



Myra Landau

Geometría sensible
Sensitive Geometry



Myra Landau

Geometría sensible
Sensitive Geometry

Fotógrafo no identificado—Unidentified photographer, Myra Landau trabajando, Myra Landau working,
ca. 1975. Archivo—Archive Myra Landau



Myra Landau posando sobre uno de sus tapetes [Myra Landau posing on one of her rugs], ca. 1977 [Cat. 81]



pp. 2-13: Vistas de la exposición—Exhibition views of *Myra Landau. Geometría sensible—Sensitive Geometry* en el—at MUAC, 2024. Foto—Photo: Oliver Santana

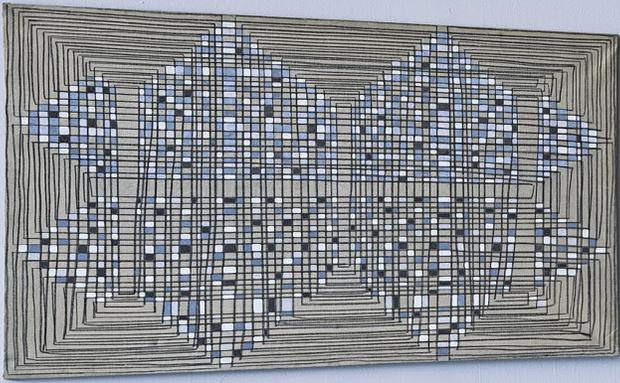


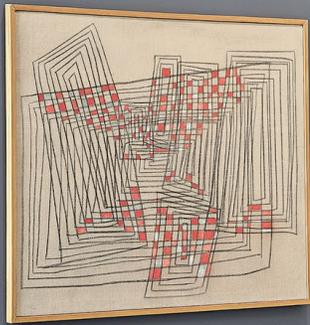


México

Xalisco



















Bloomberg



 **CINCO M DOS**

**iopro
909**

 **Grupo
IMU**

NORTE19
PROMOTORA DE HOTELES

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece el generoso apoyo de:

—

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, thanks the generous support of:

Producción nacional de artes visuales realizada con el estímulo fiscal del artículo 190 de la LISR (EFIARTES)

—

National Visual Arts Production made possible by the fiscal incentive established in article 190 of the income Tax Law (EFIARTES)



CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



Universidad Veracruzana



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Landau, Myra, 1926–2018, artista. | García, Pilar, 1964–, autor. | Ades, Dawn, autor. | Fajardo–Hill, Cecilia, autor. | Maldonado, Juan Francisco, traductor. | Neuhouser, Julianna, traductor. | Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, institución sede.

Título: Myra Landau : geometría sensible = Myra Landau : sensitive geometry / [textos] Pilar García, Dawn Ades, Cecilia Fajardo–Hill ; traducción = translation, Juan Francisco Maldonado, Julianna Neuhouser.

Otros títulos: Myra Landau : sensitive geometry.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2024. | "Publicado con motivo de la exposición Myra Landau. Geometría sensible (7 de septiembre, 2024 a 23 de febrero, 2025) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Ciudad de México = Published on occasion of the exhibition Myra Landau: Sensitive Geometry (September 7, 2024 to February 23, 2025) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Mexico City."--Colofón. | Texto en español e inglés.

Identificadores: LIBRUNAM 2251338 (impreso) | LIBRUNAM 2251432 (libro electrónico) | ISBN 9786073095525 (impreso) | ISBN 9786073095532 (libro electrónico).

Temas: Landau, Myra, 1926–2018 -- Exposiciones. | Arte concreto -- Exposiciones. | Pintura abstracta -- Exposiciones. | Geometría en el arte -- Exposiciones.

Clasificación: LCC ND933.L35.A4 2024 (impreso) | LCC ND933.L35 (libro electrónico) | DDC 759.9498—dc23

Primera edición, 2024—First edition, 2024

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

www.muac.unam.mx/publicaciones

D.R. © de los textos, sus autoras—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-9553-2

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

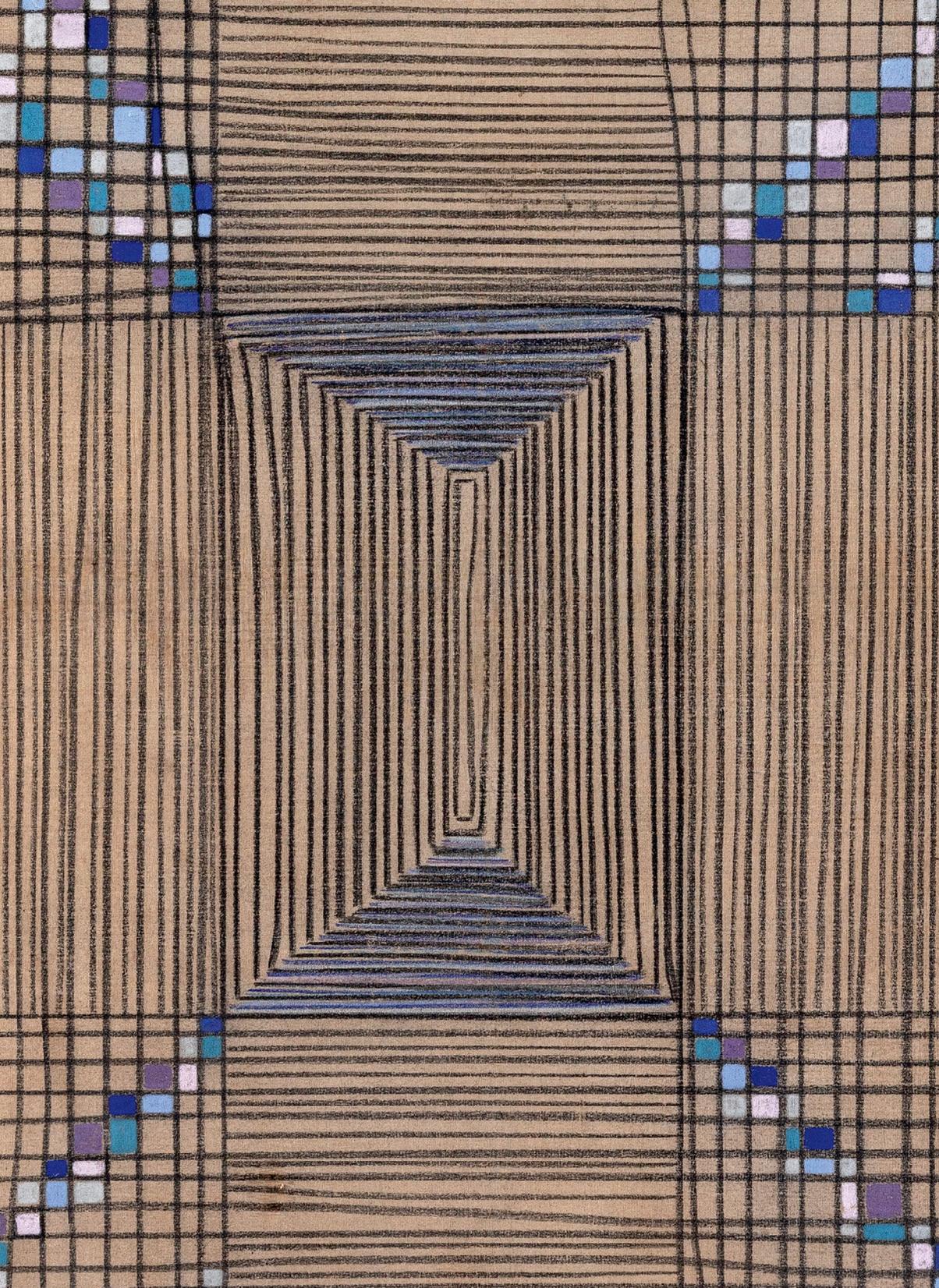
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Hecho en México—Made in Mexico

Myra Landau

Geometría sensible
Sensitive Geometry



Myra Landau. Geometría sensible 24
Myra Landau: Sensitive Geometry 146
—
Pilar García

Abstracciones alternativas. Ritmos de Myra Landau 46
Alternative abstractions: Myra Landau's Ritmos 166
—
Dawn Ades

La geometría existencial de Myra Landau 60
The Existential Geometry of Myra Landau 176
—
Cecilia Fajardo-Hill

Semblanza 189
Biographical Sketch

Catálogo 190
Catalog

Créditos 200
Credits

Myra Landau. Geometría sensible

—
Pilar García



Fotógrafo no identificado—Unidentified photographer, Myra Landau, s.f.—n.d. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAV, UNAM)

La obra de Myra Landau (Rumania, 1926–Países Bajos, 2018) resulta sustancial para el desarrollo de la abstracción geométrica de la segunda mitad del siglo XX en México, sin embargo, su trabajo es poco conocido fuera de los círculos especializados y, hasta ahora, ha sido excluido del circuito latinoamericano. La exposición *Myra Landau. Geometría sensible* atiende a la urgencia de investigar y dar visibilidad al trabajo de mujeres artistas que han quedado fuera del discurso historiográfico patriarcal y, a la vez, permite —a manera de estudio de caso— recuperar su contribución a la historia de la abstracción geométrica y, en particular, a la geometría sensible, que ha sido relegada por el canon del arte mexicano. El análisis del cuerpo de obra desarrollado por Landau durante su estancia en México —entre 1960 y 1994— considera la heterogeneidad y multiplicidad de prácticas ligadas a la abstracción y contribuye de manera significativa a reconfigurar la escena artística mexicana de entonces. La historia de las mujeres en la abstracción latinoamericana y su reconocimiento como factores de cambio en el arte apenas se está escribiendo a partir de estudios puntuales que han cuestionado los preceptos de la abstracción, como Gego (Alemania, 1912–Venezuela, 1994), Margarita Azurdia (Guatemala, 1931–1998), Fanny Sanín (Colombia, 1938), Sheila Hicks (Estados Unidos, 1934), Lygia Clark (Brasil, 1920–1998), Agnes Martin (Canadá, 1912–Estados Unidos, 2004), Anni Albers (Alemania, 1989–Estados Unidos, 1994), Carmen Herrera (Cuba, 1915–Estados Unidos, 2022), Maria Helena Vieira da Silva (Portugal, 1908–Francia, 1992) y Vera Molnár (Hungría, 1924–Francia, 2023). Dentro de este marco historiográfico se inserta la presente investigación que explora por primera vez, de manera amplia, la obra de Landau.

Myra Landau llegó a México en un momento de consolidación del arte abstracto. Su obra se reconoce por el uso de rectángulos y triángulos concéntricos dibujados a mano alzada y colores planos en pastel aplicados sobre lino sin preparación previa, producidos desde mediados de la década de 1960 y hasta los inicios de la década de 1990. Aun cuando no fue una artista de rupturas radicales, encontramos en su trayectoria cambios que tienen cierta correspondencia con sus mudanzas geográficas, y que constituyen un cuerpo de obra coherente que nunca abandona la abstracción geométrica.

El título de la muestra refiere al término utilizado por el crítico brasileño Roberto Pontual para la exposición *América Latina: geometría sensible* que tuvo lugar en el Museu de Arte Moderna

do Río de Janeiro en 1978.¹ En esta muestra, participaron Alfredo Volpi (Italia, 1896–Brasil, 1988), Arcangelo Ianelli (Brasil, 1922–2009), Mira Schendel (Suiza, 1919–Brasil, 1988) y Jesús Rafael Soto (Venezuela, 1923–Francia, 2005), entre otros. Para Pontual, *geometría sensible* alude a una forma de abstracción geométrica que se aleja de la línea dura y el compás riguroso frecuentemente vinculado con lo racional. En contraparte, la geometría sensible apuesta por una línea gestual de carácter más libre que se opone a la abstracción pura y los trazos fríos para apostar por la ligereza, la delicadeza y un sentido poético. La noción sensible sugiere lo espontáneo, lo inmediato, y revaloriza la práctica intuitiva de la producción visual de Landau.

Con el término *geometría sensible*, Pontual pretendió crear un puente entre dos tendencias artísticas presentes, de manera simultánea, en el arte no figurativo para encontrar un denominador común que las definiera dentro del marco latinoamericano y en respuesta al interés —surgido entre finales de la década de 1960 y en el transcurso de la de 1970— por encontrar características afines en él. Aun cuando no fue incluida en la exposición de Pontual, inscribir a Myra Landau en la abstracción sensible ilumina su trayectoria artística y permite distinguirla de los diferentes acercamientos que sus colegas mexicanos, como Manuel Felguérez (México, 1928–2020), Vicente Rojo (España, 1932–México, 2021), Kazuya Sakai (Argentina, 1927–Estados Unidos, 2001), Sebastián (México, 1947) o Ricardo Regazzoni (México, 1942), tuvieron hacia la abstracción, lo que la reposiciona en este ámbito del arte en América Latina.

El contacto que Landau mantuvo con Brasil fue constante y muy relevante en su desarrollo plástico,² pues tengo la idea de que en su producción visual no dejó de mantener la vista en la

—

1— Roberto Pontual (coord), Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro) y Arte Agora (3 Río de Janeiro), *América Latina, Geometría Sensível*, Jornal do Brasil/GBM, Rio de Janeiro, 1978. Además de Pontual participan en el catálogo Damián Bayón, quien también utiliza el término de *geometría sensible*; Federico Moraes; Jorge Alberto Manrique, sobre los geometristas mexicanos; Marta Traba; Angel Kalemberg y Eduardo Serrano.

2— Tanto para visitar a la familia como para participar en exposiciones, Landau viajaba a Brasil de manera frecuente. En 1963 participó en una muestra colectiva en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro y de Brasília, y en 1969 en el 1.º Salón de Abril en el mismo museo. En 1973, con la muerte de su madre, pasó una temporada a lado de su padre y expuso de manera individual en la Petite Galerie en Río y en Múltiple Galería en São Paulo, donde vendía sus obras. En 1977 regresó antes de que su padre falleciera.

escena artística brasileña. Ya establecida en México, Landau continuó exponiendo de manera frecuente en galerías y participando en exposiciones institucionales tanto en Río de Janeiro como en São Paulo,³ entre las que resalta la exposición itinerante *Ritmo. Myra Landau* de 1978, presentada en São Paulo, Recife y Salvador de Bahía para concluir en la Galería de Arte Global y en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, acompañada por abundantes reseñas y críticas en prensa, de las que destacan dos figuras centrales en el arte brasileño que articularon y apoyaron a las vanguardias nacidas desde Latinoamérica: Aracy Amaral y Federico Morais.⁴

Aracy Amaral realizó el texto del catálogo de esta exposición, *Ritmo. Myra Landau 78*, que se presentó en la Galería de Arte Global. En él señala que las tramas geométricas concéntricas y entrecruzadas producen interesantes juegos ópticos y relaciona los dibujos hechos sobre papel de arroz o algodón en rollos desplegados con las grecas y códices prehispánicos.

En cuanto al contexto nacional, Myra Landau no figuró en las dos publicaciones fundamentales de la genealogía del arte geométrico en México: *El geometrismo mexicano*⁵ (1977) y el fascículo semanal de divulgación de arte mexicano dedicado al “Geometrismo” (1982) publicado por Salvat, ambas ediciones coordinadas por Jorge Alberto Manrique. En ellas, Landau queda excluida del grupo de artistas seleccionados, al no considerar que su propuesta geométrica abonara a su programa, a pesar de que, para esas fechas, su trabajo ya estaba consolidado y reconocido de manera explícita por relevantes críticos e historiadores de aquel momento, como el mismo Manrique, Juan Acha e Ida Rodríguez, por mencionar a algunos.

La narrativa historiográfica de Manrique en las publicaciones de 1977 y 1982 concibe la escena artística y a los artistas que transitan por la abstracción como la suma de obras individuales, aisladas e inconexas con movimientos similares, pero alejados de la escena mundial. Además, considera que los artistas fueron

—

3— En 1973, Myra expuso en Brasil y tuvo como resultado una cuantiosa hemerografía.

4— Federico Morais, “Pequenos incêndios nos ritmos sesuais de Myra”, en *Artes Plásticas. Globo*, núm. 27, septiembre, 1978.

5— Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE-UNAM, 1977.

llegando por sus propias vías de investigación a las propuestas geométricas tan sólo como una coincidencia.⁶ Este enfoque ha tenido serias consecuencias que han impedido que la generación de artistas como Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Helen Escobedo (México, 1934–2010), Marta Palau (España, 1934–México, 2022) y la propia Myra Landau, entre otros, sea incorporada a las geografías artísticas latinoamericanas y globales, al dejarlos fuera del circuito de las colecciones de museos extranjeros.

Manrique sólo incluye en la generación madura que forma parte del “grupo sin grupo”, como él lo nombra, a Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Fernando González Gortázar (México, 1942–2022), Arnaldo Coen (Mexico, 1940), Jorge Dublón (Mexico, 1948–France, 2004) y a Helen Escobedo como la única artista mujer. Manrique reconoce en las obras tempranas de Sakai una inmediatez gestual, y acuña el término de formas geométricas *blandas*⁷ para describir la geometría no rígida a la que Rojo recurre al crear la serie de *Señales* (1966–1972), sin embargo, no consideró a Landau como parte del movimiento. Años más tarde, en 1982, cuando Manrique participó en los fascículos de *Historia del Arte Mexicano*, publicados también por Salvat, incorporó a su ensayo el término de *geometría sensible* de Pontual, equiparándola con el de *geometría blanda*, “en donde las asperezas o la rigidez o racionalidad excesivas están ausentes”.⁸ En esta ocasión, suma a la lista a Francisco Icaza (El Salvador, 1930–México, 2014), Raúl Herrera (México, 1941), Ricardo Regazzoni, Sebastián, Hersúa (México, 1940), Francisco Moyao (México, 1946–2008), Juan Luis Díaz (México, 1939–2019) e Ignacio Salazar (México, 1947), entre otros, pero la figura de Myra Landau sigue invisibilizada. Fue hasta 1987 —en un lugar menor, de corte periodístico— que el propio Manrique inscribió el trabajo de Landau en la geometría sensible, donde lo geométrico, anota en un artículo publicado por *La Jornada*, está controlado por la sutil línea a mano alzada.⁹

6— *Ibid.*, p. 112.

7— *Ibid.*, p. 98.

8— Jorge Alberto Manrique, “El Geometrismo”, en *Historia del Arte Mexicano*, fascículo 115, México, Salvat/SEP/INBA, 1982, p. 91. Toma el término de geometría sensible de la expresión de Roberto Pontual.

9— Jorge Alberto Manrique, “Myra Landau”, *La Jornada*, 28 de abril de 1987.

La condición errante de Landau plantea un caso particular al establecer lazos con propuestas que trabajaron la abstracción y el interés por los fenómenos físicos de la percepción en las décadas de 1960 y 1970 en Brasil. Durante su estancia en México (1960–1994), tuvo una presencia constante en la escena artística nacional, sin embargo, su mudanza a Europa, en 1994, le restó visibilidad durante las siguientes décadas. Por muchos años, la obra de Landau quedó excluida de la historia del arte mexicano y sólo ha sido reincorporada en la lógica curatorial asociada a las revisiones críticas de colecciones de museos que sucedieron en cuatro exposiciones: *México abstracto. La colección del museo de arte moderno en el espíritu de una época (1950–1979)*, que se realizó en el Museo de Arte Moderno (MAM) en 2009; en *Museo expuesto. La colección de arte moderno de la UNAM, 1950–1990*, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) en 2013, y en la exposición monográfica del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971* de 2018. Su incorporación a la escena global ha sido cercana a su muerte gracias a publicaciones como *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (2017), *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America 1950s–1970s* (2018), la de James Oles, *Art_Latin_America: Against the Survey* (2019), y *Remains-Tomorrow. Themes in Contemporary Latin American Abstraction* (2022), editada por Cecilia Fajardo-Hill. Su aparición en la exposición *Myra Landau: Ritmo, tiempo y espacio* que Henrique Faria organizó en su galería de Nueva York en 2018, dos meses después de su muerte, también contribuyó a su rescate.

Además, con la reciente conformación de importantes colecciones de arte latinoamericano en los últimos quince años, se ha intensificado el interés por estudiar los lenguajes de la abstracción como un dilema geocultural. A partir de la investigación sobre artistas y obras específicas, se ha buscado reivindicar su articulación con la modernidad y su posición con referencia a los debates surgidos durante la década de 1970 en torno a la conformación de este tipo de arte latinoamericano para construir nuevas narrativas que, sin embargo, siguen dejando fuera del circuito a los artistas mexicanos.

Myra Landau. Geometría sensible pretende darle mayor visibilidad a la artista, ya que hace cerca de cuarenta años —en 1987— se presentó su última exposición en la Ciudad de México, en el MAM. Tras reflexionar la forma que habría de tomar esta

exposición del MUAC y tomando en consideración la poca familiaridad del público con su trabajo, se decidió mostrar su trayectoria artística de manera cronológica a partir de su llegada a México, que coincide con el desarrollo de la abstracción en nuestro país. La muestra abarca un recorrido por más de cincuenta años de labor que incluye obra de caballete, dibujo, tapiz, portadas de libros y revistas y una nutrida selección de libros de artista elaborados con dibujos y collages que muestran la pasión de Myra Landau por la escritura y la poesía. Se tomó la decisión curatorial de poner particular énfasis en el trabajo que la artista desarrolló durante su estancia en México y no incluir obras de su primera época en Brasil. Se conjuntaron esfuerzos para reunir cerca de 250 obras que provienen de instituciones y colecciones particulares del extranjero —Chile, Nueva York y Países Bajos—, así como un importante número de obras que conservan coleccionistas en la Ciudad de México y Xalapa. La colaboración de la Universidad Veracruzana para este proyecto ha sido de gran importancia, pues se lograron restaurar 48 piezas que se incluyen en esta muestra.

Por su parte, debido a que la bibliografía sobre Landau es muy escasa, esta investigación se ha valido en gran medida de los datos biográficos que aparecen en los dos libros escritos por ella: *Ritmos*¹⁰ y *Si sabes ver*,¹¹ así como de la documentación y cuadernos de escritos, notas hemerográficas publicadas en Brasil y en México y catálogos resguardados en el archivo de la artista en Alkmaar, Países Bajos; el Fondo Galería Pecanins del Centro de Documentación Arkheia del MUAC; el Archivo Histórico del MAM;¹² la Fundação Bienal de São Paulo y Arquivo Histórico Wanda Svevo; y la Fílmoteca de la UNAM, así como de la ayuda constante e incondicional de Dominique Landau, quien me permitió entrar al mundo de su madre a través de las obras y el archivo que conserva.

10— Myra Landau, *Ritmos*, México, UNAM, 1985.

11— Myra Landau, *Si sabes ver*, México, Universidad Veracruzana, 1ª ed. de 1975, 2ª ed. de 1984 y 3ª ed. de 2010.

12— Un agradecimineto a Ana Cué y a Laura Sánchez por su ayuda para localizar materiales documentales.

Myra Landau: una artista errante

Myra Landau nació en Bucarest, Rumania, en 1926, en una familia adinerada de dos hijos. Fue una artista errante que huyó de la persecución nazi y los regímenes antisemitas en 1940, cuando tenía 14 años. Luego de huir por París, Biarritz, Coímbra y Lisboa, en compañía de su familia; finalmente, su padre consiguió la visa para migrar a Río de Janeiro, Brasil, donde Landau comenzó su carrera artística. Ella formó parte del grupo de artistas refugiados, como Gego (Alemania, 1912–Venezuela, 1994), Pedro Friedeberg (Italia, 1936) y Leonora Carrington (Reino Unido, 1917–México, 2011), que llegaron a América. Desde temprana edad decidió ser escritora. Al terminar su bachillerato, acompañó a su madre a un tratamiento médico en Nueva York, en donde se inscribió a un curso de psicoanálisis de los sueños que impartía Erich Fromm en la New School of Social Research. A su regreso a Brasil, en 1948, se casó con el padre de su hija Dominique, quien nació en 1951. Conoció a Tatin, con quien practicó cerámica y la indujo a dibujar, a pintar todo lo que veía. Hacia 1953 comenzó a exhibir, primero, en Argentina y, después, tuvo varias exposiciones en Río de Janeiro. Los múltiples viajes que Landau realizó al interior de Brasil le permitieron conjuntar el sabor de las iglesias, caseríos y paisajes con escenas costumbristas de las favelas brasileñas y bodegones, retratos que exhibió en muestras individuales desde 1953 en galerías de Buenos Aires, Río de Janeiro y São Paulo.¹³ En 1955, estudió grabado durante unos meses con Oswaldo Goeldi. Entre 1958 y 1959, viajó a Francia, Bélgica e Italia.

En 1959, Mário Pedrosa la invitó a colaborar en la inauguración del Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte en Brasilia, donde conoció al gestor cultural Miguel Salas Anzures (México, 1911–1966),¹⁴ con quien tuvo un hijo en octubre de 1960 y contrajo matrimonio. Se estableció en México a inicios de la década de 1960, donde Salas Anzures la introdujo en la escena artística en la que participó de manera activa durante más de tres

13— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., pp. 17–19. En esta publicación, Myra detalla las fechas y lugares en los que expuso su obra, así como su participación en muestras colectivas.

14— Miguel Salas Anzures fue editor de la revista *Artes de México*, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA y fundador del Museo de Arte Contemporáneo y el *Museo dinámico*; además, promovió a varios artistas para participar en bienales internacionales.

décadas. En 1974, comenzó a trabajar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Veracruzana y, con la creación del Instituto de Estética y Creación Artística, se incorporó como investigadora para planificar la política cultural de esa misma universidad.¹⁵ Tras su jubilación, en 1994 decidió mudarse a Roma, Italia, ciudad en la que se estableció por dieciséis años para, más tarde, partir a Jerusalén, Israel, en 2010. Finalmente, en 2016 se instaló en Alkmaar, Países Bajos, donde pasó sus últimos días hasta su fallecimiento, en 2018.

Myra Landau en México

En México, el trabajo de Landau se desprendió del realismo visual que caracterizó su producción en Brasil y dejó atrás el lenguaje figurativo de corte académico y la pintura al óleo. El cambio geográfico, aunado a la crisis por la pérdida de su hijo, le demandó una nueva mirada. Aun cuando tenía una sólida formación en la técnica del grabado en metal, adquirida a través de las enseñanzas de Oswaldo Goeldi, se inscribió al taller de grabado en la Ciudadela, donde conoció a Marta Palau, Fernando Vilchis (México, 1932–2004), Francisco Icaza, Billy Barclay (México, 1939), Leticia Tarragó (México, 1940) y Arnold Belkin (Canadá, 1930–Mexico, 1992).

Desde su arribo a México, Myra Landau realizó dos portadas para la revista *Artes de México* que Salas Anzures dirigía y participó en varias exposiciones colectivas en Uruguay, Colombia y en el Museo Dinámico que tuvo lugar en Coyoacán. Su obra fue objeto de un constante interés por parte de los críticos e historiadores más notables por su labor pionera al introducir una nueva manera de concebir el grabado desde la materialidad de la placa y, años más tarde, por el uso del pastel que aplicaba sobre el reverso del lienzo de lino sin preparar.

En febrero de 1963, la Galería Juan Martín organizó la primera exposición individual de Myra Landau en tierra mexicana. La muestra reunió un conjunto de placas metálicas con las que la artista desafió la norma, dando un giro al proceso tradicional del grabado: en lugar de centrar su atención creativa en las

15— “Fundan el Instituto de Investigaciones Estéticas y Creación en Xalapa”, *Excélsior*, 5 de marzo, 1975.

impresiones en papel, Landau exhibió como producto artístico las placas metálicas sometidas a procesos químicos —como la corrosión del ácido y la oxidación natural— y mecánicos —limando y puliendo la superficie del metal para recuperar el brillo y los colores—. El manejo escultórico de las placas mostraba la combinación de procesos aleatorios y las inesperadas y sugestivas formas que el metal adquiere al ser desgastado por los ácidos, así como una amplia gama de tonalidades verdes, amarillas, cobrizas y plateadas que iluminaron los distintos relieves logrados sobre el metal. En su proceso de trabajo, Myra Landau se enfocó en la experimentación, aprovechó las posibilidades visuales inéditas que le ofrecía la manipulación del metal y propuso subvertir el proceso creativo al valerse de la destrucción y del azar, premisas del arte moderno, como un acto de creación.¹⁶ José Augusto Franca, historiador del arte portugués, consideró que, con estas obras, Landau niega la pintura al reinventar sus valores.¹⁷

La originalidad de las obras presentadas en esa exposición tuvo gran resonancia y aceptación entre sus colegas y el público, y mereció una abundante atención de los principales críticos de entonces, como Paul Westheim —quien escribió el texto del catálogo—, Ida Rodríguez Prampolini, Antonio Rodríguez, Margarita Nelken, Juan Crespo de la Serna, Jorge Olvera y Luis Cardoza y Aragón. Junto con cinco pinturas más, estas obras se presentaron en *Erosiones metálicas*, en San Antonio, Texas. Durante 1963 y los dos años siguientes, tuvo una intensa participación en exposiciones colectivas realizadas en el Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro y el Museo de Arte Moderno de Brasilia; la Casa de la Cultura en Quito, Ecuador; las Galerías del Banco Continental en Lima, Perú; el Museo de Arte Moderno en Santiago, Chile; y la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, así como en la Galería OPIC, donde presentó una muestra individual, y el Salón ESSO en México. Después de este periodo, Landau abandonó las placas debido a la toxicidad de los ácidos. Actualmente, quedan muy pocos ejemplos de estos trabajos, por lo que son muy poco conocidos dentro de su producción artística.

16— Jorge Olvera, “De un arte antiguo en la obra de Myra Landau”, *La Cultura en México*, suplemento cultural de la revista *Siempre!*, 1963.

17— *Landau*, catálogo de exposición en la Galería Juan Martín, febrero, 1963.



La presencia de Miguel Salas Anzures¹⁸ permitió que, al inicio de su estadía en México, Landau accediera al efervescente mundo intelectual de artistas, escritores y fotógrafos que impulsaban una diversidad de lenguajes visuales. Pronto, su trabajo la integró a este círculo y logró entablar estrechas y duraderas relaciones con Jorge Olvera (México, 1915–2003), Nacho López (México, 1923–1986), Vlady (Rusia, 1920–México, 2005), Isabel Vlady (México, 1918–2010), Luis López Loza (México, 1939) y Alberto Gironella (México, 1929–1999), así como con los artistas que tomaron distancia crítica ante la narrativa del muralismo y la escuela mexicana de pintura, quienes más tarde conformaron el Salón Independiente —en los que participó de manera activa junto a Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Brian Nissen (Reino Unido, 1939), Kasuya Sakai, Ernesto Mallard (México, 1932–2021) y Ricardo Rocha (México, 1937–2008), por mencionar algunos—. Además, tenía una estrecha relación con las hermanas Pecanins, quienes la integraron y exhibieron de manera individual cada año en su galería desde que la iniciaron.

El borramiento de los límites de las prácticas artísticas y el reto de explorar distintas disciplinas que caracterizaron a la década de 1960 propiciaron que Myra Landau participara —junto con sus amigos Roberto Donis (México, 1934–2008), Isabel Vlady,

18— En 1961, Myra se casó con Miguel Salas Anzures, quien murió en 1966.

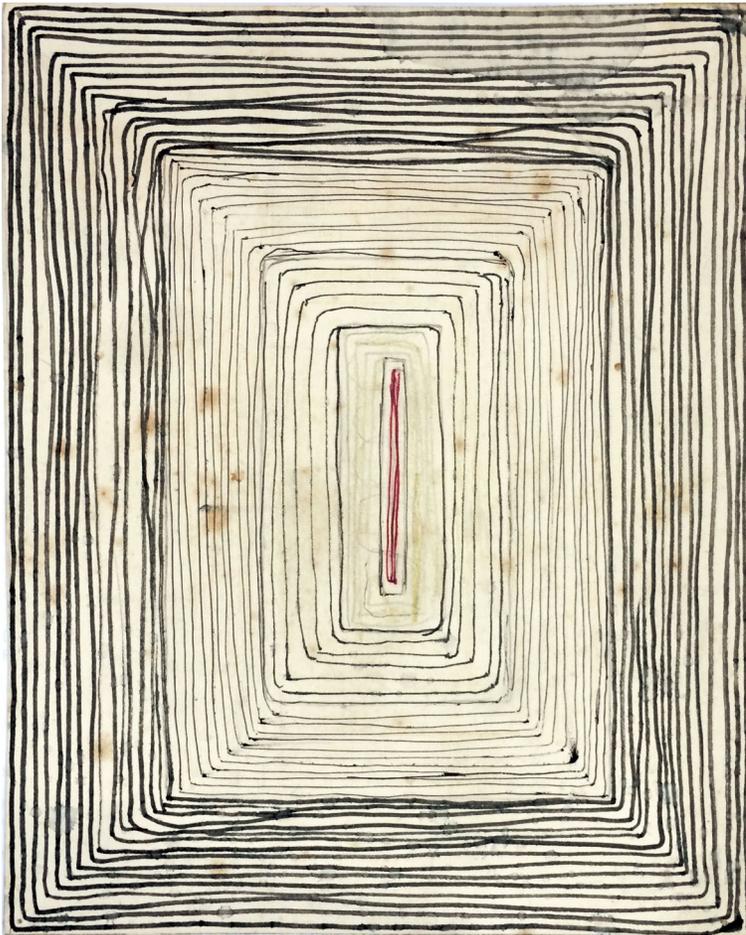


Vlady y Rocío Sagaón (México, 1933–2015)— como actriz en el cortometraje de ficción *Los hombres cultos* (1972), escrito, fotografiado y dirigido por Nacho López, quien, con una visión apocalíptica, elaboró una crítica a la violencia y la guerra sin sentido. Aficionada al tarot, Myra aparece en una de las escenas tirando las cartas como una forma de ver el futuro incierto. Tanto su origen rumano ligado al mundo gitano como su injerencia en Brasil abonaron a la atracción de Landau por explorar mundos ancestrales infinitos, tema que compartió con Marta Palau, a la manera de una operación ritual de interlocución entre distintas dimensiones esotéricas.

El año 1965 fue decisivo para Landau. La destrucción de su obra a manos del hijo de Salas Anzures, Micky, puso de nuevo en crisis a la artista, quien entre la confusión¹⁹ se retiró al mar en Tecolutla, Veracruz: “Una arena dura como la que cubre las playas de Tecolutla fue para mí la tela y el papel que tanto ansiaba. Viendo las playas comencé a ver líneas que trasplanté a un cuaderno escolar que había comprado en el pueblo”.²⁰ A partir de ese momento, escribe: “sigo el color de la arena, la línea cruda, y

19— Micky, uno de los hijos de Miguel Salas Anzures, en un momento de ira, tasajeó sus obras. Landau narra la situación en “El encuentro”, *Jueves de Excélsior*, 21 abril, 1994, y en *Ritmos*, *op. cit.*, p. 24.

20— Myra Landau, *Ritmos*, *op. cit.*, p. 25



he jugado con palos—líneas—marcas que son modificadas, ya no por el agua, sino por mis dedos, mi mente, mi imaginación. Distorsiones, divergencias, convergencias”.²¹ Myra dejó de lado la caligrafía que comenzaba a poblar sus pinturas y que retomará en la última etapa de su vida. Abierta a experimentar con formas y materiales, a partir de entonces, la línea y el color plano son los elementos protagonistas de sus obras.

21— Myra Landau, *Si sabes ver*, op. cit., p. 43.

Ritmos

Este embate en su vida personal fue el detonador para que surgiera el segundo momento en la trayectoria de Landau: la creación de *Ritmo partido I* (1965), el primero de sus *Ritmos* y obra clave que marcó un nuevo camino hacia la abstracción. “Con ese cuadro descubrí mi lenguaje, mi caligrafía, el entrelazar de acasos también”.²² Estas primeras obras de rectángulos concéntricos guardan particular correspondencia con los trabajos de inspiración huichol que Mathias Goeritz realizó en cuerda de ixtle (en consonancia con el estambre de color pegado con cera de Campeche) para la Sala Gran Nayar en la nueva sede del Museo Nacional de Antropología, inaugurada en 1964, como una transformación, en términos de plástica contemporánea, de la habilidad artesanal de los indígenas.²³

Al nombrar sus trabajos como *Ritmos*, se establece un indudable vínculo con la música y el arte brasileño. “¿Por qué Ritmo? Porque ritmo lo es todo”, escribe la artista, “Está en todo. Vida. Destino de las personas. Todas siguen un ritmo. La poesía, la música, la danza – todo tiene un ritmo. La matemática. Ni hablar de la geometría. Ritmo es equilibrio. Ritmo es belleza. Ritmo es casi rito también. Ritmo es misterio a pesar de su sencillez aparente”.²⁴ A partir de entonces, Landau desarrolló esta emblemática serie, cuyo trabajo de entrelazamiento de líneas y cadencias cromáticas se irá complejizando con el transcurrir de los años.

Por otra parte, la idea de la modernidad sobre los usos de lo prehispánico es uno de los ejes sobre los que gravita la crítica del trabajo de Landau. *Ritmo No. 7* (1970) —realizada para el Tercer Salón Independiente que tuvo lugar en 1970 en el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM y que después donó al Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Chile— es quizás una de las obras que mejor la representa en este aspecto y la acerca a la labor de

22— *Ibid.*, p. 33. “*Ritmo II, Ritmo A, Ritmo cualquier cosa* —así se llaman mis cuadros desde entonces”.

23— Francisco Reyes Palma, “Arte contemporáneo en el museo”, en *Museo Nacional de Antropología*, México, Turner/El Equilibrista/Conaculta-INAH, 2004, y Miriam Kaiser y Dabi Xavier, “Murales en el Museo Nacional de Antropología”, *Gaceta de Museos*, p. 31. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/download/1530/1476>.

24— Myra Landau, *Ritmos*, *op. cit.*, p. 33

Gunther Gerzso (México, 1915–2000) en relación con la arquitectura prehispánica. El mismo Mário Pedrosa se interesó en esta obra por ser “un trazado casi arquitectónico recordando las antiguas construcciones y decoraciones de Yucatán”.²⁵ Federico Morais encontró laberintos que se proyectan uno sobre otro, como una pirámide, en algunas obras de Landau y anota que es posible ver la presencia de patrones geométricos precolombinos.²⁶ La resonancia de las formas de la arquitectura prehispánica se afianza en la configuración de planos que estructuran estas piezas y que destacan por un carácter tectónico.²⁷

Una fuerte correspondencia conceptual puede establecerse con los mapas que realizó en 1967 para acompañar la guía de Teotihuacán en la revista *Mexico/this Month*, dirigida por Anita Brenner.²⁸ La manera sintética en que Myra Landau traza la zona arqueológica, y en particular las pirámides y la señalización del *parking*, guardan un enorme parecido con su pieza seminal *Ritmo partido I*, lo cual corrobora la relación de su obra con la exploración geométrica de las decoraciones de culturas prehispánicas. “Luego llegué aquí y me encontré otro paisaje diferente. Lo prehispánico, lo colonial tan fuerte. Lo pagano y lo barroco. Lo primitivo con esa fuerza increíble de lo indígena, son influencias que uno, sin darse cuenta, va asimilando y hace el trabajo de uno”.²⁹

Raquel Tibol reconoció el privilegio de Myra para hallar un lenguaje semejante a la forma de las antiguas culturas, como un resabio de los años vividos en los países de América,³⁰ lo que le permitió conjugar correspondencias formales con composiciones rectilíneas audaces.

25— *Ibid.*, p. 29. Véase: “Carta de Mário Pedrosa a Myra Landau” del 7 de agosto de 1972, Archivo Myra Landau.

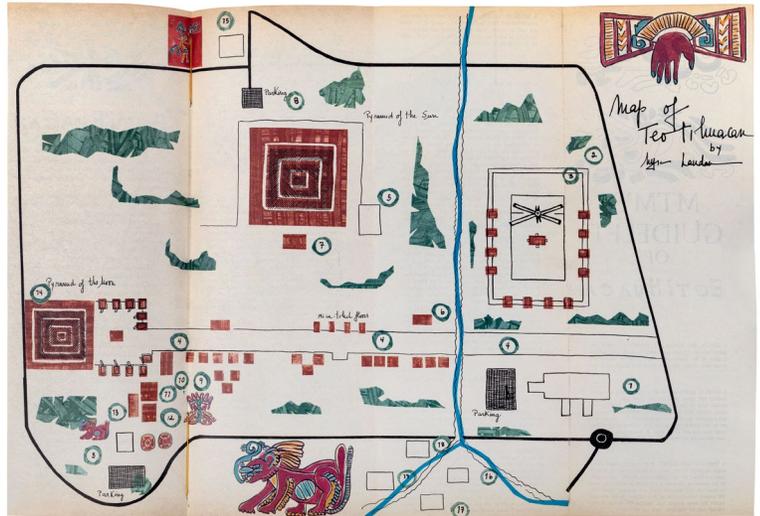
26— Federico Morais, “Pequeños incendios nos ritmos sesuais de Myra”, *Artes Plásticas. Globo 27*, septiembre, 1978.

27— Sobre este tema, véase Anni Albers, *et al.*, *Abstractio. The Ameridian Paradigm*, Bruselas, Societé des Expoaitions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2002.

28— *Mexico/this Month*, julio-agosto, 1967. Myra Landau trabajó para esta revista hacia 1966. Agradezco a Aldo Solano que me haya enviado la referencia.

29— “Con tanta mecanización, el hombre mira sin ver y toca sin sentir, pero en todo hay magia”, Myra Landau, *Jueves de Excésior*, 13 de junio, 1971.

30— Raquel Tibol, “La línea en laberinto de Myra Landau”, *Myra Landau*, catálogo, mayo, 1981.



El uso del pastel sobre el revés de la tela de lino crudo sin preparar —en total desnudez—, trabajado de manera directa y sin dibujo previo, caracteriza su obra. El uso de esta técnica, la humedad del clima de Xalapa y la fragilidad del soporte han puesto en riesgo la conservación de muchas de sus obras. El color de la tela —similar a la arena del mar que en algún momento visualizó la artista— y la textura rugosa del lino contribuyen al aspecto textil en sus obras que armonizó a manera de trama con sus líneas de rectángulos concéntricos entrelazados y dibujados a mano alzada.

En 1975, Landau presentó su primera exposición individual en el MAM,³¹ en la que Juan Acha —quien contribuye con voz crítica a la construcción del discurso del arte latinoamericano en el circuito internacional— escribió para el catálogo un texto que se convirtió en referente central al poner en diálogo las formas abstractas de la modernidad con las formas primitivas que identificó en el trabajo de Landau.³² Acha encontró en las pinturas de Landau semejanzas con los textiles primitivos, en particular

31— Fernando Gamboa, *Myra Landau. En memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes*, México, MAM/INBA, septiembre-octubre, 1975. Fernando Gamboa, director del museo, la presenta como la “distinguida pintora brasileña que lleva muchos años integrada al ámbito artístico de nuestro país”.

32— Juan Acha, “La transformación del lirismo ornamental de Myra Landau”, *op. cit.*

con la molas panameñas, similares a los tejidos que funden figura y fondo, en un momento en que la artesanía comenzó a ser revalorada por las preocupaciones renovadoras del arte culto.³³ El trazo a mano alzada resalta la estructura óptica de su pintura y la aleja de la frialdad e intelectualismo de muchos artistas geométricos. A partir de la semejanza que Acha encontró en el tratamiento geométrico de las obras de Landau con la textilera primitiva y, en particular, con la ornamentación neolítica, Myra Landau desarrolló un texto que entregaría como fruto de su año sabático: *Investigación sobre el paralelismo y semejanza de la obra de Myra Landau con el arte primitivo. Australia/Oceanía*. Este ensayo fue resultado de un viaje a Australia que realizó en 1982 y en el que se dio a la tarea de buscar ejemplos de pinturas, objetos y esculturas aborígenes. “Cuál fue mi sorpresa y entusiasmo al verificar que, efectivamente, entre mis trabajos y el trabajo de ellos hay un enorme paralelismo”.³⁴ A través de ejemplos comparativos, la artista encontró formas primitivas que corresponden a la estructura de líneas concéntricas y patrones repetitivos que cubren todo el espacio de sus obras, creando un caos organizado en sus piezas. De manera constante y paralela a la creación de sus obras en tela, Landau elaboró una gran cantidad de dibujos a tinta que exploran composiciones laberínticas en las que utilizó puntos acompañados de líneas rectas, al igual que los trazos aborígenes.

Un año antes de la muestra en el MAM, Acha había planteado en un artículo de la revista *Plural*, con motivo de una exposición en Casa del Lago, que el arte moderno y el arte geométrico actual no son sino un primitivismo más de nuestros afanes de modernización.³⁵ Landau concluye que “El arte contemporáneo y el arte primitivo —sino en concepto, en armonía de formas y colores— están estrechamente ligados”.³⁶ En este mismo sentido, Marta

—

33— Federico Morais anota que sus obras se relacionan con la tapicería tradicional de su país de origen, Rumania, “Pequeños incendios nos ritmos sesuais de Mura”, en *Artes Plásticas. Globo 27*, septiembre, 1978.

34— Myra Landau, *Investigación sobre el paralelismo y semejanza de la obra de Myra Landau con el arte primitivo. Australia/Oceanía*, Xalapa, 1983, p. 11.

35— Juan Acha, “Reconocimiento de una década”, en *Plural*, núm. 30, marzo, 1974.

36— Myra Landau, *Investigación sobre el paralelismo y semejanza de la obra de Myra Landau con el arte primitivo*, op. cit.

Traba apuntaba que la manera de establecer una cultura de resistencia era a través del retorno a la abstracción pictórica con referencias ancestrales, como sucedía en la obra de Fernando de Szyszlo (Perú, 1925–2017) en Perú o Roberto Matta (Chile, 1911–Italia, 2002) en Chile. Obras de Sheila Hicks (Estados Unidos, 1934) elaboradas en madejas retorcidas de lino y seda, como *Textil fresco* (ca. 1969) mantienen una estrecha relación visual con *Ritmo de agua* (1965) o *Ritmo en T* (1971).

