do ponto de vista cultural, a produção de novos paradigmas civilizacionais, que tem lugar a partir de um mesmo território, apenas se concretiza em função da ação transformadora do homem, gerando novas realidades sociológicas e culturais — (...) ... "o ato de produzir é igualmente o ato de produzir territórios". *Cultivar a terra é dominar a terra, é impor-lhe novos sentidos, é apartá-la do espaço indeterminado inclusive frente a outros homens, é exercer um poder e obrigar-se a um controle. Fabricar mercadorias (ou controlar a produção de mercadorias) é invadir um espaço, é adentrar esse complexo campo de forças formado pela produção, circulação e consumo, e tudo isto passa também por exercer um controle sobre o espaço vital dos trabalhadores, sobre o seu tempo. Produzir ideias é se assenhorear de espaços imaginários e, de algum modo, exercer através destes espaços diversificadas formas de poder. A produção de discursos, por fim, implica em adequar a uma espécie de territorialização da fala, na qual devem ser reconhecidas regras e limites. Em todos estes casos a produção estabelece territórios, redefine espaços. (...) ².*

A conceção de um discurso normativo é, ao mesmo tempo controlada, organizada e distribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar os seus poderes e perigos, dominar o acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e terrível materialidade, e construir um referente visual reconhecido e interpretado por todos de forma inequívoca.

contains an eidetic aspect, from the conception of the tool to its manufacture, and incorporates imagination as an indispensable part of the process, explains the artificial nature of the tool and characterises the trans-animal dimension of the human being, thus giving the hand a metaphorical transcendence and a strong communicational power since time immemorial, widely documented in every region of the world through the earliest pictorial manifestations.

From a cultural point of view, the production of new civilisational paradigms, taking place in one and the same territory, only comes about as a result of the human transformative action, which generates new sociological and cultural realities – (...) ... "the act of producing is also the act of producing territories". *To cultivate the land is to master it, to attribute new meanings to it, to separate it from the indeterminate space, even in relation to other men, to exercise power and force oneself upon it. To manufacture goods (or control the production of goods) is to invade a space, to enter this complex field of forces made up of production, circulation and consumption, and all this also involves exercising control over the workers' living space and time. Producing ideas means taking over imaginary spaces and, in a way, exercising different forms of power through these spaces. Finally, the production of discourses implies adapting to a kind of territorialisation of speech, in which rules and boundaries must be recognised. In all these cases, production establishes territories, redefines spaces (...) ².*

The development of a normative discourse is simultaneously controlled, organised and distributed through a number of procedures devised to harness its powers and dangers, overcome the random event, evade its heavy and terrible materiality, and construct a visual referent that is unequivocally recognised and interpreted by everyone.

2 BARROS, José D' Assunção – Espaço e tempo – Territórios do historiador, VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, 2006, vol. 22, nº 36, pp. 460-476.

2 BARROS, José D' Assunção – Espaço e tempo – Territórios do historiador, VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, 2006, vol. 22, nº 36, pp. 460-476.

REDES. *Ligações*

Do latim *rete* – substantivo masculino. Entrelaçado de fios com aberturas regulares, que forma uma espécie de malhas com espaçamentos regulares.

Do latim *ligatiōne* – nome feminino. Ato ou efeito de ligar; unir; vincular; juntar.

Conceito dinâmico de interpretação díspar quando aplicado à semântica sociológica e às relações humanas, mas de existência linear em todas as cadeias de afinidades entre organismos, numa dinâmica de interdependência. Como salientou Fritjof Capra, as redes, na sua manifestação multidimensional e imanente, revelam-se, tornando-se numa das evidências mais importantes da compreensão sistémica da vida, onde se reconhece a sua presença como padrão básico de organização de todos os sistemas vivos — (...) *Os ecossistemas são compreendidos como teias alimentares (ou seja, redes de organismos); os organismos são redes de células, órgãos e sistemas de órgãos; e as células são redes de moléculas. A rede é um padrão comum a todas as formas e níveis de vida. Onde quer que haja vida, há redes (...)"*³.

As redes nas relações humanas e na temporalidade histórica existem sob as mais diversas formas e aplicam-se a diferentes campos da ação humana. Na contemporaneidade existem redes organizacionais, redes de comunicação, redes sociais, redes informáticas, enfim, um sem número de tipologias de redes decorrentes de todas as atividades humanas. São estruturas abertas com expansão ilimitada, cujos pontos que a compõem estão interligados de forma horizontal, isto é, consistem num conjunto de nós e linhas articuladas de forma não hierárquica. Nas redes humanas, tem poder/vida quem toma iniciativas e promove a capacidade de estabelecer relações e conexões, definindo-se, também, pela intencionalidade dos relacionamentos e dos objetivos comuns partilhados entre os nós que a constituem.

Na existência mais pretérita da condição humana, a

³ CAPRA Fritjof, *As Conexões ocultas. Ciência para uma vida sustentável*, (Tradução Marcelo Brandão Cipolla), São Paulo, 2002, p. 18.

NETS. *Connections*

From Middle English *nett*. An open-meshed fabric twisted, knotted, or woven together at regular intervals.

From Middle English *conneccioun*, from Latin *connexiōnem*. The state of being connected, joined, bound together.

A dynamic concept with varying interpretations when applied to sociological semantics and human relations, but with linear existence in all affinity relations between organisms, through a web of interdependence. As argued by Fritjof Capra, networks, in their multidimensional and immanent manifestations, reveal themselves as one of the most important pieces of evidence for the systemic understanding of life, since their presence is acknowledged as the basic organisation pattern of all living systems – "As ecosystems are understood in terms of food webs (networks of organisms), so organisms are viewed as networks of cells, organs and organ systems, and cells as networks of molecules. One of the key insights of the systems approach has been the realization that the network is a pattern that is common to all life. Wherever we see life, we see networks"³.

Networks in human relations and historical temporality are found in the most diverse forms and apply to different fields of human endeavour. Today, there are organisational networks, communication networks, social networks, computer networks, in short, countless types of networks arising from all human activities. They are open structures with unlimited expansion potential, whose constituent points are interconnected horizontally, i.e., they consist of a set of nodes and lines articulated in a non-hierarchical way. In human networks, those who take the initiative and develop the ability to establish relationships and connections have power/life, which are also defined by the intentionality of the relationships and the common objectives shared between the nodes making it up.

In the earliest forms of the human condition, the

³ CAPRA Fritjof, *The Hidden Connection*. Doubleday, 2002, p. 9.

partilha e circulação de informação definiu avanços tecnológicos na persecução de fins e propósitos comuns, desenhando redes e cartografias de inteligência que potenciaram a individualidade e identidade de cada um dos seus componentes e participantes. As interseções desta malha ao longo da existência humana desenharam iconografias intemporais que emergem de forma recorrente e poderosa em culturas de geografias diversas, colocando em evidência uma matriz comum, burilada por todos, ao longo do tempo histórico. Estas evidências manifestam-se de forma mais eloquente em determinados objetos/artefactos que, ao estarem patentes em coleções museológicas de diferentes e improváveis origens e latitudes, sublinham identidades comuns remanescentes num lastro cultural de longa pervivência.

DISPOSITIVOS. *Função*

Do latim *dispositu* – substantivo masculino. Parte de máquina ou aparelho que desempenha determinada função específica.

Do latim *functus* –, refere-se ao particípio passado do verbo *fungor* que, em português, significa interpretar, isto é, falar sobre aquilo que se conhece. Ação de cumprir um encargo. Por oposição, *defunctus* é aquele que já não fala, cumpriu seu papel de vivo.

A “arqueologia multidimensional”, apesar de metodologicamente ter por base a “arqueologia processualista”, que no presente exuma fragmentos depositados no passado reconstruindo uma ergologia segmentada, ordenando-a cronologicamente, questiona o “tempo linear, histórico e cultural”, descontruindo conceitos de tempo e origens sequenciais que estabelecem narrativas evolucionistas. Esta abordagem, como na memória humana, privilegia a existência de múltiplos quadros de tempo sobrepostos, localizando os fragmentos incompletos e truncados do passado reconhecidos pela dimensão disciplinar da arqueologia, não atrás do nosso presente, mas adiante, como uma memória que enfatiza o seu entrelaçamento com o passado, e não o contrário.

As primeiras construções iconográficas resultantes de uma prática disciplinar segmentada no tempo

sharing and circulation of information determined technological advances in the pursuit of common ends and purposes, by designing networks and cartographies of intelligence that enhanced the individuality and identity of each of its components and participants. The intersections within this mesh throughout human existence have resulted in timeless iconographies that emerge in a recurring and powerful way in cultures of diverse geographies, highlighting a common matrix, crafted by all throughout history. This evidence manifests itself most eloquently in certain objects/artefacts which, by being exhibited in museum collections from different and unlikely origins and latitudes, underline common identities rooted in a long-lasting cultural legacy.

DEVICES. *Function*

From Middle English *devys*. A piece of equipment or a mechanism designed to serve a special purpose or perform a special function.

From Latin *functus*, perfect participle of *fungor* (“to perform, execute, discharge”), which in Portuguese also means “to interpret”, i.e., to speak about that which is known. By contrast, *defunct* refers to that which no longer speaks, has ceased to exist or function.

Though methodologically based on processual archaeology, which exhumes fragments from the past and reconstructs a segmented ergology, by putting them in chronological order, multidimensional archaeology questions “linear, historical and cultural time”, deconstructing concepts of time and sequential origins that establish evolutionary narratives. This approach, like human memory, foregrounds the existence of multiple overlapping time frames, locating the incomplete and jumbled fragments of the past as they are recognised by the scientific field of archaeology, not as something behind our present, but ahead, as a memory that emphasises its interconnection with the past, instead of the other way around.

The first iconographic constructions resulting from a disciplinary practice segmented in time and space,

e no espaço, geralmente constituídas por referências intemporais, transformaram e sinalizaram física e simbolicamente o território e as culturas, tendo funcionado como referências imagéticas da historiografia contemporânea, constituindo "lugares" de grande significação cultural, associados a um sentimento de pertença, relacionados com a construção de uma cultura transcendental, desvinculada de um território e desprovida de uma pertença particular, cujas motivações e respetivo enquadramento têm vindo progressivamente a ser melhor esclarecidos com o resultado de recentes trabalhos de investigação, cuja diversidade de percepções, esboçada na construção de múltiplas relações entre pessoas e "coisas", amplia o escopo da arte/arqueologia, redesenhando uma nova cartografia geopolítica.

(...) ... os seres humanos são particularmente dependentes pelo facto dos seus sistemas nervosos incorporados precisarem de ser ativados por estímulos culturais e ambientais — A passagem dos objetos para as "coisas" é comparável às mudanças dos discursos sobre o ambiente para a paisagem, do espaço para o lugar, do tempo para a temporalidade (...) 4

Ian Hodder, 2012

usually made up of timeless references, have transformed as well as physically and symbolically signalled territories and cultures, working as imagetic references in contemporary historiography and establishing "places" of great cultural significance, associated with a sense of belonging. Those places are linked to the construction of a transcendental culture, unrelated to a territory and devoid of a particular ownership, the foundations and respective framework of which have progressively become clearer due to recent research, whose diverse perceptions, suggested by the construction of multiple relationships between people and "things", have broadened the scope of art/archaeology and redesigned a new geopolitical cartography.

(...) Humans are particularly dependent because their embodied nervous systems need activation by cultural and environmental cues. — The shift from objects to things is comparable to the shifts from discourses on environment to landscape, from space to place, from time to temporality (...) 4

Ian Hodder, 2012

4 Hodder, Ian - *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things I*, Wiley-Blackwell: Malden, 2012.

4 Hodder, Ian - *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things I*, Wiley-Blackwell: Malden, 2012.





JIM COGSWELL:
A LANÇAR UMA REDE MAIS AMPLA
CASTING A WIDER NET

Terry G. Wilfong
Universidade de Michigan

De certa forma, eu e o artista Jim Cogswell estamos, quanto ao tratamento que damos aos objetos antigos, em campos diametralmente opostos. Como curador num museu arqueológico, tenho a missão de controlar os objetos – identifico, pesquiso, catalogo e planeio as exposições, mantendo sempre os artefactos seguros (e também confinados) nas correspondentes vitrinas e armários de armazenamento. Por muito benevolentes que sejam as minhas intenções, sou, de facto, um carcereiro de artefactos. Pelo contrário, Jim Cogswell foca-se, no seu trabalho mais recente, na libertação dos objetos. A sua arte incorpora e transforma imagens de artefactos e, ao fazê-lo, retira-os das vitrinas e armários que os protegem, liberta-os para eles brincarem e correrem à solta, combina-os ou utiliza apenas partes deles para criar novas engenhocas, muitas vezes até agora desconhecidas no mundo antigo (ou moderno).

Para ser sincero, sinto inveja do Jim: os seus objetos parecem sempre muito mais alegres do que os que eu, como curador, tenho de manusear. Os artefactos do Jim brincam e são livres, enquanto os meus ficam pacientemente sentados, resignados, talvez até um pouco ressabiados, nos espaços que lhes atribuí e aos quais os confinei, presos tanto pelas informações das etiquetas ao seu lado, como pelas caixas e gavetas de armazenamento que os contêm ou aprisionam.

Contudo, a questão, obviamente, não acaba aqui. Os artefactos libertados pelo Jim costumam esbarrar com alguns problemas: a sua liberdade recém-descoberta deixa-os desprotegidos. O seu abandono, inicialmente alegre, coloca-os em situações perigosas, enquanto a falta de limites os expõe a potenciais ferimentos, danos ou destruição. Estas ameaças podem causar pânico entre os artefactos, comprometendo ainda mais a sua segurança. Muitas vezes, parecem estar a fugir de perigos nem sempre visíveis. Em "Hands, Nets, and Other Devices", o mais recente trabalho de Jim Cogswell, no Museu Internacional de Escultura Contemporânea e Museu Municipal Abade Pedrosa de Santo Tirso, os artefactos começam a ver as suas novas liberdades restrinvidas de diversas formas, dado que estão ameaçados e, por vezes, presos por redes.

In some ways, I am in complete opposition to artist Jim Cogswell on the treatment of ancient artifacts. As a curator in an archaeological museum, I am charged with controlling artifacts—I identify them, research them, catalogue them, and plan their exhibition, keeping the artifacts safe (but also confined) in their display cases and storage cabinets. However benevolent my intentions, I am (in effect) an artifact jailer. In Cogswell's recent work, however, he has been concerned with liberating artifacts. His art incorporates and transforms images of artifacts, and in doing so he removes these artifacts from their protective vitrines and cabinets, setting them free to play and run wild, combining them or using only parts of them to create new contraptions, often contrivances not heretofore found in the ancient (or modern) world.

In truth, I am jealous of Jim: his artifacts have always seemed so much more joyous than the ones that I curate. His artifacts play and are free, while mine sit patiently, resignedly, maybe even resentfully, in the spaces I have allotted to them and to which I have confined them, bound as much by the information on the printed labels next to them, as by the cases and storage drawers that contain or imprison them.

Of course, this is not the entire story. Jim's liberated artifacts frequently run into trouble: their newfound freedom takes away their protection. Their initially joyous abandon leads them into dangerous situations, while their lack of boundaries exposes them to potential injury, damage, destruction. These threats can lead to panic among the artifacts, further jeopardizing their safety. They often appear to be fleeing dangers not always specified. And, in the present "Hands, Nets, and Other Devices," his most recent work at the International Museum of Contemporary Sculpture and Abade Pedrosa Municipal Museum in Santo Tirso, Portugal, Jim's artifacts begin to find their new-found freedoms restricted in new ways, as they are menaced and sometimes trapped with nets.

Por outro lado, e para fazer justiça a mim próprio e à minha profissão, tento libertar (em segurança) os artefactos ao meu cuidado, através da divulgação das suas imagens e informações, do trabalho prático com os estudantes, de estratégias de armazenamento aberto, e, claro, da exposição museológica tradicional. Como curador, tento também libertar os artefactos através da exposição e da publicação. Como arqueólogo de caves e de arquivos, procuro interpretar os artefactos e os respetivos contextos através de registos e ficheiros, extraíndo a informação contida no interior e à volta deles. No fundo, eu e o Jim temos objetivos semelhantes. Ambos queremos o melhor para os artefactos, só que as nossas abordagens são muito diferentes e, por isso, parecemos tão opostos.

Tive o raro privilégio de ver o trabalho de Jim Cogswell com artefactos antigos do Mediterrâneo desenvolver-se ao longo do tempo. O Jim tinha usado imagens da arte clássica durante vários anos antes de nos conhecermos. De facto, o meu primeiro contacto com o trabalho do Jim deu-se através de um conjunto de auzazes monoimpressões de divindades gregas, patentes na Biblioteca da Universidade de Michigan, perante as quais eu passei quase todos os dias durante anos, antes de me aperceber da identidade do artista. Porém, só quando o Jim começou a trabalhar numa instalação partilhada entre o Museu de Arqueologia de Kelsey e o Museu de Arte da Universidade de Michigan ("Cosmogonic Tattoos", de 2017) é que reparei na relação íntima que se estabelecia com os artefactos antigos que eu estudava e que ele usava como inspiração, ao mesmo tempo que os explorava como matéria-prima. Ver o desenvolvimento dessas imagens foi um privilégio extraordinário – das incursões iniciais do Jim nas galerias, até aos seus múltiplos esboços, passando pelo elaborado processo de desenvolvimento destes em complexas obras em vinil, e culminando na sua instalação triunfante da espantosa obra final, que cobria os painéis das galerias de dois museus que se estendiam pelo campus e atravessavam os séculos. O Museu Kelsey e os artefactos do Museu de Arte foram transformados, celebrados e enviados numa viagem frenética através do espaço e do tempo. Alguns dos trabalhos subsequentes do Jim, incluindo "Vinyl Euripedes", de 2022, recuperaram

On the other hand, to be fair to myself and my curatorial tribe, I do try to (safely) liberate the artifacts in my care, through dissemination of their images and information, hands-on work with students, open-storage strategies, and, of course, traditional museum display. As a curator, I try to set artifacts free through exhibition and publication. As an archaeologist of museum basements and archives, I try to interpret the artifacts and their respective contexts through records and files, excavating the information embedded in and surrounding each of them. In the end, Jim and I have similar goals. We both want what is best for the artifacts, it's just that our approaches are so different—and so we only seem to be in opposition.

I have had the rare privilege of watching Jim Cogswell's work involving ancient Mediterranean artifacts develop over time. Jim had been using imagery from Classical art for many years before we met—my first exposure to Jim's work was a suite of bold monoprints of Greek deities in the University of Michigan Library that I passed nearly every day for years before I realized the identity of the artist. But it wasn't until Jim began to work on an installation shared between the Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art (2017's "Cosmogonic Tattoos") that I came to see just how closely he connected with the ancient artifacts I studied, and how he used them as inspiration, while mining them as raw material. Watching the imagery develop was an extraordinary privilege—from Jim's initial forays into the galleries, to his many sketches, through the elaborate process of development of sketches into complex vinyl works, culminating in their triumphant installation into the amazing final work, covering the gallery windows of two museums spanning the campus, and the centuries. Kelsey Museum and Museum of Art artifacts were transformed, celebrated, and sent on a frenetic journey across space and time. Some of Jim's subsequent works, including 2022's "Vinyl Euripedes", drew on the bank of images of artifacts that Jim assembled for "Cosmogonic Tattoos," but moved out further and

algumas imagens de artefactos que o Jim montara em "Cosmogonic Tattoos", mas avançaram e expandiram-nas, até chegar a "Hands, Nets, and Other Devices".

Aproveitando os novos espaços museológicos e um novo conjunto de artefactos antigos em Santo Tirso, "Hands, Nets, and Other Devices" recorre a alguns objetos familiares de trabalhos anteriores, mas também se expande para incluir alguns de Portugal. O título da nova obra destaca os temas essenciais, que pretendo examinar em pormenor, mas antes disso, gostaria apenas de fazer algumas observações mais gerais, a partir da minha perspetiva como curador de arqueologia.

