

# Manuel Vilariño

(aproximadamente)

XOSÉ LUÍS MOSQUERA CAMBA\*

[...]

*en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,*

[...]

S. Juan de la Cruz

## Sumario

Considerado fundamentalmente fotógrafo, foi entón así que recibiu no ano 2007 o Premio Nacional de Fotografía. E si, a fotografía é o medio co que máis traballa Manuel Vilariño, pero el enténdeo como un aspecto dun proceso de creación híbrido que vai máis alá do meramente fotográfico. El defínese a sí mesmo como artista visual. Temos que dicir entón que se trata dun dos artistas galegos con maior recoñecemento e presenza nos circuitos artísticos internacionais. Tamén temos que dicir que existen circunstancias concretas que vinculan a este artista coa comarca de Betanzos, o que fai que o «Anuario Brigantino» teña unha certa débeda contraída con el. Unha desas circunstancias é que reside dende hai máis de trinta anos no veciño concello de Bergondo, onde instalou a súa residencia familiar e tamén o seu estudio ou taller. Outra é que, á par da súa actividade artística, exerceu como profesor de secundaria e desempeñou entre os anos 2002 e 2009 a súa labor docente no Francisco Aguiar de Betanzos.

## Abstract

Basically considered a photographer, it was in 2007 when he received the Spanish National Photography Award. And for sure, photography is the most used resource among Manuel Vilariño's work, but he understands it as an aspect of an hybrid process of building/creating that goes beyond the merely photographic. He defines himself as a visual artist. It is necessary to say that he is one of the most recognised Galician artists not only in his land, but also in the international arts scene. There are specific circumstances binding this artist and the region of Betanzos together, which makes «Anuario Brigantino» incur a debt to him. One of these circumstances is the fact that he resides in the adjacent locality/town of Bergondo, where he settled down as well as he set up his studio. Along with his artistic activity, he acted as secondary school teacher and he worked in Francisco Aguiar (Betanzos) between 2002 and 2009.

## 1

Vilariño nace no ano 1952 na Coruña. Tería unha infancia a cabalo entre a vida urbana e as constantes estadias por razóns familiares nos montes do Forgoselo, en pleno contacto coa natureza en toda a súa potencia.

Realizou estudos universitarios na Universidade de Santiago e licenciouse en Bioloxía. Foi nesa época cando descubriu que, ademais da ciencia, a poesía e a fotografía lle axudaban a descubrirse e soportarse. E irían aparecendo entón os seus referentes máis sólidos, modelos lóxicos dende os que ir construíndo un universo persoal que pouco a pouco se iría manifestando con maior claridade. Chegaron tamén as súas viaxes iniciáticas,

---

Xosé Luís Mosquera Camba é doutor en Xeografía e Historia e profesor de Ensino Secundario no Instituto Francisco Aguiar de Betanzos.

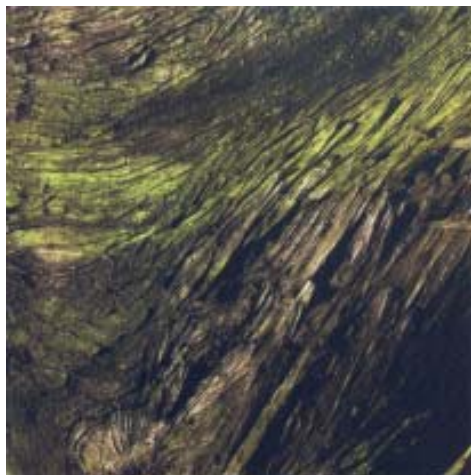


Fig. 1.- Sen título.

experiencias que deixarían pegadas imborrables na súa vida por uns ou outros motivos: a Venecia da arte e do amor, a Norteamérica da primeira posmodernidade, dos bosques de Walden<sup>1</sup> ou da refinada formación técnica como fotógrafo. Irían chegando outras non menos importantes, como por exemplo a India.

Tanta inqueda non atopaba cauces doados e houbo que intentar abrílos. «A fotografía merecía escasa consideración social dende unha perspectiva cultural e nula dende unha perspectiva artística»<sup>2</sup>, e entón inicia unha aventura como impulsor dunha galería en Ferrol, un local de curta pero intensa historia, ó que lle puxo o nome de «Cuartoscuro». Entre 1982 e 1984 colgaron nas súas paredes fotografías de algúns xoves entusiastas que o tempo acabaría convertindo en autores de prestixio (por

exemplo, Vari Caramés), pero tamén de figuras esquecidas ou pouco recoñecidas que comezarían así a emerxer de novo (o caso de José Suárez). Por suposto, tamén as súas propias creacións. Sería entón que se conformaría un certo círculo de contactos que, co interese común pola fotografía, remataría dando vida a un colectivo que baixo a identidade de «Canbranco» desempeñou un relevante papel na consolidación da presenza da fotografía na produción cultural galega, xa que impulsaron a organización dunha bienal en Vigo que dende a súa mesma aparición non deixaría de ser un referente obrigado a nivel internacional. A I Fotobienal de Vigo tivo lugar en 1984, e entre as múltiples propostas que ofrecía, repartida por distintas sedes, acollía unha que se denominou «26 fotógrafos galegos», intentando ofrecer unha visión do que se estaba a facer nese momento en Galicia, pero basicamente fixando a atención en propostas de xoves creadores sen apenas traxectoria ou experiencia. E aí estaba tamén Vilarinho.<sup>3</sup> (Fig.1). Participaba cunha fotografía que era ata certo punto a expresión do que por entón máis lle interesaba explorar, que falaba dun artista en proceso de búsqueda, de experimentación.<sup>4</sup>

Temos así xa unha certa visión (incompleta, inexacta) de como foron os primeiros pasos deste artista. Eran os inicios dos oitenta, eran tempos de efervescencia política, social, cultural, etc. Pode parecer que todo era propicio: irrupción de Atlántica, a arte galega existía, visibilizábase. Sen embargo non é de todo certo, non deixaba de manterse unha concepción moi tradicional nese sentido, nada que non fora pintura ou escultura tiña cabida dentro dese acontecer.

## 2

A verdadeira eclosión de Manuel Vilarinho prodúcese coa aparición da súa impactante colección de fotografías editadas nun libro que titulou «Bestias involuntarias». Tratábase de imaxes en branco e negro organizadas en tres series distintas (ou non tanto) que se organizaron cos títulos de «Osamentas», «Bestias» e «Soños». A edición da obra,



Fig. 2.- Sula Bassana.

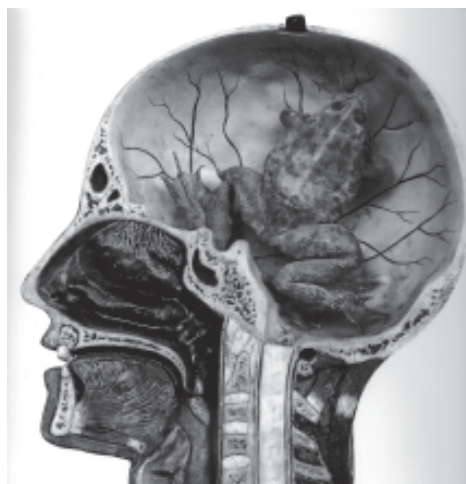


Fig. 3.- Cabeza de home soñando.

auspiciada polo Centro Galego de Artes da Imaxe, é de 1992, pero nela recóllese o resultado dun traballo comezado no 1982 e que non concluiu ata o 1990. Con esta proposta naceu practicamente un estilo Vilariño, unha maneira de entender a fotografía perfectamente recoñecible, unha obra de autor.

