

# Jorge Méndez Blake: Lectura, espacialidad y (re)escritura en relieve.

Jorge Méndez Blake: Reading, spatiality, and (re)writing in relief.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e0676

Susana Trejo Santoyo

Universidad Nacional Autónoma de México<sup>1</sup>.  
(MÉXICO)

CE: [susanatrejo@filos.unam.mx](mailto:susanatrejo@filos.unam.mx)

 <https://orcid.org/0000-0001-9838-0408>

Recepción: 30/10/2025 Revisión: 18/11/2025 Aprobación: 26/12/2025

**Cómo citar este artículo (APA):**

En párrafo:  
(Trejo, 2025, p. \_).

En lista de referencias:  
trejo, S. (2025) Jorge Méndez Blake: Lectura, espacialidad y (re)escritura en relieve. *Revista Sincronía*. 30(89). 1-25  
DOI: 10.32870/sincronia.v30.n89.e0676

**Resumen.**

La obra del artista mexicano Jorge Méndez Blake forma parte de las creaciones contemporáneas que vinculan soportes tridimensionales con texto. En ella, las referencias literarias son fundamentales, tanto como la materialización y espacialización del texto, generando una presencia textual cuya composición y efectos analizo en este artículo. Para ello utilizo metodología intermedial, cuyo objetivo es establecer los grados y funciones de los vínculos entre medios; también están presentes algunos conceptos provenientes de Gumbrecht, Nancy y Parret como la presencia y la materialidad, así como categorías de la teoría literaria con el fin de establecer comparaciones.

**Palabras clave:** Jorge Méndez Blake. Intermedialidad. Escritura. Materialidad. Arte contemporáneo.

**Abstract:**

The work of Mexican artist Jorge Méndez Blake is part of a contemporary movement that relates three-dimensional media to text. Literary references are fundamental to his work, in addition to the materialization and spatialization of the text, resulting in a textual presence whose composition and effects I analyze in this article. To this end, I use intermedial methodology, which aims to establish the degrees and functions of the bonds between media. I also draw on concepts from Gumbrecht, Nancy, and Parret, such as presence and materiality, as well as categories from literary theory in order to make a comparative analysis.

<sup>1</sup> Estancia posdoctoral realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la Universidad Nacional Autónoma de México (POSDOC), Programa de Becas Elisa Acuña, con la asesoría de la Dra. Susana González Aktories.



**Keywords:** Jorge Méndez Blake. Intermedialidad. Escritura. Materialidad. Arte contemporáneo.

Actualmente, la mediación de las comunicaciones sucede entre imagen, audio y texto de manera casi indistinguible<sup>2</sup> y, aun así, la afrontamos con desenvoltura. En lo que toca a las artes contemporáneas, nos enfrentamos a objetos o experiencias que también involucran varios medios apelando a una recepción prácticamente simultánea, pues se trata de prácticas en las que se despliegan vínculos entre discursos, medios y materialidades. De modo que, en una época en donde las artes se configuran a partir de lo inespecífico<sup>3</sup> y lo múltiple, profundizar en los mecanismos y efectos de estas expresiones creativas nos permite orientarnos ante la indeterminación, nos provee herramientas para negociar entre la percepción y las lecturas de una obra, para tomar decisiones respecto a los niveles de interpretación que emprendemos constantemente, no solo ante el arte, sino frente a la información.

Es en este contexto que destaco, en el arte contemporáneo mexicano, obras que acuden conceptual y técnicamente a la escritura y la lectura. En ellas, el texto se integra como tema y materia principal y, a diferencia de otros objetos artísticos, opera como una textualidad que excede la página. En algunos casos, nos ofrecen materializaciones o remediaciones de interpretaciones lectoras. Planteo en este artículo un caso de estudio en el que encuentro estas características: el trabajo de Jorge Méndez Blake,<sup>4,5</sup> pues en él, el texto se desenvuelve, versátil, en la mediación material. El

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, los memes y reels, contenidos originalmente digitales y que “manifiestan ideas comunes a los individuos de alguna cultura, con metáforas lingüísticas y visuales reconocibles fácilmente” (Castañeda, 2020, p. 17)

<sup>3</sup> Aludo aquí a los ensayos sobre lo inespecífico en el arte de Florencia Garramuño.

<sup>4</sup> Aunque más adelante contextualizo la obra de este artista en un panorama nacional reciente, me parece importante señalar que la elección se debe al corpus de artistas cuya obra analizo en el marco de mi proyecto actual. Además de artistas que trabajan con géneros literarios mediados en otros soportes, como Jorge Méndez Blake y Daniela Bojórquez Vértiz, también analizo escrituras en materialidades tridimensionales, en este sentido, destaco a las artistas contemporáneas mexicanas Mayra Silva, Blanca González, Guadalupe Alonso Vidal y Frida Sofía Vázquez.

<sup>5</sup> Nacido en Guadalajara (1974), ciudad en la que radica y trabaja, es uno de los artistas contemporáneos mexicanos más reconocidos actualmente por su uso del texto en obra plástica. Y no sólo es una idea popular entre cierto círculo de personas o público local; Méndez Blake se presenta en ciertos contextos como una referencia internacional. Lo muestra la variedad de países en los que ha exhibido su obra: Bélgica, Estados Unidos, Líbano, Suiza, España, Grecia, entre otros países señalados en la sección “Reciente” de su sitio web y en donde destacan sus últimas exposiciones individuales en territorio nacional: “Proscenios literarios” en el MARCO, Monterrey, 2024 y que inicialmente se mostró en el Museo Cabañas de Guadalajara entre 2023 e inicios del 2024. (Méndez-Blake, s/f).

artista muestra en su obra un sostenido interés por trasladar a un soporte menos usual y de manera tridimensional, elementos del texto, la literatura, los libros.

Las reflexiones que comparto a continuación parten de la descripción de rasgos que destacan en la producción del artista con el fin de mostrar procedimientos de vinculación entre texto y arte en los que enfatizo cómo el cambio de materialidad tiene por efecto una presencia textual que resulta en una experiencia particular de lectura en las y los espectadores. El orden de estas reflexiones es el siguiente: de inicio, un breve comentario sobre los estudios entre artes, que da paso a la selección y análisis de algunas obras de Méndez Blake a partir de tres ejes: la lectura, la espacialidad y la (re)escritura en relieve.

### Contexto histórico de cómo miramos el vínculo entre artes

El vínculo entre artes es una condición antigua y la podríamos considerar indisoluble – gran parte de las y los autores de la bibliografía citada también lo piensan así. Hemos catalogado y estudiado históricamente las artes por separado. Sin embargo, algunos teóricos afirman que esta división responde a una condición externa al hecho artístico. Por ejemplo, William Condee, al realizar una revisión histórica sobre la noción de interdisciplina en el estudio de las artes y humanidades, afirma que esta visión actual, múltiple y vinculatoria se trata de una postura que, por un lado, responde a la nueva configuración de las universidades y, por otro, se debe a las consecuencias del posmodernismo en la producción de objetos culturales. Y señala que, si bien durante la modernidad la clasificación particular por disciplinas trajo grandes avances tecnológicos y epistemológicos, lo cierto es que no parece “natural” separarlas; como ejemplos de artes multimediales inseparables desde hace siglos, señala la danza y la ópera –áreas en las que trabaja– (Condee, 2016) para mostrar que el comportamiento “holístico” de las artes es parte de su “naturalidad” (2016, p. 15).