En el desarrollo artístico de Landau, confluyen en un mismo momento distintas maneras en que la artista maneja la línea y el ritmo de la composición. La primera es visible en obras como *Ritmo de girasol* (1974) o *Ritmo carioca 3* (1973), donde el uso de diagonales rompe la estructura ortogonal de sus obras y el color se distribuye estratégicamente creando mayor dinamismo e inestabilidad a sus composiciones. La segunda manera es evidente en tres murales móviles,³⁷ que realizó para la Rectoría de la Universidad Veracruzana. Éstos están compuestos por varios módulos de distintos tamaños que permiten colocarlos entre sí con un juego libre, dando como resultado múltiples maneras de combinar las partes que lo integran. La tercera consistente en una simplificación de la repetición de rectángulos y triángulos concéntricos articulados que rodean mayores zonas de color plano, como una especie de ojo, visible en *Ritmo algo fugaz* (1975) y *Ritmo 5* (1977), donde desaparecen las diagonales y el color cubre zonas verticales y alargadas de aspecto vectorial. Estos trabajos pueden asociarse a la obra de la artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, que vivió en Río de Janeiro en la década de 1950, tanto por su agudo sentido del ritmo como por el uso de líneas negras pintadas en formas geométricas rellenas con color. Hacia inicios de la década de 1980, la geometría de las obras de Landau comenzó a poblarse de líneas rectas mucho más definidas trazadas con ayuda del uso de cintas adhesivas para enmascarar que cubren zonas del soporte, como sucede en las obras *Ritmo cortado* (1979) o *Ritmo ciudad nueva* (1980).

Landau, como muchas otras artistas de su generación, experimentó con otros medios con el fin de refrescar y ampliar su lenguaje. Hacia 1977, a lado de Tomas Owen, Luz Aldape y el Taller del Reclusorio de Perote, realizaron una serie de tapices

37— Myra Landau, *3 Murales móviles*, catálogo de la exposición en la Galería José María Velasco, México, INBA, 1977.

en técnicas diferentes con dibujos de Landau que se exhibieron en la Galería La Alianza en Xalapa. Desafortunadamente, quedan pocos ejemplos de ellos, ya que las condiciones climáticas de Veracruz son poco favorables para su conservación.

Desde ese año, Landau comenzó a realizar dibujos enrollables con tinta y lápices de color que llegaron a alcanzar hasta seis metros de longitud, a los que llamó *Ritmos testamentarios*. Bajo este concepto, en abril de 1979 realizó un evento innovador relacionado con el *happening*, titulado *Corte: Landaus por metro*, en la Galería Pecanins. En éste, el público podía recortar y comprar un fragmento de dibujo de una larga tira de papel que Landau instaló sobre los muros de la galería.

Una etapa de transición en su desarrollo artístico está marcada por el uso de rasgos gestuales elaborados con pintura en aerosol, a manera de grafiti, con los que intervino las composiciones que realizaba sobre tela o papel. Como elementos rectores, Landau dibujó a su alrededor y rellenó los espacios con las líneas delgadas que antes fueron protagonistas.

Europa

En 1994, tras veinte años en Xalapa, Myra se mudó a Roma, donde vivía su hija Dominique. El deseo de su partida comenzó a fraguarse seis años antes de lograr su jubilación. “Desde niña estaba predestinada a no tener raíces. Ni patria. No creo en las patrias ni en la fronteras... Yo siempre pensando cambiarme para cumplir un destino que desde chica sería el mío. El cambio. La partida”.³⁸ Sin embargo, su deseo de convertirse en escritora comenzó a cristalizarse a inicios de la década de 1980, a partir de su participación en el semanario *Punto y Aparte* y de su colaboración en *Jueves de Excelsior* y *El Sol de México en la Cultura* con artículos de corte autobiográfico y sobre política de manera crítica en relación con el triunfo de Berlusconi. Justo a fines de la década de 1990, cuando varios investigadores comenzaban a visitar artistas de las décadas de 1960 y 1970, Landau abandonó el escenario mexicano, lo que suscitó el borramiento de su trabajo.

38— Myra Landau, “El largo viaje”, *Jueves de Excelsior*, 9 de diciembre, 1993, pp. 46-47.

El traslado a Italia implicó un cambio en la producción visual de la artista, quien no sólo abandonó los grandes formatos, sino que también transformó la materialidad de sus composiciones al remplazar la tela por el papel, la película de radiografías y el collage. Otras vertientes de la abstracción comenzaron a poblar sus obras de caballete. Ahora, además del pastel, recurre a la tinta, pinturas acrílicas y la incorporación de objetos, como en *Ritmo arquitectónico* y *Ritmo envuelto para regalo*, ambos de 1998, en donde inserta líneas de grapas metálicas a las pinturas y deja atrás el uso del pastel y del lino crudo como fondo.

En un importante número de obras realizadas entre 2004 y 2009, que vuelven a titularse *Ritmos*, Landau experimentó con lienzos de formatos irregulares que rompen la configuración plana y rectangular habitual de sus pinturas y alteran su contorno al colocar un lienzo encima de otro de manera desfazada. En ocasiones cambiaba la configuración de la superficie al superponerle elementos como marcos o telas dobladas que juegan con la bidimensionalidad óptica. Estos ejercicios tienen eco en proyectos desarrollados durante la década de 1960 en torno a la abstracción —que la llevaron a cuestionar formalmente la materialidad y los límites del lienzo para la creación artística—, entre artistas como Lucio Fontana (Argentina, 1989–Italia, 1968), Frank Stella (Estados Unidos, 1936–2024) o Jasper Johns (Estados Unidos, 1930). Además de insertarse en debates similares seguidos por artistas latinoamericanos de mitad de siglo, como Gyula Kosice (Eslovaquia, 1964–Argentina, 2016) y Rhod Rothfuss (Uruguay, 1920–1969) asociados alrededor de la revista de un sólo número *Arturo*, donde criticaron los límites creativos del espacio físico del lienzo como elemento ilusorio de una realidad que no correspondía a la de los artistas. En *Arturo*, Rothfuss invitó a sus contemporáneos a rechazar la ilusión de representación realista, reorientando su práctica hacia objetos que existían en el espacio real del observador. Estas inquietudes se reflejaron también en teóricos brasileños como Ferreira Gullar, quien en su teoría del no-objeto expandió la definición del objeto artístico más allá de referencias de uso y sentido e invitó a celebrar el aspecto sensorial de las obras como punto de partida del movimiento neoconcreto. Los rectángulos que se proyectan a lo largo de la superficie y las líneas rectas que insinúan extenderse más allá del cuadro ejemplifican la experimentación de Landau con el carácter sensorial de la abstracción geométrica y su interés por integrar la observación y el movimiento del espectador dentro de la obra.

La llegada de Landau a Jerusalén, en 2010, a lado de sus nietos, produjo obras en las que la abstracción geométrica se desplazó hacia una veta lírica de formato mediano donde prevalecen tonos muy oscuros. En 2016, durante sus últimos años de vida, ya en Alkmaar, Países Bajos, realizó un buen número de tintas sobre papel donde prevaleció la gestualidad del trazo en lugar de la línea que caracterizó su producción visual. Además, incursionó en el arte digital.

La otra vertiente que interfiere en los últimos años de la producción de la artista es la articulación de rasgos caligráficos como elementos básicos de sus composiciones. Las palabras manuscritas que conforman poemas son el motivo central de la composición en las texturas de manchas que actúan sobre el soporte. Durante toda su trayectoria, Landau colaboró de manera constante en distintas revistas, como *Artes de México*, diseñando portadas e ilustrando sus páginas.

Myra Landau. Geometría sensible revaloriza y reivindica el trabajo de la artista y, a la vez, abre una importante veta en la práctica de una corriente emocional e intuitiva que desarrolló la pintura en México durante la década de 1980.



M. Landau

RETITE CALIFORNIA

Abstracciones alternativas. *Ritmos de Myra Landau*

—

Dawn Ades



Ritmo de cidade—*Ritmo de ciudad* [*City Rhythm*], 1997. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 127]

La invitación a escribir sobre Myra Landau me llegó mientras preparaba una exposición sobre la obra de John Golding para el Museo de Arte Moderno (MAM) de México, que se inauguró en junio de 2024. Tanto en México, donde creció, como en Inglaterra, donde finalmente se estableció en 1962, Golding es mucho mejor conocido como historiador del arte, por su estudio pionero del cubismo y sus posteriores escritos sobre la abstracción, que como artista. Para mí había sido una revelación que sus inicios como pintor hubieran tenido lugar en el vibrante contexto de la Ciudad de México de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, y la coincidencia de que éste fuera el mundo que encontró Myra Landau cuando llegó desde Brasil a la Ciudad de México en 1960 hizo que la invitación fuera irresistible. En retrospectiva, durante los años posteriores a *La Ruptura*, México fue uno de los entornos más estimulantes del mundo para un artista, debido a que los artistas de las generaciones más jóvenes miraban más allá de la tradición muralista respondiendo de maneras muy diversas a los retos del modernismo, pero también explorando su identidad y su relación con México en nuevas formas.

En México, Landau entró rápidamente en contacto con artistas como Alberto Gironella (México, 1929–1999), Manuel Felguérez (México, 1928–2020) y Lilia Carrillo (México, 1930–1974), y en los años siguientes contó entre sus amigos a muchos de los artistas más destacados del movimiento modernista, como Mathias Goeritz (Polonia, 1915–México, 1990), Helen Escobedo (México, 1934–2010) y Marta Palau (España, 1934–México, 2022). Sin embargo, no se había establecido en la comunidad artística a tiempo como para ser incluida en la exposición organizada por la Galería Antonio Souza para el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en 1961, que incluía un extraordinario catálogo de los artistas más avanzados de la época. La galería se había inaugurado con el objetivo de exhibir a artistas que habían rechazado la línea oficial de la escuela mexicana, encontrando “en el abstraccionismo su forma de expresión”.¹ Entre los artistas que expusieron en Lima se encontraban José Luis Cuevas (México, 1931–2017), John Golding, Manuel Felguérez (México,

—

1— Socorro García, “La Galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte”, *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 7 de septiembre, 1958. Disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/786503#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-503%2C10124%2C5666>.



1928–2020), Lilia Carrillo (México, 1930–1974), Francisco Toledo (México, 1940–2019), Rufino Tamayo (México, 1899–1991), Gunther Gerzso (México, 1915–2000) y Juan Soriano (México, 1920–2006), así como las surrealistas Leonora Carrington (Reino Unido, 1917–México, 2011) y Remedios Varo (España, 1908–México, 1963).

En 1966, Landau tuvo una exposición individual en esta galería, donde mostró las obras que decidió titular *Ritmos*. Este mismo fue el título de prácticamente todo su trabajo posterior, cuya génesis es descrita en la autobiografía del mismo nombre. Resulta sorprendente que, dentro de lo que ya era un campo muy diverso de prácticas artísticas en México, cuya apertura a una variedad de modos abstractos, no-objetivos y cuasi-figurativos era bastante diferente de las exigencias críticas asociadas, por ejemplo, con los expresionistas abstractos de Nueva York, las pinturas de Landau tienen un carácter propio que se relaciona con una vertiente distinta de la abstracción.

Tras el estancamiento cultural acaecido en Europa como consecuencia de la expansión nazi, Nueva York suele ser considerada como la heredera de París, donde tuvo lugar la mayor parte del desarrollo radical en las artes visuales en las primeras décadas del siglo XX dominado por Picasso (España, 1881–Francia, 1973) y Matisse (Francia, 1869–1954). En términos generales, sin embargo, fueron los exiliados surrealistas, especialmente Roberto Matta (Chile, 1911–Italia, 2002) y Gordon Onslow Ford (Inglaterra, 1912–Estados Unidos, 2003), quienes mostraron el automatismo a los jóvenes artistas neoyorquinos —como Jackson Pollock (Estados Unidos, 1912–1956), William Baziotis (Estados Unidos, 1912–1963) y Robert Motherwell (Estados Unidos, 1915–1991)— y marcaron el rumbo de la abstracción pura de los expresionistas abstractos. Fernand Léger (Francia, 1881–1955) y Piet Mondrian (Países Bajos, 1872–Estados Unidos, 1944) también se encontraban entre los exiliados y tuvieron un cierto impacto en la escena local, pero los surrealistas ejercieron una influencia mayor. Sin embargo, este modelo de la transmisión de las ideas modernistas es demasiado limitado en cuanto a las historias del modernismo y no tiene en cuenta muchos aspectos, incluidos los acontecimientos al sur de la frontera. Existen al menos otros dos centros en el continente americano en los que, por diferentes razones, los recién llegados de la Europa devastada por la guerra y las prácticas artísticas locales se fundieron para crear un nuevo mundo visual: Brasil (São Paulo y Río de Janeiro) y la Ciudad de México. En México, la abstracción se vinculó a menudo, como en

el caso de Landau, a las tradiciones arquitectónicas y escultóricas de la América prehispánica. La dinámica fue diferente en Brasil, donde la retrospectiva del artista Max Bill (Suiza, 1908–Alemania, 1994) en la primera Bienal de São Paulo, en 1951, fue el detonante de algunas de las obras más apasionantes y originales del siglo XX.

Landau tenía raíces en ambos lugares, lo que constituye una de las razones del carácter distintivo de sus *Ritmos*. Ella sitúa su descubrimiento del lenguaje lineal, que se convertiría en su principal forma de expresión, en una experiencia personal en México. Sintióse confundida y desesperada tras un incidente en el que sus cuadros fueron destruidos, huyó al mar:

El espacio, un horizonte infinito, la desnudez total de la arena y, jugando con un palo como si fuera una niña, hice líneas en la arena, líneas que el mar se llevó, distorsionándolas. Desde entonces he seguido el calor de la arena, la línea cruda, y he jugado con palos–líneas–marcas que son modificadas, ya no por el agua, sino por mis dedos, mi mente, mi imaginación. Distorsiones, divergencias, convergencias.²

Sin duda fue un momento de descubrimiento personal, una solución a las dificultades por las que había pasado, pero detrás de este momento e informándolo había un profundo conocimiento y una familiaridad con la búsqueda de sus predecesores. Esto lo describe de forma conmovedora en *Si sabes ver*, los momentos de aparente confusión, pero también de extrema lucidez que conducen a lo desconocido y que abren puertas nuevas: “Son los precursores. La vanguardia... Al cambiar ellos mismos, a veces son capaces de cambiar el orden establecido”.³ Entre los precursores, para ella, estaban Mondrian y Klee (Suiza, 1879–1940). A Mondrian lo cita en *Si sabes ver*: “La visión plástica también significa ser plásticamente *activo*. Al ver plásticamente, destruimos de forma automática *lo natural y reconstruimos la apariencia abstracta de las cosas*”.⁴ Aunque estas ideas la interpelaban y se correspondían con su propio sentido de la *visión plástica* y su compromiso con la abstracción, fue con la obra de

2— Myra Landau, *Si sabes ver*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 43.

3— *Ibid.*, p. 30.

4— Piet Mondrian, *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Triologue Form*, New York, George Braziller, 1995, p. 53.

Klee con la que se relacionó más directamente, incluso desde que estaba en Brasil. El grabado Sin título, de 1958, una deliciosa conjunción de minimalismo y barroquismo —quizás evocando un escollo en el mar, un barco, un mástil, una palmera, la carpa arqueada—, recuerda la fantasía contenida y las figuras sencillas de los dibujos de Klee. Para Klee, que fue “uno de los grandes estuarios del llamado arte moderno”,⁵ la cuestión de la abstracción nunca fue blanco o negro. Cualquier obra de arte distorsiona la forma natural, y lo que realmente importa es lo que él llamaba las *dimensiones pictóricas*: “línea, valor tonal y color”.⁶ Las obras de Klee en las que la línea domina o es el único componente apenas plantean alguna referencia iconográfica a través de sus títulos, como en el caso de *Islas sagradas* (1926). La repetición de líneas rectas, trazadas a mano, y las formas intrincadas e interconectadas de los dibujos de Klee, encuentran un eco en los *Ritmos*. En cierto modo, *línea, valor tonal y color* son también las claves principales para Landau, y fuentes infinitas para el ejercicio de la imaginación.

En términos generales y desde una perspectiva visual, el linaje de sus predecesores ha de incluir al grupo neoconcreto de Río de Janeiro, aunque su papel no aparezca en la obra de Landau hasta más tarde. Las conexiones que menciona en su libro *Ritmos* son establecidas con una generación anterior: estudió grabado brevemente con Oswaldo Goeldi (Brasil, 1895-1961) y conoció a muchos de los pintores, incluido Emiliano di Cavalcanti (Brasil, 1867-1976). Tuvo varias exposiciones individuales en Río de Janeiro y participó en numerosas muestras colectivas. Sus cuadros tempranos en Brasil eran escenas relativamente realistas de la vida local, escenas de favelas, por ejemplo, que se fueron simplificando poco a poco “hasta que algunas figuraciones geométricas que representan caseríos, terrazas, templos, acaban siendo difíciles de reconocer como tales”.⁷ Aún así, nada de este momento hace pensar que estuviera al tanto de la abstracción geométrica que había dominado la Primera Bienal de São Paulo en 1951, cuyo famoso cartel de

5— Mário Pedrosa, “Klee and the Present” (1961), en Gloria Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*, New York, MoMA, 2015, p. 310.

6— Paul Klee, *On Modern Art*, London, Faber and Faber, 1948, p. 21.

7— Fernando Andrade Cancino, citado en Myra Landau, *Ritmos*, México, UNAM, 1985, p. 38.

Antônio Maluf (Brasil, 1926–2005) parece ahora un lejano precursor de los *Ritmos*.

En 1959, Mário Pedrosa le extendió una invitación para asistir al Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte con motivo de la inauguración de Brasilia, la nueva capital de Brasil diseñada por Oscar Niemeyer (Brasil, 1907–2012). Pedrosa, amigo de Landau de toda la vida, fue un crítico y activista muy influyente, dedicado al apoyo del arte en la sociedad. Sus planes para un Museo de Arte Mundial en Brasilia son impresionantes, pero también fue un defensor de la obra local altamente experimental de los artistas radicales agrupados *grosso modo* bajo el término *neoconcreto*, entre ellos Lygia Clark (Brasil 1920–1988), Hélio Oiticica (Brasil 1937–1980), Lygia Pape (Brasil 1927–2004) y Sergio (Brasil 1930–1990). En *Ritmos*, Landau cita el artículo que Fernando Andrade Cancino escribió sobre su obra, en el que se sugiere una fuerte afinidad con los relieves de Camargo: “Camargo genera ritmos que surgen de repeticiones, de insistencias barrocas; sus volúmenes son el resultado de una sensibilidad dada vuelta al combinar la modularidad con el azar. Tanto en el caso de Myra como en el de Camargo, ritmo e improvisación logran así armonías desconocidas para la ciencia positivista”.⁸ Landau describe su giro hacia la abstracción, tras mudarse a México en 1960, como algo no planeado: “Entré en el arte abstracto por casualidad”,⁹ refiriéndose a la experiencia con las líneas en la arena. La afinidad con Camargo es reveladora no porque debe una influencia, sino porque nos muestra un impulso paralelo que disloca la racionalidad de la abstracción geométrica a través de abrirse a las necesidades intuitivas y personales de la expresión. El “Manifiesto Neoconcreto” de 1959 lo expresaba de forma contundente: “El arte neoconcreto, nacido de la necesidad de expresar la compleja realidad de la humanidad moderna dentro del lenguaje estructural de una nueva plasticidad, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y plantea la cuestión de la expresión”.¹⁰ El “Manifiesto” se opone firmemente

8— *Ibid.*, p. 41.

9— *Ibid.*, p. 22.

10— Ferreira Gullar, “Neo-concrete Manifesto,” en Dawn Ades (ed.), *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, New Haven, Yale University Press, 1989, pp. 335–337.

a la teoría, argumentando que la obra de arte es más que la suma de sus partes materiales. Especialmente revelador es el pasaje sobre Mondrian:

O creemos posible que el arte forme parte de la vida cotidiana —y la obra de Mondrian da los primeros pasos en esta dirección— o concluimos que tal cosa es imposible, en cuyo caso su obra fracasa en sus objetivos. O bien los planos vertical y horizontal son realmente los ritmos fundamentales del universo y la obra de Mondrian es la aplicación de ese principio universal o bien el principio es erróneo y su obra se basa en una ilusión. De cualquier manera, la obra de Mondrian existe, viva y fértil.¹¹

El texto de Cancino está muy influido por la polémica más bien unilateral entre los artistas neoconcretos y los abstraccionistas geométricos de São Paulo, a quienes se demoniza terminantemente y se acusa de apoyar un enfoque racionalista y materialista del arte. Quizá este argumento llegó a México a través de Landau, que tenía conexiones en Brasil, probablemente a través de Mário Pedrosa, con los artistas neoconcretos, aunque su influencia no se haya manifestado en su obra de inmediato. Pero la idea de ritmo, el término que ella eligió —un término maravillosamente generoso y elástico con raíces en lo visual, en la música y en las palabras—, concuerda con una comprensión ampliada de lo abstracto, que había vuelto a conectarse con la vida humana y la experiencia cotidiana y se había alejado de la abstracción pura. Landau, sin embargo, no llevó esta postura hasta sus últimas consecuencias en la dirección iniciada por los *Parangolés* (1964–1979) de Oiticica y *Trepantes* (1960–1965) y *Corpo coletivo* [*Cuerpo colectivo*] (1970) de Lygia Clark. Para ella, los medios siguieron siendo la pintura al óleo, la tinta, el pastel y las palabras, incluyendo la caligrafía y los libros.

El hecho de que Landau no explorara las posibilidades de una abstracción geométrica liberada de principios racionales o matemáticos y abierta a la expresión de sentimientos hasta mucho después de haber abandonado Brasil, no niega que una de sus fuentes se encuentre ahí: no es raro que los artistas respondan con cierta dilación a ideas importantes. De cualquier forma, ella encontró su propio camino con *Ritmos* y, como dijo

11— *Ibid.*

Cancino, en el México de 1965 no había nadie que estuviera pintando así.

La conexión que sí fue reconocida con frecuencia en aquella época, incluso por la propia Landau, tenía que ver con el arte y la arquitectura del México antiguo, en particular con los mayas. El renovado interés por el arte y la poesía del México antiguo fue compartido por surrealistas y modernistas. El pintor mexicano Gunther Gerzso hizo referencias específicas a los espacios rituales de Yucatán, titulado un cuadro *Ciudad Maya* (1958). Para Cancino, los murales recientes de Landau “son creaciones en las que pervive ese antiguo espíritu expresionista del arte prehispánico de México, junto con una fuerte carga del sentido ornamental de su estetización geométrica”.¹² Mário Pedrosa estableció una relación más precisa en una carta a Landau en 1970: “Me pareció muy interesante el carácter mexicano de tu obra, que era como un plano casi arquitectónico que evocaba los antiguos edificios y decoraciones de Yucatán”.¹³ Al recordar en su autobiografía lo conmovida que quedó al ver una exposición de cerámica en la Librería Francesa de São Paulo, ahora entendía por qué: “Era una cerámica totalmente primitiva y, como tal, desprovista de intelectualismo vanguardista o carroñero. Sólo la estatuaria maya y las figurillas de la Isla de Jaina me emocionan tanto”.

En un principio Landau había querido ser escritora y las palabras siempre mantuvieron su importancia para ella, no como sustituciones o explicaciones de lo visual, sino como una forma de relacionarse con sus pinturas de diferentes maneras y como otra forma de expresión. Era una políglota muy dotada y escribía poesía en español, portugués, francés e italiano. Aunque de niña hablaba alemán con fluidez, decidió no volver a hablarlo tras la invasión nazi de Rumanía y la persecución del pueblo judío. A lo largo del diario epistolar que dirigió a su hija Dominique, publicado bajo el título *Si sabes ver*, se intercalan poemas, no como interrupciones sino como continuaciones del pensamiento expresado de

—

12— Myra Landau, *Ritmos*, *op. cit.*, p. 43.

13— Carta de Mário Pedrosa a Landau, en Myra Landau, *Ritmos*, *op. cit.*, p. 29. Landau envió un mural para una exposición en el nuevo Museo de Arte Moderno y Experimental en Chile, un proyecto de Pedrosa en solidaridad con los artistas en el nuevo gobierno de Allende. Puesto que el mural no fue montado de acuerdo a sus especificaciones, Landau escribió furiosa para retirarlo. La respuesta considerada y conciliadora de Pedrosa la convenció de mantenerlo.

otra manera. La repetición como forma de ritmo subyace tanto en su obra visual como en su escritura.

Una línea dibuja otra
Un punto forma otro
Un círculo se añade a otro
Una mancha de color atrae a otra más intensa
Nuestro trabajo es magia pura
Renovación sin límites
Una meditación constante
Y un trance constante¹⁴

“La poesía, la música, la danza, todo tiene un ritmo”.¹⁵ Ocasionalmente, en las imágenes de *Ritmos* introduce elementos que recurren a otro sentido —el sonido y, en obras posteriores, el tacto— o que tienden a lo caligráfico. En *Partituras* (1983), el ritmo es concebido de forma literal: una partitura —una pieza para violonchelo y piano— se integra a una red de líneas diagonales minuciosamente trazadas. Éstas forman surcos y marcos visuales a lo largo de la página. Partiendo del rectángulo central de líneas oblicuas, las rectas alternadas se extienden hacia el exterior, cada una manteniendo su propia figura, potencialmente de forma indefnida. Son a la vez un eco y un contraste del pentagrama, con sus cinco líneas regulares y fijas: una estructura visual que ha permanecido inalterada por siglos. Los cuatro espacios formados por el pentagrama se antojan sorprendentemente vacíos al lado de las apretadas diagonales, en una especie de contrapunto.

Otra obra temprana, *Ritmo de agua* (1965), apenas anterior al descubrimiento de las *líneas en la arena*, se compone de manchas, cadenas de color y líneas a lápiz. Las líneas son de dos tipos: garabatos verticales o formas más fluidas que recuerdan vagamente a una grafía oriental, aunque no buscan imitar ninguna palabra o ideograma. Son una especie de caligrafía abstracta, posiblemente influida por la llegada a México de dos grabadores japoneses a cuyo curso de grabado asistió. Hay una tensión entre el color y la línea que se equilibran, pero permanecen distantes. Las marcas caligráficas podrían considerarse una forma de escritura asémica, signos desprovistos de significado.

14— Myra Landau, *Si sabes ver, op. cit.*, p. 18.

15— *Ibid.*

Es interesante compararlas con los dibujos de Mira Schendel (Zúrich, 1919–Brasil, 1988) de mediados de la década de 1960, que parecen casi vacíos y sin estructura: “Yo diría que la línea, a menudo, sólo estimula el vacío... En todo caso, lo que importa es el vacío”.¹⁶ Para Landau, por muy casual que aparente ser una marca, hay un orden en el conjunto, ya sea regular o irregular, en contra o dentro del cual existen las marcas, los signos. Esto ocurre en *Ritmos* y en sus obras posteriores. Este orden, sin embargo, no está organizado por un plan fijo como podría pasar con los abstraccionistas geométricos más estrictos, sino que es tan intuitivo como las propias marcas: “Las líneas adquieren un orden, quién sabe de dónde”.¹⁷

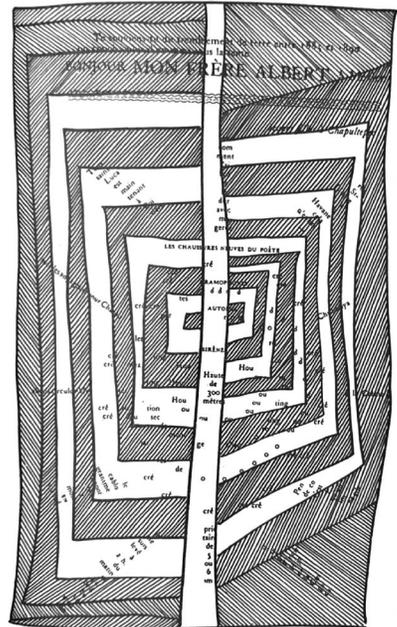
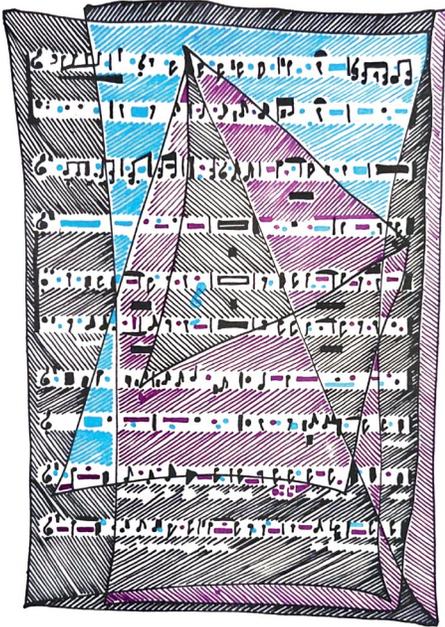
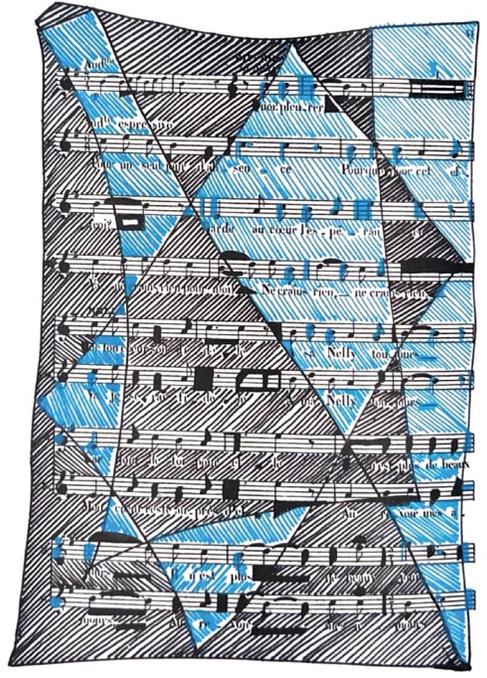
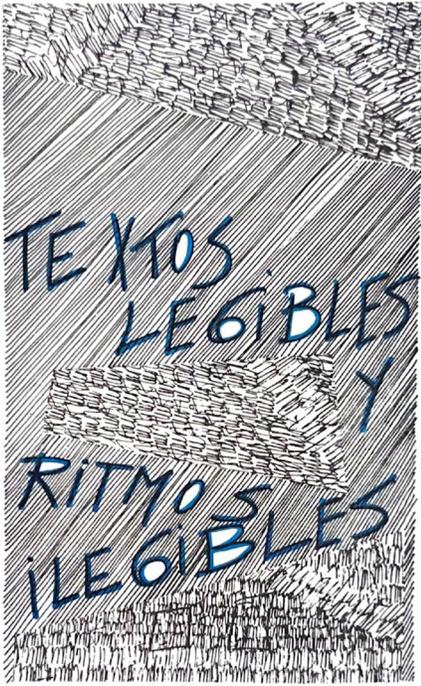
En ocasiones aparecen palabras propiamente dichas, irrumpiendo en el mundo de los ritmos y el orden, fragmentándolo de forma impactante. En su enfática caligrafía, la palabra *amor* se repite en trozos de papel de diferentes tamaños, puestos sobre la superficie a la manera de un collage. En *Sin título* (1996), el efecto es el de abrir de golpe un cofre escondido, un repositorio secreto de cartas de amor, tal vez ocultas tras el marco.

En la obra de Landau hay una gran amplitud de escalas: creó algunos murales y muchos de los *Ritmos* son considerablemente más grandes de lo que parecen en las reproducciones. En el otro extremo se encuentran los libros de artista, bellamente elaborados, que con frecuencia contienen obras dentro de obras en una misma página, *Ritmos* en miniatura. En estos encuentros íntimos, a medida que el lector/espectador pasa las páginas y contempla las imágenes/marcas siguiendo las direcciones de las líneas y sus interconexiones, las páginas a veces parecen ventanas, con aperturas y batientes, o arquitecturas híbridas, o nidos de color; su capacidad de transmitir sensaciones y estados de ánimo es muy poderosa.

El impulso de comunicar una lo visual con lo verbal y, paradójicamente, también los separa a medida que el carácter particular del medio se impone y se explora. Los libros son, en cierto sentido, símbolos de esto: libros sin palabras, que viven en los espacios de la intimidad, de los encuentros privados. Landau tenía un gran

16— Mira Schendel, carta a Guy Brett, 24 de noviembre, 1965, citada en Guy Brett, “A Radical Leap”, en *Art in Latin America*, New Heaven/London, Yale University Press, 1989, p. 275.

17— Myra Landau, *Ritmos*, *op. cit.*, p. 44.



Textos legibles y ritmos ilegibles [Legible Texts and Illegible Rhythms],
s.f.—n.d. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 203]

don para la amistad, de lo que también dan testimonio estos libros. Una característica notable de su autobiografía son las listas de amistades recientes, fortalecidas y renovadas, a las que da tanta importancia como a sus exposiciones. La vida, los amigos, el amor y el arte, eran fundamentales. Ella dedicó *Ritmos*

Al amor

A la amistad

A la locura.

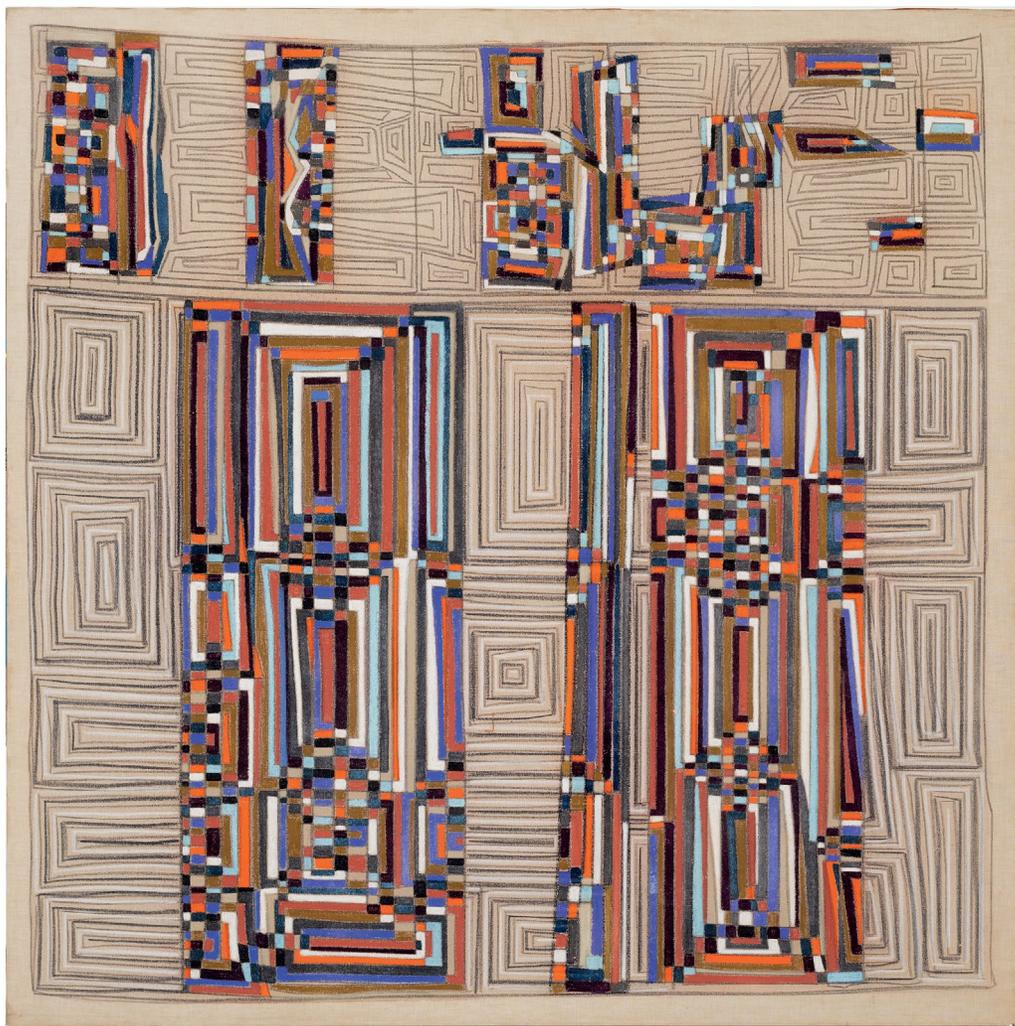
je regarde et dois ^{rester}
ainsi qu'un pan de mur ^{éventré}
maius liés
derostée devant
ce marasme sans fin
cet hospice pleins de fous...
quand et d'où purgira-t-il
quelque bon
auspice?

Plus aucune
sensation de
permanence ...

M. Kauder
2017

La geometría existencial de Myra Landau

Cecilia Fajardo-Hill



Ritmo paranoico [*Paranoid Rhythm*], 1975. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 40]

Es difícil entender por qué y cómo una artista tan prominente y con una obra indiscutiblemente única e importante como Myra Landau fue desdibujada de la historiografía del arte latinoamericano, luego de haber estado activa desde la década de 1960 —no sólo en México, sino en Brasil y luego en Italia— por más de cincuenta años. Incluso, a pesar de que fue celebrada con numerosas y notables exhibiciones colectivas e individuales y reseñada por destacados curadores y críticos, como Juan Acha, Anita Brenner, Luis Cardoza y Aragón, Raquel Tibol, Rita Eder, Alaide Foppa, Federico Morais, Aracy Amaral y Mário Pedrosa. Las razones son múltiples y, paradójicamente, lo que hace singular a la obra de Myra Landau es la misma razón por la que fue marginada.

Primero, existe una tendencia generalizada en América Latina de borrar o marginar a muchísimas mujeres prominentes de las vanguardias del siglo XX, pese a haber sido protagonistas e innovadoras en sus campos artísticos específicos y visibles en su momento histórico. Al escribir las historias del arte latinoamericano, ha sido fácil omitirlas porque el sistema ha favorecido y naturalizado la prominencia de los hombres y la invisibilidad de las mujeres.¹ Esto también ocurrió en la abstracción moderna. Si bien artistas importantes han recibido la merecida atención y el reconocimiento —como Gego (Alemania, 1912–Venezuela, 1994), Lygia Pape (Brasil, 1927–2004) o Lygia Clark (Brasil, 1920–1988)—, muchas otras siguen ocupando un lugar menor en la historiografía a pesar de que se asume que la abstracción no tiene género o está más allá del género y, por lo tanto, es un lenguaje que promueve una igualdad mayor que en otros campos del arte.²

La segunda razón importante de la ausencia de Landau en la historiografía del arte se debe a que su obra abstracta es indefinible e inclasificable dentro de los *ismos* de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, ya que es descrita como lírica, expresionista, con una abstracción ornamental, producto

—

1— He escrito sobre este fenómeno en: “The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices”, en Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Los Angeles/Múnic/Londres/Nueva York, Hammer Museum/University of California/Delmonico Books-Prestel, 2017.

2— Sobre abstracción y mujeres, véase: Cecilia Fajardo-Hill, “Her Abstractions: Expanded Modernisms in Latin America”, *Les Cahiers du musée national d’art moderne*, núm. 159, primavera, 2022.

EXPOSICIONES

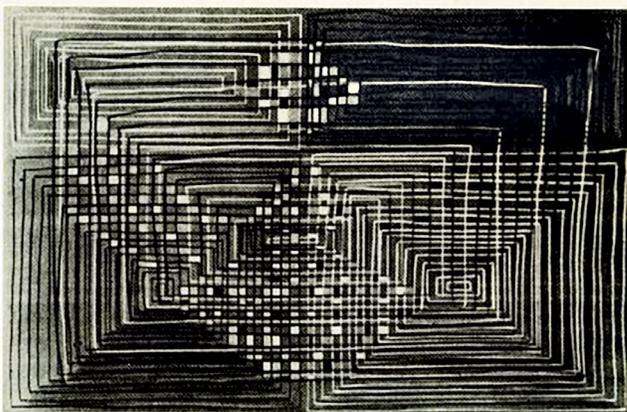
Juan Acha

MYRA LANDAU: RECONOCIMIENTO DE UN DÉCADA

Buen sentido de la forma y expresivo lirismo, serían las virtudes artísticas internas que encuentro correlacionadas en las concepciones pictóricas de Myra Landau. Para percatarse de ello, basta visitar el pequeño conjunto de obras que actualmente expone esta artista en la Casa de Lago, a manera de sinopsis de diez años de labor. Como constantes formales, en sí productos y a la vez vehículos de dichas virtudes, cabe señalar el paralelismo geométrico-líneal y el ritmo cromático, ambos de sabor primitivista. De tal suerte que esta pintora se sitúa en los orígenes del arte geométrico artístico, para hacer visible lo que tiene que decir (lo geométrico y el primitivismo no se excluyen necesariamente).

Además de pinturas, expone ampliaciones fotográficas, cuyo grafismo repetitivo nos da cuenta de una despierta y liberada sensibilidad artística ("Cartas de Amor" y "Saudades", ambas de 1969 y la última muestra la contraposición de graffas y planos). También incluye grabados, los que nos hablan de su inquietud y consecuentes búsquedas formales. Indudablemente, Myra Landau tiene algo que decir y sabe concebir la superficie artística con impulso emocional e intuitivo.

Pero es en la pintura donde destaca su personalidad. En dos telas de 1965, advertimos ya el buen sentido de forma: una estructurada por planos ("Ritmo Partido") y la otra cubierta de apretadas paralelas ("Ritmo 1o.") que en adelante



Myra Landau, *Ritmo en Y*, 1971

irán a caracterizar su obra.

Como ejemplos de su mundo pictórico y de sus mejores niveles cualitativos, destacan "Ritmo Z" y "Ritmo 21" —obras de 1972. Aquí en las amplias dimensiones, la artista correlaciona con más eficacia estética la fuerza de expresión y el buen sentido de forma. De lo primero atestigua el trazo puramente manual y "desgeometrizable" de las paralelas y las configuraciones que éstas generan. Así, Myra Landau va a contrapelo de nuestra época, tan empeñada en negar los efectos personales de la mano o, por lo menos, de restarles importancia, con el manifiesto propósito de sobreestimar la perfección maquinista e impersonal. Esta pintura es directa: tanto por el dibujo y el colorido, como por la simplicidad repetitiva de las líneas y la sencillez y frescura de su lirismo.

El acertado manejo de las formas lo encontramos en los conglomerados rítmicos de color: amarillos, azules y celes-

tes, cubren los pequeños cuadrados que forman la intersección de dos verticales y dos horizontales y que configuran rombos o rectángulos, al mismo tiempo que acentúan la superposición de verticales y diagonales —u horizontales—; esto es, los rombos contrastan las perspectivas que produce el paralelismo líneal. La ambigüedad y los contrastes son igualmente simples y directos. A todo esto habría que agregar la textura y el color del lino crudo, así como la vibración de un agreste "moiré".

Aparte de estos méritos que solemos calificar de artísticos cuando conceptuamos el arte como medio de expresión, habrá que subrayar la significación artístico-cultural: lo que la pintura de Myra Landau enseña a nuestra actualidad artística, al situarnos ante el origen de la geometrización pictórica. Propiamente, nos coloca sin saberlo —por pura intuición— ante un mundo de formas que tiene antecedentes en los textiles de los

de un impulso inconsciente, etcétera. Estos términos son complicados, particularmente, porque estamos hablando de una mujer y cualquier asociación con lo irracional, emocional o expresivo es automáticamente relegado al ámbito de lo *naturalizado*, de falta de originalidad y de lo *femenino*. Además, porque no se adscribe a lo que hoy se considera la cúspide del modernismo latinoamericano: la abstracción geométrica. En un texto seminal de Juan Acha sobre Myra Landau, el autor resalta dos aspectos de su obra. El primero contrasta la frialdad e intelectualismo de la abstracción geométrica con una asociación de la obra de Landau con los "textiles primitivos" y las molas panameñas que resultan en "formas primitivistas

y desgeometrizadas”.³ En segundo lugar, destaca una *poesía visual* cuya *frescura* y belleza surgen del inconsciente, de cierto automatismo de la artista. Acha concluye que la obra de Landau constituye una combinación muy personal entre lirismo y geometrismo, actualidad y primitivismo, que —en correspondencia con la inconformidad de su tiempo— la llevan a una nostalgia del pasado remoto por medio de la que humaniza el presente al actualizarlo.⁴ A pesar de que la lógica discursiva de Acha es positiva, el texto está plagado de prejuicios culturales, como el acto de pensar en los textiles populares, antiguos o contemporáneos, solamente como creaciones primitivas. También, lee la subjetividad de Landau como inconsciente y primitivista. Inevitablemente, este tipo de discurso suscribe a la artista como una *outsider* y, más aún, aunque Acha fue uno de los grandes teóricos del *arte no objetual*, crea un discurso convencional sobre la obra de Landau, cargado de los prejuicios típicos asociados a la mujer. No existe ningún texto de Landau que indique que ella estaba conscientemente forjando un lenguaje primitivista adeudado con los textiles y el arte popular. Incluso, en mi correspondencia con su hija Dominique Landau, se confirma que nunca tuvieron conversaciones acerca de textiles ni arquitectura.⁵

Una tercera razón por la cual Landau no ocupa su merecido lugar en la historia del arte abstracto es haber sido autodidacta. A pesar de que sabemos que una escuela no hace a una artista, se insiste en que alguien que no ha recibido una formación académica ocupa un lugar de *outsider*.

Myra Landau no sólo fue una artista multidisciplinaria, con cuerpos importantes de grabado, pintura y dibujo, sino que también hizo libros de artista, fue poeta y escritora. El historiador de arte británico Kobena Mercer, en su libro *Discrepant Abstraction* [*Abstracción discrepante*], describe cómo, a partir de la diferencia entre una visión monolítica dominante de una abstracción *monocultural*, necesitamos entender la abstracción como inherentemente multidireccional e intercultural dentro de un *continuum* múltiple de tiempo y espacio, que es emblemático de las vicisitudes de la modernidad. Si pensamos en la Segunda

—

3— Juan Acha, “La transformación del lirismo ornamental de Myra Landau”, en Myra Landau, *Pinturas recientes*, México, MAM, 1975.

4— *Idem*.

5— Conversación escrita con Dominique Landau, 21 de julio de 2024.

