

SOPRO

ANDRÉ CEPEDA















André Cepeda abre o diafragma

O trabalho fotográfico de André Cepeda é alimentado pelas periferias das grandes cidades portuguesas. Primeiro e durante um longo período nos arredores do Porto, e nos últimos cinco anos nos de Lisboa. No limite entre o construído, o abandonado e o terreno baldio, entre ervas daninhas perfurando o betão e poças de água sobre os restos de asfalto, o artista encontra as suas imagens em zonas onde poucos se aventuram a entrar. As poucas figuras humanas que aparecem nas suas fotografias habitam ou ocupam, por vezes só temporariamente, estas zonas liminares. As pessoas retratadas estão socialmente à altura da sua localização geográfica: à margem, como os migrantes vindos, entre outros, das antigas colónias; os sem-abrigo, os ciganos, os desamparados da sociedade portuguesa dilacerada por duas crises económicas em dez anos. O artista alimenta o seu arquivo enquanto vagueia sobretudo pelos bairros periféricos e bairros sociais guiado pela sua intuição, sem um plano pré-estabelecido, mas com os sete sentidos em alerta. Numa segunda fase e após meses “febris” passando horas e dias nos subúrbios, processa a sua colheita: imagens quase desfocadas, obtidas espontaneamente, calculadas de modo a quase implodirem, despidas de qualquer efeito de beleza imediata. Organiza o fruto da sua deriva: imagens de intenções obscuras, sem desejar a sedução, à beira do esquecimento, a fim de construir uma ou mesmo várias narrativas.

Mas aqui, André Cepeda, para a exposição no Rialto6 em Lisboa, deixou pela primeira vez o seu perímetro indo às terras que já tinham atraído a atenção dos primeiros fotógrafos e de todos os que se seguiram: a orla mediterrânica

com as suas antigas ruínas. O berço da “humanidade” europeia. Joseph-Philibert Girault de Prangey foi o primeiro a tirar um retrato da Acrópole em Atenas em 1842, apenas três anos após a data oficial da invenção da fotografia. Em oposição às fotografias dos antepassados, o Partenon¹ visto por André Cepeda é, em primeiro lugar, um conjunto de fragmentos – o elemento primário da ruína. A abordagem invulgar ao monumento de referência da cultura ocidental² também leva o artista a um enquadramento inesperado: se o templo e tesouro grego no seu estado actual é um lugar de corrente de ar, sem paredes e sem telhados, o artista apresenta-o dando-nos a impressão de estarmos num interior fechado, ao mesmo tempo que possibilita aberturas de modo a que o olhar possa escapar. O terceiro aspecto que torna o seu trabalho único em algumas das imagens é a utilização premeditada de película fora de prazo, dando às fotografias uma tonalidade sépia. Longe de qualquer nostalgia, as impressões têm um aspecto de sobre-exposição, inundadas de luz.

Se André Cepeda é conhecido por um olhar sombrio sobre o seu presente, surpreende-nos aqui ao abrir o diafragma, com uma visão sobre o passado antigo que é banhado pela luz radiante do sul europeu. O mesmo Sul que foi financeiramente estrangulado em 2010/2013 pelos mercados bolsistas mundiais na sequência da crise do *subprime* norte-americano de 2008, tendo mesmo alguns países credores do Norte chegado ao ponto de perguntar se a Grécia fazia parte da Europa. Para a exposição *Sopro*, o artista estabelece uma ligação entre o presente e o passado, entre o seu aquém-português e o seu além-grego. Realiza-o através de dois conceitos de ruína. O vídeo, na primeira sala do Rialto6

mergulhada na escuridão, apresenta planos fotográficos a preto e branco, fixos e longos, que se sucedem uns aos outros. O último plano do *loop* mostra quatro pilares rectangulares de betão, decompostos pela fauna e a flora, o vento e a chuva algures num baldio de Lisboa.

