

# Mario Carreño y Sandu Darie ante el arte concreto

## *Forma, experiencia y construcción de una mirada moderna*

Por Juan Sarracino

En 1957, Sandu Darie situó la pintura de Mario Carreño dentro de una aventura colectiva: la renovación del lenguaje plástico de su siglo. El título de su ensayo, «Mario Carreño en la aventura plástica de este siglo», anuncia esa voluntad de inscripción histórica. Su argumento reúne términos que una lectura apresurada podría considerar incompatibles: emoción y control, intuición y construcción, espiritualidad y relaciones espaciales. Examinar esas asociaciones permite comprender tanto la obra interpretada como la posición de quien la interpreta. Darie escribe sobre Carreño desde problemas que también comprometen su propia práctica artística. [1]

La relación entre ambos adquiere así un interés mayor que la simple coincidencia de dos artistas en la abstracción geométrica. Sus textos y su colaboración editorial permiten reconocer una afinidad intelectual: la confianza en que formas inventadas, ajenas a la descripción inmediata del mundo visible, pueden producir una experiencia humana significativa. Sus obras, sin embargo, atribuyen funciones diferentes al espacio, al tiempo y al espectador. En las pinturas de Carreño aquí examinadas, la mirada activa relaciones que la composición mantiene estables. En las estructuras transformables de Darie, la intervención del espectador puede modificar materialmente esas relaciones.

Propongo leer esa diferencia como una bifurcación dentro de una preocupación compartida. La geometría sirve a ambos para investigar cómo se construye una experiencia; sus posibilidades dependen de las decisiones que cada artista toma sobre el soporte, la organización formal y la participación de quien observa. El ensayo de 1957 constituye el centro de esta lectura. La colaboración en *Noticias de Arte*, las cartas de Darie a Gyula Kosice y las intervenciones de Carreño recogidas en *Revista de Arte* aportan los puntos de contraste documental.

## **Una relación que también se construye fuera del taller**

La colaboración tiene una base precisa. Carreño, Darie y Luis Martínez Pedro fundaron *Noticias de Arte*. Su «Presentación», publicada en septiembre de 1952, proponía ampliar el conocimiento del arte nacional e internacional y ofrecer a los artistas un espacio para comunicar sus ideas, abierto a distintas tendencias. El texto se consulta aquí en la transcripción incluida en un estudio de Abigail McEwen. [2]

Esta actividad permite interpretar su proximidad como una intervención en las condiciones de recepción del arte. Publicar significa seleccionar asuntos, poner en circulación argumentos y dirigirse a lectores que todavía pueden estar formando su criterio. La creación de una revista incorpora a la práctica artística una tarea de mediación: una obra nueva necesita ocasiones para ser vista y un lenguaje que permita discutirla. La asociación de los tres artistas muestra que la modernidad que defendían se elaboraba también mediante iniciativas compartidas.

Un detalle de la correspondencia ofrece una escala más concreta de ese intercambio. El 3 de junio de 1955, Darie comunicó a Kosice que Carreño había recibido una publicación de una exposición Madí en Italia y le había informado de que figuraba su nombre. [3] El episodio documenta la circulación de noticias entre ambos. Su importancia está en esa función de

enlace: los impresos conectaban experiencias locales con discusiones desarrolladas en otros lugares.

La relación intelectual se vuelve pública de otra manera en 1957. Darie dedica a Carreño un texto que acompaña sus obras en la publicación del Instituto Nacional de Cultura. Allí Carreño figura como asesor de Artes Plásticas; el colofón identifica a Guillermo de Zendegui como director general. [1, pp. digitales 21–22] Esta precisión institucional ayuda a situar el documento: intervienen una entidad cultural, un artista con responsabilidades en ella y otro artista que formula una valoración crítica. La autoridad del ensayo procede de esa posición implicada. Darie participa en el campo artístico que describe y busca orientar el reconocimiento de Carreño dentro de él.

