

A large, abstract, dark gray or black geometric shape, possibly a polyhedron or a complex polygon, occupies the left two-thirds of the frame. It has sharp, angular facets and some curved edges, creating a sense of depth and perspective. The right third of the image is a plain white space.

# Morar

Adrián Guerrero



Edición:

Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí ©

Coordinación editorial:

Aldo Arellano Paredes

Textos:

Armando Herrera Silva  
Adrián Guerrero Castellanos  
Aldo Arellano Paredes  
Bernardo García  
Juan Manuel Tejada Colón  
Margarita Juárez Álvarez

Traducción:

Irma Isela Jasso Rivera

Diseño:

Mauricio Hernández González

Fotografía:

Mauricio Hernández González  
Carlos Díaz Corona

Este libro no puede ser fotocopiado ni reproducido total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito del editor.

No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the permission of the publishers or the authors concerned.

Portada: *Contenido en Bl*

ISBN: 978-607-98555-1-2

Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí

Morelos 235

Zona Centro, C.P. 78000, San Luis Potosí, S.L.P.

Tel. (444) 814 4363 / 814 5219

museoartecont@gmail.com

[www.macsanluispotosi.com](http://www.macsanluispotosi.com)





Morar  
Adrián Guerrero



GOBIERNO DEL ESTADO DE SAN LUIS POTOSÍ

**Juan Manuel Carreras López**

Gobernador Constitucional

**Armando Herrera Silva**

Secretario de Cultura

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SAN LUIS POTOSÍ

**Aldo Edmundo Arellano Paredes**

Dirección General

**David Gerardo García Reséndiz**

Museografía

**Rocío Gil Ortiz**

Relaciones Públicas

**Margarita Juárez Álvarez**

Documentación

**Marco Antonio Cuautli Peña**

Seguridad y Mantenimiento

**Gerardo Juárez Lozano**

Subdirección Administrativa

**Mauricio Hernández González**

Diseño

**Gustavo Ipiña Martínez**

Difusión

**Irma Isela Jasso Rivera**

Servicios Educativos

**Berenice Palacios Macías**

Contabilidad



SECRETARÍA  
DE CULTURA  
Gobierno del Estado 2015-2021





JUNTA DE GOBIERNO  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**Juan Manuel Carreras López**

Presidente Honorario

**Armando Herrera Silva**

Presidente Ejecutivo

**Fernando Carrillo Jiménez**

Secretario

**Ada Amelia Andrade Contreras**

**Gonzalo Ortúñoz Castro**

Vocal

**Daniel Pedroza Gaitán**

**Claudia Alejandra Noyola Escalante**

Vocal

**José Ángel Robles del Valle**

Vocal

**Rodrigo de Jesús Meneses Gutiérrez**

Vocal



CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

**Aldo Arellano Paredes**

Coordinación General

**Irma Isela Jasso Rivera**

Programa Educativo

**Rocío Gil Ortiz**

Relaciones Públicas

**Marco Antonio Cuautli Peña**

Montaje

**Gerardo Juárez Lozano, Berenice Palacios**

**Macías, Margarita Juárez Álvarez**

Gestión y Logística

Servicio Social y Prácticas Profesionales

**Airet Lozano Balderas, Abish Stefanny Pérez Vásquez, Christian Contreras Silva, Dante Ariel García Castillo, Josué Emmanuel Romero Monreal, Luisa Mayela Herrera Hernández, Montserrat Flores Galicia, Yuritza Saray Hernández Rodríguez, Yuriria Danae Saucedo Rodríguez.**

Jóvenes Construyendo el Futuro

**Carlos Isaac Martínez Alonso, Citlali Luna Olvera, Clara Iveth Jiménez García, Mónica Loreli Méndez Delgado, Nancy Carolina López Leija.**

Tienda MAC

**Carlos Daniel Gómez González, Verónica Guevara Barragán.**



## AGRADECIMIENTOS

### Instituciones

**Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Proyecta Producción, Impresscolor.**

### Particulares

**Agustín Lomelí, Agustín Maldonado, Aldo Alemán, Alejandro Pardo, Alejandro Guerra, Carlos Francisco Hernández Durán, Edgar de la Cruz, Emmanuel Landeros, Fabiola Hernández, Fátima Fernández, Hilda Briones, Javier Hernández, Juan Carlos Terán, Ing. José Antonio Rodríguez Mora, José Guadalupe España, C.P. José Luis Gómez Rodríguez, Judith Armenta, Karina Vargas, Laura Espinoza Carranco, Miguel Alberto Contreras Ortega, Miguel Alonso, Rabinal Gamboa, Reuel Zúñiga, Rosío Cuevas, Víctor Montalvo, Gran Hotel Concordia.**

### Agradecimientos de Adrián Guerrero

**Ana Guerrerosantos, Bernardo García, Guadalupe Castellanos de Guerrero +, Javier Covarrubias, Jesús Guerrero Santos, Julieta Guerrero Gómez, Karla Guízar, Luis Eduardo López Muñoz, Marco Pinedo Peña, Mariana Sánchez Hoyos, Mármoles Covarrubias, Miguel Pinedo Peña, Oscar Arias Aguayo, Pablo Guerrero C., Paulina Gómez Riebeling, PINEDO Transformación en metal, Sama Covarrubias, Saúl Hernández, Vanessa Guízar.**

**Gracias a todos y cada uno de los miembros del equipo del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, ha sido un gusto colaborar con ustedes.**

museo

arte  
contemp

Mor  
Adrián Gu

ooráneo

rar  
uerrero

SAN LUIS POTOSÍ



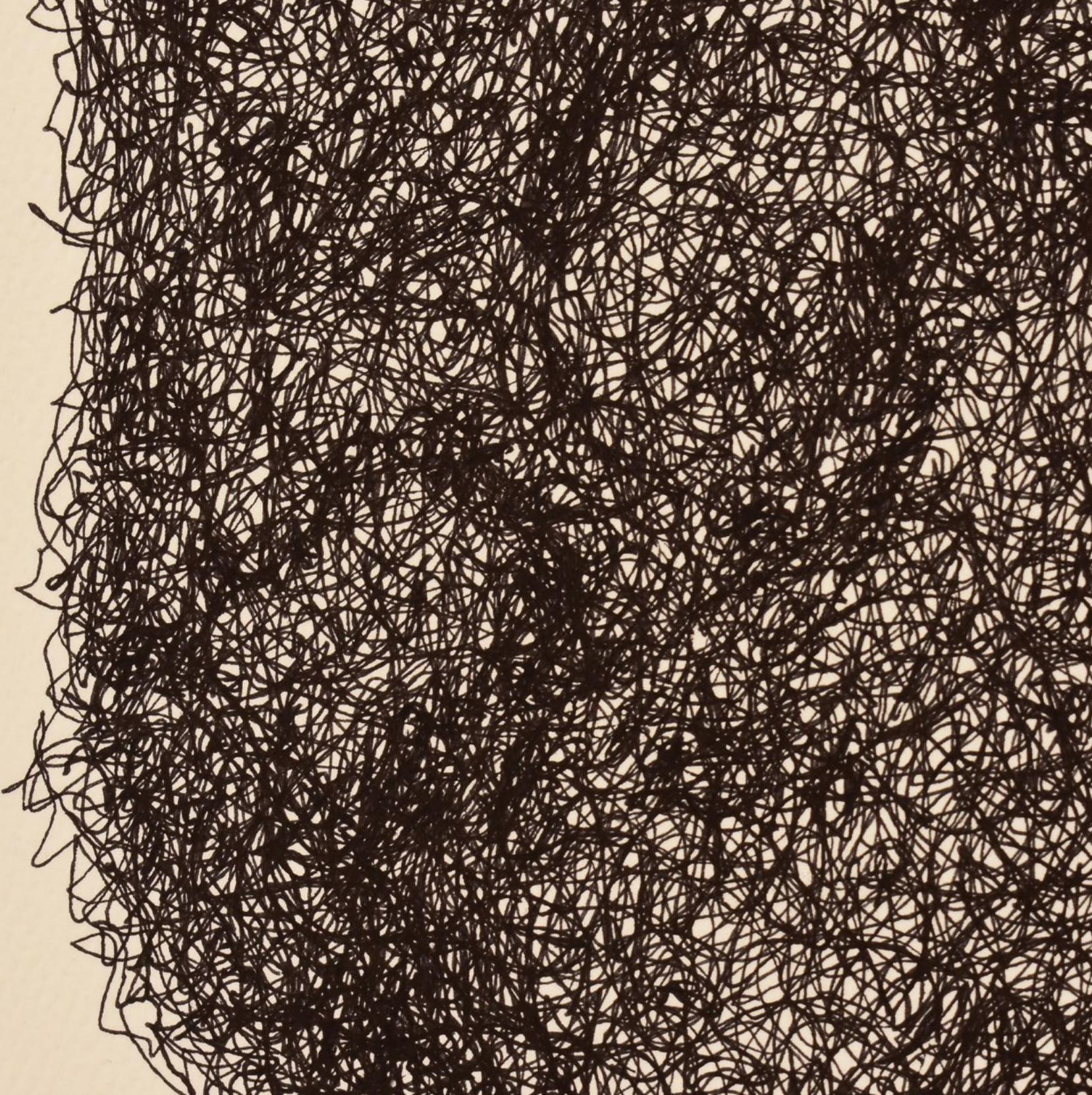
## CONTENIDO

Adrián Guerrero: Morar <i>Armando Herrera Silva Secretario de Cultura de San Luis Potosí</i>	21
Morar de Adrián Guerrero <i>Aldo Arellano Paredes Director General Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí</i>	25
Morar <i>Bernardo García</i>	35
Morar: representación o experiencia. <i>Juan Manuel Tejada Colón</i>	75
Relatoría de la mesa de diálogo <i>Margarita Juárez Álvarez</i>	105
Semblanza <i>Adrián Guerrero Castellanos</i>	119



Mo  
Adrián G

rar  
Guerrero



ADRIÁN GUERRERO: MORAR

*ADRIAN GUERRERO: MORAR*

Armando Herrera Silva  
Secretario de Cultura de San Luis Potosí

**L**a cultura es un espacio vivo en el que habitamos todos, y en éste se configuran las estructuras polisémicas del Arte, las cuales a su vez, representan habitáculos de la experiencia humana más sensible: el asombro primario de la infancia ante el encuentro con la vida; el amor y el apego que se desarrollan como método de supervivencia; el sufrimiento y el dolor; la libertad y la esclavitud; la tristeza y la alegría; la vida y la muerte.

Acerarse al arte es, por ende, adentrarse en un lugar sagrado, lo que equipara a un museo o a una biblioteca con un templo religioso, y a una obra de arte con un símbolo de la espiritualidad. La comparación del artista con una divinidad, hacedora de nuevas realidades, de criaturas fantásticas, de mundos paralelos, ¿es acaso una aspiración de trascendencia?

*Morar* es permanecer, acogerse, encontrarse, adentrarse. La morada es el recinto de nuestras emociones, de nuestras pasiones, de nuestros reflejos más íntimos como humanidad. Es en ese adentro donde se construye la historia de la personalidad que después proyectamos hacia los otros. Del verbo *Morar* se desprende el fenómeno de la espera, la necesidad del refugio, el deseo de la creación. *Morar* es demorarse.

Bajo esa óptica, la obra de Adrián Guerrero posee el orden de un hogar: cada pieza cumple una función como parte de la totalidad, e incorpora un símbolo de la presencia del artista como núcleo móvil de su entorno. La suspensión, el sutil efecto de retardo ante la gravedad, la contención de las líneas que hacen frontera entre los distintos materiales que la componen, son los elementos de un espacio creado para ser habitado, y no sólo contemplado.

La aparente traslación de los objetos, la mudanza y la danza de los mismos, hacen que esta exposición se perciba con ese carácter nómada que tienen los circos ambulantes; pero también, que el tiempo y su pulsión por agregar nuevas formas, sustancias, materiales, “cosas”, defina como un lugar de residencia cualquier espacio en el cual se exhiban estas singulares creaciones.

*Morar* es pertenecer al ardor de lo entrañable.

**C**ulture is a living space in which we all inhabit, and in it the polysemic structures of art are configured, which in turn represent living spaces of the most sensitive human experience: the primary amazement of childhood at the encounter with life; the love and attachment that develop as a method of survival; suffering and pain; freedom and slavery; sadness and joy; life and death.

Approaching art is, therefore, entering a sacred place, which equates a museum or a library to a religious temple, and a work of art to a symbol of spirituality. Is the comparison of the artist with a divinity, maker of new realities, of fantastic creatures, of parallel worlds, perhaps an aspiration of transcendence?

Morar<sup>1</sup> is to stay, to welcome, to meet, to enter. The dwelling is the enclosure of our emotions, of our passions, of our most intimate reflections as humanity. It is in that inside where the history of the personality is built that we later project towards others. From the verb follows the phenomenon of waiting, the need for refuge, the desire for creation. To dwell is to delay.

From this perspective, the work of Adrian Guerrero has the order of a home: each piece fulfills a function as part of the whole, and incorporates a symbol of the artist's presence as the mobile nucleus of his environment. The suspension, the subtle effect of delay before gravity, the containment of the lines that border the different materials that compose it, are the elements of a space created to be inhabited, and not only contemplated.

The apparent translation of the objects, the moving and the dance of said objects, make this exhibition be perceived with that nomadic character that traveling circuses have; but also, that time and its drive to add new forms, substances, materials, "things" define as a place of residence any space in which these unique creations are exhibited.

Morar is to belong to the ardor of the intimate.

---

1 \*Translator´s note: Morar: to dwell

mostración

perí

(des)ocultar

(a)

MORAR DE ADRIÁN GUERRERO

*MORAR BY ADRIAN GUERRERO*

Aldo Arellano Paredes  
Director General  
Museo de Arte Contemporáneo  
de San Luis Potosí

Para el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí es un privilegio exhibir las obras más recientes del artista mexicano Adrián Guerrero, en las que muestra un trabajo planteado desde el ámbito de la filosofía, a la luz de la fenomenología, basado en autores como Merleau Ponty desde su filosofía del cuerpo como continuidad del mundo y de Peter Sloterdijk: "dos se agrupan sin dejar de ser".