As series estaban construídas tomando como leit motiv a presenza fragmentaria do animal en relación directa con diferentes obxectos («Bestias», probablemente a más impactante das tres) (Fig.2), os ósos ( entre outros, un cráneo humano que acabaría por ser o motivo más fotografiado polo artista, según palabras súas) e unha combinación de material de uso pedagóxico no laboratorio ou nas aulas compoñendo poéticas montaxes («Soños») (Fig.3).

As recepción de «Bestias involuntarias» produciu unha lectura maioritariamente compartida á hora de encasillar ó seu creador: Vilariño era basicamente un autor de clara tendencia surrealista. Por suposto, non era de estrañar, sobre todo porque nos textos que acompañaron as imaxes non se deixou de evocar ese tipo de interpretación, incluso por parte do propio artista, quen nun curto exercicio introdutorio explica que as imaxes son produto do incosciente, do «automatismo e o azar nun fondo inexplorado».<sup>5</sup> Curiosamente os referentes literarios que emprega para reforzar o seu discurso apuntan máis noutras direccións: Rilke, Pessoa ou Calvino. Tamén reforzou esa idea Xavier Seoane, o poeta que aporta o libro comentario máis complexo, que non dubida en establecer paralelismos con Breton ou con Duchamp, nin dubida tampouco en afirmar que o paraugas e a máquina de coser de Lautréamont mantiñan o seu encontro fortuito coa querenza de Vilariño. Mais tamén apuntou para outros lados, e soupo ver un aquel de mundo zen, de filosofía oriental disque relacionada con aquela evidente «estética de extrema nudez».<sup>6</sup> Claro que xa existía previamente unha consideración definitiva nese sentido, porque os seus achegados, é dicir, aquelas persoas que tiñan acceso ó seu proceso creativo xa de vello, aplicaron os mesmos xuízos á hora de valorar os resultados, tal e como se pode apreciar no libro de Manuel Rivas «Galicia, el bonsai atlántico», de 1989, cando ó facer alusión á fotografía que emerxía neses anos invoca o «experimentalismo surreal de Manuel Vilariño».<sup>7</sup> E foi así



Fig. 4.- Manuel Vilarinho (captura de vídeo).

como se formou a extendida idea de Manuel Vilarinho fotógrafo surrealista, idea que perviviu durante décadas e que, probablemente, aínda hoxe se mantén viva para moitas persoas coñecedoras do seu arte.

Sen embargo as fotografías que conforman este conxunto de series esconden moito máis. Nelas pódese atopar o compendio de certa maneira de mirar o mundo, de mirar a vida. Hai un sustrato filosófico de clara procedencia heideggeriana (referente sempre explicitado polo artista) relacionado coa presenza implícita da morte, hai tamén unha marcada coincidencia (consciente ou inconsciente) con certa tendencia da arte contemporánea a empregar animais como materia primordial, algo ben visible na traxectoria de moitísimos artistas (sobre todo animais mortos: disecados, despegados, etc.)<sup>8</sup> e hai tamén un verdadeiro manifesto, unha proclama contra un tipo de fotografía ou, o que vén sendo o mesmo, un alegato a favor dun determinado xeito de entendela, é dicir, deféndese unha maneira de mirar, de «ver»: cos «ollos dun animal no aberto».<sup>9</sup> Unha consigna esta tomada da octava elexía das «Elexías de Duino», do mencionado poeta alemán Reiner M. Rilke, plantexamento que defenderá sempre Vilarinho, idea central que percorre toda a súa obra. (Fig.4)

Como insistindo nestes seus plantexamentos foi conformando paralelamente os seus «Os Paxaros», un conxunto de fotografías de primeirísimos planos de aves (cabezas exclusivamente) tratadas co seu peculiar uso do branco e negro. Todas elas están realizadas entre os anos 1981 e 1989, e seguramente é neste friso de retratos no que se atopa o instante primordial<sup>10</sup> da carreira artística de Vilarinho.

### 3

A chegada dos noventa marcou un cambio na maneira de facer que se lle atribuíu ó artista. Estala descar(n)adamente a presenza da cor. Un estalido este que non deixaría



Fig. 5.- Aforcados 5.



Fig. 6.- Confesión.

indiferentes a quen era coñecedor ou coñecedora do seu pasado, expresando ás veces o temor ou a disconformidade con tan supostamente radical cambio<sup>11</sup>.

Foron aparecendo series nas que se consolidou o vínculo de Manuel Vilariño coa presenza innegociable do animal, nas que se insistía na exploración das posibilidades que ofrecía o xénero da natureza morta, nas que se evidenciaba un plantexamento máis sofisticado á hora de articular as composicións, posto que o simbólico fíxose máis patente e á vez intensificábase a carga poética. Primeiro sería «Testemuño do lagarto», a sorpresa do xiro, o marcado contraste coa que se consideraba innegociable estética do branco e negro no «estilo» Vilariño. Logo viría «Aforcados» (1994), un conxunto de fotografías que resultou dunha experiencia peculiar posto que, xunto con un selecto grupo de fotógrafos de diversos lugares do estado, foi invitado polo Centro Andaluz de la Fotografía a participar na elaboración dunha proposta persoal para conformar un proxecto artístico que tiña como nexo o emprego dunha Polaroid xigante (**Fig.5**), unha máquina de grandes dimensións que era capaz de revelar en formato de 50x60, que pola súa complexidade requería da presenza dun técnico para o seu manexo e da que unicamente chegaron a fabricarse cinco unidades. En palabras do propio artista sería esta a serie na que «por primeira vez, aparece a iconografía relixiosa».<sup>12</sup>

Pouco despois xurde «Confesión» (1995), neste caso centrada nun xénero distinto, o do retrato. A serie está elaborada tomando como modelos a diferentes figuras con presenza no ámbito da cultura galega (por exemplo Margarita Ledo Andión) e presentándoas con atributos de marcada intencionalidade estética, seguramente irónica, posiblemente tamén polémica (con pretensións mediáticas?) (**Fig.6**). Na serie empregou montaxes organizadas en dípticos ou trípticos, algo que co tempo remataría por repetir en moitas outras ocasións e ás veces de xeito moi persoal e atrevido.<sup>13</sup> Por suposto, como non podía ser doutra



Fig. 7.- Lois Pereiro.

maneira, non era a primeira vez que cultivaba este xénero, pero non coa intención de conformar unha serie e, ata entón, manténdose apegado ó branco e negro, tal e como pode apreciarse no xa icónico retrato de Lois Pereiro (1990) (**Fig.7**). E aparece de seguido «Orixes» (1996), unha nova serie de retratos que, insistindo no uso do branco e negro, toma como motivo central a muller, unha muller mostrada nunha dobre vertente, case como nun xogo de contrastes que pretendera falarnos do evidente e do oculto, da superficie e do interior, tamén do sofisticado e do natural. Nese xogo, nesa duplicidade, non deixa de estar presente a carga na cabeza, unha carga a todas luces simbólica, independentemente do sentido do seu simbolismo. Esas mulleres son cariátides atemporais, son as que soportan dende o principio dos tempos o peso do mundo. Son, polo demais, no dicir do autor, «imaxes de mulleres atlánticas»<sup>14</sup>. Pero tamén son, como afirma Castro Flórez, «una honda indagación en el enigma del rostro y cuerpo femenino,

un dar rienda suelta a sus fantasmas sobre lo femenino y especialmente una materialización de los sueños»<sup>15</sup>. E sería con esta serie coa que Manuel Vilariño ía atoparse novamente mostrando a súa obra na grande cita fotográfica de Vigo, esta vez con ocasión da VII Fotobienal, ano 1996, sendo o artista galego seleccionado para o certame (**Fig.8**). «Emboscadura» (1998), explicitamente vinculada ó ensaio escrito por Ernst Jünger, «La emboscadura», unha obra coa que Vilariño semella sentirse en parte identificado. O principio fundamental que soporta o argumentario de Jünger aparece xa proclamado a xeito de pórtico na primeira páxina do texto: «Aquí y ahora»<sup>16</sup>. A partir de aí irá desvelándose o sentido do seu discurso, irá mostrándose o carácter alegórico das palabras: o bosque como «lugar de la libertad»<sup>17</sup>, o emboscado o «individuo aislado», aquel que non pode acabar doutro xeito máis que «entregado al aniquilamiento», sendo así que a emboscadura hai que entendela como «marcha hacia la muerte»<sup>18</sup>(**Fig.9**).

