

Mario Carreño entre 1950 y 1957

Abstracción geométrica y espacio mural en la publicación del Instituto Nacional de Cultura

Por Juan Sarracino

La publicación Carreño 1950–1957 permite examinar un momento en el que Mario Carreño convirtió la organización del espacio en asunto central de su pintura. Los rectángulos, rombos, arcos y formas estrechadas que reaparecen en sus páginas constituyen un vocabulario de relaciones: adquieren sentido por su posición, su escala relativa y su capacidad para dirigir la mirada. El mural realizado en una residencia particular de La Habana en 1954 ocupa un lugar decisivo en esa investigación. Su composición ofrece un campo especialmente amplio para estudiar cómo un repertorio desarrollado en el cuadro podía intervenir en un ámbito arquitectónico. [1, pp. digitales 5–19]

Este ensayo sostiene que el interés del período reside en la transformación de esas relaciones, y no solamente en la sustitución de figuras reconocibles por geometrías. El recorrido entre las obras de 1950 y las de 1957 muestra distintas formas de ordenar, interrumpir y reactivar la superficie. La publicación reúne esas soluciones y, mediante el texto de Sandu Darie, propone una interpretación de ellas como manifestación de una modernidad de alcance universal. Examinar simultáneamente las obras y ese argumento permite comprender tanto la pintura como la manera en que se buscó hacerla visible.

El estudio parte de las veintitrés páginas digitalizadas de Binder1.pdf, perteneciente a los Archivos Sarracino Gallery. Se identifican dieciséis obras: quince pinturas cuyos pies indican óleo y un mural cuya técnica no se especifica. Las referencias a páginas corresponden al orden del archivo digital. El análisis visual se realiza sobre las reproducciones históricas; las afirmaciones relativas a materiales, color original o estado de conservación requieren otro tipo de examen. Las fuentes institucionales externas se emplean para contrastar aspectos concretos de contexto, sin sustituir la lectura del documento.

El mural es de mi propiedad y actualmente forma parte de mi colección. Su presencia en la publicación de 1957 sitúa la obra dentro del desarrollo de la abstracción geométrica de Carreño y constituye el punto de partida de este estudio.

La publicación como objeto y como argumento

Carreño 1950–1957 es una publicación monográfica del Instituto Nacional de Cultura; su colofón la denomina «cuaderno». La edición se realizó en La Habana, en febrero de 1957, cuando Guillermo de Zendegui era director general del Instituto. Consigna la impresión en P. Fernández y Cía., las fotografías de Julio Berestein y los fotograbados de Pedro Gutiérrez. La contracubierta vincula al Instituto con el Ministerio de Educación y con el Palacio de Bellas Artes. Estos datos permiten situar la publicación dentro de una estructura concreta de producción y difusión cultural. [1, pp. 22–23]

Su diseño participa del argumento estético. La cubierta organiza el nombre del artista y las fechas alrededor de una figura geométrica; la página titulada «el mundo nuevo de los cuadros de carreño» continúa ese lenguaje mediante planos y franjas. La disposición de imágenes y texto, los amplios espacios sin impresión y la variación de formatos de las reproducciones organizan una experiencia de lectura. La geometría se presenta como pintura y, a la vez, como principio visual del propio cuaderno. Esta observación no permite atribuir automáticamente a Carreño el diseño editorial, pues la publicación consultada no ofrece ese crédito. [1, pp. 1, 3]

El ejemplar contiene una dedicatoria manuscrita dirigida a María Teresa de la Campa, con una expresión de amistad, la firma «Carreño» y el año 1957. Esta inscripción incorpora una dimensión personal a la circulación institucional de la publicación: junto al discurso crítico y las reproducciones, conserva la huella de un ejemplar dedicado. Su interés pertenece a la historia del impreso y a las relaciones culturales que acompañaron su difusión. [1, p. 2]

La secuencia editorial tampoco es una cronología estricta. Una obra de 1957 antecede al mural de 1954, mientras que otras pinturas de 1956 aparecen hacia el final. Conviene leer ese orden como una selección que busca construir coherencia. La publicación no reúne necesariamente toda la producción del período, y las dieciséis obras identificadas constituyen el corpus de esta publicación, no un catálogo razonado de los años 1950–1957.

De la forma orgánica a la estructura de relaciones

Zoológico y Cielos del Sur, ambos de 1950, ofrecen dos puntos de entrada a la transformación del lenguaje de Carreño. En Zoológico, la línea envuelve formas curvas que conservan una apariencia orgánica; su agrupación puede evocar seres o cuerpos sin fijar una identificación estable. La división del campo en zonas más amplias introduce, sin embargo, una organización que compite con esas presencias. El cuadro hace convivir una imaginación de formas vivas con una superficie que empieza a exigir su propia lógica. [1, p. 6]

En Cielos del Sur, los trazos, puntos y elementos suspendidos favorecen una lectura de relaciones y distancias. El título orienta hacia lo celeste, pero no proporciona una clave para identificar astros determinados. Lo que puede comprobarse en la reproducción es la distribución de signos dentro de un campo articulado. La evocación procede tanto del nombre como de la experiencia visual de intervalos, suspensiones y equilibrios. La abstracción permite esa asociación sin convertir la pintura en una representación astronómica.

