

JEFF WALL: O INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO

JEFF WALL: THE PHOTOGRAPHIC UNCONSCIOUS

Carlos Alexandre de Mello Libardi

UFES

Resumen: O texto busca, por meio de uma chave interpretativa que utiliza fundamentos da teoria da arte e da psicanálise, estabelecer relações entre o significante fotográfico de Jeff Wall e a cena onírica. Na fotografia encenada do artista, temos a simulação do modelo psicanalítico no qual o fotógrafo é o inconsciente, a fotografia (como meio) é o paciente, a foto é o sonho e o espectador, o analista. Nessa solicitação, cabe ao analista ideal dar o “ponto de estofo”, encontrar sentido na metáfora onírica. A fotografia como metáfora encobre um desejo persistente de questionar o reducionismo ontológico e formalista de genealogia fotojornalística como discurso hegemônico da fotografia.

Palabras clave: Jeff Wall; modelo psicanalítico; fotografia encenada; metáfora, reducionismo.

Abstract: *The text seeks to establish, through an interpretative key that uses fundamentals of the theory of art and psychoanalysis, to establish relations between the photographic signifier of Jeff Wall and the dream scene. In the artist's staged photograph, we have the simulation of the psychoanalytic model in which the photographer is the unconscious, photography (as a medium) is the patient, the photo is the dream and the spectator, the analyst. In this request, it is up to the ideal analyst to give the “padding point”, to find meaning in the dream metaphor. Photography as a metaphor masks a persistent desire to question the ontological and formalistic reductionism of photojournalistic genealogy as the hegemonic discourse of photography.*

Key words: *Jeff Wall; psychoanalytic model; staged photography; metaphor, reductionism.*

Introdução

Jeff Wall é um fotógrafo contemporâneo nascido em Vancouver em 1946. Antes do sucesso iniciado a partir da exposição de 1978 o fotógrafo já estava na cena artística atuando como fotógrafo conceitual e como professor e escritor de História da Arte.

Na segunda metade da década de 1970, a carreira do canadense teve uma inflexão. A exposição de 1978 marca o ponto da virada, a passagem do fotógrafo conceitual para o fotógrafo contemporâneo. O que veio antes de 1978 faz parte das experimentações como parte de um “romance de formação”.

O “romance de formação” teve como *cenário* a pouco *distinta* cidade de Vancouver, onde o fotógrafo esteve inserido na cena artística dos anos 1960 e 1970. A relação do fotógrafo com sua cidade vai além de ser esta o cenário de suas fotos.

Com a exposição de 1978, Wall rompeu, assim como outros de sua geração, com a fotografia artística de genealogia fotojornalística que tinha predominado até então. No texto *Sinais de indiferença*¹ Jeff Wall traz a cena dos anos 1960 e 1970 como um caldo primordial para o nascimento de sua fotografia. O canadense surgiu em 1978, com uma fotografia encenada e mnêmica que tencionou o “índice” peirceano,² o “isso foi” barthesiano³ e o “instante decisivo” bressoniano⁴ gerando uma fotografia auto reflexiva que

1 “*Sinais de indiferença*”: aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual. Nesse ensaio Wall contextualiza o uso da fotografia por artistas das décadas de 1960 e 1970.

2 “Índice” peirceano: refere-se a uma das três formas de relação entre signo e objeto estabelecidas por Charles S. Peirce (SANTAELLA, 2000, p. 37).

3 “Isso foi” barthesiano: Barthes em seu livro *A câmara clara* atribui como característica essencial da fotografia a sua aderência a um referente da realidade que ocorreu no passado (BARTHES, 1984).

4 O “instante decisivo”: foi o título do prefácio de um livro

questionou o reducionismo formalista e ontológico da fotografia de genealogia fotojornalística.

As fotos de Jeff Wall são capturadas a partir de uma encenação, elas possuem alta definição, cores, brilho, escala humana e são geralmente expostas em caixas de luz (*backlights*).⁵ Os temas são variados: cenas do cotidiano, pinturas dos grandes mestres, obras da literatura, etc. O fotógrafo não esconde o processo, não nega a encenação e chega a disponibilizar alguns *making-offs*.

Muitas fotos de Jeff Wall são elaboradas de cenas vivenciadas pelo fotógrafo, o *click* ocorre somente diante da cena mnêmica. Sendo esta a forma mais comum de elaboração fica a questão: será a imagem fotográfica de Jeff Wall pura reminiscência?