Descendo as escadas até à cave do Rialto⁶, avançando em direcção à luz para chegar à sala de exposições, o espectador é confrontado com as suas impressões à escala humana de vistas fragmentadas das colunas dóricas do Partenon de Atenas e das lajes de pedra que compunham os pisos milenares. As colunas do Partenon estão em oposição às quatro estelas decapitadas e imóveis, filmadas em plano fixo no vídeo da primeira sala. Apostamos que perecerão muito mais rapidamente do que as do Partenon – não só devido à sua construção em betão armado³, mas também pela sua insignificância estética. No vídeo, a sua imobilidade contrasta com as ervas lentamente movidas pelo vento e que, num tempo ainda mais lento, tudo irão dominar.

Estas colunas modernas que se decompõem são da ordem pós-apocalíptica, em oposição às ruínas românticas do Partenon, se seguirmos o argumento de Nathanaël Wadbled desenvolvido no seu ensaio *Les imaginaires écologiques des ruines romantiques et post-apocalyptiques : représenter le sauvage et la pollution contre l'artificialisation moderne*⁴. Ele observa: “A visão pós-apocalíptica mostra simetricamente o mundo do depois: a natureza selvagem foi destruída e substituída por um mundo artificial, também este irremediavelmente destruído... O abandono destas ruínas não é, contudo, um regresso romântico à natureza como era antes da modernidade. (...) A natureza pós-apocalíptica é igualmente

composta por não-humanos que haviam sido domesticados no tempo da modernidade.” No seu ensaio, remete a visão pós-apocalíptica à visão romântica que se opõe ao mundo moderno, tendendo para uma total artificialidade através da industrialização e da urbanização. Ele escreve, e estas linhas poderiam também aplicar-se à Acrópole: “A representação romântica de uma natureza selvagem oferecendo-se ao viajante é inseparável do contexto da revolução industrial”, referindo-se, entre outras coisas, ao livro *As Passagens de Paris* de Walter Benjamin. Continua: “Este contexto segue o entusiasmo do Iluminismo pelo progresso domesticando uma natureza hostil. (...) A natureza afigura-se então como frágil e os não-humanos como ameaçados pelos meios de artificialização do mundo moderno. Tal como o visitante de uma exposição, que descobre um quadro, o viajante vem do mundo moderno artificializado. É sempre o local de onde vem o olhar.”

Se a modernidade se baseia na aberração, em última análise auto-destrutiva, da separação natureza/cultura inicialmente conceptualizada pelos antigos gregos⁵, tomamos hoje em consideração, graças a Bruno Latour entre outros, “que os agentes não-humanos são dotados de agência no sentido pragmático de que a sua acção produz um efeito. Tal como os seres humanos, eles são poderes animados no sentido em que agem e moldam a matéria”.⁶ Estamos longe de uma fragilidade da natureza, tal como descrita pela visão romântica. Natureza é para nós um conceito para manter o vivo à distância e para cujo fim a câmara obscura é uma ferramenta poderosa. À força de tentar dominar aquilo a que chamamos natureza, ela domina-nos cada vez mais. Basta pensar nos efeitos do aquecimento global nos últimos meses.

A viagem de André Cepeda às origens do ocidente, “a infância histórica da humanidade”, segundo Karl Marx⁷, surpreende-nos, embora a arquitectura esteja muito presente na sua obra. No entanto, trata-se de uma arquitectura periférica, vernacular: bairros clandestinos e edifícios anódinos, fachadas de vidro com falsas pretensões. Por vezes o fotógrafo aventurou-se em ruínas de palácios de nobres locais, mas não mais longe. E agora o artista volta-se para a arquitectura da Grécia antiga.

Sejamos conscientes: A arte grega foi esquecida durante séculos. O Partenon foi outrora utilizado como igreja e o Erecteion foi transformado de igreja em palácio e em harém (sob o domínio otomano que durou mais de 400 anos). No tempo dos cristãos dos séculos IV e V, transformar uma escultura grega de mármore em cal para a construção era um acto de piedade. E a fundição do bronze das esculturas gregas na Idade Média era uma necessidade. Foi sobretudo Johannes Joachim Winckelmann que trouxe de volta a antiguidade grega à consciência europeia em meados do século XVIII, sob os auspícios do Iluminismo. E é à visão utópico-idealista de Winckelmann, que nunca foi além de Roma, que devemos a equação “antiguidade grega = ideal de beleza”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel partilha as principais teses do seu compatriota ao criticar o convite para acariciar as partes macias das esculturas das deusas, nutrindo uma profunda admiração pelas colunas gregas. Referiu-se a elas como “elementos básicos de utilidade e beleza”.