Guerra Mundial, el Holocausto y la Guerra Fría, todas éstas involucran a Myra Landau por ser una inmigrante que se vio obligada a salir de Rumania en 1926, que experimentó el antisemitismo y creció y vivió entre varios países construyendo no sólo múltiples memorias y realidades culturales, sino también llevando con ella el peso existencial de pérdidas y exilios. Para Mercer, necesitamos entender la abstracción y la modernidad como impuras, imperfectas y con la necesaria agencia incompleta de un fenómeno elusivo, cuya naturaleza abierta resiste el impulso narrativo de ir hacia una conclusión cerrada y que, por el contrario, requiere de múltiples interpretaciones abiertas y no esencialistas.⁶ La concepción de Mercer acerca de la existencia de *otras* abstracciones que no se lean dentro de un progresismo moderno es importante para entender la obra de Landau, que propone una abstracción arraigada a la vida, a los sentidos, a la pertenencia, al mundo real y a una necesidad existencial. En su libro *Si sabes ver*, que publicó para sus alumnos, Landau describe que el arte es “una necesidad que nos pertenece como nos pertenece la piel que nos cubre [y es] la manera de quebrar tabúes, barreras, fronteras sociales, geográficas, etcétera, ¡que nos tienen encarcelados!”⁷

Para incluir a Myra Landau en la historia del arte abstracto latinoamericano desde la década de 1960, primero es necesario expandir la noción canónica de *abstracción geométrica* y la presunción indiscutible de ser la única representación del modernismo latinoamericano en expresiones como el arte cinético, el arte neoconcreto y otras formas establecidas de abstracción geométrica. La realidad es que la obra de Landau no puede circunscribirse de manera rigurosa ni al arte cinético ni a la geometría estricta o al informalismo, que es un campo creciente de la historiografía del periodo.⁸ De hecho, la propia artista define

6— Ver Kobena Mercer (ed.), *Discrepant Abstraction*, London/Cambridge, Institute of International Visual Arts/The MIT Press, 2006, pp. 8-17.

7— Myra Landau, *Si sabes ver*, México, Beau Geste Press, 1975. La primera edición de este libro se publicó en 1975 por Beau Geste Press, el mismo año de su muestra en el Museo de Arte Moderno. Su segunda (1985) y tercera (2010) ediciones fueron realizadas por la Universidad Veracruzana.

8— Ver María Amalia García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s” y Mariola V. Alvarez, “Calligraphic Abstraction and Postwar Brazilian Informalist Painting”, en Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, Nueva York/Londres, Routledge, 2019.

su abstracción como “geometría libre”.⁹ Irónicamente, lo que condiciona la originalidad o singularidad de cualquier artista es que, justamente, su obra sea única y distinta a los lenguajes y estilos ya instituidos de su momento. Sin embargo, en el caso de Landau, la complejidad estructural y organicidad irrepetible de su abstracción son elementos que la dejan fuera de las narrativas. En mi intercambio escrito con su hija Dominique, puede leerse que la artista: “¡estaba siempre muy orgullosa cuando íbamos a un museo y nunca había algo similar a su trabajo!”.¹⁰ Y esto es enteramente cierto, en la obra de Myra Landau podemos encontrar asociaciones con otros artistas, pero no es posible identificar una escuela u otro cuerpo de obra que se asemeje o que haya perseguido una investigación plástica similar. Esto es algo positivo, no negativo.

Para entender su lugar, no podemos aislarla en un nicho solitario de peculiaridad. En particular, me interesa conectarla con otras artistas abstractas de América Latina, no tanto porque sus trabajos pertenezcan al mismo momento histórico, contexto de producción cultural o estilo, sino porque comparten códigos estéticos importantes y, principalmente, porque cada una de ellas, en su singularidad, contribuye con formas de abstracción únicas e innovadoras que no siempre son clasificables dentro de movimientos específicos. Entre los autores que han propuesto relaciones fructíferas con la obra de Landau se encuentra la historiadora del arte mexicana Carla Stellweg, quien asocia su trabajo con el de Eva Hesse (Alemania, 1936–Estados Unidos, 1970), Gego, Mira Schendel (Suiza, 1919–Brasil, 1988), Agnes Martin (Canadá, 1912–Estados Unidos, 2004) y el arte cinético, todas conexiones interesantes y que deberían ser exploradas.¹¹ Por su parte, el historiador Fernando Andrade Cancino asocia la ausencia de orden racional de Myra con el brasileño Sergio de Camargo (Brasil, 1930–1990).¹² Federico Morais asocia la espontaneidad, inagotabilidad, no intelectualización y flujo vital

—

9— *Myra Landau*. Disponible en: <https://www.myralandau.net/mexico>.

10— Conversación escrita con Dominique Landau, 21 de julio de 2024.

11— Carla Stellweg, *Rhythm, Time and Space: A Celebration of Myra Landau, Her Life and Her Art*, Nueva York, Henrique Faria Fine Art, 2018. La autora asocia de forma interesante la obra de Myra a la definición flexible de lo cinético de Guy Brett. También establece conexiones con textiles y códices precolombinos.

12— Texto incluido en Myra Landau, *Ritmos*, México, UNAM, 1985, p. 41.

de los ritmos de Landau con el brasileño nacido en Italia Alfredo Volpi (Italia, 1986–Brasil, 1988), cuya obra es principalmente abstracta, pero escapa al geometrismo de su época en Brasil, y con Armando Reverón (Venezuela, 1889–1954), quien llegó a desmaterializar el paisaje del Caribe de Macuto a través de la luz.¹³

Myra Landau comparte con varias artistas el uso de la línea como recurso compositivo que funciona dinámicamente —ya sea sola o combinada con colores— creando efectos visuales rítmicos y vibratorios. Entre ellas se encuentran Margarita Azurdia (Guatemala, 1931–1998) y su serie de pinturas *Geométricas* (1967–1969), que pese a su estética contemporánea se relacionan con los textiles mayas; Judith Lauand (Brasil, 1922–2022) con obras como *Concreto 61* (1957), cuyos ritmos de líneas negras en tensión dinámica vibran sobre el fondo blanco monocromo; Mira Schendel, con sus densas texturas de letras, signos y marcas sobre el plano de sus *Objetos gráficos* (1967); los dibujos de *Reticuláreas* de Gego, de las décadas de 1970 y 1980 y su serie de *Tejeduras* de finales de los años 1980 y principios de la década de 1990, que elaboran complejas cuadrículas orgánicas; las *Estructuras vibratorias* de los años 1950 de Lidy Prati (Argentina, 1921–2008), en las que dos líneas orgánicas crean una alternancia compositiva vertical sobre planos de color; e, incluso, la instalación de *Marcos móviles* (1978) de Helen Escobedo (México, 1934–2010), que podría imaginarse como una activación espacial de las composiciones de cuadrados y rectángulos concéntricos de Landau. Éstos son apenas unos ejemplos para dar cuenta de cómo Landau forma parte de un diálogo expandido de la abstracción latinoamericana y debe ser incluida, junto con otras y otros artistas, en una historiografía expandida de la abstracción moderna en América Latina.¹⁴

Hay varios principios importantes en la obra de Myra Landau. El primero es la repetición. A partir de 1965, cuando crea su

13— Federico Morais, “Pequenos Incendios nos Ritmos Sensuais de Myra Landau”, *O Globo*, septiembre 1978.

14— Otras artistas que pueden relacionarse con la obra de Landau por razones múltiples son Marta Minujín y sus colchones de los años sesenta; la serie *Tecelar*, de los cincuenta, de Lygia Pape; los *Selos* de Celeida Tostes; las composiciones serializadas de Loló Soldevilla, también de los cincuenta; *La red elástica* de Lygia Clark, de 1973; las pinturas de Regina Aprijaskis de la década de 1970, inspiradas en la cultura prehispánica; o la serie *Sudamérica*, de 1958, de María Freire.

primer *Ritmo*, la artista desarrolla cientos de variables de este concepto estético. Sus pinturas son variaciones sobre un mismo tema. De acuerdo con ella, el ritmo se encuentra en todo y lo es todo. Es una forma de balance. Ella explica que sus pinturas son un conjunto de líneas que persiguen la armonía inexistente en el mundo caótico que la rodea. Estas composiciones de líneas no responden a un orden preestablecido, son directas y no son definibles como *pensamiento* o *idea*, sino como *sentido*.¹⁵

La historiadora del arte, crítica y curadora británica Briony Fer, en su libro *The Infinite Line [La línea infinita]*, discute qué significa seguir haciendo arte después del modernismo y para ello aborda el concepto de *repetición* como *lo nuevo*, que no invoque únicamente el *ready-made* de la memoria, sino la creación de algo nuevo. Ella escribe sobre la repetición: “Es un medio de organizar el mundo. Es un medio de desordenar y deshacer. Puede ser utópico y distópico”.¹⁶ Al referirse al libro del filósofo francés Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Fer propone formas de repetición que pueden ser parciales o infinitas, redentoras o destructivas, en el momento de la desintegración del modernismo. Para Deleuze, la repetición se libera de ser la repetición de un original idéntico y, por lo tanto, puede ser la repetición de la diferencia.¹⁷ La serie *Ritmos* puede entenderse como esta repetición de la diferencia. Adicionalmente, Fer plantea que el arte es uno de los pocos espacios en la cultura que abre un margen de libertad dentro de la repetición, justamente, porque es provisional y temporal. Acerca de la repetición, quisiera referir a la noción del *ritmo* en Myra, pero también a una forma de *elaborar, ordenar y desordenar* una suerte de multiplicidad de memorias culturales y emocionales enraizadas en esta serie. Finalmente, está el hecho de que la obra de Landau navega a través de un espacio intersticial entre lo moderno y lo posmoderno, no sólo por su lenguaje abstracto, sino porque ella *encuerpa* por su propia historia de exilio y la posguerra que llevaron a la crisis del relato moderno.

—

15— Myra Landau. Disponible en: <https://www.myralandau.net/mexico>.

16— Briony Fer, *The Infinite Line: Re-Making Art After Modernism*, Connecticut/Londres, Yale University Press, 2004, pp. 2-4. En el original se lee: “It is a means of organising the world. It is a means of disordering and undoing. It can be utopian and dystopian. [...] What it means to continue to making art after modernism”.

17— Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, traducción de Paul Patton, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

Leer la obra de Landau también nos lleva a invocar el concepto de *obra abierta* formulado por Umberto Eco en 1962. Éste articula la contingencia perceptual y conceptual de una obra que, en su multiplicidad de sentidos, ofrece libertad interpretativa y participativa al espectador y, a la vez, ante la falta de finitud de significado, la obra permanece abierta. La idea de una obra que no concluye no sólo tiene que ver con los espectadores, sino con la obra misma y con la artista. En este sentido, la serie de *Ritmos* es una obra abierta porque nunca concluyó. Por ello y por su propia naturaleza desobediente exige que nuestros ejercicios de interpretación sean contingentes y no clasificatorios. Su repetición obsesiva es un enunciado a esta apertura, a la vez que plantea en su dinamismo la imposibilidad de la inmovilidad de su significado.

De esta manera, quisiera proponer que la obra abstracta de Landau sea entendida como una geometría existencial que está determinada por una relación estrecha con la línea y, por lo tanto, con la pintura como dibujo. Ésta no se define como abstracción inconsciente, irracional, no intelectual, lírica o espontánea, sino como la expresión de una forma radical de subjetividad e intuición estética existencial. En otras palabras, su vida y su arte están intrínsecamente unidos, se alimentan uno al otro, materializando la vida y el arte a través de pinturas abstractas que acompañan y nacen junto a sus estados de ánimo, mentales y creativos, en el ejercicio cotidiano y extraordinario de vivir, casi de forma diarística. A pesar de que la vida de Myra Landau estuvo marcada por grandes dificultades —tales como el exilio de Rumania por el nazismo, la oposición familiar a que ella fuera artista, la muerte de su hijo, su padre y su esposo—, fue una mujer con una enorme vitalidad y resistencia creativa y personal. Luego de la muerte de su esposo Miguel Salas Anzures, Landau escribió: “Lo único que me queda es continuar *AD INFINITUM* haciendo líneas y más líneas, hasta que llevada por una de ellas me vaya a la chingada, de una buena vez”.¹⁸ La línea interrumpida, cruzada, entretejida, compulsiva, repetida, caligráfica, inestable, texturizada, continua, multiplicada, sutil, contingente, libre, rebelde, laberíntica y existencial que se manifiesta con *Ritmo partido* (1965) define la abstracción abierta, sensual y única de Myra.

El boceto de *Ritmo partido* (1965) presenta una composición en dos secciones que, al estar dividida por una línea central,

18— Myra Landau, *Ritmos*, *op. cit.*, p. 45

emerge de un centro desde el cual construye una composición concéntrica a mano alzada de líneas rectangulares que generan una suerte de arquitectura utópica expandida de líneas irregulares. La obra se lee como un plano cuyo centro engendra una lógica constructiva que es laberíntica, contradictoriamente coherente y a la vez incontrolada y subjetiva. Es una geometría viva que, en vez de excluir la espontaneidad del dibujo y el impulso estético libre de la artista, existe como una posibilidad infinita de flexibilidad estructural y vital.

Quisiera insistir en la presencia protagónica de la línea en la producción de Landau. Su obra ha sido asociada con el arte del pasado, con lo prehispánico y, seguramente, aunque ella no hable de este aspecto en sus escritos, es interesante pensar en la cualidad común y pluricultural a través del tiempo de este impulso vital, desde la Antigüedad a nuestros días, por esbozar, marcar, experimentar, rayar, apuntar, prefigurar, tatuar, trazar, grabar e ilustrar a partir del dibujo. El artista conceptual y pintor irlandés Michael Craig-Martin (Irlanda, 1941), en su ensayo para la muestra *Drawing the Line*, distingue entre los dibujos de los maestros del pasado que han superado la prueba del tiempo y los contemporáneos que, al no tener la misma acreditación histórica, los hace más vulnerables, pero a la vez más libres.¹⁹ Craig-Martin afirma que la gran cualidad de un dibujo como obra de arte es su capacidad de *acuerpar* enteramente la visión singular de una artista y que, más allá de la interpretación de una obra a partir de la historia del arte, el coleccionismo y la crítica, para las artistas mismas una obra de arte está viva y necesita ser sentida más que comprendida. Ya sea antigua, moderna o contemporánea, necesita ser parte del presente vivo.²⁰ El autor describe las características claves del dibujo: “Espontaneidad, especulación creativa, experimentación, ser directa, simplicidad, abreviación, expresividad, inmediatez, poseer visión personal, diversidad técnica, modestia de medios, crudeza, fragmentación, discontinuidad, lo inacabado

—

19— Michael Craig-Martin, *Drawing the Line: Reappraising Drawing Past and Present. Selected by Michael Craig-Martin*, Londres, The South Bank Center, 1995, p. 8.

20— *Ibid.*, p. 9.

y el carácter abierto”.²¹ Todos estos términos podrían describir la obra de Landau, ya que su abstracción está marcada por el dibujo, por el uso de una línea que conlleva una y otra vez la reinención y reflexión existencial de su propia vida y de las posibilidades de una abstracción abierta que sea capaz de *acuerpar* complejidad y armonía a la vez. Ella misma explica que “cada línea que trazas tiene que llevar toda esa VIDA que diriges y que te dirige”. También dice: “te deseo lo difícil. Difícil trazar una línea, difícil encontrar tus colores, difícil abrir tu camino en la vida”.²²

Cuando la artista realizó la pintura de *Ritmo partido*, líneas negras ya no flotan en el fondo de papel blanco, ahora son líneas blancas sobre un fondo rojo ocre creando un denso e irregular ritmo cromático. Esta densidad pictórica presenta una cualidad de textil, en la que continúa predominando la línea. Ésta y otras pinturas se comportan como dibujos tramados a partir del diálogo entre la línea y el color, en numerosas ocasiones, sobre lino crudo. En ellas, a pesar de la arquitectura de la composición, no existe separación entre los planos y la línea o entre la línea y el color; lo que se percibe es un continuum orgánico y complejo.

En su serie *Ritmos*, Landau utiliza un vocabulario diverso formado por rombos, cuadrados y rectángulos, líneas convergentes y divergentes, cuadrículas orgánicas desobedientes y una paleta reducida de colores. A pesar de que una obra como *Ritmo continuo* (1971) presenta una diferencia estructural de multidireccionalidad y un núcleo descentrado, la inclusión de líneas y grillas de colores intercalados hace que cada una de las obras de esta serie represente una repetición de la diferencia, combinando disciplina, intuición estética y libertad, cualidades que Landau consideraba esenciales de la práctica artística.

La abstracción de Myra Landau es el mayor testimonio de su compulsión y su resiliencia creadora y existencial. De allí que ella escribiera: “El arte lo es todo y todo es arte siempre y cuando hagamos de nuestra vida un arte”.²³ Esto se hace aun más evidente en los títulos de sus obras, que retoman como matriz

21— *Idem*. En el original se lee: “spontaneity, creative speculation, experimentation, directness, simplicity, abbreviation, expressiveness, immediacy, personal vision, technical diversity, modesty of means, rawness, fragmentation, discontinuity, unfinishedness, and open-endedness”.

22— Myra Landau, *Si sabes ver, op. cit.*, pp. 34 y 51.

23— *Ibid.*, p. 19.

la palabra *Ritmo*. Algunos títulos refieren a estados de ánimo: “paranoico”, “agresivo”, “imprevisto”, “algo sombrío”, “sentimental”, “desequilibrado”, “muy personal”, “de mujer enamorada”, “algo alegre para Dominique”, “constante”, etcétera. Otros refieren a la experiencia de vida: “primavera”, “gris”, “en girasol”, “de lluvia”, “de agua”, “miércoles de ceniza”, “frío”, “del futuro”. Y otros refieren a un lugar, cultura o periodo histórico: “bizantino”, “persa”, “africano”, “medieval”, “carioca”, etcétera. Finalmente, hay títulos que refieren a la música y el arte. Específicamente, la serie *Ritmos*, tal y como la artista explicó, *significaba* algo y proponía el desdibujamiento del límite entre la vida y el arte, lo que representaba la posibilidad de “entrar al mundo real”. En sus palabras: “Tu vida, tu arte, será ritmo y el ritmo será continuo y tu vida alcanzará el equilibrio indispensable para que te sientas, al mismo tiempo, mortal e inmortal”.²⁴

El concepto de *eccentric abstraction* [*abstracción excéntrica*] que creó la escritora, crítica, curadora y activista norteamericana Lucy Lippard en 1966 para contrarrestar la rigurosidad industrial y racional del minimalismo que estaba floreciendo en Estados Unidos, resulta oportuno para pensar en la abstracción existencial de Landau. Éste fue el título de una muestra que Lippard curó y en la que incluyó a artistas como Louise Bourgeois (Francia, 1911–Estados Unidos, 2010), Alice Adams (Estados Unidos, 1930), Bruce Nauman (Estados Unidos, 1941), Eva Hesse (Alemania, 1936–Estados Unidos, 1970) y Keith Sonnier (Estados Unidos, 1941–2020) para conceptualizar una abstracción orgánica, visceral, erótica e imperfecta, en la que formas diferentes se reconcilian colapsando la dicotomía forma/contenido. Lippard propone una abstracción que sirva como vehículo potente para manifestar lo no familiar y como una posibilidad radical de una subjetividad precaria.²⁵ Es esta noción de subjetividad precaria la que describe mejor la forma única, vital, insistente y existencial de la geometría viva de Myra Landau.

24— *Ibid.*, pp. 28 y 38.

25— Lucy Lippard, “Eccentric Abstraction”, *Art International*, vol. 10, núm. 9, noviembre, 1966. Republicado en *Changing Essays in Art Criticism: Lucy Lippard*, New York, Dutton, 1971, pp. 98–111. Este texto fue escrito en el contexto de la exposición *Eccentric Abstraction* que se llevó a cabo en la Fischbach Gallery de Nueva York en 1966.



Vista de la exposición—Exhibition view of *Myra Landau. Geometría sensible*
—*Sensitive Geometry* en el—at MUAC, 2024. Foto—Photo: Oliver Santana

Xalapa

Italia

Israel

Países Bajos

The image shows a large wall-mounted timeline of an artist's work, organized by year and geographical location. The timeline is divided into four main sections: Xalapa, Italia, Israel, and Países Bajos. Each section contains a vertical line of dates, with corresponding artworks, posters, and text panels pinned to the wall. The artworks include abstract compositions, geometric patterns, and framed pieces. The text panels provide context for the works, often mentioning exhibition titles and dates. The timeline starts in 1972 and ends in 2010. The floor is a light-colored, textured surface.

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

1972: PASTELARTE

1975: MYRA LANDAU

1994: MYRA LANDAU

1995: MYRA LANDAU

1996: MYRA LANDAU

1997: MYRA LANDAU

1998: MYRA LANDAU

1999: MYRA LANDAU

2000: MYRA LANDAU

2001: MYRA LANDAU

2002: MYRA LANDAU

2003: MYRA LANDAU

2004: MYRA LANDAU

2005: MYRA LANDAU

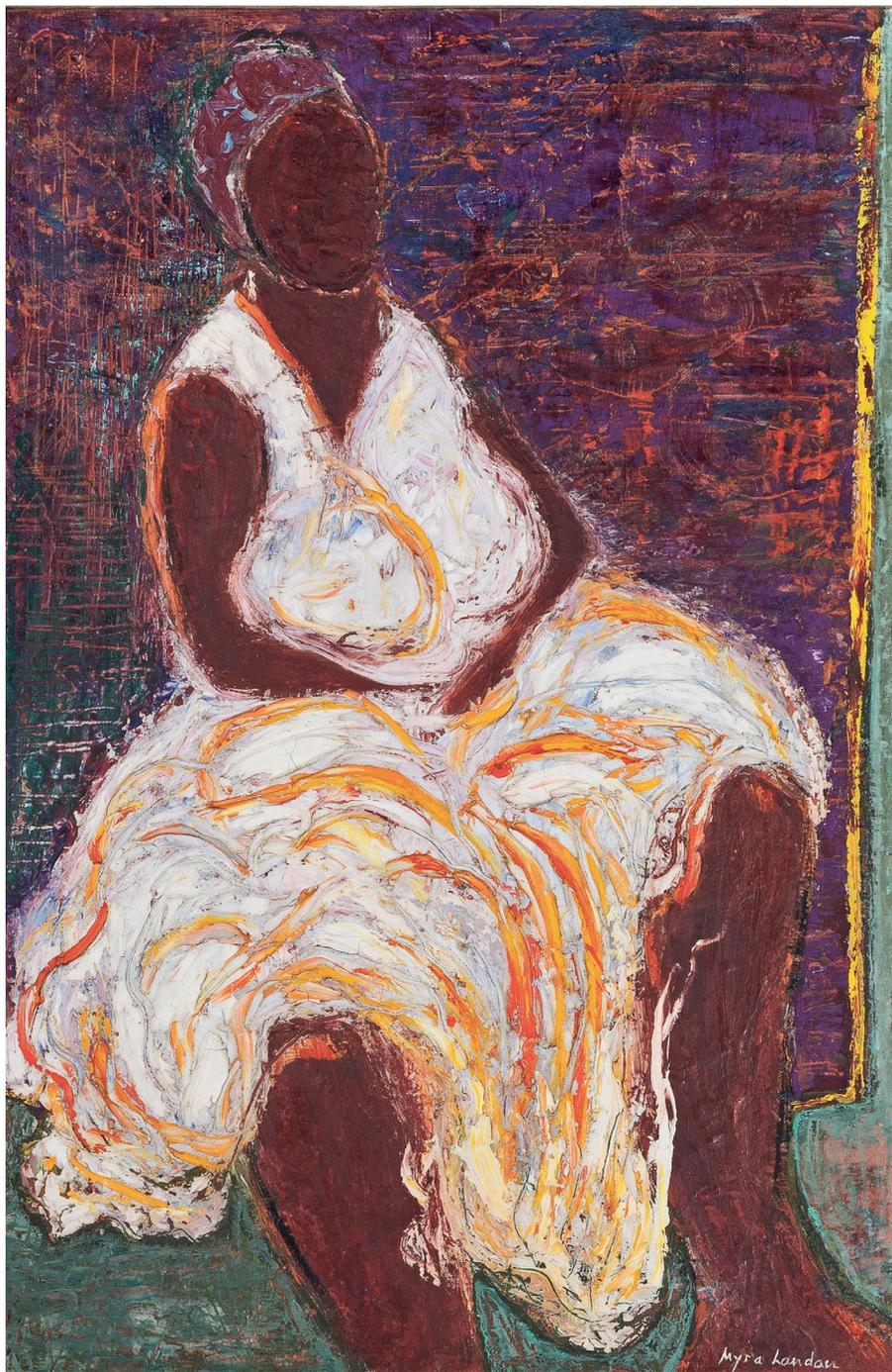
2006: MYRA LANDAU

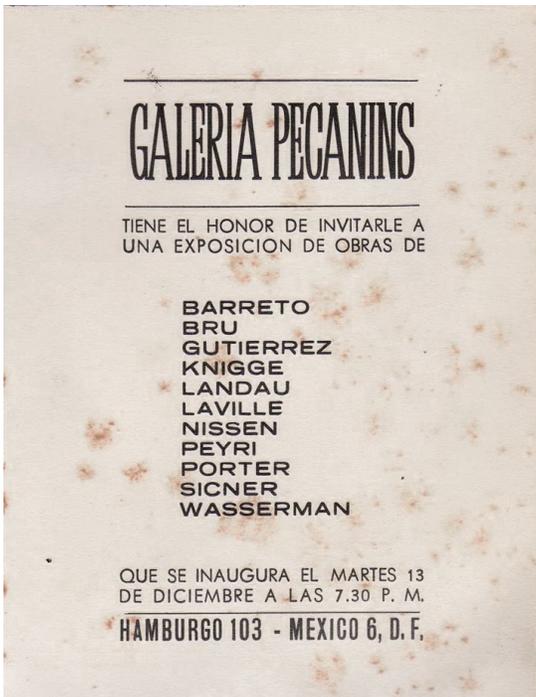
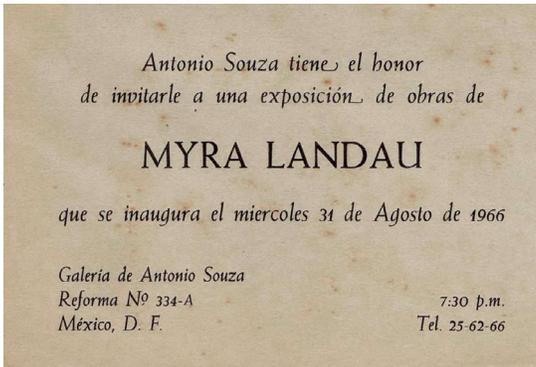
2007: MYRA LANDAU

2008: MYRA LANDAU

2009: MYRA LANDAU

2010: MYRA LANDAU





Izquierda, arriba—Left, up: Invitación a la exposición—Invitation to the exhibition *Myra Landau* en—
—at Galería Antonio Souza, 31 de agosto—August, 1966. Archivo—Archive Myra Landau

Izquierda, abajo—Left, bottom: Invitación a la exposición colectiva en—Invitation to the collective
exhibition at Galería Pecanins, 13 de diciembre—December, 1967. Archivo—Archive Myra Landau

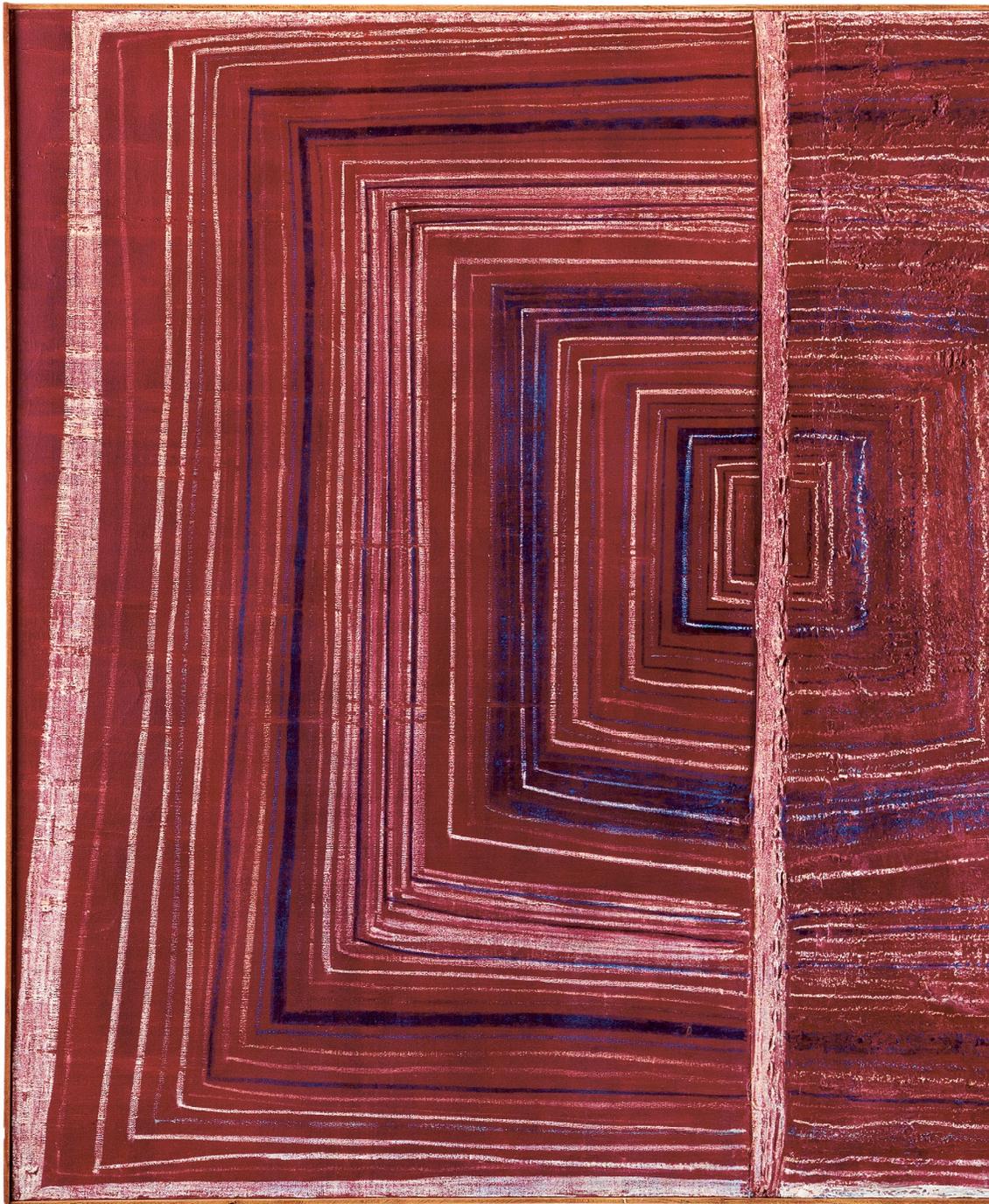
Derecha—Right: “Expone Myra Landau el día 3 de diciembre”, 1964.
Recorte hemerográfico—Newspaper clipping. Archivo—Archive Myra Landau



Myra es la tristeza y la alegría. Ambivalente se asoma al mundo detrás de su pintura de "severidad y de silencio".



Por fuera y por dentro [Without and Within], 1962. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 5] 77





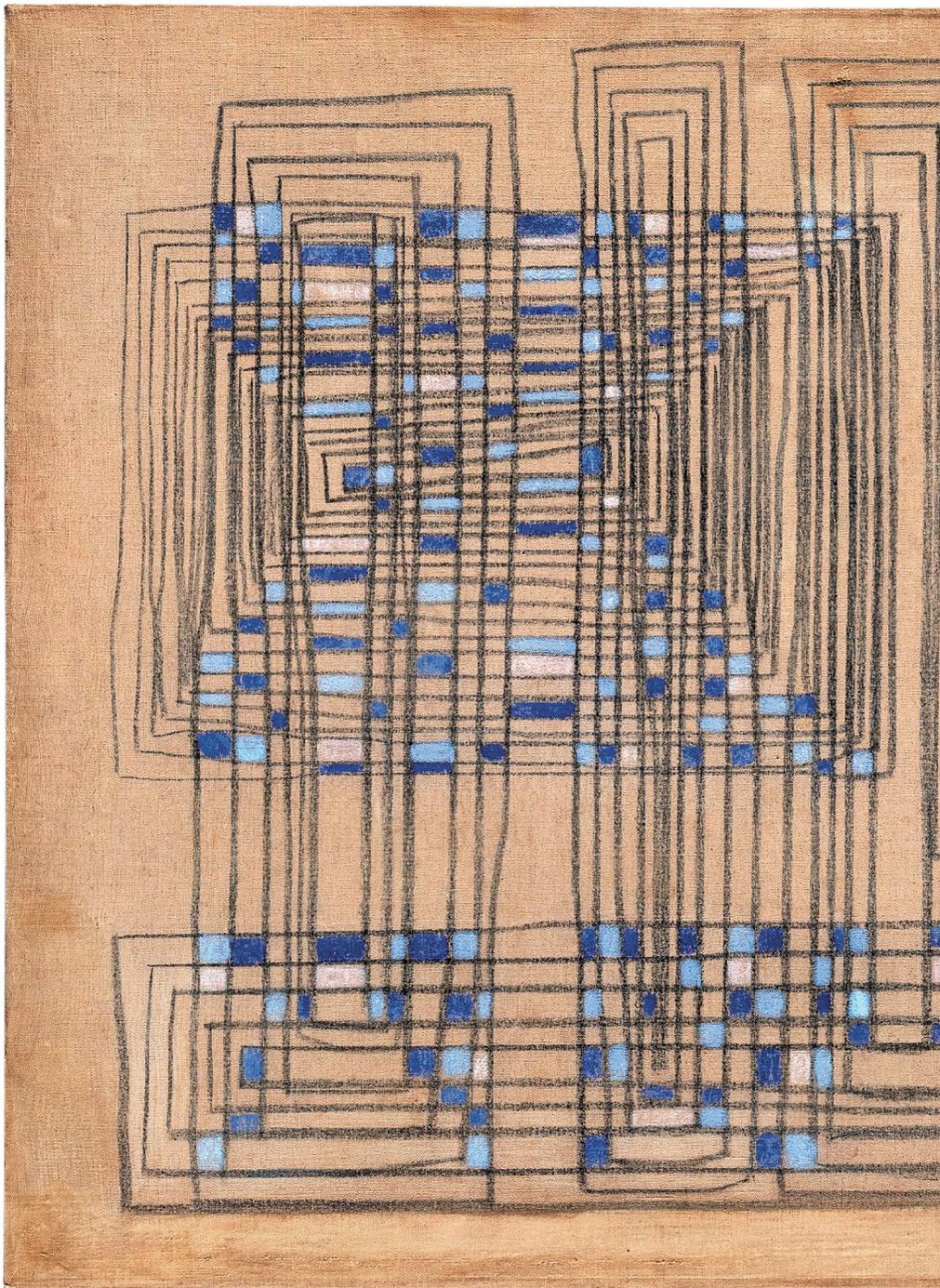


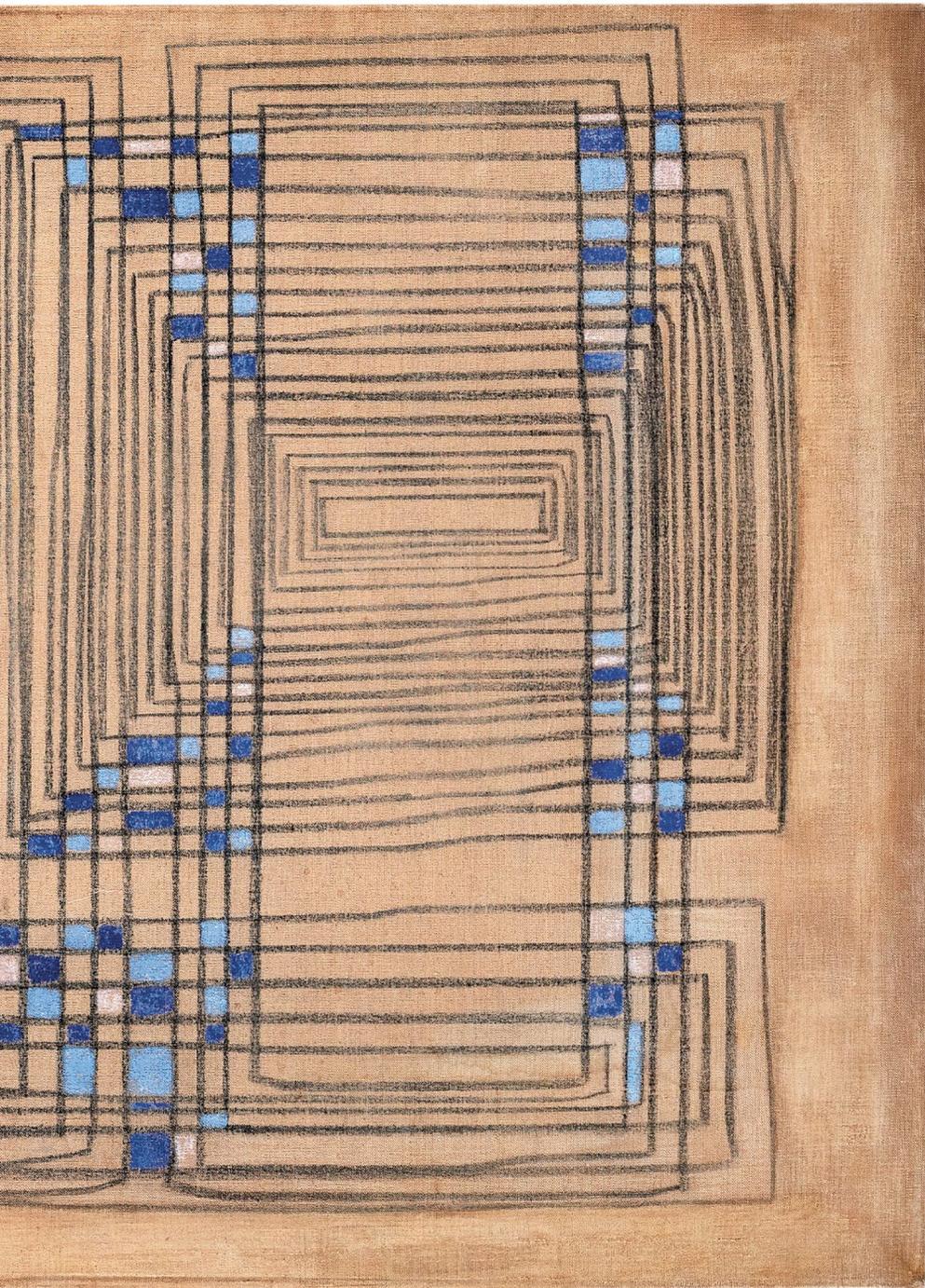


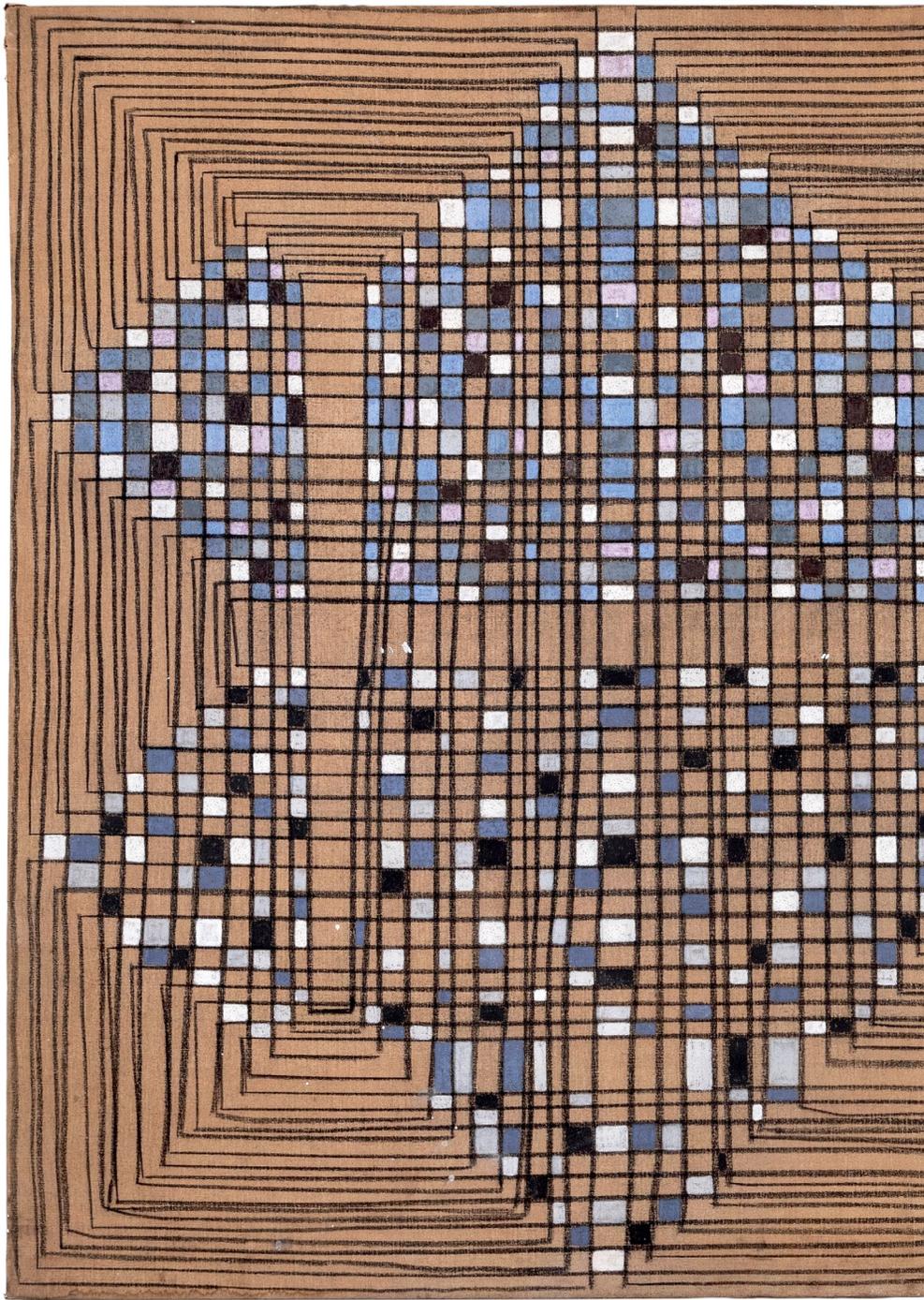


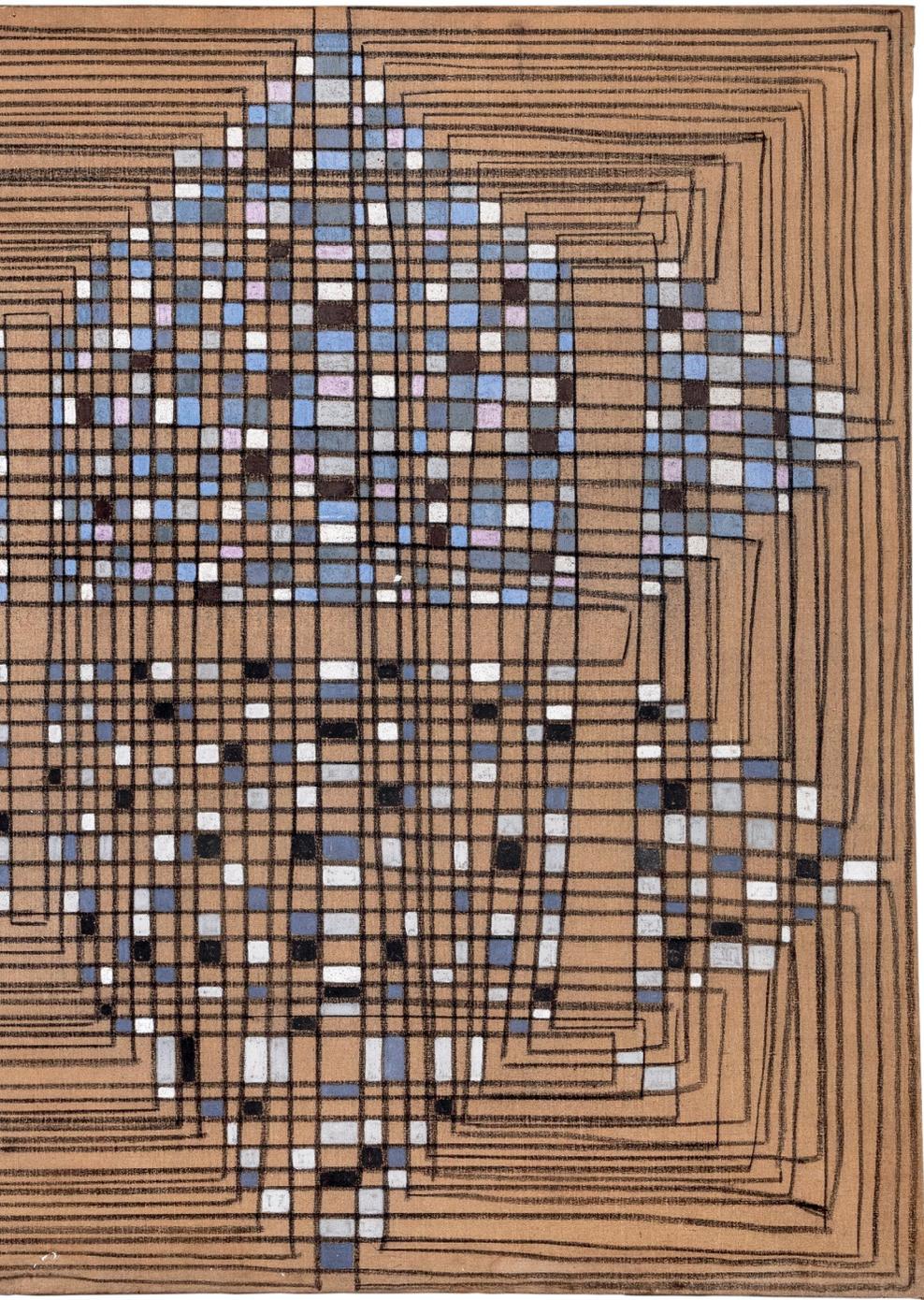
82 *Ritmo No. 7* [*Rhythm No. 7*], 1970. Cortesía del—Courtesy of
Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende [Cat. 16]











AS SAIDAS DE MYRA PARA O LABIRINTO DA ARTE

A obra que Myra Landau mostra na
Múltipla Galeria ainda é
fragmentária, parte de uma solução
que ela procura com coragem.

Myra Landau é mais um artista que percorre os caminhos de labirinto descobertos pela arte contemporânea, tendo na mão um fio condutor, preso apenas na origem. Qual o destino? Nessa busca ninguém se perde, pois sempre é possível voltar alguns passos atrás e encontrar os bons velhinhos que começaram tudo. O que se pode dizer é que Myra Landau procura com coragem e determinação.

Myra trabalha com a geometria e a sua arte tem uma envolvimento mística, coisa comum à maioria dos geométricos. Mondrian estava perto de Deus. E a concepção do Universo em dimensões e planos, ou como grande arquitetura, tem parentesco com a geometria. Não é obrigatório, mas dificilmente um artista geométrico deixa de estabelecer ritmos místicos.