Las divisiones disciplinares han respondido a necesidades sociales o políticas de los gremios de creadores. También las editoras del libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* lo afirman:

[...] la organización de las actividades culturales y de creación artística en distintas disciplinas responde a momentos históricos específicos en los que éstas se han agrupado de diversas

maneras a partir de lo que se reconocían como sus similitudes y diferencias. (González et al., 2021, p. 1).<sup>6</sup>

W. J. T. Mitchell menciona algo similar al construir el andamiaje teórico necesario para sus observaciones en torno a la imagen y el texto:

[...] la separación clara de las «facultades» (corporales y académicas) en base a una división sensorial y semiótica se está volviendo obsoleta y está siendo reemplazada por una idea de la educación humanística o liberal que se concentra sobre todo en el campo de [...] la actividad representacional. (2018, p. 14)

Así, podríamos localizar diversas reflexiones de ese tipo en el pensamiento de más autoras y autores, sobre todo aquellas que se internan en los estudios de la interdisciplina, la intermedialidad y demás perspectivas teóricas que se dedican a mirar el mundo en tanto las relaciones que se entablan para crear una visión de mundo –al menos del de las representaciones– y de la comunicación, como señala Mitchell.

Ahora bien, esto no quiere decir que las materialidades y técnicas de producción no respondan a características específicas. Tanto en la creación, como al momento de presenciar las obras o procesos artísticos, el efecto perceptual responde a los medios participantes. Es decir, no podemos omitir la existencia de los oficios, de las técnicas, ni de las consecuencias sensoriales de la obra. Ya lo dice Hans Ulrich Gumbrecht, la sustancia es un asunto que la teoría asumía como algo poco serio, algo más bien “separado” (2005, p. 43) del signo y su significado; sin embargo, recientemente observamos a las corporalidades y materialidades como temas de estudio indispensables, porque también intervienen en la construcción de sentido y en la experiencia estética, inclusive en la vital y social.

Jérôme Lèbre, en conversación con Jean Luc Nancy, dice que “el arte no deja de hablarnos de aquello en lo que la técnica ha convertido al hombre, de interiorizar y expresar procedimientos técnicos, de confrontar la técnica en general con sus propias técnicas, las llamadas técnicas artísticas”

---

<sup>6</sup> En una revisión sobre la división de las disciplinas, las editoras del *Vocabulario* recuerdan que Gotthold Lessing propuso en el siglo XVIII la comparación entre “artes espaciales” y “artes temporales”; encontramos otro ejemplo en la separación entre las artes liberales y mecánicas (de la Edad Media), y otras tantas que inclusive datan de la antigüedad y que han respondido en ocasiones a la técnica de realización de cada arte, pero en otras, tendría que ver con concepciones propias de cada época.

(Nancy & Lèbre, 2020, p. 86), es decir, el arte se vuelve un campo experimental en donde la técnica se pone a prueba, exhibe sus mecanismos y pone en evidencia sus efectos tanto en la vida cotidiana, como en las decisiones más complejas de la humanidad.

En este sentido, es relevante considerar el acto de la escritura desde su circunstancia corporal y técnica, a la par de la semiótica. Principalmente como un elemento de interés y agencia para las y los artistas actuales pues, como señala Florencia Garramuño (2015, p. 13), la escritura (más allá de la literatura) reaparece constante en prácticas artísticas latinoamericanas.

Concretamente, Jorge Méndez Blake forma parte de las y los creadores que exploran estas características. El alcance de sus indagaciones es internacional, lo muestran su inclusión en libros dedicados al texto en el arte, como *Vitamin Txt: Words in Contemporary Art* (2024);<sup>7</sup> en él se enfatiza la resolución espacial de la obra de Méndez Blake, la cual se deriva no sólo del texto utilizado sino de su intertexto literario. Para Allie Biswas, quien comenta la obra del artista, él destaca en la escena mexicana pues su proceso creativo mantiene una estrecha relación con la tradición literaria en reciprocidad con, generalmente, algún proceso arquitectónico o espacial (Moffitt, 2024, p. 162).

El mexicano forma parte de la tradición de artistas que producen y hacen circular objetos artísticos en un *campo*<sup>8</sup> local en el que la escritura y el texto son primordiales. Así lo podemos observar en *La palabra como lenguaje artístico. Prácticas textuales en México*, el estudio de Eloísa Hernández Viramontes. En él, Hernández deja claro el continuo interés de algunos productores artísticos por el texto, reconociendo antecedentes en una genealogía que, si bien es antigua, en su libro rastrea con mayor detalle desde el siglo XIX y hasta la actualidad. Méndez Blake es parte de estos artistas que “muestran el diálogo vigente entre la literatura y las artes visuales” (2023, p. 120) y que buscan no solo lecturas actuales, sino mediaciones que dialogan a través del tiempo y la materialidad.

Podemos hablar entonces de una comunidad creativa en torno al texto fuera de página, movedizo entre mediaciones. Miramos herramientas técnicas que poco a poco se consolidan como

<sup>7</sup> Volumen que reúne obra de artistas cuyo uso del texto destaca por ser un elemento que no solo contribuye o depende de las particularidades de la visualidad, sino que cumple con una función a la par de la imagen (u otros medios). Publicado por la editorial Phaidon Vitamin Txt es un compendio de obra realizada recientemente (hace no más de quince años) por creadoras y creadores cuya obra circula por los canales internacionales de validación artística. Encontramos en la selección a dos representantes mexicanos: Jorge Méndez Blake y Stefan Brüggemann.

Parte de la serie parte de la serie *Vitamin* de la editorial,

<sup>8</sup> Entendiendo campo como lo plantearía José Luis Brea para el ejercicio de lo escultórico, a grandes rasgos: una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista las ocupe y explore (Brea, 2013).

reescrituras a partir de otros aprendizajes técnicos, de corporalidades involucradas en el paso de la letra por la mano, pero que no forzosamente se genera con un lápiz o pluma, o en donde la escala es extraña al cuerpo, se vuelve ilegible a veces, pero no deja de evocar la textualidad. Ahí se contextualiza la práctica de Méndez Blake y por ello es importante considerar tanto los aspectos intertextuales como materiales y espaciales de una presencia textual que, aunque tradicionalmente se pensaba inmaterial, hace ya unas décadas se nos invita a examinar desde las críticas literarias y la historia del libro.

### Lectura y relectura

Moby Dick designa distintas entidades: una novela (cuyo autor es Herman Melville), una ballena (personaje) y algunas obras de arte,<sup>9</sup> una de ellas es una instalación (realizada por Jorge Méndez Blake). Derivado de ese nombre también encontramos el alias de un músico estadounidense: Moby.<sup>10</sup> Sabemos que las palabras pueden denominar varios elementos del mundo y es cierto que un nombre propio es asignado con mayor arbitrariedad que otro tipo de palabra.<sup>11</sup>

Sobre el nombre propio, Saul Kripke analiza algunas de sus características y afirma que en vez de mirar como “un defecto del lenguaje” (2017, p. 35) el hecho de no poder sustituir una descripción *particular* por un nombre, se puede considerar una rasgo importante que “lo que en realidad asociamos al nombre es una *familia* de descripciones” (p. 35). Entonces, cuando escuchamos “Moby Dick”, puede ser que venga a nuestra mente la imagen de una ballena que es nombrada así en el texto literario (lo hayamos leído o no, es parte del imaginario colectivo).

<sup>9</sup> Es pertinente señalar que no es la única pieza de arte contemporáneo mexicano con ese nombre, Damián Ortega en el 2004 realizó un performance en donde él y unos compañeros forcejeaban por medio de cuerdas y poleas con un auto sedán blanco sobre un piso con aceite, mientras una banda en vivo tocaba la canción *Moby Dick* de Led Zeppelin. La acción se registró en video. También es cierto que no es la única que retoma la idea de extensión a través de una ballena, la pieza *Mátrix Móvil* de Garbiel Orozco es un esqueleto de ballena intervenido con grafito que se encuentra suspendida en la Biblioteca Vasconcelos de la Ciudad de México (Ricardo Pohlenz le llamó “El Moby Dick mexicano” (2010, p. 74)) y alrededor de la cual existen ciertas leyendas como la que asegura que un ejemplar del *Moby Dick* de Melville está ubicado estratégicamente en la estantería de la biblioteca y, desde ahí, se tiene una vista particular de la obra de Orozco.