Sinfonía en Amarillo y Mediodía Lunar, fechados en 1952, muestran una mayor insistencia en los ejes verticales, las franjas, las figuras angulares y los arcos. Los elementos se diferencian con más claridad del campo que los rodea, aunque siguen dependiendo de él. Una forma oscura parece avanzar allí donde un plano claro la destaca; pierde autonomía cuando otro borde la enlaza con una zona vecina. El interés de estas obras se encuentra en esa movilidad perceptiva. La geometría proporciona medios para producirla, sin eliminar la ambigüedad. [1, p. 7]

La comparación no obliga a describir 1950 como una etapa imperfecta y 1952 como su superación. Cada solución plantea problemas propios. Las curvas y los perfiles orgánicos no desaparecen por completo cuando aumenta el orden rectilíneo. Persisten como contrapesos de los ejes y como modulaciones de los contornos. Este modo de examinar el conjunto evita convertir la historia del artista en una marcha inevitable hacia una geometría supuestamente pura.

El cuadro como campo temporal

Tiempo en el Espacio, de 1952, hace explícita desde el título una cuestión que las otras obras permiten experimentar: el cuadro se contempla mediante desplazamientos sucesivos de la atención. Sus formas verticales y sus interrupciones transversales distribuyen acentos sobre un formato horizontal. La mirada puede reconocer un elemento, encontrar una variante y volver sobre el primero. Esa duración pertenece al acto de mirar; no es necesario atribuir a la obra una teoría física específica para describirla. [1, p. 8]

Encuentro Inesperado, también de 1952, sitúa el problema de la relación en el propio título. La proximidad entre formas adquiere relevancia porque cada una altera la lectura de las demás. En Tres Formas Negras, de 1953, la reducción del repertorio hace especialmente visible ese mecanismo: las siluetas oscuras se imponen sobre los planos de distinta claridad, mientras que sus estrechamientos y expansiones producen ritmos desiguales. El número anunciado en el título concentra la atención en las figuras principales, pero la composición depende también de las áreas que las separan. [1, p. 9]

Trópico de Cáncer, de 1953, dispone rombos, arcos y tramas lineales en una superficie compartimentada. Las franjas paralelas introducen una medida visual que contrasta con las figuras de contornos más concentrados. El nombre conserva una referencia geográfica y astronómica, aunque el cuadro no describe una localización mediante paisaje reconocible. En este repertorio, la evocación territorial puede convivir con una estructura no figurativa. El vínculo con el mundo se modifica, sin quedar necesariamente cancelado. [1, pp. 4–5]

Atardecer en Rojo, de 1954, aparece desplegado en dos páginas contiguas. Esa extensión editorial refuerza la lectura horizontal y obliga a atender a la continuidad entre ambas mitades. Debe registrarse como una sola obra, no como dos pinturas. La reproducción en blanco y negro permite estudiar su distribución tonal y sus articulaciones; el rojo pertenece a la información del título, no a una observación cromática directa en estas páginas. Esta diferencia resulta fundamental cuando el análisis pretende sostenerse en evidencia visible. [1, pp. 10–11]

El mural de La Habana de 1954

El pie publicado dice: «Mural realizado en una residencia particular, La Habana, 1954.» La frase documenta un contexto doméstico de realización, una ciudad y una fecha. La obra aparece reproducida dentro del mismo programa editorial que las pinturas de caballete. Su inclusión permite considerarla parte de la investigación plástica presentada por la publicación, sin necesidad de reducirla a un complemento ornamental de ese conjunto. [1, p. 14]

La composición despliega un campo horizontal de rectángulos y franjas de distinta claridad. Sobre esa estructura se distribuyen figuras oscuras de bordes definidos: rombos, elementos triangulares enfrentados por sus vértices y formas alargadas que se expanden y estrechan. Un eje particularmente alto, situado a la izquierda del centro, reúne un rombo superior con un cuerpo fusiforme y una terminación triangular. Otra figura de menor tamaño retoma parte de ese vocabulario hacia el centro derecho. La diferencia de escala establece una relación entre ambas sin convertirlas en duplicados.

Los pares de triángulos unidos por un punto generan una figura semejante a un reloj de arena. Aparecen en distintas posiciones y proporciones, de modo que la repetición produce reconocimiento y la variación evita una regularidad mecánica. Los arcos de la zona inferior izquierda y superior derecha añaden recorridos curvos. Su distribución separada conduce a relacionar lugares distantes de la superficie. El mural mantiene así varias direcciones de lectura: unas verticales, otras transversales y otras sugeridas por la correspondencia entre motivos.

Las líneas delgadas tienen una función distinta a la de las masas oscuras. Dibujan circuitos rectangulares, bordean planos y conectan sectores que de otro modo podrían percibirse como unidades aisladas. En ciertos lugares, una figura parece apoyarse en una de esas líneas; en otros, el trazo continúa más allá de ella. Esa fluctuación entre soporte aparente y continuidad gráfica impide que los signos se conviertan en objetos colocados sobre un fondo neutral. El fondo interviene activamente en las conexiones y separaciones.

La densidad no se reparte de manera uniforme. El gran eje izquierdo concentra peso visual; los conjuntos menores, los intervalos claros y las líneas extendidas equilibran esa concentración desde otras zonas. El resultado puede describirse como un equilibrio asimétrico. No exige postular una proporción matemática exacta: se sostiene en relaciones observables entre tamaños, posiciones y contrastes. La imagen histórica permite formular esta lectura formal, aunque no permite reconstruir con precisión los colores originales.