Adrián Guerrero tiene una amplia trayectoria profesional y su trabajo se centra en la exploración de formas, de pensamiento, de espacio-tiempo; temáticas preferidas del artista que perfilan el discurso conceptual que caracteriza su amplia producción artística.

*Morar*, título de la exposición, define muy bien la manera de cómo este creador realiza cada una de sus obras que invitan a reflexionar sobre esos lugares comunes entre las cosas, es hacer conciencia que todo es parte de un mismo sistema y cómo todos somos responsables de un todo, del mundo que habitamos, del cual somos moradores todos.

A lo largo de su trayectoria, Adrián Guerrero ha sido merecedor de una infinidad de reconocimientos por su trabajo, ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas en museos, galerías y festivales de arte contemporáneo en México y el extranjero. Su obra, se ha posicionado en importantes colecciones públicas y privadas alrededor del mundo.

Estamos convencidos de que el público no permanecerá indiferente ante la obra de este excepcional artista, ya que su obra nos invita a hacer una reflexión de cosas que habitan en un mismo lugar, si no es precisamente un lugar físico, sí es un mismo lugar de pensamiento.

*F*or the Museum of Contemporary Art of San Luis Potosí it is a privilege to exhibit the most recent works of the Mexican artist Adrian Guerrero, in which he shows a work proposed from the field of philosophy, in the light of phenomenology, based on authors such as Merleau Ponty from his philosophy of the body as continuity of the world and from Peter Sloterdijk: "two are grouped together while still being."

Adrian Guerrero has an extensive professional career, and his work focuses on the exploration of forms, of thought, of space-time; The artist's favorite themes that outline the conceptual discourse that characterizes his extensive artistic production.

*Morar*, title of the exhibition, defines very well the way in which this creator carries out each of his works that invite us to reflect on those common places among things, is to make us aware that everything is part of the same system and how we are all responsible of a whole, of the world we inhabit, of which we are all inhabitants.

Throughout his career Adrian Guerrero, has been deserving of an infinity of recognitions for his work; he has participated in multiple, solo and group exhibitions in museums, galleries and festivals of contemporary art in Mexico and abroad. His work has been positioned in important public and private collections around the world.

We are convinced that the public will not remain indifferent to the work of this exceptional artist, since his work invites us to reflect on things that inhabit the same place, if it is not precisely a physical place, it is the same place of thought.





JENR

*“Cuerpo como extensión del mundo, mundo como extensión del cuerpo”.*

Maurice Merleau-Ponty

**D**entro de ese inmenso mar que es la filosofía, abundan los cuestionamientos más que las respuestas; las verdades, se van diluyendo en el devenir del tiempo y en donde sumergirse implica no saber con cuál de estos cuestionamientos. Nos puede ahogar o sacar a flote un lugar que siempre tiene aguas impredecibles, corrientes que arrastran de un sitio a otro, aguas tranquilas que reconforta estar en ellas.

Un mar que desde siempre ha atraído al hombre por su naturaleza cuestionadora, algunos solo contemplan desde la orilla, otros navegan de una manera segura desde donde lo sabido crea estructuras de pensamiento que dan soporte a seguridades del “cómo vivir”. Algunos han caído por accidente al agua, otros se han sumergido por sus propias inquietudes pudiendo permanecer ahí, mirar desde ahí y ser motores de nuevos cuestionamientos, de nuevas maneras de mirar y de estar en el mundo.

En mi caso, continuamente estoy entrando y saliendo a ese mar, he encontrado que lo mejor es asirse a un nadador que sepa sobrevivir en estas aguas. Ir de la mano de uno o varios pensadores es la mejor receta para poder intentar fluir en este mar, en dónde he estado en fuertes corrientes de desconcierto pero también al salir he encontrado ideas que fecundan mi quehacer. Se ha vuelto mi manera de estar, de vivir; en y frente al mar.

Me apasiona siempre estar revisando autores distintos, leyendo ensayos y publicaciones diversas, esto me lleva a encontrar nuevas respuestas que siempre se convierten en parte de mis siguientes preguntas a reflexionar.

Cuando encuentro una respuesta o me topo con alguna realidad no buscada, me gusta continuar auscultando el tema hasta que seguramente me encuentre en medio de más cuestionamientos, de más hilos por seguir.

Muchas veces me he encontrado en este descubrir nuevas rutas de pensamiento, estar en el centro de muchos caminos, lleno de inquietudes, pero siempre, casi siempre, regreso a lo que más me apasiona que es la percepción humana y sus implicaciones: nuestra capacidad de mirar, de descubrir, de estar en el mundo.

*"The body as extension of the world, the world as extension of the body".*

Maurice Merleau-Ponty

*Within that immense sea that is philosophy, questions abound more than answers; the truths are diluted in the evolution of time and where submerging implies not knowing which of these questions to do so with. A place that always has unpredictable waters can drown us or keep us afloat, currents that drag from one place to another, calm waters that are comforting to be in.*

*A sea that has always attracted mankind due to its questioning nature, some only contemplate from the shore, others navigate in a safe way from where what is known creates thought structures that support "how to live" assurances. Some have accidentally fallen into the water, others have submerged due to their own worries, being able to stay there, gaze and be engines of new questions, new ways of looking and being in the world.*

*In my case, I am constantly going in and out of that sea, I have found that it is best to hold onto a swimmer who knows how to survive in these waters. Going hand in hand with one or more thinkers is the best recipe for trying to flow in this sea, where I have been in strong currents of confusion but also when I came out, I have found ideas that fertilize my work. It has become my way of living, of living; in and in front of the sea.*

*I am always passionate about reviewing different authors, reading various essays and publications, this leads me to find new answers that always become part of my next questions to reflect on.*

*When I find an answer or run into some unintended reality, I like to continue to research the topic until I am surely in the midst of more questions, more threads to follow.*

*Many times I have found in this discovering new routes of thought, being at the center of many paths, full of concerns, but always, almost always, I return to what I am most passionate about is human perception and its implications: our ability to look, to discover, to be in the world.*

*In this, my last project: Morar, I explore that being poured into others and that being*

En este, mi último proyecto: *Morar*, exploró ese estar vertidos en los demás y ese ser continentes de los demás. Si bien la ciencia, en lo particular la física, dice que ningún cuerpo puede ocupar al mismo tiempo el lugar de otro, el pensamiento, la filosofía, si lo pueden. Las cosas son al mismo tiempo “contenidas” y “continentes” (que contienen) de otras; todas las cosas de una u otra manera están contenidas en otras y, a su vez, éstas son continentes de otras. Una abeja está contenida en la flor y viceversa, no pueden ser ni estar una sin la otra. Las personas estamos vertidas a los demás y los demás están vertidos en nosotros, todos y cada uno somos la suma de todos, de un “todos anónimo”.

Hacer una reflexión de cosas que habitan en un mismo lugar, si no es precisamente un lugar físico, sí es un lugar de pensamiento. Habitar, morar en un mismo espacio.

“Todo lugar forma parte de otros lugares” (Jesús Adrián), pensamiento que puede sonar por una parte complejo, pero lo que pretendo hacer es reflexionar en esas cosas sencillas que -“siempre están ahí”- sin adentrarme en complejidades filosóficas.

Si bien comencé haciendo una analogía en la que comparo la filosofía con el mar, en este morar en él, somos cuerpos hechos de agua nadando en el mar. Contenemos agua y estamos contenidos en ese mar. La filosofía, queramos o no, está en nosotros como esa agua que habita en nuestro cuerpo, es decir, está implantada en nuestro pensamiento y en nuestra manera de vivir el mundo.

Adrián Guerrero

*continents of others. Although science, particularly physics, says that no body can occupy the place of another at the same time, thought, philosophy, if they can. Things are both "contained" and "continents" (containers) of others; all things in one way or another are contained in others and, in turn, these are continents of others. A bee is contained in the flower and vice versa, they cannot be or be without one another. People are poured into others and others are poured into us, each and every one of us is the sum of all, of an "all anonymous".*

*Reflecting on things that inhabit the same place, if it is not precisely a physical place, it is a place of thought. Inhabiting, dwelling in the same space.*

*"Every place is part of other places" (Jesús Adrián), a thought that may sound complex, but what I intend to do is reflect on those simple things that - "are always there" - without delving into philosophical complexities.*

*Although I started by drawing an analogy in which I compare philosophy with the sea, in this dwelling in it, we are bodies made of water swimming in the sea. We contain water and we are contained in that sea. Philosophy, whether we like it or not, is in us like that water that inhabits our body, that is, it is implanted in our thinking and in our way of living the world.*

Adrian Guerrero



MORAR

*MORAR*

Bernardo García

*Sólo podemos vivir en lo entreabierto, exactamente en la hermética  
línea divisoria de la sombra y la luz.*

*René Char*

Toda palabra tiene un fondo. Para llegar a él, hay que navegarla: sortear sus cauces y penetrar en sus honduras. La palabra está hecha de tiempo y de espacio. Por eso es posible andar a través suyo —un a través del espacio: yendo a su centro; y un a través del tiempo: yendo a su origen—.

El descenso a los íferos de la palabra, a sus vísceras secretas, se hace buceando dentro de ella hasta encontrar su sentido primigenio. Llegar ahí, a su vientre, produce pasmo: porque no se sabe si fue la palabra la que engendró la realidad, o si fue de la realidad de donde brotó la palabra. En cualquier caso, se trata de un alumbramiento y, como en todo nacer, convergen en ese punto tres elementos: la furia de vivir, el dolor y el gozo.

¿Qué necesidad imperiosa sintió la primera mujer que pronunció la palabra MORAR? ¿Qué fue lo que vieron sus ojos o lo que se rompió en su cuerpo para decirla?

\*\*\*

El bello vocablo *moris* —voz latina de la cual el castellano tomó tanto *morar*, como *moral*— es una herencia del griego *ethos* —que primero significó *guardia* o *refugio*, y luego *carácter*—. Y si nuestros antepasados dijeron MORAR o dijeron CASA, fue porque no la tenían, fue porque la necesitaban. La palabra nació de la ausencia. Nació del silencio.

*We can only live in the ajar, exactly in the hermetic  
dividing line of shadow and light.*

René Char

*E*very word has a background. To get to it, you have to navigate it: sort their courses and penetrate their depths. The word is made of time and space. That is why it is possible to walk through it — as through space: going to its center; and as through time: going to its origin.

*The descent to the core of the word, to its secret entrails, is done by diving into it until it finds its original meaning. Getting there, to its womb, produces awe: because it is not known if it was the word that engendered reality, or if it was the reality from which the word sprouted. In any case, it is about an enlightenment and, as in every birth, three elements converge at that point: the fury of living, the pain and the joy.*

*What imperative need did the first woman who uttered the word MORAR feel? What did her eyes see or what broke in her body to say it?*

\*\*\*

*The beautiful term moris - Latin voice from which the Castilian took both dwelling and moral - is an inheritance of the Greek ethos - which first meant den or refuge, and then character. And if our ancestors said To DWELL or said HOUSE, it was because they didn't have it, it was because they needed it. The word was born from the absence. It was born of silence.*

Esos primeros *animales-del-lenguaje*, al venir al mundo, soportaron en su vida una oscura contradicción —la misma que vamos cargando nosotros—: por un lado, se sintieron como absorbidos, disueltos en el piélagos del ser; pero también, por el otro, sintieron la ruptura, la grieta, la intemperie y el destierro. Y es que la peculiar belleza de la condición humana es esa: la de estar irremediablemente pegados al mundo —impregnados, ebrios de realidad—, pero padeciendo también una doble laceración: respecto del mundo —siendo el animal que no encaja— y respecto de sí mismo.

El MORAR humano es un disolverse sin dejar de ser.

\*\*\*

La obra de Adrián Guerrero lleva años rozando los límites del lenguaje, explorando los hilvanes entre cuerpo, mundo, espacio y tiempo. En esta ocasión se yergue justo en el borde del disolverse: ahí donde la grieta y la ebriedad se pulsan. No sólo zarpa hacia dentro de la palabra para encontrar el punto en que lenguaje y realidad se tocan, sino que se detiene en la orilla del pasmo para contemplar el abismo con calma.

Las piezas que componen la exposición MORAR reconocen tanto la laceración como el enlace; están suspendidas en el *estado naciente*. En el acero y en el acrílico los cubos están penetrados, tan unidos unos a otros que lo que salta es la frontera, la hendidura. Así también, las palabras cuerpo y mundo están fundidas —con-fundidas— y la palabra adherir está precisamente así, herida. Herida de tiempo, se puede decir, porque el guion funge como puente —que separa y une a la vez—. Un puente que es la casa, la morada humana.