## **Darie interpreta a Carreño y define un modo de mirar**

El comienzo del ensayo concede a la emoción un lugar decisivo. Los cuadros de Carreño ofrecen, según Darie, «un impacto emocional expresado con determinación». [1, p. digital 4] La determinación introduce voluntad y organización en la experiencia sensible. Desde esa primera frase, la construcción formal aparece como una manera de conducir la emoción.

Más adelante, Darie explica que las obras realizadas entre 1950 y 1957 pueden clasificarse como «abstractas no figurativas»: abstractas por su contenido intelectual y no figurativas porque no copian la realidad inmediata. Añade que Carreño expresa con colores su emoción plástica sobre la superficie de la tela y ordena sus formas con sentido constructivo. [1, p. digital 8] La definición enlaza pensamiento, materia y afectividad. El cuadro conserva su condición de objeto trabajado y de experiencia perceptiva incluso cuando abandona el referente reconocible.

La formulación más reveladora aparece cuando Darie atribuye a Carreño la capacidad de expresar, «bajo un control racionalizado», su «artística intuición». En el mismo pasaje menciona los fenómenos ópticos, las respuestas psicológicas al color, las vibraciones de luz y la textura. [1, p. digital 12] Reducir esta interpretación a una defensa de la geometría como cálculo eliminaría buena parte de su contenido. La organización racional hace posible una experiencia que incluye cualidades sensibles irreductibles a la enumeración de figuras.

La mirada cumple una función activa. Darie describe un «viaje óptico de una forma a la otra» durante el cual el espectador descubre el ritmo y atraviesa el espacio-tiempo del cuadro. [1, p. digital 12] La composición no entrega todo su sentido de una vez. Exige desplazamientos de atención, comparaciones, regresos y reconocimiento de intervalos. El tiempo entra en la pintura como duración de una experiencia, aunque el soporte permanezca inmóvil.

Esta idea permite comprender por qué Darie puede reconocer en Carreño un interlocutor relevante. Quien investiga las relaciones entre formas encuentra en otra obra una organización capaz de movilizar la percepción. El ensayo constituye una afinidad crítica argumentada. Su lectura resulta especialmente fértil cuando se examina junto a los objetos que Darie estaba produciendo, sin convertir por ello cada frase sobre Carreño en una declaración autobiográfica del crítico.

También debe examinarse el alcance de su elogio. Darie atribuye a las composiciones una «intuitiva ley áurea» y termina afirmando que la importancia histórica de Carreño ha quedado demostrada «con rigor analítico». [1, pp. digitales 12 y 17] El texto ofrece observaciones formales, pero no presenta mediciones que acrediten una aplicación sistemática de la proporción áurea. Esa expresión comunica una convicción acerca del equilibrio; por sí sola, no demuestra un procedimiento geométrico de taller. La lectura crítica puede valorar la precisión de algunas observaciones y, a la vez, reconocer el carácter afirmativo y persuasivo de la conclusión.

## El significado discutido de lo concreto

La palabra concreto requiere atención a los usos de los artistas. En su carta a Kosice del 14 de julio de 1955, Darie distingue el pensamiento abstracto de la obra concreta que produce y trata el arte concreto como una categoría amplia, más allá de una pertenencia particular. [3] Esa distinción permite comprender que abstracto y concreto puedan designar aspectos diferentes de un mismo proceso.

Desde esa perspectiva, resulta productivo volver a la definición de 1957. Cuando Darie llama abstracta a la pintura de Carreño por su contenido intelectual, está nombrando una actividad del pensamiento. Cuando habla de superficie, colores y relaciones entre formas, se ocupa de su realización perceptible. La aparente contradicción terminológica disminuye si se distinguen esos planos. Sigue siendo necesario, sin embargo, atender a las diferencias entre una pintura que inventa relaciones geométricas y una construcción que introduce articulaciones móviles. Un vocabulario compartido no decide de antemano el funcionamiento de cada obra.