O final do século coincidiría coa elaboración do que durante certo tempo Manuel Vilariño considerou un dos máis importantes proxectos no (seu) desenvolvemento»<sup>19</sup>, proxecto que foi bautizado de dúas maneiras, «O anxo necesario»<sup>20</sup> ou «Tumbas». Recoñece Vilariño que é neste traballo no que se manifesta por vez primeira abertamente o peso que sempre tivera na súa vida a filosofía oriental. Son naturezas mortas formadas na súa meirande parte a base de combinar paxaros mortos con diferentes especies ou semillas, dispoñendo a escena ceremonialmente, como se dun ritual se tratara. Velaí toda a enerxía de oriente (**Fig.10**). Concentrada na súa estricte e delicada composición, cada unha das imaxes descarga a través da nosa percepción visual unha intensa oferta de sensacións: aromas, sabores, tactos... Responden ó que moi ben define Alberto Ruiz de Samaniego



Fig. 8.- Carla.

como «obra de arte total, de carácter sinestésico»<sup>21</sup>. Pero o certo é que ese anxo necesario lévanos á vez a Wallace Stevens, ese poeta norteamericano polo que sempre sentiu profunda admiración e no que atoparía moitas veces a enerxía precisa para crear. A serie daría lugar no ano 1999 á edición dunha plaquette na colección «lo mínimo» da Editorial Mestizo, sendo probablemente unha das primeiras veces nas que se mostraba a vertente do Vilariño poeta (entendendo aquí a palabra poeta no seu sentido máis limitado, o que define a quen escribe poesía).



Fig. 9.- Emboscado 1.

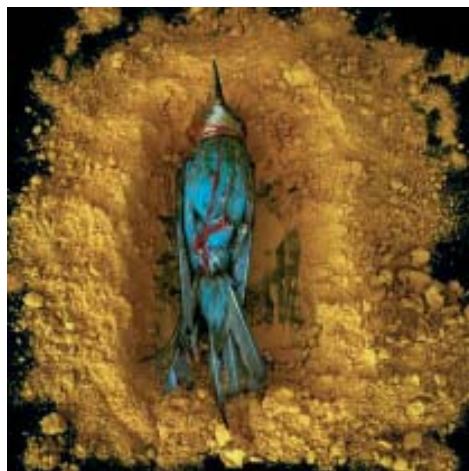


Fig. 10.- Natureza morta con cúrcuma.



Fig. 11.- Crucifixión de luz partida.



Fig. 12.- Vuelo inmóvil.

A cabalo entre os dous séculos, con fotografías datadas en 1999 e outras no 2000 e no 2001, vai conformando a serie «Crucifixións», un conxunto de imaxes que en boa medida comparten o plantexamento de «Tumbas» pero reorientan o seu obxectivo. A cruz adquire unha presenza dominante, unha cruz de tizóns ou de pementón que despraza calquera outra evocación simbólica. Tamén o paxaro é parcialmente relegado, non desaparece, pero ten que compartir protagonismo con outros animais (**Fig.11**). É con esta serie coa que, tal e como defende Ruiz de Samaniego, «encontramos la vida terrestre enfrentada a

lo que la sobrepasa»<sup>22</sup>, é dicir, coa que Vilariño se asenta dun xeito totalmente explícito na tradición máis especificamente propia da espiritualidade (e da relixiosidade) hispánica, un elo que engancha coa mística, unha mística explicitamente recibida por vía fundamentalmente poética e que, sen dúbida, remite antes que nada a San Juan de la Cruz, a ese transitar do visible ao invisible, do temporal ao eterno. Non deixou de afirmarse que, en esencia, o que se podía deducir era unha clara referencia á dualidade vida/morte, materia/espírito, etc.<sup>23</sup> Na serie reincide unha vez máis no uso de dípticos, trípticos e incluso polípticos. E hai que dicir ademais que se xestara a partir dun particular achegamento a Extremadura (non ía ser a única vez) coa mediación de Félix Duque. E si, esa terra de Zurbarán (e probablemente en parte o mesmo pintor) ía xenerar a predisposición para outro proxecto que remataría mostrándose co nome de «El instante amarillo», un proxecto no que o bodegón barroco español e reinventado unha e outra vez á luz da/s candea/s e coa presenza da caveira, da bolboreta, da froita en descomposición, etc. (**Fig.12**) Vanitas pura.



## 4

O ano 2002 sería unha data clave para a traxectoria deste artista. Comisariada por Ruiz de Samaniego ofreceríase no CGAC unha exposición individual mostrando gran parte das súas creacións máis significativas ata ese mesmo momento, incluíndo ademais algunhas obras especificamente feitas para a ocasión: «Manuel Vilariño Fío e sombra». A presentación contou ademais co soporte teórico máis envexable, sendo así que o catálogo recolle colaboracións da talla do poeta Antonio Gamoneda, que abre a obra cun poema especial, «un texto para colocar na proximidade de imaxes de Manuel Vilariño»<sup>24</sup>; de Chantal Maillard, filósofa e poeta, que escribe sobre a inevitable dor que conleva a existencia, que reflexiona sobre o sacrificio como acto de amor polos demais; de Félix Duque, filósofo co que non deixará de manter unha fructífera relación, que propón unha particular lectura da estética do artista; do propio Ruiz de Samaniego, que pode ser considerado verdadeiramente o principal valedor da súa arte.

A repercusión que «Fío e sombra» xenerou consolidou definitivamente a Manuel Vilariño como un dos máis importantes activos no ámbito da arte galega. Os medios especializados (os poucos medios especializados) non deixaron de facerse eco da exposición, pero tamén foi atendida nas seccións de cultura dos medios de masas.

As críticas que foron aparecendo coincidiron en xeral en prestar atención ó sentido do título, en tratar de explicar as supostas intencións do mesmo. Unha tarefa indubidablemente propia de hermeneutas, pero imprescindible cando se trataba de achegarse ó universo Vilariño, un universo en constante expansión.

Nesta mostra do CGAC xenerou considerable sorpresa a presenza dunha obra que non tiña relación coa técnica fotográfica. Tratábase dunha «criatura» estraña que non podía pasar polo mesmo desapercivida, unha peza que levaba o nome de «Seda de cabalo» (**Fig.13**) e, como moito, podería ser catalogada de escultura. Un obxecto de forma esférica, de tamaño relativamente importante (125 cm. de diámetro), construído ao parecer con madeira de cedro, cuberta de manoxos de crin de cabalos. Pero non se trataba de algo anecdótico, eso quedaba claro cando no catálogo se constataba que conscientemente se lle concedía un considerable protagonismo pois xustamente se pechaba con dúas fotografías a páxina completa mostrándoa (a medio facer e xa feita) e cun poema de Vilariño que contén os seguintes versos: «*son seda de cabalo / son ausencia*».<sup>25</sup> Non pode haber dúbida ao respecto, non se trataba estrictamente dunha exposición de fotografía.