<sup>10</sup> Cuyo nombre es Richard Melville Hall; en entrevista, el artista asegura que en la familia se asumen descendientes del escritor Herman Melville, además, su padre le llamaba de cariño “Moby” desde pequeño, por ello el músico elige su nombre artístico (“Moby Interview”, 2024).

<sup>11</sup> Por ejemplo, si tenemos un sustantivo, sabemos que la convención nos hace pensar en referencias similares frente a él: pensemos en “ballena”. En el nombre propio la imagen varía según otras variables, como el contexto: pensemos en “Jorge”.

Con el fin de relacionar la instalación del tapatío con la obra literaria, señalaré algunos elementos de la novela. Durante los primeros capítulos, los personajes sólo se refieren a “una ballena blanca”. Leemos su nombre por primera vez cuando tres de los personajes reaccionan ante una descripción que hace el capitán Ahab:<sup>12</sup> “una ballena de cabeza blanca, con la frente arrugada y la mandíbula torcida; [...] con tres agujeros pinchados en la aleta caudal a estribor... [...] esa misma ballena blanca” (Melville, 2018, p. 266).

Para confirmar que se trata del mismo animal, otros personajes suman una serie de características en forma de preguntas:

¿Abanica la cola de manera curiosa antes de sumergirse, señor? [...] ¿Y tiene también un chorro curioso -preguntó Dagoo-, muy espeso, inclusive para un cachalote, y tremadamente rápido, capitán Ahab? [...] -Y también tiene uno, dos, tres... ¡oh!, muchos y muy buenos hierros en su pellejo, capitán. (Melville, 2018, p. 266).

A partir de estos diálogos, los personajes concluyen que todos hablan del mismo animal.

Desde ese momento, la ballena, además de ser monstruosa dado que representa un gran peligro, a la par de ser un reto en el viaje de todos los marineros (no solo la tripulación del Pequod), consolida su grandeza y extensión como leyenda: “Una de las insinuaciones más insensatas a las que se ha aludido [...] era la presunción sobrenatural de que Moby Dick era omnipresente; que realmente había sido encontrada en latitudes opuestas en un mismo instante de tiempo” (Melville, 2018, p. 293).

Así, a lo largo de la novela, esta familia de descripciones –el nombre propio según Kripke– refieren una monstruosidad insólita y tangible, cierta extensión oceánica que le confieren la ubicuidad y la reiterada presencia en los viajes de marineros que coinciden en sus testimonios: existe y puede dañar.

Esto también lo señala Barbado Mariscal en su análisis sobre la metafísica en esa novela, asegura que la presencia es un elemento importante “no es intangible, una idea platónica, en cambio, tratamos con una entidad real, un monstruo existente”<sup>13</sup> (2024, p. 89), luego también representa el origen y la creación, argumenta Barbado. Por ahora, me interesa la presencia, la entidad, pues Jorge

<sup>12</sup> Personaje principal de la novela. Capitán del barco llamado Pequod en donde se desarrolla casi todo el relato.

<sup>13</sup> El original: “it is not an intangible, one platonic idea, but instead, we are dealing with an actual entity, an existing Monster”.

Méndez Blake traslada esta cualidad a una obra plástica: *Moby Dick* (2003-2004), una instalación cuya ficha técnica versa: inyección de tinta sobre papel, lápiz, 651 impresiones de 28 x 21.5 cm cada una; moneda de plata [una onza mexicana], clavo (Fig. 1).

En *Moby Dick*, Méndez Blake “deshoja” y ubica la novela como recubrimiento de los límites de un espacio; toma copias de las hojas de la novela (edición en inglés), las enmarca y luego las coloca en los muros del lugar expositivo<sup>14</sup> de manera contigua y en retícula. En uno de los extremos vemos clavada la moneda.

En esta versión, en vez de hojear el libro para leer, debemos recorrer la sala. Si bien la novela en sus diversas ediciones puede parecer extensa (por su grosor), en la pieza del mexicano ésta envuelve físicamente a las personas.

**Figura 1.** *Moby Dick*, 2003-2004. Vista de instalación "Esquiador en el fondo de un pozo".



**Fuente:** Colección Jumex, México 2006.

**Foto:** Francisco Kochen (todos los derechos reservados, reproducida con permiso del artista).

Algunos teóricos de las materialidades de la lectura, como Roger Chartier, Bill Brown y Néstor García Canclini, nos recuerdan que la dimensión, el peso y el color son importantes al momento de acercarnos a un material impreso. También nos recuerdan el impacto de la imprenta y cómo ha cambiado la producción e industria del libro. Todo esto afecta nuestras maneras de leer. Es decir, las

<sup>14</sup> Varía según las condiciones del espacio expositivo. Por ejemplo, en la sede de la Colección Jumex, en Ecatepec, se expuso en tres de los cuatro muros de un espacio, mientras que, en otras exposiciones, como en el Museo de arte Contemporáneo de Monterrey, sólo ha ocupado un muro, extenso, pero finalmente sin generar la misma experiencia envolvente.

tecnologías modifican nuestra percepción. Chartier y García Canclini han realizado estudios sobre estos cambios y aseguran que, actualmente –desde 2007 más o menos– gracias a los dispositivos digitales, leemos escribiendo. Y también destacan que los medios digitales: “No permite[n] ya concebir como islas separadas los textos, las imágenes y su digitalización” (García et al., 2015, p. 4). Es decir, la interfase *pantalla* de alguna manera homogeneiza los medios: ventanas múltiples, material audiovisual constante, texto que es imagen, imagen que se lee, etcétera.

En el caso de la instalación *Moby Dick*, nuestra lectura se torna inesperada ante las páginas del libro dispuestas en el espacio. De inicio, nos obliga a realizarla en de pie y en movimiento. Implica una extensión que nos sobrepasa, se convierte en una interfase de lectura múltiple, todos esos marcos ofreciéndonos palabras y pequeñas marcas de lectura que dejó el autor (subrayados, marginalia). La mirada salta de una página a otra. Reconocemos que seguir el orden original del texto literario implica condiciones difíciles de cumplir.<sup>15</sup> El texto, como la ballena, está en todos lados. Y buscamos abordarlo en un instante, pues lo sentimos tangible, así como la tripulación del Pequod siente a Moby Dick. La presencia material obliga a reconocer la noción de técnica en la lectura, ya dice Georges Perec (uno más de los escritores cuya obra es referencia<sup>16</sup> para Méndez Blake):

[la lectura es] una actividad precisa del cuerpo, la participación de ciertos músculos, diversas organizaciones posturales, decisiones secuenciales, opciones temporales, [...] y que hace que no leamos de cualquier manera, ni en cualquier momento, ni en cualquier lugar, aunque leamos cualquier cosa (2008, p. 81).

Ahora, quisiera dedicar una reflexión en torno al blanco. En la novela de Melville, se dedica un capítulo a lo que éste representa; el narrador inicia describiendo sus culidades agradables y sutiles. Sin embargo, la conciencia de la ausencia<sup>17</sup> de colores y la inmensidad de lo temible empieza a asomar conforme describe otras características y las asocia a Moby Dick:

<sup>15</sup> Ya se ha intentado leer la novela de corrido, esto lo señala Sandra Contreras, en un artículo sobre la extensión en obras de cine y teatro, recuerda que “en diciembre de 2003 [asistió] a la lectura-representación del texto completo de *Moby Dick* que los actores Emilio García Wehbi y Luis Cano acometieron, en forma alternada pero ininterrumpidamente, a lo largo de algo más de veinticuatro horas” (2013, p. 358).

<sup>16</sup> En este artículo predominan piezas realizadas a partir de escritores estadounidenses, pero también menciono la tradición poética mexicana, al francés Georges Perec, la Grecia antigua y Franz Kafka. Es importante señalar que la biblioteca de Méndez Blake se extiende por varias geografías y tiempos.