*These first animals of language, when they came to this world, in their life, coped with an obscure contradiction — the same one we carry —: on one side, they felt absorbed, dissolved in the pielago of being; but also, on the other, they felt the rupture, the crack, the weather and the exile. And the peculiar beauty of the human condition is that: that of being hopelessly attached to the world — impregnated, drunk with reality — but also suffering a double laceration: with respect to the world — being the animal that does not fit — and with respect to itself same.*

*The human dwelling is a dissolving while still being.*

\*\*\*

*The work of Adrian Guerrero has been touching the limits of language, exploring the stitches between the body, world, space and time. This time it stands right on the edge of dissolving: where the crack and drunkenness strike. Not only does it sail inside the word to find the point where language and reality touch each other, but it stops at the edge of the astonishment to contemplate the abyss calmly.*

*The pieces that make up the MORAR exhibition recognize both the laceration and the link; they are suspended in the nascent state. In steel and acrylic, the cubes are penetrated, so united to each other that what jumps is the border, the indentation. Likewise, the words body and world are fused — co-melted— and the word adherir<sup>1</sup> is precisely so, wounded. Wounded by time, it can be said, because the script serves as a bridge —which separates and unites at the same time—. A bridge that is the house, the human dwelling.*

---

<sup>1</sup> Adherir in spanish means to unite, attach. But when separated ad - herir, the word mutates.  
Herir is to harm or injure







*Estructura del morar* | Acrílico sobre tela | Medida: 160 x 140 cm | 2019



*Vacío del morar VI* | Acrílico sobre tela | Medida: 160 x 140 cm | 2019

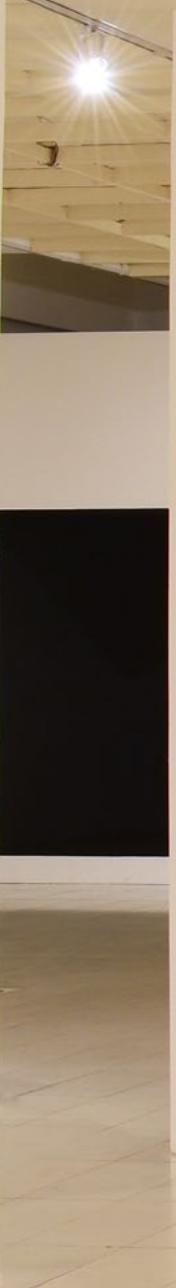


*Vacío del morar V* | Acrílico sobre tela | Medida: 160 x 140 cm | 2019



*Vacío del morar IV* | Acrílico sobre tela | Medida: 160 x 140 cm | 2019

OLIVER DO

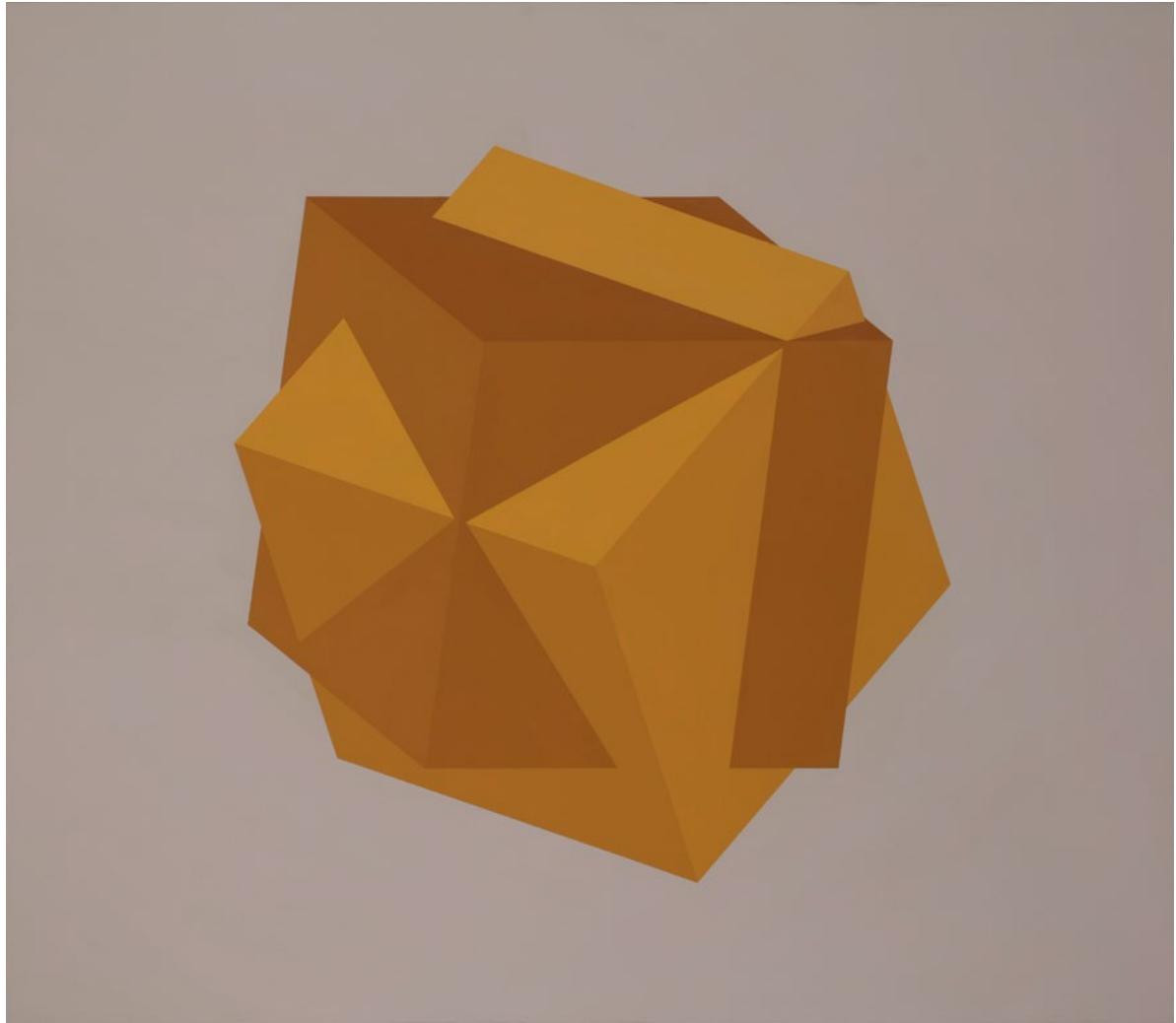






*Interior con·formado* (díptico) | Acrílico sobre tela | Medida: 160 x 140 cm (c/u) | 2020





*Morar I* | Acrílico sobre tela | Medida: 140 x 160 cm | 2019



*Morar II* | Acrílico sobre tela | Medida: 160 x 140 cm | 2019

IMPERCEPTIBLE

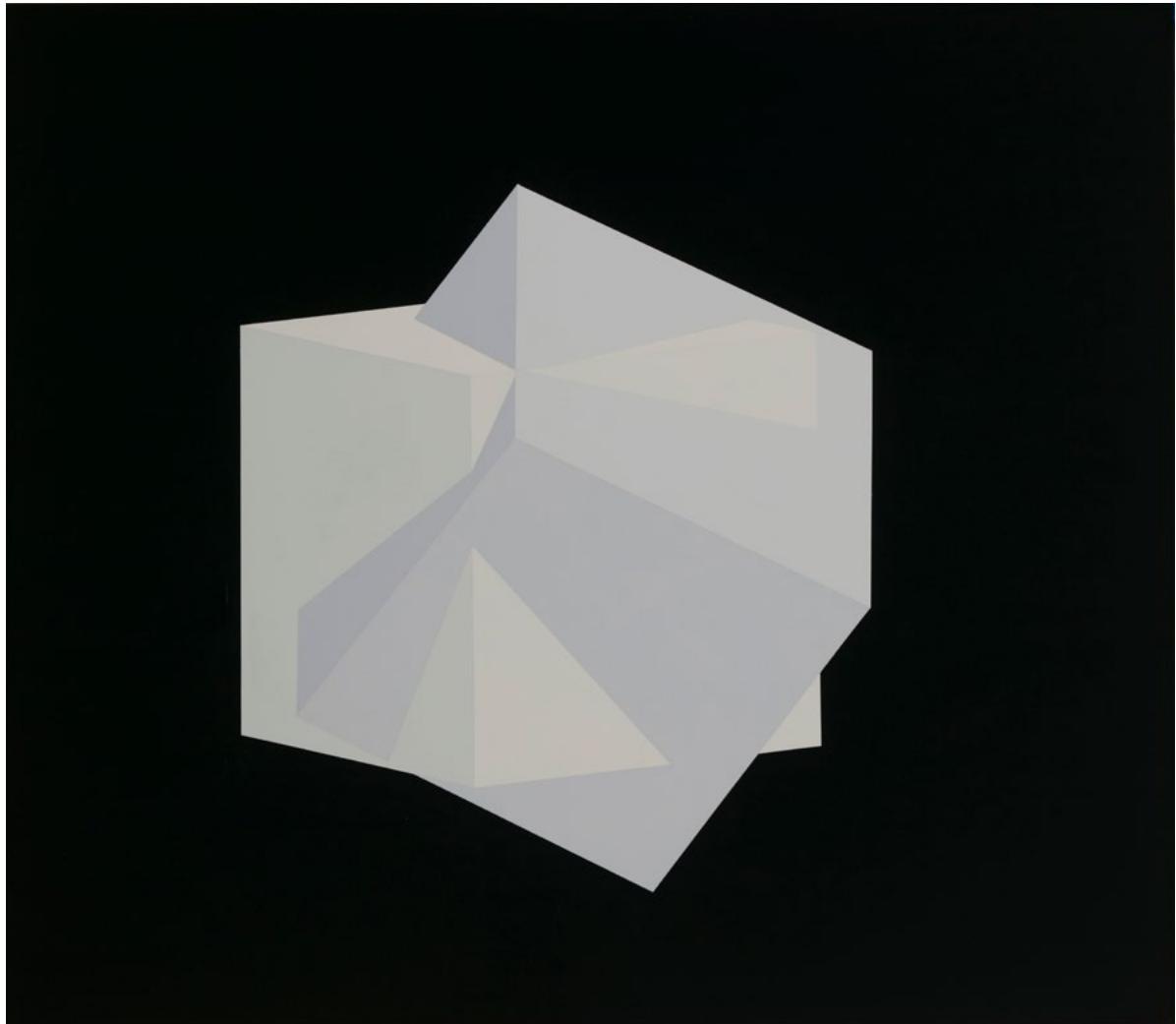
*imperceptible*  
Vídeo  
Medida: 12 x 153 cm  
2020



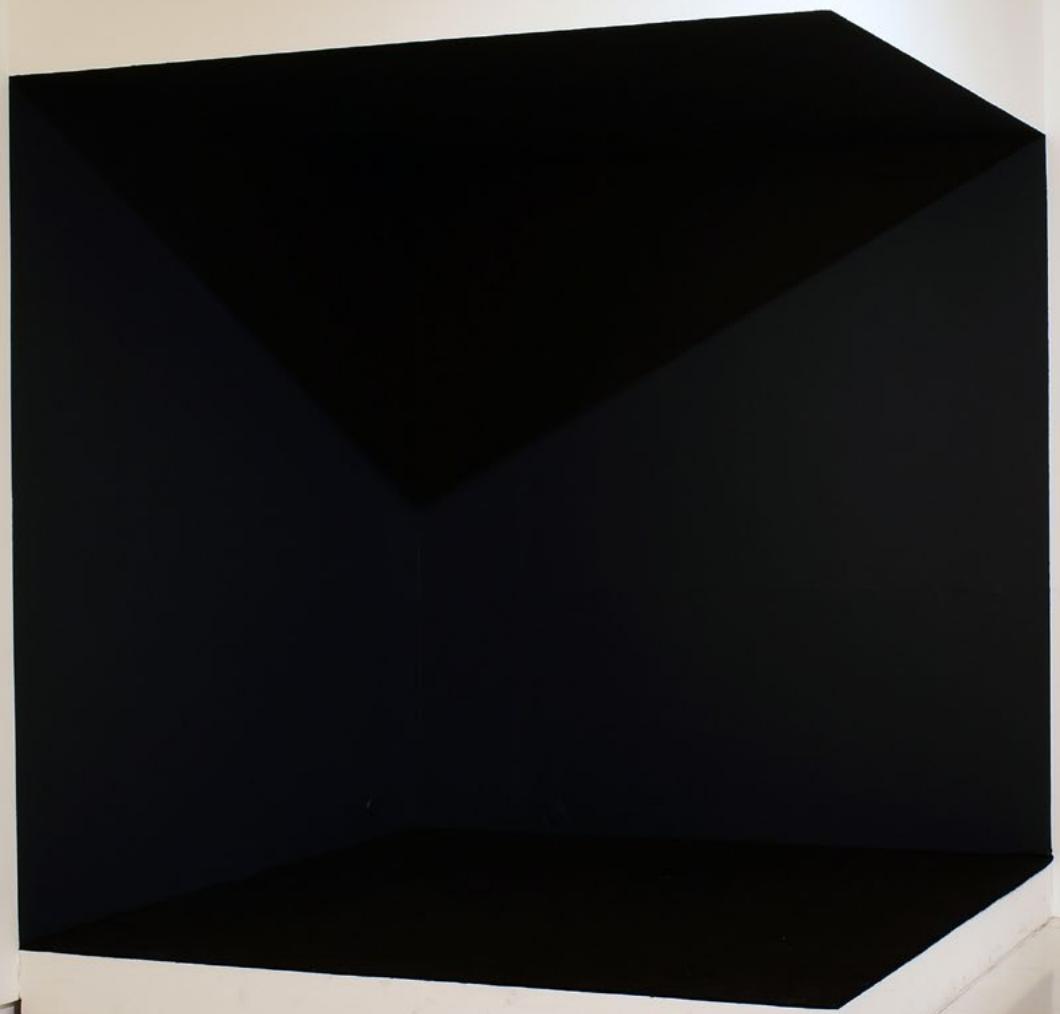
*Imperceptible* | Vinil | Medida: 12 x 153 cm | 2020