Caldo primordial

Vancouver é a cidade onde tudo começa e continua (é a cidade natal e onde está radicado o fotógrafo canadense). Conhecida por servir de cenário a céu aberto para diversas produções televisivas e cinematográficas estadunidenses. Vancouver, com sua vocação de servir como uma espécie de avesso de cartão postal, é para Jeff Wall não apenas seu lugar geográfico, mas também cenário para seus locais narrativos. Os *sinais de indiferença* de Vancouver permitem que esta possa se passar como uma cidade dos Estados Unidos, como esclarece Victor del Rio: “essa é precisamente sua função, ou seja, passar despercebida como lugar específico e conformar a imagem de uma cidade qualquer” (2012).

de Cartier-Bresson. No prefácio são abordados princípios relacionados à captura e manipulação da fotografia (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 15).

5 *Backlight*, *lightbox*, caixas de luz ou ainda foto retroiluminada são sinônimos, é uma forma de apresentação de fotos muito usada por Wall. A impressão da foto é feita em folhas de *cibachrome*.

A fotografia de Jeff Wall não está preocupada em ser documento ou evidência de um fato da realidade, sua fotografia encenada, ficcional, dialoga com a Arte Conceitual, por isso, prescinde da veracidade em prol da validade. Nessa situação, a fotografia é um local narrativo, é síntese, e não um enquadramento (retalho) de um lugar geográfico. Jeff Wall pertence, e é afetado por seu lugar geográfico, pois afinal, “não se respira se não o ar que o lugar apresenta” (CHAVEIRO, 2014, p. 276).

A fotografia artística que predomina até meados da década de 1970 é de genealogia fotojornalística. O fotojornalismo surgiu na fase conhecida como pós-pictorialista da fotografia para atender à indústria editorial no início do século XX. Com o surgimento de máquinas fotográficas pequenas e silenciosas, os fotógrafos pareciam ter alcançado uma certa invisibilidade para flânar pelas cidades e trazer “lascas fortuitas” do mundo para os leitores. É com o fotojornalismo que a fotografia adquire uma linguagem própria e, mais do que isso, a fotografia artística passará a ser aceita de forma hegemônica a partir de uma genealogia fotojornalística (SONTAG, 2004, p. 84).

A vinculação da fotografia artística ao fotojornalismo criou conceitos dogmáticos como o “instante decisivo” bressoniano que estabelecia fidelidade à imagem captada e negava as manipulações em qualquer momento do processo fotográfico. A indústria editorial, com jornais e revistas ilustradas, não quis da fotografia outra noção que a preconizada por Henri Cartier-Bresson. Para a indústria editorial, a fotografia não podia mentir, pois, caso esta ideia fosse o senso comum, haveria suspeição do texto jornalístico e propagandas dos anunciantes. A fotografia precisava, mesmo que houvesse provas do contrário, ser um atestado de existência, um documento comprobatório. A indústria editorial, que

se expandia no período posterior a Primeira Grande Guerra, precisava dessa vinculação de credibilidade à imagem fotográfica, mas isto não se deu sem consequências. A vinculação da imagem fotográfica ao registro da realidade vinculou uma estética e uma ética que fundamentou o reducionismo formalista na fotografia.

O “instante decisivo” de Cartier-Bresson é uma ideia central para o entendimento de sua obra e do fotojornalismo. O fotógrafo entre 1930 a 1970, fez “mais de quinhentas reportagens” exercitando a técnica do instantâneo fotográfico (TASSINARI, 2008, p. 11).

O reducionismo formalista tem seus fundamentos explicitados no “instante decisivo” bressoniano, no qual temos a vinculação da estética à ética fotojornalística. Os fotógrafos absorveram os princípios bressonianos como um mantra. Mesmo que a aderência da imagem fotográfica ao referente da realidade tenha ocorrido desde o surgimento da fotografia, foi através do fotojornalismo que a imagem precisou se amalgamar ao referente.

No mesmo momento em que a questão ontológica da fotografia foi debatida com intensidade, Jeff Wall apresentava sua fotografia encenada e mnêmica. Philippe Dubois revela em entrevista que foi no eixo da década de 1980 que se discutiu a questão ontológica como nunca antes. Segundo Dubois o livro *A câmara clara*, de Roland Barthes, foi publicado na França em 1979; Susan Sontag teve seu livro *Sobre Fotografia* publicado na França, também em 1979; *O ato fotográfico* de Philippe Dubois foi publicado em 1983; e, em 1990, Rosalind Krauss reúne alguns estudos e publica nos EUA o livro *O Fotográfico* (FERREIRA e KORNIS, 2003).