Uma grande diferença (para mim, pelo menos) entre a nova obra em Santo Tirso e o trabalho anterior no Museu Kelsey é o uso cada vez maior da cor cinzenta. O cinzento sugere-me muitas coisas, todas elas fantasmagóricas, ao evocar cidades e tempos desaparecidos, obras de arte perdidas e existentes apenas nos vestígios sobrevidentes, os contornos cinzentos de reconstruções encontrados em muitas publicações arqueológicas, ou apenas os fantasmas do passado, como persistências da memória e da saudade. Os cinzentos fantasmagóricos de Cogswell são aqui evocações elegácas, etéreas e melancólicas de um passado perdido, bem como contínuas assombrações do presente e do futuro.

O presente e o futuro parecem também mais visíveis na obra de Santo Tirso. As figuras, uma vez libertadas da sua configuração como artefactos, correm e brincam, mas também fogem, sendo difícil não as vermos como que a fugir de ameaças presentes. Vejo aqui mais chamas, tanto como passada e potencial destruição, mas também como sinais de um perigo mais vasto. Será fantasioso ver no mais recente trabalho de Jim Cogswell reflexos de muitas das nossas maiores preocupações sobre o aquecimento global e as alterações climáticas? É possível que, no fundo, os artefactos antigos tentem fugir dos danos e perigos a que nós, no presente, submetemos o nosso mundo cada vez mais frágil? E o que é que isto preanuncia sobre o nosso futuro?

E o que é que essas mãos, redes e outros dispositivos têm a ver com isso?

expanded onward, leading onto "Hands, Nets, and Other Devices".

Taking advantage of new museum spaces and a new battalion of ancient artifacts in Santo Tirso, Cogswell's "Hands, Nets, and Other Devices" draws on some familiar artifacts from earlier work, but also expands to include artifacts from Portugal. The new work's title highlights its essential themes, and I'd like to examine each of these more closely, but would first just make some more general observations, from my perspective as an archaeological curator.

One major difference (for me) between the new Santo Tirso work and the earlier work on the Kelsey Museum is the increasing use of the color gray. This gray suggests many things to me, but all of them are ghostly in some way, evoking lost cities and lost times, lost artwork existing only in the surviving traces, the grayed outlines of reconstruction found in many archaeological publications, and merely ghosts of the past, evoked in memory and longing. Cogswell's ghostly grays here are elegiac and ethereal-melancholy evocations of a lost past and active ghosts that continue to haunt the present and the future.

And I also see more of the present and future in the Santo Tirso work. His figures, liberated from artifactual form, run and play, but they also flee, and it is hard not to see them as fleeing from present threats. I see more flames here, as both past and potential destruction, but also as signs of wider danger. Is it fanciful that I see in this, Jim's most recent work, reflections of many of our larger concerns about global heating and climate change? In the end, are the ancient artifacts fleeing the damage and dangers that we, in the present time, have inflicted on our increasingly fragile world? And what does this foretell about our future?

And what of those hands, nets, and other devices?

MÃOS

Entre as primeiras imagens feitas pelos seres humanos, encontram-se as pinturas de mãos. Há cerca de 64.000 anos, em Espanha, um pintor pré-histórico usou a sua própria mão para fazer um esboço vermelho; mais conhecida, a Cueva de las Manos, na Argentina, contém centenas de desenhos de mãos que remontam a 7300 a.C. Esses artistas pré-históricos estavam já a delinear as suas próprias mãos como significante ou assinatura e, desde então, as mãos têm exercido um fascínio particular para os artistas, o que faz sentido, pois as mãos são cruciais para muitas práticas artísticas — embora a arte possa de facto ser feita inteiramente sem mãos. Os historiadores e os críticos de arte costumam falar da "mão" do artista como uma espécie de assinatura ou caligrafia, por assim dizer, para se referirem à técnica específica deste com o pincel, lápis ou outro utensílio, ou ao seu estilo geral. Neste último sentido, em grande parte do trabalho de Jim Cogswell, a sua mão, ironicamente, não é tão visível, embora esteja sempre presente.

As mãos podem servir como indicadores, ponteiros e sinal e, de facto, muitas das mãos em "Hands, Nets, and Other Devices" são direcionais, apontando e mostrando o caminho. Algumas, porém, parecem apontar o caminho para um futuro muito incerto. Achei este aspeto do trabalho do Jim marcante em "Cosmogonic Tattoos", mas é ainda mais marcante e central na presente exposição. As mãos apontam e os objetos correm nessa direção, mas parecem estar a fugir de algo sinistro (alterações climáticas, talvez?), para algo potencialmente mais perigoso, que nos faz temer pela sua segurança.

As mãos, contudo, também se relacionam com o imaginário de maneiras menos visíveis. Cada artefacto antigo é rodeado por uma multidão de mãos fantasmagóricas: as mãos que o fizeram, as mãos que processaram os seus materiais, as mãos que o utilizaram, as mãos que o perderam ou enterraram, as mãos que o encontraram, as mãos que o manuseiam a caminho do museu, as mãos dos funcionários do museu, que cuidam dele e o colocam no seu sítio. Sempre que tenho um artefacto nas mãos, penso nessas outras mãos do passado, especialmente aquelas que deixaram marcas,

HANDS

Among the earliest images made by humans are outlines of hands—a cave painter some 64,000 years ago in Spain used his or her hand to make a red outline, while the better-known Cueva de las Manos in Argentina contains hundreds of outlines of hands going back as far as 7300 BCE. These prehistoric artists were already outlining their own hands—as signifier or signature—and hands have been a particular fascination for artists ever since. And it makes sense, as hands are crucial to many artistic practices (although art can indeed be made entirely without hands). Art historians and connoisseurs frequently speak of the artist's "hand" as a kind of signature as well as a shorthand, as it were, for an artist's specific technique with a brush, pencil, or other implement, or for their overall style. Ironically Jim Cogswell's hand, in the latter sense, is not so visible in much of his work, although it is always present.

Hands can serve as indicators, signals and signposts, and many of the hands in this work are directional, pointing, showing the way. But some of the hands in this work seem to point the way into a very uncertain future. I found this aspect of Jim's work striking in "Cosmogonic Tattoos," but even more striking and central in the present work. Hands point, and artifacts run in that direction, but they seem to be fleeing something ominous (climate change, perhaps?), yet fleeing toward something potentially more dangerous. And we fear for their safety.

But hands also connect to the imagery in less visible ways. Every ancient artifact is surrounded by a flurry of ghostly hands: the hands that made the object, the hands that processed its materials, the hands that used it, the hands that lost or buried it, the hands that found it, the hands that handle it on its way to the museum, and the hands of the museum workers that care for it and put it into place. Each time that I handle an artifact, I often think of all these hands of the past, especially when they leave a mark, such as the not infrequent

como a não invulgar impressão digital deixada no barro ou na tinta ainda húmidos, ou sinais de modificação ou dano, bem como vestígios de números de antigos catálogos de vendas, elementos expositivos ou tratamentos de conservação. As minhas próprias mãos, claro, estão envoltas em luvas de nitrilo para eu não deixar inadvertidamente marcas dos óleos da minha pele – de facto, um pesadelo recorrente nos meus tempos de principiante a manusear artefactos antigos era vir a tocar neles accidentalmente com as mãos desprotegidas, e deixar impressões digitais que logo se transformavam em enormes marcas azuis e roxas que se estendiam pela superfície dos inestimáveis e, até então, descoloridos artefactos. A meu ver, as omnipresentes mãos na obra do Jim são a melhor representação dessa multidão de mãos espetrais que se agitam à volta dos artefactos e os fizeram sobreviver aos milénios.

Evidentemente, tudo aquilo que se conserva do mundo antigo foi feito à mão. Ainda não existia um sistema de (re)produção mecânica: mesmo os objetos antigos produzidos em massa (e havia muitos no mundo antigo, muito mais do que poderíamos pensar) eram todos produzidos à mão. Pode ser difícil imaginarmos agora, em 2023, um mundo em que tudo era produzido por mãos humanas, não só os objetos raros e belos, mas também os mais mundanos da vida quotidiana.

REDES

Os seres humanos têm feito redes à mão desde a pré-história e, até há relativamente pouco tempo, todas as redes eram feitas manualmente. Jim Cogswell evoca aqui tanto redes antigas como modernas, fazendo referência às suas diversas formas e aplicações.

Algumas redes do mundo antigo são mais simbólicas do que práticas: do Egito temos malhas de rede com contas para as múmias e vestidos de rede com contas. Outras, a maioria, eram práticas na intenção e utilizadas para a pesca ou a caça, ou seja, concebidas para satisfazer as necessidades mais básicas: peixes e aves para a alimentação. No antigo Egito, essas redes existiram desde muito cedo e estão entre os objetos mais belos (pelo menos para mim) que se conservam do antigo Egito, tanto pelas características artesanais,

impression of an ancient fingerprint in wet clay or wet paint, signs of manual modification or damage, traces of old sale catalogue numbers, display elements or conservation treatments. While my own hands, of course, are encased in nitrile gloves so that I don't inadvertently leave marks of my own from the oils of my skin—and indeed a recurring nightmare of my novice days of artifact handling involved me accidentally touching artifacts with unprotected hands and leaving fingerprints that blossomed into outrageous blue and purple marks across the surfaces of precious, yet often neutrally colored, artifacts. To my eye, Jim's frequent hand motifs are the best representation of this cloud of ghostly hands that flutter around such ancient artifacts to survive the millennia.

Of course, everything to survive from the ancient world was made by hand. As yet, there was no system of mechanical (re)production: even ancient mass-produced objects (and there were many of those in the ancient world, many more than we might think) were all mass-produced by hand. It can be hard for us now, in 2023, to imagine a world in which everything, not just the rare and beautiful, but also the mundane objects of everyday life, was produced by human hands.

NETS

Humans have made nets by hand since prehistoric times, and, until relatively recently, all nets were made by hand. Cogswell evokes nets both ancient and modern here, and draws on their many uses and designs.

Some nets from the ancient world are more symbolic than practical: from Egypt we have beaded net enclosures for mummies, beaded net dresses. But most ancient nets were practical in intent, the great majority used for fishing or hunting, designed to fulfill the most basic needs: fish and fowl for food. From ancient Egypt, one sees such practical nets very early on, and these are among the most beautiful (at least to me) artifacts to survive from ancient Egypt—their handmade visual

como pelo seu utilitarismo. A pesca, em particular, era um aspeto tão vital da vida no Egipto e noutras liga- res do Mediterrâneo antigo, que as redes podiam fazer a diferença entre a vida e a morte: com uma rede bem feita, come-se, com uma rede mal feita, não. As redes eram essenciais no mundo antigo.

As redes são contraditórias: são permeáveis, mas tam- bém limitam. Permitem o fluxo, mas também captu- ram. Deixam ver, mas também obstruem parcialmente a visão. As redes simultaneamente estão lá e não estão.

Na arqueologia, é habitual usarem-se redes, embo- ra de outra forma. Em quase todos os sítios arqueo- lógicos, são traçadas grelhas, semelhantes a redes, para planear e executar os trabalhos, bem como para identificar e registar a localização dos achados. Assim, uma grelha é como uma rede lançada sobre o sítio, recolhendo tanto dados como artefactos numa rede de informação e verificação. Os quadrados indivi- duais nestas redes são marcados com identificadores, geralmente combinações de letras e números, e estas coordenadas podem tornar-se extremamente signifi- cativas e emocionantes, dependendo dos achados que contenham. Volto sempre a sentir, por exemplo, uma certa excitação de descoberta ao ver as letras N34, porque era este o identificador de localização da grelha em Medinet Habu, um sítio escavado pela Universida- de de Chicago, onde foram encontrados os artefactos que constituíram a base da minha tese de doutoramen- to. Será que esta associação advém da leitura cuidado- sa dos registos de milhares de artefactos, em tempos anteriores ao computador, à procura de artefactos nesta quadriculação mágica da grelha, da qual o meu futu- ro académico dependia? Será que outros arqueólogos têm um sentimento semelhante ao verem os números da grelha dos seus sítios? Em qualquer caso, a designa- ção prosaica de um quadrado arqueológico diz-nos a localização, mas não o conteúdo. Estes quadrados são, em última análise, ausências ou orifícios na rede.

As redes de Jim Cogswell também têm finalidades prácticas: prendem os artefactos às vitrinas que tam- bém enfeitam. Podemos ver isto como um gesto hos- til, parte do perigo a que me referia anteriormente,

qualities combining with their overall sense of pur- pose. Fishing, in particular, was such a vital part of life in Egypt, and elsewhere in the ancient Medi- terranean, that nets could have life-or-death con- sequences. A well-constructed net feeds, a poorly constructed net does not. Nets were essential in the ancient world.

Nets are contradictory: they are permeable, but they are also confining. They permit flow, but they also capture. They allow visibility while also partial- ly obstructing view. Nets are there and non-there.

Archaeologists, of course, use nets (of a sort) in an- other way, as part of their standard practice. On nearly any archaeological site, some type of net, in the form of a grid, is imposed to plan and exe- cute work, and to locate (and to record the location of) finds. Thus a grid is like a net thrown over the site, capturing information and artifacts alike in a web of information and control. Individual squares in these nets are marked with identifiers, typical- ly combinations of letters and numbers, and these coordinates can become charged with meaning and emotion relating to the finds they contain. I will, for example, always feel a slight thrill of discovery at seeing the letters N34, because this is the grid loca- tion identifier at the site of Medinet Habu, excavat- ed by the University of Chicago, where the artifacts that formed the basis for my doctoral dissertation were found. Does this charged association come from carefully reading through registers for thou- sand of artifacts, in pre-computer days, searching for artifacts from this magic grid square on which my academic future was pinned? Do other archae- ologists get a similar charge from grid numbers of their sites? In any case, the prosaic designation of an archaeological square, tells us the location, but not the contents. These squares are, ultimately, absenc- es, holes in the net, if you will.

Jim Cogswell's nets also serve utilitarian purposes: they capture the artifacts in the vitrines they adorn. We can see this as a hostile act, part of the danger I alluded to earlier, but I think it is instead protective

mas penso que, em vez disso, é uma forma de proteção: as redes cobrem os artefactos e protegem-nos de danos, ao mesmo tempo que os tornam visíveis. Gostava, portanto, de ter essas redes sobre todos os artefactos do meu museu.

OUTROS DISPOSITIVOS

Os antigos eram grandes recicladores e Jim Cogswell segue o seu exemplo. Os antigos reutilizavam os objetos ao ponto de os tornarem irreconhecíveis: a caneca de vinho torna-se recipiente para outras coisas, que por sua vez se torna cerâmica partida, utilizada para escrever recibos de impostos, por exemplo. A reciclagem de Cogswell pode também levar à transformação dos artefactos em novos objetos irreconhecíveis, mas estes objetos são, na verdade, engenhocas ou gerin-gonças – os "outros dispositivos".

Os dispositivos de Cogswell são periclitantes e impro-
visados, mas lembram-me também os cata-ventos e outras montagens semelhantes da arte popular norte-americana do século XIX. Por vezes, parecem tam-
bém dispositivos para comunicar com os mortos, ou permitir que os mortos comuniquem com os vivos. Jim Cogswell utiliza os artefactos antigos como blocos ou peças para construir dispositivos mais modernos: heli-
cópteros e torres de comunicação, entre outros. As engenhocas do Jim lembram-me ainda dos artifícios da ficção-científica do século XIX, que geralmente combi-
nava as tecnologias e dispositivos da época, de forma a permitir aos protagonistas (e aos vilões) desafiar a gra-
vidade e voar, escavar túneis no subsolo e outros feitos impossíveis nesse tempo, e que hoje nos são familiares.

Nos dispositivos de Cogswell, vejo também seme-
lhanças com outros de aplicação mais prática e ime-
diata, nomeadamente os instrumentos utilizados para prospeção arqueológica, tanto no passado como no presente. Antigamente, esses instrumentos de levan-
tamento topográfico costumavam ser luxuosos apa-
relhos de madeira e metal, mas que, apesar dos seus materiais nobres com elegantes pormenores, não con-
seguiam disfarçar a sua função utilitária. Essas requin-
tadas relíquias da arqueologia colonial podem parecer muito distantes dos avançados dispositivos, por vezes

in some way: the nets are covering the artifacts, shielding them from harm, while making them visible. Suddenly, I want such nets over all the artifacts in my own museum.

OTHER DEVICES

The ancients were great recyclers, and Jim Cogswell follows in their footsteps. The ancients reused ob-
jects to the point of unrecognizability: wine jar be-
comes jar for other things becomes broken pottery
used for writing tax receipts, for example. Cog-
swell's recycling can also lead to turning his arti-
facts into unrecognizable new things, but these
things are more contraptions, contrivances-his
"other devices."

Cogswell's devices are ramshackle and makeshift, but also make me think of 19th century American folk art whirligigs and related assemblages. But they also, at times, evoke devices for communicat-
ing with the dead, or allowing the dead to commu-
nicate with the living. Jim Cogswell uses ancient artifacts as building blocks for more modern devic-
es: helicopters, communication towers, and the like. At other times, Jim's contraptions remind me of the contrivances of steampunk-alternative histories of the more recent past in which (typically) Victorian technologies and artifacts are cobbled together in ways that allow the protagonists (and villains) to defy gravity and fly, to tunnel underground, and to do other things impossible in the 19th century we are familiar with.

But Cogswell's contrivances also remind me of more immediately practical devices-instruments used for surveying by archaeologists, both in the past and in the present. Past surveying instru-
ments were often luxurious, high-end contraptions of wood and metal, their elegant materials and detailing not quite able to disguise their utilitarian functions. These elegant relics of colonial ar-
chaeology may seem a far cry from the sometimes awkward-looking technological devices beloved of modern archaeology, and yet the effect is similar. The sophisticated electronic, computer-assisted

de aparência esquisita, utilizados pela arqueologia moderna. O efeito, porém, é semelhante. As sofisticadas máquinas eletrónicas, assistidas por computador, para a realização de levantamentos topográficos e geração de imagens, são colocadas encima de tripés de aspetto estranho e suspeitosamente parecidos com os dispositivos de Cogswell, que os arqueólogos utilizam para traçar as tais grelhas que já comparei com redes.

É evidente que na Antiguidade também se fabricavam dispositivos complicados, e o trabalho do Jim também lhes faz referência. Baste mencionar a máquina de Anticítera, um dispositivo informático do século II-I a.C., do qual só sobreviveram fragmentos, encontrados ao largo da ilha grega de Anticítera, em 1901, e atualmente expostos no Museu Arqueológico Nacional de Atenas. A natureza fragmentária do mecanismo e as suas superfícies corroídas trazem à mente alguns trabalhos do Jim. Assim como os artefactos podem ser transformados pelo tempo e pelo artifício, permitindo ainda um vislumbre do seu funcionamento interior e estado original, os aparelhos do Jim permitem também este olhar sobre eles.

Os dispositivos de Jim Cogswell espalham-se pelas superfícies, e interagem com outros artefactos e outros dispositivos, auxiliando ou obstruindo conforme necessário. Estes outros dispositivos dão suporte às mãos e às redes: todos comunicam e se relacionam em prol do seu derradeiro objetivo.

CODA: DIÁLOGOS EM VIDRO

Há muitos anos que observo e aprecio as peças de vinil em painéis de vidro transparente de Jim Cogswell, mas foi só quando comecei a escrever este artigo que fiz a conexão: uma das obras mais importantes da arte moderna, de um dos meus artistas favoritos, é também uma obra em vidro. "O Grande Vidro", de Marcel Duchamp (1915-1923), foi criado em dois grandes painéis desse material, existindo também um conjunto de obras mais pequenas em vidro, que Duchamp intercalou com esta grande peça, e nas quais testou ideias e diversas técnicas.