Cuerpo-mundo | Piedra basáltica | Medida: 25 x 150 x 4 cm | 2020



*Morar III* | Acrílico sobre tela | Medida: 140 x 160 cm | 2019





Habitar en | Intervención *in situ* |  
Medida: 210 x 210 x 210 cm | 2020

AD HERIR | Piedra basáltica |  
Medida: 25 x 160 x 4 cm | 2020

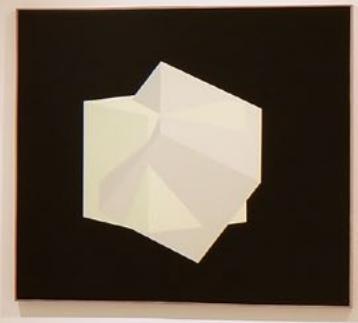


51 mousse incolores  
Corte sobre panel  
200 x 100 cm  
2016



uerpo como extens  
undo como extens





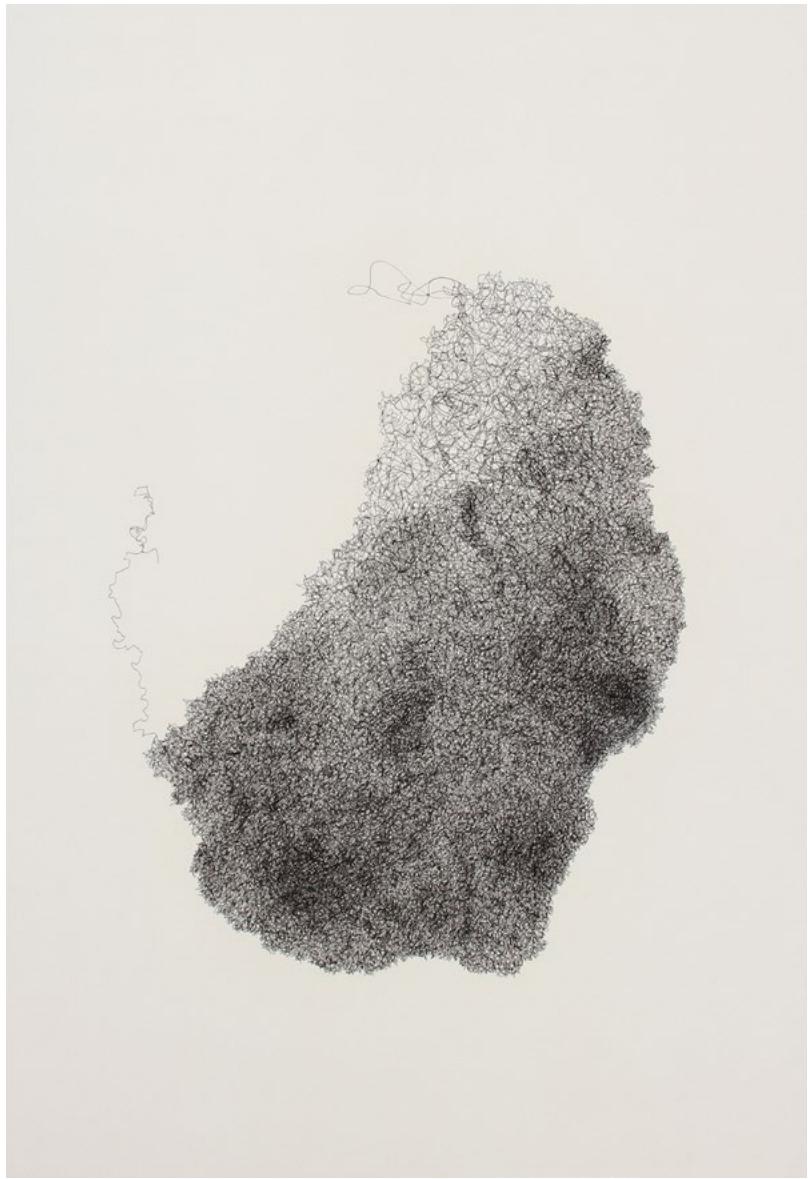
Gianni Sartori  
Sculpture  
1970



Gianni Sartori  
Sculpture  
1970



511 minutos inacabados (díptico) | Tinta sobre papel | Medida: 112 x 76 cm | 2020







4210 minutos dibujados  
Tinta sobre papel  
Medida: 27.9 x 21.6 cm (cada)  
2016

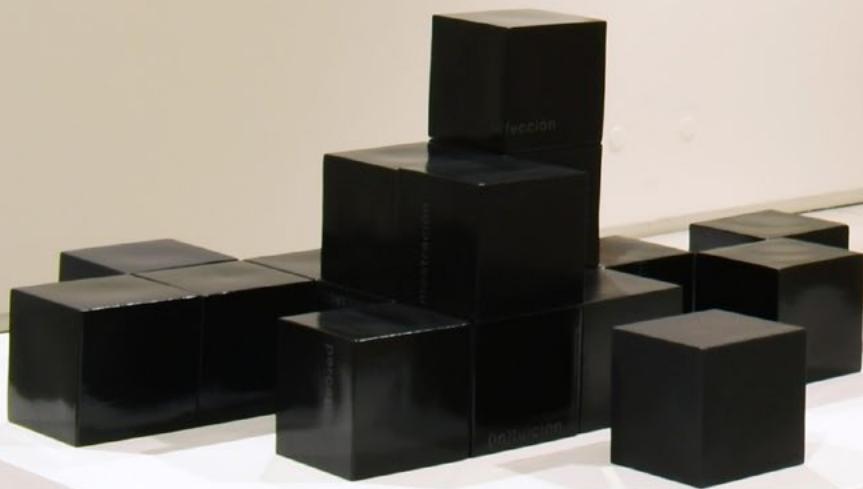
4210 minutos dibujados (políptico, 85 piezas)| Tinta sobre papel | Medida: 27.9 x 21.6 cm | 2016



*Imperceptible BN* | Acrílico sobre tela | Medida: 120 x 100 cm | 2019

Cuerpo como extensión del mundo,  
mundo como extensión del cuerpo.

Maurice Merleau-Ponty



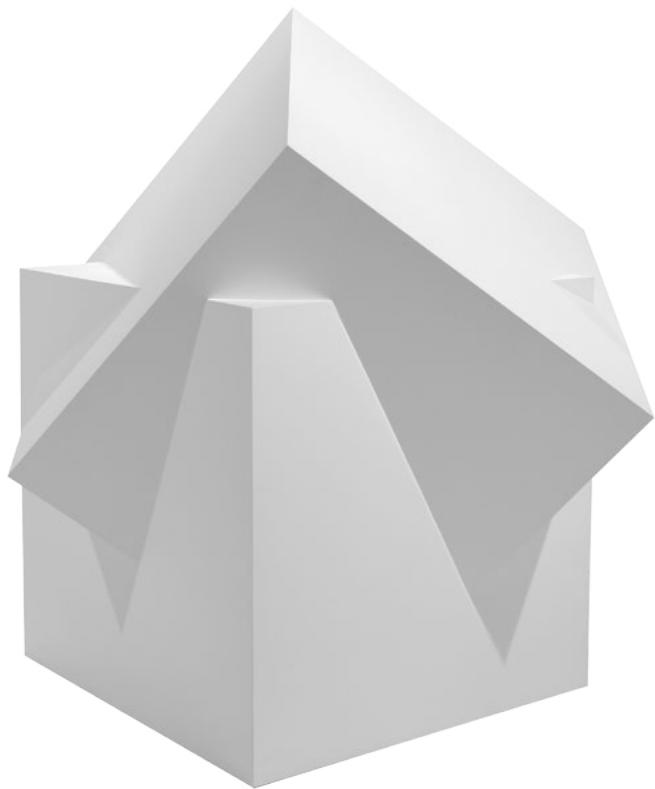
Cuerpo como extensión del mundo,  
mundo como extensión del cuerpo.

Maurice Merleau-Ponty





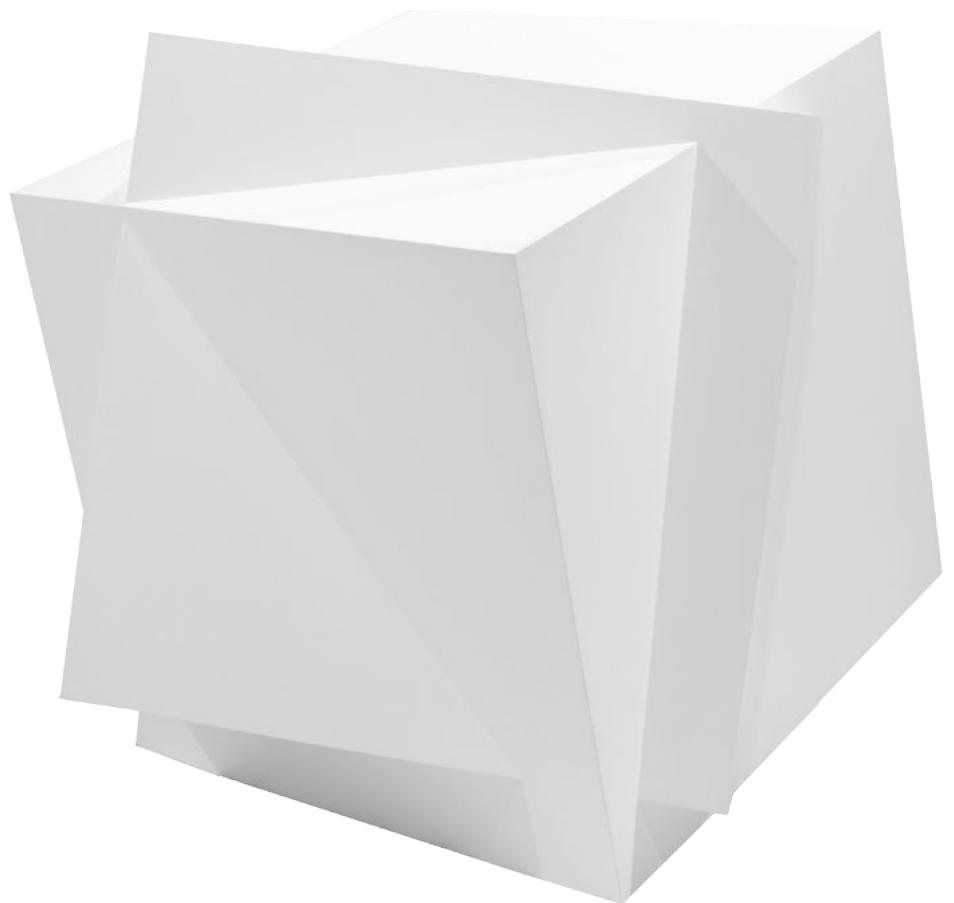
*Contenido en Al* | Acero | Medida: 130 x 130 x 130 cm | 2020



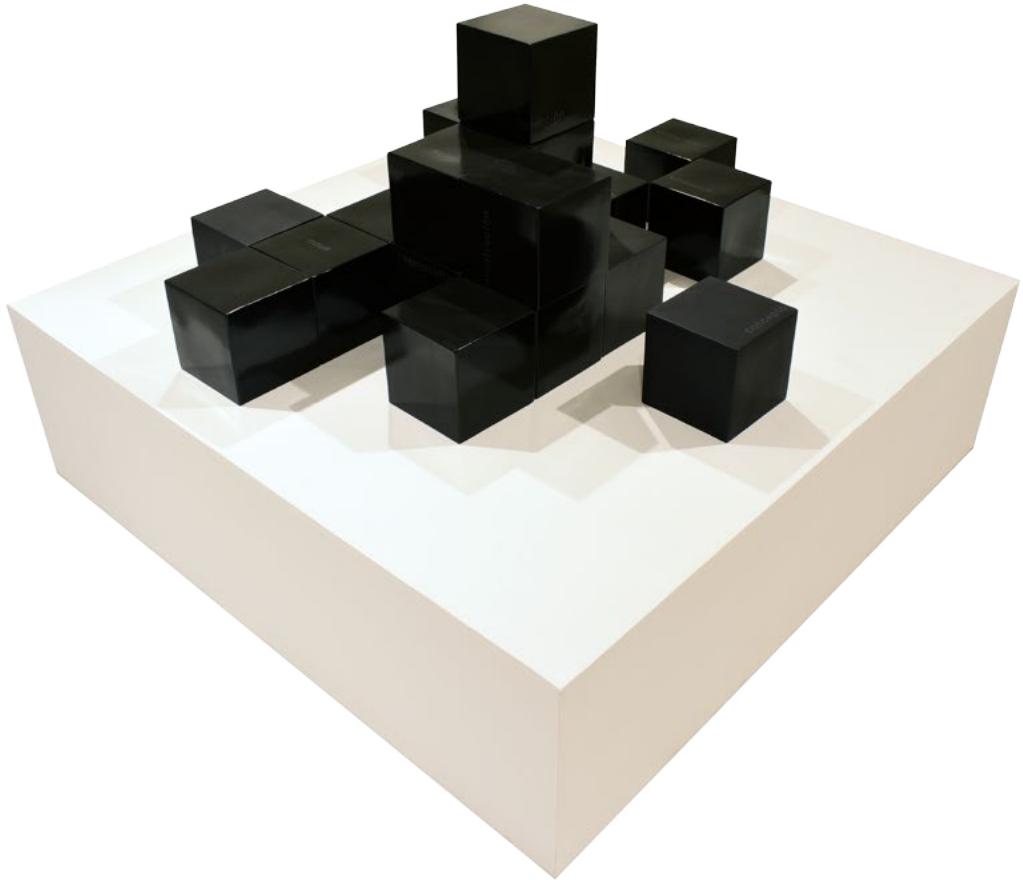
*Contenido en All | Acero | Medida: 130 x 130 x 130 cm | 2020*



Contenido en A/I | Acero | Medida: 130 x 130 x 130 cm | 2020



*Contenido en AIV | Acero | Medida: 130 x 130 x 130 cm | 2020*



*Perceptio* (19 piezas) | Cerámica vidriada | Medida: 18.5 x 18.5 x 18.5 cm c/u | 2015



Contenido en BI | Bronce a la cera perdida | Medida: 28 x 32 x 32 cm | 2019



MORAR: REPRESENTACIÓN O EXPERIENCIA.

*MORAR: REPRESENTATION OR EXPERIENCE.*

Juan Manuel Tejada Colón

Una de las facetas del arte más interesantes tiene que ver con su carácter de especulación, experimentación y conocimiento. El ser humano activa y (a)prende el mundo a partir de su manipulación. Así la humanidad ha descubierto el poder del modelado, las implicaciones de la muestra como representación del todo, a identificar la unicidad en su relación con la multiplicidad y a extrapolar no sin cierta dificultad la identidad dinámica en dicha relación. De ahí que podamos cuantificar y cualificar, que podamos discernir lo general de lo particular.

El arte da continuidad a esos primeros contactos con la humedad de la tierra en las manos, con el aroma de la madre, con los reflejos de luz en la pared, experiencias fundamentales que darán contexto a nuevas experiencias que repentinamente cobrarán sentido en el habla, en la comunicación, en el descubrimiento de los demás. ¿Qué tanto necesitamos saber del mundo para poder vivir en él sin sentir la angustia constante de la muerte? Como una compulsión obsesiva y natural, -puesto que todo acto que intenta desesperadamente conjurar un destino inevitable es obsesivo- nuestra búsqueda de entendimiento de lo que nos rodea no tiene final. Pero ¡oh maravilla de las maravillas! De manera simétrica a nuestra curiosidad el universo no cesa de multiplicarse en lo profundo.

El arte juega esa dinámica interminable, da tanto como quita. Muestra el mundo que es un velo, que oculta el mundo que es un velo. Por eso, cuando vale la pena, es una tarea demandante donde la exigencia se confunde con la recompensa.

Pero, ¿acaso esto no describe todo acto humano que está más allá de las funciones básicas de supervivencia? ¿No hace lo mismo la ciencia por ejemplo? ¿O la filosofía? El arte comparte, dialoga y a veces confronta esos otros actos. Pero lo que el arte ha ido construyendo como

**O**ne of the most interesting facets of art has to do with its character of speculation, experimentation and knowledge. The human being activates and learns about the world through its manipulation. Thus humanity has discovered the power of modeling, the implications of the sample as a representation of the whole, to identify uniqueness in its relation to multiplicity and to extrapolate, without difficulty, the dynamic identity in this relation. Hence we can quantify and qualify, we can discern the general from the particular.