<sup>17</sup> Recordemos que el blanco no es un color, pues no es una de las ondas en el espectro visible; desde el punto de vista de la luz, el blanco es la suma de todas esas ondas, de todos los colores. Mientras que, pensándolo

¿Es que por su indefinición refleja los vacíos e inmensidades despiadadas del universo, y de ese modo nos apuñala por la espalda con la idea de la aniquilación, cuando observamos las blancas profundidades de la vía láctea? ¿O es que, por su esencia, la blancura no es tanto un color como la ausencia visible de color, y al mismo tiempo la síntesis de todos los colores? [...] Y la ballena albina era el símbolo de todas esas cosas. (Melville, 2018, p. 314)

Méndez Blake recurre no solo a la inmensidad por medio de las hojas ubicadas contiguamente en los muros del espacio expositivo, también alude a esta característica de la ballena: su ausencia de color, pues decide hacer copias de las páginas del libro y reproducirlas en hojas blancas, dejando el texto en alto contraste, en negro (el opuesto no-color). Y, solo si nos acercamos a leer con detenimiento, logramos notar unas líneas irregulares y con menor densidad: son notas que el artista hizo a lápiz.

En el contexto de la historia de las imágenes, existe una oposición entre el catolicismo repleto de representaciones y el muro blanco del calvinismo, según Victor Stoichita: “La ‘belleza’ de la antiimagen es una de las paradojas de la época moderna, paradoja que debemos a la Reforma” (2000, p. 97). Si pensamos en la ballena de Ahab y el mito del origen en ese contexto, es comprensible que lo inmenso e inmaculado aterre. También Derek Jarman en su búsqueda histórica de los colores afirma que el blanco, a pesar de su ausencia de color, es cubriendo: “El blanco grita, es opaco, no deja ver a través. El blanco está obsesionado con el poder” (2017, p. 42), lo dice en términos materiales pues se refiere al pigmento blanco de titanio, pero también lo hace en términos simbólicos: las novias llevan velos blancos, la Casa Blanca, entre otros ejemplos en los que la función del blanco es ocultar.

La ballena, en la novela, oculta una serie de condiciones humanas. En la instalación de Méndez-Blake, el blanco oculta el muro blanco, paradójicamente; iguala<sup>18</sup> densamente el espacio, transforma la página en muro, nos ofrece una guía de lectura omnipresente, aunque sea casi imposible de cumplir. Sin embargo, comunica su lectura personal a través de la forma, materialidad y presencia; elige algunas de las características de Moby Dick para dialogar con ellas. Y, finalmente, nos ofrece una descripción más para sumar a ese nombre propio.

---

desde el pigmento, suele definirse como una ausencia de color; las bases de los lienzos, la pintura sin iniciar, suele ser blanca, como el muro del museo moderno.

<sup>18</sup> También quita color a la onza de oro que Ahab promete a su tripulación. Méndez Blake alude a esa recompensa, pero son una onza de plata, más cercana al blanco.

## Espacialidad

Leer es una acción en la que, por lo general, imaginamos un texto involucrado. Además, implica invertir un momento de nuestras vidas para involucrarnos en el contenido y tiempo del escrito. Antes de proponer el siguiente ejemplo, seguiré con *Moby Dick* pues, en términos del espacio, “entrar” en el texto podría considerarse menos concreto que entrar factualmente a pie en cualquier lugar. En estricto sentido, no somos parte de la tripulación del Pequod. Sin embargo, no dudamos de la consistencia y solidez que el coletazo de *Moby Dick* tiene. No dudamos que sea una feroz y enorme ballena blanca, tan insólita y asombrosa que se han realizado muchas versiones plásticas de ella,<sup>19</sup> incluida la del propio Méndez Blake.

A propósito de la entrada a un texto y los pactos que hacemos con la ficción, quiero introducir algunas características del espacio y la materialidad asociadas a un texto. Luz Aurora Pimentel glosa en sus escritos algunos de los “diversos modos discursivos de *significar* el espacio” (2001, p. 9), y señala que a partir de estos se generan ilusiones de realidad en el texto narrativo, en las que se ponen en juego relaciones semióticas construidas (de producciones artísticas) con la semiótica del mundo natural (Pimentel, 2001, p. 9).

Para tender el hilo hacia la semiótica de las cosas, quisiera poner en diálogo a Pimentel con Herman Parret quien, desde la idea de “imaginación material” de Bachelard, menciona que existe “una fuerza imaginaria que da vida a una causa material específica” (2023, p. 188). Tanto Pimentel como Parret analizan cómo ciertos los del lenguaje y el arte generan esta ilusión de realidad o efecto de presencia (material<sup>20</sup>). Entre los modos discursivos y sus estrategias se encuentran: la presunción de la experiencia previa de las comunidades espectadoras o lectoras (en este sentido tenemos a la evocación), la organización y detalle de los objetos o descripciones que se presenten, las oposiciones entre elementos, entre otras.

Estas relaciones van y vienen entre medios y materias; Jorge Méndez Blake suele trabajar algo que podríamos llamar *efecto de textualidad*<sup>21</sup> pues se sirve de las herramientas ya descritas, pero en vez de generar espacio por medio de un texto escrito, el artista produce volumen mediante materia y espacio a partir de textos o temas literarios de su interés (en general, de la cultura del libro).

<sup>19</sup> Además de las mencionadas, en una búsqueda casual en librerías y tiendas virtuales se puede observar la cantidad de versiones ilustradas, novela gráfica e inclusive juguetes que representan a la ballena.

<sup>20</sup> Me refiero a que este efecto de presencia no es solo un efecto de la lengua. A partir de una serie de experiencias, con el solo hecho de ver una tela es suficiente para predecir qué tan suave será (ver Parret, 2023).

<sup>21</sup> En adelante, lo dejaré en bajas sin. Itálicas, las uso esta primera vez para introducir y destacar la categoría.

Por ejemplo, a partir de la pregunta: “¿Puede un poema convertirse en librero?” (Méndez-Blake, 2020) crea la pieza *El iceberg imaginario* (2020), que consiste en producir varios módulos con una estructura en madera (MDF) a partir de la silueta del poema homónimo de Elizabeth Bishop y apilarlos sobre unas mesas (Fig. 2). En los espacios generados por esta estructura se coloca un acervo<sup>22</sup> de libros que “al no tener un lugar fijo transformarán constantemente la escultura al ser utilizados por los lectores” (Méndez-Blake, 2020). Si bien otros artistas como Ulises Carrión ya habían sintetizado un texto poético formalmente,<sup>23</sup> Méndez-Blake genera además un espacio utilitario a partir del que se espera la interacción de las personas lectoras.

Para la síntesis formal del verso de Bishop, el artista considera los opuestos: texto y blancos, que materializa con una línea gruesa que, mediante su sobreposición, genera una espacialidad. Si bien esta obra no es envolvente –como lo es *Moby Dick*– sí sobrepasa la escala humana individual, pues al situarse sobre una base de mesas contiguas, suma varios metros de longitud.<sup>24</sup>

Aunque la forma de la pieza se despliega también a lo alto, en realidad nos enfrentamos a un volumen horizontal. A diferencia de un librero, la altura no dicta la cantidad de estantes que tiene. Y, a partir del ancho, no podríamos deducir cuántos libros caben ahí. La forma del verso se extiende sobre las mesas como lo hace por la hoja de papel. Sólo que las unidades mínimas de lectura se modifican: en vez de contener palabras, es capaz de contener conjuntos de palabras (libros).

Hans-Ulrich Gumbrecht afirma que, cuando estamos frente a objetos culturales, analizamos los elementos discursivos de la “dimensión de significado” (2005, pp. 115, 120) pero siempre encontramos una relación de oscilación o tensión con la “dimensión de presencia” (2005, pp. 115, 120), la sustancia, aquello que alerta nuestro “deseo de tangibilidad” (2005, p. 112) y con lo que compartimos un espacio en el mundo. El efecto de textualidad de la cultura del libro, que Méndez

<sup>22</sup> Los libros varían según el contexto expositivo: “La instalación alberga títulos de acuerdo al contexto en el que se expone, es decir, varían dependiendo del espacio en el que se instale: se presentó por primera vez en la feria de diseño Campamento (Guadalajara) y ahí se exhibió con el acervo con el que ya contaba la feria; en otro momento se expuso en la librería Mariano Azuela (Guadalajara) y fue la misma librería quien realizó la selección de títulos; la más reciente fue en Hardcore Art Book Fair (CDMX) en donde se utilizaron publicaciones seleccionadas por la misma feria.” información proporcionada por la directora del Estudio Jorge Méndez Blake, Paola Pelayo, en comunicación vía correo electrónico el 30 de septiembre de 2025.