De la superficie pictórica al espacio habitado

La comparación con *Tres Formas Negras* y *Tiempo en el Espacio* revela una continuidad concreta del vocabulario. En las tres obras, las siluetas estrechadas y las figuras verticales se relacionan con planos rectangulares; la distribución de claros y oscuros activa los intervalos. El mural amplía las posibilidades de coexistencia entre esos recursos dentro de un campo horizontal particularmente articulado. Su especificidad reside en la organización del conjunto y en el contexto arquitectónico que el pie declara. [1, pp. 8–9, 14]

Al situarse en una residencia, la pintura podía entrar en relación con la presencia y el desplazamiento de quienes habitaban el lugar. Esta es una posibilidad de lectura derivada de su condición mural, no una reconstrucción de la instalación. La fotografía publicada no identifica dimensiones, altura de colocación, iluminación, accesos ni disposición del mobiliario. Por ello, no permite describir un itinerario real del espectador ni afirmar que determinadas líneas continuaran elementos específicos de la arquitectura. La distinción preserva el potencial espacial de la obra sin inventar su entorno.

La horizontalidad facilita una atención que puede desplazarse entre episodios, detenerse en un motivo y recuperar después el campo completo. Ese modo de observación se relaciona con el «viaje óptico» que Darie propone para la pintura de Carreño. En el mural, sin embargo, la escala efectiva del encuentro no puede deducirse de la reproducción. El argumento curatorial debe apoyarse en la amplitud compositiva visible y reservar las afirmaciones sobre distancia corporal y dimensiones para el examen de la obra. [1, pp. 12, 14]

Resulta especialmente significativo que el programa no se organice mediante una escena narrativa reconocible. La residencia recibe una estructura de relaciones visuales cuya actividad depende de la mirada. El mural puede interpretarse como una propuesta para incorporar la abstracción a la experiencia cotidiana del espacio. Esta lectura no implica que el artista, el comitente o el propietario original la hubieran formulado con esas palabras. Tampoco permite asignar a los signos un significado ritual, identificar deidades o establecer filiaciones iconográficas particulares sin documentación adicional.

Su importancia dentro de la publicación se funda en esa capacidad para articular pintura y lugar. En vez de utilizar el tamaño desconocido como argumento de monumentalidad, conviene observar la complejidad de las conexiones y el alcance de la composición. La obra ofrece una evidencia temprana, fechada en 1954 por la publicación de 1957, de la aplicación residencial de este lenguaje de Carreño. No demuestra por sí sola prioridad absoluta dentro de su producción mural.

La referencia histórica del mural y su pertenencia actual

La publicación de 1957 reproduce el mural con el pie «Mural realizado en una residencia particular, La Habana, 1954.» Conservo literalmente esa referencia porque sitúa la obra en la ciudad y en el ámbito residencial para el que fue realizada. El mural es de mi propiedad y actualmente pertenece a mi colección. En la ficha y en la lámina, su identificación actual es «Propiedad y colección de Juan Sarracino». [1, p. 14]

La cercanía entre la fecha de realización y la edición del impreso aporta un testimonio de época particularmente relevante. En febrero de 1957, el mural de 1954 ya formaba parte de la selección mediante la cual se presentaban siete años de trabajo de Carreño. Su reproducción junto a las pinturas permite estudiar cómo se integraba la experiencia mural en la lectura contemporánea de su obra. La referencia a la residencia habanera conserva, además, el vínculo entre esa investigación pictórica y un espacio de la vida privada.

El pie describe la obra por su función y por su emplazamiento de origen. Frente a títulos como Tiempo en el Espacio o Encuentro Inesperado, que sugieren asociaciones temporales y relacionales, aquí la palabra «mural» introduce la arquitectura en la identificación misma de la pintura. Esa diferencia ayuda a comprender por qué esta obra merece una atención específica dentro del conjunto: el vocabulario geométrico se reconoce, pero cambia la condición del lugar al que se destina. [1, pp. 8–9, 14]

Desde mi colección, recupero esa referencia para examinar el mural dentro de su contexto artístico e histórico. La reproducción de 1957 y la obra conservada forman parte de una misma historia que permite relacionar pintura, arquitectura y coleccionismo. El estudio de sus figuras, intervalos y conexiones devuelve a la imagen publicada su condición de obra y hace visible la continuidad de las preguntas que Carreño planteaba acerca del espacio.

Las soluciones de 1955 a 1957

Sobre fondo Azul, fechado en 1955, desplaza la atención hacia la relación entre una figura y el campo que el título designa. Equinoccio, Estío y Contraluz, de 1956, continúan vinculando el repertorio abstracto con palabras relativas al tiempo, la estación y la luz. Esas denominaciones orientan la experiencia, pero no deben usarse para reconstruir colores que las reproducciones monocromas no muestran. La lectura puede sostenerse en la expansión y el estrechamiento de las formas, en su distribución y en la alternancia tonal. [1, pp. 15, 17–19]

Sonatina, de 1957, introduce una concentración de pequeños módulos que hace especialmente perceptible la relación entre repetición e interrupción. Las figuras oscuras mayores se recortan contra la organización de los cuadros menores y alteran su regularidad. La referencia musical del título resulta pertinente como invitación a experimentar duración y recurrencia. No demuestra una correspondencia literal con una partitura ni un sistema de equivalencias entre colores y sonidos. [1, p. 16]

Tensión Espacial, también de 1957, permite estudiar un problema distinto gracias a su reproducción en color. Dos formas verticales muy oscuras, de extremos agudos y perfiles curvos, se aproximan hasta encontrarse en una zona estrecha. Un rombo claro y extendido introduce una dirección transversal. Los planos rojos, anaranjados y oscuros articulan el campo y modifican el relieve perceptivo de esas figuras. El encuentro entre expansión horizontal y concentración vertical ofrece una base visible para la tensión anunciada en el título. [1, pp. 12–13]

La reproducción muestra cómo el color puede contribuir a separar o enlazar planos, pero sigue siendo una impresión histórica digitalizada. Sus matices no equivalen a una medición de los pigmentos ni a una fotografía calibrada de la obra. El verde exterior que enmarca la lámina pertenece a la presentación editorial y debe distinguirse del campo de la pintura. Esta precisión impide atribuir a Carreño decisiones que pueden corresponder a la reproducción o a la maquetación.