Art gives continuity to those first contacts with the humidity of the earth in the hands, with the aroma of the mother, with the reflections of light on the wall, fundamental experiences that will give context to new experiences that will suddenly make sense in speech, in communication, in the discovery of others. How much do we need to know about the world to be able to live in it without feeling the constant anguish of death? As an obsessive and natural compulsion, since every act that desperately tries to conjure an inevitable destiny is obsessive, our search for understanding of what surrounds us has no end. But Oh, wonder of wonders! Symmetrically to our curiosity, the universe does not stop multiplying deep.

Art plays that endless dynamic, it gives as much as it takes away. It shows the world that is a veil, that hides the world that is a veil. So when it's worth it, it's a demanding task where the requirement is confused with the reward.

But doesn't this describe every human act that is beyond basic survival functions? Does not science do the same, for example? Or philosophy? Art shares, discusses and sometimes confronts these other acts. But what art has been building as its ontological

su fundamento ontológico es la experiencia estética. Y es desde la experiencia estética que el arte cuestiona el mundo.

¿Qué elementos constituyen a la experiencia estética?, y desde ahí ¿cómo se relacionan estos elementos estéticos con el objeto, con el espacio, con la cultura, la política, la vida cotidiana, la religión, la economía, con la existencia misma?

Para efectos prácticos del presente ensayo entendemos la experiencia estética como la respuesta humana profundamente emocional relacionada con la sensibilidad ante el mundo, y la consecuente conciencia del estar aquí y ahora. MANDOKI (2008)

Desde esta perspectiva el trabajo de todo artista cobra una relevancia particular puesto que pone en escena la condición única de ciertas circunstancias que pueden ser diferenciadas del resto porque nos causan emociones profundas. Y de ahí que su unicidad hable tanto de la multiplicidad de las otras como de la mirada del que observa, tanto por su individualidad como por su pertenencia al mundo.

Estas consideraciones conforman el sustrato en el que se puede trazar un mapa del significado de una obra. Pero las guías para colocar nuestro pequeño trozo de territorio deben aterrizarse en lo particular.

La naturaleza de los temas abordados, el cúmulo de experiencias que constituyen al autor, su sensibilidad y creatividad, son los elementos que permiten encuadrar la tarea del artista en un contexto siempre expansivo, son los elementos que dan sentido a la obra. Y en última instancia nos permiten compartir aquello que el artista está descubriendo.

*foundation is the aesthetic experience. And it is from the aesthetic experience that art questions the world.*

*What elements constitute the aesthetic experience? And, how are these aesthetic elements related to the object, space, culture, politics, daily life, religion, economy, and existence itself?*

*For practical purposes of this essay, we understand the aesthetic experience as the deeply emotional human response related to sensitivity to the world, and the consequent awareness of being here and now. MANDOKI (2008)*

*From this perspective, the work of every artist takes on particular relevance since it stages the unique condition of certain circumstances that can be differentiated from the rest because they cause deep emotions. And hence its uniqueness speaks as much of the multiplicity of others as of the gaze of the observer, both for its individuality and for its belonging to the world.*

*These considerations make up the substrate on which a map of the meaning of a work can be drawn. But the guides to place our small piece of territory must land on the particular.*

*The nature of the themes addressed, the accumulation of experiences that constitute the author, his sensitivity and creativity, are the elements that allow the artist's task to be framed in an always expansive context, they are the elements that give meaning to the work. And ultimately they allow us to share what the artist is discovering.*

*In this short essay I would like to explore the meaning of Adrian Guerrero's work presented in the exhibition that this catalog presents: Morar.*

En este pequeño ensayo me gustaría explorar el sentido de la obra de Adrián Guerrero presentada en la exhibición que este catálogo ocupa, *Morar*.

La exhibición ha sacado el máximo provecho espacial de la galería, un contenedor con forma de paralelepípedo rectangular que fue dividido en tres espacios claramente delimitados. Una primer sala, la más grande, dividida virtualmente en dos por un eje longitudinal de columnas cuadradas justo en la mitad; una segunda sala, que no es más que un segmento de la mitad longitudinal del primero, misma que se desfasa para articular el acceso que comunica con la primer sala; y por último la tercer sala, el segmento complementario de la segunda, la más pequeña de las tres. En la galería no hay una sola fuente de luz natural, a no ser por las puertas de acceso cuando se abren. La distribución de las obras se ordena por categorías temáticas, en la primer sala las obras más directamente ligadas al nombre de la exposición, cuatro piezas tridimensionales sentadas directamente en el suelo, ocho cuadros de mediano formato, dos piezas conceptuales formadas por letras sobre la pared y una instalación. La segunda sala presenta dos colecciones de dibujos en torno al tiempo, otra pieza de letras y una pintura que pareciera intentar ligar la sala dos a la uno y la tercera a las anteriores. Y la tercera, la más extraña, pareciera anteceder la obra de toda la colección y plantearse como un puente, un ensayo, un boceto, que se hubiese hecho desde el trabajo anterior del artista y preparase los materiales a explorar en el resto de la exhibición.

En un primer reconocimiento formal, la obra, que se desarrolla con un altísimo nivel técnico, hace referencias a las piezas de los primeros maestros minimalistas norteamericanos de la década de los sesenta del pasado siglo. Las formas geométricas puras, esculturas sin pedestales sentadas directamente en el suelo. Una

*The exhibition has taken full advantage of the gallery's space, a rectangular parallelepiped-shaped container that was divided into three clearly defined spaces. A first room, the largest, virtually divided in two by a longitudinal axis of square columns right in the middle; a second room, which is nothing more than a segment of the longitudinal half of the first, which is shifted to articulate the access that communicates with the first room; and finally the third room, the complementary segment of the second, the smallest of the three. In the gallery there is not a single source of natural light, except for the access doors when they are opened. The distribution of the works is arranged by thematic categories, in the first room the works most directly linked to the name of the exhibition, four three-dimensional pieces sitting directly on the floor, eight medium-sized paintings, two conceptual pieces made up of letters on the wall and an installation. The second room presents two collections of drawings about time, another piece of letters and a painting that seems to try to link room two to one and the third to the previous ones. And the third, the strangest, seems to precede the work of the entire collection and be considered as a bridge, an essay, a sketch, which would have been made since the artist's previous work and prepared the materials to be explored in the rest of the exhibition.*

*In a first formal recognition, the work, which is developed with a very high technical level, makes references to the pieces of the first North American minimalist masters of the sixties of the last century. Pure geometric shapes, sculptures without pedestals sitting directly on the floor. Great attention to the human scale. Maximum formal simplicity. The work presents a clear academic attitude towards art. The intentionality in the viewer's journey through the museum, and his active participation connect again with the work of the sixties. Language-based pieces, installation,*

gran atención a la escala humana. Simplicidad formal al máximo. El trabajo presenta una clara actitud académica ante el arte. La intencionalidad en el recorrido del espectador por el Museo, y su participación activa conectan nuevamente con la obra de los sesenta. Las piezas basadas en el lenguaje, la instalación, los dibujos y la cerámica apelan al arte conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta.

A nivel de contenido también hay algunas similitudes importantes. Tanto las piezas de Guerrero como las de Judd, Morris y Lewitt, apelean a una condición no representacional de la obra. Es decir que las piezas no pretenden significar algo más que ellas mismas. No son representaciones de otras cosas, como lo ha sido la pintura en el mundo occidental por siglos. No pretenden ser imágenes que simbolicen alguna idea, que representen otro objeto o lugar. Al menos no todas. Como lo habíamos comentado, hay dos grupos de piezas y las piezas que remiten al arte conceptual de los años setenta, se encuentran en otro lugar de la representación y sí establecen un dispositivo semántico entre objeto y significado.

Pero decir que las piezas no representan nada no significa que no haya una complejidad conceptual importante detrás de la obra. Por el contrario, en ambos casos hay una reflexión muy profunda sobre de la experiencia estética y las relaciones que la producen. En su texto seminal *Objetos Específicos*, KELLEIN (2002). Donald Judd explica el sentido de la obra de sus contemporáneos, mismos que sólo la crítica tardía etiquetó como minimalistas. Judd reconoce, desde una perspectiva que entraña con la tradición crítica formalista inaugurada por Konrad Fiedler en siglo XIX, que los procesos históricos del arte han conducido a reconocer claramente cuáles son los elementos puramente formales que generan las experiencias estéticas, dejando de lado aquellos que son accesorios y limitan

*drawings, and pottery appeal to conceptual art from the late 1960's and early 1970's.*

*At the content level there are also some important similarities. Both Guerrero's pieces and those of Judd, Morris and Lewitt, appeal to a non-representational condition of the work. In other words, the pieces do not pretend to mean more than themselves. They are not representations of other things as painting has been in the western world for centuries. They are not intended to be images that symbolize an idea, that represent another object or place. At least not all of them. As we mentioned before, there are two groups of pieces and the pieces that refer to the conceptual art of the seventies, are in another place in the representation and do establish a semantic device between object and meaning.*

*But to say that the pieces do not represent anything does not mean that there is no significant conceptual complexity behind the work. On the contrary, in both cases there is a very deep reflection on the aesthetic experience and the relationships that produce it. In his seminal text *Specific Objects*, KELLEIN (2002). Donald Judd explains the meaning of the work of his contemporaries, who only late critics labeled as minimalist. Judd recognizes, from a perspective that connects with the formalist critical tradition inaugurated by Konrad Fiedler in the 19th century, that the historical processes of art have led to clearly recognizing what are the purely formal elements that generate aesthetic experiences, leaving aside those that are accessories and limit the expansion and exploration of the format itself. Minimalist investigations are therefore ontological, since they seek to recognize what the object is, in this case painting, while its proven aesthetic possibilities have historically earned its status of art. To be more precise, we can say that the appearance of his specific objects were the result of questioning the spatial condition*

la expansión y la exploración del formato en sí. Las investigaciones minimalistas son por tanto ontológicas, puesto que buscan reconocer qué es el objeto, en este caso la pintura, en tanto que sus probadas posibilidades estéticas le han valido históricamente el estatus de arte. Para más precisión, podemos decir que la aparición de sus *objetos específicos* fue el resultado de cuestionar la condición espacial del lienzo y su relación con las capas de pintura que constituyen la obra pictórica. Aunque este hecho ya había sido apuntado por los expresionistas abstractos que les precedieron, sólo los minimalistas terminaron por descartar los límites rectilíneos del plano formado por el bastidor y que de manera más abstracta se conoce como campo visual. Y lo descartaron precisamente porque, desde su perspectiva, la historia del arte es un proceso de eliminación de lo accesorio, y por tanto, ya no tenía sentido seguir viendo el campo visual como el espacio ficticio en el que aparecían los verdaderos episodios artísticos que valían la pena ser vistos. Bastaba con la condición material de su forma y color para apelar al fenómeno estético, ya ni hablar de su posible significado. Por tanto, todo espacio ficticio alrededor de las relaciones que apelan a la sensibilidad del espectador pueden desaparecer. Dicha operación abriría un campo rico en exploraciones puesto que problematizaba los límites entre la escultura y la pintura, entre el espacio y el objeto, entre el plano y el muro, problematizaba pues, ciertas categorías fundamentales del mundo del arte que dieron como resultado nuevas posibilidades expresivas que exigían nuevas categorías conceptuales y que hoy se han institucionalizado en términos de uso extensivo como lo son *instalación* o *arte conceptual*.

Esto puede observarse nítidamente en la obra de Dan Flavin, en la cual la luz, sus efectos sobre los muros y la galería en sí, son los elementos que en sus relaciones propician la experiencia estética. Ya Duchamp había apuntado sobre los intercambios simbólicos

*of the canvas and its relationship with the layers of paint that constitute the pictorial work. Although this fact had already been pointed out by the abstract expressionists who preceded them, only the minimalists ended up discarding the rectilinear limits of the plane formed by the frame and more abstractly known as the visual field. And they discarded it precisely because from their perspective the history of art is a process of elimination of the accessory, and therefore, it no longer made sense to continue seeing the visual field as the fictitious space in which the true artistic episodes that were worth seeing were displayed. The material condition of its shape and color was enough to appeal to the aesthetic phenomenon, not to mention its possible meaning. Therefore, any fictitious space around the relationships that appeal to the sensitivity of the viewer can disappear. This operation would open a field rich in explorations since it problematized the limits between sculpture and painting, between space and object, between plane and wall, thus problematizing certain fundamental categories of the art world that resulted in new possibilities. expressive that demanded new conceptual categories and that today have been institutionalized in terms of extensive use such as installation or conceptual art.*

*This can be clearly seen in Dan Flavin's work, in which light, its effects on the walls and the gallery itself, are the elements that in their relationships foster the aesthetic experience. Duchamp had already pointed out the symbolic exchanges between object, space and art, recontextualizing his object trouvé in the gallery. But Flavin's stance is completely different, it is not about the meaning of the gallery itself, but its formal conditions as part of the work.*

*At this point it is important to talk about the concepts that underlie Guerrero's work. The notions that refer to Merleau-*

entre objeto, espacio y arte, al recontextualizar sus *object trouvés* en la galería. Pero la postura de Flavin es completamente diferente, no se trata del significado de la galería en sí, sino de sus condiciones formales como parte de la obra.

En este punto es importante hablar de los conceptos que subyacen a la obra de Guerrero. Las nociones que hacen referencia a la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, se encuentran por toda la exhibición y son claramente su centro. De ninguna manera debe sorprender este interés; Guerrero recibió una formación como arquitecto y luego como filósofo, y desde su aparición en los años cuarenta, los discursos del habitar, propios de una tradición filosófica continental, se han ido fortaleciendo en el *corpus conceptual* de la disciplina del construir.<sup>1</sup> Hoy los textos fundacionales sobre el lugar, la percepción y el habitar se han vuelto bibliografía obligatoria en los cursos de teoría de todas las escuelas de arquitectura de todo el mundo (o al menos deberían).