<sup>23</sup> Me refiero en específico a la sección o capítulo “Gráficas” del libro *Poesías* (Carrión, 2007) en la que el artista toma un poema como modelo y de ahí explora diversas formas a partir de su silueta.

<sup>24</sup> Una vez más, las condiciones del espacio expositivo dictan cómo se pueden organizar los elementos de la obra.

Blake ha sintetizado en varias de sus obras, es posible gracias a la dimensión de presencia que generan los elementos que el artista selecciona.

En consecuencia, gracias a la dimensión y a la variación de las alturas en los módulos hechos de siluetas apiladas, esta forma elaborada de ángulos rectos tiene dinamismo, es un volumen casi rocoso, como el iceberg, formado de ásperos pináculos, pero seductor: “por este escenario daría sus ojos un marinero”<sup>25</sup> (Bishop, 2009), aquí también somos tripulantes de una ficción y queremos acercarnos, tomar un libro. Afortunadamente, en este caso la interacción es más sencilla.

**Figura 2.** *El iceberg imaginario*, 2020, MDF, mesas de metal, espejo, libros.



**Fuente:** Foto de Ana Quiñonez / Estudio Jorge Méndez Blake  
 (todos los derechos reservados, reproducida con permiso del artista)

Si bien Méndez Blake ha trabajado la espacialidad a partir de la obra de una sola escritora, también lo ha hecho a partir de acervos bibliotecarios, como en la exposición *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional* (MUAC, 2015). Para ésta, el artista realizó varias acciones antes y durante la exposición. Todas ellas documentadas.

Amanda de la Garza y Alejandra Labastida, en el documento generado en torno a dicha exposición, señalan que el artista “ha dedicado gran parte de su carrera a descubrir las vidas secretas de las bibliotecas como dispositivos utópicos de exploración, de contención, de clasificación, y de acumulación” (2015, p. 6). Mientras que Roberto Cruz asegura que en la obra de Méndez-Blake “los

<sup>25</sup> La silueta de la pieza de Jorge Méndez-Blake es del poema original de Bishop en inglés. Uso para este ensayo la traducción al español de González de León.

mundos literario y libresco ocupan un lugar central [...] como entidad, como concepto y como metáfora" (2025, p. 224).

Esta exposición es un ejemplo que ilustra la diversidad de concepciones que el artista tiene sobre lo libresco y las bibliotecas. Al considerar más que una sola obra literaria, Méndez Blake expande materialmente su campo de acción y mantiene activa, durante un periodo de tiempo, la relación entre espacios expositivo y bibliográfico. Una de las piezas que se realizaron durante la exposición fue *El gran poema inexacto del siglo XX (Méjico)* (2015), cuya descripción es:

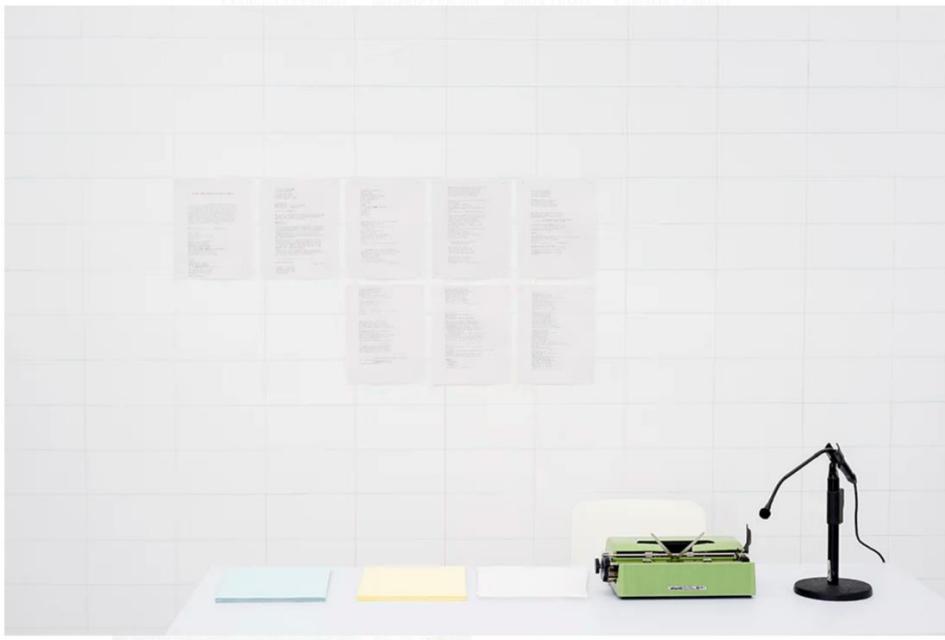
Acción, lápiz de color sobre muro, máquina de escribir, papel, tinta, libros de poesía mexicana del siglo XX de la Biblioteca Nacional de México \*Una persona camina desde el museo a la biblioteca, toma un libro de la sección de Poesía mexicana del siglo XX camina de regreso y lo escribe en la máquina de escribir situada en la sala de exhibición (Méndez-Blake, 2015, p. 6) (Fig. 3).

En entrevista, Méndez Blake explica:

Una de las líneas de investigación es que la biblioteca no sea un recinto cerrado, aislado de la ciudad, sino que abra sus puertas, destruya las paredes exteriores y se convine con la ciudad [...] lo que hace una biblioteca es distribuir el conocimiento. (Sierra, 2013).

Entonces, una manera de lograrlo, de espacializar y vincular el acervo, es trasladarlo mediante la memoria, contextualizada en el acto de la transcripción. Y lo hace, además, de manera colectiva, pues pide a personas voluntarias completar esta acción.

**Figura 3.** *El gran poema inexacto del siglo XX (Méjico)*, 2015. Acción, lápiz de color sobre muro, máquina de escribir, papel, tinta, libros de la selección de poesía mexicana del siglo XX de la Biblioteca Nacional de México, medidas variables.



**Fuente:** Foto de estudio Jorge Méndez Blake

(todos los derechos reservados, reproducida con permiso del artista)

Dice Cristina Rivera Garza que transcribir es “hacer que las letras ajenas pasen por nuestro propio cuerpo para así comprometer a la memoria, que es pasado y futuro a la vez” (2025, min. 42:49”). Aunque estas transcripciones no son a partir de un manuscrito y las personas tampoco lo escriben a mano al llegar al museo, como lo hace Rivera Garza, la similitud está en el entendimiento del cuerpo, que recorre el camino consciente de su objetivo: transcribir para recordar que cada tanto las lecturas y acciones en los acervos actualizan nuestra lectura del mundo. Así la obra pone de manifiesto que, como señala Cruz Arzábal, “la literatura, como el resto de las artes, es tanto el sitio en el que se mantiene la memoria colectiva como parte de ella” (Cruz, 2025, p. 227), en el mismo sentido que Yol Segura afirma a partir de *El gran poema...* “aparece un proceso de actualización” (2018, p. 17) de la noción de literatura como conformadora de identidad nacional y, añadiría que, por extensión del arte en el mismo sentido.