Sonatina y Tensión Espacial, realizadas el mismo año, desaconsejan reducir el período a una única fórmula. Una organiza un tejido de módulos; la otra concentra la percepción en grandes oposiciones direccionales. La coherencia del conjunto reside en la investigación de relaciones, con soluciones que conservan diferencias sustanciales.

Leer críticamente el testimonio de Darie

Darie caracteriza las obras de 1950–1957 como abstractas por su contenido intelectual y no figurativas por no copiar la realidad inmediata. Su argumento asocia emoción, control racional, diseño, espacio y universalidad. Estas palabras establecen el horizonte desde el cual desea que se juzgue a Carreño. Constituyen un testimonio próximo y valioso de la recepción de la obra, pero también una intervención que procura situarla dentro de una vanguardia. El ensayo actual debe examinar ese propósito en lugar de repetir sus valoraciones como resultados demostrados. [1, pp. 4, 8, 12, 17]

Un ejemplo particularmente claro es la referencia a una «intuitiva ley áurea». La expresión vincula armonía y proporción, aunque no presenta medidas ni un procedimiento de cálculo. Sería inexacto convertirla en evidencia de que las composiciones obedecen matemáticamente a la sección áurea. La regularidad observada, los equilibrios asimétricos y las correspondencias entre motivos permiten discutir el orden del cuadro con mayor precisión que una fórmula no verificada. Del mismo modo, «rigor analítico» es parte de la conclusión crítica de Darie, no una certificación técnica. [1, pp. 12, 17]

La idea de un lenguaje universal debe situarse históricamente. El comunicado del MoMA sobre Modern Cuban Painters, en 1944, incluyó a Carreño dentro de una presentación que destacaba temas nacionales, intensidad cromática y una imagen vitalista de Cuba. El cuaderno de 1957 privilegia otra formulación: relaciones espaciales, diseño y comunicación mediante formas. El contraste entre ambos documentos permite reconocer un cambio de encuadre institucional, sin suponer que toda la pintura cubana siguiera una misma trayectoria. [2; 1, pp. 4–12]

La historiografía posterior exige también una lectura crítica. Adrian Anagnost, al reseñar Concrete Cuba, cuestiona la identificación demasiado directa entre geometría, modernización y representación de una época; señala asimismo problemas en el uso de la terminología. Esa observación aconseja emplear aquí «abstracción geométrica» como descripción del repertorio examinado y atender a los términos efectivos de 1957, sin convertir cada obra en prueba de un programa colectivo homogéneo. [3]

La fuerza del testimonio de Darie está en articular una expectativa de recepción. Al describir la mirada como recorrido y al presentar el espacio del cuadro como parte de un ámbito más amplio, propone un espectador activo. El mural permite explorar esa propuesta desde una obra específica, sin confundir la ambición del crítico con datos sobre su instalación.

La institución y la circulación de la obra

La publicación construye visibilidad mediante varios recursos. Reúne reproducciones, una interpretación crítica, una nota biográfica, relaciones de exposiciones y menciones a colecciones. Incluye versiones inglesa y francesa del ensayo, acreditadas a Francis Donahue y Eva Frejaville. Esas traducciones amplían el público previsto y presentan la producción habanera dentro de una conversación internacional. Su presencia es evidencia material de esa voluntad de circulación, aunque no permite medir la recepción efectiva del cuaderno fuera de Cuba. [1, pp. 20–21]

La nota biográfica identifica a Carreño como asesor de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Cultura y afirma que entonces vivía en La Habana. El artista aparecía así ligado profesionalmente a la institución editora. Esa relación sitúa la edición dentro del trabajo de difusión artística de la institución. El «actualmente» de la biografía se refiere a 1957. La ficha del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile sitúa su radicación chilena en 1958 y su participación en la fundación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica en 1959. [1, p. 21; 4]

Los créditos de colección de *Tiempo en el Espacio* y *Tres Formas Negras* nombran, respectivamente, a Raúl Dubreuil y al arquitecto Nicolás Quintana, ambos en La Habana. Son referencias históricas de la publicación y deben conservar su anclaje temporal. No autorizan a atribuirles otras obras ni a afirmar que esas pinturas continúen hoy en las mismas colecciones. El listado general de museos que poseían trabajos del artista funciona igualmente como información de trayectoria, no como procedencia de cada imagen. [1, pp. 8–9, 21]

Una exposición basada en este cuaderno podría hacer visible la transformación del repertorio mediante comparaciones entre 1950, 1952–1954 y 1956–1957, situando el mural junto a las pinturas con las que comparte problemas formales. La cartela conservaría el pie de 1957 y el crédito «Propiedad y colección de Juan Sarracino». La publicación y sus reproducciones se presentarían como documentos con una materialidad y una historia propias. De ese modo, el archivo permitiría reconstruir relaciones sin hacer pasar la reproducción por experiencia directa del original.