O reducionismo ontológico ficou explícito no “isso foi” barthesiano, a fotografia como rastro ou como “índice” peirceano, portanto, sempre no pretérito. Tanto o “instante decisivo”, quanto

o “isso foi”, limitam a fotografia amarrando-a a um referente da realidade, o que limita e reduz as possibilidades da fotografia como meio de expressão artística.

Mas, a Arte Conceitual utilizou a fotografia justamente devido a aderência ao referente possibilitar veracidade ao registro das instalações e performances. Contribuía também para a sua utilização e vinculação como uma *não-arte*. Para Andre Rouillé, o uso da fotografia por parte dos conceitualistas foi contraditório; ele comenta:

Se a arte-fotografia vem opor uma espécie de quase-objeto (tecnológico) aos objetos artísticos canônicos (manuais) concretizados pela pintura, um quase-objeto é sempre um objeto, que no caso, vai assegurar uma permanência da arte-objeto diante de um movimento longo e crescente de desmaterialização da arte (a desmaterialização não sendo o desaparecimento total do objeto na arte, mas somente o fim de sua hegemonia e do culto a ele consagrado) (2009, p. 348-9).

Na Arte Conceitual a tendência à desmaterialização levou a fotografia para o centro das atenções. Para Anna Teresa Fabris (2004), isso ocorreu devido uma série de características da fotografia, como: “a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística” o que contribuiu para “o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos”. Para Jeff Wall, a tendência à desmaterialização poderia levar a fotografia a um beco sem saída, já que é um meio que se baseia num objeto produzido através de uma máquina e, também, por ser este objeto uma imagem muito aderida ao referente da realidade. Jeff Wall escreveu a respeito:

A fotografia, ao contrário das outras artes, não pode encontrar alternativas para a des-

crição figurativa. A representação é intrínseca ao meio fotográfico. A fim de participar do tipo de reflexividade que tinha sido imposta a arte moderna, a fotografia só podia por em jogo sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-é-um-objeto (1995).

A fotografia artística, de genealogia fotoperiodística em preto e branco é a que predominava nas galerias e museus até a primeira metade da década de 1970. Essa fotografia tinha geralmente um percurso, era de início destinada aos periódicos e livros, para só depois chegar às galerias e museus. Porém a hegemonia dessa fotografia passa a ser questionada e as fotografias passam a ser destinadas (já de início) aos museus e galerias. A fotografia em cores passa a ganhar mais adeptos, o que vai culminar na ruptura do paradigma, chegando ao fim a hegemonia da fotografia artística de genealogia fotoperiodística.

Cor, escala e encenação

A ausência de cores nas fotografias presentes em galerias e museus incomodava Jeff Wall. A exposição de William Egleston sob a curadoria de John Szarkowski, no MoMA de Nova York em 1976, mostrando as cores do cotidiano de Memphis, criou outra possibilidade (WALL, 2007, p. 27-31).

Jeff Wall escreveu a respeito do contexto artístico dessa época:

Em 1977, quando comecei a fazer minhas grandes fotografias em cores, ainda era possível falar sobre fotografia em arte, ou como arte, não tão diferente de como falávamos sobre isso nas décadas de 1960 e 1970. Ainda predominava a ideia clássica da fotografia artística, e a “nova fotografia artística” foi surgindo. O trabalho de Cindy Sherman começava a ser conhecido, bem como Sherrie Levine, e estudantes de Bernd e Hilla Becher embora eles já tirassem suas fotos, ainda

Figura 1 – Jeff Wall, *O quarto Destruído - The Destroyed Room* (1978). Transparência em caixa de luz, 159 x 234 cm. Fonte: *arocena-blow.blogspot*.



não as exibiam. Walker Evans estava vivo e iria trabalhar até 1975. Naquele tempo relacionava de maneira indireta com essa fotografia clássica e gostava dos mesmos fotógrafos que gosto agora: Walker Evans, Eugene Atget, Joseph Frank e Weegee. Mas eu estava interessado de forma mais imediata no trabalho de Robert Smithson, Ed Ruscha e Dan Graham, porque vi como esta fotografia surgia como um confronto com os cânones da tradição documental, uma confrontação que sugeriu novas direções (2007).

