

BILL VIOLA: *THE PASSIONS*
André Arçari¹ & Angela Grando²

Resumo: O artista norte-americano Bill Viola (1951-) é referencial para a imagem em movimento. Desde idos dos anos 1970 ele explora características intrínsecas do meio, estando no círculo dos primeiros. Inicialmente, esta comunicação expõe questões sobre a produção de Viola no que tange o modo como a percepção videográfica constitui sua obra. Em seguida, são enfatizadas problemáticas que surgem na pesquisa do artista a partir da série *The Passions* (2000-). Viola reconhece um potencial valor em imagens do passado, como em pinturas pré-renascentistas, góticas, flamencas e tardo-medievais, estudando-as e reincorporando-as para compor seu corpo de obras. O poder cinematográfico de *The Passions* concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva, historicamente presentes em imagens do passado. Nesse sentido, consideramos a estrutura associativa das imagens dialógicas presente no *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-1929), do teórico alemão Aby Warburg (1866-1929), bem como os desdobramentos da pesquisa warburguiana analisada pelo francês Didi-Huberman (1953-) e seu discípulo Philippe-Alain Michaud (1961-), este que por sua vez interpreta o atlas enquanto uma elaboração com traços cinematográficos. Para Michaud, os painéis que compõem o atlas funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão.

Palavras-chave: Bill Viola; *The Passions*; Imagem em movimento; Vídeo; Anacronismo.

Contato: andrearçari@outlook.com ; angelagrando27@gmail.com

La forma humana es un fantasma hecho de distracción y dolor,
A veces pura luz, a veces cruel,
Intentando con violencia descubrir,
Esta imagen que encierra dentro de sí mismo.
Rumi de Bactro

I.

O artista norte-americano Bill Viola (1951-) é referencial para a imagem em movimento. Desde idos dos anos 1970 ele explora características intrínsecas do meio,

¹ Artista visual e pesquisador independente. Doutorando em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Doutora e Mestre pela Université Paris I – Panthéon-Sorbonne. Historiadora e crítica de arte, atua como professora no Programa de Pós-Graduação em Artes / Universidade Federal do Espírito Santo.

Arçari, André & Grando, Angela. 2022. “Bill Viola: *The Passions*”. In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 16-26. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

estando no círculo dos primeiros. De lá pra cá já realizou autorretratos, registros temporais que pareciam buscar um contínuo agora, captou cenas diversas de sua vida pessoal, justapondo-as pela ordem da montagem. *Grosso modo*, relembramos da pluralidade de sentidos que configurou sua obra, *e.g.*, a partir de *Angel's Gate* (1989), onde nos defrontamos sequencialmente com um prédio a desmoronar, um *travelling* por uma casa com fotos de família, um conjunto de velas acesas, uma fruta qualquer que cai do pé, uma foto de um evento que soa como um casamento ou algo de igual importância subjetiva, a carcaça de um animal morto exposto sobre uma mesa, Viola ele mesmo deitado em sua cama repousando na profunda morosidade do cotidiano enquanto saboreia uma xícara de algum líquido que desconhecemos, uma coruja presa por uma corrente tentando se libertar, um mergulho em algum lugar aquático, uma criança igualmente submersa; até finalmente duas últimas imagens, uma mulher parindo, e, um caminhar rumo a um portão de uma luminosidade que cega a câmera.



Imagem 1. Bill Viola – *Observance*, 2002
Fonte: www.artgallery.nsw.gov.au

O registro da vida circundante em eventos familiares marcantes como o nascimento de seu filho — cena que usou tanto em *Angel's Gate* (1986), *Heaven and Earth* (1992) e ainda no célebre *Nantes Triptych* (1992) —, quando confluíu tal imagem com os meses finais da vida de sua mãe no hospital, se pareiam ao choque defronte *Anthem* (1983), quando presenciamos cirurgias médicas de seres que também não conhecemos — eu, você, qualquer um de nós, os vivos —, numa delas um olho é clipado e esticado, noutra um coração aparece totalmente exposto em uma maca de