La fenomenología de la percepción se planta contra la dicotomía clásica cartesiana de un cuerpo separado de una mente y sostiene que la percepción y la inteligencia son aspectos dialécticos de una sola experiencia corpórea. Los filósofos que antecedieron a la fenomenología se cuestionaron si el ser humano sería capaz de conocer la verdad objetiva, en tanto que nos encontramos atrapados dentro de los límites de nuestro aparato perceptual en una especie de prisión subjetiva. Para Husserl, maestro de Merleau-Ponty, esto no podría ser visto como un obstáculo, por el contrario, abría las puertas para sistematizar racionalmente la manera en que se nos presentan las cosas y de ahí el sentido que pueden tener para noso-

1 Álvaro Galmés Cerezo (2014). Revisa del concepto habitar en los textos arquitectónicos y filosóficos desde principios de siglo XX hasta la contemporaneidad. A partir de esa revisión propone la actualización de dicho concepto, que tiene connotaciones estáticas y utilitarias, al sustituirlo por la voz de Morar, que implica nociones temporales y de experiencias de interacción espacial.

*Ponty's phenomenology of perception are found throughout the exhibition and are clearly its center. In no way should this interest surprise, Guerrero received training as an architect and later as a philosopher, and since his appearance in the 1940s, the discourses of living, typical of a continental philosophical tradition, have been strengthening in the conceptual corpus of the discipline of building.<sup>1</sup> Today the foundational texts on place, perception and inhabiting have become compulsory bibliography in the theory courses of all architecture schools around the world (or at least they should).*

*The phenomenology of perception stands up against the classic Cartesian dichotomy of a body separated from a mind and maintains that perception and intelligence are dialectical aspects of a single corporeal experience. The philosophers who preceded phenomenology questioned whether the human being would be able to know objective truth while we are trapped within the limits of our perceptual apparatus in a kind of subjective prison. For Husserl, Merleau-Ponty's teacher, this could not be seen as an obstacle, on the contrary, it opened the doors to rationally systematize the way things are presented to us and hence the meaning they can have for us before we start to philosophize. What can we know about reality and how does this process of knowledge occur? How do things appear in our experience? How do mental structures such as memory, imagination or motivation intervene in perception? Phenomenology is interested in understanding the distance between the perception of objects and our beliefs about them. Question our everyday beliefs about reality. Things before they are conceived things. The world as we perceive it. Things as they are*

---

<sup>1</sup> Alvaro Galmes Cerezo (2014). Revises the concept of inhabiting architectural and philosophical texts from the beginning of the 20th century to the present day. Based on this review, he proposes the updating of this concept, which has static and utilitarian connotations, when it is replaced by the voice of Morar, which implies notions of time and experiences of spatial interaction.

tos antes de empezar a filosofar. ¿Qué podemos conocer de la realidad y cómo se da ese proceso de conocimiento?, ¿cómo las cosas aparecen en nuestra experiencia?, ¿cómo intervienen en la percepción las estructuras mentales como la memoria, la imaginación o la motivación? A la fenomenología le interesa entender la distancia entre la percepción de los objetos y nuestras creencias sobre ellos. Cuestionar nuestras creencias cotidianas sobre la realidad. Las cosas antes de que sean cosas pensadas. El mundo tal cual lo percibimos. Las cosas como son percibidas, su textura, su olor, su temperatura, su peso, antes de que pasen por el filtro del entendimiento, antes de ser encasilladas en los preconceptos que tenemos del objeto.

Las conexiones no cesan. Aunque nunca lo hagan explícito, los minimalistas tienen un programa fenomenológico. Esperan que la obra tenga un impacto estético en el espectador a partir de la pura materialidad y forma, a partir de la experiencia del espacio en relación con el objeto, con el observador y su movimiento. Se priva a la obra de toda referencialidad con la esperanza de evitar que el espectador se distraiga de la experiencia del *objeto específico*, para evitar que caiga en la tentación de remitirse a sus prejuicios al respecto de lo que debe ser el arte. Pedir esta lectura a todo mundo es irreal, esta lectura tan específica es patrimonio de un grupo cultural muy particular. En nuestro contexto, al ser tapatío el autor, y encontrarse la exhibición en San Luis Potosí, es natural preguntarse cómo han adquirido los interlocutores el terreno común cultural para permitir que la conversación tenga lugar. Puesto que desde la perspectiva fenomenológica lo relevante de la obra está precisamente en las relaciones estéticas que percibe el cuerpo del espectador, no puede existir obra sin agentes activos que estén en esa disposición de suspender su consideración habitual del mundo, de ver con los ojos de la piel como diría Juhani Pallasmaa.

*perceived, their texture, their smell, their temperature, their weight, before they pass through the filter of understanding, before being pigeonholed in the preconceptions that we have of the object.*

*Connections do not cease. Although they never make it explicit, minimalists have a phenomenological program. They hope that the work will have an aesthetic impact on the viewer from pure materiality and form, from the experience of space in relation to the object, the observer and its movement. The work is deprived of all referentiality in the hope of preventing the viewer from being distracted from the experience of the specific object, in order to avoid falling into the temptation of referring to its prejudices regarding what art should be. Asking this reading for everyone is unreal, this very specific reading is the heritage of a very particular cultural group. In our context, as the author is from Guadalajara, and the exhibition is in San Luis Potosí, it is natural to ask how the interlocutors have acquired the cultural common ground to allow the conversation to take place. Since from the phenomenological perspective the relevance of the work is precisely in the aesthetic relations that the body of the spectator perceives, there can be no work without active agents who are in that disposition to suspend their habitual consideration of the world, to see with the eyes of the skin as Juhani Pallasmaa would say.*

*This is where the differences and difficulties begin. In Guerrero's painting, three-dimensional forms appeal to the illusion of pictorial space, something that the minimalists had rejected, formally relating to an abstract pictorial tradition that begins in the breaks of the historical avant-garde of the early twentieth century, and which has its last parallel in Op-Art also from the sixties. Vasarely, one of the main exponents of this movement, stated, "Geometry is capable of representing the laws of the universe, the path is in*





Ahí es donde empiezan las diferencias y las dificultades. En la pintura de Guerrero las formas tridimensionales apelan a la ilusión del espacio pictórico, algo que habían rechazado los minimalistas, emparentando formalmente con una tradición pictórica abstracta que inicia en las rupturas de la vanguardia histórica de principios de siglo XX, y que tiene su último paralelo en el *Op-Art* también de los años sesenta. Vasarely, uno de los principales exponentes de dicho movimiento, manifestó, “La geometría es capaz de representar las leyes del universo, el camino está en la búsqueda de la geometría en el interior de la naturaleza”. Para Vasarely la geometría y su relación con la distorsión que el ojo hace del mundo, apelan a una realidad objetiva que puede ser captada por el entendimiento y es distorsionada por la percepción. Esta es una búsqueda totalmente legítima, pero se ubica en las antípodas de la fenomenología. Queda entonces en el aire el sentido de la pintura de Guerrero, por una parte no es no representacional como lo serían las pinturas sin espacio ilusorio de los minimalistas, y por otra parte tampoco pueden ser representaciones de las leyes del universo como planteaba Vasarely, puesto que estas no coinciden con la construcción que hace de la realidad nuestra experiencia corpórea. Pero entonces, ¿representan o no representan?, y si lo hacen, ¿qué representan?

Todas las pinturas de la exhibición salvo la de la última sala, muestran una operación booleana muy concreta, dos cubos ligeramente desalineados que se superponen y se unen. Es posible categorizar las obras en cuatro grupos de operaciones geométricas, mismas que corresponden con la museografía del recorrido. La primera, *Geometría del Morar* presenta la unión de los cubos sólo a partir de los trazados de sus vértices sobre el campo visual; la segunda, en la que se pueden incluir *Vacío del Morar IV*, *Vacío del Morar V* y *Vacío del Morar VI*, presentan el resultado de sustraer (diferencia) uno de los cubos originales y mostrar el negativo en el cubo restante; la

*search of geometry within nature.” For Vasarely, geometry and its relation to the distortion that the eye makes of the world, appeal to an objective reality that can be grasped by the understanding and is distorted by perception. This is a totally legitimate search, but it is located in the antipodes of phenomenology. Then the meaning of Guerrero’s painting remains in the air, on the one hand it is not non-representational as would be the paintings without illusory space of the minimalists, and on the other hand they cannot be representations of the laws of the universe as Vasarely stated, since that these do not coincide with the construction that makes our corporeal experience reality. But then do they represent or not represent? And if they do, what do they represent?*

*All the paintings in the exhibition, except for the one in the last room, show a very specific Boolean operation, two slightly misaligned cubes that overlap and come together. It is possible to categorize the works into four groups of geometric operations, which correspond to the museography of the route. The first, Geometría del Morar presents the union of the cubes only from the traces of their vertices on the visual field; the second, which can include Vacío del Morar IV, Vacío del Morar V and Vacío del Morar VI, present the result of subtracting (difference) one of the original cubes and showing the negative in the remaining cube; the third, with the diptych Interior Con.formado, shows the two original cubes, one in each square, with the intersections of the union subtracted; and finally, Morar I, Morar II and Morar III present a variation of the union of the two cubes as volume. It is important to note that there is an obvious color code that relates the various parts in a process unit.*

*At this point it is important to underline that, for reasons of museography, and for the very nature of the work, the objects*

tercera, con el díptico *Interior Con-formado*, se muestran los dos cubos originales, uno en cada cuadro, con las intersecciones de la unión sustraídas; y por último, *Morar I*, *Morar II* y *Morar III* que presentan cada uno, una variación de la unión de los dos cubos como volumen. Es importante hacer notar que hay un código de color evidente que relaciona las diversas piezas en una unidad procesual.

En este punto es importante subrayar, que por cuestiones de museografía, y por la naturaleza misma de la obra, los objetos de la serie *Contenido en*, son aparentemente las piezas centrales de la exhibición. Sea o no sea esto un hecho, lo que no puede debatirse es que pinturas y piezas tridimensionales son complementarias. Una lectura inicial invita a pensar los cuadros como trabajos preparatorios, procesos o estudios para llegar a las piezas tridimensionales. Esta lectura podría verse apoyada por la condición documental o de huella de la serie de dibujos *Minutos dibujados*. La revisión de los materiales de la última sala arroja luz a este hilo de ideas. En la última sala, aparecen tres obras que dan cuenta de una idea original que se irá desarrollando hasta dar como resultado las piezas de la primera sala. Por una parte la obra *Contenido en*, una pieza de 28 por 32 por 32 centímetros, vaciada en bronce, que no es más que una versión de mano de las piezas principales, invita a pensar en una maqueta, en un estudio; por otra parte la obra *Perceptio*, misma que consta de diecinueve piezas cúbicas de cerámica vidriada con una palabra cada una dispuestas sobre un pedestal, remite a unos procesos de representación metafórica entre el cubo cerámico, sus condiciones materiales y formales, y la estructura de la percepción humana. Esta obra antecede temporalmente a toda la exhibición y también parece ser la génesis del abordaje formal y conceptual del resto.

of the series *Contained in*, are apparently the central pieces of the exhibition. Whether or not this is a fact, what cannot be debated is that paintings and three-dimensional pieces are complementary. An initial reading invites you to think of the paintings as preparatory work, processes or studies to arrive at the three-dimensional pieces. This reading could be supported by the documentary or trace condition of the series of drawings *Minutos dibujados*. The review of the materials in the last room sheds light on this thread of ideas. In the last room, three works appear that show an original idea that will be developed until resulting in the pieces in the first room. On the one hand, the work *Contenido en*, a piece of 28 centimeters, by 32 by 32, cast in bronze, which is nothing more than a hand version of the main pieces, invites us to think of a model, in a studio; On the other hand, the work *Perceptio*, which consists of nineteen cubic pieces of glazed ceramic with a word each arranged on a pedestal, refers to processes of metaphorical representation between the ceramic cube, its material and formal conditions, and the structure of the human perception. This work temporarily precedes the entire exhibition and also seems to be the genesis of the formal and conceptual approach to the rest.

That said, we can infer the relationships between content and form of the paintings. One, the paintings represent the intellectual operations behind the form that the concept of dwelling could take, since although the drawings are directly related to three-dimensional objects, they present invisible operations and facets in the final result. Two, the paintings correspond to the stereotomy and tectonics of the object to be built. These drawings are not so much preparatory phases but a manual, tremendously stylized plans for the manufacture of the three-dimensional object. This would explain why the paintings do not seem to have an interest in "producing" the experience of dwelling in the visitor, not even as

Dicho esto, podemos inferir las relaciones entre contenido y forma de las pinturas. Uno, las pinturas representan las operaciones intelectuales detrás de la forma que podría tomar el concepto de morar, puesto que aunque los dibujos se relacionan directamente con los objetos tridimensionales, presentan operaciones y facetas invisibles en el resultado final. Dos, las pinturas corresponden a la esterotomía y a la tectónica del objeto a construir. Estos dibujos son no tanto fases preparatorias sino un manual, unos planos tremadamente estilizados para la fabricación del objeto tridimensional. Eso explicaría por qué los cuadros no parecen tener interés en “producir” la experiencia del morar en el visitante, ni siquiera como ilusión (ese rol pareciera llenarse en la instalación preparada ex profeso para la exhibición). Los volúmenes están representados en isométrico, no hay puntos de fuga. Esto quiere decir que los dibujos apelan a una condición ideal de los cubos, no a la experiencia que pudiéramos tener al contemplarlos bajo la luz, tocarlos, olerlos o cualquier otra operación sensorial. El asunto de la estilización es sumamente importante, estos planos no pueden ser leídos como planos convencionales, su presentación y disposición hace de ellos piezas artísticas que buscan la experiencia estética en el espectador más allá de su función pragmática. ¿Será posible entonces que la exhibición no esté intentando confrontar al espectador con la búsqueda de las relaciones formales estéticas mínimas de la experiencia fenomenológica del morar, sino que pretenda generar una serie de procesos que marcan una reflexión personal sobre dichos conceptos, en lugar de ponerlos en escena?