El examen técnico complementaría esa lectura. El proyecto *Making Art Concrete* del Getty ofrece un precedente metodológico al estudiar conjuntamente estrategias formales y materiales en obras geométricas de Argentina y Brasil. Su método recuerda que un borde aparentemente exacto no revela por sí solo cómo fue ejecutado. Aplicado a Carreño, ese principio invita a investigar la factura efectiva del mural sin adjudicarle técnicas ajenas por semejanza visual. [5]

La aportación del mural a la lectura del período

El conjunto de 1950–1957 muestra una investigación sostenida de cómo las formas adquieren presencia al relacionarse. El repertorio se reconoce de una obra a otra, pero sus efectos cambian según la proporción del campo, la densidad de los planos, la distribución de las figuras y la continuidad de las líneas. Esta variación ofrece un fundamento más sólido para valorar el período que una apelación genérica a la modernidad o a la influencia de escuelas internacionales. Las relaciones propuestas pueden verificarse en las láminas y discutirse frente a ellas.

Dentro de ese conjunto, el mural de 1954 aporta la referencia documental a un espacio residencial concreto en su condición, aunque no identificado por dirección o propietario original. Hace visible una posibilidad de la abstracción: organizar una superficie destinada a formar parte de la vida de un lugar. Su amplitud horizontal, sus acentos desiguales y sus conexiones lineales producen un campo de observación que admite recorridos parciales y una percepción de conjunto. Su interés se encuentra en la relación entre esas operaciones y su destino arquitectónico documentado.

El mural, que hoy forma parte de mi colección, permite reunir estas cuestiones en una obra concreta. La lectura de sus planos y ejes muestra la continuidad del lenguaje de Carreño; su composición horizontal y su destino residencial precisan las posibilidades que ese lenguaje adquirió al incorporarse a la arquitectura. La referencia publicada en 1957 conserva el vínculo con La Habana de 1954 y sitúa la obra en el momento de su primera difusión aquí documentada.

El cuaderno de 1957 conserva algo más que imágenes: muestra cómo un artista, un crítico y una institución propusieron una manera de mirar. Recuperar ese encuentro exige atender a sus logros formales y a sus mediaciones editoriales, así como a los límites del conocimiento disponible. La aportación de este estudio consiste en reunir esos niveles alrededor de obras identificables y, de manera especial, del mural habanero. Allí donde la documentación termina, la investigación queda abierta con preguntas precisas.

Referencias y criterios de documentación

[1] Instituto Nacional de Cultura. Carreño 1950–1957. Texto de Sandu Darie, «El mundo nuevo de los cuadros de Carreño». La Habana, febrero de 1957. Fotografías acreditadas a Julio Berestein; fotograbados, Pedro Gutiérrez; impresión, P. Fernández y Cía. Ejemplar digital: Binder1.pdf, 23 páginas. Archivos Sarracino Gallery. Los localizadores de este ensayo son páginas digitales, no una paginación impresa reconstruida.

[2] The Museum of Modern Art. «Exhibit of Cuban Painting», comunicado de marzo de 1944 para Modern Cuban Painters. Archivo de prensa del MoMA. Consulta: 20 de septiembre de 2026. https://www.moma.org/docs/press_archives/924/releases/MOMA_1944_0010_1944-03-15_44315-09.pdf

[3] Adrian Anagnost. Reseña de Concrete Cuba: Cuban Geometric Abstraction from the 1950s y de la exposición Concrete Cuba. caa.reviews, 9 de enero de 2018. DOI 10.3202/caa.reviews.2018.3. Consulta: 20 de septiembre de 2026. <https://caareviews.org/reviews/3123>

[4] Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. «Mario Carreño», Artistas Visuales Chilenos, ficha biográfica institucional. Consulta: 20 de septiembre de 2026. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-39912.html>

[5] J. Paul Getty Museum, Getty Conservation Institute y Getty Research Institute. Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros, presentación institucional de la exposición de 2017–2018. Referencia metodológica sobre el estudio material de la abstracción geométrica. Consulta: 20 de septiembre de 2026. <https://www.getty.edu/art/exhibitions/cisneros/index.html>