operação. Estas imagens agrupam-se ao conjunto de teor igualmente estranho que compõe *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), quando ficamos imersos em um ritual que ocorre em um espaço, tempo e contexto que não conseguimos reconhecer de modo definitivo, cena que por sua vez é intercalada à imagem do pássaro a romper dificultosamente a casca do ovo no nascimento, ou daquela coruja quase estática que fita incessantemente a lente do dispositivo tecnológico de base até o ponto limite onde vemos o aparato filmando-a em seu contraplano. Tais imagens são, todas elas, impactantes em sua constituição, pois são justamente fragmentos existenciais presenciados pelo artista e sua câmera que, quando exibidas, ressaltam a *démarche* de Viola na convocação a uma participação de ordem mental pelo público, através da presença no espaço e no tempo, no limiar entre consciente e inconsciente, que formam nossa experiência no mundo.

Justamente, por esse conglomerado de imagens, o artista opera contrastes entre o brutal e o visceral, mas também entre o sensível e o sutil. Sua produção vai do singular ao universal quando provoca nos partícipes uma convocação outra na experiência ativa. O disparar de sensações e emoções internas, concatenadas por seus projetos, almejam uma afetação interna. Somos atravessados, pele e corpo, até a imaterialidade da alma, no lugar inalcançável pela mão humana. A ideia do vídeo, para este escultor do tempo, está mais próxima da etimologia da palavra, *video*, do latim, *vejo*. Nesse contexto, sendo mais que um dispositivo de operação tecnicista, o vídeo é um *modus operandi* que constitui sua forma de agenciar subjetividades no mundo. A *percepção vídeo* pode ser melhor sintetizada na seguinte frase que o artista tem hábito de lançar em suas entrevistas: “Eu nasci com o vídeo” (Viola apud Neutres 2014, 44, tradução nossa)³. Para Raymond Bellour, o vídeo é um *operador de passagens*, um meio transitório que é constituído por seus contextos. A estas *passagens*, retidas na força do vídeo, que o estudioso francês nos convocará a atenção:

“[...] a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado *passagens*. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma.” (Bellour 1997, 14).

³ No original, em francês: “Je suis né en même temps que la vidéo.”

O vídeo é, portanto, um *lugar-sem-lugar*. Por isto mesmo está usualmente atrelado a prefixos e/ou sufixos, servindo de ponte para sua forma, meio funâmbula. Quando falamos nele — câmera de vídeo, videoarte, videoclipe, videodança, videoperformance, videoinstalação, videocassete, fita de vídeo etc. —, somos sempre atravessados por algo para chegarmos até ele, pois seu significado é o seu uso. Dependendo para existir, sua forma nunca pode ser lida enquanto fixa, mas sempre contextualizada na cadeia de relações de que faz parte. “Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão.” (Bellour 1997, 15).

A relação de *passagem* entre exterior e interior está presente no modo como Viola entende a arte, tanto como um espaço vasto para o cultivo de conhecimentos e saberes ancestrais sobre a forma de estar no mundo, quanto como um lugar de exploração das próprias experiências pessoais, subjetivas e privadas. (Bellour 1997, 14). Os vídeos de Viola convidam a uma experiência interior. Em sua obra, a partida está repetidamente ligada à vida e morte, ao encontro (ou a conexão) entre o inconsciente e o consciente. É por isto que os temas abordados podem partir de situações definidoras e revalidadoras da existência, como a morte da mãe ou o nascimento de um filho. Assim, Viola não se detém na descrição de nenhuma história imediata, mas olha para a complexidade da percepção humana e põe o foco sobre aqueles estranhos e esporádicos momentos em que um indivíduo experiencia uma profunda transformação — seja pela ordem de um vazio lacunar ou um evento subjetivo intransponível —, e sabe, com implacável certeza, que nunca nada será o mesmo, que foi transformado pelo significado do acontecimento.