El uso de las formas puras es paradójico en este sentido. Los minimalistas las usaron precisamente porque se alejaban de cualquier referencia antropocéntrica que pudiera dirigir la interpretación al campo de la semiótica. Pero al momento de hablar de la experiencia corpórea el objeto debe vibrar en su particularidad física, en

*an illusion (that role seems to be filled in the installation prepared expressly for the exhibition). The volumes are represented in isometric, there are no vanishing points. This means that the drawings appeal to an ideal condition of the cubes, not to the experience that we could have when contemplating them under the light, touching them, smelling them or any other sensory operation. The issue of stylization is extremely important, these blueprints cannot be read as conventional blueprints, their presentation and arrangement make them artistic pieces that seek the aesthetic experience in the viewer beyond their pragmatic function. Is it possible, then, that the exhibition is not trying to confront the viewer with the search for the minimal aesthetic formal relationships of the phenomenological experience of dwelling, but rather tries to generate a series of processes that mark a personal reflection on these concepts, instead of putting them on stage?*

*The use of pure forms is paradoxical in this regard. The minimalists used them precisely because they strayed from any anthropocentric reference that might direct interpretation to the field of semiotics. But when talking about the corporeal experience, the object must vibrate in its physical particularity, in opposition to the universality of the concept that we could make of it. The idealistic tradition has identified pure forms with ideas since Plato. For Plato, pure forms are recognized by reasoning, not by the senses. Everything seems to indicate that both traditions collide in Guerrero's work in a complex way.*

*The work is run by these two forces, on the one hand the intention of recognizing the lived experience in and through the work, and on the other the symbolization of the concepts that systematize, rationalize and concretize said experience.*

oposición a la universalidad del concepto que podríamos hacernos de éste. La tradición idealista ha identificado a las formas puras con las ideas desde Platón. Para Platón las formas puras se reconocen por medio del razonamiento, no de los sentidos. Todo pareciera indicar que ambas tradiciones chocan en la obra de Guerrero de manera compleja.

La obra está recorrida por estas dos fuerzas, por un lado la intencionalidad de reconocer en y a través de la obra la experiencia vivida, y por el otro la simbolización de los conceptos que sistematizan, racionalizan y concretizan dicha experiencia.

Esta observación puede acompañar muy bien la lectura de la pieza principal, *Contenido en*. La obra consta de cuatro variaciones de 1.3 metros por 1.3 metros por 1.3 metros, formada por dos cubos de acero pintados en blanco, que desfasados ligeramente en su inclinación se unen en un solo cuerpo. Desde una perspectiva simbólica y conceptual, el encuentro de las dos piezas puede remitir a la objetividad física, al apelar a la inexistencia apriorística de la categoría espacio y a la capacidad productiva de los objetos de generarla en su interrelación; desde la perspectiva representacional de los conceptos fenomenológicos, puede simbolizar la integración de dos entidades, el cuerpo del individuo y el mundo que lo rodea, en una nueva identidad expresada mediante otras estrategias en la pieza *Cuerpo-mundo*.

Desde una perspectiva fenomenológica no representacional, la pieza emerge de la experiencia de Guerrero como ceramista, de su percepción emotiva y espacial de la materia, de la oquedad que en palabras del *Tao*, es la verdadera vasija. Guerrero intuye, que las condiciones materiales y formales del cubo, sobre todo si se integra con otro, despertará en el espectador esa misma sensación de

*This observation can very well accompany the reading of the main piece, Contenido en. The work consists of four variations of 1.3 x 1.3 x 1.3 m., formed by two white painted steel cubes, which slightly offset in their inclination are united into a single body. From a symbolic and conceptual perspective, the meeting of the two pieces can refer to physical objectivity, by appealing to the a priori existence of the space category and the productive capacity of the objects to generate it in their interrelation; from the representational perspective of phenomenological concepts, it can symbolize the integration of two entities, the body of the individual and the world around him, in a new identity expressed through other strategies in the Cuerpo-mundo piece.*

*From a non-representational phenomenological perspective, the piece emerges from Guerrero's experience as a ceramist, from his emotional and spatial perception of matter, from the hollow that, in the words of the Tao, is the true vessel. Guerrero intuits that the material and formal conditions of the cube, especially if it is integrated with another, will awaken in the viewer that same feeling of empty space, container, essential structure of the experience of inhabiting.*

*If this inference had any validity, we would have to resort to an operation that synthesized both discourses: The ability to project our physical presence to other spaces. Peter Sloterdijk in his phenomenological project of the intimate space, Spheres, raises his notion of abiding in the human capacity to generate intimate spaces, following Heidegger, spaces of being-in the world. Dwelling as an existential condition to geometrically produce the shelter of a loving space. In the same way that observing the model of an interior space with a small human scale allows us to feel the light, the proportions of height and width, the contrasts in the planes*

espacio vacío, contenedor, estructura esencial de la experiencia del habitar.

Si esta inferencia tuviese alguna validez, tendríamos que apelar a una operación que sintetizara ambos discursos: La capacidad de proyectar nuestra presencia física a otros espacios. Peter Sloterdijk en su proyecto fenomenológico del espacio íntimo, *Esferas*, plantea su noción de morar en la capacidad humana de generar espacios íntimos, siguiendo a Heidegger, espacios del ser-en el mundo. El morar como condición existencial de producir geométricamente el cobijo de un espacio amoroso. De la misma manera que observar la maqueta de un espacio interior con una pequeña escala humana nos permite sentir la luz, las proporciones del alto y el ancho, los contrastes en los planos y las cualidades materiales, las piezas *Contenido en*, nos permiten proyectarnos a un espacio interior sólo intuitivo, no percibido como lo haríamos con una pieza de Jorge de Oteiza. La operación se da entonces desde la percepción sin representación de la pieza pero a través de la evocación, desde la imaginación, para intuir las condiciones estéticas de ese espacio habitable contenido.

¿Puede un objeto por sí solo, en interacción con un espacio desprovisto de cualquier atributo particular, generar en el espectador la emoción o el sentido de morar? ¿Es posible decantar las formas, los materiales, las estructuras y los colores, en su juego con el espacio y el movimiento del cuerpo, para saber qué forma tiene el espacio íntimo en nuestra sensibilidad, en nuestro pensamiento? ¿Son dos cosas separadas acaso? Son algunas de las preguntas que la obra de Adrián Guerrero nos invita a reflexionar.

*and the material qualities, the pieces contained in, allow us to project ourselves into an only intuitive interior space, not perceived as we would do with a piece by Jorge de Oteiza. The operation then occurs from perception without representation of the piece but through evocation, from the imagination, to intuit the aesthetic conditions of that contained habitable space.*

*Can an object by itself, in interaction with a space devoid of any particular attribute, generate in the viewer the emotion or the sense of dwelling? Is it possible to decant forms, materials, structures and colors, in their play with space and the movement of the body, to know what form intimate space has in our sensitivity, in our thinking? Are they two separate things perhaps? These are some of the questions that Adrian Guerrero's work invites us to reflect on.*

KELLEIN Thomas, 2002. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York, D.A.P. Originalmente publicada en *Arts Yearbook 8*, 1965.

MANDOKI Katya, 2008. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*. México, Siglo XXI editores, CONACULTA, FONCA.

GALMÉS Álvaro, 2014. *Morar: arte y experiencia de la condición doméstica*. Madrid, Ediciones Asimétricas.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1994, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini.

*KELLEIN Thomas, 2002. Donald Judd: Early Work, 1955-1968. New York, D.A.P. Originally published in Arts Yearbook 8, 1965.*

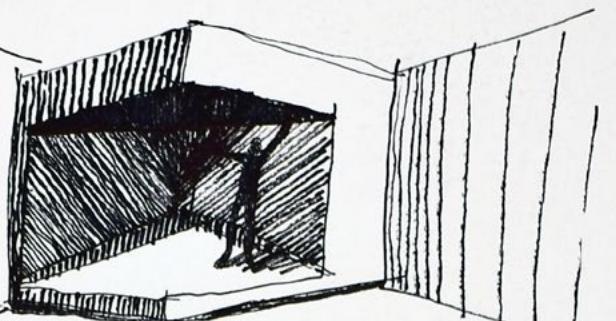
*MANDOKI Katya, 2008. Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I. México, Siglo XXI editores, CONACULTA, FONCA.*

*GALMÉS Álvaro, 2014. Morar: arte y experiencia de la condición doméstica. Madrid, Ediciones Asimétricas.*

*MERLEAU-PONTY Maurice, 1994, Fenomenología de la percepción. Barcelona, Planeta-Agostini.*

# Concepto

"SUPUNO'S  
EL ARQUITECTO"  
PAUL VALERY



VIC

REACION  
PLASTIK - ART  
PLATON  
HEIDEGGER  
MARINA GARCIA'S  
MOROSO - PONTY  
EL Cuerpo  
de la  
Promiscuidad

APRES EN UN  
ANTE EL ESPECTADOR  
ESTA INMERSO

MUSICA

ARQUITECTURA

el Cuerpo  
protagonista.

GOERITZ

EL DIALOGO DEL  
ARQUITECTO  
A. ZOTHN  
- GEOMETRIA  
- FILOSOFIA

## RELATORÍA DE LA MESA DE DIÁLOGO

*ROUND- TABLE DISCUSSION SUM-UP*

Margarita Juárez Álvarez

*Líquido es lo que prefiere obedecer a su gravedad  
más que mantener a su forma.*

*Francis Ponge*

### **La caja blanca y la mesa de diálogo.**

La idea clave de este espacio que se ubica en la planta alta del Museo es ser un campo emergente de investigación, información e interacción, con protagonistas que están detrás de una colección, una pieza o un proceso artístico, que será utilizado para la reflexión, el diálogo y la proyección del arte en todas sus vertientes, principalmente las de arte contemporáneo.

El 13 de marzo del año 2020, se llevó a cabo la primera mesa de diálogo, los participantes se fueron acomodando en sus lugares, alternadamente les proporcionaron marcadores de colores, invitándolos a plasmar sobre la mesa alguna idea que compaginara sus formas de pensar y ver el mundo desde su apreciación artística, arquitectónica y filosófica.

Los diálogos fueron en torno a las exposiciones *Morar* de Adrián Guerrero y *Cimientos* de Juan Gorupo, que actualmente están vivientes en el Museo de Arte Contemporáneo. Participaron Patricia Meneses, Diana Estrada, Juan Pablo Meneses, Juan Manuel Tejada, David García, Adrián Guerrero y Juan Gorupo. Siendo este diálogo guiado, por Víctor Manuel Gutiérrez Sánchez, quien puso en la mesa diversos cuestionamientos que se abordaron entre todos desde varios ángulos.

*Liquid is that which prefers to obey its gravity  
more than keeping its shape.*

*Francis Ponge*

***The white Box and the round-table discussion.***

*The key idea of this space which is located on the top floor of the museum is to be emergent field of investigation, information and interaction; with protagonists behind a collection, a piece or an artistic process, which will be used to reflect upon, dialogue and the projection of art in all its aspects, mainly those of contemporary art.*

*On March 13th of 2020, the first dialogue table was held, the participants settled in their places, alternately they were provided with colored markers, inviting them to capture on the table some ideas that would combine their ways of thinking and seeing the world from each's artistic, architectural and philosophical appreciation.*

*The dialogues revolved around the exhibitions "Morar" by Adrian Guerrero and "Cimientos" by Juan Gorupo, which are currently at the Museum of Contemporary Art. Patricia Meneses, Diana Estrada, Juan Pablo Meneses, Juan Manuel Tejada, David Garcia, Adrian Guerrero and Juan Gorupo participated. This dialogue was guided by Victor Manuel Gutierrez Sanchez, who put on the table various questions that were addressed by everyone from various angles.*



Mesa de  
discusión



## **La relación entre la obra y el espectador**

**Descripción.** La exposición *Morar*, que como antecedente, está basada en formas geométricas que están en un proceso de dispersión, con líneas muy limpias, en espacios blancos vacíos, con colores muy claros, que generan una sensación de paz, en donde la museografía permite visualizar el espacio a través de una armonía, en donde los cubos convergen entre el espectador y el espacio.

**Aseveración.** A decir de varios de los participantes, la obra tiene una relación más contemplativa que inmersiva, además de que una cosa es lo que propone el autor y otra son las percepciones personales del espectador. Se habla del cuerpo y las relaciones espaciales sin el cuerpo mismo de una manera abstracta, juntando formas geométricas aceptando el planteamiento del cuerpo-mundo, que define que no hay un límite. Si existe un cuerpo se descompone, se vincula, se cuestiona el suceso de ¿qué pasará cuando el cuerpo se separe? En tal caso, aparece el dualismo del contenido y continente.

**Percepción filosófica.** “*Lo que une a la obra y al artista siempre va a ser el pensamiento, la reflexión y por ende la filosofía*”, argumentó Juan Gorupo. Arte, ciencia y filosofía se entrelazan en la búsqueda de respuestas a través del ser humano que la percibe. Por un lado, la obra refleja las ideologías, los pensamientos, las reflexiones de sus autores y crea un diálogo entre estos conceptos y el arte, involucrando al artista en la búsqueda filosófica del ser, hacer y sentir con sus formas de creación.

**El diálogo.** Por otro lado, el espectador lo cambia todo; va dotando a la obra de un nuevo significado a partir de su percepción dando y apropiándose de un nuevo diálogo teniendo a la obra en constante metamorfosis, para quien llega a leerla o recorrerla una y otra vez. Lo más importante es el discurso de la apropiación del visitante.

***The relationship between the work and the viewer.***

**Description.** The “Morar” exhibition, which as background information, is based on geometric shapes that are in a process of dispersion, with very clean lines, in empty white spaces, with very light colors, which generate a sense of peace where the museography allows to visualize the space, through a harmony, where the cubes converge between the viewer and the space.

**Assertion.** According to several of the participants, the work has a more contemplative than immersive relationship, in addition to the fact that one thing is what the author proposes and another is the personal perceptions of the viewer. The body and spatial relationships without the body itself are discussed in an abstract way, bringing together geometric shapes accepting the body-world approach, which defines that there is no limit. If there is a body, it breaks down, it becomes linked, the event of what will happen when the body separates? In such a case, the dualism of content and continent appears.

**Philosophical Perception.** “What unites the work and the artist is always going to be thought, reflection and therefore philosophy.” Art, science and philosophy are intertwined in the search for answers through the human being who perceives it. On the one hand, the work reflects the ideologies, thoughts, and reflections of its authors and creates a dialogue between these concepts and art, involving the artist in the philosophical search for being, doing and feeling with their forms of creation.