La posición de Carreño añade una voz propia a la comparación. En «Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista» presenta la geometría como una gramática vinculada a la búsqueda de orden y relaciona la autonomía pictórica con la música. [4] En el foro de Sol de Bronce, Ramón Vergara contrapone el lirismo de Carreño a un arte concreto que considera deshumanizado. Carreño rechaza esa caracterización y defiende la capacidad humana de la invención concreta. [5, pp. 17–18]

Este desacuerdo resulta decisivo para interpretar la relación con Darie. La oposición cómoda entre un Carreño sensible y un Darie racionalista reproduciría una frontera que el propio Carreño se resiste a aceptar. La pregunta que surge de sus intervenciones es más exigente: qué entendemos por humanidad en una obra cuando desaparece la figura reconocible. Si la experiencia artística incluye inventar, ordenar y percibir relaciones, la presencia humana puede manifestarse en esas operaciones. La figuración deja entonces de funcionar como su única garantía.

Carreño no interviene en ese foro para explicar el ensayo de Darie. Habla ante otros interlocutores y en otra situación. La comparación entre ambos documentos permite, no obstante, reconocer una convergencia: la emoción que Darie encuentra en la construcción pictórica es compatible con la defensa de la invención que hace Carreño. La afinidad se sostiene en argumentos comparables, sin exigir que sus posiciones sean idénticas o procedan una de otra.

## Del recorrido de la mirada a la transformación material

*Tiempo en el Espacio*, de 1952, permite llevar la discusión a una pintura concreta. En la reproducción del cuaderno de 1957, un campo horizontal reúne líneas delgadas, planos rectangulares y acentos verticales. El rombo, el arco y las figuras triangulares establecen diferencias de dirección y peso visual. La atención puede seguir los trazos y detenerse en las figuras mayores, o reconstruir las correspondencias entre zonas separadas. [1, p. digital 8]

El título invita a considerar una dimensión temporal, pero la composición aporta una razón visual para hacerlo: sus relaciones se descubren sucesivamente. Lo que aparece primero como un conjunto de elementos aislados puede percibirse después como una trama de correspondencias. La interpretación de Darie encuentra aquí un apoyo observable. El recorrido depende tanto de las decisiones del pintor como de la atención del espectador; admite variaciones sin que cambie la disposición material de la pintura.

*Tensión Espacial*, de 1957, intensifica esa experiencia. La lámina en color permite distinguir dos formas oscuras, alargadas y aguzadas, enfrentadas a una figura clara transversal y a planos

rojos y ocre. La concentración visual se produce en los acercamientos, las superposiciones y la oposición entre direcciones. [1, pp. digitales 12–13] La estabilidad del soporte contiene una organización de tensiones. Llamarla estable no equivale a llamarla serena: la distancia entre dos contornos o el contraste de dos planos puede mantener a la mirada en una expectativa que no se resuelve.

Las obras de Darie introducen otras condiciones materiales. El Museum of Fine Arts, Houston conserva una obra sin título de la serie *Estructuras pictóricas*, fechada en 1956, realizada en caseína sobre una construcción de madera. Su registro describe planos elevados sobre una organización ortogonal. [6] El relieve convierte la profundidad en una propiedad del objeto. La comparación con Carreño exige distinguir ese espesor efectivo de los efectos de superposición que puede producir una superficie pintada.

En *Escultura transformable*, hacia 1955, del Metropolitan Museum of Art, las piezas de madera pintada están unidas mediante bisagras y requieren la participación del espectador para activar la obra. [7] La articulación añade una posibilidad diferente de la contemplación sucesiva: al cambiar la posición de las piezas se alteran sus relaciones espaciales. El tiempo queda inscrito también en la transformación efectiva del objeto.

La distinción permite afinar qué significa componer. En las pinturas examinadas de Carreño, el artista establece una disposición que el espectador recorre e interpreta. En una estructura transformable, el artista determina además las condiciones de variación: piezas, uniones y posibilidades de movimiento. La intervención del espectador desarrolla un campo de decisiones previamente construido. Su libertad tiene una forma y unos límites materiales.