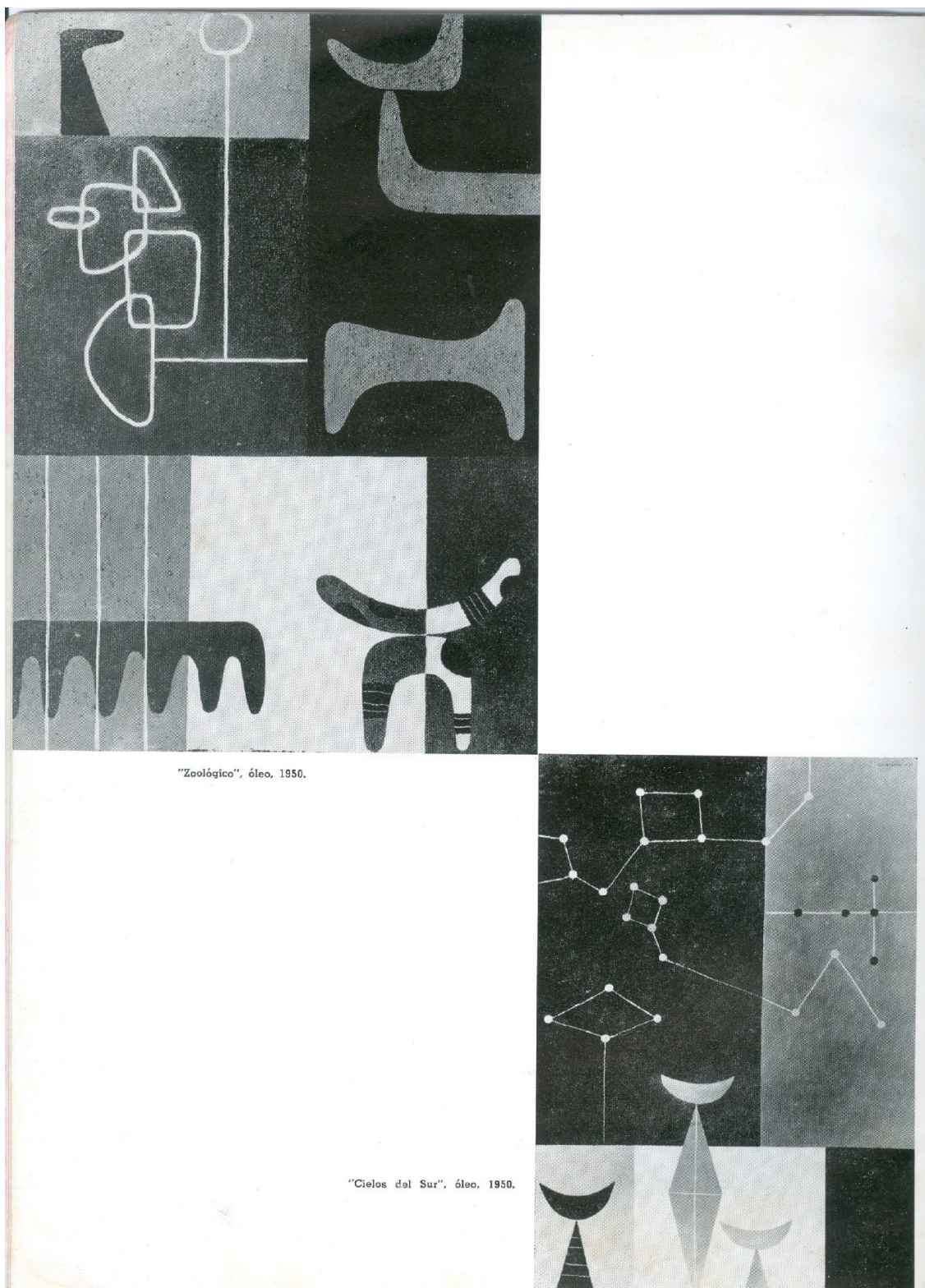
Las observaciones compositivas son interpretaciones del autor basadas en las reproducciones de [1]. Los datos de fecha, técnica y colección histórica se atribuyen a sus pies. El dossier complementario reúne el inventario de las dieciséis obras, una ficha del mural y las veintitrés páginas de consulta. El facsímil de preservación conserva íntegro el archivo recibido, sin modificaciones.

Juan Sarracino

Fuentes consultadas: Archivos Sarracino Gallery.

Lámina 1 Las obras de 1950

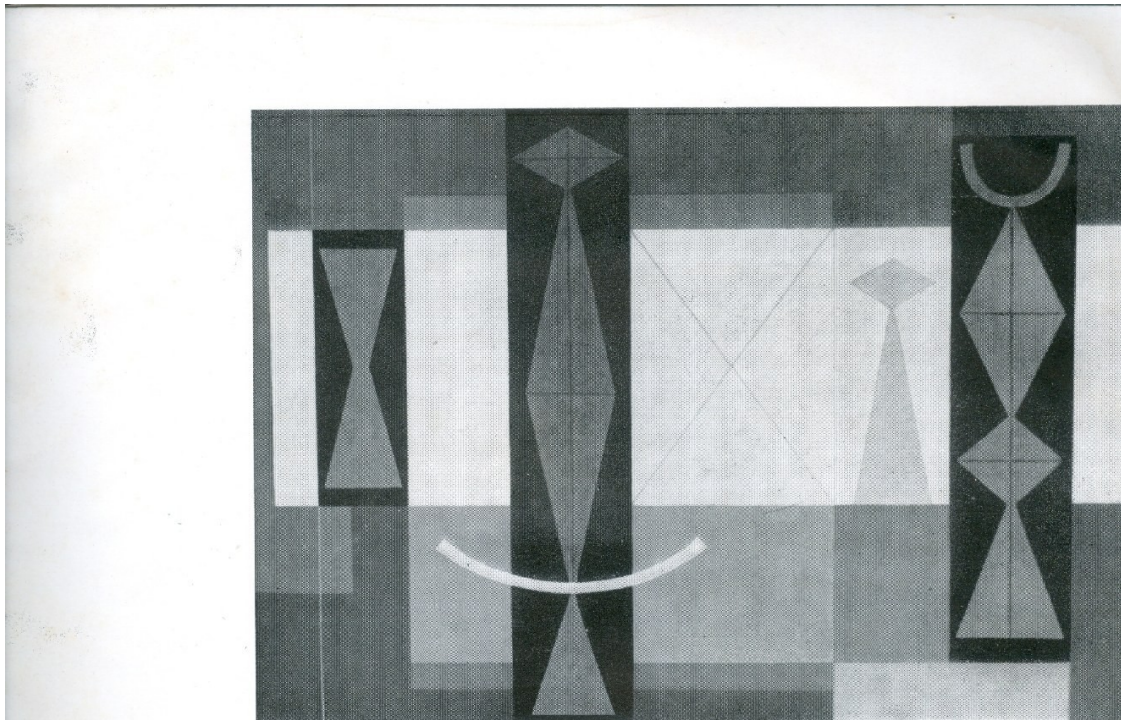
Zoológico y Cielos del Sur, 1950. Óleos según los pies originales.



Fuente: Carreño 1950–1957, página digital 6. Archivos Sarracino Gallery.