André Cepeda trouxe também fotografias de colunas. Mas as suas imagens são fracturadas, fragmentadas, tais como as ruínas que fotografou. Como se o espelho estivesse quebrado.

Consideremos estas imagens à luz de uma observação já feita por Dietrich Hardt em 1994: a constante apropriação e reinterpretação da cultura antiga, ainda nos nossos dias, é altamente subsidiada pelo estado através dos seus próprios organismos: universidades, museus e academias. Hardt escreve: “Parece que este trabalho serve para salvaguardar o núcleo duro da transmissão cultural da Europa, que fez com que um grande número de críticos desta consciência segregacionista mordesse os dentes. (...) Não há dúvida de que a construção de uma ‘Antiguidade’ capaz de erguer uma ordem simbólica e desencadear processos de identificação numa perspectiva de modernização, tornou possível, e só ela, a delimitação e a exclusão de culturas que lhe são estranhas, ou seja, as de África, Ásia e Oriente”⁸ e eu acrescentaria as das Américas.

A exposição *Sopro* traça um arco entre um passado milenar, exemplar para toda a cultura ocidental e instrumentalizada pela Europa colonial, e um presente à margem de uma capital europeia com um passado colonial cujos efeitos secundários ainda são perceptíveis nas suas margens. É à margem da metrópole colonial que vivem o homem e as duas mulheres encontradas pelo artista e presentes na exposição. Se no vídeo os seus movimentos lentos podem escapar à nossa observação, eles escapam certamente à vida agitada e apressada da metrópole. As duas mulheres estão deitadas sobre terra batida, às vezes cara a cara e com os olhos fechados, às vezes piscando-os quando o sol as perturba. Tal como a cabeça do homem em projecção diapositivo, elas parecem viver noutro tempo. É o tempo dos antecedentes gregos? E com o que sonham? Com um mundo melhor? Com uma vida sem submissão? De um sopro que as leve para longe? Respiram suavemente.

Ainda hoje, no início do século XXI, o cânone de referência para a representação do corpo humano continua a ser o ideal grego, retomado pela Renascença, transmitido até às academias do século XIX e que ainda domina a estética publicitária. Mas com as suas fotografias trazidas da Grécia, André Cepeda vira as costas à estatutária clássica. Nem sequer uma imagem de um Cavaleiro Rampin ou de uma Cariátide. Com o seu visor apenas enquadrou a arquitectura. Excepto que ali, no lado esquerdo do frontão oriental do Partenon, está aninhado um sobrevivente que escapou ao vandalismo cristão do primeiro milénio, ao terramoto de Atenas de 1687 e ao ataque ao embaixador britânico em Constantinopla. Com um papel duvidoso na administração otomana, Thomas Bruce, Conde de Elgin, removeu, entre 1801 e 1805, 12 estátuas dos frontões oriental e ocidental, 13 métopas e 156 placas do friso por sua própria conta “para promover o bom gosto em Inglaterra”, como escreveu. Ao todo, mais de 200 caixas deixaram o porto do Pireu para enriquecer as colecções do *British Museum* em Londres, depois de o nobre inglês ter falido.

A única escultura fotografada pelo artista e presente na exposição é a de um homem deitado e apoiado no seu cotovelo. Além disso, é difícil determinar o género na imagem, uma vez que a escultura se parece pouco com um humano e mais com um manequim de desenho sem rosto. Esta figura com a mão cortada, em plano contra-picado, parece suportar uma empena do Partenon com a cabeça. Uma espécie de Hércules que não usa as suas mãos, mas carrega na cabeça o telhado da arquitectura mais marcante do ocidente. Com André Cepeda chamamos-lhe, não sem alguma ironia, “o escravo”.