É sempre necessário cuidado com as afirmações, pois os trabalhos abstratos sempre funcionaram como verdadeiros testes de percepção. Cada um deduz uma problemática pessoal. Myra trabalha com geometria e estabelece ritmos que aumentam e se transmitem em sinfonias, onde os sons de vários instrumentos estão presentes e os espaços tem a função de maestro.

Na Múltipla Galeria (rua Haddock Lobo, 1399) a pintura de Myra está limitada pela largura da galeria. Os seus trabalhos necessitam de maior distância para serem vistos. Contudo a neutralidade do ambiente impede qualquer tipo de interferência. Essa pintura, para dialogar com o espectador, precisa de certa distância.

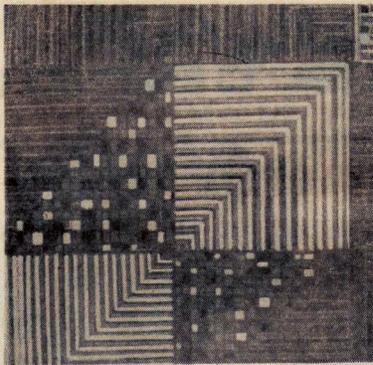
Não que Myra Landau use algum *trompe l'oeil*, recurso surreal. Ela se recusa a conceder, na sua pintura, aos apelos anedóticos. Apesar de suas fortes contações surreais e de sua meditação do espaço. Para mim, a chave da compreensão desse trabalho está na identificação que podemos fazer de ritmos no espaço.

Myra não aprisiona o espaço, mas se serve dele para colocar ritmos e medir o tempo. Dentro de um espaço dado, a artista estabelece medidas de tempo e iguala essas medidas de tempo ao tempo do ser humano. Myra descobre alguns ritmos tempo-espaço do mundo em que vive e torna esses ritmos idênticos aos ritmos do espectador. Dessa maneira Myra Landau justifica a nossa afirmação inicial sobre o misticismo de seu trabalho.

Nem sempre as suas telas estão acabadas. Muitas de suas pinturas dão a impressão de fragmento e o todo da exposição transmite a sensação de que Myra Landau monta peças de um quebra-cabeça gigantesco. Deve ser essa a sua maneira de percorrer o labirinto criado pelo homem contemporâneo. E a sua perspectiva de, um dia, conseguir juntar cada fragmento e com eles compor uma figura maior, e a sua contribuição para a descoberta da saída.

Jacob Kijntowitz

A COR É O TOM EM QUE MAIS SE SOBRESSAI MIRA LANDAU

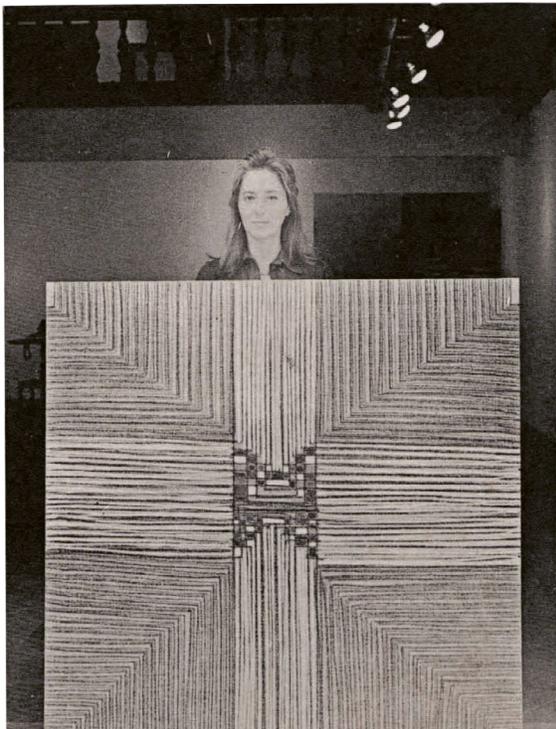


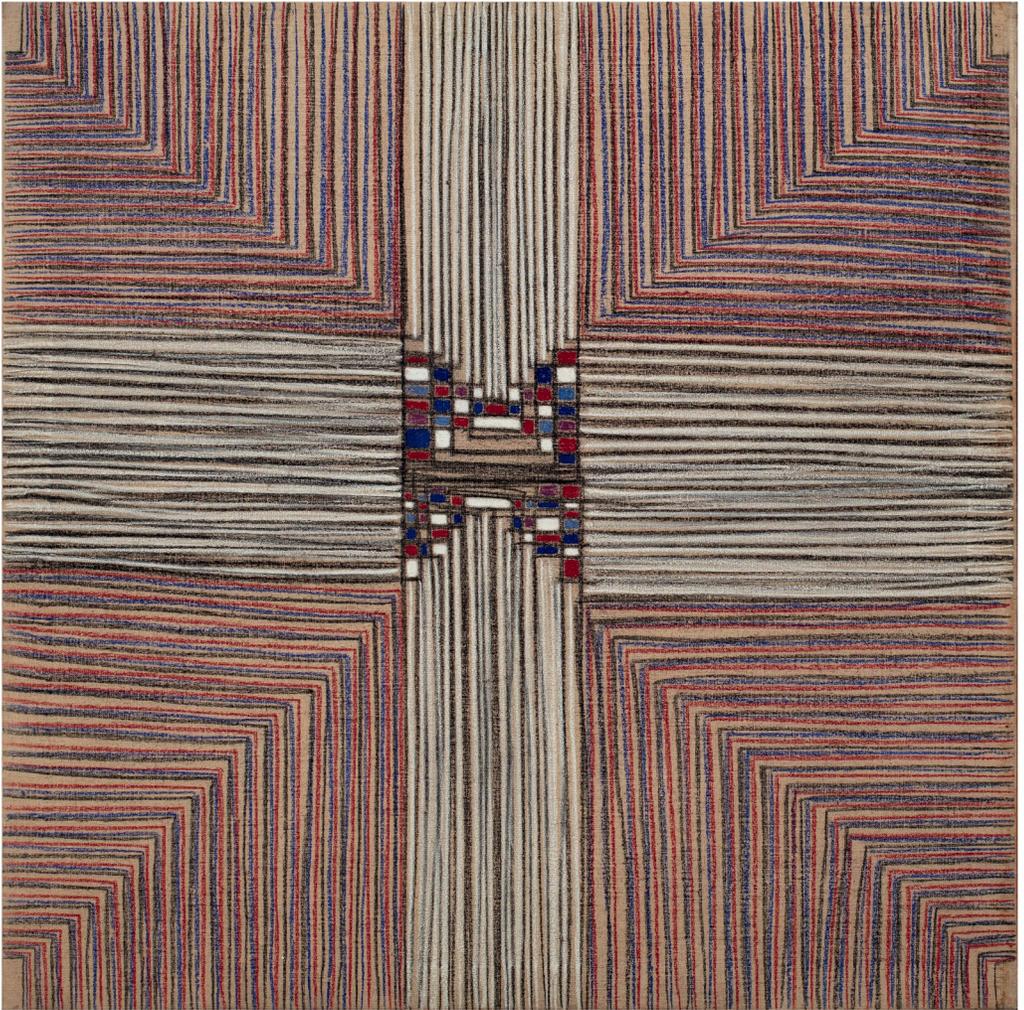
A rica fantasia, tendo como ajuda de expressão o seu invulgar sentido de cor, bem como uma linha que vibra e canta nos desenhos e gravuras, é como os críticos comentam a obra de Myra Landau, que está exposta na Múltipla Galeria (rua Haddock Lobo, 1399) das 15 às 22 horas diariamente.

A exposição consta de 25 telas pintadas sobre linho cru e 10 desenhos a pastel, contendo efeitos gráficos com motivos gautemaltecos e pré-colombianos, mostrando técnica e imaginação. Seus preços variam de Cr\$ 1.500 a 10.000,00.

Geralmente, a crítica repete o que o gravador Osvaldo Goeldi disse de Myra Landau: "Ela fala uma linguagem própria e está no grupo dos artistas que querem dizer com suas individuais variações". O gravador foi seu professor.

A artista é cometa de origem, porém naturalizada brasileira. Nos últimos 13 anos, esteve residindo no México, onde participou de vários movimentos de vanguarda artística.



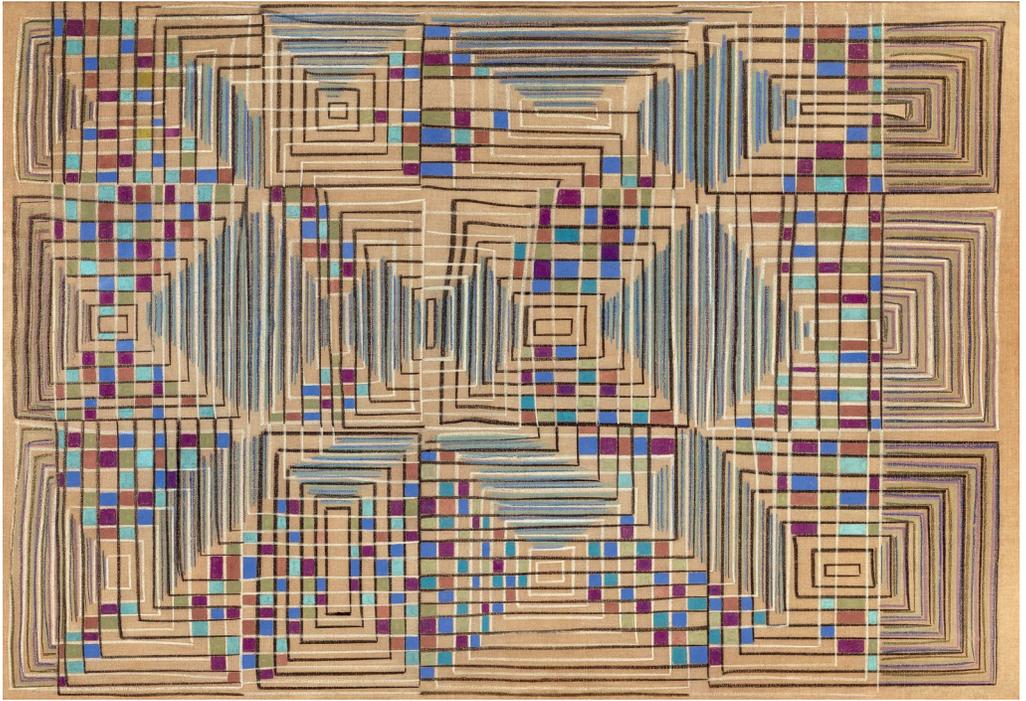


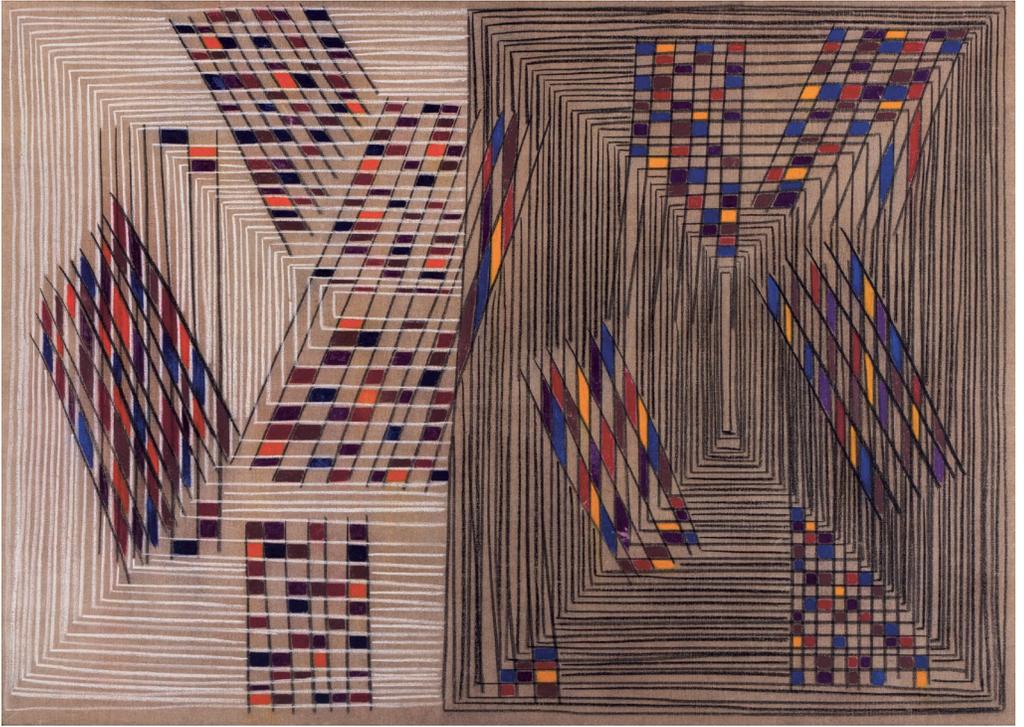
Ritmo Carioca 9 [*Carioca Rhythm 9*], 1973. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 29]

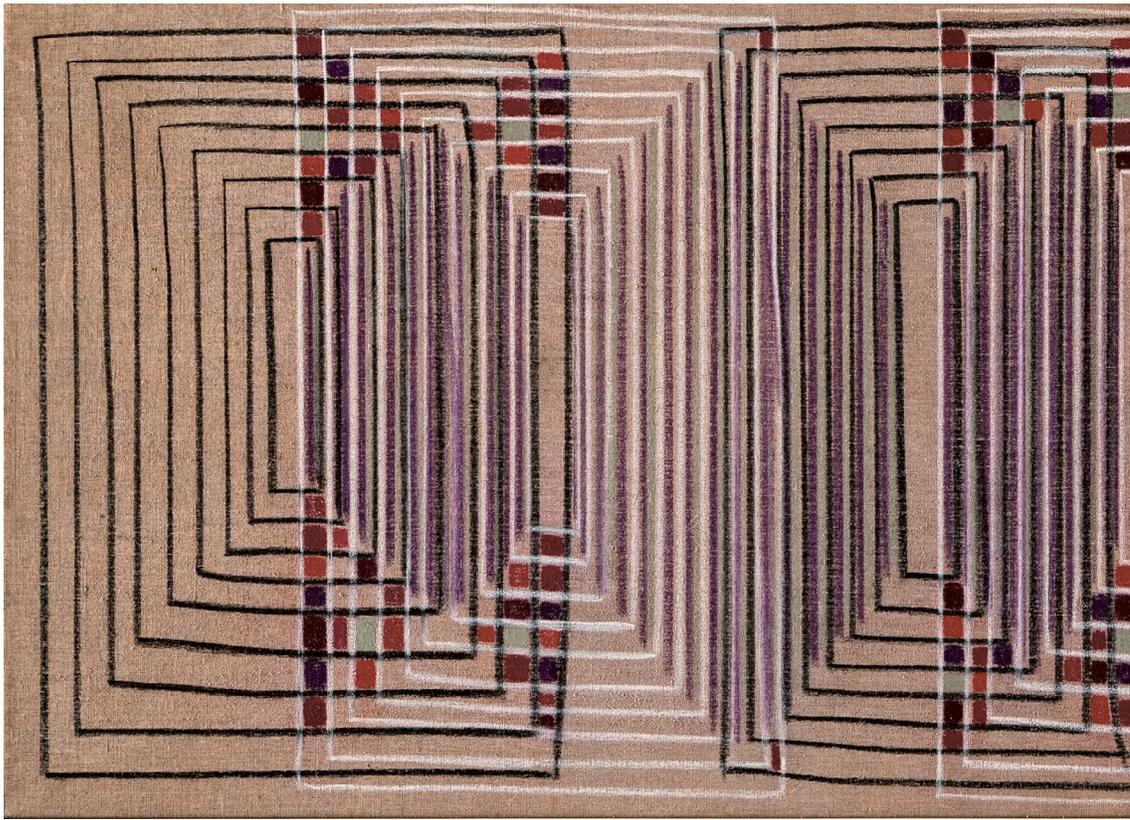
< Izquierda, arriba—Left, up: “As saídas de Myra para o labirinto da arte”,
Jornal da Tarde, 15 de junio—June, 1973. Archivo—Archive Myra Landau

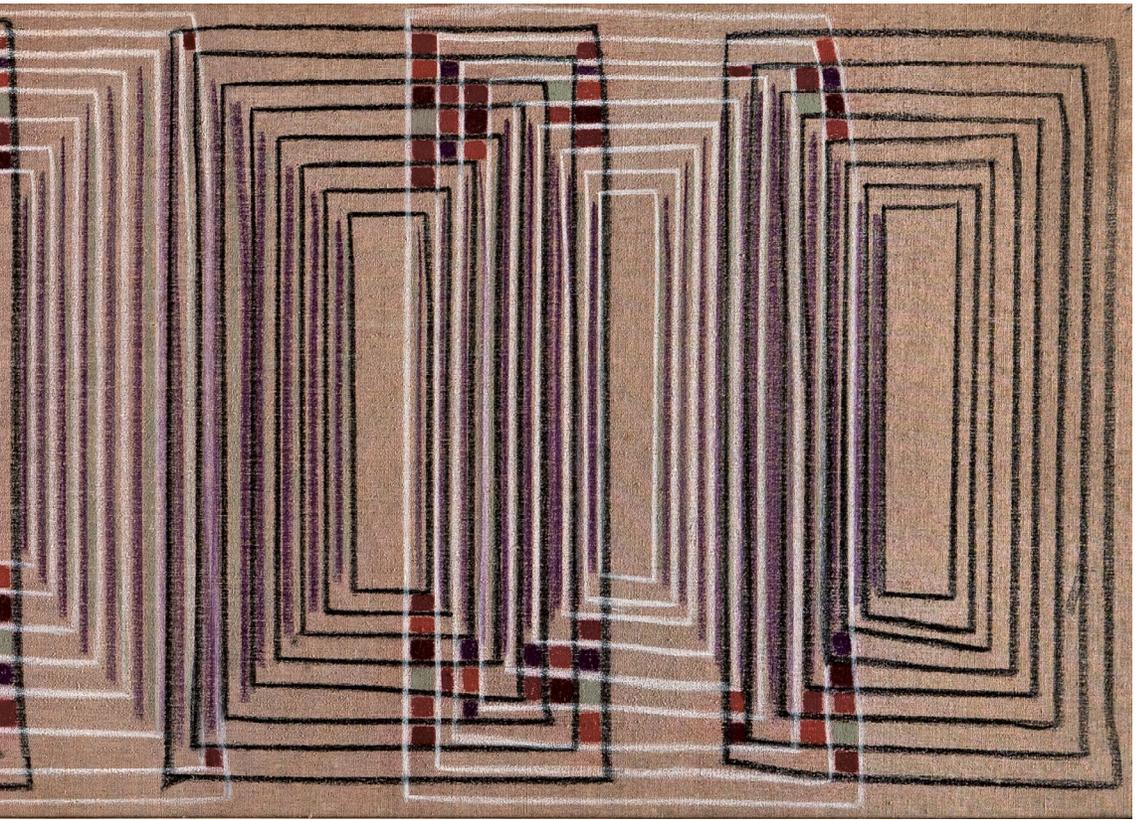
< Izquierda, abajo—Left, bottom: Fotógrafo no identificado—Unidentified photographer, Myra Landau
con *Ritmo Carioca*—Myra Landau with *Carioca Rhythm*, 1973. Archivo—Archive Myra Landau

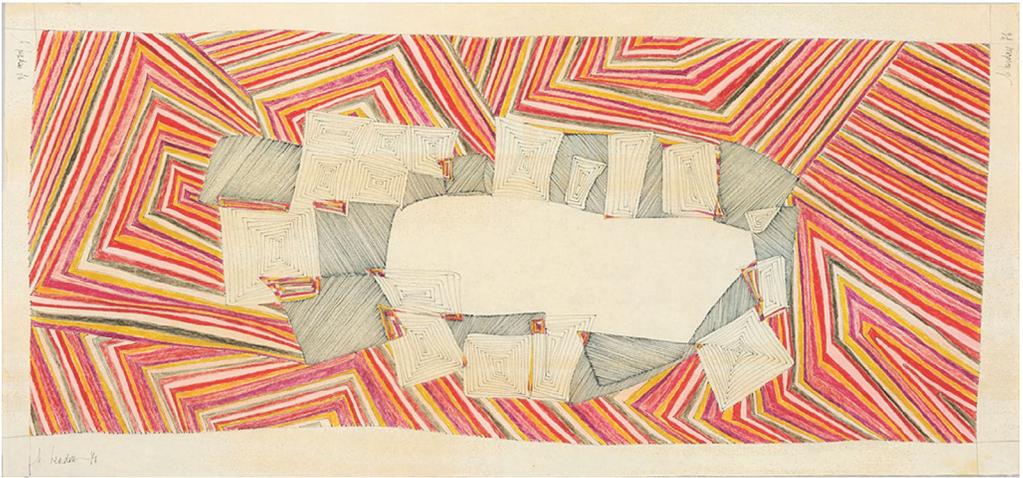
< Derecha, arriba—Right, up: “A cor é o tom em que mais se sobressai Mira Landau”,
Popular de Tarde, 6 de junio—June, 1973. Archivo—Archive Myra Landau

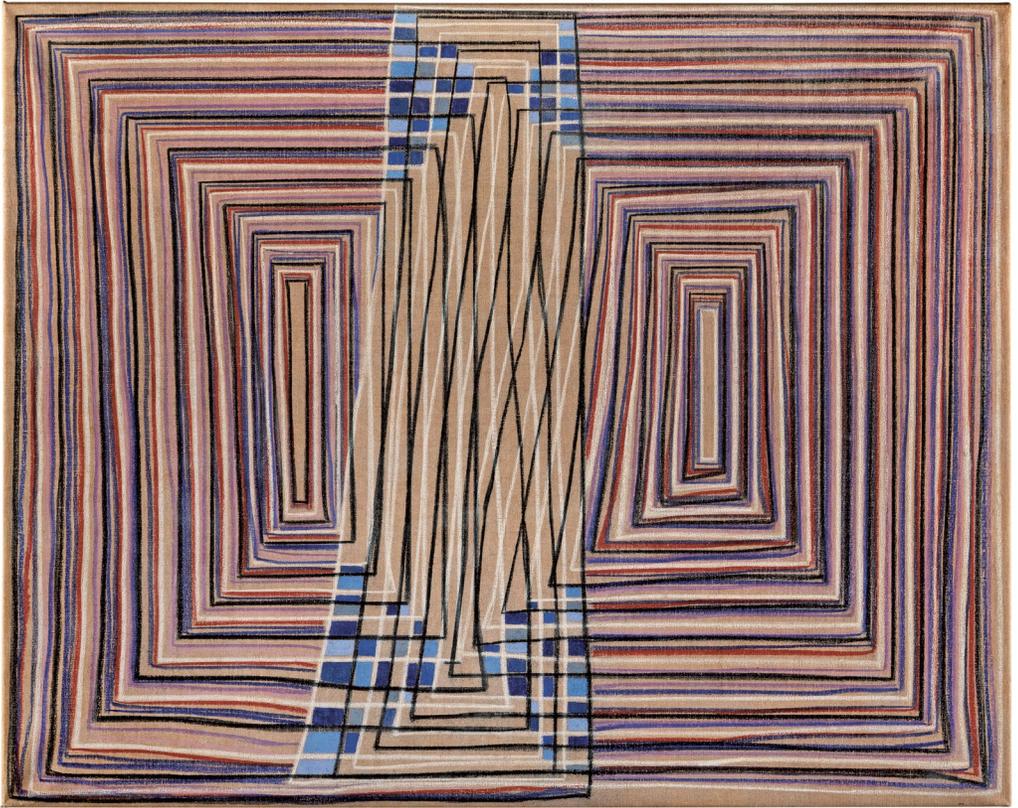


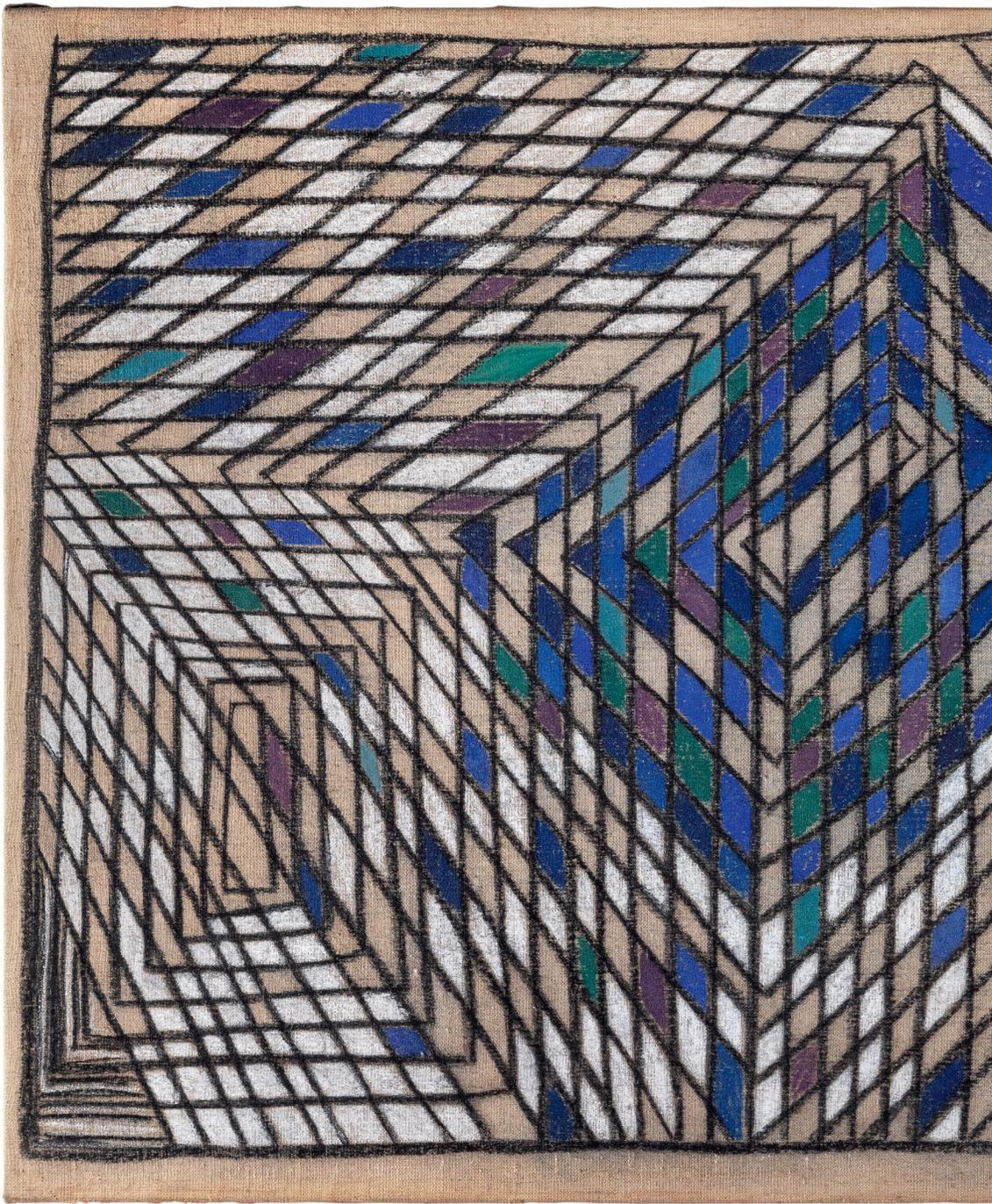


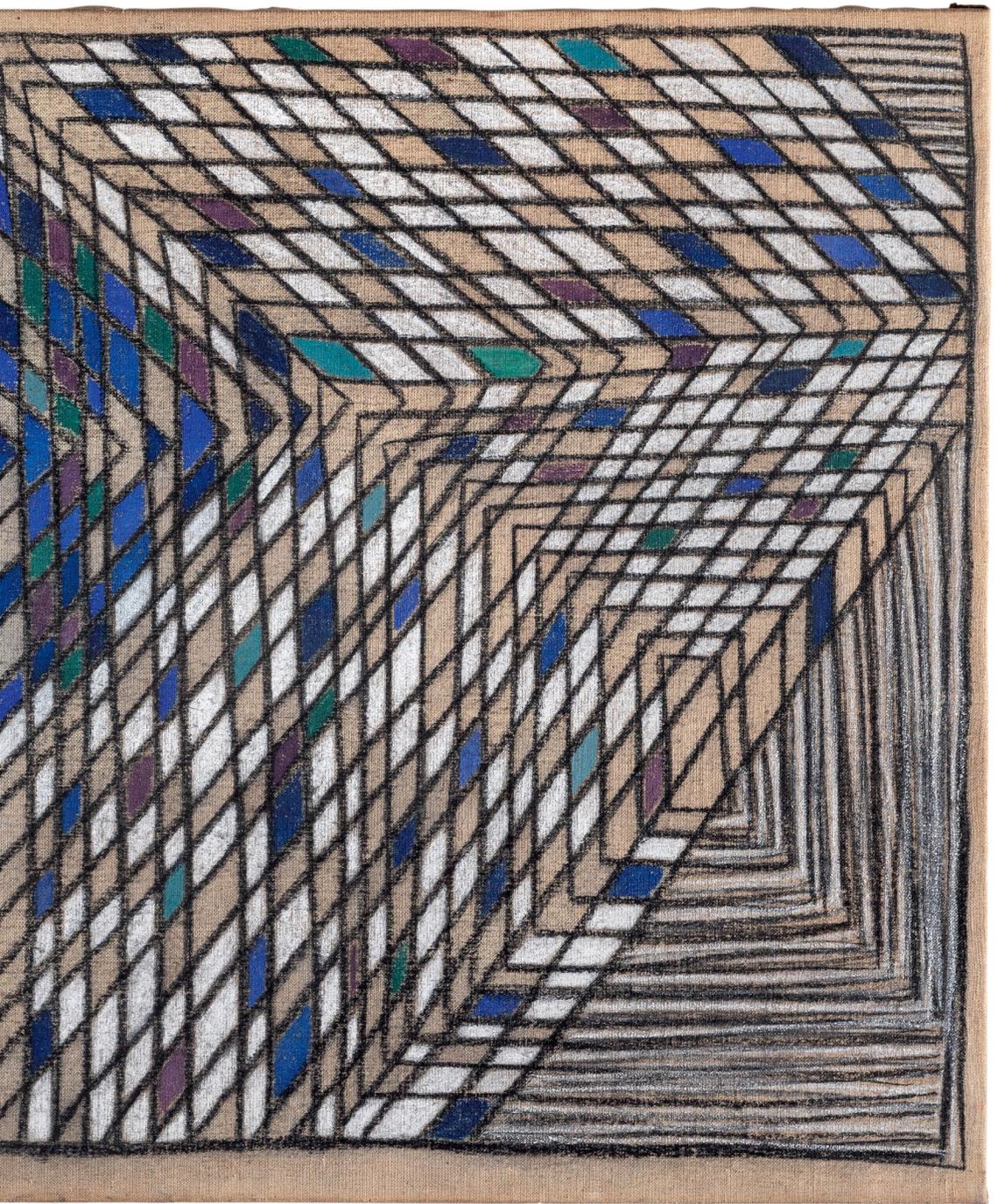
















ROCA
EL PRIMER RELOJ
 HECHO EN MEXICO
 DE VENTA EN
 RELOJERIAS Cantú, S. A.
 EN TODA LA REPUBLICA MEXICANA



EXCELSIOR
 EL PERIODICO DE LA VIDA NACIONAL

México, D. F., 10 de febrero de 1974

ROCA
EL PRIMER RELOJ
 HECHO EN MEXICO
 DE VENTA EN
 RELOJERIAS Cantú, S. A.
 EN TODA LA REPUBLICA MEXICANA



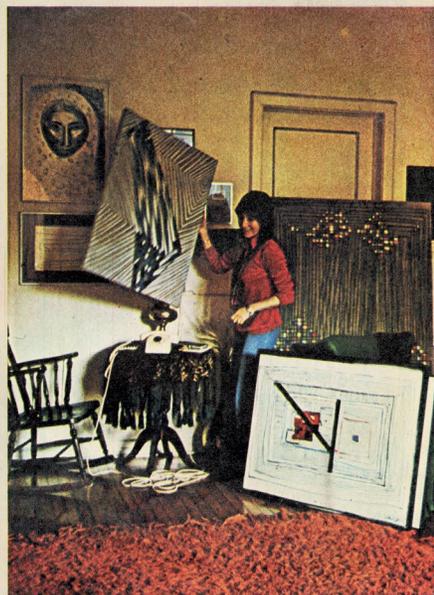
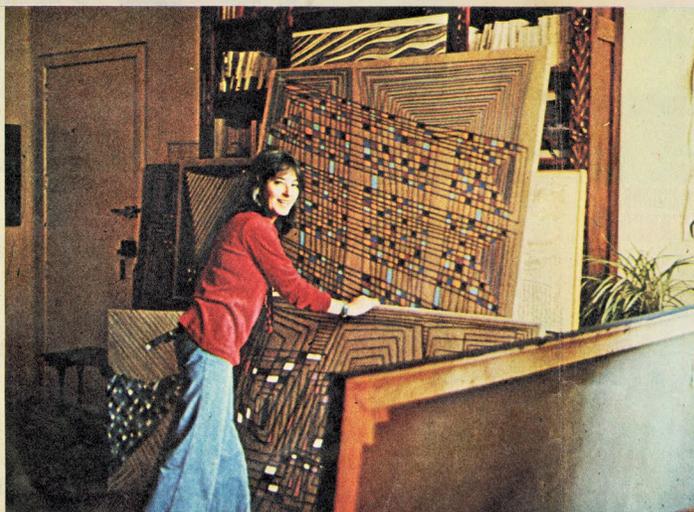

Obras de Myra Landau: Laberintos que Conducen Hacia la Sorpresa

Myra Landau frente a algunos de los cuadros que expone desde ayer en la Casa del Lago.

(Más Información en la Sección B)

(Fotos de Luis Rodríguez)

(Sigue en páginas interiores)



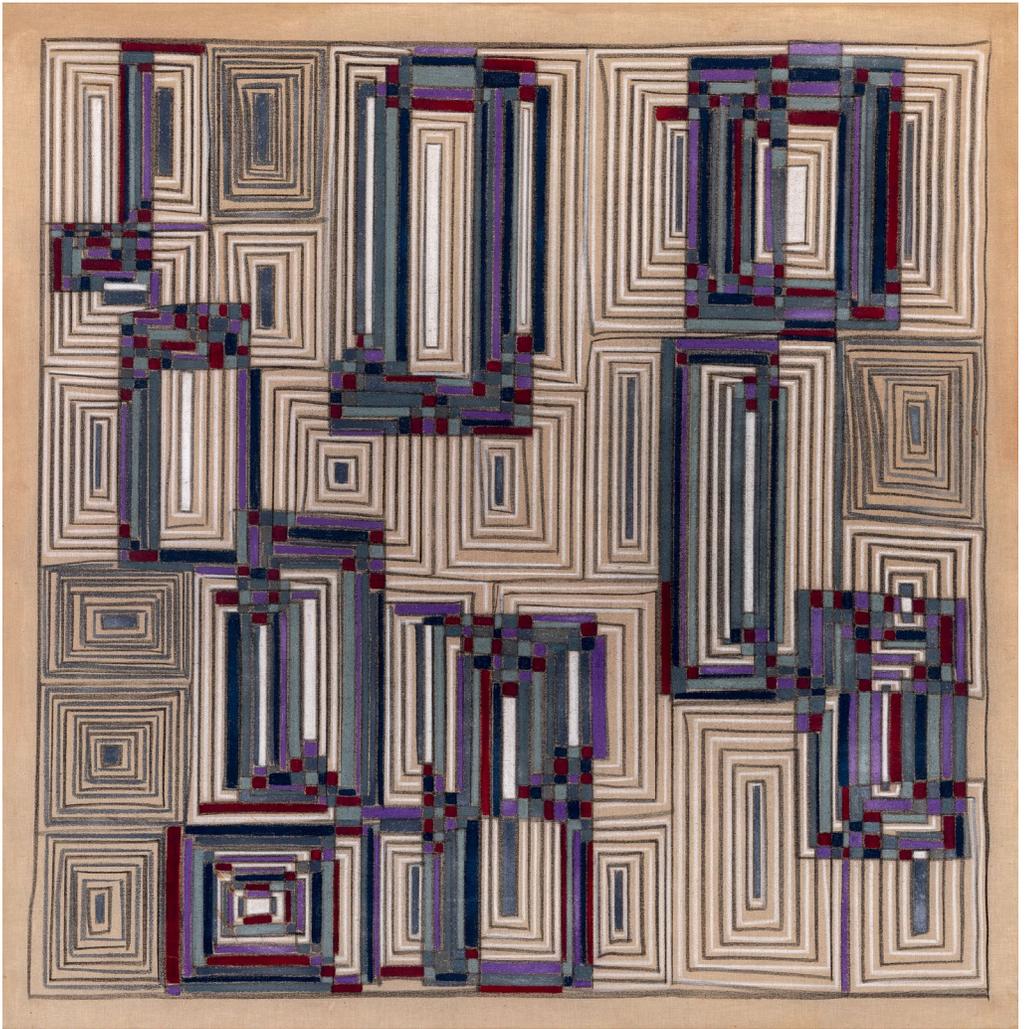
La pintora selecciona los cuadros para la exposición

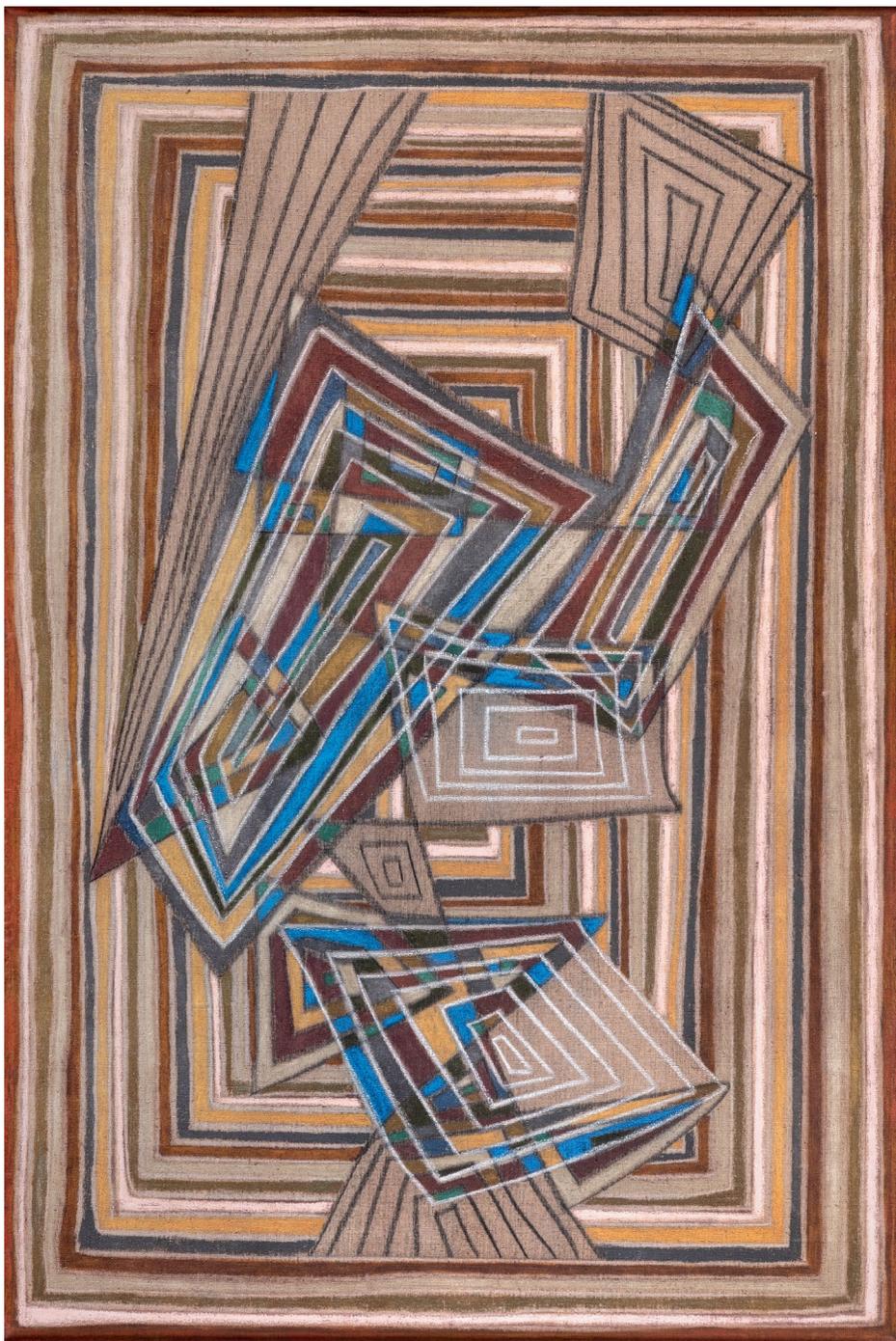


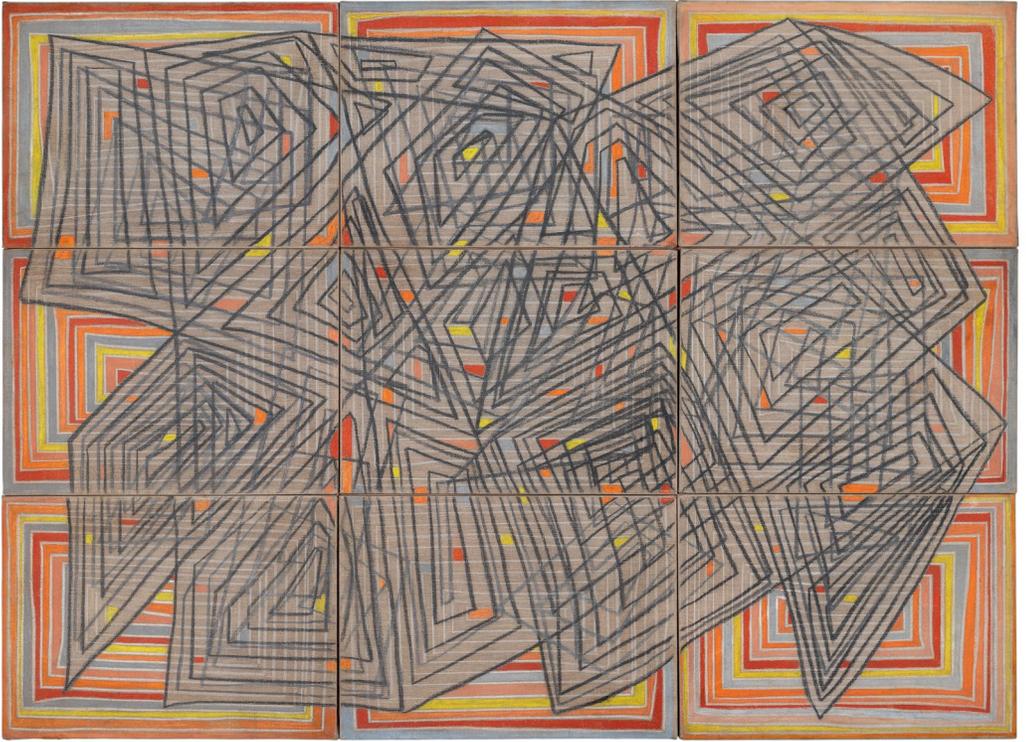
Ritmo de primavera [*Spring Rhythm*], 1974. Foto—Photo: Francisco Kochen [Cat. 35]

< “Obras de Myra Landau: Laberintos que Conducen Hacia la Sorpresa”, *Excélsior*, 10 de febrero
—February, 1974. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, (DGAV-UNAM)









EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1954 Galería Muller, Buenos Aires, Argentina
- 1955 Galería de Arte Moderno Michel Weber, São Paulo, Brasil
- 1956 Galería OCA, Río de Janeiro, Brasil
- 1957 Petite Galerie, Río de Janeiro, Brasil
- 1958 Piccola Galleria, Instituto Italiano de Cultura, Río de Janeiro, Brasil
- 1963 Galería Juan Martín, México, D. F.
- 1964 Galería OPIC, México, D. F.
- Men of Art Guild Gallery, San Antonio, Texas, EUA
- 1966 Galería Antonio Souza, México, D. F.
- 1967 Galería Pecanins, México, D. F.
- 1968 Galería Pecanins, México, D. F.
- 1969 Galería Pecanins, México, D. F.
- 1970 Galería Jack Mitsrachi, México, D. F.
- Galería Pecanins, México, D. F.
- Wenger Gallery, San Francisco, EUA
- 1971 Galería Pecanins, México, D. F.
- Centro de Arte Moderno, Guadalajara, México
- 1972 Casa de la Cultura, Toluca, México
- Galería de la Alianza Francesa y Universidad Veracruzana, Xalapa, México
- Universidad Benito Juárez, Oaxaca, México
- 1973 Petite Galerie, Río de Janeiro, Brasil
- Múltipla Galeria, São Paulo, Brasil
- 1974 Casa del Lago, UNAM, México, D. F.
- 1975 Museo de Arte Moderno, México, D. F.
- Primer mural móvil para la Universidad Veracruzana
- 1976 Casas de la Cultura y Museos de Arte Moderno de Aguascalientes, Durango, etc., México
- Galería Pecanins, México, D. F.
- Tres murales para la Universidad Veracruzana
- 1977 Galería José María Velasco, México, D. F.

60 exposiciones colectivas en diversos museos de América Latina y de los Estados Unidos de Norteamérica
 Miembro fundador del Salón Independiente
 Desde 1974 trabaja para la Universidad Veracruzana como catadrática e investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas y de Creación Artística

Agradecemos la colaboración de la Universidad Veracruzana por el préstamo de los murales de su propiedad.