À primeira vista, é difícil imaginar obras mais dispares:

machines for surveying and imaging sit atop awkward-looking tripods, looking suspiciously like Cogswell devices, as archaeologists use them to plot those grids that I likened to nets.

And of course the ancients themselves made complicated devices, and Jim's work also invokes them. I think particularly of the Antikythera mechanism, an extraordinary survival of fragments of a 2nd-1st century BCE computing device found off the coast of Greek island Antikythera in 1901, now housed in the National Archaeological Museum in Athens. The fragmentary nature of the mechanism and its corroded surfaces make me think of some of Jim's work—how artifacts can be transformed by time and artifice, while still revealing flashes of their inner workings and original states. Jim's devices sometimes have this look about them.

Jim Cogswell's devices are scattered across his surfaces. They interact with other artifacts and other devices—helping or impeding as needed. These other devices support the hands and nets: all communicate and interact toward their ultimate goals.

CODA: DIALOGUES IN GLASS

I have been enjoying and exploring Jim Cogswell's vinyl works on clear glass windows for many years, but it was only when I started writing this essay that I made the connection: One of the most important works of modern art, by a favorite artist of mine, is also a work on glass. Marcel Duchamp's "Large Glass" (1915-1923) was created on two large panes of glass, and indeed there is a cluster of smaller works on glass that Duchamp made in connection with this major work, as he tested ideas and worked on techniques.

On the surface, it's hard to imagine work that is more different: Jim's exuberant colorful vinyl work versus Duchamp's cold, laconic, even dour, constructions of lead wire, neutral pigment and even dust on glass. And this is probably why I never made this connection before—the two seem to have so little in

por um lado, o exuberante trabalho do Jim em vinil colorido e, por outro, as construções de Duchamp, frias, lacónicas, até sombrias, em fio de chumbo, pigmento neutro e pó sobre vidro. É provavelmente por isso que nunca fiz esta ligação antes – os dois parecem, à partida, ter muito pouco em comum. Mas enquanto escrevia este artigo, os paralelismos começaram a surgir. Tal como Jim Cogswell, Duchamp explorou um repertório de imagens de "artefactos" anteriores. Duchamp, contudo, levou essa exploração ainda mais longe, fornecendo guias textuais em relação às suas fontes e inspiração, sob a forma de coleções de notas fac-símile (sobretudo a "Caixa Verde", de 1934), enquanto comparava a sua obra a um popular catálogo de compras francês da altura.

A maior parte da obra de Duchamp inclui peças que, estranhamente, se relacionam com os motivos das mãos, redes e outros dispositivos que Cogswell usa nesta exposição. Comparáveis às de Cogswell, as mãos aparecem na pintura de Duchamp em "Tu'm" (1918), sob a forma de uma mão a apontar (encomendada a um pintor de cartazes comerciais), bem como nos esboços de mãos feitos para a figura humana da sua enigmática obra final, "Étant Données" (1946-66). As redes aparecem como ligações, incluindo "Network of Stoppages" (1914) feita como preparação para "O Grande Vidro" (é a fonte das linhas longas e onduladas que se bifurcam na metade inferior), bem como a rede de fissuras que atravessam "O Grande Vidro" no seu estado atual (ao qual faço referência abaixo). Os "outros dispositivos" encontram correlação com as construções críticas feitas por Duchamp a partir de imagens e objetos anteriores, que ocupam a metade inferior d'"O Grande Vidro", e com os estudos preliminares em vidro, as chamadas "bachelor machines" e "glider", bem como outros dispositivos relacionados.

Os paralelismos com os artefactos de Cogswell não acabam aqui. De facto, no seu estado atual, "O Grande Vidro" é mais parecido com um artefacto antigo do que a maioria das obras de arte do século XX, pois "O Grande Vidro" de Duchamp está partido e a desfazer-se, podendo mesmo vir a ser impossível de preservar. É sabido que o "Grande Vidro" sofreu danos logo

common at first. But as I was writing this essay, parallels began to suggest themselves. Like Jim Cogswell, Duchamp drew from a repertoire of previous images of "artifacts"—Duchamp took this even further and provided textual guidebooks to his sources and inspirations in the form of collections of facsimile notes (most notably the "Green Box" of 1934), while likening his work to a popular French shopping catalogue of his time.

And Duchamp's wider body of work contains, in an odd way, items that relate to Cogswell's themes of hands, nets and other devices in the present work. Duchamp' hands that parallel Cogswell's appear in his final painting, "Tu'm" (1918), in the form of a pointing hand commissioned from a commercial sign painter, as well as the hand studies Duchamp made for the human figure in his enigmatic final work, "Étant Données" (1946-66). Nets appear as networks, including the "Network of Stoppages" (1914) made in preparation for the "Large Glass" (source of the long, undulating lines that bisect the bottom half), as well as the network of cracks across the "Large Glass" in its present state (more on which anon). And the "other devices" are the cryptic constructions Duchamp made from earlier images and objects that populate the lower half of the "Large Glass" and its preliminary studies on glass, the so-called "bachelor machine" and "glider", and their appurtenances.

To carry through the parallels with Cogswell's artifacts, even the present-day condition of the "Large Glass" makes it more like an ancient artifact than most works of art of the 20th century: Duchamp's "Large Glass" is broken and falling apart, indeed may ultimately be unsalvageable by conservational intervention. Most famously, the "Large Glass" suffered damage early on, with the lower panel breaking into pieces that were painstakingly put back together by Duchamp himself. The result is, oddly, something that looks not unlike one of Jim Cogswell's nets: as reassembled, the "Large Glass" has a delicate network of cracks running roughly horizontally across with the lower

no início, quando o painel inferior se partiu em pedaços, que foram cuidadosamente reconstruídos pelo próprio Duchamp. O resultado, estranhamente, não é muito diferente das redes de Jim Cogswell: depois de reconstruído, "O Grande Vidro" ficou com uma delicada rede de fissuras que, como as redes de Cogswell, atravessam horizontalmente o painel inferior. Apesar de o conjunto estar segurado por vidros novos, outros elementos d'"O Grande Vidro" começaram mais recentemente a desfazer-se, em particular o fio de chumbo que contorna as linhas do desenho, mais uma vez no painel inferior, que se está a descolar, desprendendo-se do vidro e sendo segurado apenas pelos painéis exteriores. Sustento a respiração sempre que revisito esta peça visivelmente deteriorada na sua casa permanente no Museu de Arte de Filadélfia, enquanto penso nos frágeis artefactos do meu próprio museu.

O próprio Duchamp admitia alguma perplexidade perante a deterioração do seu trabalho, afirmando gostar mais d'"O Grande Vidro" partido, notando a deterioração crescente nas suas pinturas anteriores, que comparava com "algo feito em 1450", e especulando sobre as técnicas de conservação necessárias para as restaurar. Este tema é desenvolvido com mais profundidade numa série de entrevistas que Duchamp concedeu em 1967, pouco antes de morrer, ao historiador de arte Pierre Cabanne, e publicadas em inglês como *Dialogues with Duchamp* (um dos meus livros favoritos de todos os tempos). De facto, é em entrevistas como esta que posso ver Duchamp e Cogswell como espíritos de certo modo afins.

Ao imaginar uma conversa entre Duchamp e Cogswell, posso ver o desenvolvimento de um paralelismo final entre os dois conjuntos de peças de vidro. Duchamp referiu-se às suas obras em vidro como "adiamentos". Em contrapartida, o trabalho em vidro do Jim assemelha-se a uma "aceleração" (mais na linha dos nus rápidos, tal como Duchamp explicitamente os chamou no título de uma pintura de 1912). Em "Hands, Nets, and Other Devices", Jim submete os artefactos a viagens por histórias de velocidade vertiginosa, com trajetórias de rápida transformação, mas também de destruição. Posso ainda ver o trabalho do Jim como um "diálogo"

panel like Cogswell's nets, the whole secured between new and unbroken panes. More recently, other elements of the "Large Glass" are falling apart, most notably the lead wire that provides the lines of the drawing, again in the lower panel, is becoming unglued, detaching itself from the glass and held in only by the outer panes. I hold my breath every time I revisit this visibly deteriorating work in its permanent home in the Philadelphia Museum of Art, while thinking of fragile artifacts in my own museum.

Duchamp himself professed to be bemused by deterioration of his own work, claiming to like the broken "Large Glass" better, and noting the increasing deterioration in his earlier paintings, comparing them to "something made in 1450," and speculating on the conservation techniques necessary to restore them. This theme is most extensively developed across a series of interviews that Duchamp did in 1967, just before his death, with art historian Pierre Cabanne, published in English as *Dialogues with Duchamp* (one of my all-time favorite books). Indeed, it's in interviews like this that I can see Duchamp and Cogswell as kindred spirits in an odd way.

Imagining Duchamp and Cogswell in conversation, I could see the development of one final parallel between the two bodies of art on glass. Duchamp referred to his glass works as "delays" in glass, but I might see Jim's work on glass as more of an "acceleration" (more along the lines of Duchamp's "swift" or "speedy" nudes, referenced in a 1912 painting title). In "Hands, Nets, and Other Devices," Jim takes the artifacts through their histories and well as their possible trajectories at break-neck speed, allowing for rapid transformation but also destruction. And I can also see Jim's work as a "dialogue" in glass, rather than a "delay": viewers and settings are a crucial part of his work. Perhaps surprisingly for an artist who largely eschewed popular success and attention, Duchamp himself repeatedly emphasized the importance of the dialogue between art and spectator. And this

em vidro, em vez de um "adiamento": os espectadores e os cenários fazem parte essencial da sua obra. É porventura curioso o próprio Duchamp, que sempre evitou o sucesso massivo e a atenção mediática, ter enfatizado repetidamente a importância do diálogo entre a arte e o espectador. Essa posição certamente coincide também com a prática artística de Jim Cogswell – o espectador é uma parte da obra, mas a obra também dialoga com o espaço e com os objetos no espaço.

Efetivamente, em "Hands, Nets, and Other Devices", Jim Cogswell desenvolve estes diálogos em novas direções. Pela primeira vez na sua obra (que eu saiba), as peças em vinil de Cogswell transitam dos painéis para as vitrinas e as estantes reais onde os artefactos antigos estão alojados, pondo a arte contemporânea em contacto e em diálogo com eles. Estes recetáculos transparentes e protetores tornam-se superfícies para a arte, que interage com os artefactos no interior e realçam o contraste entre os objetos que circulam livremente na obra de Jim e os artefactos presos nas estantes e do outro lado das vitrinas. Mas há também um diálogo mais direto entre a arte e o artefacto: os artefactos antigos funcionam como suporte às criações de Cogswell, que parecem brotar ou emanar diretamente dos objetos. Há vasos antigos que parecem flamejar no fogo criado por Jim Cogswell. Todas estas estratégias estabelecem um diálogo maior à medida que aproximam e envolvem o espectador, apanhado nas redes de Cogswell.

No fundo, Duchamp pode ter lançado redes, mas eram pequenas e rarefactas, feitas de trocadilhos e alusões obscuras, destinadas a um público relativamente pequeno de apreciadores. As redes de James Cogswell vão mais longe e mais fundo, arrastando os tempos, trazendo à tona tesouros e dejetos, dispositivos e engenhocas, artefactos e artifícios, tudo transformado em qualquer coisa de valioso e invulgar. As redes de Cogswell podem capturar, mas também se estendem e incluem o espectador: é preciso não esquecer que uma rede faz parte de uma estrutura mais vasta. As redes de Cogswell arrastam as eras, recuperam o passado, transformam-no e simultaneamente capturam o público, reunindo assim artefactos e espectadores. É esta a rede mais ampla que Jim Cogswell lança.

certainly fits with Jim Cogswell's artistic practice as well—the spectator is a part of the work, but the work also engages in dialogue with its space and the artifacts in the space.

Indeed in "Hands, Nets, and Other Devices", Jim Cogswell develops his dialogues in new directions. For the first time in his work (that I am aware of), Cogswell's vinyl art expands from windows onto the actual vitrines and cases in which the ancient artifacts are housed, bringing his contemporary art in contact, and putting it in dialogue, with the ancient artifacts it enfolds. These protective clear containers become surfaces for art that interacts with the artifacts inside, and highlight the contrast between the artifacts roaming free in Jim's work, and the artifacts trapped in the cases, under the artwork on the vitrines. But there is also more direct dialogue between art and artifact: the ancient artifacts themselves serve as supports for Cogswell's creations as they seem to spring or emanate directly from the objects. We have ancient vessels with Jim's flames seeming to come out of them. All of these strategies create further dialogue as they drag the viewer closer, engage the viewer further, caught in Cogswell's nets.

In the end, Duchamp may have cast his net, but it was small and rarefied, trading in obscure puns and allusions, intended for a relatively small audience of aficionados. James Cogswell's net goes wider and deeper, trawling the ages, bringing up treasure and disjecta, devices and contraptions, artifacts and artifices, all transformed into something rich and strange. Cogswell's nets may capture, but they also spread out and bring the viewer in: remember that "nets" are part of "networks". His net trawls the ages, retrieves the past, transforms it, and also captures his audience, bringing together artifact and spectator. It is this wider net that Jim Cogswell casts.





A HISTÓRIA EM CONSTRUÇÃO
HISTORY IS IN THE MAKING

MaryAnn Wilkinson

A exposição do artista norte-americano Jim Cogswell, "Hands, Nets, and Other Devices", no Museu Internacional de Escultura Contemporânea e Museu Municipal Abade Pedrosa, é a mais recente de uma série de transformações situacionais e site-specific, que durante vinte anos transfiguraram a arquitetura e a arqueologia através da arte. A partir da coleção permanente do museu, a instalação de Cogswell sugere formas alternativas de olhar para este património nacional e para a estrutura contígua, de construção mais recente. Ao longo da sua carreira, Cogswell desenvolveu uma linguagem visual única e um estilo imersivo inconfundível para explorar temas relacionados com a natureza fragmentária da memória histórica, com as deslocações no espaço de povos e de objetos e com as novas narrativas evocadas pela ideia dessas deslocações.

A exposição em Santo Tirso inspira-se em imagens e ideias desenvolvidas em projetos anteriores, expandindo-se por temas que funcionam como um radiante fio condutor ao longo da obra deste artista multifacetado. Uma meditação sobre o amor do ser humano pelos objetos e pelo fazer, a pairar entre a intenção e o significado que estes objetos evocam, e um percurso através das nossas próprias representações do passado – esta instalação sugere uma história, sem nunca a contar completamente. Este projeto liga subtilmente o passado e o presente da região através de imagens sugeridas por achados arqueológicos locais e pela presença próxima do rio, combinando elementos já explorados em instalações anteriores.

"Hands, Nets, and Other Devices" é um projeto ambicioso do versátil Jim Cogswell, que aprofunda ainda mais o seu interesse em fazer, cartografar e descobrir aquilo que nos torna humanos. Inicialmente pintor, conservou sempre a sensibilidade à cor, à luz e à linha, enquanto explorava e experimentava adaptações de outros meios, muitas vezes não tradicionais. Nascido e criado no Japão e com formação em literatura, filosofia e religião, Cogswell recorre a um amplo leque de conhecimentos e à sua curiosidade apaixonada para orientar a sua luta empenhada para compreender como fazer sentido do mundo. As suas primeiras

American artist Jim Cogswell's exhibition, "Hands, Nets, and Other Devices", at the International Museum of Contemporary Sculpture and Abade Pedrosa Municipal Museum, is the most recent of a twenty-year series of site-specific, situational transformations of architecture and archeology through art. Using the museum's permanent collection as its point of departure, Cogswell's installation suggests alternative ways of looking at this national heritage site and its contemporary addition. Over the course of his career, Cogswell has developed a unique visual language and a distinct immersive style in his exploration of themes of the fragmentary nature of historical memory, the movement of peoples and things from place to place, and the new narratives that the idea of that movement evokes.

The Santo Tirso exhibition draws upon images and ideas developed in earlier projects and expands upon themes that run as a bright thread throughout the work of this multi-faceted artist. A meditation on the human love of objects and of making, the slippage between intention and meaning that these objects evoke, and a meander through our own imaginative ideas of the past, this installation suggests a story but never quite tells one. This project subtly links the area's past and present through imagery suggested by local archeological finds and the nearby presence of the river, combined with elements explored in previous installations.

"Hands, Nets, and Other Devices", an ambitious project by the protean Cogswell, is a further refinement of his interests in making, in mapping, and in discovering what makes us human. Originally a painter, he has retained his sensitivity to color, light, and line, while exploring and experimenting with the adaptation of other, often more non-traditional mediums. Born and raised in Japan and educated in literature, philosophy, and religion, Cogswell draws upon a broad base of knowledge and his passionate curiosity to guide his earnest struggle to understand how to make sense of the world. Early works introduced his interest in images

obras já manifestavam o interesse por imagens baseadas em sistemas codificados de letras e imagens – talvez inspirados ou influenciados pela sua formação inicial em caligrafia chinesa –, que se tornam narrativas visuais. Em 1993, começou a trabalhar com a noção da oposição do abstrato e do concreto, desenvolvendo um alfabeto antropomórfico que incorpora símbolos dentro de símbolos. Esse alfabeto, um conjunto de caracteres desenvolvidos para representar a estrutura de uma linguagem, é quintessencial para o pensamento e a comunicação humanos. O alfabeto antropomórfico de Cogswell estabelece uma relação direta entre a nomenclatura anatómica e a anatomia humana: as proporções do corpo condicionam o desenvolvimento da tipografia. Incorporando saltos de escala, formas achatadas e uma juxtaposição tipo colagem de fragmentos de imagens, utiliza o ato de olhar – de acordo com os ritmos das cores, a extensão dos vazios e o reconhecimento de elementos únicos – para fazer do espectador um participante na descodificação do sujeito. Na exposição em Santo Tirso, Cogswell regressa ao alfabeto antropomórfico, criando na nova ala do museu uma parede de "azulejos" azuis e amarelos de inspiração portuguesa. Este alfabeto na parede apresenta uma passagem em latim do poema narrativo clássico de Ovídio, *Metamorfoses*: "todas as coisas fluem, e cada imagem é uma forma errante", que resume a experiência visual e filosófica das instalações de Jim Cogswell.

No início dos anos 2000, Jim Cogswell começou a aplicar colagens em vinil em painéis de vidro transparente, experimentando a ambiguidade espacial e criando as primeiras narrativas desarticuladas. A sua primeira colagem, feita em 2005 na Galeria Tabor Hill em Ann Arbor, Michigan, aplicou formas em vinil nas janelas da galeria. As obras que se seguiram tornaram-se cada vez mais elaboradas e coloridas, das formas delineadas do céu noturno e as ferramentas de observação astronómica em "Meanwhile, More Light" (2008), às palavras e imagens de "Poems Open" (2015), ambas em Ann Arbor. Uma das instalações mais belas, "River Tattoo" (2014, Grand Rapids, Michigan), utilizou esta técnica para evocar o movimento da água e das nuvens no céu, bem como a presença de flora e

based in coded systems of letters and images — perhaps inspired or influenced by his early training in Chinese calligraphy — that become visual narratives. As early as 1993, he began working with the contradistinction of the notion of abstract and concrete by developing an anthropomorphic alphabet, which embeds symbols within symbols. The alphabet, a set of characters developed to represent the structure of a language, is quintessential to human thought and communication. Cogswell's anthropomorphic alphabet makes a direct link between anatomical nomenclature and human anatomy; the proportions of the body inform the development of the typography. He incorporates jumps of scale, flattened forms, and a collage-like juxtaposition of fragments of imagery, using the act of looking — following the rhythms of colors, the sweep of voids, and her recognition of single elements — to make the viewer a participant in decoding the subject. He returns to the anthropomorphic alphabet in the Santo Tirso exhibition, creating a wall of blue and yellow Portuguese-inspired "tiles" in the new wing. This alphabet on the museum wall spells out a passage in Latin from Ovid's classical narrative poem, "Metamorphoses": "All things flow, and every image is a wandering form." This apt phrase sums up the visual and philosophical experience of his installations.