O aparato é usado pelo artista como um *scanner* do mundo rumo ao desconhecido. Neste aspecto, torna-se um segundo olho, como nos fala Viola, para *reaprendermos a olhar*. “A videoarte impõe-se o desafio de tornar visível o que não é. Esses experimentos com imagens e sons eletrônicos buscam se aproximar de um mundo além ou aquém das aparências.” (Neutres 2014, 44, tradução nossa).⁴

Nas pesquisas de Bill Viola, esses espectros de sentidos que pululam com o vídeo lhes interessarão como pontos chaves. *I.e.*, de sua verve experimental e as inúmeras

⁴ No original, em francês: “L'art vidéo se donne pour enjeu de rendre visible ce qui ne l'est pas. Ces expériences avec les images et les sons électroniques cherchent à approcher un monde au-delà ou en deçà des apparences.”

decodificações de transmissão das emoções, podemos denotar que seu interesse pelo vídeo não se restringe à técnica, ele estaria mais próximo de uma ordem espiritual, como ele mesmo pontua muitas vezes em suas falas e escritos. Daí podemos dizer, em partes, que sua obra se constituiu numa espécie de *sismógrafo* que, ao captar as muitas oscilações presentes em seu mundo circundante, transmite-nos estas frequências do agora. “Viola considera que a arte não é uma mera questão estética. ‘A arte pode ter uma função curativa’ na perspectiva dele.” (Walsh 2003, 13, tradução nossa).⁵

Entretanto, a imagem sismográfica talvez não seja a mais *operacional* para definirmos o sentido de sua produção a partir de *The Passions*. Quando ligado, o aparelho registra de forma contínua as ondas sísmicas, sendo um relato de operação de um determinado solo, terra, espacialidade e tempo. Já o valor que o artista nos fala n’*As Paixões* é anacrônico, estando aquém e além deste tempo, e situa-se no ponto de junção entre o antes e o agora.

II.

As Paixões evidencia pontualmente uma capacidade intelectível ao partir de estudos da história da arte, *i.e.*, sua atitude se vale de um *saber da arte* para, posteriormente, desenvolver trabalhos que referenciam os grandes mestres, tanto de modo objetivo quanto subjetivo em sua *démarche*, atuando numa “[...] estratégia de interpretação do passado, que serve à maneira warburguiana da potência significativa da imagem da arte para evocar no espectador a carga espiritual de outras imagens.” (Grando 2015, 175-177).

Essas *imagens* produzidas pelo videoartista californiano buscam dois ensejos: (1) a inserção do tempo, e, (2) a ativação do movimento. Assim, as representações do passado são tanto vistas no tempo atual quanto são atualizadas enquanto *imagens em movimento*. Ora, é precisamente este poder de *sobrevivência* que a imagem tem de atravessar a história que o historiador alemão da arte Aby Warburg (1866-1929) chamará de *Nachleben⁶der Antike*, “misteriosa palavra de toda a empreitada warburguiana” (Didi-Huberman 2013, 43).

⁵ No original, em espanhol: “Viola considera que el arte no es una mera cuestión estética. ‘El arte puede tener una función curativa’ desde su perspectiva.”

⁶ Sumariamente este termo tem sido traduzido para o português em duas formas. Para o livro de Didi-Huberman, a pesquisadora Vera Siqueira a traduz enquanto *sobrevivência*, ao passo que também encontramos em outros escritos de comentaristas de Warburg como *pós-vida*. A saber, em inglês o equivalente seria o termo *afterlife*, ou também *survival*, como escrevia por vezes o próprio autor alemão.

O elo entre ambos denota que a *experiência de passagem imagética* presente em *The Passions* tem seu gesto equivalente no pensamento warburguiano, daquilo que ele conceituou como *ciência sem nome*. Viola reconhece um potencial vivo nas representações do passado e as estuda para, em sequência, as *re-incorporar*. Por sua vez, “Warburg abriu o campo da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para *abrir seu tempo*.” (Didi-Huberman 2013, 43)



Imagem 2. Bill Viola – Dolorosa (Díptico), 2000
Fonte: www.arquiscopio.com

Pontuamos também, em linhas gerais, um outro conceito, além da *Nachleben*, que surge como motor em Warburg, e cuja relação com Viola é significativa, as *Pathosformeln*.⁷ A fórmula das emoções, a natureza passional das representações, da dor, do *páthos* trágico atravessavam tal conceituação, que Gombrich define como sendo "a reação primitiva do homem às durezas universais de sua existência [que] está por trás de todas as suas tentativas de orientação mental." (Gombrich 1986, 223, tradução nossa).⁸

A respeito do termo, usos e origens, cf. Didi-Huberman, G. 2013. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, pp. 43-49.