Mais a montaxe expositiva supuña en sí mesma unha especie de manifesto artístico, contiña tamén moitas outras claves que, pasado o tempo, resulta obvio advertir que avanzaban moita información precisa en torno á posición estética do artista, á súa «poética». E si, case dunha autopoética se trataba. A profunda conexión que poesía e fotografía

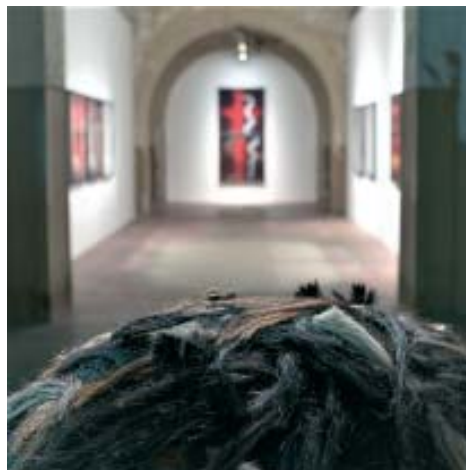


Fig. 13.- Seda de cabalo (det.).



Fig. 14.- Señal en el aire.

sempre tiveran na obra de Manuel Vilariño adquiría unha intensa presenza en «Fío e sombra». Non é que antes pasara desapercibida, senon que era interpretada máis como unha consecuencia, un efecto resultante, que como a mesma esencia, unha orixe (por aludir de novo a Heidegger<sup>26</sup>). Ía ser a partir de aquí que nunca máis sería xa posible achegarse a «un Vilariño» sen ter en conta este principio, este punto de partida. Non poderá existir xa ningunha lectura da súa obra na que non se remita ó seu talante poético, a ese seu xeito de ver o mundo (de ver o invisible do mundo) con ollos de poeta (ollos de animal, de animal rilkeano), que poden ser os seus ollos propios, pero tamén outros ollos con mirada de poeta, con mirada de animal. Que dicir senon diante de propostas elaboradas nese mesmo 2002 como «Señal en el aire» (**Fig.14**) ou «Metamorfosis de la sombra» (**Fig.15**), un tríptico en cor (a primeira) e un políptico en branco e negro formado por vintedous elementos (a segunda)? Nada que non poidera ser atopado con anterioridade na súa obra formaba parte dos contidos (ósos, cordas, aves, fondos neutros/abismais), ou nada excesivamente perceptible. Sen embargo o que colgaba das trenzadas cordas/cables de diferentes cores en «Señal en el aire» non eran só un feixe de ósos, era outra cousa: un poema, probablemente un poema tomado da poeta peruana Blanca Varela, do seu libro «Canto villano»: *el querido animal / cuyos huesos son un recuerdo / una señal en el aire / jamás tuvo sombra ni lugar.*<sup>27</sup> E os paxaros capturados en cada imaxe das vintedúas que conforman «Metamorfosis de la sombra» non eran paxaros (que paxaros, por certo?), eran o «abismo dos paxaros»<sup>28</sup>, a interpretación (no seu sentido máis complexo/completo) da música apocalíptica de Olivier Messiaen, un dos grandes referentes de Vilariño. Ou sexa, tratábase da forma visual coa que mostrar (visibilizar) a música abismal (o invisible), e tamén o contrario, de desmaterializar (invisibilizar/espiritualizar) a materia vital simbolizada no paxaro, o visible, ata deixala reducida a un espectro, unha sombra (talvez a evocación do voo e do canto). Non pode deixar de constatarase que a invisibilización aquí aludida conleva tamén a desaparición da cor e queda unicamente a sombra do que o paxaro foi, a presenza da súa ausencia.

Que se quere dicir con todo o anterior? Basicamente que Alberto Ruiz de Samaniego elaborou unha escenografía (algo moi consustancial ó barroco) que permitira reler a Vilariño con outra luz «máis» apropiada. Coa nova iluminación debería mostrarse mellor aquilo que non estaba sendo ben visto e que, para o comisario e, supostamente tamén, para o propio Vilariño era imprescindible realzar, expoñer á luz, enfocar: a técnica fotográfica era un medio, non era o fin. Si, o artista evidenciara sempre un dominio da linguaxe fotográfica



Fig. 15.- *Metamorfosis de la sombra (det.)*.

incontestable e en contínuo proceso de evolución, pero non podía ser esa a conclusión que se extraera do resultado do seu traballo. Aí, nese resultado referido, o artista expoñíase dende a súa máis fonda e arriscada reflexión persoal, unha labor árdua de combate en soedade fronte ó gran enigma do ser, do «ser para a morte». Por eso eses diálogos das súas obras con todos aqueles e aquelas que dende diferentes ámbitos do pensamento permitían avanzar na búsqueda. Por eso a poesía (unha determinada poesía e uns/unhas determinados/as poetas), a filosofía (certa filosofía), a música (un xeito elevado de poetizar e de filosofar), a relixión (certa relixión, certas relixións) e, como non, tamén a ciencia (nunca deixou de ser científico) e a arte. Moi probablemente Manuel Vilariño acababa de poñerlle definitivamente fin a un xeito de ser recibido, entendido, interpretado (que quedaba daquel artista do «surreal»?) e iniciábase a consolidación pública da súa «verdadeira» identidade: «Todo mi trabajo es un proyecto espiritual».<sup>29</sup>

## 5

Sen sabelo (como ía sabelo?), 2002 iniciaba unha etapa de trascendentais consecuencias artísticas e persoais que chegaría ó seu fin no ano 2009. Son xustamente os anos que coinciden coa súa estadía como profesor de secundaria no Instituto Francisco Aguiar. Son os anos nos que a nivel artístico iría obtendo os seus máis soados recoñecementos e tamén nos que a vida lle iría deparando o mellor e o peor. O mellor, a aparición de Hiwot, a súa filla; o peor, a desaparición de Niní, a esposa, a compañeira. Este acontecemento último ía ser precisamente o que determinara o peche deste ciclo.<sup>30</sup>

Esta etapa ocupapracicamente toda a primeira década do século XXI, e ó longo deses anos Manuel Vilariño non deixou de insistir neses seus plantexamentos xa tan ben definidos. As series (ou non) que se irían sucedendo dan fe deso.

«Á aurora» (**Fig.16**), cos seus dípticos confrontados/conxugados, coa súa non tan subliminal mensaxe ou homenaxe a María Zambrano, a admirada pensadora, a autora de obras cruciais para o artista («En el claro del bosque», «De la aurora», talvez as dúas máis



Fig. 16.- Á aurora.

sinaladas), á creadora da chamada «razón poética», á tan apreciada e respetada autoridade intelectual de José Ángel Valente. É seguramente aquí cando prende de xeito perenne a convicción absoluta de que existe unha única e enigmática luz creadora (e luz para a creación), a luz auroral, esa precisa hora de apertura na que realmente se fai visible o invisible e se manifesta a grandeza do misterio, e entón o por que da paisaxe. É quizás tamén aquí cando se reedifica a arquitectura dos seus dípticos, que poden ser agora interpretados como tradución expresa do mesmo pensamento zambraniano.<sup>31</sup> En todo caso non podemos pecharnos a esa única e evidente lectura ou vinculación, a arte nunca é exclusivamente eso, non podería selo. Como moi ben di Vilariño, el constrúe círculos concéntricos, «círculos de desaparición»<sup>32</sup>, e aínda que con eso alude á visión máis extensa da súa traxectoria, pode tamén ser útil para aplicar a cada un dos momentos concretos da mesma. Isto significa que o zambraniano non temos que asocialo unicamente con María Zambrano, que podemos extendelo a outros referentes desa súa esfera armilar, como pode ser por exemplo o caso do escritor cubano Lezama Lima, un autor de proximidade persoal extrema coa figura da filósofa española, un Lezama que é precisamente quen escribe *la luz es el primer animal visible de lo invisible*<sup>33</sup>, un auténtico e definitorio aforismo que contén en si toda a búsqueda que acomete Vilariño coa súa arte. Pero son esas tamén as palabras coas que Gamoneda (de novo Gamoneda) abre a xeito de cita activa o seu libro «Cecilia» (ou sexa, os círculos concéntricos, a idea -se se quere- de ouroboros, por empregar un símil que se aproxime mellor ó universo vilariño; ó réptil, ó animal simbólico por antonomasia). É case unha maneira de actuar que conleva imprescindibles esixencias para quen se planta diante dunha das súas obras, un tipo de esixencias que, claro está, non impiden manter diálogo, pero que aínda que sexa intuitivamente, sentimos. O espectador precisaría ser máis iconólogo, máis dendrólogo (poder ler os aneis da árbore, observar os accidentes, os acontecementos, ir avanzando de dentro a fóra ou viceversa). Semella case esa escaleira da que fala San Juan de la Cruz nos comentarios á súa propia poesía,<sup>34</sup> eses banzos que permiten ascender por ela e que fan imprescindible o anterior para poder acadar o seguinte.