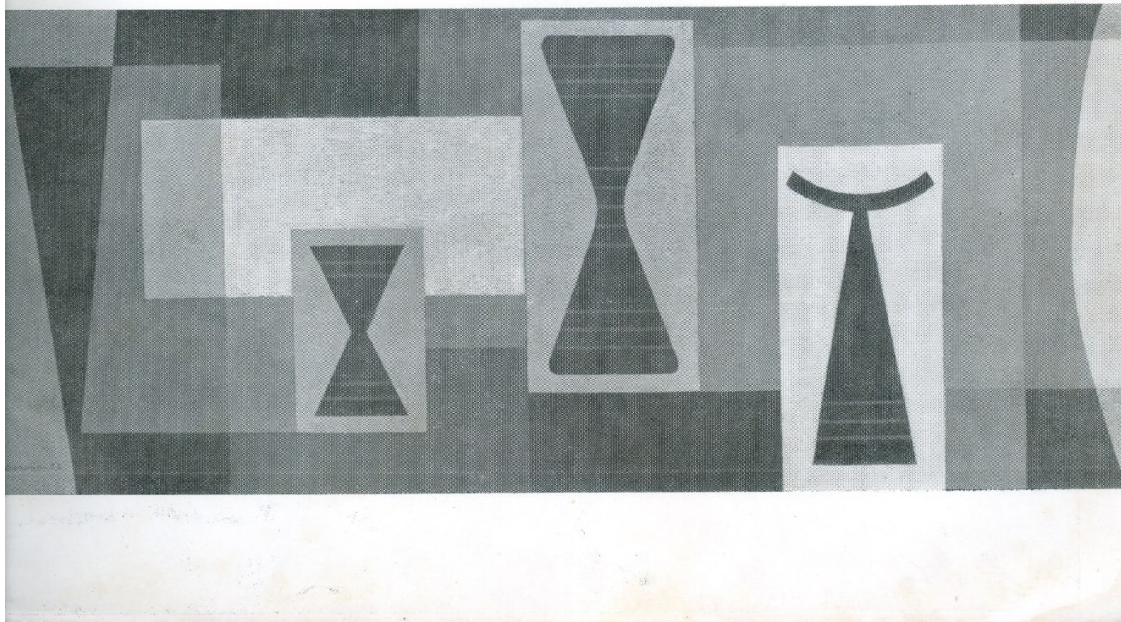
Lámina 2 Relaciones entre formas

Encuentro Inesperado, 1952, y Tres Formas Negras, 1953. Óleos. Se conserva el crédito histórico de Nicolás Quintana.



"Encuentro Inesperado", óleo, 1952.

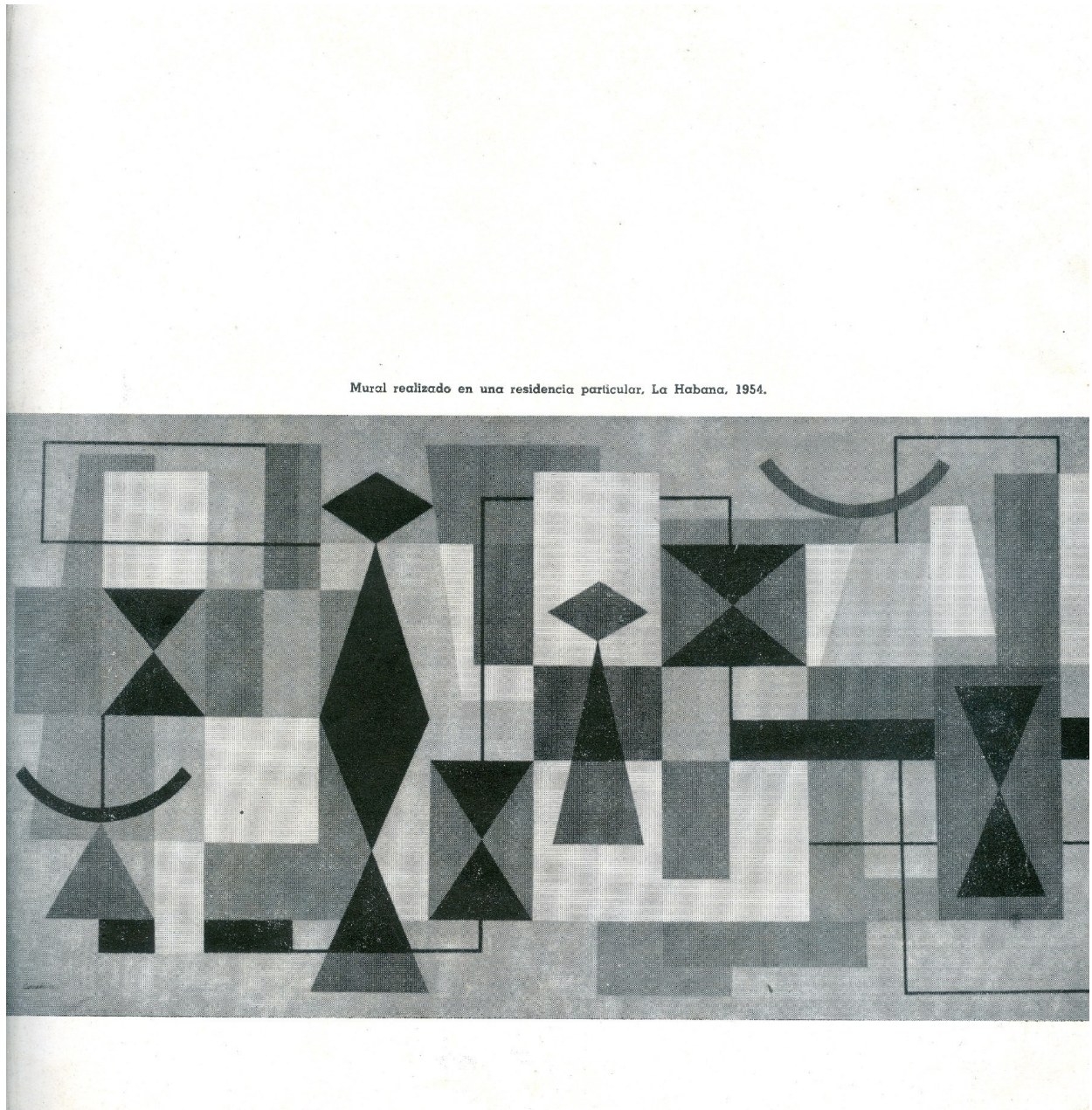
"Tres Formas Negras", óleo, 1953. (Colección del Arquitecto Nicolás Quintana, La Habana).