**The Dialogue.** On the other hand, the viewer changes everything; it is endowing the work with a new meaning based on their perception, giving and appropriating a new dialogue, keeping the work in constant metamorphosis, for those who get to read it or

## **La escala en relación a las exposiciones**

**Espacio.** Los arquitectos dominan el espacio, afirmó David García, delinean, detallan, se apropián. No obstante, la obra tiene la capacidad de integrarse, va cambiando, dialoga porque es una obra pensada para ese espacio. Sin embargo, en algunas ocasiones este requerimiento carece de importancia, por lo tanto, la obra se convierte en invasiva, con un proceso distinto, como resultado emergen dos factores la escala y el espacio.

Con respecto a la escala, la visión de crear grandes, medianos y pequeños formatos repercute en el valor agregado, es decir, con un buen presupuesto o cuando la obra es un encargo, se tendrá la libertad de crear un gran formato sin mayor problema.

Otra consideración de la escala es pensar en que las obras son para el público, entonces se plantean tamaños, medidas y ocupación de espacios. La obra en específico tiene su discurso y su propio mensaje, te invita a pensar en su existencia, la pieza tiene su propia vida, su propio ecosistema.

## **Reflexión del vacío.**

**Posturas.** En este punto se expusieron varias posturas; la primera, afirma que el vacío es una realidad vista como irrealidad y potencia, tiene que ver con luz, con líneas y trazos que van dando irregularidad a partir de las gamas de obscuridad, la idea de lo externo a lo interno, implica un efecto tridimensional entre cóncavo y convexo, y que ejemplifica ideas que tienen que ver con el tiempo.

La siguiente, ve al vacío como un hueco que está disponible en el mundo del espacio que no existe, que ocurre en el olvido, siendo aquello que nunca pasó y que remite todo aquello que no es.

*go through it again and again. The most important thing is the visitor's appropriation discourse.*

#### ***Scale in relation to exhibitions***

**Space.** Architects dominate the space, said a participant, they delineate, detail, appropriate, however, the work has the capacity to integrate, it changes, it dialogues because it is a work designed for that space. However, sometimes this requirement is not important, therefore, the work becomes invasive, with a different process, as a result two factors emerge: scale and space.

*Regarding scale, the vision of creating large, medium and small formats has an impact on added value, that is, with a good budget or when the work is commissioned, you will be free to create a large format without major problems.*

*Another consideration of the scale is to think that the works are for the public, so sizes, measures and occupation of spaces are considered. The specific work has its discourse and its own message, invites you to think about its existence, the piece has its own life, its own ecosystem.*

#### ***Reflection of emptiness.***

**Postures.** At this point various positions were exposed; The first affirms that emptiness is a reality seen as unreality and potential; it has to do with light, with lines and strokes that give irregularity from the ranges of darkness, the idea of external to internal, implies an effect three-dimensional between concave and convex, and that exemplifies ideas that have to do with time.

## **Espacio público**

**Identificación.** En el espacio público la obra es distinta ya que se conecta con la sociedad, se vuelve parte de la historia, se convierte en símbolo, forma parte permanente de la ciudad y la sociedad la reconoce como suya, se la apropiá, se vuelve como una bocina que amplifica e ilumina el contexto.

La obra en el espacio público es vista con gran responsabilidad porque existe una sociedad inmediata que lo va a integrar a su manera de estar en el mundo y que no debe interrumpir la manera de estar y vivir en su espacio.

## **Conclusiones**

Se llegó al final de esta charla, y con ello el término de sus dibujos que quedaron sobre la mesa como primicia de ideas y reflexiones, aceptando que fue una buena premier para la caja blanca, pero sobre todo ponderando al arte con la relevancia que le toca profundizando sus posturas, analizando su contexto y recorriendo un camino que muchas veces es incierto.

Con respecto a las exposiciones *Morar y Cimientos* de Adrián Guerrero y Juan Gorupo respectivamente se llegó a lo siguiente:

La mesa de diálogo se centró en un claro reconocimiento del arte, su impacto, creación y sus implicaciones. Tomando como referentes cuatro ejes temáticos

- a) las obra como objeto con vida propia,
- b) el artista como ente analítico, natural y filosófico,
- c) el espacio con su libertad de ser y existir y,
- d) el espectador y su diálogo con la obra dentro y fuera del museo.

*The next one sees the void as a gap that is available in the world of space that does not exist, that occurs in oblivion, being that which never happened and which remits everything that is not.*

### **Public space**

*Identification. In the public space the work is different in that it connects with society, it becomes part of history, it becomes a symbol, it is a permanent part of the city and society recognizes it as its own, they own it, it amplifies and illuminates the context.*

*For Adrian, the work in the public space is viewed with great responsibility because there is an immediate society that will integrate it into their way of being in the world and that must not interrupt the way of being and living in their space.*

### **Conclusions**

*The end of this talk was reached, and with it the end of their drawings that will remain on the table as a foretaste of ideas and reflections, accepting that it was a good premiere for the white box, but above all pondering art with the relevance that he plays by deepening his postures, analyzing his context and traveling a path that is often uncertain.*

*Regarding the exhibitions Morar and Cimientos by Adrian Guerrero and Juan Gorupo, respectively, the following conclusions were reached:*

*The dialogue table focused on a clear recognition of art, its impact, creation and its implications. Taking as reference four themes:*

- a)    *he works them as objects with a life of their own,*

Además, abrió fronteras con la importancia de sus participantes, que con una visión multidisciplinaria, analizó el arte mediante referencias actuales citando autores contemporáneos.

Generó una conversación sobre las diversas metodologías y estrategias de producción que involucran procesos con la creación de las obras para una exposición, planteados a partir de la forma artística y el fondo filosófico, vinculando al arte con la creación artística y la percepción del espectador.

Finalmente se aplicó la analogía compartida por Adrián Guerrero: *El arte así como los líquidos, se va escurriendo, se va adaptando al tiempo, a la expresión y al momento histórico en el cual está sucediendo.*

- b) the artist as an analytical, natural and philosophical entity,
- c) space with its freedom to be and exist and
- d) the viewer and his dialogue with the work inside and outside the museum.

*In addition, it opened borders with the importance of its participants, who with a multidisciplinary vision analyzed art through current references, quoting contemporary authors.*

*It generated a conversation about the various methodologies and production strategies that involve processes with the creation of works for an exhibition, based on the artistic form and the philosophical background, linking art with artistic creation and the viewer's perception.*

*Finally, the analogy shared by Adrian Guerrero was applied: "Art, as well as liquids, drains away, adapting itself to time, expression and the historical moment in which it is being".*



# SEMBLANZA

Adrián Guerrero Castellanos

**N**ació en 1975. Sin dejar de lado su pasión por la cerámica en sus diferentes técnicas, crea piezas, objetos e instalaciones con diversos materiales y soportes como lo son fotografía, video, dibujo, escultura y pintura. Vive y trabaja en Guadalajara. Arquitecto (ITESO). Maestría en Filosofía y Ciencias Sociales (ITESO). Imparte el Taller de Escultura en Cerámica y Taller de Creación II en la Universidad ITESO.

El trabajo de Adrián Guerrero denota una búsqueda constante por analizar la percepción humana apoyada en el terreno de la filosofía desde distintos niveles. Sus reflexiones y procesos parten de lo sencillo, de la sorpresa, de lo pequeño y lo cotidiano. Se interpreta su trayectoria como una elipse que permanentemente regresa -aunque renovada- al camino recorrido, retomando y reinterpretando inquietudes, que se han vuelto una constante en su trabajo: el tiempo, las relaciones espaciales y la fenomenología de las cosas en sí.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Lo que está ahí*, Galería Dos Topos, León, Gto., México. Y *Lo que se entrega*, intervención, patio mayor, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal., México, con la colaboración de Isa Carrillo, 2019; *Posibilidades de origen*, Ex Convento del Carmen. Y *Alles kann etwas sein*, Impronta Casa Editora, ambas en Guadalajara, Jal., México, 2016; *Trama*, Realización de fachada del teatro Torres Bodet, colaboración con Francisco Morales Doufour; *Perceptio*, Museo Casa Taller José Clemente Orozco, colaboración con Ana Paula Santana, en Guadalajara, Jal., México, 2015; *Posibilidad perpetua*, Museo Raúl Anguiano, Guadalajara, Jal. México, 2014. Entre otras.

Participó en exposiciones colectivas como: ATL Museo Raúl Anguiano, Guadalajara, Jal., México, 2019; MU, Galería Quetzalli, Oaxaca, Oax., México, Ígneo, Galería de la SHCP, CDMX. *Después del jardín*,

**H**e was born in 1975. Without neglecting his passion for ceramics in its different techniques, he creates pieces, objects and installations with various materials and supports such as photography, video, drawing, sculpture and painting. Lives and works in Guadalajara. Architect (ITESO), Master of Philosophy and Social Sciences (ITESO). He teaches the Sculpture in Ceramics workshop and Creation Workshop II at the ITESO University.

The work of Adrian Guerrero shows a constant search for analyzing human perception supported in the field of philosophy from different levels. His reflections and processes start from the simple, from the surprise of the small and the everyday. It is possible to interpret his career as an ellipse that permanently returns - although renewed - to the path traveled, taking up and reinterpreting concerns that have become a constant in his work: time, spatial relationships and the phenomenology of things themselves.

His solo exhibitions include "Lo que está ahí", Dos Topos Gallery, Leon Gto, Mexico. And "Lo que se entrega", intervention, Cabañas Cultural Institute courtyard, Guadalajara, Jal., Mexico, with the collaboration of Isa Carrillo, 2019; "Posibilidades de origen", Ex Convento del Carmen. And "Alles kann etwas sein", Impronta Casa Editora, both in Guadalajara, Jal., Mexico, 2016; "Trama" Realization of the facade of the Torres Bodet theater, collaboration with Francisco Morales Doufour. "Perceptio" Museo Casa Taller Jose Clemente Orozco, collaboration with Ana Paula Santana, in Guadalajara, Jal., Mexico, 2015; "Posibilidad perpetua" Museo Raúl Anguiano, Guadalajara, Jal., Mexico, 2014. Among others.

He participated in group exhibitions such as: "ATL" Museo Raúl Anguiano, Guadalajara, Jal., Mexico, 2019; "MU" Quetzalli Gallery, Oaxaca, Oax, Mexico, "Igneo" SHCP Gallery, CDMX. "After the Garden" Cabañas Cultural Institute, Guadalajara, Jal., Mexico, "Life/

Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal., México, *Life/Death*, Franco-Moragrega Gallery, San Diego, Ca., EUA, todas en 2018; *The illusion of Order*, Franco-Moragrega Gallery, San Diego, Ca., EUA. *Explorations on Human's Inner History*, Franco-Moragrega Gallery, San Diego, Ca., EUA. *Shaped in Mexico*, Düsseldorf, Alemania; *Shaped in Mexico*, Venecia, Italia, 2017; *Campos visuales*, EDS Galería, CDMX, 2016; *Salón de octubre*, Ex convento del Carmen, Guadalajara, Jal., México. Y *Shaped in Mexico*, Oxo Tower, Londres Reino Unido, 2015; *Convergencias distantes*, EDS Galería, CDMX. *Leviatán*, Museo Raúl Anguiano, Guadalajara, Jal., México. Y *Barro total*, cerámica de autor, Museo de la SHCP, CDMX, 2014.

Con respecto a sus premios, selecciones y participaciones fue jurado de la *II Bienal de Cerámica Artística Contemporánea*, CECUT, Tijuana, BCN, México; Seleccionado de la *I Bienal de Cerámica Artística Contemporánea*, CECUT, Tijuana, BCN, México; Beca PECDA, CONACULTA y Gobierno del Estado de Jalisco. Residencia 10days Gyeonggi Corea, 2014; *Premio Internacional de Cerámica Contemporánea de Zaragoza*, España. Seleccionado 57 Faenza Prize, Italia; jurado del *Premio Nacional de la Cerámica 2010*, Tlaquepaque, México; Seleccionado de la *IX Bienal Internacional de Cerámica de Manises*, Valencia, España 2010; Participó en ferias de arte como *Affordable Art Fair*, Hamburgo, Alemania, 2019; MACO, CDMX, 2015; *Singapur Art Fair*, Singapur, 2014; MACO, CDMX, 2014;

Sus colecciones se encuentran en México, España, Italia, Corea del Sur y República Dominicana, entre otros.

*Death*" Franco-Moragrega Gallery, San Diego, Ca. USA, all in 2018; "The illusion of Order" Franco-Moragrega Gallery, San Diego Ca. USA. Explorations on Human's Inner History. Franco-Moragrega Gallery, San Diego Ca. USA. "Shaped in Mexico", Düsseldorf, Germany; "Shaped in Mexico" Venice, Italy, 2017; "Campos visuales" EDS Gallery, CDMX, 2016; "Salon de Octubre" Ex Convent of Carmen, Guadalajara, Jal., Mexico. And "Shaped in Mexico", Oxo Tower, London, United Kingdom, 2015; "Distant Convergences", EDS Galeria, CDMX. "Leviatan", Raul Anguiano Museum, Guadalajara, Jal., Mexico AND "Barro total" author ceramics, SHCP Museum, CDMX, 2014.

Regarding his prizes, selections and participations, he was the Jury of the II Biennial of Contemporary Artistic Ceramics, CECUT, Tijuana, Mexico; Selected at the 1st Biennial of Contemporary Artistic Ceramics, CECUT, Tijuana, Mexico; PECDA, CONACULTA and Government of the State of Jalisco Grant. Residence 10 days in Gyeonggi Korea, 2014; International Prize for Contemporary Ceramics from Zaragoza, Spain. Selected 57 Faenza Prize, Italy; Jury of the National Ceramic Prize 2010, Tlaquepaque, Mexico; Selected at the IX International Ceramic Biennial of Manises, Valencia, Spain, 2010. He participated in art fairs such as Affordable Art Fair, Hamburg, Germany, 2019 MACO, CDMX, 2015; Singapore Art Fair, Singapore, 2014; MACO, CDMX, 2014.

His collections are found in Mexico, Spain, Italy, South Korea, the Dominican Republic, among others.

Esta obra se terminó de imprimir en el mes de Julio de 2020 en los talleres de  
IMPRESSCOLOR, Tetela#182, Fracc. Muñoz, C.P.78150, San Luis Potosí, S.L.P.  
México.

La impresión se realizó en papel couche mate de 150 g.  
Con un tiraje de 500 ejemplares.



SECRETARÍA  
DE CULTURA