A sua representação fotográfica encontra-se na parte final da exposição, entre um par de mãos abertas e uma esfera de mármore, ambas escuras. As mãos fazem um gesto de recepção, a esfera leva-nos para a cabeça do homem em dia-projecção, e as linhas da vida das duas mãos fazem lembrar os veios da esfera de mármore. A figura de mármore branco presa no canto do frontão não pode sair do seu lugar, senão o telhado do templo desaba; mas talvez gostasse de poder ler as linhas da vida das mãos abertas, que por sua vez, talvez gostassem de receber a esfera de decoração urbana em mármore escuro e com veios visíveis. Desta forma, os traços das mãos uniram-se aos traços dos veios da esfera e o passado fundir-se-á com o presente, sob uma luz de sol negro.

Joerg Bader

1 de Janeiro de 2023









André Cepeda opens the aperture

André Cepeda's photographic work draws inspiration from the peripheries of Portuguese cities – initially and for a long time the outskirts of Porto, for the past five years in and around Lisbon. At the borderline between the built environment, dereliction and wasteland, between the weeds growing up through the Tarmac and the puddles on the remains of the asphalt, the photographer finds his images in zones where no outsider ventures. The few human figures that appear on his shots reside in or occupy these liminal zones, sometimes only temporarily. The individuals depicted are socially on a par with their geographical setting: on the margin, like the migrants who have come from former colonies or elsewhere, the homeless, Roma people, those left behind by Portuguese society, disrupted by two economic crises in ten years. It is mainly in wandering through the slums and the high-rise estates that the artist-photographer stocks his archive, guided by his intuition, with no pre-established plan, but with his five senses on the alert. In a second phase, months after the feverish hours and days spent in the suburbs, he deals with his harvest, images that verge on the quirky, obtained unforced, calculated so that they almost implode, stripped of any effect of first-degree beauty. He arranges the fruit of his wanderings, shots with unclear intentions, not setting out to seduce, at the edge of oblivion, to construct a narrative, or even narratives.

But lo and behold, for the Rialto6 exhibition in Lisbon, André Cepeda has for the first time left his usual zone, turning towards lands that had already exerted their attraction on the very first photographers and all those who

have followed them: the Mediterranean region with its ancient ruins, the cradle of European “humanity”. Joseph-Philibert Girault de Prangey took the first photograph of the Acropolis in Athens in 1842, just three years after the official date of the invention of photography. Unlike in the photographs by his antecedents, the Parthenon¹ viewed by André Cepeda is primarily a collection of fragments – a prime element of ruins. The unusual approach to the reference monument of western culture² also leads the artist to an unexpected framing: while the temple and Greek treasury in its current state is a draughty place, with no walls and no roofs, the artist-photographer presents it so as to give us the impression of being in an enclosed interior, while at the same time offering openings so that the gaze can look beyond. The third aspect that makes his work unique where some shots are concerned lies in the use of an out-of-date film, imbuing the photographs with a sepia tint. Eschewing any nostalgia, the artist has manipulated the prints to give them an over-exposed look, flooding them with light.

While André Cepeda is known for taking a dark view of the present, here he surprises us by opening the aperture, looking at the ancient past, bathed in the radiant light of southern Europe: the same south that was financially strangled between 2010 and 2013 by global stock exchanges following the 2008 crisis caused by imprudent American mortgage lending, with some creditor countries in the north going so far as to ask whether Greece was part of Europe. The artist establishes a link between the present and the past for the *Sopro* exhibition, between being here in Portugal and elsewhere in Greece. He does this with the help of two concepts of what constitutes a ruin. The video

in the entrance hall to Rialto6, plunged in darkness, shows (deep) black and white shots, still, long takes, like animated photographs, that follow one another. The final frame in the loop shows four rectangular concrete pillars, degraded by fauna and flora, wind and rain, somewhere on the outskirts of Lisbon.

Going down the stairs towards the basement at Rialto6, travelling towards the light to reach the exhibition room, spectators are confronted with his human-scale fragmentary shots of the Doric columns of the Parthenon in Athens and the slabs of stone that thousands of years before our time used to constitute floors. The columns of the Parthenon are in opposition to the four decapitated, motionless pillars shown in a still frame in the video in the entrance hall. We may wager that they will perish far more quickly than those of the Parthenon – partly because of their reinforced concrete construction³, but also because of their aesthetic insignificance. In the video, their immobility contrasts with the blades of grass that move slowly in the wind, and in a still slower elapse of time will gain the upper hand.