Ahora bien, volvamos a la escritura, Roland Barthes dice que necesita lo discontinuo (2003, p. 111), aludiendo a los intervalos entre sonidos, caracteres y palabras que son indispensables para acceder al significado. Si consideramos lo que dice Gabriel Villalobos: “A través de este proyecto, la arquitectura deviene lenguaje. El museo y la biblioteca se evidencian como más que sólo volúmenes arquitectónicos, sino como recursos para la producción de experiencias, ficciones y lecturas” (2015);

en el caso de *El gran poema inexacto del siglo XX (Méjico)* se enfatiza la función semiótica de aquello que se encuentra “entre” algo y que configura el sentido. En este proyecto, Méndez Blake distingue que el significado y función de cada recinto se enfatizan mediante la distancia y los atributos arquitectónicos específicos.

Para concluir esta sección, quiero retomar a Roger Chartier, quien en su revisión histórica sobre la lectura también explica cómo han cambiado tanto los espacios como las prácticas lectoras. En ese recorrido, nos recuerda que en la Edad Media, tanto en bibliotecas como en grupos de lectura, se instauran conductas y distinciones espaciales para quienes desean ser parte activa de los mismos, por ejemplo: “En sus reglamentos, se prevé que el lugar de la lectura debe estar separado de los sitios donde se desarrolla una distracción más mundana, es decir donde se puede beber, conversar y jugar” (2000, p. 53). Si bien, al paso de los siglos, leer se liberó del espacio y, dice Chartier, llegó a las plazas y parques, la biblioteca aún carga con normas y hasta clichés que le acompañan: lugares delimitados acompañados de normas de comportamiento (guardar silencio, leer individualmente, no introducir alimentos, etcétera). Tanto como sucede en el museo. Entonces, la idea de trasladar el acervo bibliográfico a través de la lectura como una acción explícita, también indica una posición crítica<sup>26</sup> respecto de los usos y costumbres en ambos recintos y frente a los objetos que estos resguardan.

### (Re)Escritura en relieve

Luis Felipe Fabre dice “A los poemas que escriben los poetas se les suele llamar poemas. A los poemas que escribe Méndez Blake se les suele llamar arte” (2015, p. 47). Además de escribir poemas, el artista ha emprendido una defensa de la poesía –y otros géneros, como hemos visto– al ponerla al centro del espacio expositivo y mostrar la actividad del poeta mediante el uso de materias perdurables, como la piedra.

Por ejemplo, el artista contextualiza la poesía en su lugar de origen mediante la ficción de la imagen. *Defiéndela (La poesía) II* (2024), un dibujo a lápiz sobre papel es parte de una serie que inicia alrededor de 2021 en la que representa textos como “defiéndela” “protégela” “defend the poets” grabados en piedras que forman parte de ruinas de la antigua Grecia, como auditorios al aire libre, restos de columnas de órdenes corintios –con sus hojas de acanto– anfiteatros; estructuras que

<sup>26</sup> Yol Segura dedica una sección de reflexiones sobre esta obra en el artículo “”

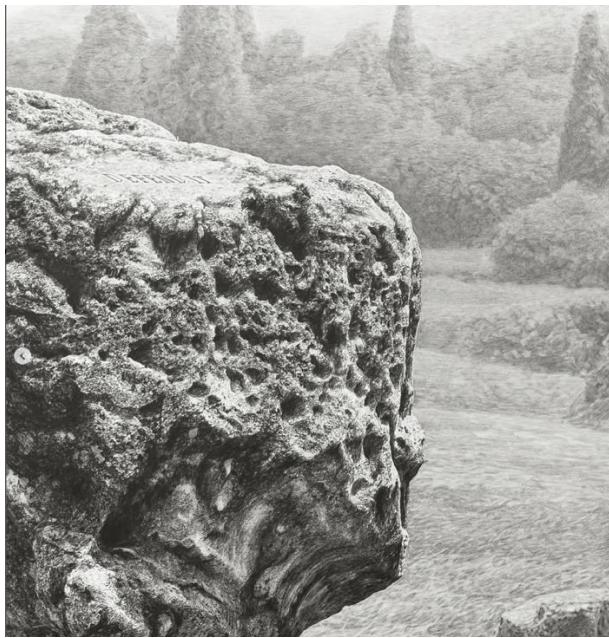
aluden a la oralidad. Aquí, la literatura se encuentra no solo en la palabra “poesía”, sino en el efecto de textualidad generado por la representación de lugares construidos para practicar el habla.

Tradicionalmente, las piedras (en particular el mármol) son materia de la escultura. Un monumento que representaba a una diosa, un rey, solo podía realizarse en materias que perduraran. En lo que concierne a la literatura, a diferencia de la escultura, la preservación en la memoria no radicaba en su permanencia material, sino en la continuidad de su transmisión (tradicionalmente oral).

Méndez Blake toma unidades mínimas y de tradición que, en el contexto adecuado, se leen de manera casi inmediata: la ruina es griega, la poesía también; ambas son artes que datan de la antigüedad y desde ahí podemos iniciar su lectura. Entonces, el artista se sirve de estos supuestos iniciales, provenientes de la época clásica, para relacionar características opuestas pero que en su obra se fusionan.

De manera que, para lograr el efecto de textualidad en la serie a la que pertenece *Defiéndela (La poesía)* II hay una relación con la representación visual, estos dibujos monocromáticos de ruinas son realistas, la piedra luce desgastada por el tiempo. Sin embargo, la palabra grabada parece una intervención actual (Fig. 4). A través del dibujo, parece que esa zona de la piedra ha sido pulida para luego ser tallada. Algo que el artista no podría hacer en la realidad. Al menos, no en las ruinas originales. Es probable que por ello otras piezas sean ya representaciones escultóricas de estas y otras estructuras que aluden y promueven la oralidad.

**Figura 4.** *Defiéndela (La poesía) II* [detalle], 2024, lápiz de color sobre papel, 200 x 140 cm.



**Fuente:** Foto de Ana Quiñonez / Estudio Jorge Méndez Blake  
(todos los derechos reservados, reproducida con permiso del artista)

Como muestra de estas esculturas, observemos *Poetas en acción (banca I)* (2022), compuesta de un conjunto de 15 bancas fabricadas en concreto, en cada una hay una letra en relieve: P O E T A B A I L A N D O R A (Fig. 5). Puestas en círculo, leemos y completamos continuamente “poeta bailando rap”. Parece una acción absurda, lo cierto es que se puede tratar de una variación de la restricción o procedimiento oulipiano llamado cilindro, en donde un texto “se muerde la cola” (Oulipo, 2017), algo como un uróboro textual.

**Figura 5.** Poetas en acción (*Banca I*), 2022, concreto, 15 piezas de 57.4 cm x 68 cm x 44 cm / Totales: 550 cm diámetro.



Fuente: Foto de estudio Jorge Méndez Blake (todos los derechos reservados, reproducida con permiso del artista)

Aunado a la circularidad a la que el artista recurre para ubicar las bancas y promover el diálogo de quienes las utilicen, tenemos el acto físico con el que se elaboran las letras. Al producir esta pieza en concreto, el grabado de éstas puede resultar de una combinación de técnicas<sup>27</sup> industriales y artísticas; como decía Jérôme Lèbre, la técnica en el arte puede confrontar a la técnica en general y así recordarnos el trabajo corporal con el material. Si “escribir es tocar” (como asegura Rivera, 2025) y el texto escrito, para Barthes, está ligado al “trazado de la mano” (2003, p. 87), al avance de la mano sobre una superficie con ayuda de una herramienta que deja un rastro gestual y significante, estas bancas de Méndez Blake exacerbaban la discontinuidad de la materia a través de esa palabra que pasa por el cuerpo y se escribe con mayor conciencia que aquella del lápiz en el papel (o el teclado en la pantalla). Por tanto, esta escritura implica un doble aprendizaje. Así, la acción del escultor induce y

<sup>27</sup> Cabría decir que la talla directa a mano (como se alude en los dibujos de la serie a la que pertenece *Defiéndela*) no es lo más factible –aunque se podría, con una gran destreza–, seguramente se realiza con una combinación de técnicas, ya sea con un moldeado previo de cada letra, o con una cortadora de alta precisión (una máquina de control numérico computarizado que se programa para obtener estos cortes precisos, limpios y exactamente ubicados; em una revisión sobre la evolución de este tipo de máquinas, las y los autores definen: “El mecanizado CNC no es más que la automatización de las maquinas herramientas (torno, fresadora, rectificadora, etc), la cual efectúa operaciones distintas y complejas de mecanizado mediante un control numérico por computadora (CNC)” (Solís-Santamaría et al., 2023). Lo que es muy probable es que los acabados finales sí se realicen a mano, con herramientas en las que el cuerpo y su fuerza se impliquen más.

evoca la poesía en diferentes niveles: en tanto su oralidad, su agencia e inclusive como tradición que prevalece materialmente.