GALERÍA JOSÉ MARÍA VELASCO
 DEL 2 DE DICIEMBRE DE 1977
 AL 8 DE ENERO DE 1978
 INAUGURACIÓN / VIERNES 2 DE
 DICIEMBRE / 19:30 HORAS
 PERALVILLO 55 / TEL. 526-91-57
 CLAUSURA: 8 DE ENERO DE 1978



Secretario de Educación Pública
 Lic. Porfirio Muñoz Ledo

Subsecretario de Cultura y Difusión Popular
 Lic. Víctor Flores Olea

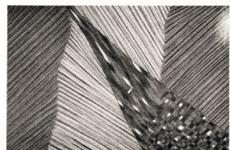
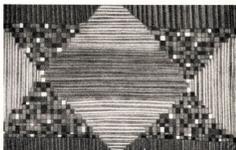
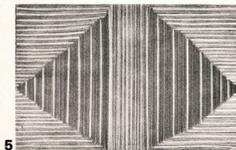
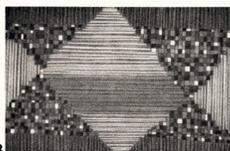
Instituto Nacional de Bellas Artes
 Lic. Juan José Bremer
 Director General

Subdirector General Administrativo
 Lic. Ignacio Durán Loera

Director de Artes Plásticas
 Arq. Oscar Urutia

Subdirector Técnico del INBA
 Fernando Gamboa

Directora de la Galería
 Elena Olachea

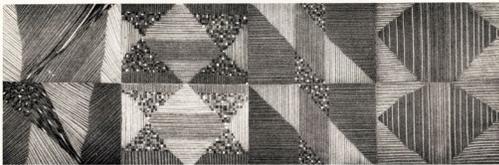


Este mural está compuesto de varios módulos que permiten un libre juego entre sí. Es decir que hay múltiples maneras de combinar los tres murales expuestos en esta galería, para activar el espacio que ocupan con ritmos distintos. Los murales fueron ejecutados en el año de 1976 para la Rectoría de la Universidad Veracruzana.

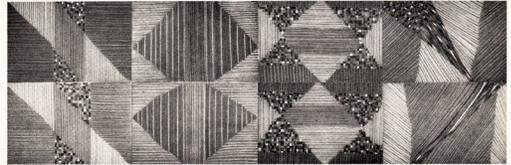
MYRA LANDAU

3 MURALES MOVILES

INSTITUTO
NACIONAL DE BELLAS ARTES
•
GALERIA JOSE MARIA VELASCO



Mural armado según combinación modular: 1-3-7-4-8-6-2-5



Mural armado según combinación modular: 2-4-6-8-7-5-3-1



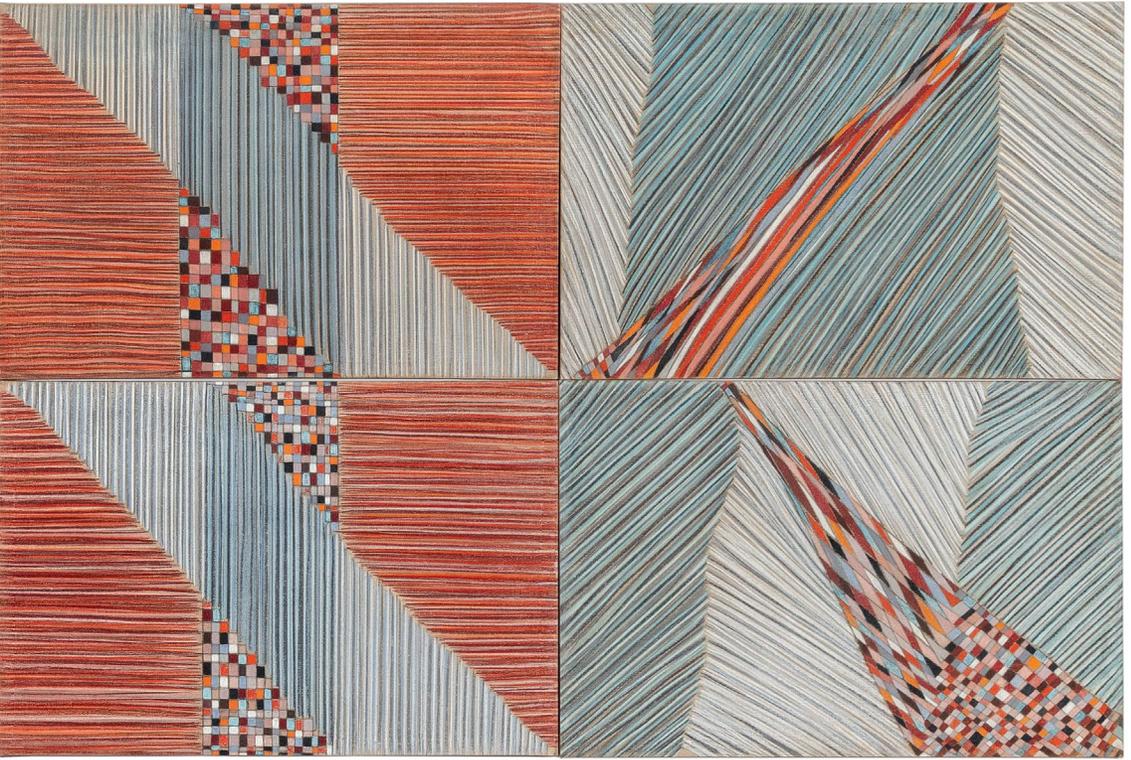
Mural armado según combinación modular: 2-8-5-6-3-7-1-4

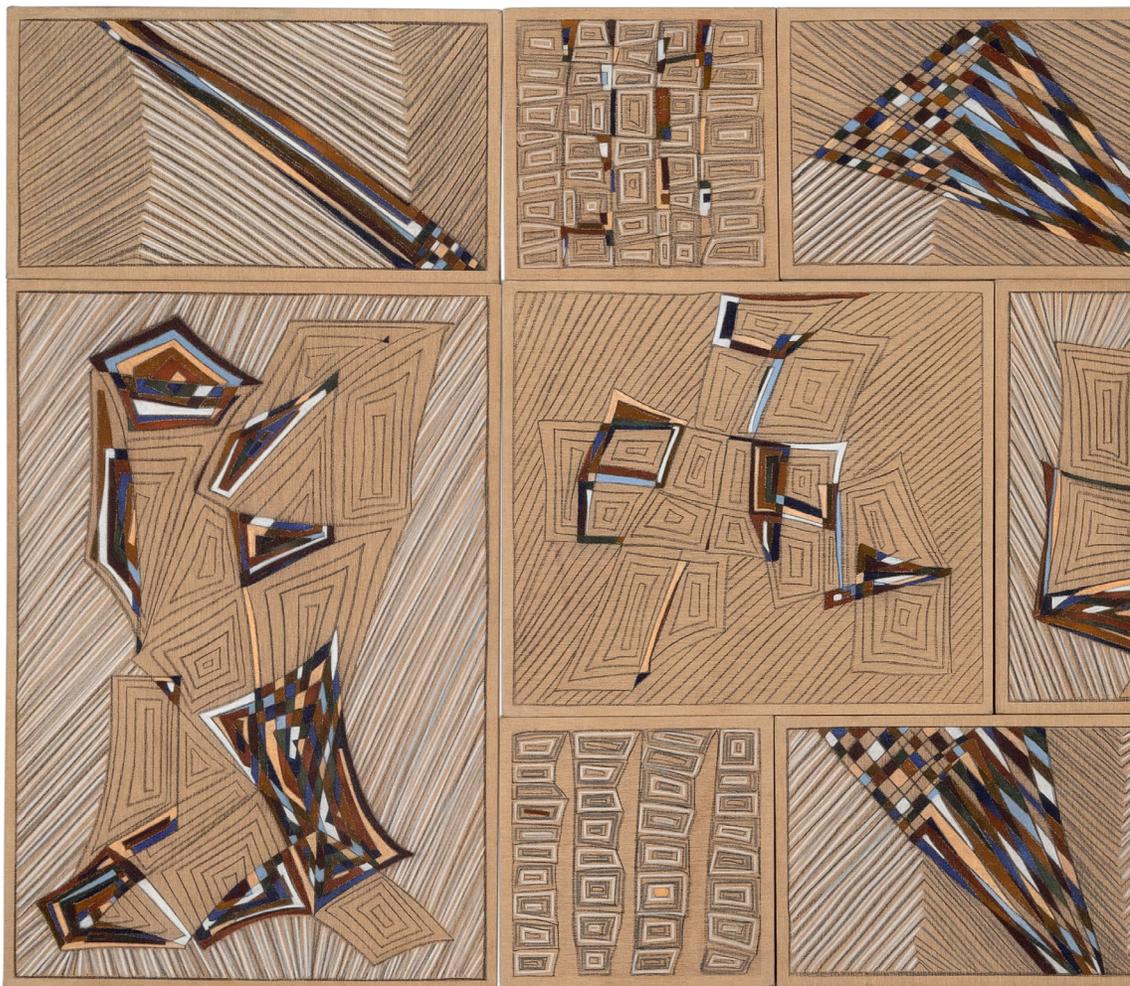


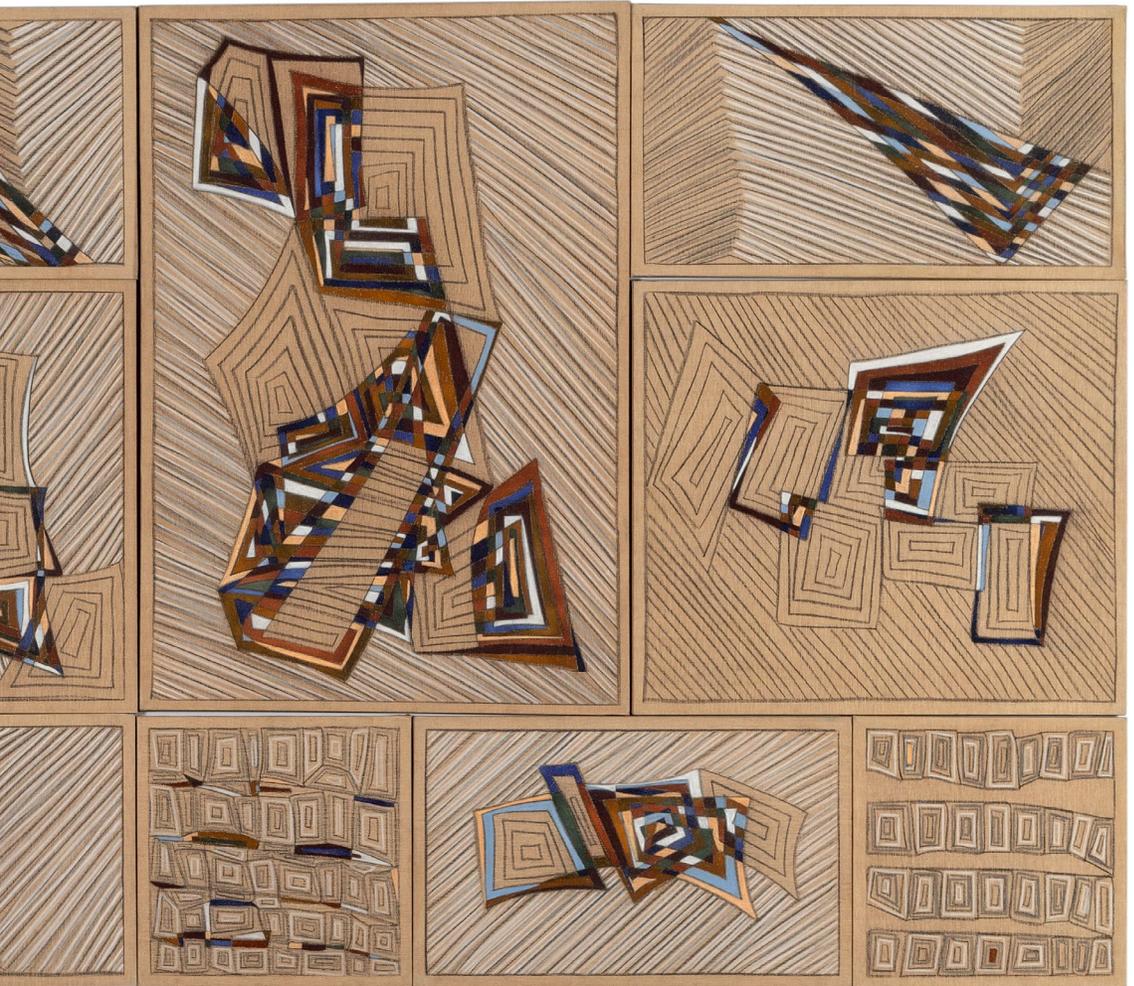
Mural armado según combinación modular: 6-1-7-3-8-4-5-2

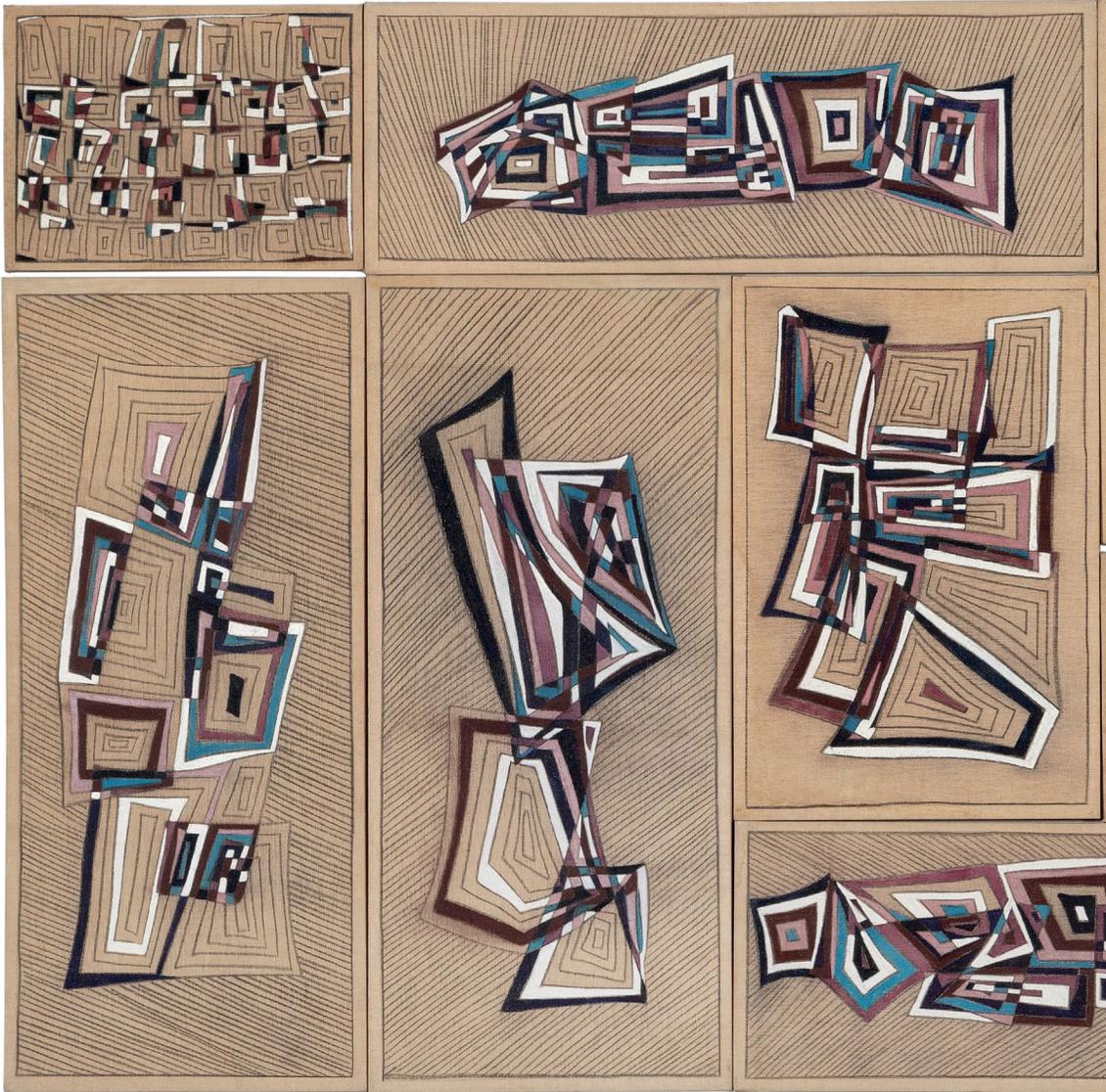


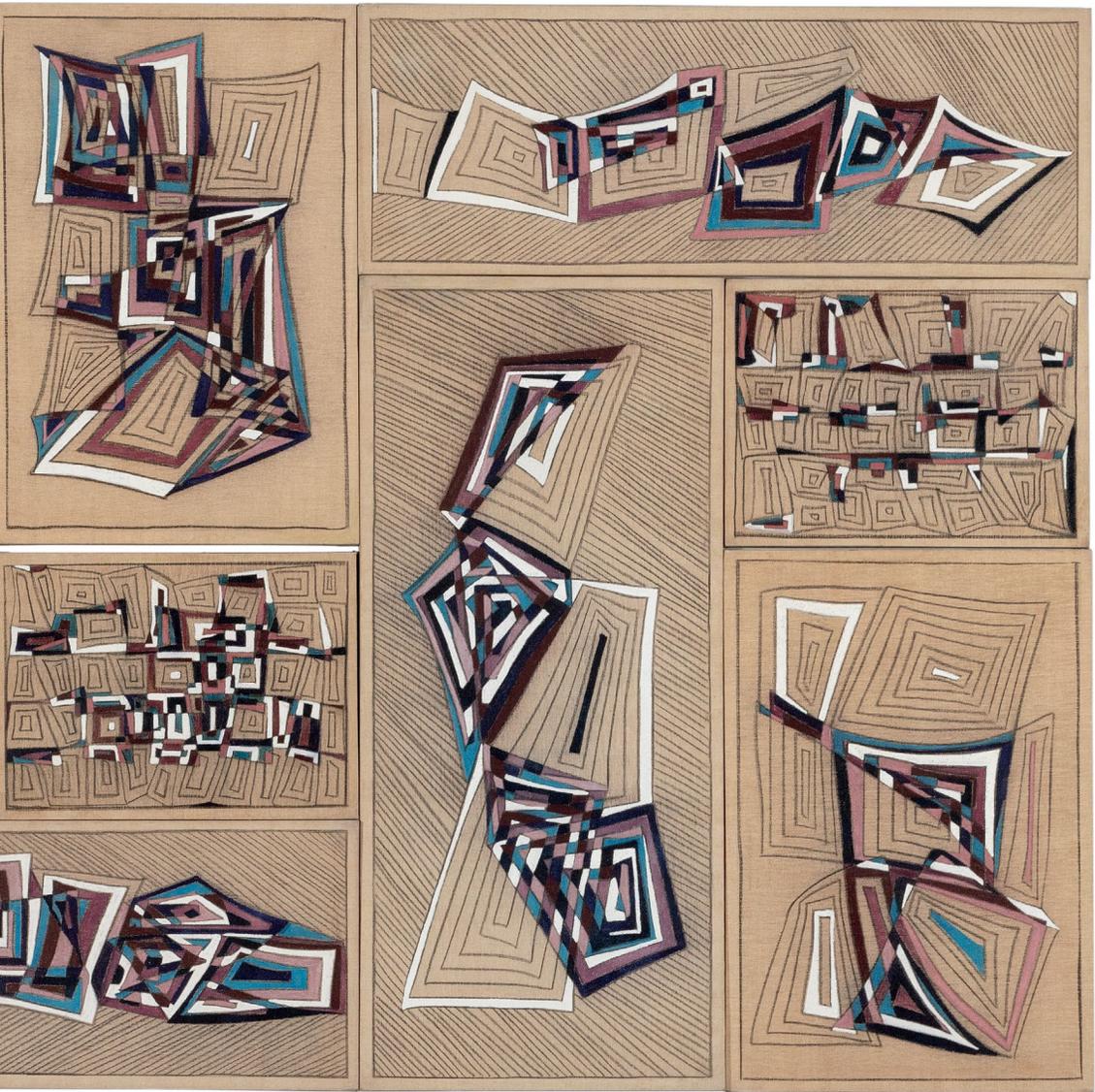
Ritmo pendiente de reubicación [Rhythm Waiting to Be Relocated], 1976.







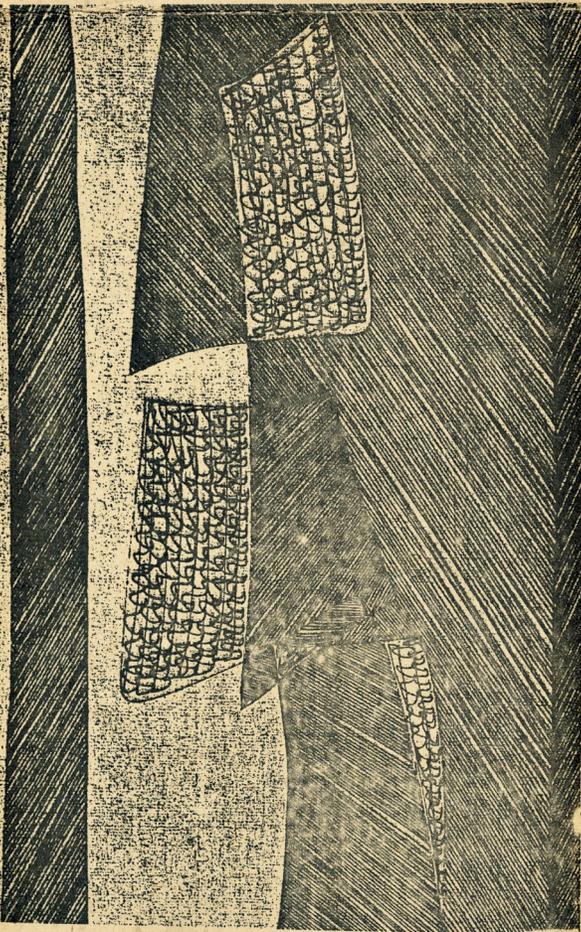








CORTE: LANDAUS por metro



GALERIA PECANINS

MARTES 3 DE ABRIL DE 1979
7:30.P.M. HAMBURGO 103 mexico 6df

Cartel de la exposición—Poster of the exhibition *Corte: Landaus por metro*—*Cut: Landaus by the Meter*, 1979.
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAV, UNAM)

< Nota sobre la exposición—Note on the exhibition *Corte: Landaus por metro*—*Cut: Landaus by the meter*, 1979.
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAV, UNAM) [Cat. 60]

Fundan el Instituto de Investigaciones Estéticas y Creación en Xalapa

- ★ Organismo de la Universidad Veracruzana
- ★ Myra Landau y Felipe Ehrenberg, Investigadores
- ★ Fernando Vilchis Dirige el Instituto

A semejanza del INBA y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, acaba de crearse en la Universidad Veracruzana el Instituto de Investigación y la formación de personal capacitado para brindar

20/01/75 SIGUE EN LA PAGINA DOS

Sigue de la primera plana

Investigaciones Estéticas y Creación Artística.
 "La fundación del Instituto —dice Myra Landau— obedece a la necesidad de planificar la política cultural que sigue la U. Veracruzana; darle un sentido coherente y vertical tanto al material humano existente como a las ideas e iniciativas que emanan de éstos y que generalmente tienden a perderse, desvanecerse por falta de un organismo que las coordine, que las proyecte. Promoverá también el desarrollo de la investigación y la formación de personal capacitado para brindar

asesoría y talleres que lo necesitan.

"La Universidad Veracruzana tiene desde hace tiempo la Orquesta Sinfónica, el Ballet Contemporáneo y otras organizaciones, pero era necesaria una institución que promoviera y difundiera la cultura, que llevara a cabo una labor creativa, de investigación, para lo cual se ha fundado el Instituto, que estará conformado en su primera etapa por áreas básicas de trabajo: música, danza, teatro y artes plásticas. El consejo técnico permite una dirección colegiada. El director es Fernando Vilchis, grabador muy conocido y de grandes inquietudes.

"Los investigadores serán elegidos por su seriedad profesional y las posibilidades de que aporten elementos interesantes a la comunidad. Hay una diferencia entre el artista que realiza exclusivamente su obra y el que además aporta, deja una enseñanza. En el Instituto colaborarán artistas de gran nivel como el maestro Luis Herrera de la Fuente, en el sector musical; Xavier Francis, Sara Pariso y Rodolfo Reyes, en danza; en teatro, Raúl Zermeño y Jean Claude Lepordien, y en artes plásticas, Felipe Ehrenberg, Pepe Maya, Luis Vidal, Rafael Villar, etcétera.

"Ehrenberg ha regresado de Inglaterra en donde residió más de cinco años. Imparte la cátedra de Labor Editorial en la Escuela de Artes Plásticas, extensión lógica de la labor que desarrolló durante su estancia en Inglaterra en la editorial Beau Geste Press que fundó y publicó más de 70 títulos, entre ellos, obras del mexicano Ulises Carrión. Pepe Maya también se encuentra entre los valores que trabajan en Jalapa".

Myra Landau forma parte del nuevo Instituto y es bien conocida por su participación en el ámbito de las artes plásticas en México y su constan



Myra Landau te investigación. En su primera exposición en México mostró la plancha metálica como objeto de arte legítimo en el que se fundía y conjugaba la escultura y la pintura. Inició en México las composiciones óptico-lineales. Está preparando un libro con Ehrenberg y expondrá próximamente en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec.

Xalapa: Revolución en la Enseñanza de Artes, por Comunicación Visual

- ★ El Pueblo Ornamenta sus Casitas
- ★ Brochas Hechas con Colas de Animal
- ★ Pinturas de sol, Nopales y Tierra
- ★ Un Barrio Cambia su Fisonomía

Todas las casitas de uno de los barrios de Xalapa han transformado su fisonomía, ornamentadas por sus propietarios con graciosos motivos geométricos pintados con brochas hechas con colas de animales y pinturas basadas en tierras.

SIGUE EN LA PAGINA DOS



Myra Landau y Per Anderson frente a la casa pintada por Myra, Mariana, Gloria y Kenya

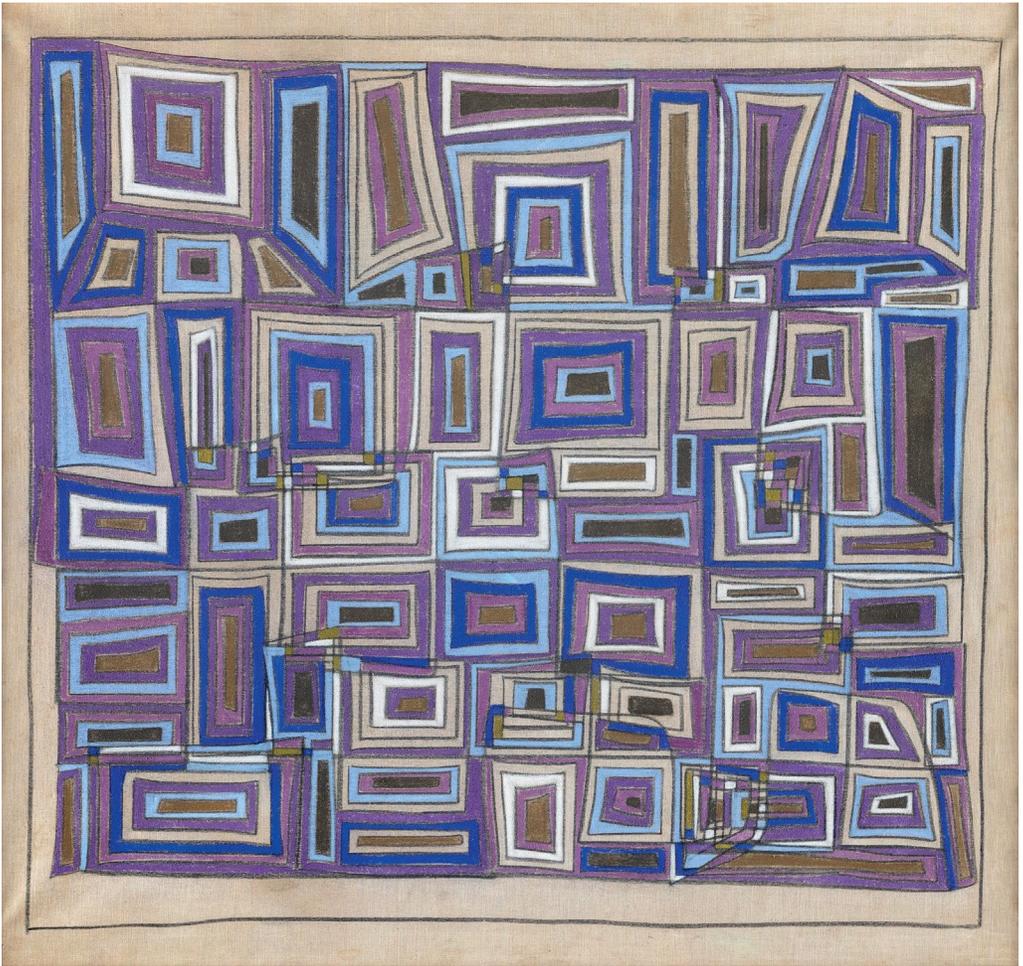
EXCELSIOR
 SECCION de la 1 **B**
 a la 10

Lunes 1° de Julio de 1974

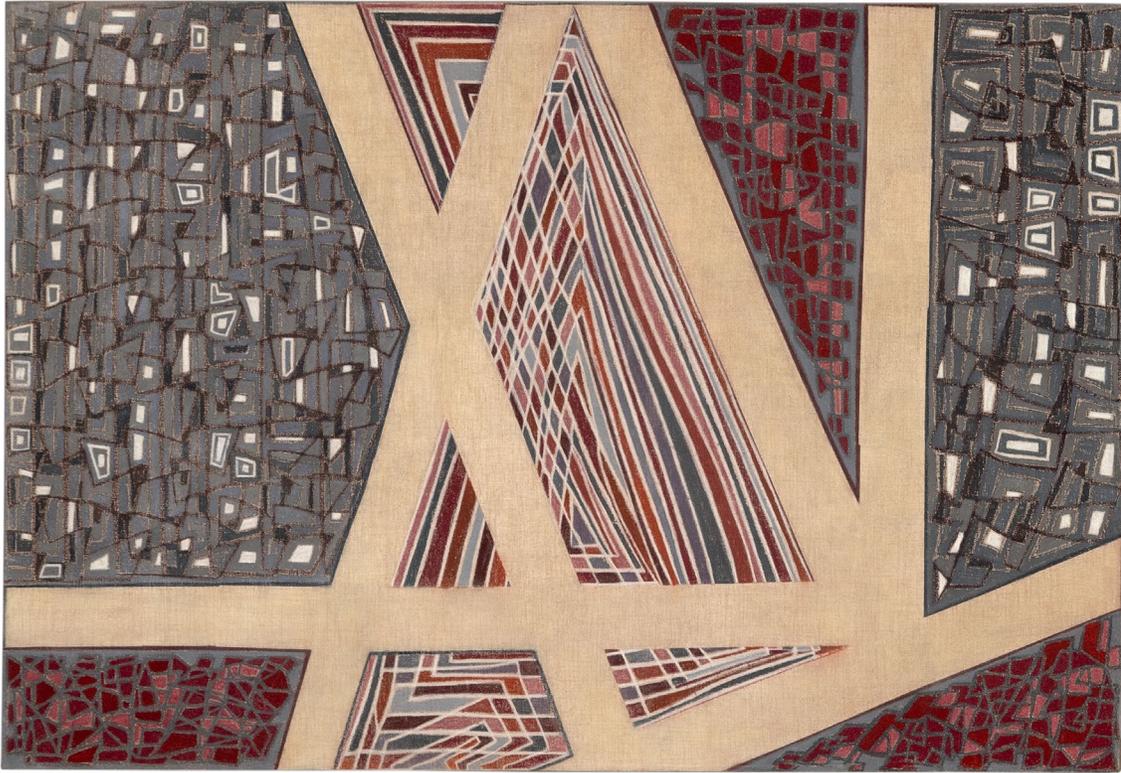
Arriba—Up: "Fundan el Instituto de Investigaciones Estéticas y Creación en Xalapa", *Excélsior*, 1975. Archivo—Archive Myra Landau

Abajo—Bottom: "Xalapa: Revolución en la Enseñanza de Artes, por Comunicación Visual", *Excélsior*, 1 de julio—July, 1974. Archivo—Archive Myra Landau

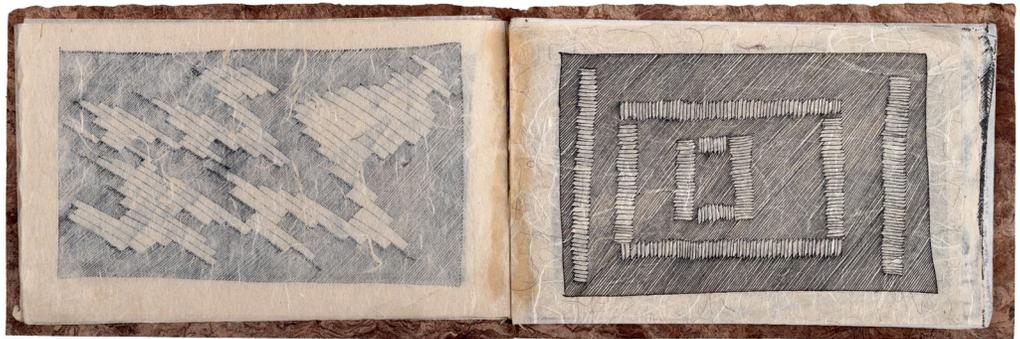
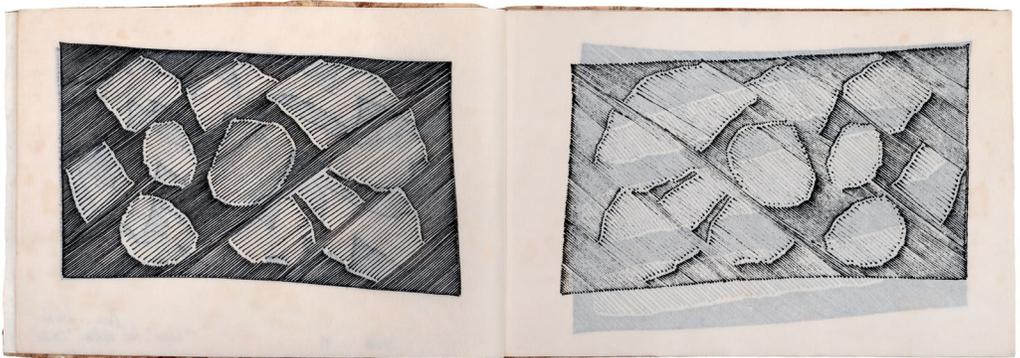


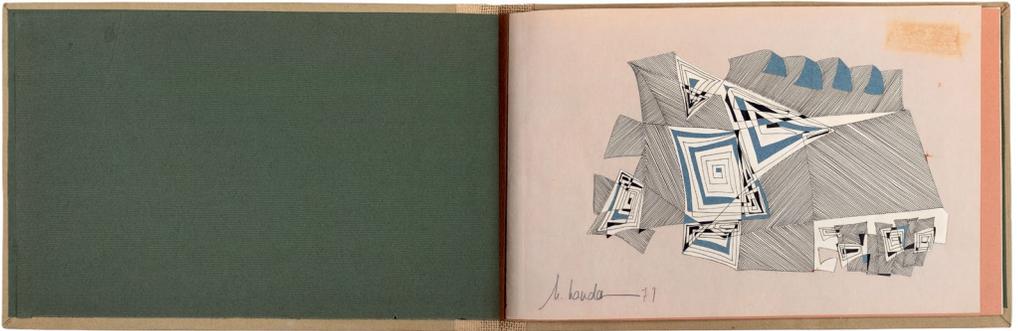


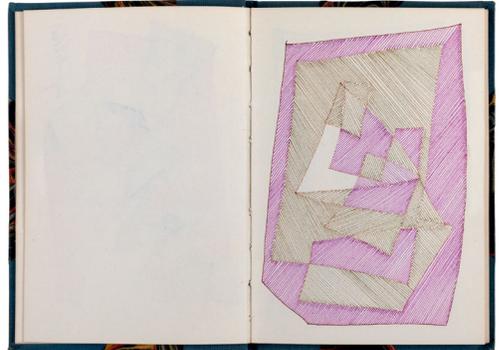
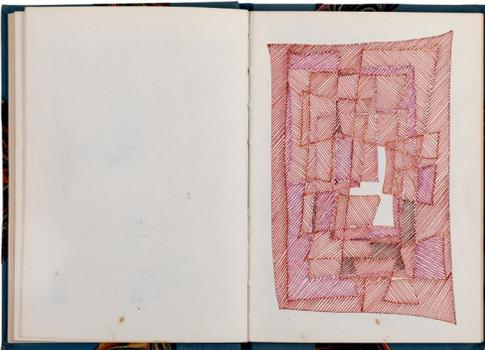
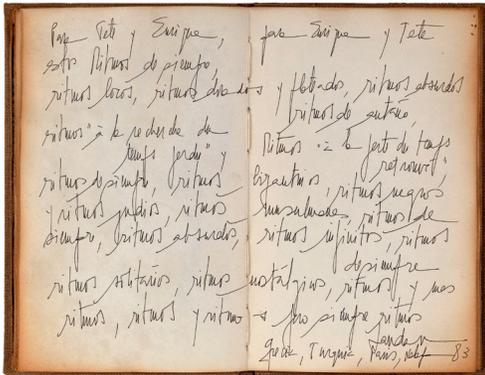
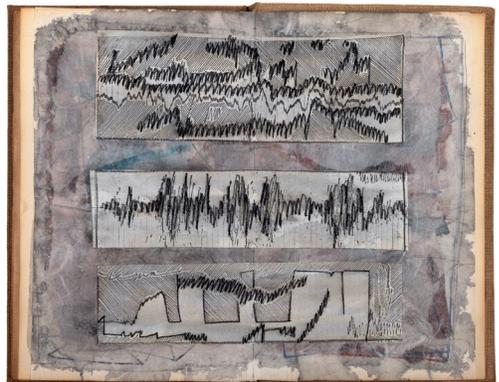
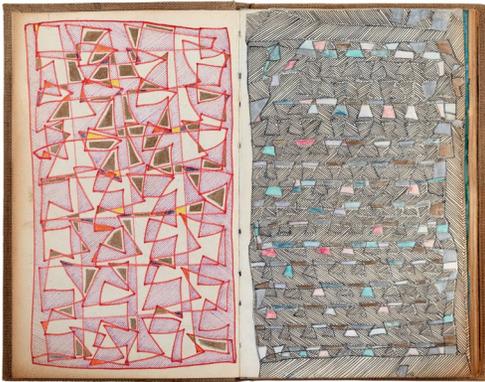






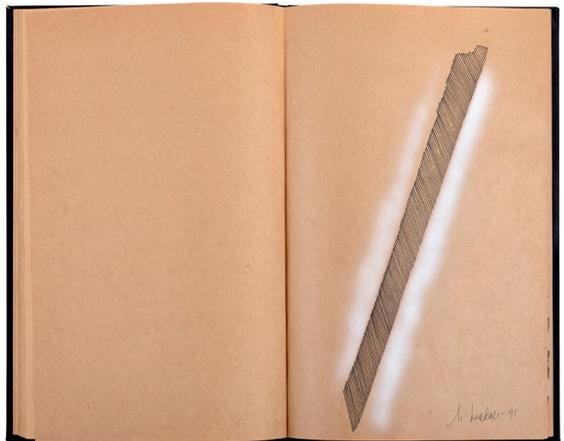
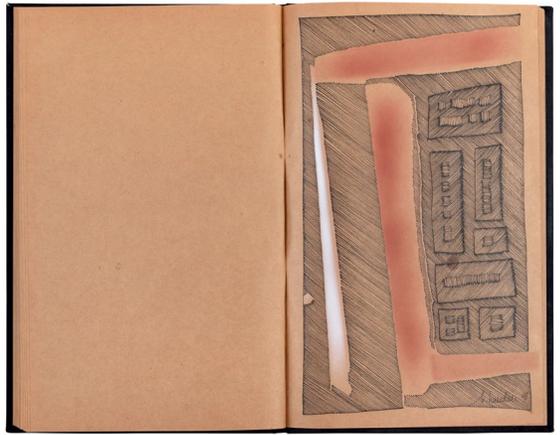


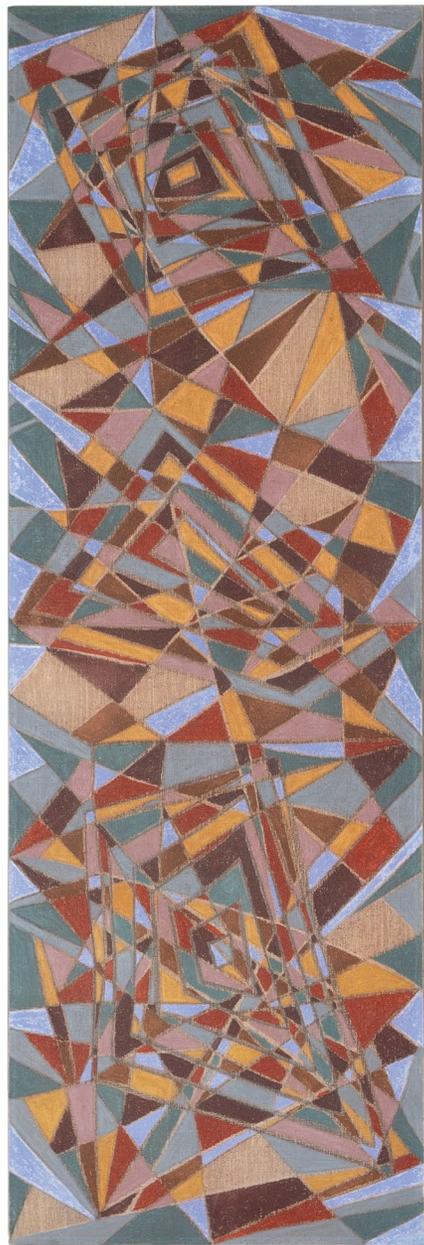




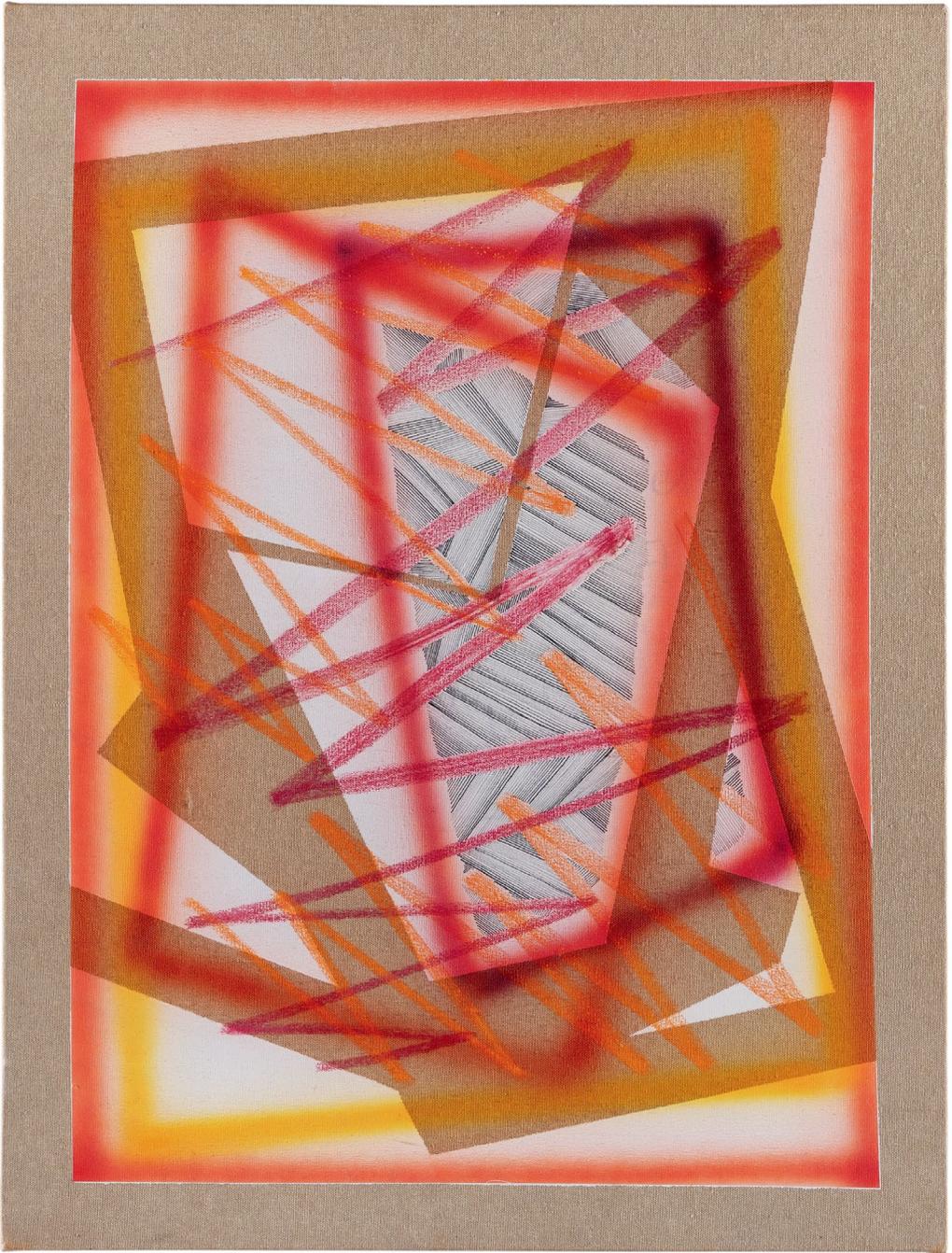
Arriba—Up: Sin título [Untitled], 1983. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 88]