A exposição de Jeff Wall, em 1978, marca o início de sua carreira fotográfica; mais precisamente, o início da carreira curricular, ou seja, período posterior às experimentações com a fotografia conceitual. Uma das imagens da exposição é, não por acaso, *Quarto destruído*, 1978, imagem inspirada na obra *A morte de Sardanapolo*, 1827, de Delacroix que, apesar de utilizar elementos figurativos na composição possui aspectos que a aproxima de uma obra abstrata. Na imagem, a

presença da destruição marca metaforicamente um rito de passagem: o período das experimentações de um artista em formação para o período de sua maioridade artística.

Após estar imerso na imensidão das obras e ver refletir o brilho das cores dos grandes mestres no Museu do Prado, Jeff Wall ao sair do museu, vê dimensão, cor e brilho similares nos letreiros dos luminosos espalhados pela cidade. O impacto que faltava às exposições fotográficas agora poderia ser alcançado por meio da utilização de suportes e materiais do ambiente comercial e publicitário através das *backlights*.

[Procurava] a escala e a claridade dos grandes mestres da pintura. Seu desejo era realizar uma imagem nítida em grande escala (os personagens estão praticamente em tamanho real), mas que retratasse uma cena cotidiana, como se a fotografia tivesse sido tirada casualmente na rua (ALMEIDA, 2009, p. 4).

A fotografia entrava no eixo dos anos 1980, nas galerias e museus com outra presença, não mais necessariamente pequena e sem cores: Jeff Wall leva a fotografia ao museu vestida com roupa de gala, em cores, brilho e escala, mas, paradoxalmente, traz a banalidade do cotidiano como tema aparente. A fotografia, que anteriormente fazia parte do processo da tendência à desmaterialização da obra de arte, entra no museu travestida de *quadro*, dizendo: “agora sou arte”.

Temos então a fotografia em cores, com escala humana, geralmente encenada e elaborada através da memória. A fotografia não é um *instantâneo* do fotojornalismo, mas dá a ilusão de um flagrante fotojornalístico. A imagem exposta, geralmente com retro iluminação, é captada em alta definição e, junto à escala e às cores, aproxima-se do Hiper-realismo. A imagem hiper-realista do cotidiano solicita a entrada do espectador na cena fotográfica. Mas, na fotografia de Jeff Wall, há sempre um ou outro detalhe que vai intencionalmente sabotar esse efeito especular, como: uma iluminação inverossímil, vestígios de objetos não totalmente apagados digitalmente, a emenda das duas folhas de *cibachrome* que pode ser menos sutil (como um rasgo na tela).

A auto sabotagem da cena hiper-realista do cotidiano pode acarretar estranheza e distanciamento na recepção. O fotógrafo chama o espectador para dentro da cena para depois rasgar a tela expulsando-o da cena, e firmando a fotografia não como mimese, fragmento especular da realidade, mas como local narrativo. Como local construído através da memória esta fotografia afasta-se relativamente do “indicial”, ou seja, a fotografia como índice da realidade, para mais aproximá-la do icônico e do simbólico.

A “outra cena”

Quando o aparente ato falho da técnica revela a obra como construção mnêmica, e não como registro/evidência de algo, o espectador percebe que a foto em questão não é cena do mundo, mas texto do sujeito. Então, temos a presença de um efeito disjuntivo, não há mais a coexistência simultânea das duas faces do fotógrafo como “escrivão e poeta”⁶, como argumentou Sontag (2004). Nesse caso a foto perde a intensidade da aderência ao referente da realidade e pode ser entendida como ato de enunciação.

Para fotografar a partir da encenação Wall geralmente utiliza atores não profissionais e não faz uso, obrigatoriamente, do mesmo local da cena original. Há na construção da cena abertura para improvisações, o que em virtude das circunstâncias gera uma imagem única, singular. Assim, mesmo que o fotógrafo elabore a encenação a partir da cena mnêmica, uma série de fatores inerentes à elaboração a transforma em “outra cena”⁷. Além disso, a foto, a “outra cena”, é uma imagem que para sua elaboração há a dragagem do inconsciente com conseqüente carregamento de imagens outras, imbricadas, e desejos submersos. A construção da imagem encenada e mnêmica de Wall está além da representação de um local ou fato ocorrido, não é reminiscência é ato de enunciação. Portanto, temos a foto estruturada como linguagem mais próxima do onírico do que da pura reminiscência.