⁷ Em português: Fórmulas de páthos. Cf. Didi-Huberman, G. 2013. 167. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 167.

⁸ No original, em inglês: “the primeval reaction of man to the universal hardships of his existence [that] underlies all his attempts at mental orientation.”

Ao romper com o paradigma da história da arte enquanto história do discurso, o autor teuto propunha, em seu inconcluso Atlas, uma história das imagens, de equivalência visual e subjetiva, aberta a todos e a qualquer um. Este pensador também buscava uma conexão entre distintas áreas do conhecimento com o que chamou *Kulturwissenschaft*. Didi-Huberman lembra-nos que este pensamento de uma *ciência da cultura* “pressupunha a implantação de uma verdadeira *arqueologia dos saberes* ligados ao que hoje chamamos de ‘ciências humanas’, uma arqueologia teórica, já centrada na dupla questão das fórmulas e dos símbolos.” (Didi-Huberman 2013, 36).

As pranchas de seu *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-1929)⁹ foram concebidas para além de uma diagramação convencional que pressupomos de um Atlas, que se estrutura num espaço e num tempo com mais fixidez e menos volatilidade. Em um de seus escritos em diário, ele sugere pensarmos tal pesquisa como uma enigmática formulação de *eine Ikonologie des Zwischenraumes*¹⁰. O termo, escavado por Gombrich nos diários de Warburg de 1929¹¹, nos mostra que estava contida na *arkhē* de *Mnemosyne* uma construção preocupada com os elos entre as fotocópias, em seus intervalos, suas repetições, sua espacialidade e suas dimensões. Uma construção dada essencialmente pela lógica da montagem, onde as relações resguardadas pelas figuras, na estruturação visual, são irredutíveis à ordem do discurso.

“Em *Mnemosyne*, em conformidade com o modelo elaborado por Warburg no correr de sua viagem, a distância que se cava entre as imagens, desconectadas umas das outras, faz nascerem entre elas relações inéditas e transforma os painéis cobertos de tecido preto em campos de força atravessados por tensões.” (Michaud 2013, 295)

Bill Viola, por sua vez, em sua vasta pesquisa sobre a iconografia devota tardo-medieval, a tradição flamenca, bem como em seus estudos sobre trabalhos maneiristas, renascentistas e proto-renascentistas, se põe diante dos constituintes simbólicos dessas

⁹ Há uma série de divergências entre as datas iniciais do projeto do Atlas proposto por Warburg. Algumas delas consideram os anos iniciais do pensamento sobre o atlas escrito em suas anotações, outras vezes o início é entendido como sendo o ano de 1927, quando ele montou e registrou sua primeira prancha. Para este texto tomamos como referência a data presente no material publicado pela editora Akal. Cf. Warburg, A. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal S.A.

¹⁰ Em português: Uma iconologia dos intervalos. Cf. Michaud, P. 2013. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 240.

¹¹ Cf. Gombrich, E. 1986. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: Phaidon, p. 253.

imagens do passado, citando e investigando grandes mestres como Tommaso di Cristofano, Jacopo Carucci (conhecido também como Jacopo da Pontormo ou apenas Pontormo), Antonio de Pereda, Dieric Bouts, Michelangelo Buonarroti, entre outros.