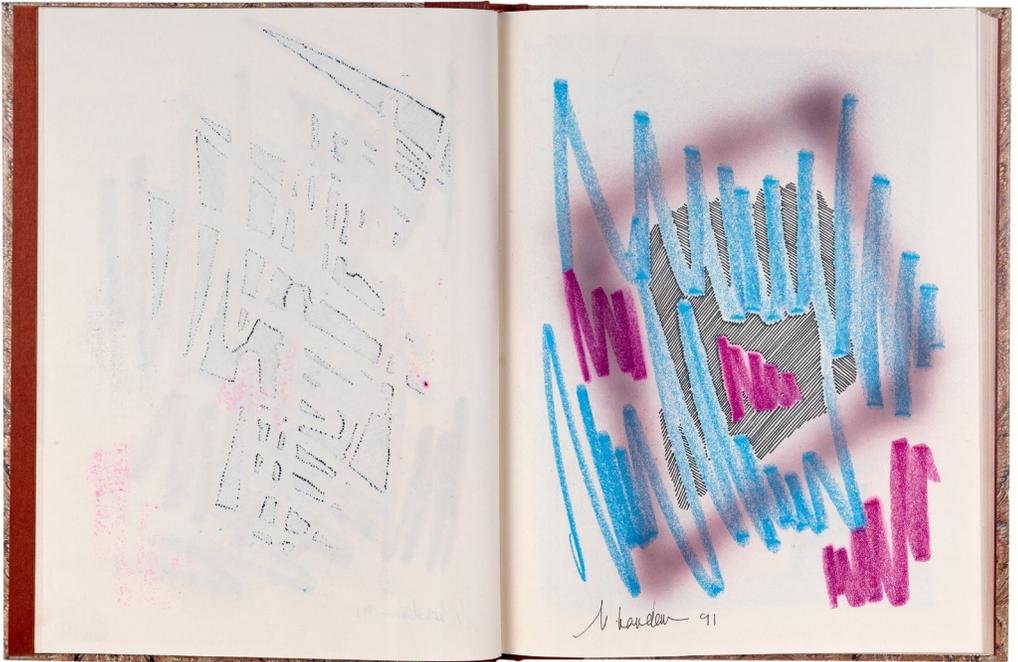
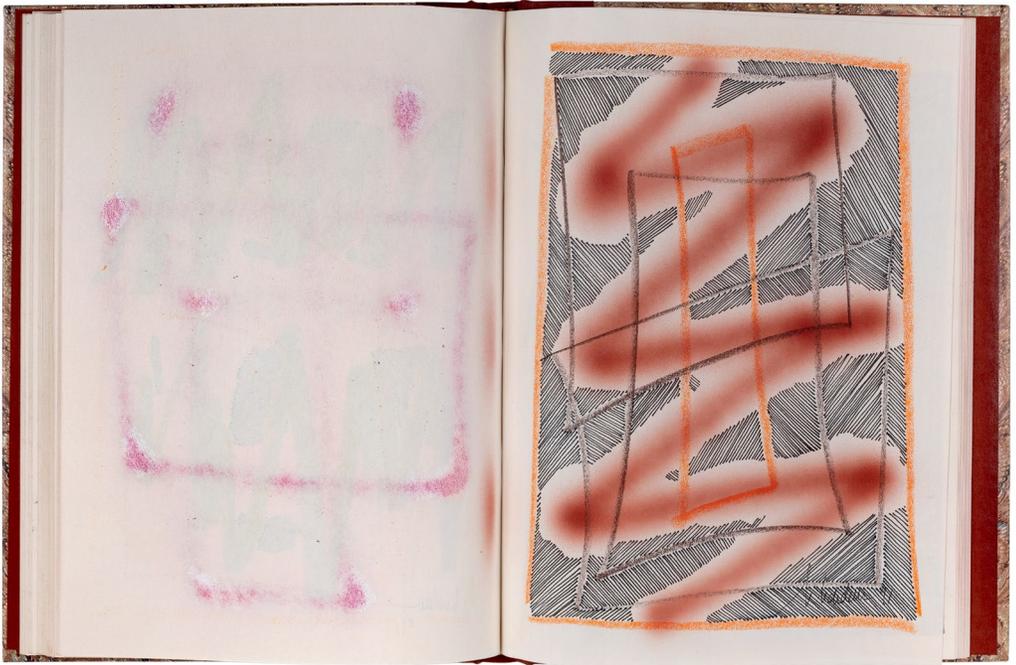
126 Abajo—Bottom: Sin título [Untitled], 1982. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 85]

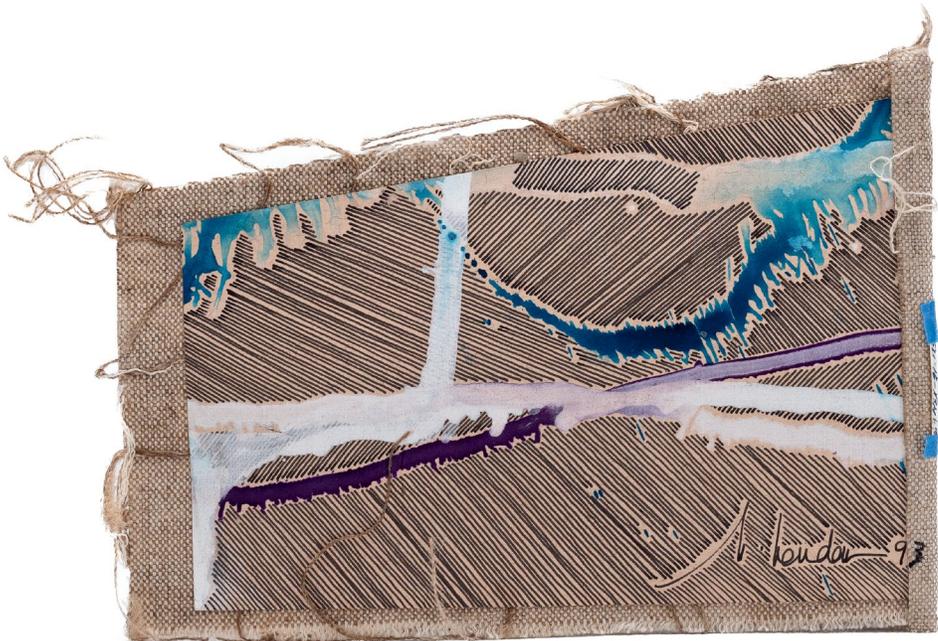










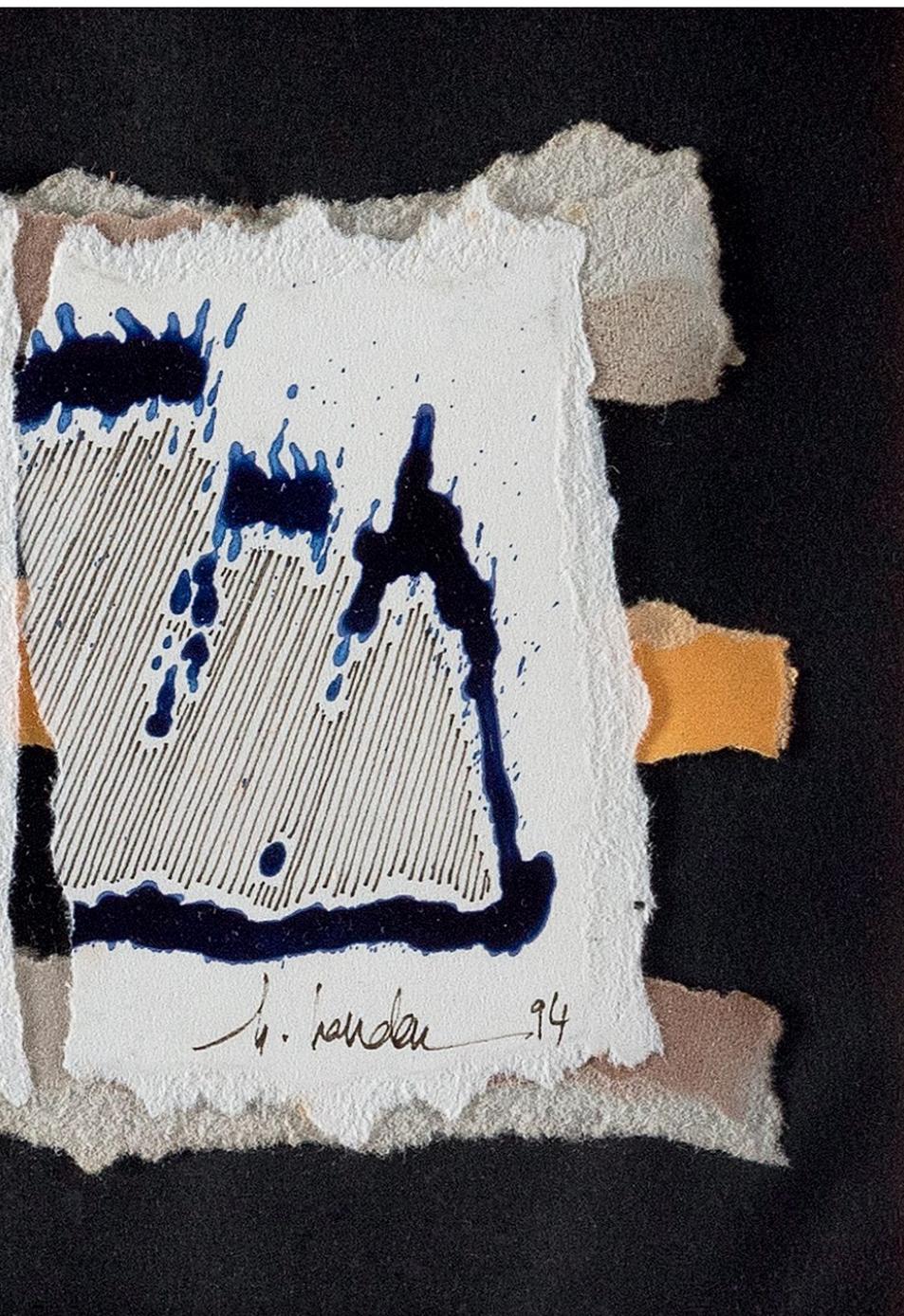








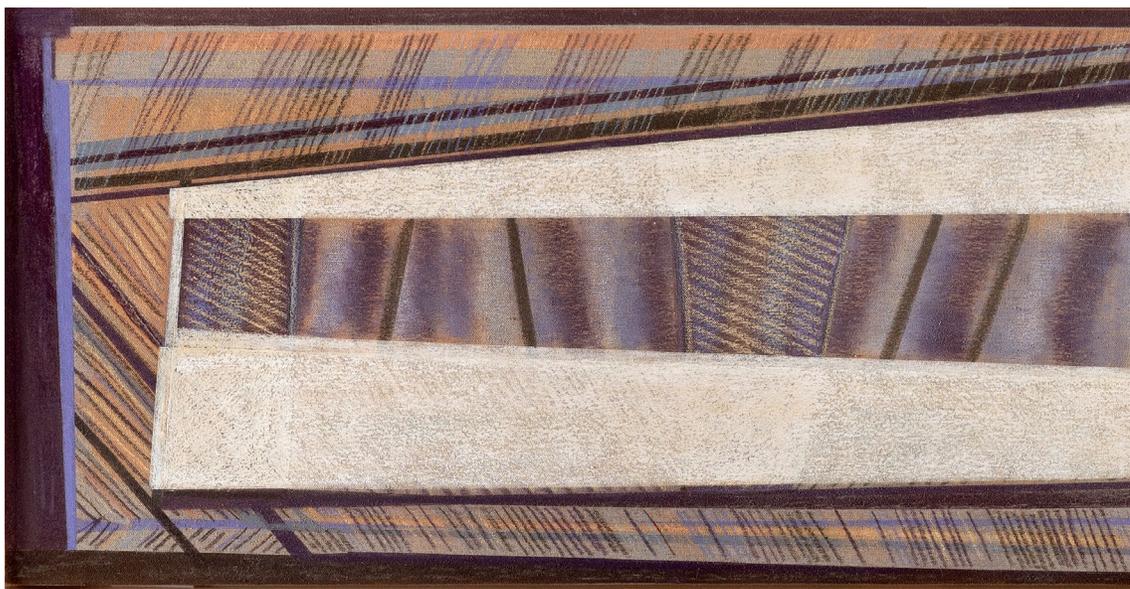








N. Kudav 2010



Arriba—Up: *Ritmo obliquo*—*Ritmo oblicuo* [*Oblique Rhythm*], 2006. Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 148]

Abajo—Bottom: *Ritmo obviamente blanco*—*Ritmo obviamente blanco* [*Clearly White Rhythm*], 2006.





142 *Sombras y Tierra de Israel 7-Jerusalén “Muro”* [Shadows and Land of Israel 7-Jerusalem “Wall”], 2012.
Foto—Photo: Cristina Reyes [Cat. 162]







Myra Landau: Sensitive Geometry

—
Pilar García



Catálogo de la exposición *Myra Landau* en el—Catalog for the exhibition *Myra Landau* at the Museo de Arte Moderno, 1975. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAV, UNAM)

Myra Landau (1926–2018) made substantial contributions to the development of geometric abstraction in the second half of the twentieth century in Mexico, yet her work remains little known outside of specialist circles and, until now, has been excluded from the Latin American art circuit. The exhibition *Myra Landau: Sensitive Geometry* responds to the need to give greater visibility to the work of female artists who have been left out of the patriarchal historiographic discourse while allowing us—through a sort of case study—to recover her contributions to the history of geometric abstraction, particularly sensitive geometry, which have been overlooked by the Mexican art canon. Analyzing the body of work done by Landau during her time in Mexico—from 1960 to 1994—reveals the heterogeneity and multiplicity of practices connected to abstraction and contributes to meaningfully reconfiguring the art scene revolving around Mexican abstraction during this time. The history of women in Latin American abstraction and their recognition as agents of change in art is only just starting to be written, through timely studies that have called into question the precepts of abstraction, such as those on Gego (Germany, 1912–Venezuela, 1995), Margarita Azurdia (Guatemala, 1931–1998), Fanny Sanín (Colombia, 1938), Sheila Hicks (U.S.A., 1934), Lygia Clark (Brazil, 1920–1988), Bridget Riley (England, 1931), Agnes Martin (Canada, 1912–U.S.A., 2004), Anni Albers (Germany, 1989–U.S.A., 1994), Carmen Herrera (Cuba, 1915–U.S.A., 2022), Maria Helena Vieira da Silva (Portugal, 1988–France, 1992) and Vera Molnár (Hungary, 1924–France, 2023). This investigation forms part of this historiographic framework, deeply exploring Landau’s work for the first time.

Myra Landau arrived in Mexico at a time of consolidation for abstract art. Her work is known for its use of concentric, freehand rectangles and triangles and its fields of pastel colors applied to unprepared linen, which she produced from the mid-sixties to the early nineties. Though she wasn’t an artist of radical ruptures, her career reveals changes that have a certain correspondence with her moves from one place to another, while still constituting a coherent body of work that never abandons geometric abstraction.

The title of this exhibition comes from a term used by the Brazilian critic Roberto Pontual for the exhibition *América Latina: geometria sensível* [*Latin America: Sensitive Geometry*], held at

the Rio de Janeiro Museum of Modern Art in 1978,¹ which featured Alfredo Volpi (1896–1988), Arcangelo Ianello (1922–2009), Mira Schendel (1919–1988) and Jesús Rafael Soto (1923–2005), among others. For Pontual, sensitive geometry refers to a form of geometric abstraction that distances itself from the hard lines and rigorous rhythms frequently associated with rationality. Instead, sensitive geometry opts for a freer, more gestural line in opposition to pure abstraction and cold brushwork, in order to exalt lightness, delicacy and a poetic sensibility. This notion suggests the spontaneous and immediate and revalorizes the intuitive practice of Landau’s visual production.

With the term *sensitive geometry*, Pontual aimed to build a bridge between two tendencies that were simultaneously present in non-figurative art by finding a common denominator that would define them within the context of Latin American art, in response to the rising interest in finding similar characteristics in the late sixties and throughout the seventies. Though she was excluded from Pontual’s exhibition, inscribing Myra Landau within sensitive abstraction illuminates her artistic career and allows us to distinguish it from the approaches to abstraction of her Mexican colleagues, such as Manuel Felguérez (Mexico, 1928–2020), Vicente Rojo (Spain, 1932–Mexico, 2021), Kazuya Sakai (Argentina, 1927–U.S.A., 2001), Sebastián (Mexico, 1947) or Ricardo Regazzoni (Mexico, 1942), repositioning her within this field of Latin American art.

Landau’s contact with Brazil was constant and very important to her artistic development,² and I understand that her visual production never lost sight of the Brazilian artistic scene. Once she established herself in Mexico, Landau continued to frequently

—

1— Roberto Pontual (coord.), Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro) and Arte Agora (Rio de Janeiro), *América Latina, Geometria Sensível*, Jornal do Brasil/GBM, Rio de Janeiro, 1978. Besides Pontual, other contributors to the catalog include Damián Bayón, who also used the term sensitive geometry; Federico Moraes; Jorge Alberto Manrique, who wrote about the Mexican geometrists; Marta Traba; Angel Kalemberg; and Eduardo Serrano.

2— Landau frequently visited Brazil, both to show her work and to visit her family. In 1963, she participated in a collective exhibition at the Rio de Janeiro and Brasilia Museums of Modern Art, as well as at the 1st April Salon at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art in 1969. In 1973, following the death of her mother, she began to spend more time with her father and showed her work individually at the Petite Galerie in Rio and at the Múltiple Galería in São Paulo, where she sold her work. In 1977, she returned before her father passed away.

exhibit her work in galleries and institutional exhibitions in Río de Janeiro and São Paulo,³ the most important of which was the travelling 1978 exhibition *Myra Landau*, which visited São Paulo, Recife and Salvador de Bahía before ending its tour at the Galería de Arte Global and the Museu do Arte Moderna do Río de Janeiro. This exhibition was accompanied by abundant reviews and criticism in the press, including two central figures in Brazilian art who articulated and supported Latin American avant-garde movements: Aracy Amaral and Federico Morais.⁴

Aracy Amaral wrote the text for the catalog of the exhibition *Rhythm: Myra Landau 78*, held at the Galería de Arte Global. In it, she argued that her concentric, crisscrossing weaves produce interesting optical effects and compared her drawings on rice paper or cotton rolls with pre-Hispanic codices and fretwork. Domestically, Myra Landau was omitted from two foundational publications for the genealogy of geometric art in Mexico: *Mexican Geometrism*⁵ (1977) and Salvat's weekly series dedicated to "Geometrism" (1982), both publications coordinated by Jorge Alberto Manrique. Landau was excluded from the group of artists selected as it was felt that her geometric vision did not contribute to the program, even though she had a consolidated career at the time and had been explicitly acknowledged by major contemporary critics and historians, such as Juan Acha, Ida Rodríguez and Manrique himself, to name a few.

Manrique's historiographic narrative in his 1977 and 1982 publications conceive of the art scene and those artists who have passed through abstraction as being the sum of individual, isolated and disconnected works with similar movements, but distanced from the global scene. He also feels that it was simply a coincidence that artists arrived at geometric visions via their own personal explorations.⁶ This approach has had serious consequences, preventing the generation of artists that included Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Helen Escobedo (Mexico,

—

3— In 1973, Myra exhibited her work in Brazil, which was widely covered in the contemporary press.

4— Federico Morais, "Pequenos incêndios nos ritmos sesuais de Myra," in *Artes Plásticas. Globo*, no. 27, September, 1978.

5— Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, et al., *El geometrismo mexicano*, Mexico, IIE-UNAM, 1977, p. 1.

6— *Ibid.*, p. 112.

1934–2010), Marta Palau (Spain, 1934–Mexico, 2022) and many others, including Myra Landau herself, from being incorporated into Latin American and global artistic geographies by excluding them from the collections of foreign museums.

The only artists that Manrique included in the mature generation that forms part of the “groupless group,” as he calls it, were Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Fernando González Gortázar (México, 1942–2022), Arnaldo Coen (Mexico, 1940), Jorge Dublón (Mexico, 1948–France, 2004) and Helen Escobedo, who was the only woman. Manrique recognizes a gestural immediacy in Sakai’s early works and coins the term “soft”⁷ geometry to describe the less than rigid geometry that Rojo utilized in his series *Señales* [*Signals*] (1966–1972), but he did not consider Landau as part of the movement. Some years later, in 1982, when Manrique contributed several installments to *Historia del Arte Mexicano*, also published by Salvat, he incorporated the term *sensitive geometry* into his text,⁸ comparing it with *soft geometry* “in which coldness and rigidity and excessive rationality are absent.”⁹ This time, he added Francisco Icaza (El Salvador, 1930–Mexico, 2014), Raúl Herrera (Mexico, 1941), Ricardo Regazzoni, Sebastian, Hersúa (Mexico, 1940), Francisco Moyao (Mexico, 1946–2008), Juan Luis Díaz (Mexico, 1939–2019), and Ignacio Salazar (Mexico, 1946), among others, but the figure of Myra Landau remained invisible. It wasn’t until 1987—and in a minor, journalistic outlet—that Manrique included Landau’s work as sensitive geometry, in which the geometric, as he wrote in the article published by *La Jornada*, is controlled by a subtle freehand line.

Landau’s nomadic condition raises a particular problem when establishing connections with artistic practices from sixties and seventies Brazil that explored abstraction and the physical phenomenon of perception. She maintained a constant presence in the art scene during her time in Mexico (1960–1994), but her move to Europe would affect her visibility over the following decades. Landau was excluded from the history of Mexican art for many years and has only been reincorporated through the curatorial

7— Ibid., p. 98.

8— Jorge Alberto Manrique, “El Geometrismo,” in *Historia del Arte Mexicano*, installment 115, Mexico, Salvat/SEP/INBA, 1982, p. 91. He takes the term *sensitive geometry* from Roberto Pontual.

9— Jorge Alberto Manrique, “Myra Landau,” *La Jornada*, April 28, 1987.

logic associated with critical reviews of museum collections, as occurred with *Abstract Mexico: The Collection of the Museum of Modern Art and the Spirit of an Age (1950-1979)*, held at the Museo de Arte Moderno (MAM) in 2009; *The Museum Exposed: The UNAM Modern Art Collection (1950-1990)* at the Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) in 2013; and the MUAC's monographic exhibition *Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968-1971* in 2018. Her incorporation into the global art scene occurred close to the time of her death, thanks to publications such as *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017), *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America 1950s-1970s* (2018) by James Oles, *Art_Latin_America:against the Survey* (2019) and *Remains-Tomorrow: Themes in Contemporary Latin American Abstraction* (2022), edited by Cecilia Fajardo Hill. The exhibition *Myra Landau: Rhythm, Time and Space*, which Henrique Faria organized at her New York gallery in 2018, just two months after her death, also contributed to recovering her work.

The establishment of important Latin American art collections over the last fifteen years has also raised interest in studying the languages of abstraction as a geocultural dilemma. By investigating specific artists and artworks, there is an attempt to revindicate their interactions with modernity and their positions in the debates held during the seventies regarding the constitution of this type of Latin American art, creating new narratives that nevertheless continue to exclude Mexican artists from art circuits. *Myra Landau: Sensitive Geometry* aims to give greater visibility to this artist, as nearly forty years have passed since her last exhibition in Mexico City, at the MAM in 1987. After reflecting on the form that this MUAC exhibition would have to take and understanding the public's unfamiliarity with her work, it was decided to organize it chronologically, starting with her arrival in Mexico, which coincides with the emergence of abstraction in our country. This exhibition offers a tour through over fifty years of work, including easel paintings, drawings, tapestries, book and magazine covers and an ample selection of artist's books filled with drawings and collages that reveal Myra Landau's passion for writing and poetry. A curatorial decision was made to place particular emphasis on the work she did during her time in Mexico and to not include pieces from her early period in Brazil. There was a joint effort to bring together nearly 250 artworks from foreign art institutions and private collections—in Chile, New York and the Netherlands—as well as

a major number of pieces held by collectors in Mexico City and Xalapa. The collaboration of the University of Veracruz has been of great importance to this project, as they managed to restore 48 pieces included in this exhibition.

As the bibliography on Landau is very thin, our research has made great use of the biographical data that appears in her two books, *Ritmos [Rhythms]*¹⁰ and *Si sabes ver [If You Know How to See]*,¹¹ as well as the documents and writings, Brazilian and Mexican periodical publications and catalogs held at the artist's archive in Alkmaar, Netherlands; the fondo Galería Pecanins at the MUAC's Centro de Documentación Arkheia; the MAM Historical Archive;¹² the Fundação Bienal de São Paulo and the Arquivo Histórico Wanda Svevo; and the Archivo Filmoteca UNAM, as well as the constant and unconditional support of Dominique Landau, who invited me into her mother's world through the artworks she preserves and the archive she maintains.

Myra Landau: A Nomadic Artist

Myra Landau was born into a wealthy family with two children in Bucharest, Romania, in 1926. She was a nomadic artist who fled from Nazi persecution and antisemitic regimes in 1940, at the age of 14. After passing through Paris, Biarritz, Coimbra and Lisbon, she and her family fled to Rio de Janeiro when her father was finally granted a Brazilian visa. There she would begin her artistic career. She formed part of the group of refugee artists in America, which included Gego, Pedro Friedeberg (Italy, 1936) and Leonora Carrington (United Kingdom, 1917–Mexico, 2011). She decided to be a writer at the early age. When she finished high school, she accompanied her mother to New York when the latter was undergoing a medical treatment and enrolled in a psychoanalytical course on dreams given by Erich Fromm at the New School of Social Research. Upon her return to Brazil in 1948, she married the father of her daughter Dominique, who was born in 1951. There

10— Myra Landau, *Ritmos*, Mexico, UNAM, 1985.

11— Myra Landau, *Si sabes ver*, Mexico, Universidad Veracruzana, 1st ed., 1975; 2nd ed., 1984; 3rd ed., 2010.

12— Many thanks to Ana Cué and Laura Sánchez for their help in localizing documentary materials.

she met Tatin, with whom she made ceramics and who encouraged her to draw, to paint everything she saw. By 1953, she had begun to exhibit her work, first in Argentina and then at several exhibitions in Rio de Janeiro. The many trips Landau took to inland Brazil allowed her to combine the flavor of churches, villages and landscapes with that of folkloric scenes from Brazilian favelas and still lifes, portraits she would show at individual exhibitions starting in 1953, in the galleries of Buenos Aires, Rio de Janeiro and São Paulo.¹³ In 1955, she studied engraving under Oswaldo Goeldi for several months.

In 1959, Mário Pedrosa invited her to collaborate on the inauguration of the Extraordinary International Congress of Art Critics in Brasília, where she met the cultural manager Miguel Salas Anzures (1911–1966),¹⁴ with whom she had a son in October 1960 and later married. She established herself in Mexico in the early sixties; Salas Anzures introduced her to the art scene in which she would participate for over three decades. In 1974, she started working at the School of Fine Arts at the University of Veracruz; after the Institute of Aesthetics and Artistic Creation was founded, she was taken on as a research professor to help plan the university's cultural policies.¹⁵ After her retirement, she decided to go to Rome, where she would live for fourteen years; in 2010, sixteen years after she left Mexico, she would leave for Jerusalem. Finally, in 2016, she moved to Alkmaar, where she would live out her final days until her 2018 passing.

Myra Landau in Mexico

In Mexico, Landau's work abandoned the visual realism that had characterized her production in Brazil and left behind its figurative, academic language and use of oils. This geographical change, along with the crisis provoked by the loss of her son,

13— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit, pp. 17–19. In this publication, Myra details the places and locations where she exhibited her work, as well as her participation in collective exhibitions.

14— Miguel Salas Anzures was the editor of the magazine *Artes de México*, director of the Fine Arts Department at the INBA and the founder of the Museum of Contemporary Art and the *Dynamic Museum*; he also encouraged many artists to participate in international biennials.

15— *Excélsior*, March 5, 1975.

as her use, years later, of pastels applied on the backside of unprepared linen canvases.

In February 1963, the Galería Juan Martín organized Myra Landau's first individual exhibition in Mexico. It brought together a set of metal plates the artist used to challenge the genre's norms by giving a twist to the traditional engraving process: instead of centering her creative attention on the prints on paper, Landau exhibited the metal plates as an artistic product after subjecting them to processes both chemical—such as acid corrosion and natural oxidation—and mechanical—filing and polishing the metal surface to recover its colors and brilliance. The sculptural treatment of the metal plates revealed a combination of random processes and unexpected, suggestive forms taken by metal eaten away by acid, as well as a broad range of green, yellow, copper and silver tones that illuminated the different reliefs created on the metal. Myra Landau's process focused on experimentation, taking advantage of the unprecedented visual possibilities offered by manipulating metal and aiming to subvert the creative process by making use of destruction and chance, both premises of modern art, as an act of creation.¹⁶ The Portuguese art historian José Augusto Franca felt that, with these pieces, Landau had denied painting by reinventing its values.¹⁷

The originality of the pieces shown at this exhibition had a major impact and received widespread acceptance among her colleagues and the public, attracting attention from the most important critics at the time, such as Paul Westheim—who wrote the text for the exhibition catalog—Ida Rodríguez Prampolini, Antonio Rodríguez, Margarita Nelken, Juan Crespo de la Serna Jorge Olvera and Luis Cardoza y Aragón. Along with five other paintings, these pieces were shown at *Metallic Erosions* in San Antonio, Texas. Throughout 1963 and for the next two years, she had a constant presence in collective exhibitions held at the Museu do Arte Moderna do Rio de Janeiro and Brasília; Casa de la Cultura in Quito, Ecuador; Galerías del Banco Continental in Lima, Peru; the Museo de Arte Moderno in Santiago, Chile; Casa de las Américas in Havana, Cuba, and at Galería OPIC, where she held an individual

—

16— Jorge Olvera, "De un arte antiguo en la obra de Myra Landau," *La Cultura en México*, cultural supplement of the magazine *Siempre!*, n.d., 1963.

17— *Landau*, catalog of the exhibition at Galería Juan Martín, February, 1963.

exhibition, as well as at Sal6n ESSO in Mexico. After this period, Landau would abandon the metal plates due to the toxicity of their acids. Few of these pieces remain, which has made them little known within her artistic production.

At the start of her time in Mexico, the influence of Miguel Salas Anzures¹⁸ allowed Landau to enter the effervescent intellectual world of artists, writers and photographers who were promoting a diverse variety of visual languages. Her work soon won her acceptance and she managed to build close, lasting relationships with Jorge Olvera (Mexico, 1915–2003), Nacho L6pez (Mexico, 1923–1986), Vlady (Russia, 1920–Mexico, 2005), Isabel Vlady (Mexico, 1918–2010), Luis L6pez Loza (Mexico, 1939) and Alberto Gironella (Mexico, 1929–1999), as well as with those artists who took critical distance from the narratives of Muralism and the Mexican School of Painting and would later found the Independent Salon—in which Manuel Felgu6rez, Lilia Carrillo, Brian Nissen (United Kingdom, 1939), Kasuya Sakai, Ernesto Mallard (Mexico, 1932–2021) and Ricardo Rocha (Mexico, 1937–2008) all actively participated, among others. She also had a close relationship with the Pecanins sisters, who took her on and exhibited her individually at their gallery each year.

The erasure of the limits between artistic practices and the challenge of exploring different disciplines that characterized the sixties led Landau to appear as an actress—alongside her friends Roberto Donis (Mexico, 1934–2008), Isabel Vlady, Vlady and Roc6o Saga6n (Mexico, 1933–2015)—in the fictional short film *Sophisticated Men* (1972), which was written, directed and shot by Nacho L6pez. This short offers an apocalyptic vision and a critique of meaningless violence and war. As a tarot enthusiast, Landau reads the cards as a way of seeing into an uncertain future. Both her Romanian background, with its connections to the Romani world, as well as her time in Brazil, influenced Landau's attraction to exploring infinite, ancestral worlds, something she shared with Marta Palau, like a ritual operation for dialogue between distinct esoteric dimensions.

1965 was a decisive year for Landau. The destruction of her work by Salas Anzures's son Micky precipitated a crisis for the

—

18— In 1961, Myra married Miguel Salas Anzures, who died in 1966.

artist who, overwhelmed by confusion,¹⁹ retired by the sea in Tecolutla, Veracruz: “Hard sand like that covering the beaches of Tecolutla was a canvas for me, the paper I so anxiously desired. Gazing at the beach, I began to see lines that I transplanted into a school notebook I bought in town.”²⁰ Then, she wrote, “I follow the color of the sand, raw linen, and play with lines like branches and instead of water it’s my fingers, my mind, my imagination that create variations. Distortions, divergences, convergences.”²¹ Myra would then leave behind the calligraphy that had begun to populate her paintings, and to which she would return during the last stage of her life. Open to experimenting with forms and materials, from then on out lines and plain colors would be the leading elements of her pieces.

Rhythms

This struggle in her personal life was the trigger for the second period of Landau’s career, inaugurated by the creation of *Ritmo partido* [*Split Rhythm*] (1965), the first of her *Ritmos* [*Rhythms*] and the key work that would define her new path toward abstraction. “With this painting, I discovered my language, my calligraphy, the intertwining of maybes as well.”²² These first pieces, with their concentric rectangles, particularly evoke the Huichol-inspired pieces that Mathias Goeritz (Poland, 1915–Mexico, 1990) made using ixtle cord (with their colored worsted attached with Campeche wax) for the Gran Nayar Gallery at the new site of the Museo Nacional de Antropología, inaugurated in 1964:

—

19— Micky, one of Miguel Salas Anzures’s sons slashed her paintings with a knife in a moment of rage. Landau recounted this incident in “El encuentro,” *Jueves de Excelsior*, April 21, 1994, and in *Ritmos*, op. cit., p. 24.

20— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., p. 25.

21— Myra Landau, *Si sabes ver*, op. cit., p. 43.

22— Ibid., p. 33. “*Rhythm II, Rhythm A, Rhythm anything*—that’s what my paintings have been called ever since.”

a transformation of the artisanal skill of Indigenous peoples through contemporary art.²³

By naming her pieces *Ritmos*, she established an unquestionable connection with Brazilian music and art. “Why *Rhythm*? Because rhythm is everything,” the artist wrote. “It’s in everything. Life. People’s destinies. Everything follows a rhythm. Poetry, music, dance—everything has a rhythm. Mathematics. Not to mention geometry. Rhythm is equilibrium. Rhythm is beauty. Rhythm is almost ritual, too. Rhythm is mystery despite its apparent simplicity.”²⁴ From then on, Landau began to develop this iconic series, whose intertwining of lines and chromatic cadences became more complex as the years went by.

On the other hand, the modernist conception of the uses of the pre-Hispanic is one of the central axes of the criticism on Landau’s work. *Ritmo No. 7* [*Rhythm No. 7*] (1970)—made for the Tercer Salón Independiente at the UNAM’s Museo de Ciencias y Arte in 1970 and donated to the Museo de la Solidaridad Salvador Allende soon afterward—is perhaps one of the pieces that best represents this aspect of her work, as well as her approach to the work of Gunther Gerzso (Mexico, 1915–2000) on pre-Hispanic architecture. Mário Pedrosa himself became interested in this piece due to its “almost architectural linework, recalling the ancient constructions and decorations of Yucatán.”²⁵ The Brazilian critic Federico Moraes perceived labyrinths that built on each other like a pyramid in some of Landau’s work, and noted that it’s possible to perceive the presence of pre-Columbian geometric patterns.²⁶ The echo of pre-Hispanic architectural forms is grounded in the configuration of planes that structure these pieces, which stand out due to their tectonic character.²⁷

—

23— Francisco Reyes Palma, “Arte contemporáneo en el museo,” in *Museo Nacional de Antropología*, Mexico, Turner/El Equilibrista/Conaculta-INAH, 2004, and Miriam Kaiser and Dabi Xavier, “Murales en el Museo Nacional de Antropología,” *Gaceta de Museos*, p. 31. Available at: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/download/1530/1476>.

24— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., p. 33.

25— Ibid., p. 29.

26— Frederico Moraes, “Pequenos incêndios nos ritmos sesuais de Mura,” in *Artes Plásticas. Globo 27*, September, 1978.

27— See Anni Albers, et al., *Abstraction: The Ameridian Paradigm*, Brussels, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2002.



A strong conceptual correspondence can be established in the maps she made in 1967 to accompany the guide to Teotihuacan found in the magazine *Mexico/This Month*, edited by Anita Brenner.²⁸ The synthetic outline of the archaeological site, particularly its pyramids, and the signalization of the parking lot establish a close similarity with her seminal piece *Ritmo partido*, corroborating the correlation of her work with the geometric explorations found in the decorations of pre-Hispanic cultures. “Then I found myself here and I encounter another, different landscape. Such strength of the pre-Hispanic and the colonial. The pagan and the baroque. The primitive and that incredible force of the Indigenous are influences that, without realizing it, one assimilates and makes part of one’s work.”²⁹ Raquel Tibol acknowledges Myra’s luck in finding a language resembling that of ancient cultures, like remnants of the years she spent in the Americas,³⁰ which allowed her to conjugate formal correspondences through audacious rectilinear compositions.

28— *Mexico/This Month*, July–August, 1967. Myra Landau started working for this magazine in 1966. Many thanks to Aldo Solano for sharing this fact.

29— Myra Landau, “With so much mechanization, man looks without seeing and touches without feeling, but there’s magic in everything,” *Jueves de Excelsior*, June 13, 1971.

30— Raquel Tibol, “La línea en laberinto de Myra Landau,” *Myra Landau*, catalog, May, 1981.

Her work is characterized by the use of pastel on the backside of an unprepared linen canvas—completely raw—working directly, without prior sketches. The use of this technique, the fragility of the support and the humid climate of Xalapa have threatened the conservation of many of these pieces. The color of the canvas—like the sand she once glimpsed on the beach—and the rough texture of the linen evoke textiles, harmonizing with her freehand lines of crisscrossing concentric rectangles as if woven.

In 1975, Landau held her first individual exhibition at the MAM,³¹ in which Juan Acha—whose critical voice contributed to the construction of the discourse on Latin American art on the international circuit—wrote a text for the catalog that became a central reference regarding her work, establishing a dialogue between the abstract forms of modernity and the primitive forms he identifies in Landau’s work.³² At a time in which the artisanal was beginning to be reevaluated by the renovationist concerns of high art, Acha found similarities with primitive textiles in her work, particular Panamanian molas.³³ Her freehand linework emphasized the optical structure of her paintings and distanced it from the coldness and intellectualism of many geometric artists. Through the similarity that Acha found between this geometric treatment and primitive textiles, particularly neolithic ornamentation, Myra Landau wrote a text that would be the product of her sabbatical year: *Investigation Into the Parallelism and Similarity of Myra Landau’s Work with Primitive Art: Australia/Oceania*. This essay was the result of a trip she made to Australia in 1982, during which she had given herself the task of seeking out Aboriginal paintings, objects and sculptures: “Imagine my surprise and enthusiasm when I could confirm that there are enormous parallels between my work and theirs.”³⁴ Through comparative examples, the artist

31— Fernando Gamboa, *Myra Landau. En memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes*, Mexico, MAM/INBA, September–October, 1975. Museum director Fernando Gamboa presents her as a “distinguished Brazilian painter who has been integrated into our country’s artistic field for many years now.”

32— Juan Acha, “La transformación del lirismo ornamental de Myra Landau,” in *Myra Landau. En memoria de Anita Brenner. Pinturas recientes*, op. cit.

33— Federico Morais notes that her works are connected to the traditional tapestries of Romania, her country of origin. “Pequeños incendios nos ritmos sensuais de Mura,” in *Artes Plásticas. Globo 27*, September, 1978.

34— Myra Landau, *Investigación sobre el paralelismo y semejanza de la obra de Myra Landau con el arte primitivo, Australia/Oceania*, Xalapa, 1983, p. 11.

found primitive forms that correspond to the structure of concentric lines and repetitive patterns that entirely cover her canvases, creating an organized chaos. In parallel with her paintings on linen, Landau was constantly producing an enormous number of ink drawings exploring labyrinthic compositions that utilize points accompanied by straight lines, like Aboriginal designs.

One year after the MAM exhibition, Acha wrote an article in *Plural* magazine about an exhibition at Casa del Lago, in which she suggested that modern art and contemporary geometric art are but another primitivism in our desire for modernization.³⁵ Landau concludes that “contemporary art and primitive art—if not in concept, then in their harmonious forms and colors—are closely connected.”³⁶ In this sense, Marta Traba noted that the way of establishing a culture of resistance would pass through a return to pictorial abstraction with ancestral references, as in the work of Fernando de Szyszlo (Peru, 1925–2017) in Peru or Roberto Matta (Chile, 1911–Italy, 2002) in Chile. Certain pieces by Sheila Hicks (U.S.A., 1934), created using tangled skeins of linen or silk, such as *Textil fresco* [*Fresh Textile*] (ca. 1969), have a close visual relationship with *Ritmo de agua* [*Water Rhythm*] (1965) and *Ritmo en T* [*Rhythm in T*] (1971).

In Landau’s artistic development, different ways of handling line and rhythm in her compositions begin to converge. The former is visible in pieces such as *Ritmo de girasol* [*Sunflower Rhythm*] (1974) and *Ritmo carioca* [*Carioca Rhythm 3*] (1973), in which diagonal lines break with the orthogonal structure of her previous work and color begins to be distributed strategically, creating greater dynamism and instability in her compositions. The latter is evident in the three mobile murals³⁷ she made for the administration building of the Universidad Veracruzana, which are composed of several modules of different sizes that can be freely rearranged, creating different ways of combining their component parts. A third way can be seen in the simplification of the repetition of concentric, articulated rectangles and triangles surrounding large zones of plain colors, like a type of eye, in *Ritmo algo fugaz*

35— Juan Acha, “Reconocimiento de una década,” in *Plural*, no. 30, March, 1974.

36— Myra Landau, *Investigación sobre el paralelismo y semejanza de la obra de Myra Landau con el arte primitivo*, op. cit.

37— Myra Landau, *3 Murales móviles*, catalog of the exhibition at Galería José María Velasco, Mexico, INBA 1977.

[*Somewhat Fleeting Rhythm*] (1975) and *Ritmo 5* [*Rhythm 5*] (1977), in which the diagonal lines disappear and color fills lengthy, vertical zones with a vectorial aspect. These pieces can be associated with the work of the Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva, who lived in Rio de Janeiro in the fifties, both due to their sharp sense of rhythm as well as their use of black lines painted in geometric forms and then filled with color. By the early eighties, the geometry of Landau's pieces begins to be populated by straight lines that are much more defined, having been traced with masking tape applied to certain areas of the support, as in *Ritmo cortado* [*Cut Rhythm*] (1979) or *Ritmo ciudad nueva* [*New City Rhythm*] (1980).

Myra Landau, like many other artists of her generation, experimented with other media in order to refresh and expand her language. In 1977, Tomas Owen, Luz Aldape and the Taller del Reclusorio de Perote created a series of tapestries, made using different techniques, that were based on drawings by Landau that had been exhibited at Galería La Alianza in Xalapa. Unfortunately, few have survived, as the climatic conditions in Veracruz were unfavorable for their conservation.

Starting that year, Landau began to make rollable drawings with ink and colored pencil that could reach up to six meters in length, which she called *Ritmos testamentarios* [*Testamentary Rhythms*]. As part of this concept, in April 1979 she held an innovative event, similar to a happening, titled *Cut: Landaus by the Meter* at Galería Pecanins. The public could cut and purchase a fragment of a drawing on a long strip of paper that the artist installed on the gallery's walls.

One transitional stage in her artistic development is marked by the use of gestural strokes with aerosol paint, like graffiti, which intervened in compositions on canvas or paper. As guiding elements, Landau drew around them and filled in the empty spaces with the thin lines that were once her protagonists.

Europe

In 1994, after twenty years in Xalapa, Myra Landau moved to Rome, where her daughter Dominique lived, but her desire to leave had been gestating for six years before she retired. "Ever since I was girl, I was predestined to lack roots. Or a homeland. I don't believe in borders or in homelands... I'm always thinking about moving in

order to fulfill a desire that was mine since I was a little girl. Change. Departure.”³⁸ Nevertheless, her desire to become a writer began to crystallize in the eighties, starting with her work for the weekly *Punto y Aparte* and her articles in *Jueves de Excelsior* and *El Sol de México en la Cultura*, which were often either autobiographical or political, analyzing the triumph of Berlusconi. At the end of the nineties, when many researchers were beginning to revisit artists from the sixties and seventies, Landau abandoned the Mexican stage, which contributed to the erasure of her work.

The move to Italy brought with it a change in Landau’s visual production, involving not just the abandonment of large-scale paintings but also a transformation in their materiality, with canvas being replaced by paper, radiographic film and collage. Other aspects of abstraction began to appear in her easel paintings. Now, along with pastels, she turned to ink, acrylics and objects, as in *Ritmo arquitectónico* [*Architectural Rhythm*] and *Ritmo envuelto para regalo* [*Giftwrapped Rhythm*], both from 1998, in which she added lines of staples to her paintings and abandoned the use of pastels and raw linen as a support.

In a large number of pieces made between 2004 and 2009, once again titled *Ritmos*, Landau experimented with canvases that had irregular formats, breaking with the usual planar, rectangular format of paintings and altering their outlines by placing one canvas on top of another, off center. Sometimes she would change the configuration of the surface by adding elements that play with optical two-dimensionality, such as frames or folded fabric. These exercises echo earlier abstract projects from the sixties by artists such as Lucio Fontana (Argentina, 1909–Italy, 1968), Frank Stella (U.S.A., 1936–2024) and Jasper Johns (U.S.A., 1930), which encouraged her to formally question the materiality and limits of the canvas for artistic creation. They also evoked the debates among midcentury Latin American artists, such as Gyula Kosice (Slovakia, 1914–Argentina, 2016) and Rhod Rothfuss (Uruguay, 1920–1969), who were associated with the single-issue magazine *Arturo*, in which they criticized the creative limits of the physical space of the canvas as an illusory element didn’t correspond to the reality of artists. In *Arturo*, Rothfuss invited his contemporaries to reject the illusion of realistic representation, reorienting their practice around objects that exist in the

—

38— Myra Landau, “El largo viaje,” *Jueves de Excelsior*, December 9, 1993, pp. 46–47.

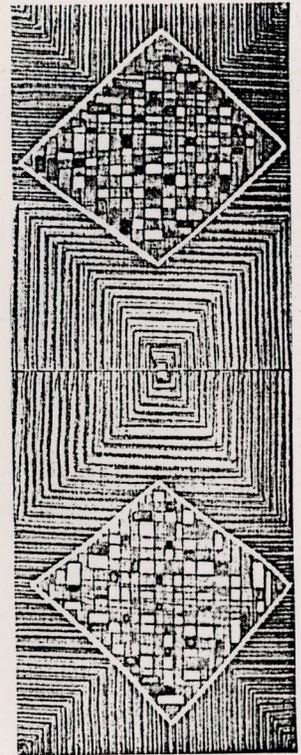
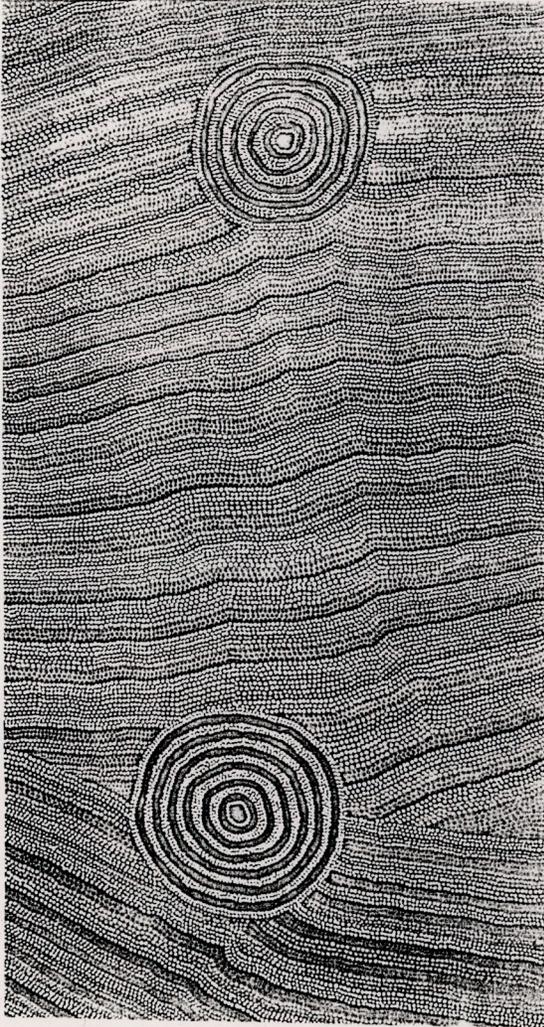
spectator's real space. These concerns were also reflected in the work of Brazilian theoreticians such as Ferreira Gullar, whose theory of the non-object expanded the definition of the artistic object beyond our references of use and meaning and invited us to celebrate the sensory aspect of artworks as the starting point for the neoconcrete movement. Her rectangles deployed across the surface and her straight lines that seem to extend beyond the frame exemplify Landau's experimentation with the sensory character of geometric abstraction and her interest in integrating the observations and movements of the spectator within the artwork.