In the early 2000s, he began applying vinyl collage elements to clear glass panels to experiment with spatial ambiguity, creating his earliest disjointed narratives. His first collage, done in 2005 at the Tabor Hill Gallery in Ann Arbor, Michigan, applied vinyl shapes to the gallery windows. The works that followed became increasingly elaborate and colorful, ranging from the outlined forms of the night sky and star-gazing tools in "Meanwhile, More Light" (2008) and the words and pictures of "Poems Open" (2015), both in Ann Arbor. One of the most beautiful of his installations, "River Tattoo" (2014, Grand Rapids, Michigan) used this technique to evoke the movement of water and overhead clouds, as well as the presence of flora and fauna, both real and imagined, while the transparent areas of glass

fauna, tanto real como imaginária, enquanto as áreas transparentes de vidro representavam tanto o rio como o céu. A inclusão de formas naturais e de referências ao mundo natural e dos sentidos continua a ser uma constante, e em trabalhos posteriores tornam-se transparências onde se sucedem máquinas, engenhos tecnológicos e outros elementos feitos pelo homem.

Uma narrativa descontínua baseada em referências literárias constitui a base para uma das primeiras grandes colagens em vinil: "Enchanted Beanstalk" (2011) é uma instalação permanente que ocupa as janelas dos oito andares do Hospital Pediátrico C.S. Mott e do Hospital Feminino Von Voightlander, no Centro Médico da Universidade de Michigan, em Ann Arbor. Através da apresentação de um "capítulo" em cada andar, Cogswell conta o conto tradicional de João e o Pé de Feijão mediante a justaposição de símbolos que devem ser interpretados pelo espectador. Do exterior, as formas caprichosas e rítmicas podem ler-se como um desenho contínuo, mas no interior, cada andar é episódico: os temas visuais exclusivos de cada andar, que se tornam mais elaborados em áreas abertas, guiam os espectadores ao longo dos corredores junto às janelas. Os diversos elementos em silhueta contra a linha do horizonte superpõem um mundo imaginário ao mundo real, enquanto as sombras projetadas pelo sol da tarde na parede pintada atrás das janelas permitem outras interpretações. Este projeto encantador e lúdico dá o tom a obras posteriores, que fazem referência a fontes literárias, mas permitem ao espectador contar a história de uma forma pessoal.

"Cosmogonic Tattoos" (2017), uma exposição na Universidade de Michigan em Ann Arbor, onde Cogswell é docente da Faculdade de Arte e Design, uniu dois museus do campus através de uma instalação mural épica que tentava estabelecer pontes no tempo e no espaço. Nas áreas envidraçadas das estruturas modernas dos dois edifícios, foram aplicadas imagens recortadas em vinil adesivo de cores brilhantes, criando uma narrativa desarticulada que se desenvolvia com a participação da imaginação do espectador. Com o propósito de transmitir uma narrativa distinta, embora não linear, da formação do universo e da propagação de

stood in for both river and sky. The inclusion of natural forms and references to the natural, experiential world, remain a constant, and in later works become a foil for machinery, technology, and other man-made elements.

A discontinuous narrative based on a literary reference is the basis for one of his first large vinyl collage works: "Enchanted Beanstalk" (2011), a permanent installation on the eight stories of windows of the C.S. Mott Children's Hospital and Von Voightlander Women's Hospital at the University of Michigan Medical Center in Ann Arbor. Using each floor as a "chapter," Cogswell tells the tale of Jack and the Beanstalk through the juxtaposition of symbols that must be interpreted by the viewer. From the outside, the whimsical, rhythmic shapes read as a continuous design, but inside, each floor is episodic; visual themes unique to each floor guide viewers along the corridors beside the windows, becoming more elaborate in open areas. The multiple elements silhouetted against the skyline layer an imaginary world atop a real one; the shadows they cast in the late afternoon sun on the painted wall behind the windows allow for other interpretations. This charming and playful project sets the tone for subsequent works that reference literary sources but allow the viewer to tell the story in a personal way.

"Cosmogonic Tattoos", a 2017 exhibition at the University of Michigan in Ann Arbor, where Cogswell is a faculty member at the Stamps School of Art & Design, united two campus museums through an epic mural installation that attempted to bridge both time and space. Imagery cut from brilliantly colored adhesive vinyl was applied to glassed-in areas of the two buildings' modern expansion areas, creating a disjoined narrative that unfolded with the help of the viewer's imagination. Intended by the artist to convey a distinct, although non-linear, narrative of the formation of the universe and the spread of peoples and cultures across the world, the images were taken from the study of ancient artifacts in the collection of one of the museums, and modern artifacts from

povos e culturas pelo mundo, as imagens baseavam-se no estudo de artefactos antigos da coleção de um dos museus, bem como de artefactos modernos do outro, complementadas e ampliadas com imagens de catástrofes naturais ou provocadas pelo homem.

Como os alfabetos, os mapas apresentam informação sobre o mundo de uma forma simples e visual. Um mapa, símbolo bidimensional de um espaço tridimensional, descreve o que sabemos e infere o que não sabemos ou não podemos saber. Os mapas representam tanto o nosso pensamento como a nossa imaginação sobre um lugar; embora seja improvável que se possa visualizar um local a partir das suas coordenadas num mapa, a estrutura em grelha do mapa ordena o nosso pensamento abstrato e faz-nos acreditar que compreendemos as características de um lugar onde porventura nunca estivemos. Os mapas, essas narrativas incompletas ou imprecisas, baseiam-se geralmente numa estrutura de grelha lógica, um paradoxo que é bem aproveitado no léxico de imagens de Cogswell.

Desenvolvidos nas primeiras grandes obras de Cogswell, os mitos das origens, os primeiros artefactos feitos pelo homem e a ênfase na criação de histórias individuais e personalizadas reaparecem nas instalações mais recentes em vinil. "Vinyl Eurípedes", instalação de 2022 no Centro Cultural da Fundação Michael Cacoyannis em Atenas, responde à adaptação cinematográfica do realizador Michael Cacoyannis de três tragédias de Eurípedes: *Electra* (1962), *As Troianas* (1971) e *Ifigénia* (1977). Dramaturgo e salutar cétilo, Eurípedes questionou as crenças tradicionais sobre os papéis das mulheres e dos homens na sociedade, os direitos e deveres dos governantes, e mesmo os modos e a própria existência dos deuses. As peças de Eurípedes ilustram a forma em que homens e mulheres estão presos em situações por eles provocadas, ou, para adotar a terminologia de Cogswell, "em redes da sua própria criação". Desdobrando-se sequencialmente, como a película de um filme, os mais de 60 painéis de vidro que se alinham nas balaustradas da Fundação Cacoyannis apresentam cenas livremente inspiradas no mundo antigo, que exploram os múltiplos significados das imagens, nomeadamente as redes, usadas

the other, supplemented and heightened with images from natural and man-made disasters.

Maps, like the alphabet, present information about the world in a simple, visual way. A map, a two-dimensional symbol for a three-dimensional space, charts what we know and infers what we do not or cannot know. Maps represent both our thinking and our imagination about a place; while it is unlikely that one might visualize a location from its coordinates on a map, the map's grid structure orders our abstract thinking and makes us believe that we understand the characteristics of a place we may have never been. Maps, these incomplete or elusive narratives, are generally based on a logical grid structure, a paradox that is used to great advantage in Cogwell's lexicon of images.

Origin stories, early manmade artifacts, and an emphasis on the creation of individual, personalized stories, all developed in the early major projects, are carried through in his most recent vinyl installations. A 2022 installation at the Michael Cacoyannis Foundation's Cultural Center in Athens, "Vinyl Eurípedes" responds to film director Michael Cacoyannis' cinematic adaptation of three tragedies by Eurípedes: "Electra" (1962), "The Trojan Women" (1971), and "Iphigenia" (1977). A playwright and healthy skeptic, Eurípedes challenged traditional beliefs about the roles of women and men in society, the rights and duties of rulers, and even the ways and the existence of the gods. His plays considered how men and women are trapped in situations of their own making, or, to adopt Cogswell's terminology, "nets of their own devising." Unfolding sequentially like a strip of film stock, the more than 60 glass panels that line the balustrades at the Cacoyannis Foundation present loosely connected scenes from the ancient world that exploit the multiple meanings of imagery such as nets, used for their ordinary purpose as devices to catch or hold things, but also to signify textiles, maps, or grids to delineate space.

Cogswell's fascination with infinite spaces, the

tanto na sua finalidade habitual, como dispositivos para apanhar ou segurar coisas, como para representar têxteis, mapas ou grelhas que delimitam o espaço.

O fascínio de Cogswell por espaços infinitos, pelo desconhecido e o incognoscível está na base de grandes peças como "Jeweled Net of the Vast Invisible" (2014, aqui recuperada em 2023), uma experiência multimédia da composição do universo. Fruto da colaboração com dois cosmólogos e um músico, "Jeweled Net" é uma visualização da distribuição da matéria negra no universo, com base em dados obtidos a partir dos milhares de milhões de partículas da Millennium Simulation. A "rede" invisível de estruturas, halos, vazios e filamentos que capturaram a matéria que constituiu as primeiras estrelas, galáxias e aglomerados de galáxias – as "joias" do Universo – é para nós inapreensível. A instalação envolve o observador no espetáculo de uma construção derivada de pontos de dados, uma visualização de como é deixar a terra e voar através da vasta distância do espaço. A confiança na própria imaginação para fazer esta viagem é análoga às viagens feitas pelo ser humano através dos espaços mais concretos do mundo construído.

Em "Hands, Nets, and Other Devices", imagens de mãos e de redes guiam a nossa interpretação da narrativa. Grupos de mãos com dedos alongados tornam-se sinalizadores, indicadores e até labaredas. Como símbolos para os seres humanos, partilham o campo visual com objetos construídos, tanto em culturas anteriores como no nosso próprio tempo, pelo que a narrativa é impulsionada pela juxtaposição, por vezes lúdica, por vezes trágica, dos humanos e do mundo por eles criado. As redes, a outra imagem dominante, baseiam-se em grelhas pintadas à mão, para lhes dar uma sensação orgânica; estas imagens rodam e espiralam-se contra o vidro, a mais dinâmica de todas as imagens. Os outros dispositivos incluem referências a ferramentas feitas à mão que se encontram nas vitrinas, juntamente com imagens recuperadas dos projetos de Ann Arbor e de Atenas. Estas imagens movem-se em duas direções: para realçar e animar a presença dos artefactos do museu e para memorializar aqueles que se perderam

unknown and the unknowable, has led to major works such as "Jeweled Net of the Vast Invisible" (2014, reprised here in 2023), a multi-media experience of the composition of the universe. A collaboration with two cosmologists and a musician, "Jeweled Net" is a visualization of the distribution of dark matter in the universe, based on data from the massive billion-particle Millennium Simulation. The invisible "net" of structures, halos, voids, and filaments that captured the matter that made up the first stars, galaxies, and galaxy clusters — the "jewels" of the universe — is all but invisible to us. The installation immerses viewers in the spectacle of a construct derived from data points, a visualization of leaving the earth and flying through the vast distance of space. The reliance on one's own imagination to make this voyage is analogous to the voyage through the more concrete and man-made spaces of the constructed world.

In "Hands, Nets, and Other Devices", images of hands and nets guide our interpretation of the narrative. Clusters of long-fingered hands become signposts, indicators, and even flames. As symbols for humans, they share the visual field with objects that have been crafted, both in earlier cultures and in our own time, so the narrative is propelled by the juxtaposition, sometimes playful, sometimes tragic, of humans and the world they have created. Nets, the other dominant image, are based on hand painted grids, to give them an organic feel; these images twist and spiral against the glass, the most dynamic of all the imagery. Other devices include references to handmade tools in the vitrines, coupled with imagery taken from the Ann Arbor and Athens projects. These images move in two directions: to underscore and animate the presence of the museum's artifacts; and to memorialize those lost or affected by war, invasion, or other conflicts. They animate an architectural space that includes a long hallway flanked by monastery guest rooms that have been converted to galleries. Each gallery has large vitrines with objects from different periods but all from the local area, including stone-age implements, artifacts from Roman occupation, and

ou danificaram por causa de guerras, invasões ou outros conflitos. Elas ocupam o espaço arquitetônico composto de um longo corredor ladeado pelos quartos de hóspedes do antigo mosteiro, hoje convertidos em galerias. Cada galeria tem grandes vitrinas com objetos de períodos diferentes, todos, porém, provenientes da região, incluindo utensílios da idade da pedra, artefactos do tempo da ocupação romana e ferramentas do século XIX. Esses dispositivos – instrumentos feitos pelo homem e desenvolvidos para uma finalidade prática ou um uso específico – continuam a ser os portadores da cultura, uma vez que são em muitos casos tudo o que resta para construir uma ideia de história. Cogswell adapta muitos desses objetos para criar o seu próprio conto, pontuado e guiado por muitas mãos. As mãos, as de Cogswell e outras, moldaram literalmente os três níveis de experiência do visitante nesta instalação: a arquitetura, os objetos históricos e as imagens em vinil. Abstratas e separadas dos respetivos braços e corpos, as mãos guiam o nosso olhar, lembrando-nos subtilmente que tudo à nossa volta é uma construção. Uma das características que definem a humanidade é a função de fazer; outra é a criação da nossa própria mitologia.

Tal como nos principais projetos anteriores, as imagens são recortadas em vinil adesivo e cada forma é aplicada diretamente em painéis de vidro ou nas paredes para formar colagens de fragmentos coloridos. Esta técnica, exclusiva de Cogswell, dá como resultado obras que podem ser corretamente referidas como murais, permitindo ao mesmo tempo uma abordagem mais sofisticada do problema da representação de objetos tridimensionais numa superfície bidimensional. Utilizando uma paleta limitada, com cores semelhantes às dos objetos nas vitrinas, as imagens tanto afirmam como dissolvem os painéis de vidro sólido. A hábil combinação de sólidos e vazios condiciona a forma como experimentamos a sucessão de vitrinas idênticas nos espaços da galeria; as imagens enfatizam os objetos nas estantes, ao mesmo tempo que decompõem a própria estrutura das vitrinas. A disposição em grelha do museu ecoa nas imagens das redes, que por sua vez sugerem o mundo concreto dos têxteis, bem como o mundo abstrato da cartografia.

nineteenth-century tools. Such devices — man-made tools developed for a practical purpose or a specific use — remain the carriers of culture, since they are in many cases all that is left through which to construct an idea of history. Cogswell adapts many of these objects for the creation of his own tale, punctuated and guided by many hands. Hands, Cogswell's and others', have literally shaped the three levels of visitor experience in this installation: the architecture, the historical objects, and the vinyl imagery. Abstract and detached from arms or bodies, the hands guide our viewing, while subtly reminding us that everything around us is a construct. One of humankind's defining characteristic is the function of making; another is creating our own mythology.

As in his earlier major projects, the images are cut from adhesive vinyl, and each shape is applied directly to panels of glass or walls to form collages of colored fragments. This technique, unique to Cogswell's work, results in works that can rightly be referred to as murals, while allowing a more sophisticated approach to the problem of representing three-dimensional objects on a two-dimensional surface. Using a limited palette, with colors taken from the objects in the vitrines, the images both affirm and dissolve the solid glass panels. His deft pairing of solid and void influences how we experience the march of identical vitrines in the gallery spaces; these images both emphasize the objects in the cases while breaking up the architecture of the vitrines themselves. The grid structure of the museum is echoed in the net imagery, which in turn suggests the concrete world of textiles and the abstract world of mapping.

While it is certainly true that Cogswell's projects need the glass expanse of a public building to be created, the artist uses these locations to ask the viewer to consider how and why we experience history the way we do. Museum exhibits often do the work for us, codifying a view and a narrative of history which we are asked to accept as fact. But Cogswell uses his installations to question the

Embora os projetos de Cogswell necessitem certamente da amplidão do vidro de um edifício público para serem criados, o artista utiliza esses locais para pedir ao espectador que considere como e porque é que vivemos a história da forma como a vivemos. As exposições museológicas costumam fazer esse trabalho por nós, ao codificar uma visão e uma narrativa da história, que somos induzidos a aceitarmos como factos. Porém, as instalações de Cogswell questionam a autoridade da exposição museológica, dando ao espetador a possibilidade de, pelo contrário, poder contar uma ou mais histórias diferentes a partir da mesma informação. O artista sugere assim que é possível e até desejável recuperar e reformular ideias sobre a história, através de interpretações individuais e narrativas pessoais. A natureza lúdica e decorativa do seu trabalho baseia-se na atração da cor e no prazer de um padrão rítmico para encorajar o olhar atento e a leitura. A obra de Cogswell atravessa séculos e culturas para construir uma linguagem visual, que nos lembra que o mundo que habitamos e que é palco da nossa luta quotidiana é, simultaneamente, um mundo de mitos, crenças e história. O visitante do museu moderno é colocado na posição de um viajante do tempo, construindo um futuro ao recordar e reordenar as nossas histórias coletivas.

authority of the museum display, offering instead the possibility that the viewer can tell one or more different stories with the same sets of information. He implies that it is possible and even desirable to reclaim and recast ideas about history through individual interpretations and personal narratives. The playful, decorative nature of his work relies on the lure of color and the pleasure of rhythmic patterning to encourage close looking and reading. He reaches across centuries and cultures to construct a visual language that suggests that the world we inhabit and struggle with and against in our daily lives is, simultaneously, a world of myth, belief, and history. The modern museum visitor is put into the position of a time traveler, constructing a future by remembering and reordering our collective histories.

JIM COGSWELL AT SANTO TIRSO MIEC + MMAP:
'HANDS, NETS AND OTHER DEVICES'
- AN ALICE IN WONDERLAND JOURNEY

Maria Helena Lopes

- "Podes dizer-me, se fazes favor, por que caminho devo andar para sair daqui?"
- "Isso tem muito a ver com o sítio aonde quiseres chegar" — disse o Gato.
- "Qualquer lado" — disse Alice.
- "Nesse caso pouco importa o caminho que andares" — retorquiu o Gato.

*Lewis Carroll,
Aventuras de Alice no País das Maravilhas*¹

"Era uma vez..." ainda escutei. Depois, foi o entorpecimento, a letargia, um peso terrível sobre o corpo e, desamparada, mergulhei naquele mar que me chamava... das nuvens saltei para as redes, o importante era eu encontrar um caminho por entre aqueles diferentes espaços, o arquitectónico – deslumbrante – o arqueológico – desafiante – e o criativo – uma história mágica narrada pelas mãos de Jim Cogswell.

As mãos são dominantes. As mãos criam e modelam, as mãos ligam o tempo, desde as origens – as pinturas rupestres – até ao fim, à representação do caos – com os helicópteros que sugerem a exibição destruidora de Coppola em "Apocalypse Now". Helicópteros na forma de uma estatueta feminina fragmentada – Afrodite? O passado e o presente – O herói grego e a metralhadora.

Atordoada, após a queda, descortinei adiante um vastíssimo corredor que abria lateralmente para várias salas. — Encontrei o caminho! — exclamei em voz alta, mas ninguém me respondeu.

— Eu não tenho medo! — acrescentei, de seguida. E prossegui. Só uns passos, pois fui logo interrompida por uma multidão de personagens que pareciam querer avançar sobre mim. Mulheres com cabeça de crocodilo, peixes com pernas, mãos andantes, destroços, figuras com cabeças de extintores, de vasos e de transferidores. Todo um mundo animado que parecia ligar vários tempos num mesmo espaço. Além, um lutador grego a empurrar uma pedra redonda. Recordei-me de Sísifo, que conheci de outra história, condenado a empurrar uma pedra pela eternidade...

«Would you tell me, please, which way I ought to go from here?»

«That depends a good deal on where you want to get to,» said the Cat.

«I don't much care where—» said Alice.

«Then it doesn't matter which way you go,» said the Cat.

*Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland*¹

"Once upon a time...", I dimly heard, before I felt numb and lethargic, my body as if under a tremendous weight. I helplessly dived into that sea that was calling me... From the clouds I jumped into the nets, as I needed to find a way through all those different spaces – the striking architecture, the challenging archaeology, and the creative, magical story told by Jim Cogswell's hands.

Hands are dominant. Hands create and give shape, they are the link across time, from the origins (the cave paintings) to the end (the representation of chaos), with helicopters resembling Coppola's destructive display in "Apocalypse Now". Helicopters made from a fragmented female statue – Aphrodite? The past and the present – the Greek hero and the machine gun.

Stunned after the fall, I found a vast corridor in front of me, opening up to several lateral halls. «I've found the way!» I shouted, but nobody answered me. «I'm not afraid!» I then added.

I started walking. Just a few steps, however, because I was soon intercepted by a crowd of characters that seemed to be moving towards me. Women with crocodile heads, fishes with legs, walking hands, pieces of wreckage, figures with fire extinguishers, vases and protractors as heads. An entire animated world seemed to connect different moments in time within the same space. Further ahead, a Greek wrestler was pushing a round stone. I was reminded of Sisyphus, whom I knew from another story, forced to endlessly roll a boulder up a hill...

¹ Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, Lisboa, Edições Afrodite, 1971, p. 144.

¹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Chicago, VolumeOne Publishing, 1998, p. 89.

Acompanhada por todas aquelas personagens, e por outras que, entretanto, se juntaram, corri de uma extremidade à outra daquele longo corredor. Numa ponta fomos sustidos pelo próprio universo, que se apresentou pintado de rosa, prenunciando, simultaneamente, o fim e o passado. Acho que nos queria sugerir a inutilidade de um certo registo do tempo. Virámos-lhe as costas e corremos no sentido inverso, e quedámo-nos perante um bouquet ikebana, de mãos ardentes. Eu expliquei aos meus novos amigos que aquele bouquet simbolizava a busca da harmonia, e alguém acrescentou que também narrava a história dos diferentes elementos da vida, que davam sentido à assimetria e àquele espaço onde nos encontrávamos.

Depois deambulámos pelas diferentes salas, apreciando os objetos expostos. Uma das mulheres com cabeça de crocodilo afirmou, com uma certa presunção na voz, que o espaço daquela narração acompanhava o simbolismo de uma geografia mais ampla – das montanhas para o mar. E, de facto, eu constataria que tudo navegava naquele mar, peixes, ânforas, barcos, cestos... os monstros marinhos, um naufrago – Ícaro? – as cadeiras. Tantas cadeiras. Sentia-me tão cansada. Se eu tivesse uma cadeira poderia sentar-me e descansar um pouco. Mas a liberdade/emancipação que o mar prometia estava comprometida pelo encarceramento que as redes sugeriam.

Os meus amigos, heróis de um mundo antigo, iam prosseguindo no espaço e nos diferentes tempos da narração. Ora estavam ao meu lado ora desfilavam perante mim. A certa altura pareceu-me reconhecer Rodin que eu descobrira noutras aventuras. Mas estes "homens a pensar" com que me confrontei, eram bem distintos na sua origem e geografia. As suas cabeças – uma grega, outra mesopotâmica – estavam suportadas por postes, colunas e torres, mas o gesto da mão no queixo tornara-as pungentemente humanizantes.

Mais adiante, fixei aquele "olho" que me olhava de frente. Não era o olho dos pintores, não era o olho de Picasso, não. Era mesmo "o olho de Hórus" que os faraós nos legaram. Este símbolo maior de poder e

Accompanied by all those characters, and by others who then joined us, I ran from one end of that long corridor to the other. At one end we were held up by the universe itself, which appeared all painted pink, prefiguring both the end and the past. I think it was meant to suggest to us how useless it is to keep a precise record of time. We turned our backs on it and ran in the opposite direction, coming to a halt before an ikebana bouquet with burning hands. I explained to my new friends that the bouquet symbolised the search for harmony, and someone added that it also told the story of the different life elements, which gave meaning to the asymmetry and to that space where we found ourselves.

We then wandered around the different rooms, taking in the artifacts on display. One of the women with a crocodile head said, in a rather presumptuous tone, that the space of that narration reflected the symbolism of a wider geography – from the mountains to the sea. And indeed, I had realised that everything sailed in that sea, fishes, amphorae, boats, baskets... sea monsters, a castaway – Icarus? –, chairs. So many chairs. I felt so tired. If I had a chair I could sit down and rest a while. But the freedom/emancipation that the sea promised was compromised by the entrapment suggested by the nets.

My friends, heroes from an ancient world, went on sailing through space at different times in the narration. They were sometimes beside me, sometimes parading ahead. At one point I thought I recognised Rodin, whom I had discovered in previous adventures. But these "thinkers" I came across were very different in their origins and geographies. Their heads – one Greek, the other Mesopotamian – were supported by poles, columns and towers, but the gesture of the hand on the chin made them poignantly human.

Further ahead, I focused on an "eye" staring me in the face. It was not the eye of any painter, definitely not Picasso's eye. It was the actual Eye of Horus, a legacy left to us by the pharaohs. This major symbol of power and protection, pointing to eternal

protecção, que apelava a um tempo eternidade, transportava-nos para outro espaço, o céu, onde Ícaro e a sua lenda também eram evocados, mas à maneira de Bruegel. A eterna liberdade do movimento constantemente anunciada pelas aves e pelas figuras aladas.

— Tantas aves — exclamei eu.

As aves e as nuvens manifestavam este espaço, que era ainda preenchido por figuras de barro fragmentadas, provenientes do Mediterrâneo Oriental, e ornamentos romanos anexados à parte posterior das figuras, a fim de sugerir asas.

Depois, havia a terra que era mãe, a natureza verde, onde se erguia a vida, espaço de guerreiros, de cavalos, de ovelhas e de cabras, os ofícios e os engenhos, os telescópios andantes... A necessidade e a exigência de trabalhar com a materialidade das coisas — peso, densidade, massa — a fim de criar os dispositivos que faziam funcionar as sociedades humanas.

— Sabias que os trabalhadores têxteis e os artistas partilhavam esta mesma experiência/ linguagem? — perguntou-me um dos telescópios andantes.

Eu nunca tinha pensado em tal coisa. Mas ao olhar o tear industrial, que se encontrava em exposição numa das extremidades daquelas salas, percebi a sua relação com aqueles dispositivos de pedra pré-histórica, que se encontravam expostas na outra ponta e que serviam para realizar as mesmas tarefas. O tear mecanizado estava a ser empurrado e transportado de uma extremidade do corredor para a outra. Parecia muito pesado... transportava consigo o peso do tempo e das invenções dos homens.

— Ai, se eu fosse capaz de relatar tudo isto numa história — exclamei perante aquele grupo de figuras bizarras que me acompanhavam, mas ninguém me respondeu.

Animada prossegui, deslizando por entre braços, mãos, líquenes e redes — tantas redes a querer prender-me — enquanto a sonoridade enfeitiçadora das harpas, que embalaram os deuses, e os homens, depois deles, me incentivava a prosseguir.

Caí, de novo, e quase me afoguei na matéria negra do

time, transported us to another space, to the skies, where Icarus and his legend were also evoked, but in Bruegel's style — the eternal freedom of movement constantly announced by birds and other winged figures.

«So many birds!», I cried.

Made evident by the presence of birds and clouds, this space was also filled with fragmented clay figures from the eastern Mediterranean, as well as Roman ornaments attached to the figures' backs, like wings.

Then, there was mother earth, the green nature from where life emerged, the space of warriors, horses, sheep and goats, of trades and contraptions, walking telescopes... The pressing need to work with the materiality of things — weight, density, mass — in order to create the tools that have made human societies keep on going.

«Did you know that artists and weavers shared the same experience/discourse?», one of the walking telescopes asked me.

I had never thought of that. A look at the power loom, however, spreading in one of the back halls, made me realise its relationship with those prehistoric, stone-age devices displayed in the other halls, which were used for the same purposes. The power loom was being pushed, carried from one end of the corridor to the other. It looked very heavy, as it carried with it the weight of time and of men's creations.

«Oh, how I wish I could make a story out of all this», I yearned before that group of bizarre figures around me, but no one answered.

I went on cheerfully, skittering among arms, hands, lichens and nets (so many nets trying to entrap me), while an enchanting music of harps, used to soothe gods, and later to lull men, encouraged me to go on.

I fell again, and almost drowned in the dark matter of the universe. Oh, this idea of the origins and the end

universo. Ui, esta ideia das origens e do fim que me perseguia constantemente. O momento... e a inutilidade do esforço do homem de querer fixar as acções e os objetos no tempo.

— Olha, ali está o segredo disto tudo, a história – diz-me um dos peixes andantes que me acompanhava desde o primeiro momento.

E perante mim, desfilou toda uma outra narrativa relatada por imagens. Toda uma sala revestida com aquelas imagens.

Fixei-me numa figura feminina de cabelos pelos ombros que me pareceu conhecida, e que era constante, mas essa figura desapareceu na última imagem. Uma sombra? Um duplo de mim própria que se antecipou à minha própria viagem/descoberta? Ou simplesmente uma outra forma de relato da história no tempo e num espaço?

O espaço – deslumbrante – é o Museu Municipal Abade Pedrosa, antigo Mosteiro de Santo Tirso, escolhido como sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea. A ligação entre aquilo que existia, "a impõente ala conventual, de desenho barroco"², e "o volume da nova extensão, ligeiramente mais baixo e compacto, de implantação oblíqua em relação à rua"³, passou pelas mãos únicas e especiais de Siza Vieira e Souto Moura, esses dois criadores ímpares cuja linguagem é sempre reconhecida, tal é a sua aparente simplicidade.

O acervo museológico do Museu Abade Pedrosa é constituído por objetos "cujo horizonte cronológico se estende desde o Paleolítico até à Contemporaneidade, compreendendo artefactos de diferente natureza – materiais líticos, cerâmica, moedas, objetos em ferro e bronze, vidro e epígrafes"⁴ e ainda "o diversificado espólio associado à actividade industrial procedente da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso"⁵.

2 Grande, Nuno, *Museu Internacional de Escultura Contemporânea - Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto Moura - Museu Municipal Abade Pedrosa*, Santo Tirso, Edição Câmara Municipal de Santo Tirso, 2016, p. 13.

3 *Ibidem*

4 Melo, Conceição; Moreira, Álvaro, *Ob. Cit.*, p. 8.

5 Moreira, Álvaro, *Museu Municipal Abade Pedrosa – Espólio Arqueológico*, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, 2016, p. 14.

has constantly haunted me. The moment... and the futility of man's efforts to pin down actions and objects in time.

«Look, there's the key to all this, history», said one of the walking fishes that was coming along from the start.

A whole new narrative, told through images, unfolded before me. An entire room was lined with those images.

A female figure with shoulder-length hair looked familiar; she appeared in all the images, and then disappeared in the last one. A shadow? A doppelganger of myself, who anticipated my own voyage/discovery? Or just another form of telling the story in a time and place?

That striking space is the Abade Pedrosa Municipal Museum, in the former Santo Tirso Monastery, chosen as the head office of the International Museum of Contemporary Sculpture. The connection between the older structure, "the magnificent Baroque-style monastery"², and "the slightly lower new construction, its axis oblique to the street"³, was established by the unique and special hands of architects Siza Vieira and Souto Moura, two artists of unmistakable discourses, such is their apparent simplicity.

The collection of the Abade Pedrosa Municipal Museum is made up of "archaeological artefacts such as stone, ceramic, glass, and iron and bronze pieces, as well as coins and epigraphic monuments, dug out from a number of archaeological sites spanning from the Palaeolithic to modern times"⁴, as well as of "the diversified collection related to the industrial activity carried out in the Spinning and Textile Factory of Santo Tirso"⁵.

2 Grande, Nuno, *Museu Internacional de Escultura Contemporânea - Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto Moura - Museu Municipal Abade Pedrosa*, Santo Tirso, Edição Câmara Municipal de Santo Tirso, 2016, p. 13.

3 *Ibidem*

4 Melo, Conceição; Moreira, Álvaro, *Ob. Cit.*, p. 8.

5 Moreira, Álvaro, *Museu Municipal Abade Pedrosa – Espólio Arqueológico*, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, 2016, p. 14.

A estes objetos, Jim Cogswell, um feiticeiro e um decifrador de histórias, acrescentou contexto, História, vida. Ele percorreu as memórias coletivas de diferentes espaços e gentes, interrogou-as e depois ofereceu-nos a sua própria leitura dessas memórias itinerantes.

O facto de ter nascido e ter sido criado no Japão, ampliou, naturalmente, a sua percepção do mundo, através da apreensão de diferentes tipos de escrita, as três formas japonesas, e o alfabeto latino herdado dos seus pais. A língua e a escrita formatam os homens, tornando-os prisioneiros inconscientes de mensagens subliminares. A insistência de Jim Cogswell em alfabetos vem desse seu passado asiático. A gravura, uma das suas artes, permitiu-lhe inventar um "alfabeto antropomórfico" que está sempre muito presente em todas as suas exposições. Paralelamente, desenvolveu a arte de desenhar ilustrações de vinil removível que lhe permitem interagir visualmente com estruturas arquitectónicas distintas, gerando novas narrativas ou realçando as existentes. Complementarmente, serve-se do vídeo para gerar digitalmente a matéria escura – a cosmogonia – produzindo uma pintura mecanizada acusticamente interactiva. Naturalmente, a pintura é o suporte essencial das suas diferentes expressões artísticas. Mas nada disto teria a grandeza cultural que é apanágio das exposições de Jim Cogswell se a sua formação inicial não tivesse sido nas áreas das humanidades – literatura, filosofia e religião. Esse é o património que povoava o imaginário do pintor.

Jim Cogswell persegue o mistério de diferentes decifrações: do mundo, do humano e até da própria cognição.

Eu deixei-me embalar por esse mistério e, como Alice, deslizei de uma realidade – num tempo – para outra realidade – noutro espaço – e vivi uma história incrível e fascinante, cumprindo, deste modo, o desejo do feiticeiro, Jim Cogswell:

"Também quero que as pessoas inventem as suas próprias histórias. Quero que elas narrem a peça para si próprias. Quero que eles partilhem as suas narrativas com outras pessoas"⁶.

To these artefacts, Jim Cogswell, a sorcerer and a decipherer of stories, added context, History, life. He wandered through the collective memories of different spaces and people, questioned them and then offered us his own reading of these travelling memories.

The fact that he was born and raised in Japan of course broadened his perception of the world, through his grasp of different writing systems – the three Japanese systems, and the Latin alphabet inherited from his parents. Language and writing give shape to people, making them unaware hostages to subliminal messages. Jim Cogswell's insistence on alphabets comes from his Asian background. Engraving, one of his many pursuits, allowed him to create an "anthropomorphic alphabet", always present in all his exhibitions. In addition, he has developed the art of drawing removable vinyl illustrations that allow him to interact visually with different architectural structures, generating new narratives or highlighting existing ones. Cogswell also uses video to digitally generate dark matter – a cosmogony –, producing acoustically interactive mechanised painting. Naturally, painting is the essential medium for the different forms of his artistic discourse, but it would not have the cultural depth that is the distinctive trait of Jim Cogswell's exhibitions if his early training had not been in the humanities – literature, philosophy and religion. This is the legacy populating the painter's imagination.

Jim Cogswell pursues the mystery of different decipherments: of the world, the human and cognition itself.

I let myself be lulled into this mystery and, like Alice, I slid from one reality – in one time – to another reality – in another space – and lived an incredible and fascinating story, thus fulfilling the wish of Jim Cogswell the sorcerer:

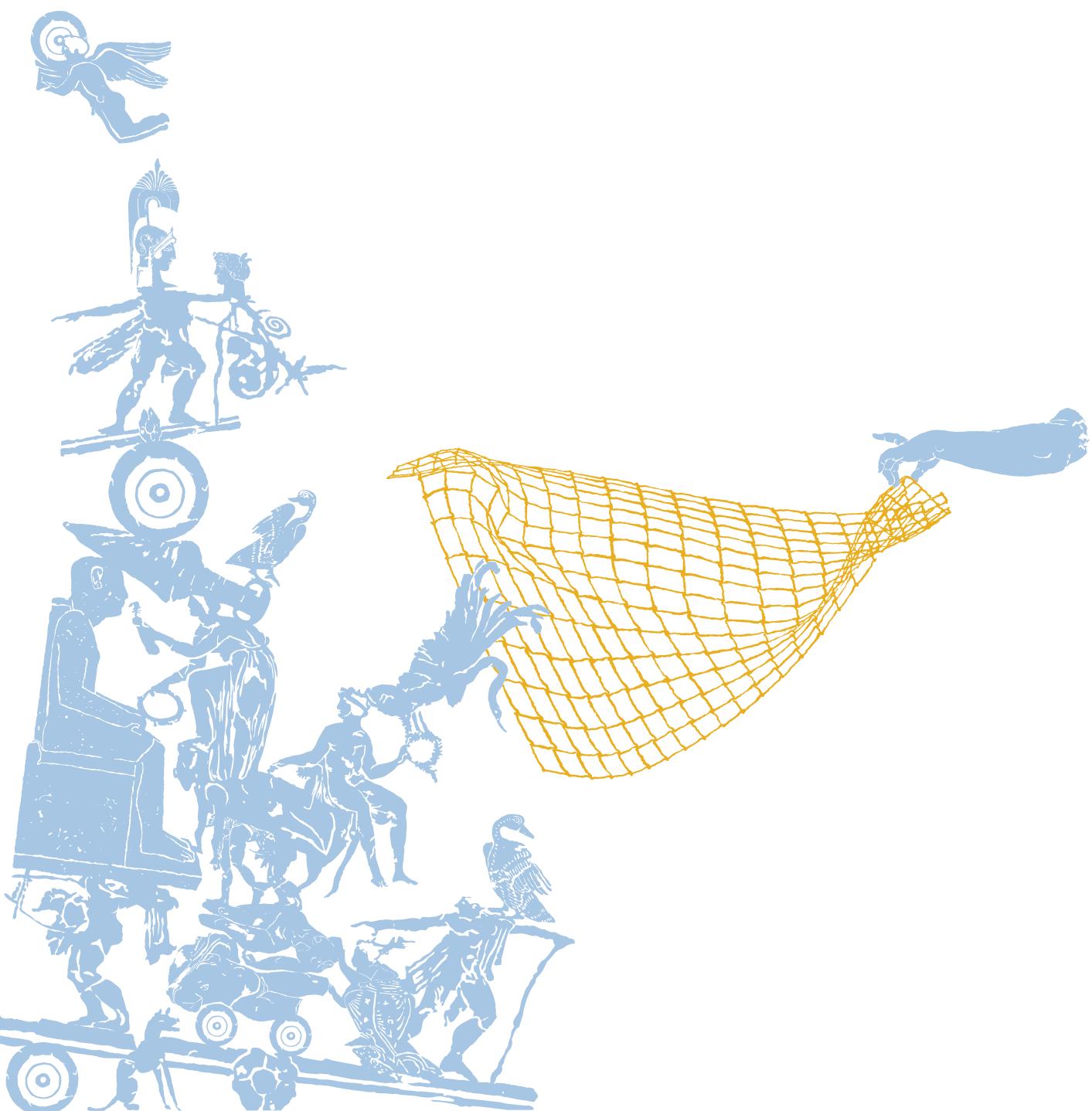
"I also want people to make up their own stories. I want them to tell the play to themselves. I want them to share their narratives with other people"⁶.

6 Cogswell, Jim, *Cosmogonic Tattoos*, Michigan, University of Michigan Museum of Art, 2018, p. 52. (tradução da autora).