Finalmente, quiero mencionar otra pieza con una sutil reescritura. En 2015, Jorge Méndez Blake realiza la pieza *The Mountain That Took the Place of a Poem*. Es un montículo rocoso. Inicialmente, la ficha técnica señala “piedras” y se pueden observar guijarros de tonos variados. En sus reelaboraciones, para la galería OMR<sup>28</sup> y para el espacio Blue Project Foundation, la pieza cuenta con una estructura metálica y las piedras son de mármol de diversos colores (lo que le da consistencia y reduce el polvo, así se observan cuerpos más consistentes de pequeñas piedras).

El título de la obra es un juego de palabras a partir del poema de Wallace Stevens “The Poem that Took the Place of a Mountain”. En la prensa se señaló que la pieza está hecha con piedra de mármol de tres colores en concordancia con tres versos (Bosco, 2018) del poema de Stevens –aunque no señalan cuáles tres de los catorce. También se ha mencionado que la relación entre el poema y la obra está en el vínculo que Stevens entabla entre la lengua y el mundo físico “There it was, word for word / The poem that took the place of a mountain” (Méndez, 2015), pues existe una relación de equivalencia entre la unidad mínima palabra y piedra en la pieza del mexicano.

Con todo, resulta particular la versión para *Ventana poniente* (galería OMR, 2016), una exposición individual en la que todas las obras fueron realizadas a partir de la poesía de Emily Dickinson. Ahí, al centro de la sala se encontraba *The Mountain That Took the Place of a Poem (for Emily)*, que para aquella ocasión estaba dedicada a la poeta; señalado con ese paréntesis añadido al título.

Recordemos la pieza a partir del poema de Bishop, pues encuentro algunas similitudes. Tanto la montaña como el iceberg son elementos naturales, de cierta forma, agrestes, con formas irregulares y puntiagudas. Y, para ambas piezas, Méndez Blake sintetiza la forma poética. Mientras que en el iceberg lo hace a partir de opuestos formales, en la montaña lo hace por sustitución (tal como lo indica Stevens, sólo que de manera inversa: piedra por piedra, la montaña tomó la forma del poema). Si consideramos la dedicatoria, es posible ver analogías con este poema de Dickinson:

The Mountains - grow unnoticed –  
 Their Purple figures rise  
 Without attempt – Exhaustion –

<sup>28</sup> Aquí se pueden ver imágenes de la exposición: <https://www.mendezblake.com/new-gallery-1/qtbkduc8kvodhwchhof3isdyl63ppf>.

Assistance - or Applause –

In Their Eternal Faces  
 The Sun – with just delight  
 Looks long – and last – and golden –  
 For fellowship – at night– (Dickinson, 1960, p. 371)

Tanto en el cambio de tonalidades de las rocas, entre el púrpura y un dorado que tira a la obscuridad, en el caso de la obra de Méndez Blake es un tono claro que se torna café, grisáceo y que también termina en negro. Además, el color hace de su presencia un volumen que pasa casi desapercibido, a pesar de sus dimensiones (en comparación con las coloridas y grandes pinturas que se ubicaban en los muros; además, el montículo tiene tonos presentes en el piso y columnas de la galería).

En consecuencia, en esta reescritura volumétrica, el artista ha llevado al mínimo el uso de lo literario. Una vez más, Méndez Blake aprovecha las características del nombre propio<sup>29</sup> y el título. Sólo que en este caso genera una trasposición medial (Rajewsky, 2020, p. 441), es decir, crea una obra nueva, sin contenido literal/material de la obra de referencia, al menos no en la obra directamente. Así, el efecto de textualidad también participa en este ejemplo.

Finalmente, quiero sintetizar el procedimiento creativo por medio del cual el artista vincula texto y materia. Tengamos en cuenta la dimensión material del libro: ésta guarda la secuencia temporal del texto y enmarca los límites de la ficción, mismos que Matei Călinescu, Mieke Bal, Gérard Genette, entre otros, han descrito para explicar sus funciones; entre las más notables encontramos aquella que “nos hace creer” (Călinescu, 1993, p. 188) que lo descrito en el texto literario sí sucede, es decir, se logra un pacto de verosimilitud. Considero que, de forma similar, Jorge Méndez Blake construye espacios delimitados para estas ficciones y poéticas emplazadas y movedizas. El artista proyecta elementos derivados de la textualidad, ancla y relaciona ese referente (ya sea el libro materialmente, el título, alguna característica popular en el imaginario colectivo, etc.) a una sustancia

<sup>29</sup> Pensando en los nombres propios y títulos, quisiera señalar que hace unos años, en las redes sociales, se difundió la frase “El poder de un libro” como el título de una de las obras de Jorge Méndez Blake (*El castillo*, en la que el artista usa el libro así titulado de Kafka). Un fenómeno interesante sobre estas familias de descripciones significantes que se suman a una obra. Y, además, habla de lo sugestiva y textual que resulta la obra de este artista. El tema excede el presente ensayo, pues no fue una acción intencional del artista. Pero, Verónica Cohen escribió algunas reflexiones en torno la recepción actual del objeto libro y de esa obra en particular del artista (Cohen, 2019).

material tridimensional con la que pacta la verosimilitud. Entonces, el trabajo apela al cuerpo lector de manera espacial y volumétrica, al tiempo que el pacto promueve las relecturas de las obras ante las nuevas descripciones propuestas por el artista.

### Conclusiones

En una entrevista, Jorge Méndez Blake dijo: “La energía de algunos momentos en la historia de la literatura no pueden duplicarse en el arte, del mismo modo en que no se puede describir con palabras cómo el arte muestra el mundo”<sup>30</sup> (Zymaraki-Tzortzi, 2019). Esta reflexión es una práctica en su obra. No se trata de que la escultura sea “como si” fuese poesía, tampoco intenta ilustrar las novelas con las que trabaja, no son adaptaciones. La obra de este artista parte de una revisión de los mecanismos, técnicas y procesos de las artes de su interés, pone en diálogo lo espacial y lo textual.

Un recurso importante en la obra del mexicano es el uso de palabras que tienen familias de significado, como los nombres propios “para Emily” y títulos *Moby Dick*, así como el uso de campos semánticos, como “la poesía”. Así, el artista economiza elementos sin perder la variedad de lecturas y significados, pero manteniendo unidades textuales sintéticas que puede vincular con soluciones espaciales y materiales de acuerdo con la función que tendrán en la obra. Dar cuerpo al texto implica, en la obra del mexicano, un ejercicio de lectura en el que el contexto del libro es relevante y también es parte de la elección material, escultórica o arquitectónica.

Es decir, en la obra de Jorge Méndez Blake, escribir es una acción de lectura y aprendizaje técnico. Aunque, lo que obtiene no son letras en un plano, sino volúmenes, acciones o instalaciones desde las que emergen la presencia y la sustancia (prestada) de la síntesis del componente lingüístico que el artista elige en cada Capítulo<sup>31</sup> de su obra.

En resumen, esta presencia textual está mediada por un material o espacio proyectados desde cada referencia literaria o libresca; y, sin duda, el resultado evoca eficazmente al referente. Es interesante que, a pesar de no exigir el conocimiento previo del intertexto, es suficiente con lo que compartimos en el imaginario colectivo para pactar la voluntad de sostener la experiencia frente a la obra; y en consecuencia, al salir de la sala de exhibición, desear la consulta de la obra literaria

<sup>30</sup> Del original: “The energy of some moments in the history of literature cannot be duplicated in art, as the way art shows the world cannot be described with words”.