Fig. 17.

Así chegou a *LII Bienal de Venecia de 2007* (Fig.17). Encargóuselle a Ruiz de Samaniego comisariar a representación española e, pódese dicir que de xeito lóxico, Manuel Vilariño foi unha das cinco persoas seleccionadas para o evento. A montaxe contou cun motivo conductor, o Paraíso Fragmentado (Paradiso Spezzato), unha idea que se asentaba en certas referencias literarias minuciosamente seleccionadas, especialmente Ezra Pound, que serviron para articular un discurso co que conciliar as tan diversas propostas artísticas e, aínda máis, para implicalas todas coa propia cidade ou (talvez mais axeitadamente) cunha imaxe manifestamente mitificada (pola arte e pola literatura) da mesma. Esa idea central condensouse visualmente nun impresionante políptico de Vilariño (Fig.18), unha obra de extraordinaria forza que non so se convertiu na imaxe máis icónica do Pabellón español, senon nunha das máis recoñecibles sinais de identidade da produción do artista.<sup>35</sup>

Para Manuel Vilariño a súa presenza en Venecia supuxo o momento definitivo do seu recoñecemento internacional, posto que lle abriu as portas de circuitos da arte ata entón inalcanzables.

E simultaneamente chegáballe o Premio Nacional de Fotografía, noticia que aparecía nos medios o día 20 de novembro dese 2007, xusto na víspera da clausura da bienal veneciana.

A nivel profesional o ano pechábase dun xeito extraordinario, a conxunción de acontecementos convertira ó artista nun referente obrigado da contemporaneidade, non se podería pedir máis. Pero a vida deparaba tamén momentos amargos. Non haberían de pasar moitos meses para que se producira a morte da súa muller como consecuencia dunha cruel enfermidade. O doloroso impacto emocional repercutiría visiblemente na súa obra, como non podía ser doutra maneira. Vilariño rompe entón co que el denomina a «mesa conventual»<sup>36</sup>, o traballo feito na soedade do seu estudio, a elaboración das naturezas mortas, e lánzase á captura dos «espazos límite», ou sexa, fundamentalmente a montaña e o océano, é dicir, a paisaxe.



Fig. 18.- Paraíso fragmentado.

## 6

No 2011 publica o seu libro bilingüe «Ruínas ao espertar / Ruinas al despertar» en Espiral Maior (**Fig.19**). O libro era a lóxica consecuencia dunha traxectoria marcada pola constante necesidade de poesía, era a evidencia definitiva de que o Premio Nacional de Fotografía era poeta. O libro era -é- un desesperado canto de amor e de dor (un ouveo, por dicilo dun xeito máis animal e evocador: Ginsberg está entre os seus referentes poéticos) provocados pola morte da súa parella. Ábrese cunha sinxela e espida dedicatoria: «a Niní». Desprégase tras unha cita de Paul Celan (toda unha declaración de intencións) en catro partes (realmente tres e un brevísimo epílogo). Nel está todo Vilariño, e todo significa todo: canto podía atoparse na súa obra plástica aparece transformado agora en versos (ou viceversa!), pero están tamén os seus vivos (Hiwot) e os seus mortos (Niní), o seu silencio e os seus sons (explicitamente Miles Davis a John Coltrane), o seu medo, a súa soedade, o seu desamparo. En verdade é un inventario de «*infinda dor entre ruínas*», de destrozos. O libro comeza «animal» e remata «morte», e non pode ser casual. Entre eses dous extremos trázase(nos) o camiño «sen retorno» (título da segunda parte do libro). Como moi ben di Castro Flórez, «Vilariño comprende que no hay consuelo, lo único que puede hacer es estar al filo del abismo [...], no hay nadie y tan sólo habla el silencio.»<sup>37</sup>

A súa poesía é a todas luces filla dunha liña poética coherente co seu pensamento. E ó revés tamén. Nela podemos reconecer a proclamada admiración profesada a José Ángel Valente e que leva en consecuencia ó «paxaro solitario» da mística de San Juan de la Cruz. Esa é a fonte primordial, a esencia.

No ano 2012 no Círculo de Bellas Artes de Madrid tivo lugar a exposición chamada «Mar de afuera». Alí mostrábanse os resultados do novo xeito de facer(se). O asunto primordial non deixaba de ser a morte, como ocorreu sempre na arte deste creador, pero

agora modifícase a maneira de enfrontarse a ela. As súas naturezas mortas contiñan expresamente a presenza da materia mortal, do animal. Ese seu «estilo Vilariño», esa maneira de poetizar, desaparece. É certo que esporadicamente atoparémonos con algunhas excepcións, que nalgunha das súas obras retomará a presenza de fauna, pero vai ser un tipo de relación ben distinto (Fig.20). Agora o animal vai ser mostrado case sempre como un espectro, unha pantasma de sombra e de tremor, acaso compartindo a visión da súa admirada María Zambrano.<sup>38</sup>

Pero o que ía predominar eran os grandes planos naturais sen sinais de vida, xeografías de intensa forza visual que semellan non ter sido nunca antes vistas polo ollo do home, auténticos simulacros dunha mítica orixe. A mirada é o único que nos fala da presenza, dunha presenza que se quere reducir ó máximo pero que paradoxalmente non pode desaparecer. O único posible, aquilo ó

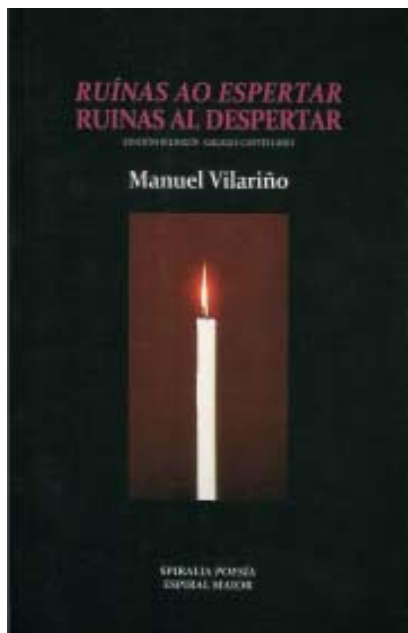


Fig.- 19.



Fig. 20.- Abada.



Fig. 21.- *Lejano interior 23.*



Fig. 22.- *66° North 1.*





Fig. 23.- *Al despertar.*

que pode aspirarse, é que polo menos esa mirada sexa a máis limpa e inocente das miradas, que sexa a mirada do animal.<sup>39</sup> A primeira mirada. Talvez incluso máis, xustamente eso que expresou Simone Weil, ese desexo de «ver» sen estar<sup>40</sup> para evitar alterar, para non quebrar a absoluta pureza.