Na imagem encenada, o referente soltou-se, trata-se da imagem como ideia, estruturada

6 No livro *Sobre fotografia* Susan Sontag (SONTAG, 2004, p.104-5) argumenta que diante da atividade fotográfica havia a coexistência dessas duas visões: o fotógrafo como escrivão e como poeta.

7 A “outra cena” Segundo Lacan é o inconsciente (LACAN, 1985, p. 156).

como uma linguagem a dissimular (a ocultar) o desejo. O que resiste em se inscrever aparece na imagem encenada, assim como na imagem onírica, como sintoma através das figuras de linguagem.

No livro *A metáfora viva*, de Paul Ricoeur (2000), o autor esclarece que na metáfora passamos de uma referência convencional para a possibilidade de abertura para uma referência de outro nível que ele denomina de segundo grau. Para ele, na metáfora há uma relação de duas ideias que abarca uma análise literal e uma metafórica. Portanto, temos o duplo sentido, o significante duplicado e até mesmo a recepção duplicada. Segundo esse mesmo autor, a metáfora utiliza de certos termos de forma literal, como um artifício, para que nestes possam ocorrer desvios semânticos. Para Ricoeur, “a metáfora ao abrir sentido para o imaginário, ela abre também para uma dimensão da realidade que não coincide com aquela a que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural” (2000, p. 315).

A visão de Ricoeur sobre a ligação da metáfora com o referente da realidade é a mesma que podemos verificar nas fotografias encenadas de Jeff Wall, o que gera um desdobramento que é fundamental: precisa acontecer a suspensão do referente da realidade, a ausência da mimese, para que o caráter especulativo da autorreferência apareça.

Jacques Lacan parte dos estudos de Sigmund Freud, Ferdinand Saussure e Roman Jakobson sobre figuras de linguagem para desenvolver seu estudo sobre a metáfora. Conceitos centrais para o entendimento da obra de Lacan estão relacionados à metáfora. Esses conceitos farão parte do processo de interpretação do inconsciente. Em vários artigos e seminários Lacan, considera que o inconsciente é “estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem”, ou

seja, como um sistema (LACAN, 2008, p. 142).

Ao falar do inconsciente como cripta, Giorgio Agamben diz que neste o desejo articula-se como imagem. O desejo é verbo não dito, precisa ser mostrado dissimulado na encarnação do verbo.

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque o imaginamos. Na realidade a cripta contém apenas imagens (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Para Lacan, a metáfora ocorre como uma interrupção da perpetuação do movimento da cadeia de significantes. A interrupção se dá na solução do enigma, na revelação do significado que ocorre no encontro de significantes. Para o psicanalista francês, a metáfora é um “ponto de estofa”, um “ponto de basta” no deslocamento perpétuo na cadeia de significantes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

Jeff Wall idealizou uma fotografia ficcional mnêmica, cuja construção da figurabilidade é semelhante ao trabalho onírico. O desdobramento possível desta idealização está na simulação da apropriação do modelo psicanalítico. Nessa apropriação, o fotógrafo é o inconsciente, a fotografia (como *meio*) é o analisando, a foto é a fala do analisando e o espectador é o analista.

Muitas fotos do fotógrafo canadense poderiam ser utilizadas para exemplificar o que já foi dito, como *Duplo autorretrato*, 1979, *Milk*, 1984, *Mimic*, 1982, *Vista do apartamento*, 2004, entre outras, mas aqui utilizaremos a foto *Garoto cai da árvore*, 2010, figura 2. Na foto, nos fundos do



Figura 2 – Jeff Wall, *Garoto cai da árvore*, 2010. Impressão a cores, 120 x 89cm. Fonte: *arocenablow.blogspot*.

quintal de uma casa, o menino cai literalmente, da árvore. É um instantâneo fotográfico, na verdade, a simulação da captura de um flagrante, mas não exatamente a captura de um “instante decisivo”. A fotografia é encenada, é feito um *making of* e as imagens ficam disponíveis ao público.

Um significante vem se juntar na análise é a fotografia de Cartier-Bresson, *Garagem da Praça Saint Lazare*, 1932, figura 3, uma das mais famosas do fotógrafo francês. A importância de retratar com ética a realidade (não manipulando, não reenquadrando) era fundamental para Cartier-Bresson. O mesmo cuidado que possuía em relação aos princípios éticos, o fotógrafo francês mantinha para captar o “instante decisivo” em que se dava o ápice estético da cena.