These disintegrating modern columns are post-apocalyptic in nature, in contrast to the romantic ruins of the Parthenon, if we follow the line of argument put forward by Nathanaël Waddled in his essay, *Les imaginaires écologiques des ruines romantiques et post-apocalyptiques : représenter le sauvage et la pollution contre l'artificialisation moderne*.⁴ He observes: “The post-apocalyptic vision shows the world to come symmetrically: wilderness has been destroyed and replaced by an artificial world, itself irremediably destroyed... However, the wilding of these ruins is not

a romantic return to nature as it was before modernity. ... Post-apocalyptic nature is likewise composed of non-humans that had been domesticated in modern times.” In his essay, he refers the post-apocalyptic vision back to the romantic vision that is in conflict with the modern world which tends towards a total artificialization by industrialisation and urbanisation. He writes, and these lines could equally well apply to the Acropolis: “The romantic depiction of wilderness being offered to the traveller is inseparable from the context of the Industrial Revolution,” conjuring up among other references *Das Passagenwerk* [The Arcades Project] by Walter Benjamin. He goes on: “That context follows the enthusiasm of the Enlightenment for progress that tames hostile nature. ... Nature then seems fragile and non-humans seem threatened by the modern world’s means of artificialisation. [The traveller,] like a visitor to an exhibition who discovers a painting, comes from the modern artificialized world. It is always from there that the eye is looking.”

If modernity is based on the ultimately self-destructive aberration of the separation of nature/culture conceptualised originally by the ancient Greeks⁵, today we take into consideration, partly thanks to Bruno Latour, the fact “that non-human agents are endowed with agency in the pragmatic sense that their action produces an effect. In the same way as human beings, they are animated powers insofar as they act and shape matter.”⁶ We are far removed from a fragility of nature, as proposed by the romantic vision. Nature for us is a concept for keeping the living at a distance, and the camera obscura is its powerful tool. By dint of trying to dominate what we call nature, it dominates us ever more. Just think of the effects of climate heating in recent months.

André Cepeda's journey to the sources of the west, "the historical childhood of humanity" according to Karl Marx⁷, surprises us, although architecture is very present in his work. But the architecture in question is peripheral, vernacular, favelas and insignificant blocks of flats, glazed façades with false pretensions. Sometimes the photographer has ventured into ruins of local aristocratic palaces, but has gone no further. And here we have the artist turning towards the architecture of ancient Greece.

We should bear in mind that Greek art was forgotten for centuries. The Parthenon was at one time used as a church and the Erechtheion was transformed from a church into a palace then into a harem (under Ottoman rule, which lasted for more than 400 years). In the time of the 4th and 5th century Christians, breaking up a Greek marble sculpture in lime to use it for building purposes was an act of piety. And casting bronze from Greek sculptures in the Middle Ages was a necessity. It was primarily Johannes Joachim Winckelmann who brought Greek antiquity back into European consciousness in the mid-18th century under the auspices of the Enlightenment. And it is to the Utopian-idealising vision of Winckelmann, who never went farther than Rome, that we owe the equation "Greek antiquity = ideal of beauty". Georg Wilhelm Friedrich Hegel, who shared the main theories of his fellow countryman, while criticising his invitation to stroke the soft parts of the sculptures of goddesses, nurtured a deep admiration for Greek columns. He described them as "basic elements of usefulness and beauty".

André Cepeda has brought back photographs of columns too. But his images are fractured, fragmented, like the ruins

he has photographed — as if the mirror was broken. Let us consider these images in the light of a comment made by Dietrich Hardt as early as 1994: The constant appropriation and reinterpretation of the culture of antiquity, still in our own day, is very heavily subsidised by the State through its own bodies: universities, museums and academies. Dietrich Hardt writes: "It seems that the work acts as a safeguard for the hard core of Europe's cultural transmission, with a fair number of critics of this segregationist consciousness finding it hard to swallow. ... It is beyond doubt that the construction of an 'Antiquity' capable of erecting a symbolic order and triggering identification processes in a modernisation perspective — and it alone — has made the demarcation and exclusion of cultures that are foreign to it possible, i.e. those of Africa, Asia and the East",⁸ and I would add those of the Americas.