Esta diferencia no establece una escala de valor. La modificación física de un objeto no garantiza una experiencia más intensa que la de una pintura. Tampoco la permanencia de una composición asegura mayor profundidad. Cada obra debe juzgarse por la precisión con que articula sus posibilidades. El contraste permite reconocer dos maneras de dar duración a la forma: mediante el descubrimiento de relaciones en una disposición estable, o mediante su reorganización material.

## El mural y el espacio compartido con la arquitectura

El mural de Carreño reproducido en la publicación de 1957 amplía la comparación. Su pie histórico dice: «Mural realizado en una residencia particular, La Habana, 1954.» [1, p. digital 14] El mural es de mi propiedad y forma parte de mi colección. Su presencia en este análisis responde al interés de una obra que permite examinar la relación entre la organización pictórica y un destino arquitectónico documentado.

La reproducción muestra un campo horizontal con planos rectangulares, líneas de enlace, arcos, rombos y triángulos contrapuestos. Una forma vertical de gran desarrollo encuentra un eco de menor escala dentro del conjunto. La reiteración introduce reconocimiento; el cambio de tamaño y de posición produce diferencias. Puede leerse así un equilibrio asimétrico construido mediante correspondencias que nunca se reducen a una repetición uniforme.

El destino residencial sitúa esa organización en relación con un espacio de vida. A partir de la lámina cabe analizar su composición; la reconstrucción de distancias de observación, iluminación y relaciones exactas con el edificio requeriría documentación de la instalación. La distinción importa porque la palabra mural acredita una relación arquitectónica, pero no describe por sí sola cómo se experimentaba la obra en aquel interior.

La arquitectura abre, en cualquier caso, otra dimensión del problema compartido. El encuentro con una composición destinada a un muro puede variar con la posición y el desplazamiento de quien habita el lugar. Esa variación pertenece a la relación entre cuerpo, pintura y entorno. En

la estructura transformable, la articulación permite cambiar también la configuración del objeto. Son maneras diferentes de vincular el orden visual con el espacio de la experiencia.

## Universalidad, aprendizaje y límites de una promesa

El ensayo de Darie sostiene una aspiración de alcance universal. El diseño aparece como denominador común de un lenguaje que permitiría comunicarse más allá del asunto representado; el espacio del cuadro se vincula incluso con el espacio cósmico. [1, p. digital 12] Esa expansión del argumento ofrece a la pintura de Carreño una legitimidad que desborda el gusto individual. La forma inventada aspira a expresar un orden y a producir una experiencia comunicable.

La potencia de esa propuesta reside en lo que exige reconocer: una obra puede comunicar sin describir un episodio, un personaje o un paisaje. La lectura se desplaza hacia proporciones, ritmos y relaciones cromáticas. El espectador encuentra sentido mediante una actividad perceptiva, y esa actividad merece ser considerada una experiencia intelectual y sensible completa.

Su límite aparece cuando una aspiración se confunde con una propiedad garantizada del lenguaje. Una relación geométrica no produce necesariamente la misma respuesta en todos los espectadores. El propio Darie se dirige al espectador «susceptible a este tipo de belleza», formulación que presupone una disposición particular. [1, p. digital 12] Entre el alcance universal anunciado y la recepción efectiva queda un espacio de aprendizaje, familiaridad y discusión.

La colaboración editorial adquiere aquí una importancia crítica adicional. Si mirar requiere desarrollar capacidades, la publicación de argumentos y la discusión pública forman parte de la construcción de una audiencia. La dimensión social de estas propuestas puede buscarse en esa mediación y en las modalidades de experiencia que ofrecen. Afirmar que una obra es universal, humana o participativa exige después examinar quién puede acceder a ella y qué posibilidades reales de relación establece.

También la participación material necesita una evaluación precisa. Las bisagras permiten variaciones determinadas, no una intervención ilimitada. El espectador de Darie actúa dentro de posibilidades diseñadas; el de Carreño desarrolla recorridos de atención que no pueden reducirse a una recepción pasiva. Esta doble observación evita identificar actividad exclusivamente con movimiento manual y reconoce distintos grados de iniciativa en el encuentro con una obra.