Landau's arrival in Jerusalem in 2010, accompanied by her grandchildren, produced pieces in which geometric abstraction was displaced by lyrical medium-format pieces in which very dark tones predominate. In 2016, during the last years of her life in Alkmaar, Netherlands, she created a large number of ink drawings on paper, in which gestural quality overcame the lines that had characterized her visual production. She also experimented with digital art.

The other feature of her last years of production is the incorporation of calligraphic strokes as basic elements of her compositions. Handwritten words that form part of poems are the central motif of her compositions on stain textures, which serve as the support. Throughout her career, Landau constantly collaborated with magazines such as *Artes de México*, designing covers and illustrating their interior pages.

Myra Landau: Sensitive Geometry revalorizes and revindicates the work of this artist while rediscovering an important vein of an emotional, intuitive current of Mexican painting during the eighties.

" Tal vez porque la repetición de rectángulos concéntricos principia a despuntar como acumulación de un símbolo abandonado : la especie de ojo, símbolo de la divinidad para muchos pueblos del pasado remoto, que aparece en lugar de la fuga perspectivista al disminuir el número de rectángulos concéntricos y haber sido coloreado el del centro, Myra, remóntase así, a la fuente del ornamento. "



Alternative Abstractions: Myra Landau's *Rhythms*

Dawn Ades



Fotógrafo no identificado—Unidentified photographer, Myra Landau, s.f.—n.d. Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAV, UNAM)

The call to write about Myra Landau came while I was preparing an exhibition for the Museo de Arte Moderno (MAM) in Mexico, on the work of John Golding, which opened in June 2024. Golding is much better known as an art historian, for his pioneering study of Cubism and subsequent writings on abstraction, than as an artist, both in Mexico where he grew up and in England where he finally settled in 1962. It had been a revelation, for me, that his fledging as a painter took place in the vibrant context of Mexico City in the late 1950s and early 1960s, and the coincidence that this was the world Myra Landau encountered when she arrived in Mexico City from Brazil in 1960 made the invitation irresistible. Mexico, in the years following *La Ruptura*, was—in retrospect—one of the most stimulating environments for an artist in the world, as the younger generations of artists looked outside the mural tradition, responding in many different ways to the challenges of modernism but also exploring their identity and relationship with Mexico in new ways.

In Mexico Landau quickly made contact with artists such as Alberto Gironella, Manuel Felguérez, and Lilia Carillo, and over the following years numbered among her friends many of the artists in the forefront of the modernist movement such as Mathias Goeritz, Helen Escobedo, and Marta Palau. She had not established herself in the art community, however, in time to be included in the exhibition organised by the Antonio Souza Gallery for the Instituto de Arte Contemporáneo in Lima in 1961, which included an extraordinary roster of the most advanced artists of the time. The Gallery had opened with the aim of showing artists who had rejected the official line of *la escuela mexicana* (the Mexican School), having found “in abstractionism their form of expression.”¹ The artists who exhibited in Lima included José Luis Cuevas, John Golding, Manuel Felguérez, Lilia Carillo, Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, and Juan Soriano, as well as the surrealists Leonora Carrington and Remedios Varo.

In 1966 Landau had a one-person show at the Gallery, where she showed the works she decided to call *Ritmos* [*Rhythms*]. This was the title for virtually everything that followed, whose genesis she describes in her autobiography with the same title. It is

1— Socorro García, “La Galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte”, México en la Cultura, suplemento cultural de *Novedades*, September 7, 1958. Available at: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/786503#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-503%2C10124%2C5666>.



striking that within what was already a highly diverse field of artistic practices in Mexico, whose openness to a variety of abstract, non-objective, and quasi-figurative modes was quite different from the critical demands associated, for example, with the Abstract Expressionists in New York, Landau's paintings have a distinct character that relates to a different strand of abstraction.

Following the cultural occlusion in Europe after the Nazi takeover, New York has usually been regarded as the heir to Paris, where most of the radical visual developments in the first decades of the twentieth century had taken place, dominated by Picasso and Matisse. Broadly speaking, though, it was the surrealist exiles, especially Roberto Matta and Gordon Onslow Ford, who introduced the young New York artists such as Jackson Pollock, William Baziotis, and Robert Motherwell to automatism and set the dial for the pure abstraction of the Abstract Expressionists. Fernand Léger and Piet Mondrian were also among the exiles, and had an impact on the local scene, but it was the surrealists who had the strongest influence. However, this model of the transmission of modernist ideas is far too narrow in terms of the histories of modernism, and it fails to take into account many aspects, including developments south of the border. There are at least two other centers on the American continent where for different reasons incomers from war-devastated Europe and local artistic practices melded to create a new visual world: Brazil (São Paulo and Rio de Janeiro), and Mexico City. In Mexico, abstraction was often linked, as in the case of Landau, to the architectural and

sculptural traditions of pre-Hispanic America. There was a different dynamic in Brazil, where the retrospective of the artist Max Bill at the first São Paulo Bienal in 1951 was a trigger for some of the most exciting and original art of the twentieth century.

Landau had roots in both places, which is one of the reasons for the distinctive character of the *Ritmos*. She places her discovery of the linear language that was to remain her main form of expression, in a personal experience in Mexico. After an incident when her paintings were destroyed, feeling confused and desperate, she fled to the sea:

Space, an infinite horizon, the total nakedness of the sand, and playing with a stick as if a child, I made lines in the sand, lines that the sea carried away, distorting them. From then on I've followed the heat of the sand, the raw line, and played with sticks—lines—marks and instead of water, what varies them are my fingers, my mind, my imagination. Distortions, divergencies, convergencies.²

No doubt this was a moment of personal discovery, a solution to the struggles she had gone through, but behind it and informing it was deep knowledge of and familiarity with the searching of her predecessors. She movingly describes this in *Si sabes ver*, the moments of apparent confusion but also of extreme lucidity that lead into an unknown, opening doors: “They are the precursors. The avant-garde... by changing, sometimes they are able to change the established order.”³ Among the predecessors, for her, were Mondrian and Klee. Mondrian she quotes in *Si sabes ver*: “Plastic vision also means being plastically *active*. In seeing plastically we automatically destroy *the natural and reconstruct the abstract appearance of things*.”⁴ While these ideas appealed to her, and corresponded to her own sense of *seeing plastically* and the commitment to abstraction, it was Klee with whose work she engaged most directly, starting while she was in Brazil. The

—

2— Myra Landau, *Si sabes ver*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 43.

3— *Ibid.*, p. 30.

4— Piet Mondrian, *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, New York, George Braziller, 1995, p. 53.

1958 engraving *Sin título* [*Untitled*], a delightful conjunction of minimal and baroque—perhaps evoking a promontory in the sea, a boat, a mast, a palm tree, the arching roof canopy—recalls the restrained fantasy and simply drawn figures of Klee’s drawings. For Klee, who was “one of the great estuaries of so-called modern art,”⁵ the question of abstraction was never either/or. Any work of art distorts the natural form, and what really matters are what he called the *pictorial dimensions*: “line, tone value and color.”⁶ His works in which line dominates or is the sole component only have some iconographical reference through their titles, as in *Sacred Islands* (1926). The repetition of the straight, hand-drawn lines, intricate and interconnecting shapes in Klee’s drawings find an echo in the *Ritmos*. In some ways *line, tone value and color* are also the major keys for Landau, and infinite sources for the exercise of the imagination.

The lineage of her predecessors, broadly speaking and from a visual point of view, has to acknowledge the neo-concrete group in Rio de Janeiro, although their role does not surface in Landau’s work until later. The connections she mentions in her book *Ritmos* are with an earlier generation: she briefly studied engraving with Oswaldo Goeldi and knew many of the painters, including Emilio di Cavalcanti. She had several one-person exhibitions in Rio de Janeiro and was included in numerous group shows. Her early paintings in Brazil were relatively realist scenes of local life, such as favelas, which were gradually simplified, “until some geometrical figurations that represent hamlets, terraces, temples end up being difficult to recognize as such.”⁷ There is nothing, though, at this point to suggest that she had taken notice of the geometric abstraction that had dominated the First São Paulo Bienal in 1951, whose famous poster by Antonio Maluf now looks like a distant precursor to the *Ritmos*.

In 1959 she was invited by Mário Pedrosa to attend the Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte for the inauguration of the new capital of Brazil, the Oscar Niemeyer-designed Brasília. Pedrosa, who was a lifelong friend of Landau’s,

—

5— Mário Pedrosa, “Klee and the Present” (1961), in Gloria Ferreira and Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*, New York, MoMA, 2015, p. 310.

6— Paul Klee, *On Modern Art*, London, Faber and Faber, 1948, p. 21.

7— Fernando Andrade Cancino, quoted in Myra Landau, *Ritmos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 38.

was a highly influential critic and activist, dedicated to the support of art within society. His plans for a Museum of World Art in Brasilia are breath-taking, but he was also an advocate for the local highly experimental work of the radical artists roughly grouped under the term neo-concrete, including Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, and Sergio Camargo. In *Ritmos*, Landau cites the article on her work by Fernando Andrade Cancino, who suggests that there is a strong affinity with Camargo's reliefs. "Camargo generates rhythms that arise from repetitions, from baroque insistences; his volumes are the result of a sensibility capsized by combining modularity with chance. Rhythm and improvisation thus achieve harmonies unknown to positivist science, in Myra's case as well as Camargo's."⁸ Landau describes her turn to abstraction after moving to Mexico in 1960 as unplanned: "I got into abstract art by chance,"⁹ referring to the experience with lines in the sand. However, the affinity with Camargo is telling, not because of influence but because of a parallel impulse that disturbs the rationality of geometric abstraction by openness to the intuitive and personal needs of expression. The "Neo-concrete Manifesto" of 1959 expressed this cogently: "Neo-concrete art, born out of the need to express the complex reality of modern humanity inside the structural language of a new plasticity, denies the validity of scientific and positivist attitudes in art and raises the question of expression."¹⁰ The "Manifesto" sets itself firmly against theory, arguing that the work of art is more than the sum of its material parts. Particularly telling is the passage on Mondrian:

Either we believe that it is possible for art to be part and parcel of everyday life—and Mondrian's work takes the first steps in this direction—or we conclude that such a thing is impossible, in which case his work fails in its aims. Either the vertical and the horizontal planes really are the fundamental rhythms of the universe and the work of Mondrian is the application of that universal principle, or the principle is flawed and his work is

8— Ibid., p. 41.

9— Ibid., p. 22.

10— Ferreira Gullar, "Neo-concrete Manifesto," in Dawn Ades (ed.), *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, New Haven, Yale University Press, 1989, pp. 335–337.

founded on an illusion. Nevertheless, the work of Mondrian exists, alive and fertile.¹¹

Cancino's text is very inflected by the rather one-sided polemic between the neo-concrete artists and the São Paulo geometric abstractionists, who are thoroughly demonized as supporting a rationalist and materialist approach to art. Perhaps this argument arrived in Mexico through Landau, who had connections in Brazil, probably through Mário Pedrosa, with the neo-concrete artists, though these did not demonstrate themselves in her work immediately. But the idea of rhythm, her chosen term—which is a wonderfully generous and elastic term with footholds in the visual, in music and in words—accords well with the extended understanding of the abstract which had moved back into connection with human life and everyday experience and away from pure abstraction. Landau herself, however, did not follow the fuller consequences of this position in the direction initiated by Oiticica's *Parangoles* (1964–1979) and Lygia Clark's *Trepantes* [*Rubber Grubs*] (1965) and *Corpo coletivo* [*Collective Bodies*] (1970). For her the media remained oil paint, ink, pastel, and words, including calligraphy and books.

That Landau did not explore the possibilities of a geometric abstraction loosened from rational or mathematical principles and open to the expression of feelings until long after she had left Brazil does not negate one of its sources there: it is not unusual for artists to respond belatedly to important ideas. She found her own way through, with *Ritmos*, and as Cancino said, no one in Mexico in 1965 was painting like that.

The connection that was often made at the time, and by Landau herself, was rather with ancient Mexican art and architecture, particularly the Maya. The reawakened interest in the art and poetry of ancient Mexico was shared by the surrealists and modernists. The Mexican painter Gunther Gerzso referred specifically to the ritual places of the Yucatan, calling one painting *Ciudad Maya* [*Maya City*] (1958). For Cancino, Landau's recent murals "are creations in which that ancient expressionist spirit of Mexico's pre-Hispanic art survives, along with much of the ornamental sense of their geometrical aestheticizations."¹² Mário Pedrosa

11— Ibid.

12— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., p. 43.

made a more precise connection in a letter to Landau in 1970: “I was quite interested in the Mexican character of your work, which was like an almost architectural blueprint recalling the ancient buildings and decorations of Yucatan.”¹³ Recalling in her autobiography how moved she was seeing an exhibition of ceramics at the Librería Francesa in São Paulo, she now understood why: “It was a totally primitive ceramic piece and as such, devoid of avant-garde intellectualism or scavenging. Only Maya statuary and the Jaina Island figurines excite me that much.”

Landau had originally wanted to be a writer, and words remained important for her, not as substitutes for or explanations of the visual but as relating to the paintings in a number of different ways and as another form of expression. She was a very gifted linguist, and wrote poetry in Spanish, Portuguese, French and Italian. Having been fluent in German as a child, she chose never to speak it again after the Nazi invasion of Rumania and persecution of the Jews. Throughout her diary/letters to her daughter Dominique, which she published as *Si sabes ver*, poems are interspersed with the texts, not as interruptions but as continuations of thought expressed in a different way. Repetition as a form of rhythm underlies both her visual works and her writing.

One line draws another
One point forms another
One circle is added to another
One spot of colour attracts another more intense one
Our work is pure magic
Unlimited renewal
A constant meditation
And a constant trance¹⁴

“Poetry, music, dance—everything has a rhythm...”¹⁵ Occasionally in the *Ritmos* images she introduces elements that draw on

—

13— Letter from Mário Pedrosa to Landau, in Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., p. 29. Landau had sent a mural to be exhibited in Pedrosa’s new Museo de Arte Moderno y Experimental in Chile, established in solidarity with the artists in the new government of Allende. Because it had not been hung as she wished, she wrote furiously to withdraw it; Pedrosa’s thoughtful and conciliatory response convinced her to leave it.

14— Myra Landau, *Si sabes ver*, op. cit., p. 18.

15— Ibid.

another sense—sound, and in later works, touch—or that tend towards the calligraphic. In *Partituras* [Scores] (1983) rhythm is taken quite literally: a sheet of music, a piece for cello and piano, is integrated in the network of minutely drawn diagonal lines. These form visual troughs and frames across the page. Starting from the central rectangle of sloping lines, the alternating bands extend outwards, each within its own shape, potentially indefinitely. They both echo and contrast with the musical staves, which have regular and fixed five lines: a visual mode that has remained unchanged for centuries. The four spaces in the staff look startlingly empty beside the closely knit diagonals, in a kind of counterpoint.

Another early work, *Ritmo de agua* [Water Rhythm] (1965) dating from just before the *lines in the sand* discovery, is composed of spots and chains of colour and pencil lines. The lines fall into two contrasting types: either vertical scribbles, or more flowing shapes that have a vague resemblance to an Eastern script, but do not attempt to mimic a word or ideogram. They are a kind of abstract calligraphy, possibly influenced by the arrival in Mexico of two Japanese engravers, whose course on engraving she attended. There is a tension between colour and line, which balance one another but remain discrete. The calligraphic marks could be considered a form of asemic writing, signs without meaning. It is interesting to compare them with Mira Schendel's drawings of the mid-1960s, which seem almost empty and without structure: "I would say the line, often, just stimulates the void... At any rate what matters is the void."¹⁶ For Landau, however apparently casual a mark might be, there is an order to the whole, regular or irregular, against or within which the marks, signs, exist. This is true of *Ritmos* and her later works. Order, though, is not regulated according to a fixed plan, as it could be with the stricter geometric abstractionists, but is as intuitive as the marks themselves: "The lines take on an order, who know from where."¹⁷ Actual words on occasion appear, erupting into and quite shockingly shattering the world of rhythms and order. In her emphatic handwriting the word *amor* is repeated on scraps of

—

16— Mira Schendel, letter to Guy Brett, November 24, 1965, quoted in Guy Brett, "A Radical Leap," in *Art in Latin America*, New Heaven/London, Yale University Press, 1989, p. 275.

17— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., p. 44.

paper in different sizes, collaged onto the surface. In *Sin título* [Untitled] (1996) the effect is of tearing open a private casket, a secret stash of love letters, perhaps hidden behind a picture frame.

There is a great range of scale in Landau's work; many of the *Ritmos* are considerably larger than they appear in reproduction, and she also made a number of murals. At the other extreme are the beautifully crafted artist books, which often within a page have works within works, *Ritmos* in miniature. In these intimate encounters, as the reader/viewer turns the pages and contemplates the image/marks, following the directions of the lines and their interconnections, the pages sometimes resembling windows, with openings and closures, or patchwork architectures, or nests of color, the capacity to convey sensations and states of mind is very powerful.

The impulse to communicate both brings visual and verbal together and paradoxically also drives them apart, as the special character of the medium is enforced and explored. The books are, in a sense, symbols of this: books without words, living in the spaces of intimacy, of private encounters. Landau had a great gift for friendship, to which these books also testify. A notable feature of her autobiography are the listings of new friends made, friendships enhanced and renewed, which are given quite as much prominence as her exhibitions. Life, friends, love, and art, mattered. She dedicated *Ritmos*

To love
To friendship
To madness.

The Existential Geometry of Myra Landau

Cecilia Fajardo-Hill



Nacho López, Myra Landau en su taller de pintura—Myra Landau in her painting studio, 1964. Fotografía —Photograph. Colección Nacho López, Fototeca Nacional INAH. Secretaría de Cultura.-INAH.-Sinafo/f.n.-Mex. Reproducción autorizada por el—Reproduction authorized by the Instituto Nacional de Antropología e Historia

It's difficult to understand why and how an artist as prominent as Myra Landau, whose work is so unquestionably unique and important, managed to fade into the background of the Latin American art historiography after over 50 years of activity that began in the 1960s—and not just in Mexico, but in Brazil and then Italy. And despite the fact that she had been celebrated with numerous major collective and individual exhibitions and reviews from outstanding curators and critics such as Juan Acha, Anita Brenner, Luis Cardoza y Aragón, Raquel Tibol, Rita Eder, Alaide Foppa, Federico Morais, Aracy Amaral and Mário Pedrosa. The reasons for this are many; paradoxically, the reason why she was marginalized is also what makes Myra Landau's work so unique.

First, there is a general tendency in Latin America to erase or marginalize prominent women from twentieth century avant-garde movements, even when they had been leading, innovative figures in their particular artistic fields who were visible during their historical moment. When writing histories of Latin American art, it has been easy to omit them because the system has favored and naturalized the prominence of men and the invisibility of women.¹ This also occurred with modern abstraction. While some female artists have received well-deserved attention and recognition—such as Gego (Germany, 1912–Venezuela, 1994), Lygia Pape (Brazil, 1927–2004) or Lygia Clark (Brazil, 1920–1988)—many others continue occupying a minor role in the historiography, despite the assumption that abstraction lacks gender or is beyond gender and is therefore a language that promotes greater equality than other fields of art.²

The second major reason for Landau's absence from the hegemonic art historiography is that her abstract work is indefinable and unclassifiable within the *isms* of the second half of the twentieth century in Latin America, as it has been described as lyrical, expressionist, an ornamental abstraction

—

1— I have written about this phenomenon in: “The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices,” in Cecilia Fajardo-Hill and Andrea Giunta (eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Los Angeles/Munich/London/New York, Hammer Museum/University of California/Delmonico Books-Prestel, 2017.

2— On abstraction and women, see: Cecilia Fajardo-Hill, “Her Abstractions: Expanded Modernisms in Latin America,” *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, no. 159, Spring, 2022.

which is the product of an unconscious drive, etc. These terms are especially troublesome when speaking about a woman as any association with the irrational, emotional or expressive is automatically relegated to the field of the *naturalized*, lack of originality, the *feminine*. Particularly when she didn't adhere to the style now considered to represent the height of Latin American modernism: geometric abstraction. In a seminal text on Myra Landau, Juan Acha emphasizes two aspects of her work. First, he contrasts the coldness and intellectualism of geometric abstraction with the associations of Landau's work with "primitive textiles" and Panamanian molas, resulting in "primitivist, degeometrized forms."³ Second, he emphasizes a "visual poetry" whose beauty and "freshness" arise from the unconscious, a certain automatism on the part of the artist. Acha concludes that Landau's work constitutes a highly personal combination of lyricism and geometrism, primitivism and the contemporary, that—in line with the nonconformity of her times—led her to a nostalgia for a remote past that humanizes the present by updating it.⁴ Though Acha's discursive logic is positive, his text is plagued by cultural prejudices, such as thinking that traditional textiles, whether ancient or contemporary, are only ever primitive creations. In his reading, Landau's subjectivity is unconscious and primitivist. Inevitably, this type of discourse consigns the artist to outsider status. Even though Acha was one of the great theoreticians of non-objectual art, he constructs a conventional discourse regarding Landau's work, charged with the typical prejudices about women. There are no texts by Landau that indicate that she was consciously forging a primitivist language in debt to textiles and traditional art forms and my correspondence with her daughter Dominique Landau has confirmed that they never discussed textiles or architecture.⁵

A third reason why Landau's work hasn't been given the place it deserves in the history of abstract art is because she was an autodidact. Even though we know that the school doesn't make the artist, we also insist that an artist who doesn't have an academic background is an outsider.

—

3— Juan Acha, "La transformación del lirismo ornamental de Myra Landau," in Myra Landau, *Pinturas recientes*, Mexico, Museo de Arte Moderno, 1975.

4— Idem.

5— Written conversation with Dominique Landau, July 21, 2024.

Myra Landau wasn't just a multidisciplinary artist with an important body of work in engraving, painting and drawing: she also made artist's books and was a writer and poet. In her book *Discrepant Abstraction*, the British art historian Kobena Mercer describes how, in opposition to the dominant monolithic vision of *monocultural* abstraction, we need to understand abstraction as something inherently multidirectional and intercultural, part of a *continuum* of multiple times and spaces, emblematic of the vicissitudes of modernity. The Second World War, the Holocaust and the Cold War are all tied up with the life of Myra Landau, who experienced antisemitism and was forced to leave Romania in 1926 and who then grew up and lived in different countries, giving rise not only to multiple memories and cultural realities, but also forcing her to carry the existential weight of loss and exile. According to Mercer, we need to understand abstraction and modernity as impure and imperfect, bearing the necessarily incomplete agency of an elusive phenomenon whose open nature resists the narrative impulse of the search for a closed conclusion, instead requiring multiple readings that are open and antiesentialist.⁶ In her book *Si sabes ver [If you know how to see]*, which she published for her students, Landau describes art as “a need that belongs to us like the skin covering us belongs to us [and is] the way to break taboos, barriers, social and geographic borders, etc., that imprison us!”⁷

In order to make room for Myra Landau in the history of Latin American abstract art since the sixties, we must first expand the canonical notion of *geometric abstraction* and the unquestionable assumption that it is the sole representative of Latin American modernism, through expressions such as kinetic art, neoconcrete art and other established forms of geometric abstraction. The reality is that Landau's work cannot be rigorously circumscribed as kinetic art, strict geometry or informalism, which is a growing

—

6— See Kobena Mercer (ed.), *Discrepant Abstraction*, London/Cambridge, Institute of International Visual Arts/The MIT Press, 2006, pp. 8–17.

7— Myra Landau, *Si sabes ver*, Mexico, Beau Geste Press, 1975. The first edition of this book was published by Beau Geste Press in 1975, the same year as her exhibition at the Museo de Arte Moderno. The second (1985) and third (2010) editions were published by the Universidad Veracruzana.

field in the historiography of the period;⁸ the artist herself defined her abstraction as “free geometry.”⁹ Ironically, what conditions the originality or individuality of any artist is precisely that their work be unique and distinct from the established languages and styles of their time. And yet, in Landau’s case, the structural complexity and unrepeatable organicity of her abstractions place her outside the standard narratives. In my correspondence with her daughter Dominique, I learned that she “was always very proud when we went to a museum and there was never anything similar to her work!”¹⁰ And it’s entirely true; we can find associations with other artists in Myra Landau’s work, but it’s not possible to identify a school or other body of work that resembles hers or has pursued a similar artistic exploration. This is something positive, not negative.

To understand her place, we cannot isolate her in the solitary niche of her peculiarity. I’m particularly interested in connecting her with other female abstract artists from Latin America, not so much because their work belongs to the same historical period, context of cultural production or style, but because they share significant aesthetic codes and, above all, because each one of them, in all their individuality, offers a unique, innovative form of abstraction that can’t always be classified as part of a specific movement. Authors who have proposed fruitful relationships with Landau’s work include Carla Stellweg, who associates her work with that of Eva Hesse (Germany, 1936–U.S.A., 1970), Gego, Mira Schendel (Switzerland, 1919–Brazil, 1988), Agnes Martin (Canada, 1912–U.S.A., 2004) and kinetic art, which are all interesting connections that should be explored further,¹¹ while Fernando Andrade Cancino associates Myra’s absence of rational order with

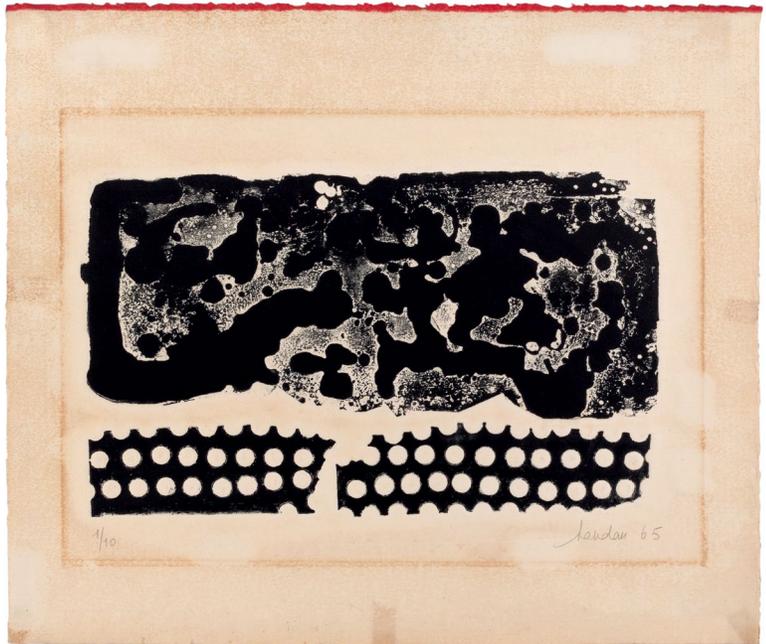
—

8— See María Amalia García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s” and Mariola V. Alvarez, “Calligraphic Abstraction and Postwar Brazilian Informalist Painting,” in Mariola V. Alvarez and Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, New York/London, Routledge, 2019.

9— *Myra Landau*. Available at: <https://www.myralandau.net/mexico>.

10— Written conversation with Dominique Landau, July 21, 2024.

11— Carla Stellweg, *Rhythm, Time and Space: A Celebration of Myra Landau, Her Life and Her Art*, New York, Henrique Faria Fine Art, 2018. Interestingly, the author associates Myra’s work with Guy Brett’s flexible definition of the kinetic. She also establishes connections with textiles and pre-Columbian codices.



the Brazilian Sergio Camargo (Brazil, 1930–1990).¹² Federico Morais, in turn, associates the spontaneity, tirelessness, non intellectualization and vital flow of Landau’s rhythms with the Italian-born Brazilian Alfredo Volpi (Italy, 1986–Brazil, 1988), whose work is primarily abstract yet avoids the geometrism of the Brazil of his time, as well as with the Venezuelan Armando Reverón (Venezuela, 1889–1954), who used light to dematerialize the Caribbean landscape of Macuto.¹³

Myra Landau shares with many other female artists the use of lines as a dynamic compositional element—whether alone or combined with colors—creating rhythmic and vibrational visual effects. Among them are Margarita Azurdia (Guatemala, 1931–1998) and her series of paintings *Geometricas* [*Geometrics*] (1967–1969), which evoke Maya textiles despite their contemporary aesthetic; Judith Lauand (Brazil, 1922–2022) with pieces such as *Concreto 61* [*Concrete 61*] (1957), whose rhythms of black lines in dynamic

12— Text included in Myra Landau, *Ritmos*, Mexico, UNAM, 1985, p. 41.

13— Federico Morais, “Pequenos Incendios nos Ritmos Sensuais de Myra Landau,” *O Globo*, September, 1978.

tension vibrate against a monochromatic white background; Mira Schendel's *Objetos gráficos* [*Graphic Objects*] (1967) and their dense textures of letters, signs and marks on the picture plane; the *Reticulárea* [*Area of Tiny Nets*] drawings by Gego from the seventies and eighties, as well as her *Tejeduras* [*Weavings*] series from the late eighties and early nineties, with their complex organic grids; the *Estructuras vibratorias* [*Vibrational Structures*] painted in the fifties by Lidy Prati (Argentina, 1921–2008), in which two organic lines create an alternating vertical composition over color fields; or even the installation *Marcos móviles* [*Mobile Frameworks*] (1978) by Helen Escobedo (Mexico, 1934–2010), which could be seen as a spatial activation of Landau's compositions of concentric squares and rectangles. These are just a few examples that give an idea of how Landau forms part of a larger dialogue in Latin American abstraction and should be included alongside other artists in an expanded historiography of modern abstraction in Latin America.¹⁴

There are several important principles in Myra Landau's work. The first is repetition. Starting in 1965, when she created her first *Rhythm*, she developed hundreds of variants of this aesthetic concept. Her paintings are variations on a single theme. According to the artist, rhythm is found in everything and is everything. It's a form of balance. She explains that her paintings are a set of lines that pursue an inexistant harmony in the chaotic world surrounding her. These line compositions don't respond to a preestablished order; they are direct and undefinable as *thought* or *idea* rather than as *feeling*.¹⁵ In her book *The Infinite Line*, the British art historian, critic and curator Briony Fer discusses what it means to continue making art after modernism, addressing the concept of *repetition* as the *new*, which doesn't merely invoke the memory of the readymade, but the creation of something new. She writes on repetition: "It is a means of organizing the world. It is a means

—

14— Other artists that can be related to Landau's work, for multiple reasons, are Marta Minujín and her mattresses in the 60's; the Lygia Pape's *Tecelar* series in the 50's; Celeida Tostes's *Selos* (*Imprints*); the serialized compositions of Loló Soldevilla, also from the 50's; *The Elastic Net* by Lygia Clark in 1973; the 70's paintings by Regina Arijaskis, inspired by pre-Hispanic culture; or the 1958 series *South America* by María Freire.

15— Myra Landau. Available at: <https://www.myralandau.net/mexico>.

of disordering and undoing. It can be utopian and dystopian.”¹⁶ Referencing Gilles Deleuze’s book *Difference and Repetition*, Fer proposes forms of repetition that can be partial or infinite, redemptive or destructive, at the moment of the disintegration of modernism. For Deleuze, repetition is freed from being the repetition of an identical original and can therefore be the repetition of difference.¹⁷ The series *Rhythms* can be understood as this repetition of difference. Additionally, Fer suggests that art is one of the few spaces in culture that allows for a margin of freedom within repetition, precisely because it is provisional and temporary. Here I would like to refer to Myra’s notion of *rhythm*, but also to a form of *elaborating, ordering and disordering* the multiplicity of cultural and emotional memories that are rooted in this series. Finally, there is the fact that Landau’s work navigates an interstitial space between the modern and the postmodern, not just due to her abstract language, but also because she embodies, through her own history of exile and the postwar period, the crisis of the modern narrative.

Reading Landau’s work also leads us to invoke the concept of the *open work*, formulated by Umberto Eco in 1962, which articulates the perceptual and conceptual contingency of a work that, in its multiplicity of meanings, offers interpretive and participative freedom to the spectator. Faced with the lack of finitude of meaning, the work remains open. The idea of a work that does not conclude not only has to do with its spectators, but also with the work itself and with the artist. In this sense, the *Rhythms* series is an open work because it was never concluded. Along with its disobedient nature, this demands that our interpretative exercises be contingent rather than classificatory. Its obsessive repetition is an enunciation of this openness, while its dynamism suggests the impossibility of a fixed meaning.

I would thus like to propose that Landau’s abstract work be understood as an existential geometry that is determined by its close relationship with the line and, therefore, with painting as drawing. It is not defined as an unconscious, irrational, anti-intellectual, lyrical or spontaneous abstraction, but as the

—

16— Briony Fer, *The Infinite Line: Re-Making Art After Modernism*, Connecticut/London, Yale University Press, 2004, pp. 2-4.

17— Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994.

expression of a radical form of subjectivity and an aesthetic existential intuition. In other words, her life and her art are intrinsically united, they feed off each other, life and art materializing through abstract paintings that accompany and are born alongside her mental and creative states as part of the everyday yet extraordinary exercise of living, like a diary. Though Myra Landau's life was marked by great difficulties—such as her exile from Romania due to Nazism, her family's opposition to her artistic career or the deaths of her son, her father and her husband—she was a woman of enormous vitality and personal and creative resistance. After the death of her husband Miguel Salas Anzures, Landau wrote: "The only thing left for me is to continue making lines and more lines *AD INFINITUM*, until one of them finally leads me to my doom."¹⁸ The interrupted, intersected, interwoven, compulsive, repeated, calligraphic, unstable, texturized, continuous, multiplied, subtle, contingent, free, rebellious, labyrinthic and existential lines expressed in *Ritmo partido* [*Split Rhythm*] (1965) define Myra's open, sensual and unique abstraction.

The sketch of *Ritmo partido* [*Split Rhythm*] (1965) presents two sections divided by a central line, out of which emerges the center of a concentric composition of freehand rectangular lines, generating a sort of utopian architecture of expanding irregular lines. This piece can be read as a plane whose center engenders a constructive logic that is labyrinthic, contradictorily coherent and yet uncontrolled and subjective. It's a living geometry that, rather than excluding the spontaneity of drawing and the artist's free aesthetic drive, exists as the endless possibility of structural and vital flexibility.

I would like to insist on the commanding presence of the line in Landau's production. Her work has been associated with the art of the past, with the pre-Hispanic. Though she never mentioned this aspect in her writings, it's surely interesting to consider the shared pluricultural characteristic of that vital impulse to sketch, mark, experiment, underline, note, prefigure, tattoo, trace, engrave and illustrate through drawing, from Antiquity to our days. In his essay for the exhibition *Drawing the Line*, Irish-born conceptual artist and painter Michael Craig-Martin distinguishes between the drawings of past masters that have passed the test

—

18— Myra Landau, *Ritmos*, op. cit., p. 45.

of time and those of contemporary artists that, lacking this historical accreditation, are both freer and more vulnerable.¹⁹ Craig-Martin argues that the most important quality of a drawing as an artwork lies in its capacity to entirely *embody* the singular vision of an artist and that, beyond the interpretation of an artwork through art history, collections or criticism, an artwork is alive for artists and needs to be felt more than understood. Whether ancient, modern or contemporary, it needs to be part of the living present.²⁰ The author describes the key characteristics of drawing as being “spontaneity, creative speculation, experimentation, directness, simplicity, abbreviation, expressiveness, immediacy, personal vision, technical diversity, modesty of means, rawness, fragmentation, discontinuity, unfinishedness, and open-endedness.”²¹ All of these terms could describe Landau’s work, as her abstract language has been shaped by drawing through the use of the line that implies, time and again, reinvention and existential reflection on her own life and the possibilities of an open abstraction that is capable of *embodying* complexity and harmony at the same time. She has explained that “each line you trace has to contain all the LIFE you direct and that directs you.” She also said: “I desire difficulty for you. Difficulty in tracing a line, difficulty in finding your colors, difficulty in finding your path in life.”²²

When the artist created the painting *Ritmo partido* [*Split Rhythm*] (1965), black lines no longer float over a background of white paper; they now became white lines on an ochre background, creating a dense, irregular chromatic rhythm. This pictorial density resembles that of textiles, in which the line continues to predominate. This and other paintings behave as drawings woven through a dialogue between line and color, often on raw linen. Despite the architecture of the composition, there is no separation between planes and lines or between lines and colors; what is perceived is a complex organic continuum.

—

19— Michael Craig-Martin, *Drawing the Line: Reappraising Drawing Past and Present*. Selected by Michael Craig-Martin, London, The South Bank Center, 1995, p. 8.

20— Ibid., p. 9.

21— Idem.

22— Myra Landau, *Si sabes ver*, op. cit., pp. 34 and 51.



MYRA LANDAU 13 de marzo 1969 galeria pecanins hamburgo 103 mexico 6 df

In her series *Ritmos* [*Rhythms*], Landau utilized a diverse vocabulary of rhombuses, squares and rectangles, convergent and divergent lines, disobedient organic grids and a limited color palate. Although a piece such as *Ritmo continuo* [*Continuous Rhythm*] (1971) introduces a structural difference through its multidirectionality and decentered nucleus, the inclusion of lines and grids of interspersed colors makes each artwork in this series into a repetition of difference, combining discipline, aesthetic intuition and freedom, qualities that Landau considered essential to her artistic practice.

Myra Landau's abstraction is the greatest testimony to her creative and existential compulsions and resilience. And so she wrote: "Art is everything and everything is art as long as we make an art of our lives."²³ This becomes even more evident in the titles of her pieces, which use the word *rhythm* as their hallmark. Some titles refer to moods: "paranoid," "aggressive," "unforeseen," "somewhat shadowy," "sentimental," "unbalanced," "very personal," "inamorata," "something happy for Dominique," "constant," etc. Others refer to experiences: "spring," "gray,"

—

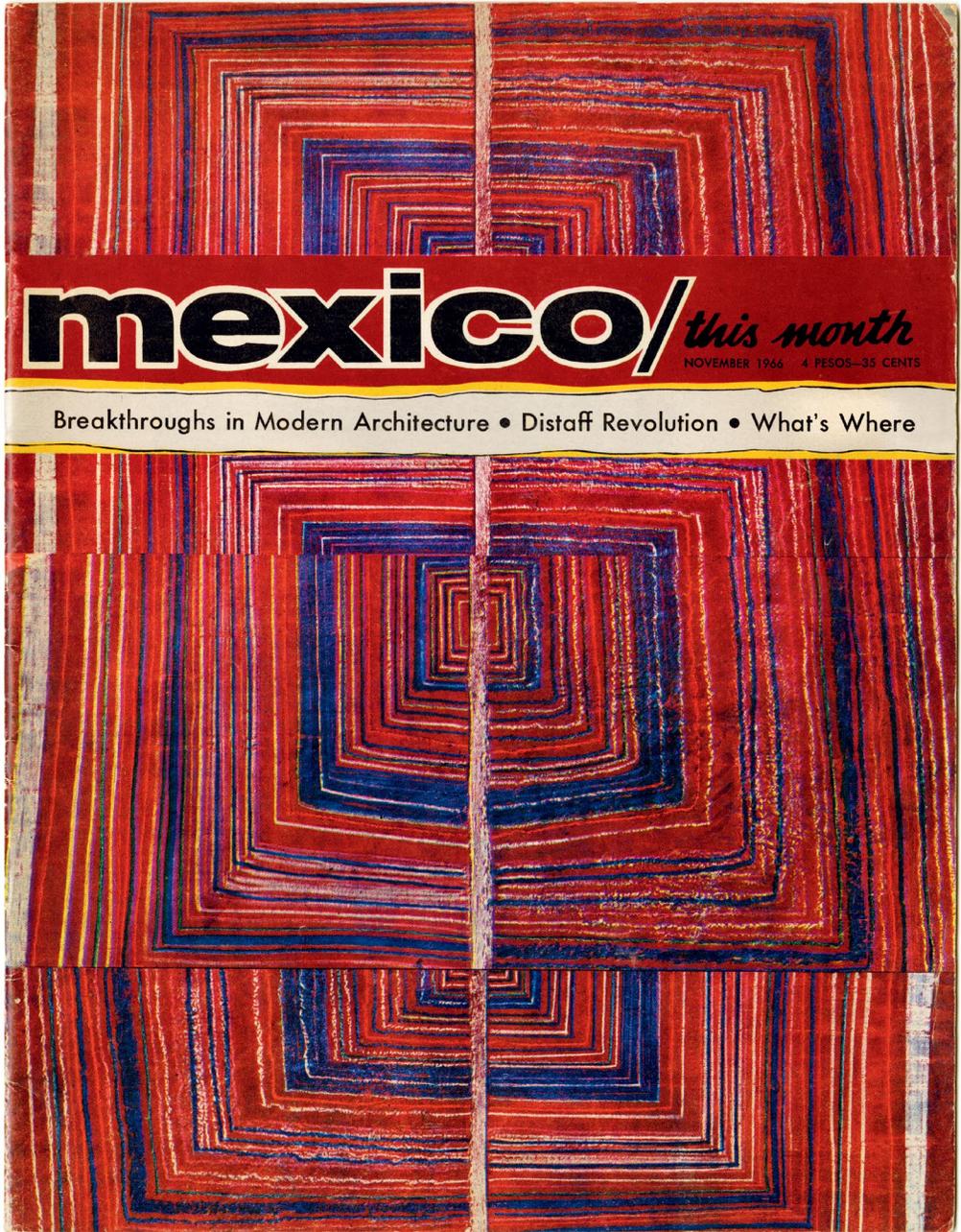
23— Ibid., p. 19.

“sunflower,” “rainy,” “water,” “Ash Wednesday,” “cold,” “from the future.” And others refer to a place, culture or historical period: “Byzantine,” “Persian,” “African,” “medieval,” “Carioca,” etc. Finally, there are titles that refer to music and art. The *Rhythms* series, as the artist explained, specifically *meant something*. It suggested a blurring of the lines between life and art, which represented the possibility of “entering the real world.” In her words: “Your life, your art, will be rhythm and that rhythm will be continuous and your life will reach the indispensable equilibrium for you to feel mortal and immortal at the same time.”²⁴

The concept of *eccentric abstraction*, developed in 1966 by the US writer, critic, curator and activist Lucy Lippard to counter the industrial, rational rigidity of Minimalism then flourishing in the United States, becomes relevant when reflecting on Landau’s existential abstraction. The title of an exhibition curated by Lippard, which included artists such as Louise Bourgeois (France, 1911–U.S.A., 2010), Alice Adams (U.S.A., 1930), Bruce Nauman (U.S.A., 1941), Eva Hesse and Keith Sonnier (U.S.A., 1941–2020), conceptualizes an organic, visceral, erotic and imperfect abstraction, in which different forms can be reconciled, collapsing the dichotomy between form and content. Lippard argued for an abstraction that serves as a powerful mechanism for expressing the unfamiliar and the radical possibility of precarious subjectivity.²⁵ It is this notion of precarious subjectivity that best describes the unique, vital, insistent and existential form of Myra Landau’s living geometry.

24— Ibid., pp. 28 and 38.

25— Lucy Lippard, “Eccentric Abstraction,” *Art International*, vol. 10. no. 9, November, 1966; republished in *Changing Essays in Art Criticism: Lucy Lippard*, New York, Dutton, 1971, pp. 98–111. This text was written for the exhibition *Eccentric Abstraction*, held at New York’s Fischbach Gallery in 1966.



mexico/*this month*
NOVEMBER 1966 4 PESOS—35 CENTS

Breakthroughs in Modern Architecture • Distaff Revolution • What's Where

Semblanza

Biographical Sketch

Myra Landau

Bucarest, Rumania, 1926–Alkmaar, Países Bajos, 2018

Fue una artista plástica y escritora que vivió entre Brasil, México, Italia, Jerusalén y Países Bajos. En su trabajo, encontramos cambios que tienen correspondencia con sus mudanzas geográficas, pero nunca abandona la abstracción geométrica, en particular, la geometría sensible, que se caracteriza por trazos libres y alejados del racionalismo.

Llegó a México proveniente de Brasil en 1960, acompañada por Miguel Salas Anzures, y se insertó de inmediato en la escena artística local. En 1965, tras la destrucción de su obra por parte del hijo de Salas Anzures, se mudó a Tecolutla, Veracruz, donde comenzó su emblemática serie *Ritmos*. En 1974, se asentó en Xalapa, donde trabajó como profesora de la Universidad Veracruzana y luego como investigadora del Instituto de Estética y Creación Artística.

Desde 1953 comenzó a exponer, primero, en Argentina y, después, en diferentes ciudades de Brasil, entre las que destacan las muestras en la Petite Galerie de Río de Janeiro y en Multiple Galería en São Paulo, ambas en 1973, y la muestra itinerante de 1978 *Ritmo: Myra Landau*. En México, La Casa del Lago le dedicó una retrospectiva en 1974 y en 1975 tuvo su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno. En 1987 expuso por última vez en la Ciudad de México.

En 2016 se mudó a Países Bajos con su hija Dominique Landau, donde continuó pintando y escribiendo, además de experimentar con el arte digital, hasta su muerte en 2018.

Myra Landau

Bucharest, Romania, 1926–Alkmaar, Netherlands, 2018

Myra Landau was an artist and writer who lived in Brazil, Mexico, Italy, Jerusalem and the Netherlands. In her work, we find changes that have a certain correspondence with her moves from one place to another, yet she never abandoned geometric abstraction, particularly sensitive geometry, which is characterized by free lines and a certain distance from rationalism.