Na foto de Jeff Wall, temos em relação à foto de Cartier-Bresson:

a – a rejeição da harmonia geométrica da

composição bressoniana, os mesmos elementos da composição bressoniana estão colocados de lado, encostados: carrinho de mão, aros, arcos, escada, tanque de água (vazio); portanto a rejeição do “instante decisivo”, ou seja, da captura do ápice estético da cena;

b - a rejeição a mimese, pois Jeff Wall faz e divulga o *making of* da foto, enfatizando a foto como construída, como ficção; além de não utilizar o espelho d'água;

c – a rejeição ao salto elegante no espelho d'água, em Jeff Wall é substituído pela queda violenta e, sabemos, o corpo vai ser quebrado, vai ser destruído;

d – a rejeição, principalmente, ao reducionismo formalista; há algo como uma intersecção negativa.

Como no caso do Surrealismo, na fotografia de Jeff Wall também ocorre a simulação da ação do aparelho psíquico, mas aqui não cabe o equí-

Figura 3 – Cartier
-Bresson, *Praça
Saint Lazare*,
1932. Fonte:
Magnum Photos



voco surrealista de pensar a imagem como expressão da liberdade dos desejos. Na fotografia de Jeff Wall, o desejo está encoberto pela metáfora como um enigma.

Considerações finais

A falta de marcas de distinção em Vancouver como local geográfico influenciou e possibilitou a cidade ser cenário adequado para a construção dos locais narrativos de Jeff Wall. O fotógrafo canadense no início de sua carreira percebia a influência hegemônica da fotografia que predominou no século anterior e que limitava a expansão da fotografia artística.

Na ficção mnêmica de Jeff Wall há o desejo de ampliação das possibilidades da fotografia artística, mas através das interseções entre *meios* ocorrem torções no estatuto da fotografia. O referente fotográfico ao perder a aderência que possuía com a realidade acaba por relativizar seu caráter “indicial”.

A construção da ficção mnêmica idealizada por Jeff Wall não é mera reminiscência, e sim ato de enunciação o que possibilita a utilização do modelo psicanalítico como chave interpretativa. Na fotografia de Jeff Wall, ele é o inconsciente fotográfico a construir a imagem onírica da fotografia, que simultaneamente mostra e vela o desejo. Fazendo parte da estratégia que utiliza o modelo psicanalítico à recepção cabe o papel do analista. O analista ideal saberá dar o “ponto de estofo”. É preciso deixar ecoar imagens outras, para num encontro precipitar o desejo persistente de romper com o discurso hegemônico. Através da lente de Jeff Wall, a fotografia sonha!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Carolina Souza. **Intervencionismo na fotografia: as fronteiras entre o real e a fic-**

ção na obra de Jeff Wall. 2009. Disponível em: <as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall>. Acesso em: 18 nov. 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Corporeidade e lugar: elos da produção de existência. In: MARRANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. 2004. Disponível em: < www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Fabris.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. **Entrevista com Philippe Dubois**. 2003. Disponível em: <Entrevista com Philippe Dubois - Sistema de Bibliotecas>. Acesso em: 16 nov. 2014.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro III: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro II, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIO, Victor Del. **Jeff Wall e os subtextos da imagem**. 2012. Disponível em: < www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/jeffwall.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2016.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Editora Grazzelli Ltda, 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) **8XFotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WALL, Jeff. **Fotografia e inteligência líquida**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

WALL, Jeff. **“Sinais de indiferença”**: Aspectos da fotografia na arte conceitual ou como arte conceitual. 1995.. Disponível em:<[https://theoryofimage.files.wordpress.com/.../jeff-wall-indiferenci...>](https://theoryofimage.files.wordpress.com/.../jeff-wall-indiferenci...). Acesso em: 16 nov. 2016.

Carlos Alexandre de Mello Libardi

Possui graduação em Medicina Veterinária pela Universidade Federal de Viçosa (1991). Professor da Universidade Vila Velha durante 15 semestres. Tem experiência na área de Farmacologia, com ênfase em Toxicologia. Pós-graduado em Fotografia pela Universidade de Araguara (TCC: O surrealismo na estética fotográfica de Cartier-Bresson)