6 Cogswell, Jim, *Cosmogonic Tattoos*, Michigan, University of Michigan Museum of Art, 2018, p. 52.









MÃOS, REDES
E OUTROS
DISPOSITIVOS
HANDS, NETS
AND OTHER
DEVICES



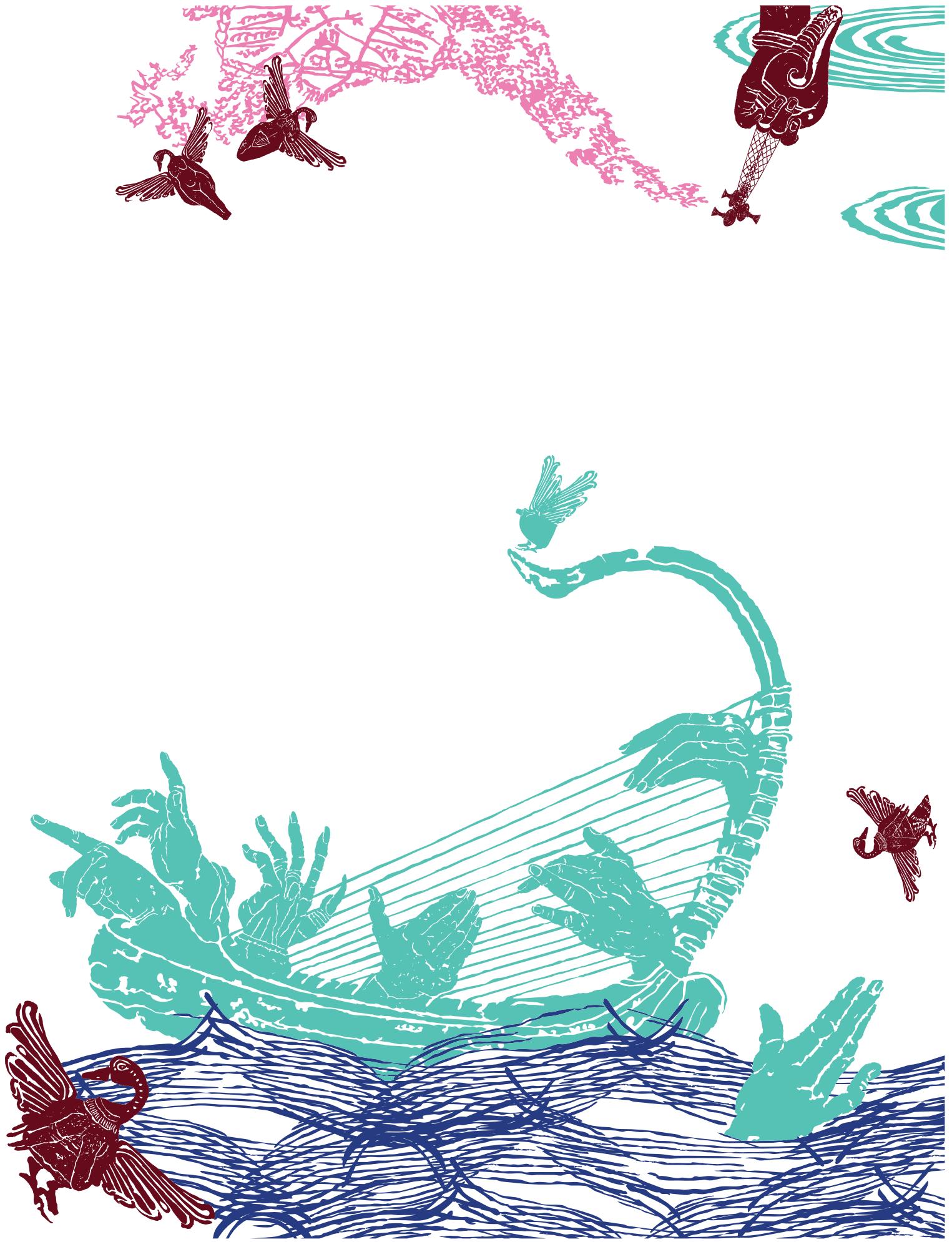
















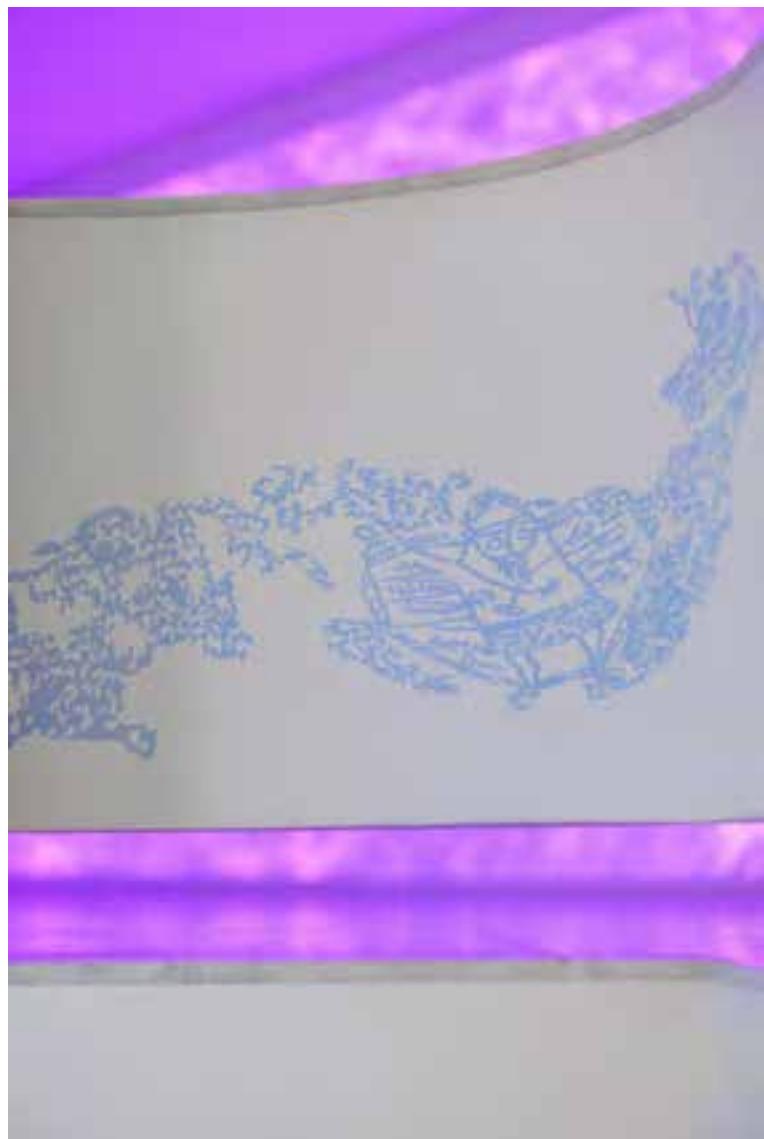








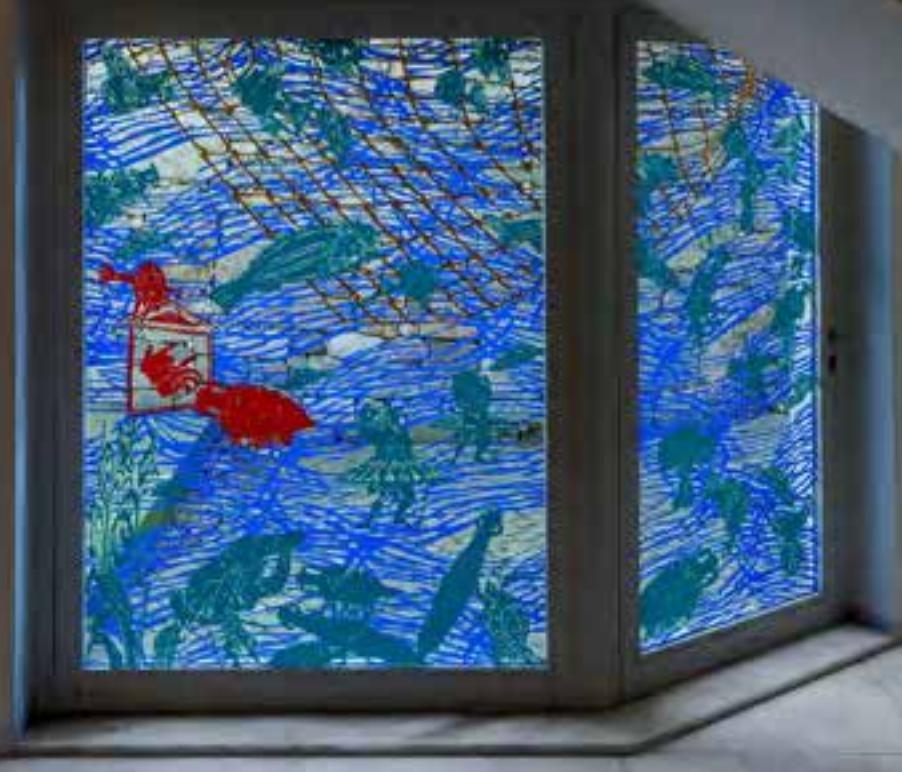










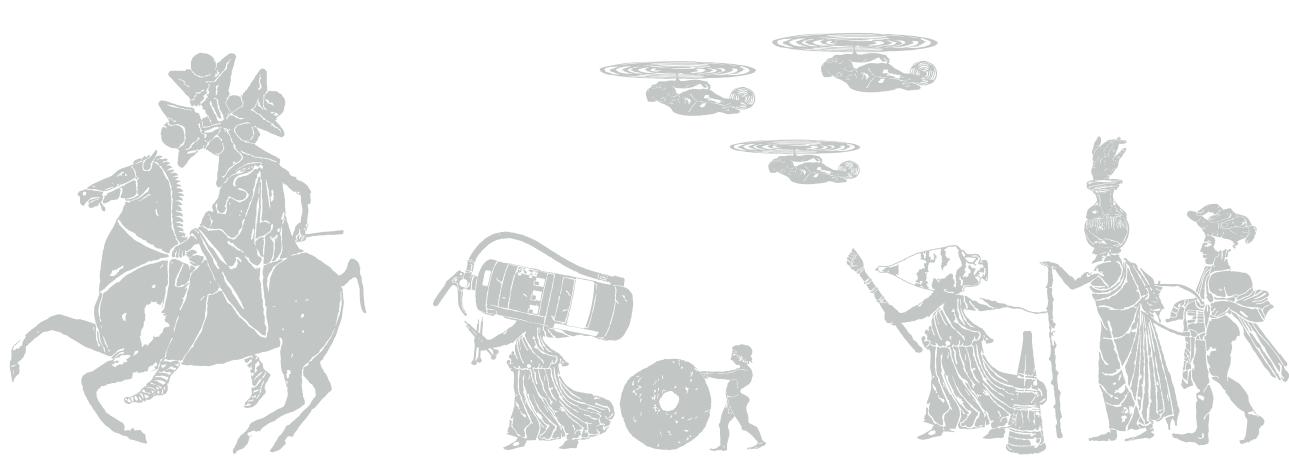


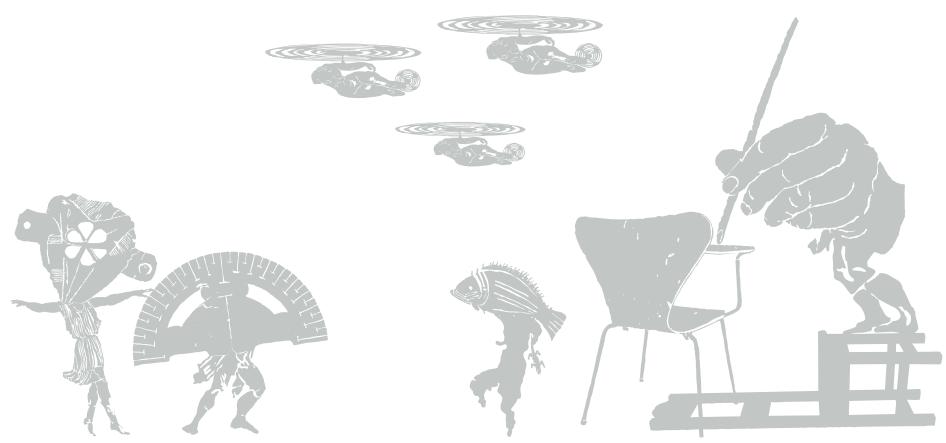












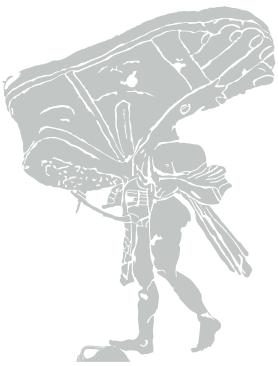


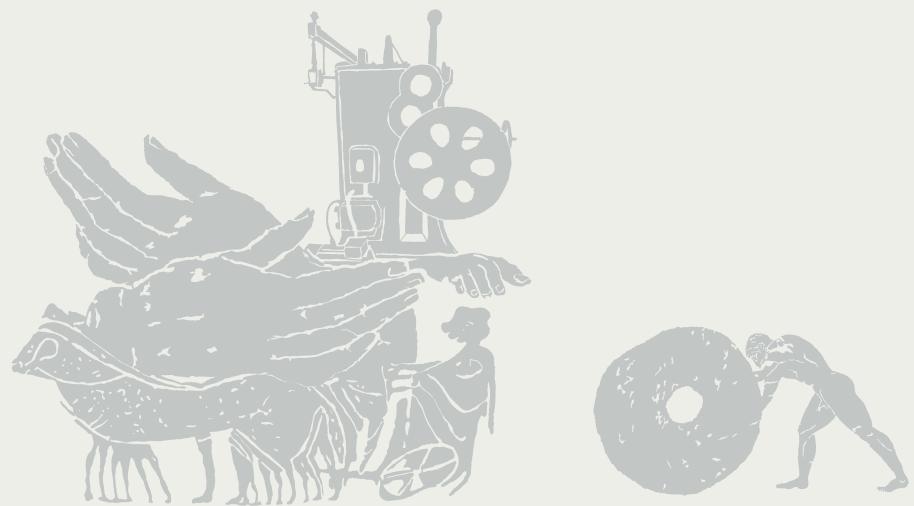
OUTROS
DISPOS
ITIVOS



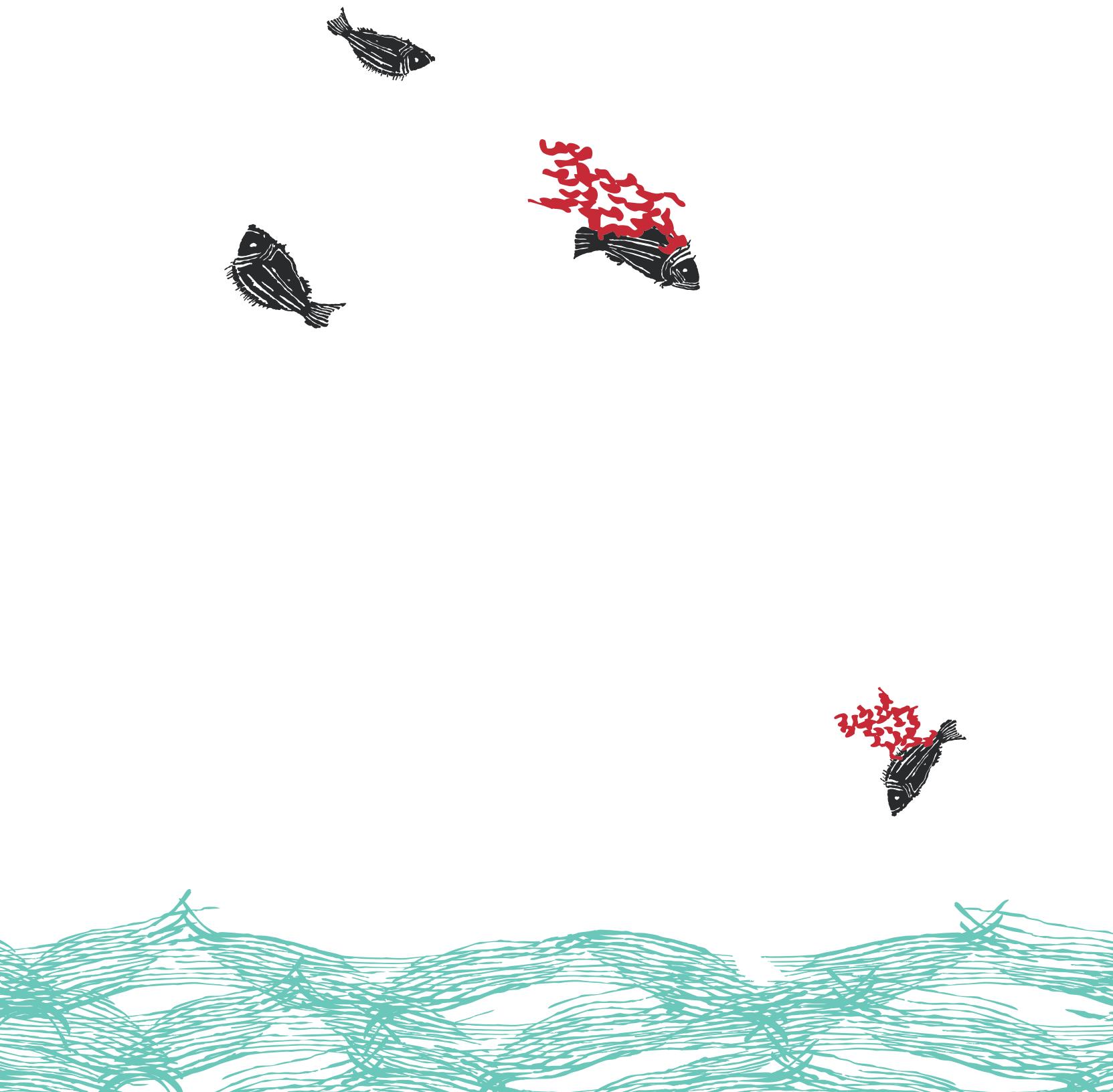


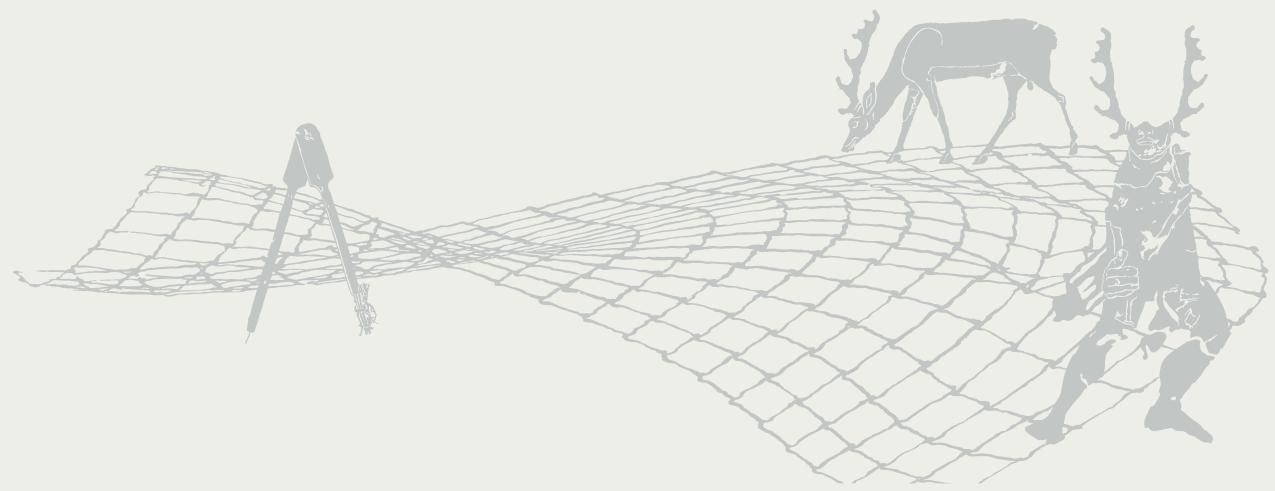


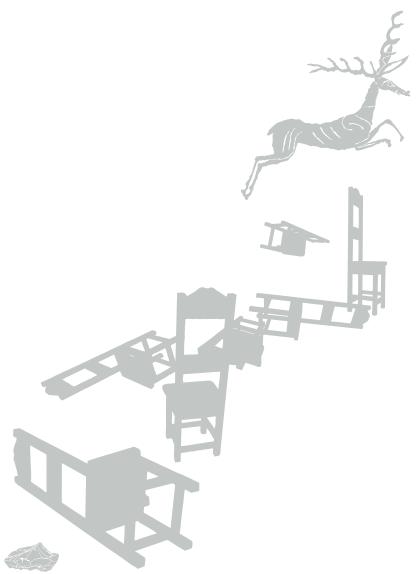






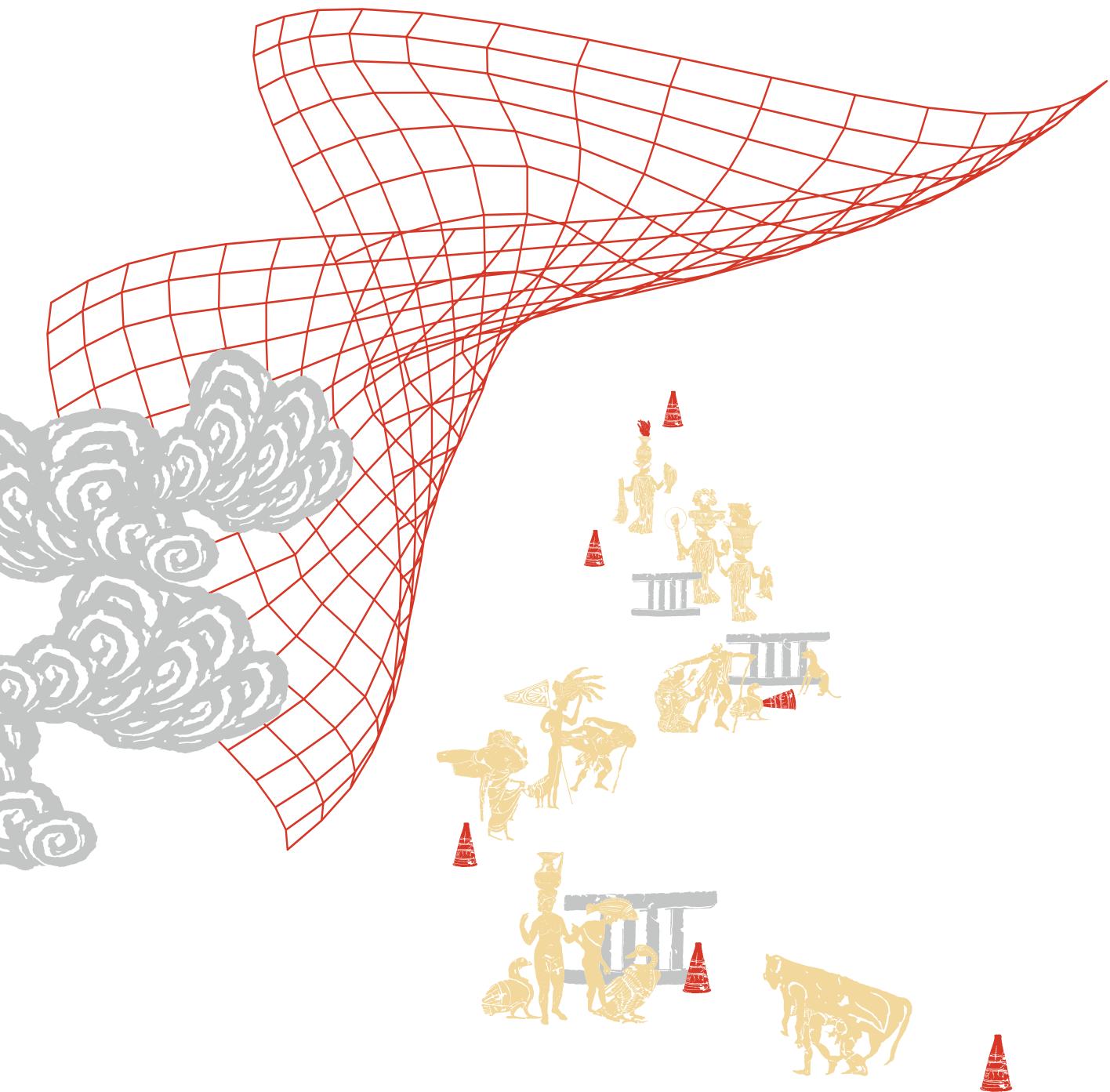


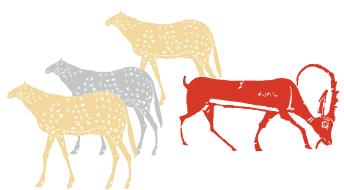






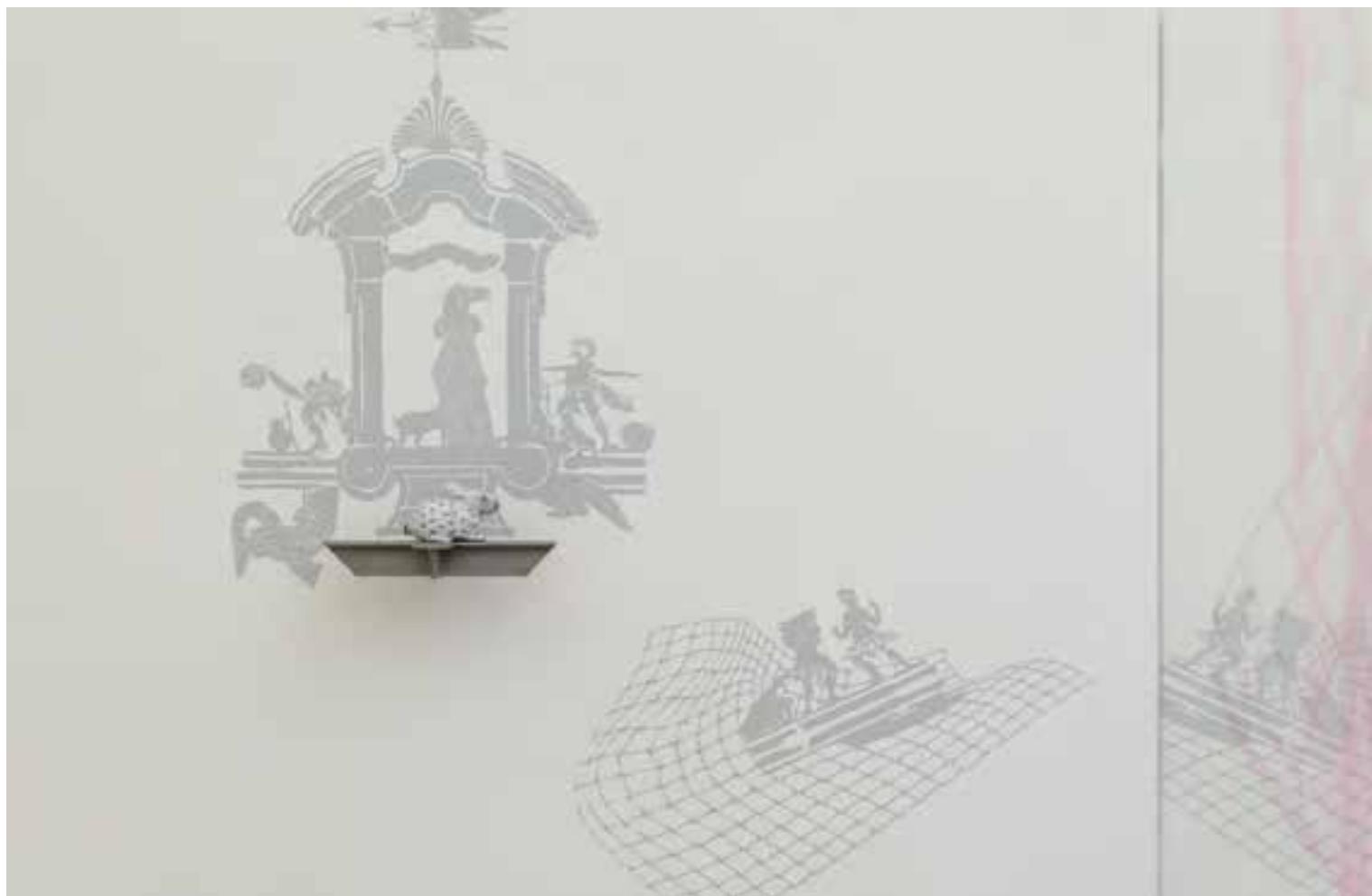








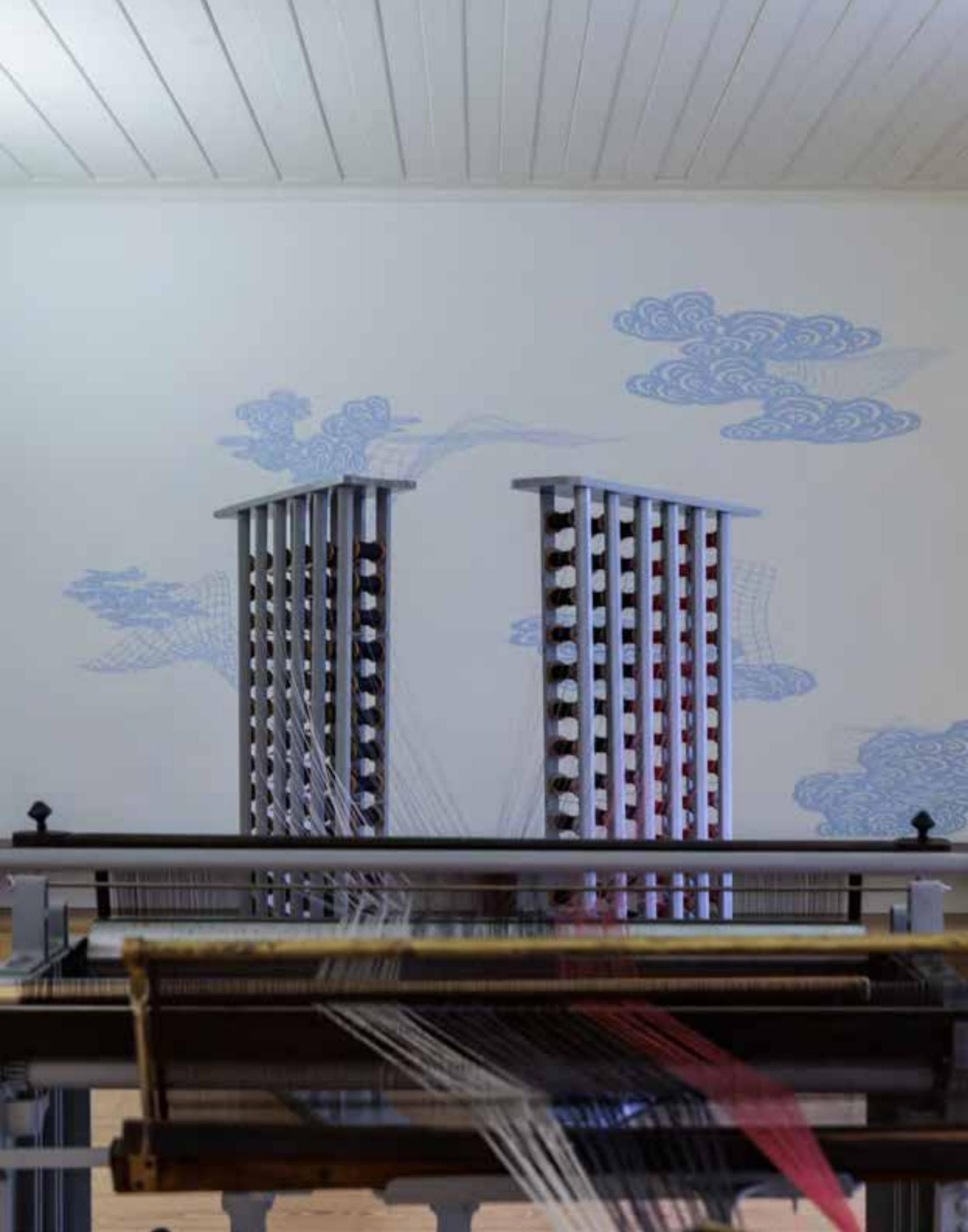








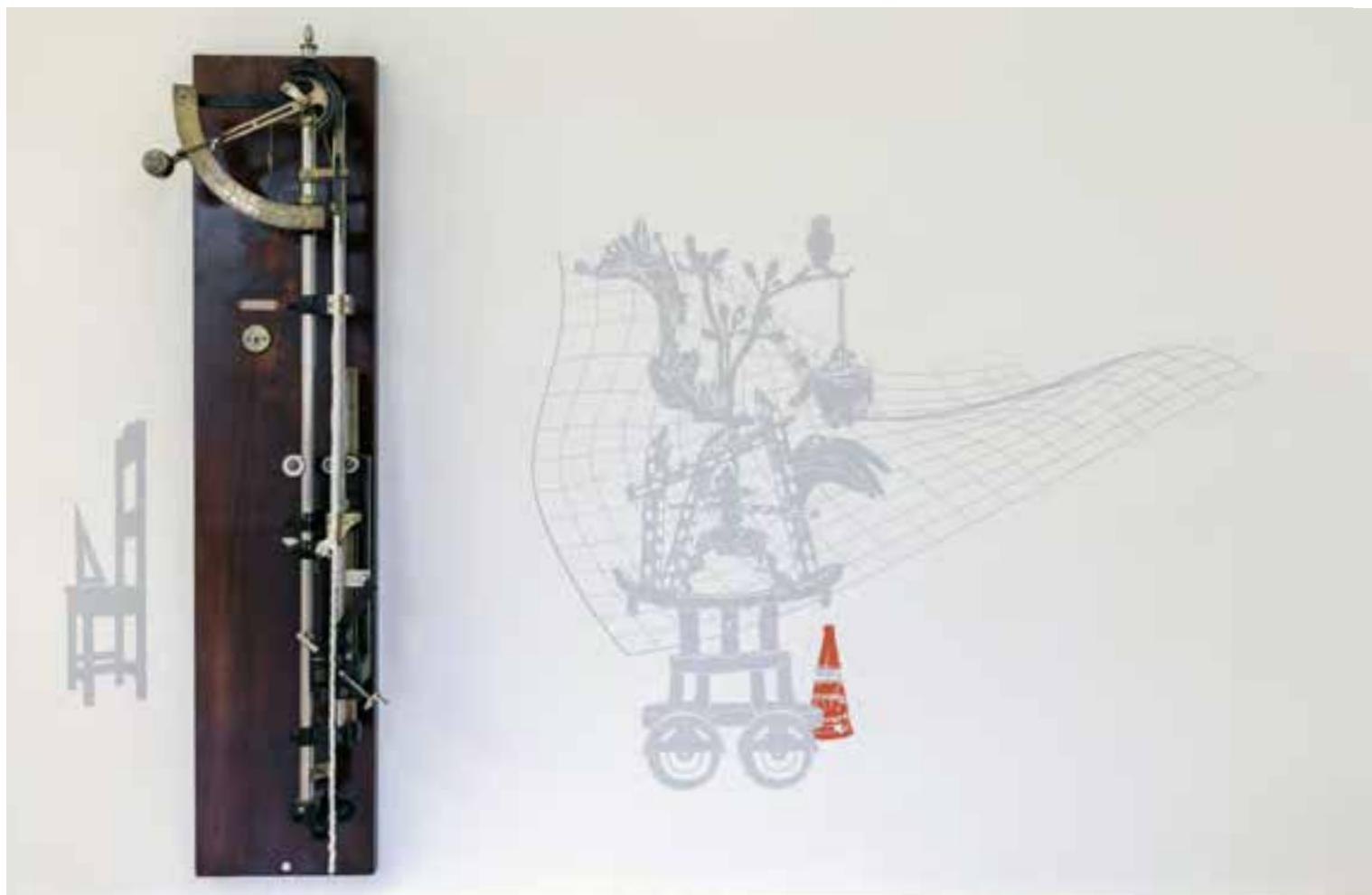




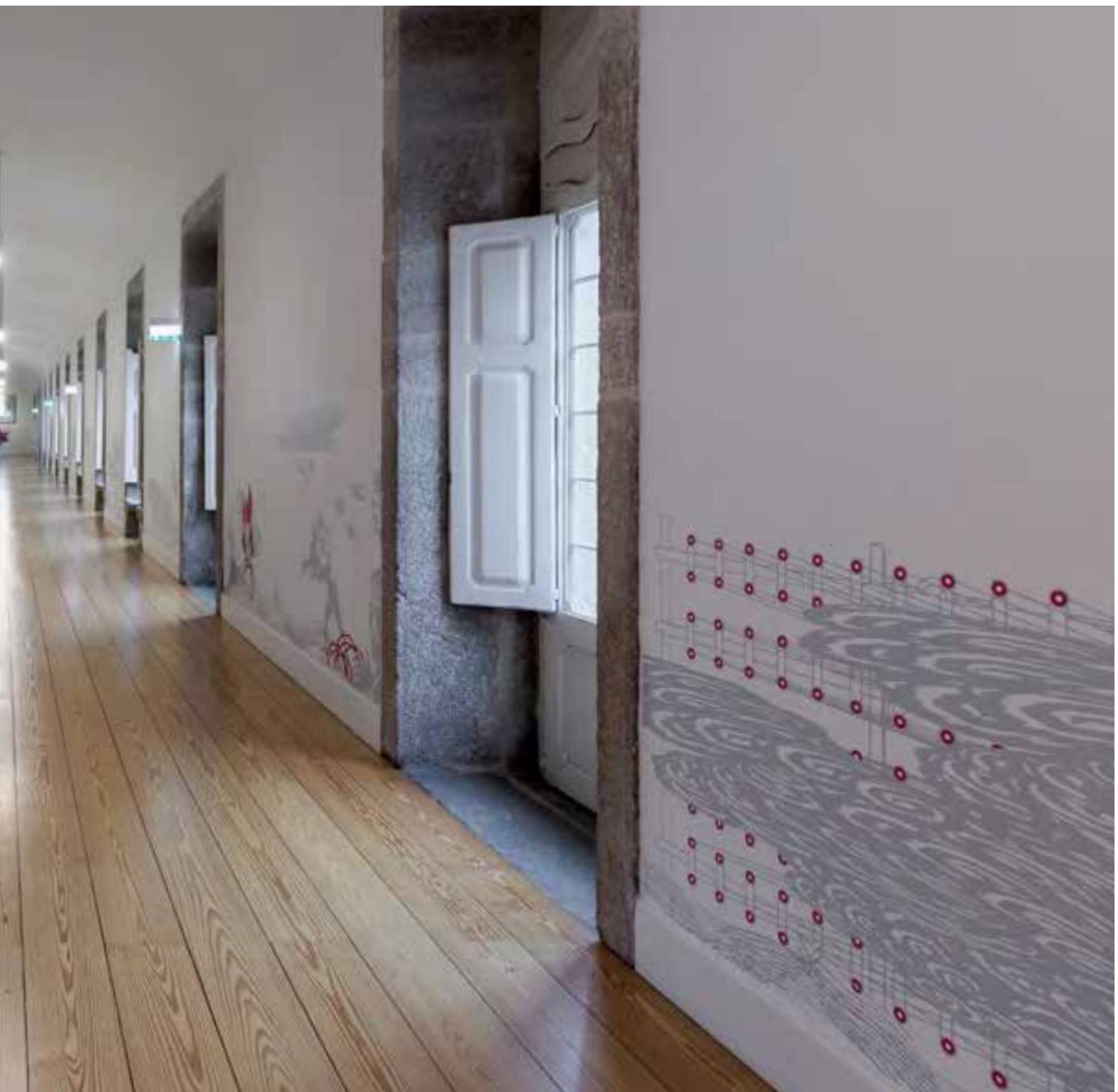


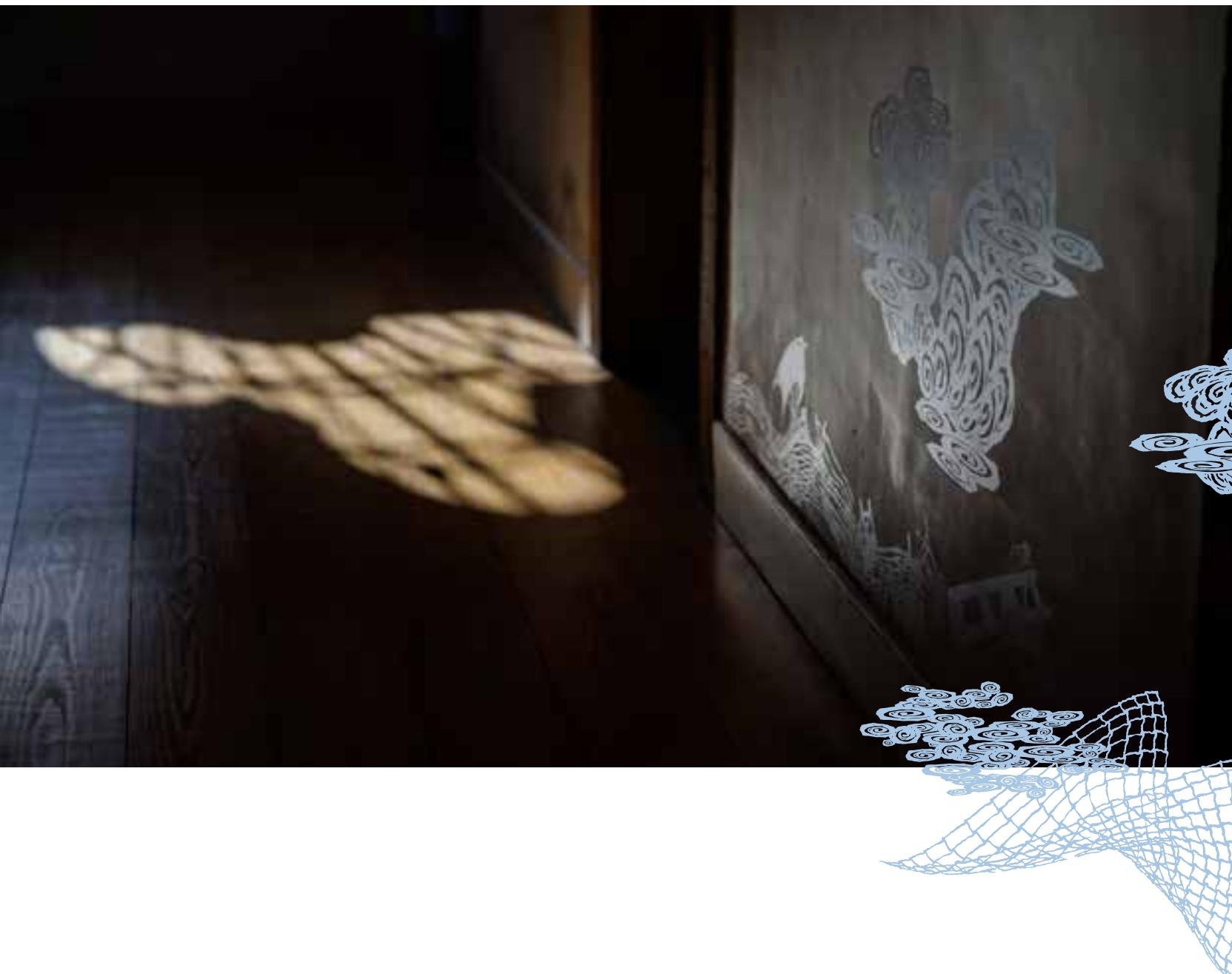


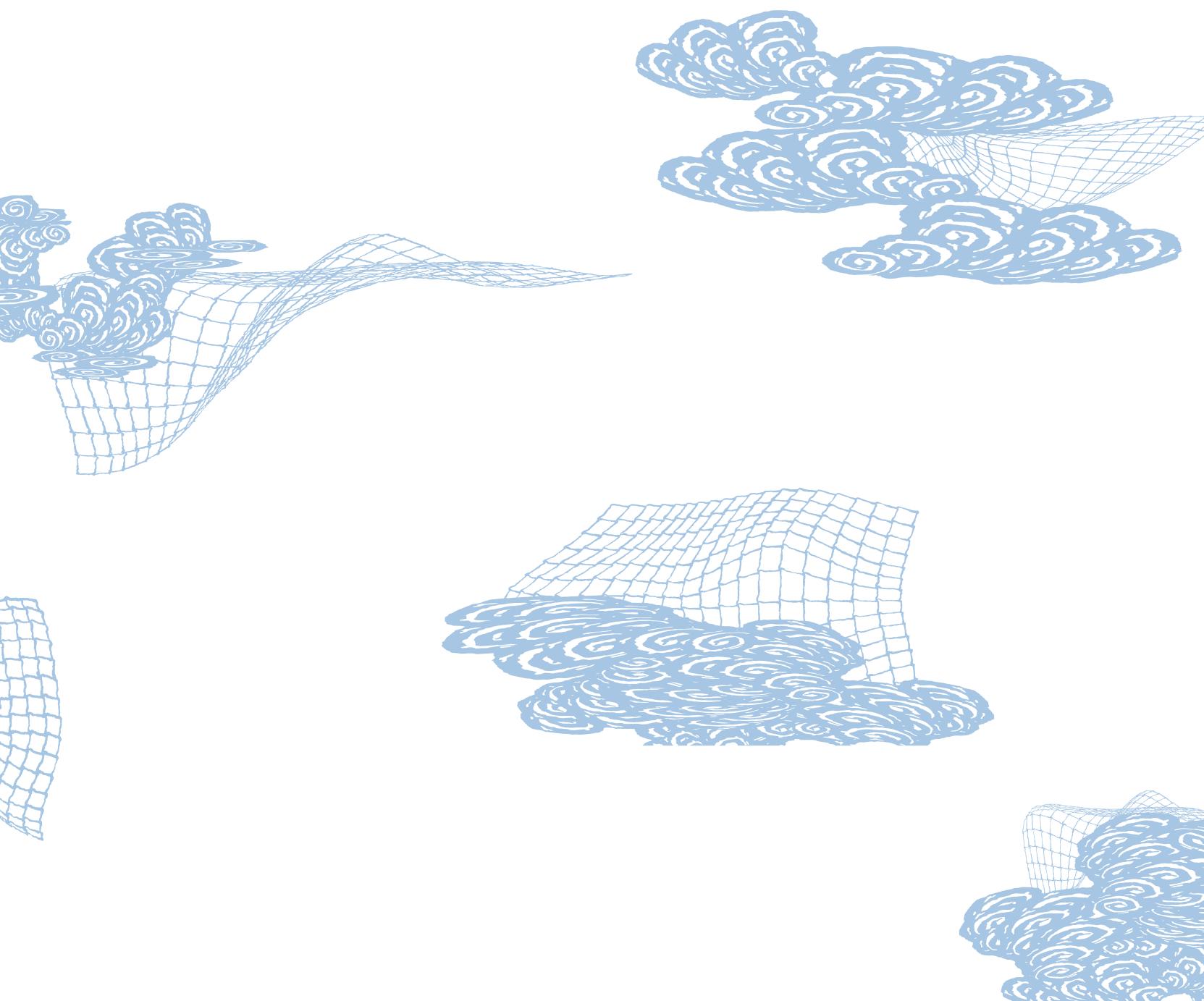


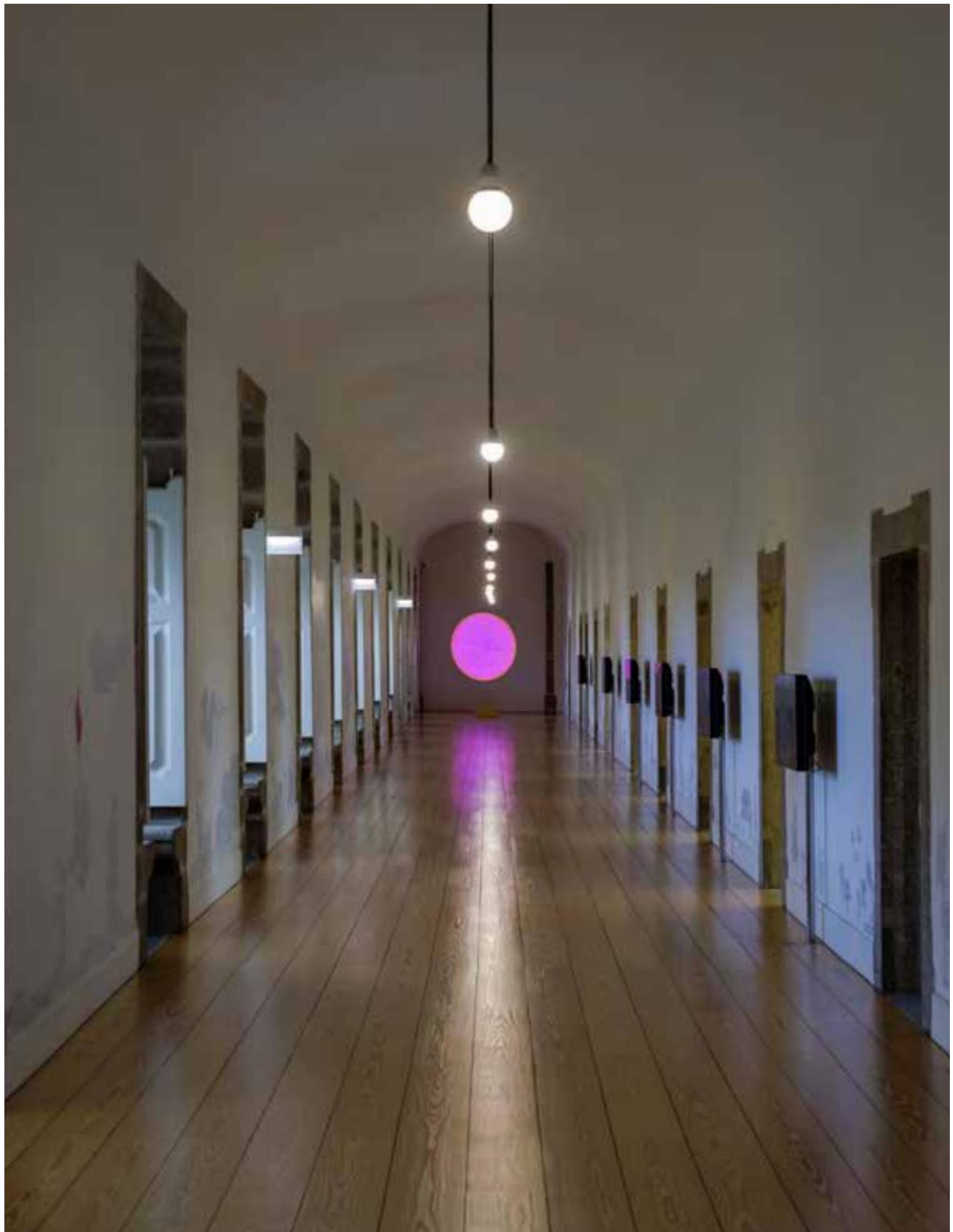












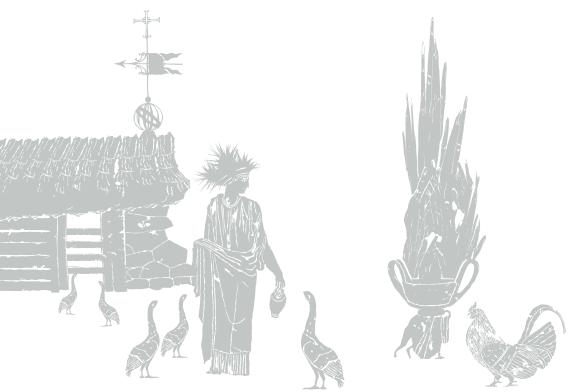






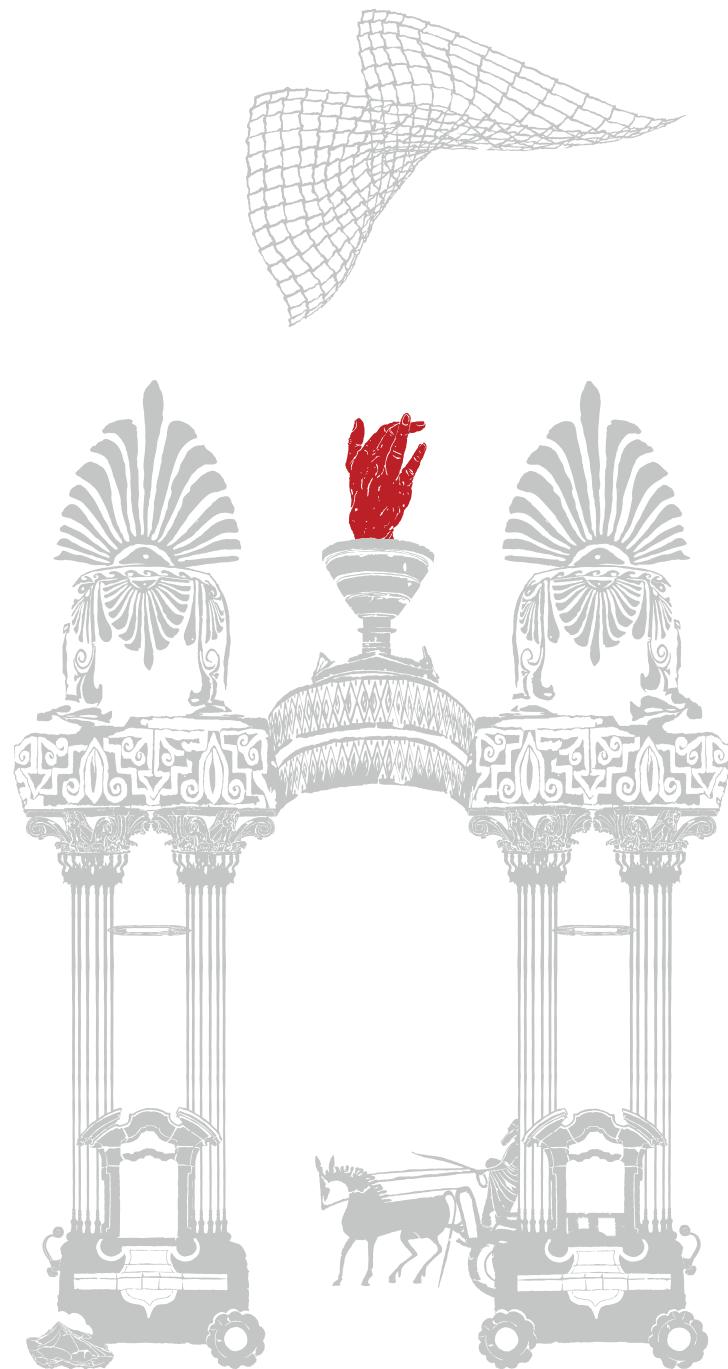




















LISTA DE OBRAS EXPOSTAS
LIST OF EXHIBITED WORKS



1.
Studies of artefacts for vinyl installations, 2015-2022
 Graphite and ink on mylar



2.
Cosmogonic Tattoos, 2017
 Cliché verre prints



3.
Archaeological video interventions, 2022
 Video
 Tom Bray and Jim Cogswell



4.
Jeweled Net of the Vast Invisible, 2014
 Video
 Gregory Tarlé, cosmologist
 Stephen Rush, composer and musician
 Jim Cogswell, visual artist
 Tom Bray, installation media producer
 Jason Eaton, computer programming
 Simon Alexander-Adams, media arts assistant
 Brian Nord, cosmologist and simulation consultant

Musicians

Stephen Rush: compositions, keyboards, electronics, and Indian singing