Fuente: Carreño 1950–1957, página digital 9. Archivos Sarracino Gallery.

Lámina 3 El mural de La Habana

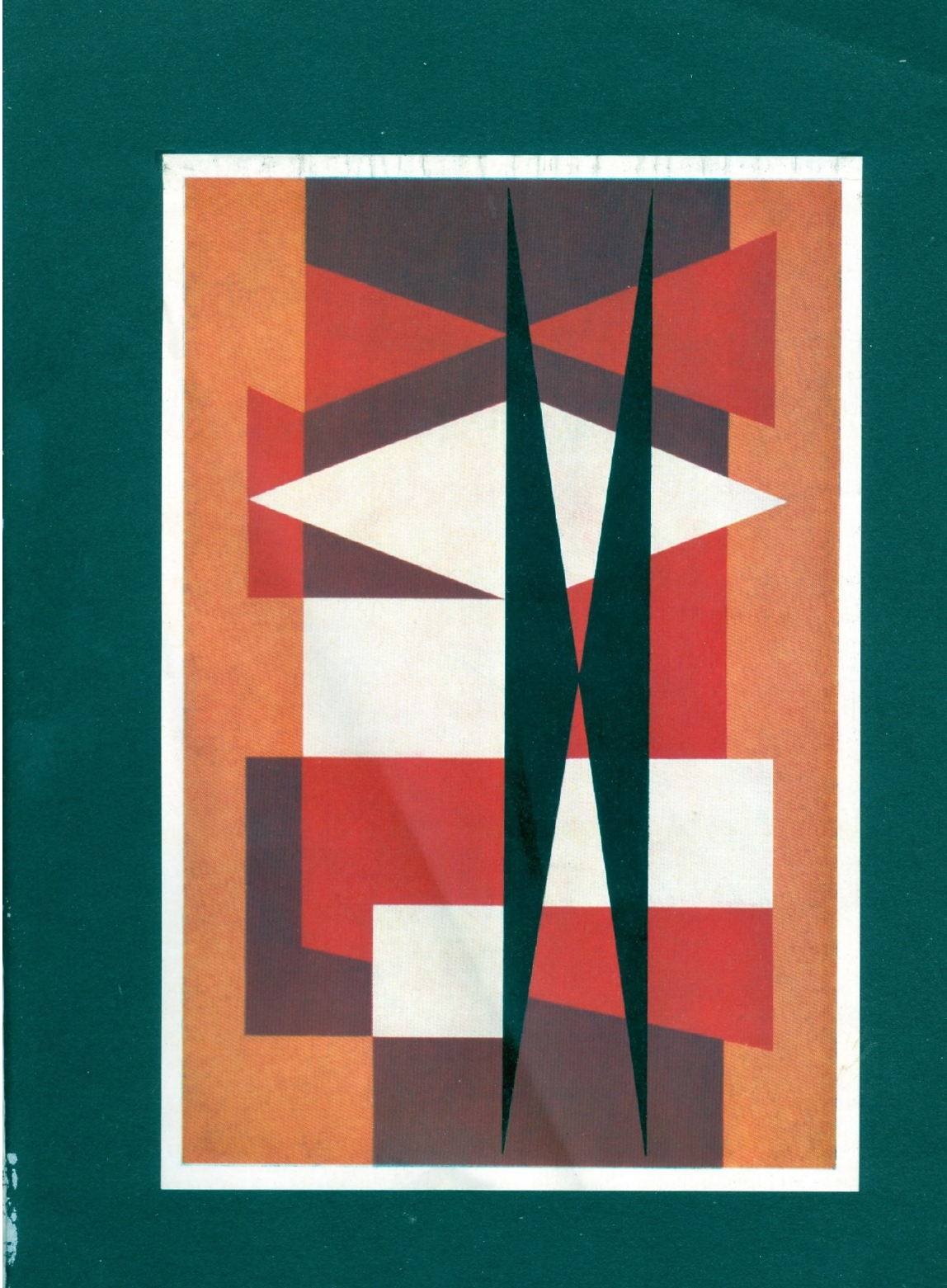
Mural realizado en una residencia particular, La Habana, 1954. Propiedad y colección de Juan Sarracino.



Fuente: Carreño 1950–1957, página digital 14. Archivos Sarracino Gallery.

Lámina 4 Tensión Espacial

Tensión Espacial, óleo, 1957. El pie corresponde a la página digital 12; la reproducción en color ocupa la 13.



Fuente: Carreño 1950–1957, página digital 13. Archivos Sarracino Gallery.