Esta investigação inicia-se para o artista nos anos de 1998, através de um convite do *Getty Research Institute* de Los Angeles para realização de um ano de uma residência investigativa dedicada *A representação das paixões*. O tema sugerido por Salvatore Settis e Michael Roth, ambos do Getty Institute, centrava-se nas possíveis formas de representar os extremos emocionais, e como a capacidade de refletir frente a esses momentos se esvai. Juntamente com um grupo de historiadores da arte e outros especialistas, esta imersão lhe proporcionou a criação de conglomerados de imagens um ano e meio mais tarde, em 2000. *The Passions*, até 2003, ano de exibição da mostra individual do artista, traz um conjunto fundador de vinte vídeos, num convite raro para a imersão do olhar diante do fascínio da imagem, que solicita o dúbio, o lento e o reflexivo, que remete a algo recalcado e ausente, e, ao mesmo tempo, o metamorfoseia em pura presença. Seu poder imagético concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva, historicamente válidas naquelas imagens do passado, cujo valor antropológico se mostre capaz de revelá-las reconhecíveis a qualquer afecção, antiga ou contemporânea.

O trabalho deste criador, no decorrer dos anos, acompanhou também os desenvolvimentos tecnológicos dos aparatos de seu tempo. Lembramos, *e.g.*, que ele chegou a morar no Japão entre 1980-1981 e tornou-se o primeiro artista a realizar uma residência nos Laboratórios Atsugi da Sony Corporation. Em *The Passions* o artista adota duas situações para produção e finalização das imagens.

“Todas utilizam técnicas que para Viola constituem avanços recentes. A maioria delas foram filmadas em película de 35mm de alta velocidade e depois foram drasticamente desaceleradas, de tal modo que até mesmo as menores mudanças de expressão pudessem ser notadas; transferidas para vídeo digital e mostradas em tela plana, estas obras podem ser expostas nas paredes de uma sala expositiva.”
(Walsh 2003, 13, tradução nossa).¹²

¹² No original, em espanhol: “Todas utilizan técnicas que para Viola constituyen avances recientes. La mayoría de ellas se filmaron en película de 35mm de alta velocidad, y después se ralentizaron drásticamente, de tal modo que pudieran advertirse hasta los cambios de expresión más minúsculos;

Há na série um trânsito entre um modo comum de produção inerente ao cinema, ao passo que sua forma final converte-se em material videográfico, fato que situa esta pesquisa entre o analógico e o digital, confluindo as tais *passagens* que nos fala Bellour, entre dois modos, dois campos, dois sistemas. Sabemos que o final dos anos de 1990 e início do anos 2000 marcam grandes avanços dos sistemas digitais, onde muitos artistas e cineastas irão dialogar com estas formas, experimentando-as, cada um à sua maneira. A saber, é justamente o fato desta série ter sido filmada em alta velocidade que fez com que seu resultado se mantivesse fiel em termos qualitativos, mesmo após terem sofrido possíveis manipulações.

“Viola explora conscientemente a propriedade mais distinta do filme e do vídeo: sua capacidade não apenas de ocupar o tempo do espectador, mas também de alterar com propósitos analíticos e expressivos a experiência normal de velocidade e duração.” (Walsh 2003, 47, tradução nossa).¹³

III.

Ao entender a arte como um campo de purificação e renovação física e espiritual, e a convocação do público a um tempo meditativo, expandido e silencioso, nos defrontamos também com um vasto campo reflexivo pautado pela busca da imaterialidade. É sabido que a produção deste artista é atravessada por um sincretismo religioso, e, não obstante, para seu período no Getty, levou consigo textos orientais retirados de sua biblioteca em Long Beach, os quais já havia estudado por anos.

Além dos escritores sufistas, budistas e hinduístas, leituras das quais ele já dominava, pesquisou problemáticas novas, como a literatura moderna sobre a devoção medieval e a representação das emoções na história da arte,

“[...] em particular o livro *The Art of Devotion*, de Henk van Os; os ensaios de Jennifer Montagu sobre a representação da emoção desde a Antiguidade, especialmente o exemplo do influente tratado

transferidas a vídeo digital y mostradas en pantalla plana, estas obras pueden mostrarse en las paredes de una sala de exposición.”