 Jeremy Edwards: drums, samples, and treatments
 Andrew Bishop: saxophones and clarinets
 Joe Fee: bass



5.
Cuncta Fluunt / Everything Changes
 Based on a text from Ovid's Metamorphoses



6.
Anthropomorphic Alphabet, 1994-1996
 Copper dry point prints

BIOGRAFIA
BIOGRAPHY

Jim Cogswell é Professor na Stamps School of Art & Design, na Universidade do Michigan. Como pintor com formação em literatura, sente-se atraído por projetos interdisciplinares e tem colaborado em performances, vídeos e instalações com poetas, bailarinos, músicos, compositores, cosmólogos, astrónomos, um bioestatístico, um engenheiro de computação, e um engenheiro mecânico. A interseção da arte, arqueologia e arquitetura tornou-se cada vez mais central na sua prática criativa recente. Por exemplo, *Cosmogonic Tattoos* (2017) foi uma instalação de vinil para o Kelsey Museum of Archaeology e para o Museu de Arte da Universidade do Michigan, baseado em objetos das suas coleções. *Unseen Worlds* (2021) é uma instalação em janelas do Museu de História Natural da Universidade do Michigan, baseado em imagens científicas de microrganismos. *Vinyl Euripedes* (2022) é uma instalação para a Fundação Michael Cacoyannis, em Atenas, na Grécia, baseado na encenação cinematográfica de Cacoyannis de três peças de Eurípides: *Elektra* (1962), *The Trojan Women* (1971), e *Iphigenia* (1977).

Jim Cogswell is a Professor at the Stamps School of Art & Design at the University of Michigan. As a painter with a background in literature, he is attracted to interdisciplinary projects and has collaborated in performance works, videos, and installations with poets, dancers, musicians, composers, cosmologists, astronomers, a biostatistician, a computer science engineer, and a mechanical engineer. The intersection of art, archaeology, and architecture has become increasingly central to his recent creative practice. For