The *Sopro* exhibition draws an arc between a history dating back thousands of years, exemplary for all western culture and instrumentalised by colonial Europe, and a present on the margins of a European capital city with a colonial history, the sequels of which remain perceptible on its margins. It is on the margin of the colonial city that the man and two women met by the artist and present in the exhibition live. While it is possible in the video for their slow movements to pass unnoticed, there is no doubt that they are escaping from the hectic, hurried life of the city. The two women are lying on their backs on an earth floor, sometimes head to head, with their eyes closed, and sometimes they blink when the sun disturbs them. Like the man with the head projected by means of slides, they appear to be living in a different time. That of Greek antecedents?

And what are they dreaming of? A better world? A life where they are not subjected? Of a breath of air that will carry them away? They breathe quietly.

Even today at the beginning of the 21st century, the baseline model for the depiction of the human body is still the Greek ideal, re-adopted by the Renaissance, passed down to the 19th-century academies, and still dominating advertising aesthetics today. But with his shots brought from Greece, André Cepeda turns his back on classical statuary: not a single image of a Rampin horseman or a Caryatid. With his viewfinder he has framed only architecture. Except that there, on the left-hand side of the east pediment of the Parthenon, there nestles a survivor who escaped the Christian vandalism of the first millennium, the Athens earthquake of 1687 and the raid by the British ambassador to Constantinople. With a questionable permit from the Ottoman administration, between 1801 and 1805 Thomas Bruce, Earl of Elgin, had 12 statues taken down from the east and west pediments, 13 metope panels, and 156 slabs from the frieze on his own behalf “to promote good taste in England”, so he wrote. In all more than 200 crates left the port of Piraeus to enrich the collections of the British Museum in London after Lord Elgin was declared bankrupt.

The only sculpture photographed by the artist and present in the exhibition is one of an outstretched man, leaning on his elbow. Moreover, it is hard to determine the figure’s gender on the print, for the sculpture looks less like a human being and more like an illustrator’s mannequin without a face. This figure with a chipped hand, taken in a low angle shot, seems to be supporting a gable of the

Parthenon with his head: a kind of Hercules who does not use his hands, but carries the roof of the West’s most influential piece of architecture on his head. With André Cepeda, we call him “the slave”, not without irony.

The photograph of him is hung towards the end of the exhibition, between a pair of open hands and an equally dark marble sphere. The hands are open in a gesture of receiving, the sphere refers back to the man’s head in a slide projection, and the lifelines of the two hands are reminiscent of the veins on the marble ball. The white marble figure trapped in the angle of the pediment cannot leave its place, otherwise the roof of the temple would collapse, but perhaps he would really like to read from the lifelines of the open hands, which for their part would perhaps like to be given the ball made of dark marble with visible veins designed as an urban decoration. Thus the lines of the hands would re-join the lines of the veins of the sphere, the past would merge with the present, in light from a black sun.

Joerg Bader
1 January 2023















Notas (pp. 16–23)

- 1 Partenon significa “sala para mulheres celibatárias”. Concebido como um templo e um tesouro, foi construído em tempo recorde entre 447 e 438 AC. em honra da deusa *Athena Parthenos*, protectora da cidade de Atenas, tendo Fidias como seu mestre de obras.
- 2 Muitas nações ocidentais utilizaram-nas para albergar as suas instituições políticas – parlamentos, assembleias e tribunais – mas também as suas instituições culturais – bibliotecas, universidades, teatros e museus – e ainda as suas instituições financeiras, tais como bancos e bolsas de valores.
- 3 “O betão (armado) encarna a lógica capitalista. É o lado concreto da abstracção mercantil. Como ela, anula todas as diferenças e é mais ou menos sempre a mesma. (...) Monotonia do material, monotonia das construções fabricadas em série de acordo com alguns modelos básicos, com uma duração de vida muito limitada, em conformidade com o reinado da obsolescência programada.” Contracapa de Anselm Jappe, *Béton – Arme de construction massive du capitalisme*, L’Échappée, Paris, 2020.
- 4 <https://www.cairn.info/revue-societes-2020-2-page-103.htm>
- 5 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung*, p. 46, Matthes & Seitz, Munique, 1989
- 6 <https://www.cairn.info/revue-societes-2020-2-page-103.htm>
- 7 Mencionemos também autores do século XVIII, tanto Thomas Blackwell ou Johann Gottfried Herder que viram na antiguidade grega a infância da humanidade, como mais tarde Georg Wilhelm Friedrich Hegel.
- 8 Dietrich Hardt, *Über die Geburt der Antike aus dem Geist der Moderne*, International Journal of the Classical Tradition, Vol. 1, N.º 1, Verão 1994, p. 89–106 (tradução francesa do autor vertida para português)