Irán aparecendo as series (ou non), unhas máis extensas e outras menos. Sabemos que están realizadas en lugares tan distintos e distantes como poden ser os espazos naturais de Galicia ou de Islandia, pero polo xeral non se concreta nunca o lugar, non é eso o que importa, é máis, precisamente é o que debe ser evitado para non distraer da verdadeira atención.

Con obras como as que conforman «Lejano interior» (**Fig.21**) ou «66° North» (**Fig.22**), dúas das aludidas series, ou «Al despertar» (**Fig.23**) Vilarino obrigaba á crítica a buscar novos postulados cos que abordar a súa ruptura. E así foi, así podemos comprobar como se bota man dos románticos xermanos (Caspar David Friedrich, por exemplo), dos abstractos norteamericanos (Rothko) ou españois (Guerrero), como se evocan novos referentes literarios (filosóficos e poéticos).<sup>41</sup>



Fig. 24.

Na montaxe expositiva quedou de manifesto o que xa se apuntara con anterioridade: o campo artístico de Manuel Vilarinho non era estrictamente o fotográfico. A preocupación polo diálogo cos espazos expositivos adquiría máis presenza, era máis evidente. Podemos falar da existencia de instalacións, de obras pon e para ese preciso lugar, obras nas que se fai uso de proxeccións, de versos, etc. Realmente o que estaba ocorrendo era que o artista parecía estar liberándose dunha certa represión, estaba sendo capaz de escapar das ataduras propias e alleas que dende sempre plantexaran que quen traballa coa fotografía é fotógrafo.<sup>42</sup>

A(s) nova(s) dinámica(s) quedaba(n) perfectamente trazada(s). O que foi acontecendo posteriormente refrendou tales posicionamentos. As montaxes expositivas máis importantes que irían aparecendo insistían unha e outra vez nun Vilarinho que prestaba máis e máis atención á paisaxe, ás instalacións (que irían facéndose máis complexas) e, seguramente tamén, a unha relativa tendencia a



Fig. 25-. Exp. Mitoloxías MAC.

deixarse ver, a mostrarse.<sup>43</sup> Refirome a «Seda de caballo»(Fig.24), no edificio Tabacalera de Madrid, e a «Mitoloxías» (Fig.25), no Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC) da Coruña, ambas no 2013, comisariadas tamén as dúas por Fernando Castro Flórez, e, por último, a «Tectónica» (Fig.26), no CGAC de novo, con Ruiz de Samaniego como comisario tamén de novo, no ano 2015. En todas elas apareceu erroneamente o concepto de «retrospectiva» á hora de definilas a crítica, pero o propio Vilariño unha e outra vez insistiu en negar tal intención, non debían ser entendidas así. E temos que aceptar que non, que non eran eso aínda que poideran parecerlo, que moi posiblemente se trataba de replantexamentos máis que de retrospectivas, de propostas de lectura diversas ás que se foran facendo ata entón. Con estas tres montaxes Vilariño mostrou(se) sen complexos que el quería ser considerado artista e non estrictamente fotógrafo. Tal é así que no MAC proxec-tábanse directamente textos poéticos sobre as paredes ou ofrecíase unha videoinstalación na que unicamente aparecía unha candeia consumíndose. En Tabacalera era moi impactante unha instalación na que se facía uso dunha morea considerable de cúrcuma en complicidade cunha proxección e un fondo sonoro coa linguaxe das baleas. En «Tectónica» o visitante do CGAC era recibido por unha gaiola de forma reticular e perfectamente cúbica concebida como unha escultura (Vilariño fala de «piritoedro») á que chamou «Celda» e coa que pretendidamente alude ó actual xeito de vivir atrapados pola rede de redes, tamén cilindros de cobre con versos gravados ou, nunha das paredes, desprega de xeito liñal mechóns de crin de cabalo enganchados por chaves de chelo, a peza titulada «Satori» (Fig.27). E si, tal e como ben dicía Arantxa Romero no seu artigo «La jaula se ha vuelto pájaro», chegados a este punto da súa traxectoria, «sin duda el propio Vilariño se ha expuesto»<sup>44</sup>, por completo, en todas e cada unha das acepcións do verbo. Moi probablemente esa mirada do animal que el sempre pretendeu, a de ese ese poético e tamén místico animal, atopou unha nova e misteriosa paisaxe que explorar, un territorio aparentemente coñecido pero sorprendentemente misterioso: o bosque formado pola súa propia obra.



Fig. 26. - Exp. Tectónica CGAC.

## 7

Outras moitas exposicións non mencionadas neste traballo foron xalonando o devir deste creador, moitos outros textos dedicados a analizar as súas propostas artísticas conforman unha extensísima bibliografía que non foi consultada na súa totalidade,



Fig. 27.- Satori (det.).

moitísimas das súas obras nin foron aludidas. Non se fixo tampouco referencia suficiente á extensa e intensa importancia que os/as poetas e as/os pensadoras/es, ou sexa, a filosofía, tiveron e teñen no entramado da súa obra. Non se incidiu dabondo na imprescindible e fundamental relación vital coa natureza. Non existe alusión a esa outra parcela da súa traxectoria máis exclusivamente fotográfica (a reportaxe, a ilustración de textos, a colaboración cos medios). Non...

Definitivamente, este artigo non pode ser considerado máis que como unha humilde aproximación á figura de Manuel Vilaríño, agardando, eso si, que cando menos teña servido para achegar dalgunha maneira a súa arte a todas/os aquelas/es que un ano tras outro fan seguemento deste «Anuario Brigantino» para descubrir ou ensanchar facetas que conforman a nosa historia e a nosa arte, a nosa cultura; é dicir, que nos conforman.

## 8

[...]

*alas de sombra derrotan  
hacia el país del jamás.*

Antonio Gamoneda

[...]

*Escoito só  
as fallas interiores da morte.  
Invisíbel presinto a demolición.*

Manuel Vilaríño

## NOTAS

<sup>1</sup>«Cuando escribí las páginas que siguen, o más bien la mayoría de ellas, vivía solo en los bosques, a una milla de distancia de cualquier vecino, en una casa que yo mismo había construído, a orillas de la laguna de Walden», en Concord, Massachusetts, y me ganaba la vida únicamente con el trabajo de mis manos.» Así comeza «Walden», de Henry David Thoreau, un referente constante na vida de Manuel Vilariño. THOREAU, H.D. (2013): *Walden*, Errata Naturae, Madrid, pax.9.

<sup>2</sup>Ver SENDÓN, Manuel e SUÁREZ CANAL, Xosé Luís, *O feito fotográfico. A colección fotográfica do Concello de Vigo*, catálogo da exposición celebrada no MARCO de Vigo en 2004 en <<https://manuelsendon.wordpress.com/o-heito-fotografico-vigo-1984-2000/>>

<sup>3</sup>Catálogo da I Fotobienal. Vigo 1984. Imaxe tomada do mesmo.

<sup>4</sup>«...fotografía de autor, realizando obras abstractas onde especula coa forma e a cor e compaxinaa con outros traballos de macrofotografía.», como perfectamente indica o texto de presentación que aparece na páxina web de Abanca adicada á súa colección de arte: <<http://coleccion.abanca.com/gl/Coleccion-de-arte/Artistas/ci.Manuel-Vilarino.formato7.html> >.

<sup>5</sup>VILARIÑO, M. (1992): «*Das osamentas e dos soños*», Bestias Involuntarias, CGAI.

<sup>6</sup>SEOANE, Xavier (1992):«*A obra de Manuel Vilariño: Alén do umbral*». Bestias Involuntarias.

<sup>7</sup>RIVAS, M. (1989): *Galicia , el bonsai atlántico*, El País-Aguilar, Madrid (1989), pág. 153.