example, *Cosmogonic Tattoos* (2017) was a vinyl installation for the Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art based on objects in their collections. *Unseen Worlds* (2021) is a window installation for the University of Michigan Museum of Natural History, based on scientific images of microorganisms. *Vinyl Euripedes* (2022) is an installation for the Michael Cacoyannis Foundation in Athens, Greece, based on Cacoyannis' cinematic re-staging of three plays by Euripides: *Elektra* (1962), *The Trojan Women* (1971), and *Iphigenia* (1977).

FICHA TÉCNICA
CREDITS

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Título **Title**
Mãos, redes e outros dispositivos

Data **Date**
21.10.2022 – 29.01.2023

Local **Place**
Museu Internacional de Escultura Contemporânea |
Museu Municipal Abade Pedrosa

Curadoria **Curator**
Álvaro Moreira

Artista **Artist**
Jim Cogswell

Montagem **Set up**
Jim Cogswell
Álvaro Moreira
Margaret Couch Cogswell
Tom Bray
Helena Gomes
João Pedro Oliveira
Tânia Pereira
Carla Martins
Sofia Carneiro
Carlos Afonso

Vinil **Vinyl**
Casa dos Reclamos

Divulgação e peças gráfica **Printed advertising material**
Gabinete de Comunicação da Câmara Municipal de Santo Tirso

CATÁLOGO
CATALOGUE

Título **Title**
Mãos, redes e outros dispositivos

Coordenação editorial **Editorial coordinator**
Álvaro Moreira

Textos **Texts**
Alberto Costa
Álvaro Moreira
Maria Helena Lopes
Terry Wilfong
MaryAnn Wilkinson

Design gráfico **Graphic design**
Renata Mota

Fotografia **Photo credit**
Miguel Ângelo

Tradução **Translation**
Laura Talone (PT/EN; EN/PT)

Revisão **Proofreading**
Tânia Pereira

Edição **Publisher**
Câmara Municipal de Santo Tirso

Impressão **Printing**
Rainho & Neves

Tiragem **Print Run**
500

Local e data de edição **Place & date of publication**
Santo Tirso, 2024

ISBN
978-972-8180-93-5

Depósito legal **Legal deposit**