Notes (pp. 34–41)

- 1 Parthenon means “accommodation for unmarried women”. Designed as a temple and a treasury, it was erected in record time between 447 and 438 BC in honour of the goddess *Athena Parthenos*, the protector of the city of Athens, with Phidias as the project supervisor.
- 2 A great many western countries have drawn inspiration from it in housing their political institutions — parliaments, assemblies or law courts — as well as their cultural institutions — libraries, universities, theatres or museums — or indeed their financial institutions, such as banks or stock exchanges.
- 3 “(Reinforced) concrete embodies capitalist logic. It is the concrete side of mercantile abstraction. Like it, it cancels all differences and is almost always the same. ... Monotony of the material, monotony of the mass-produced buildings constructed according to a few basic models, with an extremely limited lifespan, in line with the supremacy of programmed obsolescence.” Back cover of Anselm Jappe, *BÉTON – arme de construction massive du capitalisme*, L’Échappée, Paris, 2020
- 4 <https://www.cairn.info/revue-societes-2020-2-page-103.htm>
- 5 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung*, p. 46, Matthes & Seitz, Munich, 1989
- 6 <https://www.cairn.info/revue-societes-2020-2-page-103.htm>
- 7 We may also cite 18th-century authors like Thomas Blackwell or Johann Gottfried Herder who saw Greek antiquity as containing the infancy of humanity, as did Georg Wilhelm Friedrich Hegel subsequently.
- 8 Dietrich Hardt, *Über die Geburt der Antike aus dem Geist der Moderne*, International Journal of the Classical Tradition, Vol. 1, No. 1, Summer 1994, pp. 89–106 (translated into French from German by the author, English version by the translator)

Sopro André Cepeda

edição / edited by
André Cepeda
Joerg Bader

texto / text
Joerg Bader

tradução (português)
translation (portuguese)
Elisa Cepeda
Filipe Felizardo

tradução (inglês)
translation (english)
Judith Hayward

revisão / proofreading
Emmanuelle Narjoux

design
Pedro Nora

pré-press
Blues Photography Studio

impressão / printing
Gráfica Maiadouro

correção de cor do filme
film color correction
119 Marvila Studios

montagem da exposição
exhibition set-up
Pedro Canoilas

André Cepeda
gostaria de agradecer /
would like to thank

Lili, Bela e/and Iggy
Yonamine
Niko

Miguel Abras
Luis Lopes
Sismógrafo
Pedro Huet
Arlinda Lopes
Sónia Taborda
Andreia Garcia
José Luis Almeida
Maria José Henriques
Urs Stahel

Luc Calis
Nídia Freitas
Pedro Tropa
Paulo Américo
Sara Coelho
Elisa Cepeda

André Santos
Cristina Guerra
Armando Cabral
Maria João Santos
Cristina Guerra Contemporary Art
ARCO – Centro de Arte
e Comunicação Visual

Rialto6

jb books & projects

www.rialto6.org

Rua Conde Redondo 6, 1 andar,
1150-105 Lisboa, Portugal

Edição publicada para a exposição *Sopro* de André Cepeda,
com curadoria de Joerg Bader, Rialto6, Lisboa, 2023
Edition published for the exhibition *Sopro* by André Cepeda,
curated by Joerg Bader, Rialto6, Lisboa, 2023