<sup>31</sup> En la página de internet del artista, la organización de proyectos tiene por secciones el título Capítulo. El Capítulo I corresponde a unos murales sobre Julio Verne. Mientras que el Capítulo LVII, se refiere a su más reciente exposición “Inside the Law”, en la que vuelve a Kafka, en la galería Meessen de Bélgica.

vinculada. Nos daremos cuenta después: la experiencia no termina ahí, será indispensable revisitar la obra de Jorge Méndez Blake para volver a desplazarnos dentro de aquello que leímos y así continuar el ciclo gozoso, crítico y dilatado de la relectura.

### Referencias

- Barthes, R. (with Folch González, E.). (2003). *Variaciones sobre la escritura* (1. ed. argentina). Paidós.
- Bishop, E. (2009). *Elizabeth Bishop. Poemas* (U. González de León, Trad.). UNAM.  
<https://materialdelectura.unam.mx/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/139-064-elizabeth-bishop?start=2>
- Bosco, R. (2018, enero 7). Interacciones analógicas. *El País*.  
[https://elpais.com/ccaa/2018/01/05/catalunya/1515185082\\_207414.html](https://elpais.com/ccaa/2018/01/05/catalunya/1515185082_207414.html)
- Brea, J.-L. (2013). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. *Arte: arte, proyectos e ideas*. (4) 13–30.
- Călinescu, M. (1993). *Rereading*. Yale Univ. Press.
- Carrión, U. (2007). *Poesias* (1. ed). Tallereditoria [u.a.].
- Castañeda Marulanda, W. (2020). *Los Memes: Un Mecanismo para Comunicar Mensajes Virtuales* (1st ed). Universidad de Caldas.
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita: Diálogos e intervenciones* (1. ed). Gedisa Editorial.
- Cohen, V. (2019). Lo que mueve un muro. La obra El castillo de Jorge Méndez Blake. *Artilugio*, 5, 102–114. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n5.2019.25321>
- Condee, W. (2016). The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities. *Issues in Interdisciplinary Studies*. (34) 12–29.
- Contreras, S. (2013). Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás). *Cuadernos de Literatura*. XVII(33) 355–376.
- Cruz Arzabal, R. (2025). Arquitectura y poética de la memoria: Espacios y recuerdos en Jorge Méndez Blake, Elena Garro y Coral Bracho. En S. Poot Herrera & Villoro, *La biblioteca en un libro*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Dickinson, E. (1960). *The complete poems of Emily Dickinson* (T. Johnson, Ed.). Little, Brown and Company.

- Fabre, L. F. (2015). De traiciones, traducciones, traslaciones, transcripciones. En E. Álvarez Romero (Ed.), *Jorge Méndez Blake: Traslaciones topográficas de la biblioteca nacional = Jorge Méndez Blake: Topographic tranferrals from the biblioteca nacional* (Primera edición / First edition). MUAC.
- García Canclini, N., Gerber Bicecci, V., & López Ojeda, Andrés. (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. D - Ediciones Culturales Paidós.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (Primera edición). Fondo de Cultura Económica.
- González Aktories, S., Cruz Arzabal, R., & García Walls, M. (Eds.). (2021). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. UNAM.
- Gumbrecht, H.-U. (2005). *Producción de presencia*. UIA.
- Hernández-Viramontes, E. (2023). *La palabra como lenguaje artístico. Prácticas textuales en México*. Saenger Editores.
- Jarman, D. (2017). *Croma: Un libro de color* (1<sup>a</sup> ed). Caja Negra.
- Kripke, S. A. (2017). *El nombrar y la necesidad* (M. M. Valdés, Trad.; Segunda reimpresión de la segunda edición en castellano (revisada)). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Melville, H. (2018). *Moby Dick* (M. Yábar-Dávila, Trad.). Alianza.
- Méndez Blake, J., Fabre, L. F., Garza Mata, A. de la, & Labastida, A. (2015). *Jorge Méndez Blake: Traslaciones topográficas de la biblioteca nacional* (E. Álvarez Romero, Ed.; Primera edición / First edition). MUAC, UNAM.
- Méndez-Blake, J. (s/f). Reciente [Sitio internet]. *Jorge Méndez Blake*. Recuperado el 21 de agosto de 2025, de <https://www.mendezblake.com/introduccion-1>
- Méndez-Blake, J. (2015). Capítulo XXXIII: Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional. *Jorge Méndez Blake*. <https://www.mendezblake.com/biblioteca-nacional/5ckw2oekjecjx7g0rlrg48ukz5xzj6>
- Méndez-Blake, J. (2020). El iceberg imaginario. *Jorge Méndez Blake*. <https://www.mendezblake.com/el-iceberg-imaginario>
- Mitchell, W. J. T. (2018). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual* (Y. Hernández Velázquez, Trad.; Reimpresión, 2018). Akal.
- Moby Interview. (2024, diciembre 15). *TMF - The Music Factory*. <https://youtu.be/FKZTVKN4oGc?si=R4PcZk5UW1gJNic4>

- Moffitt, E. (Ed.). (2024). *Vitamin Txt: Words in Contemporary Art*. Phaidon Press Ltd.
- Nancy, J.-L., & Lèbre, J. (2020). *Señales sensibles*. Ediciones Akal.
- Oulipo. (2017). Cylindre. *Oulipo. Contraintes*. <https://oulipo.net/fr/contraintes/cylindre>
- Parret, H. (2023). *La délicatesse des sens*. les Presses du réel.
- Pedro Barbado Mariscal. (2024). Moby Dick: The Metaphysical Monster. *Journal of Humanities and Social Sciences Studies*. 6(10) 85–93. <https://doi.org/10.32996/jhsss.2024.6.10.10>
- Perec, G. (2008). *Pensar-clasificar* (3a. ed). Gedisa.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Pohlenz, R. (2010, diciembre). El Moby Dick mexicano: Gabriel Orozco en el MOMA. *Examen*, 190, 74.
- Projets pour une Possible Littérature*. Jorge Méndez Blake. (2015). La Kunsthalle. Centre d'Art Contemporain Mulhouse.
- Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad (B. Schmunck, Trad.). *Vivomatografías*, 6. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278/314>
- Rivera Garza, C. (2025). *Escribir es tocar: Transcripción, letra manuscrita y tipografía—Ciclo Táctil* [Conferencia (video)]. <https://www.youtube.com/watch?v=WrK3joZb6HY&t=21s>
- Segura Vera, N. Y. (2018). Lengua Que No Sea La Oficial: Escrituras Conceptualistas Y Memoria en Tres Propuestas Mexicanas. *Alter/nativas, latin american cultural studies journal*. (9) 1–22. Academic Search Ultimate.
- Sierra, S. (2013, octubre 7). La biblioteca, un laberinto donde siempre vas a estar perdido. *El Universal*. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/la-biblioteca-un-laberinto-donde-siempre-vas-a-estar-perdido-956383.html>
- Solís-Santamaría, S. I., Solís-Santamaría, T. M., Lasluisa-Naranjo, H. G., & Albán-Andrade, E. D. (2023). Evolución y utilidad del mecanizado CNC en el diseño industrial. *Revista Científica INGENIAR: Ingeniería, Tecnología E Investigación*. 6(11) 42–55.
- Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro: Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (1a ed). Ediciones del Serbal.
- Villalobos, G. (2015, mayo 27). Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional | Jorge Méndez Blake. Arquine. <https://arquine.com/traslaciones-topograficas-de-la-biblioteca-nacional-jorge-mendez-blake-museo-universitario-arte-contemporaneo/>

Zymaraki-Tzortzi, E. (2019, mayo 9). Jorge Méndez Blake, El Castillo / The Castle, 2007. Interview.

*Ex\_posure.* <https://elzimaraki.gr/jorge-mendez-blake-el-castillo-castle-2007/>