<sup>8</sup>«Di a artista Polly Morgan: «...at a time when natural history museums are moving away from taxidermy, there has been a resurgence of interest in popular culture -in internet blogs and image collections, in fashion, home décor, and advertising- as well as in art practice.» Ver <<https://othercriteria.com/jp/blog/2016/01/28/polly-morgan-dead-animals>>.

<sup>9</sup>Vilariño, M., op.cit.

<sup>10</sup>Véxase VV. AA. (2003): *A palabra e a súa sombra: José Ángel Valente, o poeta e as artes*, universidade de Santiago de Compostela, paxs. 59 e 60, nas que se describe o encontro de Vilariño cun arao común moribundo polo efecto dunha mrea negra na praia de Baldaio (talvez os efectos do naufraxio do Urquiola?).

<sup>11</sup>OLIVARES, Rosa: «Vilariño», *Revista Lápis*, nº 153, maio de 1999, pax. ? : «...en estas fotografías máis recentes Vilariño trabaja con el color, una faceta que no solamente nos sorprende sino que hasta cierto punto puede producir irritación, pues transgrede un vocabulario, una música de fondo ambiental que ya habíamos asimilado...».

<sup>12</sup>Entrevista con VAQUEIRO, Vitor: «A invisibilidade do visíbel», *Grial*, 177 ; paxs. 113-123.

<sup>13</sup>É posible, pero non podo aquí aseguralo, que a atracción por este tipo de estruturas (sobre todo os dípticos e trípticos) teña relación coa admiración que sentía pola pintura de Francis Bacon, pintor do que recibiu un enorme impacto ó visitar unha exposición da súa obra poucos anos antes.

<sup>14</sup>Catálogo *VII Fotobienal – Vigo 96*, Deputación de Pontevedra, pax.21.

<sup>15</sup>Ver CASTRO FLÓREZ, Fernando (2013): «Huellas, sombras, silencio [Merodeos en torno al imaginario fotográfico y poético de Manuel Vilariño]», *Manuel Vilariño. Seda de caballo*, (catal.), Tabacalera/ Espacio Promoción del arte, Madrid, pax.20.

<sup>16</sup>Esta cita e todas as que remiten ó mesmo texto están recollidas en JÜNGER, Ernst (1988): *La emboscadura*, Tusquets Editores, pax.125.

<sup>17</sup>Ídem, pax. 69.

<sup>18</sup>Ídem, pax. 59.

<sup>19</sup>Entrevista Vitor Vaqueiro, op. cit., pax116.

<sup>20</sup>O título é unha obvia homenaxe a Wallace Stevens, posto que a él pertence o verso (...*I am the necessary angel of earth, / since, in my sight, you see the earth again.*). Pero tamén seguramente ó seu estimado José Ángel Valente, que emprega como frontispicio do seu «Las palabras de la tribu» un pequeno fragmento dun ensaio de Wallace Stevens que leva por título «The necessary angel».

<sup>21</sup>RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2001): *El ángel necesario*, Galería bacecos, Vigo, pax. 10.

<sup>22</sup>RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2004): «Entre el nido y la estrella. Apuntes sobre las crucifixiones de Manuel Vilariño», en *Manuel Vilariño. Señal en el aire* (catal.), Junta de Extremadura, pax 73.

<sup>23</sup>BARRO, David (2002): «Manuel Vilariño y el viaje hacia la inexistencia», *El Cultural*, 10 de outubro de 2002: «El título de la muestra (...) una tirantez que se debate entre la vida y la muerte. Rosa Olivares, na Revista das Letras: «O título alude a ese xogo fronteirizo entre a vida e a morte...». Disponible en <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Manuel-Vilarino-y-el-viaje-hacia-la-inexistencia/5578>>

<sup>24</sup>Catálogo (2002): *Manuel Vilariño. Fío e sombra*, CGAC, pax. 15, onde se reproduce o poema completo que remata con esta petición expresa.

<sup>25</sup>Ídem, paxs. 184, 185 e 187.

<sup>26</sup>Comeza Heidegger o seu ensaio «A orixe da obra de arte» («Der Ursprung des Kunstwerkes», 1952) aclarando que «origem significa aquí aquilo a partir do qual e através do qual unha coisa é o que é, e como é.» HEIDEGGER, Martin (2016): *A origem da obra de arte*, Edições 70, Lisboa, pax. 9.

<sup>27</sup>VARELA, Blanca (1996): *Canto villano: poesía reunida (1949 – 1994)*, Fondo de Cultura Económica, México, pax. 161.

<sup>28</sup>O propio Messiaen explicou o terceiro movemento da súa composición «Cuarteto para o fin dos tempos» (*Quatuor pour la fin du temps*) titulado «Abismo dos paxaros» (*Abîme des oiseaux*) da seguinte maneira: «El abismo, que es el tiempo, con sus tristezas y sus laxitudes. Los pájaros, por el contrario, simbolizan nuestro deseo de luz, de estrellas, de arco iris y de jubilosas manifestaciones.» E hai que lembrar que foi esta unha obra nacida no mesmo inferno, xa que o compositor compúxo a e estreouna no campo de concentración Stalag VIII-A, perto de Görlitz, na actual Polonia, no ano 1941.

<sup>29</sup>En ROMERO, Arantxa (2015): *Imágenes poéticas en la fotografía española. Las visiones de Chema Madoz y Manuel Vilarino*, Cendeac, Murcia, pax.52. Aínda que esa afirmación verquida á entrevistadora é de 2014, non era nova, foi adquirindo dende moito antos presenza nas entrevistas ás que se someteu o artista.

<sup>30</sup>As referencias feitas aquí a persoas do círculo íntimo de Manuel Vilarino teñen como única finalidade plantexar argumentos que permiten comprender determinadas decisións a nivel artístico (salvando as distancias e obviando as diferencias, algo así como cando se realiza unha lectura dos cambios de estilo de Picasso vinculándoos ós seus cambios de parella). En todo caso son datos que se atopan na propia obra (en determinadas obras) e nas fontes bibliográficas (algúns catálogos) e medios de comunicación de distinto tipo (entrevistas de televisión ou prensa escrita).

<sup>31</sup>"...todo ante la vida, aun sin conciencia, aparece como dual, no como doble...». ZAMBRANO, María (2004):, *De la aurora*, Edit. Tabla Rasa , pax.43.

<sup>32</sup>Véxase entrevista de Ruiz de Samaniego a Vilarino en Minerva, revista do Círculo de Bellas Artes, maio de 2014, en <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=582>>.

<sup>33</sup>LEZAMA LIMA, José (1988): *Muerte de Narciso : Antología poética*, Alianza Editorial, pax.142.

<sup>34</sup>"...los grados de esta escala de amor por donde el alma de uno en otro va subiendo a Dios son diez.» DE LA CRUZ S. Juan (1996): *Poesía completa y comentarios en prosa*, Edit. Planeta, paxs. 135-138.

<sup>35</sup>A obra «Paraíso fragmentado» foi depositada por Vilarino no Museo de Belas Artes da Coruña no ano 2016.

<sup>36</sup><<http://oralmemories.com/manuel-vilarino/>>

<sup>37</sup>CASTRO FLÓREZ, Fernando (2013): «Vagantis fabulae», *Mitologías*, MAC Gas natural Fenosa, pax.26.

<sup>38</sup>"Todo tiembla en este universo que habitamos. [...] Tiembla todo lo vivo». ZAMBRANO, María, op. cit, pax. 126.

<sup>39</sup>Xa se fixo alusión a Rilke e a súa VIII Elexía, pero hai que citar tamén outra vez a Heidegger, que fala do home como o único animal que ten a facultade da linguaxe e eso provoca que sexa tamén o único en ter a facultade da morte: o animal non pode ter experiencia da morte.