¹³ No original, em espanhol: “Viola explota de forma consciente la propiedad más distintiva del cine y el vídeo: su capacidad no solo de ocupar el tiempo del espectador, sino también de alterar con finalidades analíticas y expresivas la experiencia normal de velocidad y duración.”

de Charles Le Brun, datado de 1698, e os exemplos que mostram suas gravuras; os textos de Darwin sobre a expressão facial, e um livro de Victor Stoichita sobre as experiências visionárias na pintura espanhola. (Walsh 2003, 20, tradução nossa).¹⁴



Imagem 3. Bill Viola – Surrender (Díptico), 2001
Fonte: www.realacademiabellasartessanfernando.com

Ademais, ao fim, reuniu um conjunto de referências bibliográficas e fotocópias que retomou nos anos seguintes, bem como participava semanalmente de um seminário. John Walsh também nos lembra que, curiosamente, quase todos os dias, Viola passeava pelas salas de pintura do Getty Museum após o almoço, afirmando sentir-se atraído por algumas obras pela imantação mística que circundava a representação. Seu espaço de trabalho no Getty tinha paredes repletas de reproduções desses materiais que teve contato, pinturas fotocopiadas em formatos variados, especializadas de um modo idiossincrático, das quais o interessava estar próximo, e que, certamente influenciou o encadeamento de seus estudos subsequentes.

Tal modo subjetivo de pesquisa sobre imagens de outros tempos, desenvolvido por Viola no Getty, certamente interessaria Warburg, que no desenvolvimento de seu Atlas montava as pranchas dentro de sua biblioteca pessoal, cuja arquitetura elíptica

¹⁴ No original, em espanhol: “[...] en particular el libro *The Art of Devotion*, de Henk van Os; los ensayos de Jennifer Montagu sobre la representación de la emoción desde la Antigüedad, en especial el ejemplo del influyente tratado de Charles Le Brun, que data de 1698, y los ejemplos de muestran sus grabados; los textos de Darwin sobre la expresión facial, y un libro de Victor Stoichita sobre las experiencias visionarias en la pintura española.”.

parecia espelhar, em equivalência, seu pensamento em contínuo movimento. É interessante refletirmos esse aspecto, digamos, cinemático de sua mentalidade, quando consideramos os constantes rearranjos dos livros de sua biblioteca como uma analogia a sua *démarche* pelo saber. Talvez por isto, quando ia buscar uma publicação, fazia questão de pegar também as obras vizinhas. A saber, em uma imagem histórica de seu espaço de pesquisa, visualizamos um carrinho recheado de livros, e uma série de objetos de escritório, miniaturas, coisas das quais o historiador da arte austríaco Fritz Saxl (1890-1948), grande colaborador de Warburg, relembra que tinham importância. Para o investigador alemão, tudo devia estar nos lugares que ele havia posto, ainda que de forma irônica, como nos lembra Saxl, estas *coisas* pareciam flutuar e se movimentar como as figuras do Atlas, pois apareciam sempre em espaços distintos do cômodo.

Em suma, os movimentos que Viola *injeta* nas imagens parecem corresponder às elaborações de Warburg pois, no núcleo de suas imagens extraídas por diferentes camadas do passado, subjaz algo igualmente presente no pensamento do Atlas. Essa equivalência seria justamente a convocação de suas (re)contextualizações às luzes do presente, nos aproximando do gesto da montagem para que, a partir disso, sejamos capazes de construir novas analogias e estabelecer novos significados diante dos sentidos já instituídos às representações no decurso do tempo.

BIBLIOGRAFIA

- Bellour, R. 1997. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus.
- Didi-Huberman, G. 2013. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dubois, P. 2004. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- Grando, A. 2015. Bill Viola, o tempo em suspensão. In: *Revista Croma, Estudos Artísticos*, v. 3, n° 5. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes.
- Gombrich, E. 1986. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: Phaidon.
- Hanhardt, J. G.; Perov, K. (Orgs.). 2015. *Bill Viola*. Londres: Thames & Hudson.
- Michaud, P. 2013. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Viola, B. 2014. In: NEUTRES, Jérôme. *Bill Viola* (Catálogo de Exposição). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais.
- Walsh, J. (Org.). 2003. *Bill Viola: Las Pasiones* (Catálogo de Exposição). Madri: Fundación "la Caixa".
- Warburg, A. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal S.A.