La relación entre Carreño y Darie resulta especialmente valiosa porque permite pensar la abstracción geométrica desde esa pluralidad. La colaboración documentada y el ensayo de 1957 muestran un territorio intelectual compartido; las pinturas, los relieves y las estructuras articuladas muestran decisiones materiales diferentes. La confianza común en la invención no anula esas diferencias: les da un problema sobre el cual trabajar.

Darie reconoce en Carreño una pintura cuya construcción hace posible la emoción y cuya estabilidad contiene una experiencia temporal. Carreño, al defender el alcance humano del arte concreto, ofrece argumentos para comprender la invención geométrica más allá de una acusación de frialdad. Entre ambos se vuelve visible una cuestión fundamental: cómo puede una forma construida adquirir sentido en la experiencia de otro. Las respuestas permanecen abiertas en las obras, donde mirar, relacionar y transformar son acciones con consecuencias distintas.

Juan Sarracino

Fuentes consultadas: Archivos Sarracino Gallery.

## Referencias y localización documental

Las referencias [1] remiten al orden de las 23 páginas del archivo Binder1.pdf, conservado en los Archivos Sarracino Gallery. En [3], [4] y [5] se utiliza la paginación impresa. Las interpretaciones de las pinturas y del mural se basan en sus reproducciones en la publicación de 1957. Los datos materiales de las obras de Darie proceden de los registros de las instituciones que las conservan.

[1] Darie, Sandu. «Mario Carreño en la aventura plástica de este siglo». En *Carreño 1950–1957*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, febrero de 1957. Texto en pp. digitales 4, 8, 12 y 17; obras analizadas en pp. digitales 8, 12–14; datos institucionales en pp. digitales 21–22. Archivos Sarracino Gallery.

[2] Darie, Sandu; Mario Carreño y Luis Martínez Pedro. «Presentación». *Noticias de Arte*, año 1, núm. 1, septiembre de 1952, p. 3. Texto consultado en la transcripción de Abigail McEwen, «Arts magazines and the cosmopolitan vision of Cuban modernism, 1952–1961», International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, University of Texas at Austin, 2009, nota 2, pp. digitales 536–537 del volumen de ponencias. [Consultar la transcripción en el repositorio de la University of Texas](#).

[3] Darie, Sandu. Cartas a Gyula Kosice del 3 de junio y del 14 de julio de 1955. En «Letters 1949–1958», *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934–1973)*. Madrid: Fundación Juan March, 2011, p. 473; p. digital 479. Se consultó la transcripción traducida al inglés publicada en esta edición; las referencias del ensayo son paráfrasis. [Consultar las cartas en Fundación Juan March](#).

[4] Carreño, Mario. «Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista». *Revista de Arte*, segunda época, núms. 13–14. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, p. 15; p. digital 16 del volumen MC0036205. [Consultar la página original en Memoria Chilena](#).

[5] «Lo abstracto y lo concreto. Foro a través de la pintura de Mario Carreño». *Revista de Arte*, segunda época, núms. 13–14, pp. 16–21; pp. digitales 17–22 del volumen MC0036205. Se citan las intervenciones identificadas como Ramón Vergara y Mario Carreño. [Consultar la transcripción publicada del foro](#).

Nota bibliográfica sobre [4] y [5]: existe una discrepancia de datación. La bibliografía de *Cold America* fecha los núms. 13–14 en 1958; el registro de la Biblioteca Nacional de Chile sitúa el inicio del conjunto digitalizado en 1959. Se mantienen el número y las páginas comprobados del ejemplar, sin resolver esa diferencia mediante una fecha supuesta. [Registro bibliográfico de Memoria Chilena](#).

[6] Museum of Fine Arts, Houston. Sandú Darié, Sin título (de la serie *Estructuras pictóricas*), 1956. Caseína sobre construcción de madera; núm. de objeto 2018.86. [Registro de la obra](#).

[7] The Metropolitan Museum of Art. Sandú Darié, *Escultura transformable*, hacia 1955. Madera pintada; núm. de objeto 2017.288. [Registro de la obra y descripción de sus articulaciones](#).