<sup>40</sup>"Si tan sólo pudiera ver un paisaje tal como es cuando no estoy ahí. Pero cuando estoy en cualquier lugar, altero el silencio del cielo con el latir de mi corazón.» A cita está recollida en CARSON, Anne (2014): *Decreación*, Editorial Vaso Roto, pax.25.

<sup>41</sup>O catálogo conta coa participación de Ruiz de Samaniego (de novo comisario), Félix Duque e os poetas Antonio Gamoneda e Juan Barja, pero nel súmanse xa voces internacionais de indiscutible peso no eido do pensamento e da crítica (artística ou poética) como Vincenzo Vitiello e maria Filomena Molder.

<sup>42</sup>Nun texto seu, o titulado «Tránsito a través de las sombras», afirmaba e confirmaba a existencia dun uso novo e distinto da fotografía, un desenvolvemento da mesma caracterizado por plantexamentos de consciente hibridación, algo que se viña xestando polo achegamento de artistas conceptuais e que posibilitaba «la entrada de la fotografía en los circuitos del mundo del arte y la implantación del movimiento posmoderno. [...] Estamos ante una nueva concepción de la práctica artística que no está definida en relación a un medio dado», tal e como defendía Rosalind Krauss coa súa teoría do «campo expandido» que o propio Vilarino invocaba para fundamentar a súa liña argumental. En VILARIÑO, Manuel (editor), *A fotografía na arte contemporánea*, CGAI, Xunta de Galicia, 1995, pax.185.

<sup>43</sup>Esta apreciación é preciso relativizala, pois se existen personaxes de certa relevancia pública que intenten manter a máxima discreción coa súa propia imaxe, que se manteñan afastados dos focos e do

espectáculo mediático, un exemplo indiscutible sería Vilariño. Mais sen rachar con esa determinada maneira de preservar a súa privacidade, é certo que pouco a pouco foi ofrecendo información que con anterioridade non existía. Por exemplo, algunhas montaxes de vídeo que emprega en certas instalacións e que mostran a Hiwot ou a el mesmo, ou tamén fotografías nas que aparece Hiwot (xa en Venecia existía unha obra con ela).

<sup>44</sup>ROMERO, Arantxa, La jaula se ha vuelto pájaro, *Descubrir el Arte*, xullo de 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRO, David (2002): «Manuel Vilariño y el viaje hacia la inexistencia», *El Cultural*, 10 de outubro de 2002.
- CARSON, Anne (2014): *Decreación*, Editorial Vaso Roto.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2013): «Vagantis fabulae», *Mitologías*, MAC Gas natural Fenosa.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2013): «Huellas, sombras, silencio [Merodeos en torno al imaginario fotográfico y poético de Manuel Vilariño]», *Manuel Vilariño. Seda de caballo*, (catal.), Tabacalera/Espacio Promoción del arte, Madrid.
- Catálogo (1984): *I Fotobienal. Vigo 1984*, Concello de Vigo – Xunta de Galicia.
- Catálogo (1996): *VII Fotobienal – Vigo 96*, Deputación de Pontevedra.
- Catálogo (2001): *El ángel necesario*, Galería Bancelos, Vigo, (textos de Alberto Ruiz de Samaniego y Manuel Vilariño).
- Catálogo (2001): *El ángel necesario*, Galería Bancelos, Vigo, 2001 (textos de Alberto Ruiz de Samaniego y Manuel Vilariño).
- Catálogo (2002): *Manuel Vilariño. Fío e sombra*, CGAC.
- Catálogo (2002): *Manuel Vilariño. Fío e sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, (textos de Félix Duque, Antonio Gamoneda, Chantal Maillard, Alberto Ruiz de Samaniego y Manuel Vilariño).
- Catálogo (2004): *Señal en el aire*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, (textos de Félix Duque, José Jiménez, Alberto Ruiz de Samaniego y Manuel Vilariño).
- Catálogo (2007): *Paraíso Fragmentado / Paradiso Spezzato*, Pabellón de España, 52ª Bienal de Venecia, Madrid.
- Catálogo (2012): *Mar de Afuera*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Catálogo (2013): *A obra elixida. Artistas galegos dos últimos 30 anos*, Museo Interactivo da Historia de Lugo.
- Catálogo (2013): *Mitologías*, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural, La Coruña, (textos de Fernando Castro Flórez, Elena Vozmediano, Magnus Bons y Manuel Vilariño).
- Catálogo (2013): *Seda de caballo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2013 (textos de Fernando Castro Flórez, Alberto Ruiz de Samaniego y Miguel Ángel Hernández Navarro).
- CRUZ, S. Juan de la (1996): *Poesía completa y comentarios en prosa*, Edit. Planeta.
- HEIDEGGER, Martin (2016): *A origem da obra de arte*, Edições 70, Lisboa.
- JÜNGER, Ernst (1988): *La emboscadura*, Tusquets Editores.
- LEZAMA LIMA, José (1988): *Muerte de Narciso : Antología poética*, Alianza Editoria.l
- OLIVARES, Rosa (2002): *Manuel Vilariño, Biblioteca de fotógrafos españoles*, La Fábrica, Madrid.
- OLIVARES, Rosa: «Vilariño», *Revista Lápis*, nº 153, maio de 1999.
- Patiño, Antón e Manuel Vilariño (1994): Conversación en «Cien x Cien Arte español. La palabra ocupa el lugar de la obra. El mundo de cien artistas en sus diálogos privados», *Lápis*, Madrid, nº 99/100/101.
- RIVAS, M. (1989): *Galicia , el bonsai atlántico*, El País-Aguilar, Madrid.
- ROMERO, Arantxa (2015): *Imágenes poéticas en la fotografía española. Las visiones de Chema Madoz y Manuel Vilariño*, Cendeac, Murcia.

- ROMERO, Arantxa, La jaula se ha vuelto pájaro, *Descubrir el Arte*, xullo de 2015.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2001): *El ángel necesario*, Galería bacecos, Vigo.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2004): «Entre el nido y la estrella. Apuntes sobre las crucifixiones de Manuel Vilariño», en *Manuel Vilariño. Señal en el aire* (catal.), Junta de Extremadura.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: La verdad es enigmática: hay que encontrarla. entrevista con Manuel Vilariño, *Revista Minerva*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, dispoñible en: <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=582>>
- SENDÓN, Manuel e SUÁREZ CANAL, Xosé Luís (2004): *O feito fotográfico. A colección fotográfica do Concello de Vigo*, MARCO, dispoñible en liña: <<https://manuelsendon.wordpress.com/o-feito-fotografico-vigo-1984-2000/>>
- SEOANE, Xavier (1992): «A obra de Manuel Vilariño: Alén do umbral». Bestias Involuntarias, CGAI.
- STEVENS, Wallace (1994): *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*, Visor, Madrid.
- THOREAU, H.D. (2013): *Walden*, Errata Naturae, Madrid.
- VALENTE, José Ángel (1994): *Las palabras de la tribu*, Tusquets Editores, Barcelona.
- VAQUEIRO, Vitor: «A invisibilidade do visíbel», *Grial*, 177.
- VILARIÑO, Manuel (1992): «Das osamentas e dos soños», *Bestias Involuntarias*, CGAI.
- VILARIÑO, Manuel (1999): *Doce tumbas*, Ediciones Mestizo, Murcia.
- VILARIÑO, Manuel (2011): *Ruínas ao espertar / Ruínas al despertar*, Edicións Espiral Maior, A Coruña.
- VILARIÑO, Manuel (editor) (1995): *A fotografía na arte contemporánea*, CGAI, Xunta de Galicia, 1995
- VV. AA. (2003): *A palabra e a súa sombra: José Ángel Valente, o poeta e as artes*, universidade de Santiago de Compostela.