She came to Mexico from Brazil in 1960, accompanied by Miguel Salas Anzures, and immediately immersed herself in the local art scene. In 1965, after the destruction of her work by Salas Anzures's son, she moved to Tecolutla, Veracruz where she began her iconic *Rhythms* series. In 1974, she settled in Xalapa, where she worked as a professor at the Universidad Veracruzana and then as a researcher at the Instituto de Estética y Creación Artística.

Since 1953, she began to show her work in Argentina and then in different cities in Brazil; her most important exhibitions included those at Rio de Janeiro's Petite Galerie and São Paulo's Multiple Galería, both in 1973, as well as the travelling 1978 exhibition *Ritmo: Myra Landau*. In Mexico, Casa del Lago organized a retrospective of her work in 1974 and she held her first individual exhibition at the Museo de Arte Moderno in 1975. She held her last exhibition in Mexico City in 1987.

In 2016, she moved to the Netherlands with her daughter Dominique Landau, where she continued painting and writing, as well as experimenting with digital art, until her death in 2018.

Catálogo

Catalog

La presente lista está organizada de manera cronológica y alfabética.

The list below has been ordered chronologically and alphabetically.

1. Sin título [Untitled], ca. 1957

Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas
109 × 81 cm
Colección particular—Private collection

2. Sin título [Untitled], 1958

Grabado sobre papel—Engraving on paper
31.5 × 40 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

3. Floresta [Copse], 1960

Grabado sobre papel—Engraving on paper
33.5 × 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

4. Santa Catarina, Coyoacán, 1962

Tinta sobre papel—Ink on paper
30 × 45 cm
Colección particular—Private collection

5. Por fuera y por dentro [Without and Within], 1962

Lámina de metal sobre madera—Metal sheet on wood
58 × 26 cm
Colección—Collection James Oles

6. Nosotros [Us], 1963

Grabado sobre papel—Engraving on paper
P.A.—AP
50 × 32.5 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

7. Tu raíz [Your Root], 1964

Grabado sobre papel—Engraving on paper
31.5 × 40 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

8. Sin título [Untitled], 1965

Grabado sobre papel—Engraving on paper
Ed. 1/10
33.5 × 39 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

9. Sin título [Untitled], 1965

Grabado y gofrado sobre papel—Engraving and embossing on paper
P.A.—AP
49 × 23 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

10. Ritmo de agua [Water Rhythm], 1965

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
90 × 100 cm
Colección—Collection Guillermo Barclay

11. Ritmo partido [Split Rhythm], 1965

Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
129.9 × 162.6 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York

12. Ritmo partido [Split Rhythm], 1965

Grafito sobre papel—Graphite on paper
18.5 × 28.5 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York

13. Sin título [Untitled], 1967

Tinta y gouache sobre papel—Ink on paper
52.3 × 41.8 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

14. Tierra de nadie [No Man's Land], 1968

Acrílico sobre yute—Acrylic on jute
81 × 71 cm
Colección—Collection Marta Gassol Palau

15. Sin título [Untitled], 1969

Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
19.5 × 29.5 cm
Colección—Collection Hilda Urréchaga

16. Ritmo No. 7 [Rhythm No. 7], 1970

Collage, acrílico y pastel sobre madera—Mixed media on canvas and wood
226 × 401 cm
Colección—Collection Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Chile

17. Ritmo alegre [Happy Rhythm], 1971

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 × 80 cm
Colección—Collection Yeyette y—and Enrique Bostelmann

18. Ritmo continuo [Continuous Rhythm], 1971

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
135 × 190 cm
Colección—Collection Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Chile

19. Ritmo en M [Rhythm in M], 1971

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
135 × 190 cm

Colección—Collection Claudia Bandala

20. Ritmo en O [*Rhythm in O*], 1971
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
197 x 137 cm

Colección de la—Collection of the
Universidad Veracruzana

21. Ritmo en T [*Rhythm in T*], 1971
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 145 cm

Colección particular—Private
collection

Cortesía de—Courtesy of ARTVIA

22. Ritmo en W [*Rhythm in W*], 1971
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
130 x 110 cm

Colección—Collection Secretaría
de Cultura y Turismo del—of the
Gobierno del Estado de México

23. Ritmo en x [*Rhythm in x*], 1971
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
170 x 100 cm

Colección particular—Private
collection

Cortesía de—Courtesy of ARTVIA

**24. Nacho López (Tampico,
Tamaulipas, 1923—Ciudad de
México—Mexico City, México
—Mexico, 1986)**

Los hombres cultos [*Cultured
men*], 1972

Video de 35 mm transferido a
digital—Digital transfer of 35 mm film
Fragmentos—Fragments
29'

Dirección y fotografía—Direction
and cinematography: Nacho López
Acervo Filmoteca UNAM

Cortesía de—Courtesy of María del
Pilar López Urreta, Rosaura Citlalli
López Binnquist y—and María de la
Luz Binnquist y Robledo

25. Ritmo 61 [*Rhythm 61*], 1972
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
55 x 155 cm

Colección particular—Private
collection

26. Ritmos cruzados [*Crosswise
Rhythms*], 1972
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
120 x 150 cm

Colección particular—Private
collection

**27. A procura da liberdade arte—En
busca de la libertad artística** [*In
Search of Artistic Freedom*], 1973

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
86 x 56 cm

Colección particular—Private
collection Miami y—and Nueva York
Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York

28. Ritmo carioca 3 [*Carioca Rhythm
3*], 1973

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
90 x 150 cm

Colección particular—Private
collection

29. Ritmo carioca 9 [*Carioca Rhythm
9*], 1973

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
130 x 130 cm

Colección MUAC (DGAV, UNAM)

30. D y M Landau [*D and M
Landau*], 1974

Tinta sobre papel—Ink on paper
46.5 x 30.5 cm

Colección particular—Private
collection

Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York

31. Ritmo descendente [*Descending
Rhythm*], 1974

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
71 x 150 cm

Colección particular—Private
collection, Nueva York

Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York

32. Ritmo de girasol [*Sunflower
Rhythm*], 1974

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
125 x 80 cm

Colección particular—Private
collection

33. Ritmo intercambiable
[*Interchangeable Rhythm*], 1974

Políptico—Polyptych

4 piezas—pieces

Pastel y acrílico sobre tela—Pastel
and acrylic on canvas
90 x 360 cm

Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos

34. Ritmo plano [*Flat Rhythm*], 1974
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
150 x 150 cm

Colección—Collection Arquitecto
Bernal Lascuráin

35. Ritmo de primavera [*Spring
Rhythm*], 1974

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
150 x 50.5 cm

Colección MUAC (DGAV, UNAM)

36. Ritmo algo fugaz [*Somewhat
Fleeting Rhythm*], 1975

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
130 x 130 cm

Colección particular—Private
collection

37. Ritmo imprevisto [*Unexpected
Rhythm*], 1975

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
131 x 170 cm

Colección—Collection of Museo de
Arte Moderno. INBAL/Secretaría
de Cultura

38. Ritmo lleno de misterio [*Rhythm
Full of Mystery*], 1975

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
115 x 112 cm

Colección—Collection Yeyette
y—and Enrique Bostelmann

39. Ritmo en morados [*Purplish
Rhythm*], 1975

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
126 x 80 cm

Colección—Collection Familia Bravo
Reyes

40. Ritmo paranoico [*Paranoid
Rhythm*], 1975

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
130 x 130 cm

Colección MUAC (DGAV, UNAM)

41. Ritmo partido con algo nuevo
[*Split Rhythm with Something
New*], 1975

Pastel sobre tela—Pastel on canvas
130 x 180 cm

Colección de la—Collection of the
Universidad Veracruzana

- 42. Ritmo súper enredado** [*Super Tangled Rhythm*], 1975
Políptico—Polyptych
9 piezas—pieces
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
121 x 165 cm
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 43. Sin título** [Untitled], 1975
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
153 x 200 cm
Colección—Collection Yeyette y—and Enrique Bostelmann
- 44. Sin título** [Untitled], 1975
Pastel sobre cartón—Pastel on cardboard
80 x 60 cm
Colección—Collection Yeyette y—and Enrique Bostelmann
- 45. Geometría lírica I** [*Lyrical Geometry I*], 1976
Lápices de color y tinta sobre papel—Colored pencil and ink on paper
42 x 92 cm
Colección particular—Private collection
- 46. Ritmo pendiente de reubicación** [*Rhythm Waiting to Be Relocated*], 1976
Mural móvil—Mobile mural
8 piezas—Pieces
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
180 x 548 cm
Colección—Collection of Universidad Veracruzana
- 47. Ritmo personal** [*Personal Rhythm*], 1976
Video súper 8 transferido a digital en colaboración con Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional—Digital transfer of Super 8 en colaboración con—in collaboration with Filmoteca de la UNAM y—and la Cineteca Nacional
5' 4"
Archivo histórico—Historical archive
Colección—Collection Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura
- 48. Ritmo triste. Gris** [*Sad, Gray Rhythm*], 1976
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
111 x 110 cm
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 49. Sin título** [Untitled], 1976
Mural móvil—Mobile mural
14 piezas—pieces. Pastel sobre tela—Pastel on canvas
Medidas variables—Variable dimensions
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 50. Sin título** [Untitled], 1976
Mural móvil—Mobile mural
12 piezas—pieces. Pastel sobre tela—Pastel on canvas
Medidas variables—Variable dimensions
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 51. Myra Landau posando sobre uno de sus tapetes** [Myra Landau posing on one of her rugs], ca. 1977
Diapositivas transferidas a archivo digital—Digital transfer of photographic slides
Copias de exhibición—Exhibition copies
Archivo—Archive Myra Landau
- 52. Ritmo 5** [*Rhythm 5*], 1977
Lápiz y pastel sobre tela—Pencil and pastel on canvas
60 x 40 cm
Colección—Collection Olga y—and Jaime Micha
- 53. Ritmo caliente** [*Hot Rhythm*], 1977
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
60 x 40 cm
Colección—Collection Claudia Bandala
- 54. Ritmo desenredado** [*Untangled Rhythm*], 1977
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
150 x 50 cm
Colección—Collection Marta Gassol Palau
- 55. Sin título** [Untitled], 1977
Textil—Textile
115 x 64 cm
Acervo de la—Collection of the Galería Marie-Louise Ferrari, Xalapa, Veracruz
- 56. Ritmo ondulante 1** [*Undulating Rhythm 1*], 1978
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
119 x 80 cm
Colección particular—Private collection
- 57. Ritmo sentimental** [*Sentimental Rhythm*], 1978
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
110 x 70 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 58. Sin título** [Untitled], 1978
De la serie *Ritmos testamentarios*, s.f.—From the series *Ritmos testamentarios*, n.d.
Tinta china y lápices de color sobre papel—India ink and colored pencil on paper
30 x 307.5 cm
Colección—Collection Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.
Legado—Legacy Manuel Felguérez
- 59. Exposición Corte: Landaus por metro** [Exhibition, *Cut: Landaus by the Meter*], 1979
7 fotografías en b/n—black and white photographs
Fotógrafo no identificado—Unidentified photographer
12 x 17 cm c/u—each one
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAU, UNAM)
- 60. Nota sobre la exposición Corte: Landaus por metro** [Note on the exhibition *Cut: Landaus by the Meter*], 1979
Mecanoescrito sobre papel—Typewritten manuscript on paper
14 x 21.5 cm
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DGAU, UNAM)
- 61. Ritmo** [*Rhythm*], 1979
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 80 cm
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 62. Ritmo de cierta anarquía** [*Rhythm with a Certain Anarchy*], 1979
Pastel sobre tela—Pastel on canvas

- 90 x 70 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 63. *Ritmo complicado* [*Complicated Rhythm*], 1979**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
122 x 82 cm
Colección—Collection Guillermo Barclay
- 64. *Ritmo cortado* [*Cut Rhythm*], 1979**
Del mural *Ritmo 2*—From the mural *Rhythm 2*, 1979
Díptico—Dyptich
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 300 cm
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 65. *Ritmo él, ella y el otro* [*Him, Her and the Other One Rhythm*], 1979**
Triptico—Triptych
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
71 x 71 cm, 120 x 100 cm, 60 x 60 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 66. *Ritmo enajenante de ciudad enajenada* [*Alienating Rhythm for an Alienated City*], 1979**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
150 x 50 cm
Colección—Collection Carmiña Colomba Castro Vargas
- 67. *Ritmo en homenaje a Pita Amor* [*Rhythm in Homage to Pita Amor*], 1979**
Lápiz y pastel sobre tela—Pencil and pastel on canvas
60 x 60 cm
Colección particular—Private collection
- 68. *Ritmo oriental* [*Oriental Rhythm*], 1979**
Tapiz bajo lizo—Pedal-woven tapestry
Ed. 1/2
177 x 220 cm
Colección—Collection Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. INBAL/Secretaría de Cultura
- 69. Sin título [Untitled], 1979**
Libro de artista—Artist’s book
Tinta, grafito y collage sobre papel amate—Ink, graphite and collage on amate
19.1 x 31.8 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 70. Sin título [Untitled], 1979**
Libro de artista—Artist’s book
Tinta, grafito y collage sobre papel amate—Ink, graphite and collage on amate.
19.1 x 31.8 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 71. Sin título [Untitled], 1979**
Libro de artista—Artist’s book
Tinta y collage sobre papel—Ink and collage on paper
26 x 21.6 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 72. Sin título [Untitled], 1979**
Collage
Tinta sobre papel—Ink and cord on paper
29 x 22 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 73. Sin título [Untitled], 1979–1992**
Libro de artista—Artist’s book
Tinta y crayón sobre corcho—Ink and crayon on cork
25 x 18.4 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 74. *Ritmo con cambios de regreso, ¿a dónde?* [*Rhythm Returning with Changes to Who Knows Where*], 1980**
Pastel y acrílico sobre tela—Pastel and acrylic on canvas
152 x 100 cm
- Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 75. *Ritmo ciudad nueva* [*New City Rhythm*], 1980**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 100 cm
Colección—Collection Casa Cuervo S.A. de C.V.
- 76. *Ritmo descentralizado* [*Decentralized Rhythm*], 1980**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 100 cm
Colección—Collection Familia Bravo Reyes
- 77. *Ritmo desequilibrado* [*Unbalanced Rhythm*], 1980**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 100 cm
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana
- 78. *Ritmo con destellos* [*Rhythm with Sparks*], 1980**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
82 x 102 cm
Colección—Collection Rebeca Bouchez
- 79. *Ritmo selvático* [*Jungle Rhythm*], 1980**
Triptico—Triptych
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
150 x 180 cm
Colección—Collection Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en resguardo del—in the custody of the Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez
- 80. *Ritmo para vitral* [*Stained Glass Rhythm*], 1980**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
77 x 90 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 81. *Ritmo desdoblado* [*Unfolded Rhythm*], 1981**
Díptico—Dyptich
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
150 x 150 cm
Colección de la—Collection of the Universidad Veracruzana

- 82. Ritmo transparente No. 3**
[*Transparent Rhythm No. 3*], 1981
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
60 x 60.5 cm
Colección—Collection Familia Bravo
Reyes
- 83. Ritmo transparente 24**
[*Transparent Rhythm 24*], 1981
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
60 x 60 cm
Colección—Collection Charpenel,
Guadalajara
- 84. Ritmo transparente No. 27**
[*Transparent Rhythm No. 27*], 1981
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
60 x 49 cm
Colección particular—Private
collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York
- 85. Sin título [Untitled], 1982**
Libro de artista—Artist's book
Tinta sobre papel—Ink on paper
16 x 11.4 cm
Colección particular—Private
collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York
- 86. Dibujo musical [Musical Drawing], 1983**
Tinta sobre papel—Ink on paper
28 x 22 cm
Colección—Collection Arquitecto
Bernal Lascuráin
- 87. Partituras [Scores], 1983**
Tinta y plumón sobre papel—Ink
and marker on paper
45 x 54.5 cm
Colección—Collection Aimée y—
and Roberto Servitje
- 88. Sin título [Untitled], 1983**
Libro de artista—Artist's book
Tinta y collage sobre papel—Ink
and collage on paper
21.5 x 14 cm
Colección particular—Private
collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York
- 89. Ritmo Ragtime—Ritmo tiempo
ragsgado [Ragtime Rhythm], 1984**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
117.5 x 92 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 90. Ritmo del día [Day Rhythm], 1985**
Pastel y acrílico sobre tela—Pastel
and acrylic on canvas
92 x 117 cm
Colección particular—Private
collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique
Faria, Nueva York
- 91. Ritmo exasperante [Exasperating
Rhythm], 1985**
Pastel y acrílico sobre tela—Pastel
and acrylic on canvas
105 x 92 cm
Colección particular—Private
collection
- 92. Ritmo sísmico [Seismic Rhythm], 1985**
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
120 x 85 cm
Colección de la—Collection of the
Universidad Veracruzana
- 93. Sin título [Untitled], 1985**
Tinta china sobre papel sepia—India
ink on sepia paper
70 x 48 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 94. Sin título [Untitled], 1987**
Acrílico, tinta y acuarela sobre
papel—Acrylic, ink and watercolor
on paper
51 x 40 cm
Colección particular—Private
collection
- 95. Ritmo Graffiti G [Graffiti G
Rhythm], 1990**
Acrílico, esmalte en aerosol, tinta
y pastel sobre tela—Acrylic, spray
enamel ink and pastel on canvas
80 x 60 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 96. Ritmo Graffiti I [Graffiti I
Rhythm], 1990**
Acrílico, esmalte en aerosol, tinta
y pastel sobre tela—Acrylic, spray
enamel, ink and pastel on canvas
80 x 60 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 97. Sin título [Untitled], ca. 1990**
Acrílico, esmalte en aerosol, tinta
y pastel sobre tela—Acrylic, spray
enamel, ink and pastel on canvas
93 x 80 cm
Colección particular—Private
collection
- 98. Sin título [Untitled], 1991**
Tinta y acrílico sobre papel—Ink and
acrylic on paper
70 x 50 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 99. Sin título [Untitled], 1991**
Libro de artista—Artist's book
Tinta, papel amate y papel arroz
—Ink, amate and rice paper
22 x 33.5 cm
Colección particular—Private
collection
- 100. Sin título [Untitled], 1991**
Libro de artista—Artist's book
Tinta sobre papel japonés—Ink
on washi
17.5 x 26 cm
Colección particular—Private
collection
- 101. Sin título [Untitled], 1991**
Tinta sobre papel—Ink on paper
50 x 35.5 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 102. Sin título [Untitled], 1991**
Tinta sobre papel—Ink on paper
50 x 35.5 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 103. Sin título [Untitled], 1991**
Tinta sobre papel—Ink on paper
50 x 35.5 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 104. Sin título [Untitled], 1991**
Libro de artista—Artist's book
Tinta sobre papel y papel amate—
Ink on paper and amate
26.7 x 20 cm

- Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 105.** Sin título [Untitled], 1991
Libro de artista—Artist's book
Tinta sobre papel—Ink on paper
24 × 17.5 cm
Colección—Collection Rebeca Bouchez
- 106.** Sin título [Untitled], 1991
Libro de artista—Artist's book
Tinta y aerógrafo sobre papel—Ink and airbrush on paper
34 × 19 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 107.** Sin título [Untitled], 1991
Libro de artista—Artist's book
Crayón y aerógrafo sobre papel—Crayon and airbrush on paper
28.4 × 21.9 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 108.** Sin título [Untitled], 1992
Tinta sobre papel—Ink on paper
50 × 71 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 109.** Sin título [Untitled], 1993
Acrílico y tinta sobre papel—Acrylic and ink on paper
22 × 17.5 cm
Colección particular—Private collection
- 110.** Sin título [Untitled], 1993
Libro de artista—Artist's book
Tinta y papel sobre cartulina—Ink and paper on poster board
22 × 12 cm
Colección particular—Private collection
- 111.** Sin título [Untitled], 1993
Libro de artista—Artist's book
Cartón, papel, tinta y lino en collage—Cardboard, paper, ink and linen in collage
- 15 × 23 cm
Colección particular—Private collection
- 112.** Sin título [Untitled], 1993
Libro de artista—Artist's book
Lino, papel y tinta—Linen, paper and ink
14 × 19 cm
Colección particular—Private collection
- 113.** Sin título [Untitled], 1993
Libro de artista—Artist's book
Tinta sobre papel y papel amate—Ink on paper and amate
12.7 × 21.3 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 114.** Sin título [Untitled], 1994
Acrílico, tinta y aerosol sobre papel—Acrylic, ink and aerosol on paper
18 × 25.5 cm
Colección particular—Private collection
- 115.** Sin título [Untitled], 1993
Collage
Acrílico y tinta sobre cartón y película radiográfica de acetato—Acrylic and ink on cardboard and radiographic film
30 × 30 cm
Colección—Collection Rebeca Bouchez
- 116.** Sin título [Untitled], 1995
Collage
Acrílico y tinta sobre cartón y película radiográfica de acetato—Acrylic and ink on cardboard and radiographic film
30 × 31 cm
Colección—Collection Rebeca Bouchez
- 117.** Sin título 34 [Untitled 34], 1995
Collage
Tinta china, plástico y gouache sobre cartulina—India ink, plastic and gouache on poster board
24.5 × 26 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 118.** Sin título [Untitled], 1995
Tinta sobre papel—Ink on paper
24 × 17 cm
Colección particular—Private collection
- 119.** Sin título [Untitled], 1995
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
66 × 30 cm
Colección particular—Private collection
- 120.** Sin título [Untitled], 1995
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
40.5 × 33 cm
Colección particular—Private collection
- 121.** Sin título [Untitled], 1995
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
46.5 × 31 cm
Colección particular—Private collection
- 122.** Sin título [Untitled], 1995
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
41.5 × 33 cm
Colección particular—Private collection
- 123.** Sin título [Untitled], 1995
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
20.5 × 42.5 cm
Colección particular—Private collection
- 124.** *Ritmo para Marco [Rhythm for Marco]*, 1996
Collage
Tinta sobre película radiográfica de acetato, acrílico y papel sobre tela—Ink on radiographic film, acrylic and paper on canvas
100 × 100 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

- 125.** Sin título [Untitled], 1996
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
41 × 26 cm
Colección particular—Private collection
- 126.** Sin título [Untitled], 1996
Tinta sobre película radiográfica de acetato y papel—Ink on radiographic film and paper
21 × 17 cm
Colección particular—Private collection
- 127. Ritmo de cidade—Ritmo de ciudad** [*City Rhythm*], 1997
Película radiográfica de acetato, acrílico, pastel y tinta sobre tela—Radiographic film, acrylic, pastel and ink on canvas
80 × 101 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 128. Ritmo reencontrado** [*Reunited Rhythm*], 1997
Collage
Acrílico, película radiográfica de acetato, papel y tinta sobre tela—Acrylic, radiographic film, paper and ink on canvas
101 × 65 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 129. Ritmo arquitectónico** [*Architectural Rhythm*], 1998
Collage
Papel, tinta, acrílico y grapas sobre tela—Paper, ink, acrylic and staples on canvas
83 × 78 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 130. Ritmo envuelto para regalo** [*Giftwrapped Rhythm*], 1998
Collage
Papel, tinta, acrílico y grapas sobre tela—Paper, ink, acrylic and staples on canvas
83 × 78 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 131. Ritmo 1** [*Rhythm 1*], 2000
Collage
Acrílico y pastel sobre tela—Pastel and acrylic on canvas
76.5 × 64 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 132. Ritmo www** [*www Rhythm*], 2002
Pastel y acrílico sobre tela—Pastel and acrylic on canvas
120 × 80 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 133. Ritmo del pasado** [*Rhythm of the Past*], 2003
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
122 × 91 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 134. Ritmo querendo fugir—Ritmo queriendo huir** [*Rhythm Dreaming of Escape*], 2003
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
101 × 70 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 135. Ritmo Velletri 2** [*Velletri Rhythm 2*], 2004
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
45 × 110 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 136. Ritmo bordado 3** [*Embroidered Rhythm 3*], 2005
Acrílico, pastel y fibras vegetales sobre tela—Acrylic, pastel and plant fibers on canvas
30 × 60 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 137. Ritmo de mis fantasmas** [*Rhythm of My Ghosts*], 2005
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
90 × 90 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 138. Ritmo de mujer** [*Women's Rhythm*], 2005
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
50 × 110 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 139. Ritmo L** [*L Rhythm*], 2005
Acrílico, pastel y fibras orgánicas sobre tela—Acrylic, pastel and organic fibers on canvas
150 × 40 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 140. Ritmo partido** [*Split Rhythm*], 2005
Díptico. Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
49 × 80 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 141. Ritmo vagante** [*Wandering Rhythm*], 2005
Díptico. Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
35 × 85 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 142. Ritmo xyz** [*xyz Rhythm*], 2005
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
60 × 80 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 143. Tsunami 2** [*Tsunami 2*], 2005
Collage
Acrílico, pastel y tinta sobre tela—Acrylic, pastel and ink on canvas
111 × 61 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 144. Ritmo complicadísimo—Ritmo complicadísimo** [*Quite Complicated Rhythm*], 2006
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
40 × 95 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos

- 145. Ritmo molhado de neve—Ritmo empapado de nieve** [*Rhythm Dampened by the Snow*], 2006
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
30 × 60 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 146. Ritmo negativo positivo** [*Negative Positive Rhythm*], 2006
Díptico. Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
60 × 70 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 147. Ritmo obviamente blanco—Ritmo obviamente blanco** [*Clearly White Rhythm*], 2006
Pastel y acrílico sobre tela—Pastel and acrylic on canvas
43 × 122.6 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 148. Ritmo obliquo—Ritmo oblicuo** [*Oblique Rhythm*], 2006
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
40 × 100 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 149. Ritmo abierto—Ritmo abierto** [*Open Rhythm*], 2007
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
42.6 × 93 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 150. Ritmo di sega—Ritmo de sierra** [*Harvest Rhythm*], 2007
Tríptico. Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
36 × 90 cm 30 × 90 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 151. Ritmo quasi invisible—Ritmo casi invisible** [*Nearly Invisible Rhythm*], 2007
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
60 × 80 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 152. Ritmo in carcere—Ritmo en prisión** [*Imprisoned Rhythm*], 2008
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
40 × 90 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 153. Ritmo de collages** [*Rhythm of Collages*], 2008
Acrílico, pastel y malla sintética sobre tela—Acrylic, pastel and synthetic mesh on canvas
30 × 110 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 154. Ritmo fechado** [*Dated Rhythm*], 2008
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
40 × 90 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 155. Ritmo transformado** [*Transformed Rhythm*], 2008
Collage
Acrílico, pastel y marco de madera sobre tela—Acrylic, pastel and wooden frame on canvas
70 × 80 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 156. Ritmo xxx** [*xxx Rhythm*], 2008
Díptico. Acrílico y pastel sobre tela y bastidor de madera exento—Acrylic and pastel on canvas and wooden canvas stretcher
46 × 80 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 157. Ritmo más que rojo** [*Redder Than Red Rhythm*], 2009
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
40 × 90 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 158. Ritmo 3D** [*3D Rhythm*], 2010
Pastel y acrílico sobre tela—Pastel and acrylic on canvas
60.5 × 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 159.** Sin título [Untitled], 2010
Tinta sobre papel—Ink on paper
48 × 33 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 160.** Sin título [Untitled], 2010
Tinta sobre papel—Ink on paper
48 × 33 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 161.** Sin título [Untitled], 2011
Tinta y collage sobre papel—Ink and collage on paper
30 × 40 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 162. Sombras y Tierra de Israel 7—Jerusalén “Muro”** [*Shadows and Land of Israel 7—Jerusalem “Wall”*], 2012
Acrílico, pastel y material orgánico sobre tela—Acrylic, pastel and organic material on canvas
29.8 × 34.9 cm.
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 163. Sombras y Tierra de Israel—Jerusalén 17** [*Shadows and Land of Israel—Jerusalem 17*], 2012
Acrílico y pastel sobre tela—Acrylic and pastel on canvas
30.5 × 30.5 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 164.** Sin título [Untitled], 2012
Tinta sobre papel—Ink on paper
40 × 30 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 165.** Sin título 15 [Untitled 15], 2012
Tinta sobre papel—Ink on paper
40 × 30 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 166.** Sin título 16 [Untitled 16], 2012
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and

- watercolor on paper
40 x 30 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 167.** Sin título 2 [Untitled 2], 2015
Tinta sobre papel—Ink on paper
29.5 x 21 cm.
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 168.** Sin título 2 [Untitled 2], 2015
Tinta sobre papel—Ink on paper
21 x 29.5 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 169.** Sin título 4 [Untitled 4], 2015
Tinta sobre papel—Ink on paper
29.5 x 21 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 170.** Sin título [Untitled], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
40 x 30 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 171.** Sin título [Untitled], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
40 x 30 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 172.** Sin título [Untitled], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
40 x 30 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 173.** Sin título [Untitled], 2017
Tinta y gouache sobre papel—Ink and gouache on paper
40 x 30 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 174.** Sin título 10 [Untitled 10], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
30 x 30 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 175.** Sin título 12 [Untitled 12], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
30 x 30 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 176.** Sin título 13 [Untitled 13], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
30 x 30 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 177.** Sin título 36 [Untitled 36], 2017
Tinta y acuarela sobre papel—Ink and watercolor on paper
30 x 30 cm
Colección particular—Private collection
Cortesía de—Courtesy of Henrique Faria, Nueva York
- 178.** Sin título [Untitled], 2018
Tinta sobre papel—Ink on paper
65 x 50 cm.
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 179.** Sin título [Untitled], 2018
Tinta sobre papel—Ink on paper
65 x 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 180.** Sin título [Untitled], 2018
Tinta sobre papel—Ink on paper
65 x 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 181.** Sin título [Untitled], 2018
Tinta sobre papel—Ink on paper
65 x 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 182.** Sin título [Untitled], 2018
Tinta sobre papel—Ink on paper
65 x 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 183.** Sin título [Untitled], 2018
Tinta sobre papel—Ink on paper
65 x 50 cm
Colección—Collection Dominique Landau, Alkmaar, Países Bajos
- 184.** *Ritmo desubicado 1* [*Disoriented Rhythm 1*], s.f.—n.d.
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
135.5 x 60 cm
Colección de—Collection of Universidad Veracruzana
- 185.** Sin título [Untitled], s.f.—n.d.
Pastel sobre tela—Pastel on canvas
100 x 100 cm
Colección particular—Private collection
- 186.** Sin título [Untitled], s.f.—n.d.
Técnica mixta sobre papel—Mixed media on paper
69.5 x 43 cm
Colección particular—Private collection
- 187.** Sin título [Untitled], s.f.—n.d.
Pastel y tinta sobre papel cartón—Pastel and ink on cardboard
70 x 50 cm
Colección—Collection Rebeca Bouchez
- 188.** Sin título [Untitled], 1983
Tinta sobre papel china—Ink on tissue paper
28 x 93.5 cm
Colección particular—Private collection
- 189.** Sin título [Untitled], s.f.—n.d.
Tinta sobre papel de envoltura—Ink on wrapping paper
34 x 68 cm
Colección particular—Private collection

190. Sin título [Untitled], 1978
Tinta y gouache sobre papel—Ink
and gouache on paper
40.5 x 61 cm
Colección particular—Private
collection

191. Sin título [Untitled], s.f.—n.d.
Tinta sobre papel—Ink on paper
45.5 x 57 cm
Colección—Collection Dominique
Landau, Alkmaar, Países Bajos

192. Sin título [Untitled], s.f.—n.d.
Libro de artista—Artist's book
Tinta sobre cartulina y papel
albanene—Ink on poster board
and vellum
19 x 33.5 cm
Colección particular—Private
collection

PUBLICACIONES—PUBLICATIONS

193. Ilustración para la revista—
Illustration for the magazine *Mexico/*
this Month, vol. XII, núm.—no. 5
septiembre—octubre—september—
october, 1966
Impresión offset—Offset
28 x 21.5 cm
Colección—Collection Aldo Solano

194. Mapa de Teotihuacán [Map
of Teotihuacán], 1967
Ilustración para la revista—
Illustration for the magazine *Mexico/*
this Month, vol. XIII, julio-agosto—
July–August, 1967
Impresión offset—Offset
27 x 40 cm
Colección—Collection Aldo Solano
Rojas

195. **Alejo Carpentier** (La Habana,
1904–París, 1980)
El recurso del método, México,
Siglo XXI Editores, 1974
Portada—Cover: Myra Landau
Impresión offset—Offset
21.5 x 14 cm
Colección particular—Private
collection

196. *Sí sabes ver*, México—Mexico,
Beau Geste Press/Taller Editorial
S.A., 1975
Impresión offset—Offset

22.3 x 14 cm
Colección particular—Private
collection

197. *La Palabra y el Hombre. Revista
de la Universidad Veracruzana*,
núm.—no. 18, abril–junio—April–
June, 1976
Portada—Cover: Myra Landau
Impresión offset—Offset
21 x 21 cm
Colección particular—Private
collection

198. *La Palabra y el Hombre. Revista
de la Universidad Veracruzana*, núm.
—no. 33, enero-marzo—January–
March, 1980
Portada—Cover: Myra Landau
Impresión offset—Offset
21 x 21 cm
Colección particular—Private
collection

199. *Ritmos*, México, DGPyFE, UNAM,
1985 [*Rhythms*]
Impresión Offset—Offset
23 x 17 cm
Colección particular—Private
collection

200. *La Palabra y el Hombre. Revista
de la Universidad Veracruzana*,
núm.—no. 74, abril–junio—April–
June, 1990
Portada—Cover: Myra Landau
Impresión Offset—Offset
21 x 15.5 cm
Colección particular—Private
collection

201. *La Palabra y el Hombre. Revista
de la Universidad Veracruzana*,
núm.—no. 79, julio–septiembre
—July–September, 1991
Portada—Cover: Myra Landau
Impresión offset—Offset
21 x 15.5 cm
Colección particular—Private
collection

202. *La Palabra y el Hombre. Revista
de la Universidad Veracruzana*,
núm.—no. 82, abril–junio
—April–June, 1992
Portada—Cover: Myra Landau
Impresión Offset—Offset
21 x 15.5 cm

Colección particular—Private
collection

203. *Textos legibles y ritmos
ilegibles*. Universidad Veracruzana /
Instituto de artes plásticas. México
—Mexico, s.f.
Impresión offset—Offset
21.7 x 17.5 cm
Colección particular—Private
collection

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

Curaduría—Curatorship
Pilar García

**Diseño museográfico—
Museographic design**
Giacomo Castagnola
Erick López Rodríguez
Germen Estudio

**Asesoría curatorial—
Curatorial consultancy**
James Oles

**Producción visual—
Visual production**
Julien Devaux

**DIRECCIÓN GENERAL DE ARTES
VISUALES (DGAV)**

Directora—Director
Tatiana Cuevas Guevara

**Asistente ejecutiva—
Executive assistant**
Angélica Hernández Reyes

**Secretaría técnica—
Technical secretary**
María Gabriela Gil Verenzuela

**Planeación y estadística—
Planning and data management**
Guadalupe Vázquez Arroyo

**MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO**
Curador en jefe—Chief curator
Cuauhtémoc Medina

**Curadoras adjuntas—
Adjunct curators**
Alejandra Labastida Escalante
Virginia Roy Luzarraga
Jaime González Solís

**Curadora de la colección artística—
Artistic collection curator**
Pilar García

**Asistente curatorial—
Curatorial assistance**
Ana Romandía Gómez

Servicio social—Intern
Daniela Naranjo Carrillo
Frida Alexandra Pineda Islas

**CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARKHEIA—ARKHEIA DOCUMENTATION
CENTER**
**Curadora de acervos
documentales—Archive
collection curator**
Elva Cristina Peniche Montfort

Biblioteca—Library
Catalina Aguilar González

Asistente—Assistant
Mónica Núñez Hernández

**SUBDIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN—
COMMUNICATIONS DEPARTMENT**
Ekaterina Álvarez Romero

**Asistente ejecutiva—
Executive assistant**
Guadalupe de la Luz Jiménez

**Comunicación digital—
Digital media**
Ana Cristina Sol Sañudo

**Difusión y medios—
Publicity and media**
Francisco Domínguez Morales

Prensa—Press
Eduardo Lomas

Identidad gráfica—Visual Identity
Andrea Bernal Castillo

Editorial—Editorial
Vanessa López García

Roberto Edmundo Barajas Amieva
Yerem Mújica Toscano

**SUBDIRECCIÓN DE CONSERVACIÓN
Y REGISTRO—CONSERVATION
AND REGISTRAR DEPARTMENT**
Julia Molinar Cruz

**Asistente ejecutiva—
Executive assistant**
Beatriz Angulo Molina

Registro—Registrar
Elizabeth Herrera Cisneros

Asistente—Assistant
Mariana Arenas Alarcón

Registro de obra—

Artwork registrar
Manuel Magaña Muñoz

José Cortés Trejo
Carlos Oregón Loyola
Isidoro Peña Flores

Restauración—Restoration

Alejandra Lechuga Álvarez

SUBDIRECCIÓN DE EXHIBICIÓN—

EXHIBITION DEPARTMENT
Joel Aguilar Fernández

Asistente ejecutiva—

Executive assistant
Edith Ocampo Uribe

Diseño y producción

museográfica—Museographic
design and production
Cecilia Pardo Rojo

Triana Jiménez Serrano
Santiago Blanco Olachea

Museógrafos—Exhibition

Enrique Castillo Hernández
Javier Lira Solís
Víctor Vidal
Alberto Villaruel Palma

**Informática y medios
audiovisuales—**

IT and audiovisual media
Salvador Ávila Velazquillo

Técnicos—Technicians

Antonio Barruelas Pérez
Edgar Carbo Tapia
Mario Hernández Acosta
Alberto Mercado Pérez

Servicio social—Intern

Fabiola Fernández Ayala
Diego Luciano Sandoval Rivera

SUBDIRECCIÓN DE PROGRAMAS

PÚBLICOS—PUBLIC PROGRAMS
DEPARTMENT

Julio García Murillo
Programa académico—
Academic program
Guillermo García Pérez

Coordinación de Cátedras

Extraordinarias—Coordination
of Extraordinary Lectures Series
Mariel Vela García

Coordinación de seminarios

académicos—Coordination
of Academic Seminars
Alejandra Monroy Mena

Programa pedagógico—

Pedagogical program
Natalia Millán

Comunidades—Communities

Miriam Barrón García

Mediación—Mediation

Aidee Vidal

Mediación audiovisual—

Visual media
Luis Israel Trejo Lecona

Logística de programación—

Programming logistics
Karina Abigail Martínez García

Auditorio—Auditorium

Mauricio Cueva Bobadilla

SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN—

OUTREACH DEPARTMENT
Gabriela Fong de Janeiro

Procuración y alianzas

estratégicas—Fundraising
and strategic alliances

Ma. Teresa de la Concha Guijarro
Diego Torres Cano
Ana Paula López Nieto

Amigxs del MUAC—Friends of MUAC

Andrés Zafra

Comercialización—Retail Sales

Alexandra Peeters Muñoz-Najar
Juan Carlos Rojas Rosales

Finanzas—Finance

José Vázquez Rodríguez

UNIDAD ADMINISTRATIVA—

ADMINISTRATION AND FINANCE
Daniel Correa Huitrón

Bienes y suministros—Purchasing

Mirella de la Rosa Velasco

Mantenimiento y seguridad—

Maintenance and safety
Roberto Arreortua Ramírez

Jimena Mancilla Aguilar

Mauricio Galván Flores

Personal—Staff

Antonio Espinosa de los Monteros

Presupuesto y contabilidad—

Budget and accounting
Diana Molina Rosario

Luis Ángel García González

Servicios generales—General

services
Germán González Baez

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

PATRONOS—TRUSTEES

Presidente—Chair
Jesús Rodríguez Dávalos

Vicepresidente—Vice–Chair
José Ignacio Rubio Hidalgo

Secretaría—Secretary
Marta Mejía Montes

Tesorero—Treasurer
Luis Dantón Martínez Corres

Alfonso de Angoitia Noriega
Joaquín Balcárcel Santa Cruz
Nicolás Carracedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
Elvira Daniel Kabbaz Zaga
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Maribel González Espinosa
Alfredo Harp Helú
Ana Alicia Hernández Nieto
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Arturo Talavera Autrique

PATRONOS HONORARIOS—

HONORARY TRUSTEES
Ernesto Bermejo Jiménez
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos

RECTOR | UNAM
Leonardo Lomelí Vanegas
Presidente Honorario—
Honorary Chairman

Representante—Representative
Angélica Velázquez Guadarrama

**Capítulo Centro
de Documentación**
Arkheia—Arkheia Documentation
Center Section

Titular—Apointee
Manuel Santiago Escobedo Conover

**Capítulo Colección Diseño
Moderno y Contemporáneo**
Mexicano—Modern and
Contemporary Mexican Design
Collection Section

Titular—Apointee
Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

**Capítulo Pedagogías y Prácticas
Sociales—Pedagogical and Social**
Practice Section

Titular—Apointee
María Teresa Borja de Rodríguez

**Capítulo Adquisición de Acervo
Artístico Contemporáneo—**
Contemporary Art Archive
Acquisition Section

Titular—Apointee
Ramón Neme Aziz

Presidente fundador—
Founding President
Gilberto Borja Suárez

Agradecimientos

Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Myra Landau. Geometría sensible*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Myra Landau: Sensitive Geometry*.

Jaime Aparicio, Alfredo Ayala, María de la Luz Binnquist y Robledo, Andrea de Caso, Ana Cué, Julien Delvaux, Deborah Dorotinsky, Sofía Duarte, Mariana Hernández Cruz, Arturo Jaramillo, Marco Polo Juárez Cruz, Dominique Landau, Gerardo León Lastra, Jesse Lerner, Rosaura Citlalli López Binnquist, María del Pilar López Urreta, Elisa Lozano, Ángel Martínez, Josué Martínez, Ernesto Martínez Bermúdez, Mitsai Monzalvo Rojas, José Manuel Morelos, Mercedes Oteyza, James Oles, Tomás Owen, Susana Pliego, Natalia Pollak, Ricardo Regazzoni, Carla Rippey, Juan Pablo Rojas, Adriana Rosenberg, Sergio Ruiz Trejo, Laura Sánchez, Javier Senosiain, Aldo Solano, Carla Stellweg, Eugenia Sucre, Ana Xanic, Caroll Yasky, Claudia Zaldivar.

Dirección General de Actividades Cinematográficas/Filmoteca UNAM, Henrique Faria NY Galería, Escuela de pintura, escultura y grabado "La Esmeralda" del INBAL, Fundación PROA, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF), Museo de Arte Moderno, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Secretaría de Cultura y Turismo del Estado de México.

Con el apoyo de la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

—
With the support of the Secretaría de Cultura and the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Agradecemos al Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana por el préstamo de la Colección Myra Landau, perteneciente al Acervo Artístico Universitario.

—
We thank the Instituto de Artes Plásticas of the Universidad Veracruzana for the loan of the Myra Landau Collection, part of the University Art Collection.

Publicado con motivo de la exposición *Myra Landau. Geometría sensible* (7 de septiembre, 2024 a 23 de febrero, 2025) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Ciudad de México.

Published on occasion of the exhibition *Myra Landau: Sensitive Geometry* (September 7, 2024 to February 23, 2025) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Mexico City.

Textos—Texts

Dawn Ades

Cecilia Fajardo-Hill

Pilar García · MUAC

Dirección editorial de la Colección Folios MUAC—

Editorial Direction of Folios Collection

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Edición—Edition

Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Roberto Barajas Amieva · MUAC

Yerem Mújica Toscano · MUAC

Corrección—Proofreading

Ximena Yáñez Chávez

Christopher Fraga

Traducción—Translation

Juan Francisco Maldonado

Julianna Neuhouser

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Melinna Guerrero

Brenda Rivera Ramírez

Diseño maestro—Master design

Periferia Taller Gráfico

Formación—Layout

Jorge Brozon Vallejo

Myra Landau. Geometría sensible se terminó de formar el 1 de noviembre de 2024. El diseño maestro estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico y la formación de Jorge Brozon Vallejo y MUAC. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Myra Landau: Sensitive Geometry was designed on November 1, 2024. Periferia Taller Gráfico was in charge of the master design and the layout was made by Jorge Brozon Vallejo and MUAC. The Jungka and Space Mono typeface families were used for its composition.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector—Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaría General—General Secretary

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dra. Diana Tamara Martínez Ruíz
Secretaria de Desarrollo Institucional—
Secretary of Institutional Development

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú
Abogado General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora—Coordinator

Mtra. Tatiana Cuevas Guevara
Directora General de Artes Visuales · MUAC—
General Director, Visual Arts · MUAC

La obra de Myra Landau (Bucarest, 1926–Alkmaar, 2018) resulta esencial para el desarrollo de la abstracción geométrica durante la segunda mitad del siglo xx; sin embargo, su trabajo es poco conocido fuera de los círculos especializados. Esta exposición atiende la urgencia de dar visibilidad al trabajo de mujeres artistas que han quedado fuera del discurso historiográfico, a la vez que recupera la contribución de la artista a la historia de la abstracción geométrica y, en particular, a la geometría sensible. Este concepto, propuesto por el crítico brasileño Roberto Pontual para la exposición colectiva *América Latina. Geometría sensível* (1978), refiere a una forma de abstracción geométrica que se aleja de la línea dura y el compás rígoroso asociados con lo racional. La geometría sensible apuesta por la línea gestual y de carácter más libre, en contraparte a la abstracción pura y los trazos fríos.

Esta investigación enfatiza de manera cronológica el trabajo desarrollado por Landau durante su estancia en México —entre 1959 y 1994—, con lo que contribuye de manera significativa a reconfigurar la escena artística ligada a la abstracción mexicana y latinoamericana de entonces.

The work of Myra Landau (Bucharest, 1926–Alkmaar, 2018) was essential to the development of geometric abstraction during the second half of the twentieth century, yet it is little known outside of specialist circles. This exhibition responds to the need to give greater visibility to the work of female artists who have been left out of the historiographic discourse while recovering her contributions to the history of geometric abstraction, particularly sensitive geometry. This term, coined by the Brazilian critic Roberto Pontual for the collective exhibition *América Latina. Geometria sensível* (1978), refers to a form of geometric abstraction that stands apart from the hard lines and rigorous rhythms associated with rationality. Sensitive geometry opts for gestural lines and has a freer character, in counterpoint to pure abstraction and cold brushstrokes.

Moving chronologically, this study places particular emphasis on the work done by Landau during her time in Mexico—from 1959 to 1994—and contributes to meaningfully reconfiguring the art scene revolving around Mexican and Latin American abstraction during this period.

MUAC

07.09.2024–23.02.2025

Salas-Galleries 1 y-8 2

muac.unam.mx