

Antonio Berni. Narrativas urgentes

Un recorrido por el proyecto curatorial

Cecilia Rabossi¹

Resumen

El presente artículo propone un recorrido por el planteo curatorial de la exposición *Antonio Berni. Narrativas Urgentes* realizada en el Museo Castagnino de Rosario durante el primer semestre de este año. El guion se centró en la mirada crítica del artista sobre la desigualdad, la explotación, la desocupación, la marginalidad, la violencia, la guerra, la represión, el poder, el consumo e incluso la coerción ejercida por los modelos hegemónicos de belleza sobre el cuerpo de la mujer. Además, puso el foco en su experimentación permanente con diversos lenguajes, técnicas y medios creando nuevas formas para expresar lo que quería decir o señalar, así como el rescate de su palabra que se articuló con las obras en el espacio expositivo.

Palabras clave: realismo crítico, experimentación, fotografía, patrimonio artístico

Antonio Berni: Urgent Narratives A journey through the Curatorial Project

Abstract

This article offers an overview of the curatorial approach of the exhibition *Antonio Berni: Urgent Narratives*, held at the Castagnino Museum in Rosario during

¹ crabossi1@gmail.com

Investigadora, curadora y docente. Licenciada en Arte de la Universidad de Buenos Aires. Secretaria General de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Profesora en la Maestría en Curaduría de la UNTREF. Entre sus últimas curadurías se destacan: *Artistas y Arquitectos. Bedel, Benedit, Testa en el Recoleta* (Centro Cultural Recoleta, CABA, 2025); *Antonio Berni. Narrativas urgentes* (Museo J.B. Castagnino, Rosario, 2025); *Joaquín Torres García. El descubrimiento de sí mismo* (Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry, Punta del Este, 2024); *León Ferrari. Recurrencias* (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023); *Berni. Ramona y otras Mujeres* (Muestra itinerante, 2018-2022); *Xul Solar. Panactivista* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2017; Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., 2017), entre otras. Vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Fecha de recepción: 25/11/2025 – Fecha de aceptación: 8/12/2025



CÓMO CITAR: Cecilia RABOSSI (2025). "Antonio Berni. Narrativas urgentes. Un recorrido por el proyecto curatorial", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 103-115.

the first half of the year. The curatorial script focused on the artist's critical point of view on inequality, exploitation, unemployment, marginalization, violence, war, repression, power, consumerism, and even the coercion exercised by hegemonic models of beauty on the female body. At the same time, the script highlighted his constant experimentation with artistic languages, several techniques, and technological means, creating new forms to express what he wanted to say or point out, as well as the recovery of his words, which were articulated with the works in the exhibition space.

Keywords: Critical realism, experimentation, photography, artistic heritage

Antonio Berni. Narrativas urgentes se presentó en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario entre marzo y agosto de 2025, en el marco de los festejos de los 120 años del nacimiento del artista rosarino y de los 300 años de la fundación de la ciudad. En ese contexto conmemorativo, que llevó el nombre de Berni infinito², me invitaron a presentar un proyecto curatorial sobre su obra que se exhibió en las salas del primer piso del museo. La exposición se centró en la mirada crítica del artista sobre la desigualdad, la explotación, la desocupación, la marginalidad, la violencia, la guerra, la represión, el poder, el consumo e incluso la coerción ejercida por los modelos hegemónicos de belleza femenina sobre el cuerpo de la mujer.

Al tener la posibilidad de pensar una exposición sobre la obra de Berni, en el contexto político que estamos viviendo tanto a nivel mundial como en el país, se hacía imprescindible centrarse en estos temas que problematizan e interpelan la realidad.

En 1931 Berni regresó al país, que se encontraba en una profunda crisis económica-social provocada por la crisis mundial de 1929 y en una crisis político-institucional ocasionada por el golpe de Estado de 1930, que derrocó al gobierno democrático de H. Yrigoyen. El impacto de esa situación llevó al artista al compromiso político y social que se evidenció en su obra; era necesario involucrarse desde el campo artístico con esa realidad. Como señalaba, volver al país implicó más tarde el pasaje de una fase puramente intelectual a una etapa de compromiso político: “del plano especulativo y abstracto, al plano concreto y real” (Berni, 1976).

Como sostengo desde las páginas del catálogo que acompañó la exposición, Berni:

concebía al arte como “testimonio” y como “acción”, estableciendo como objetivo principal el contar “cosas”. Y esa necesidad de “narrar” lo impulsó a experimentar, permanentemente, con todos los lenguajes, técnicas y medios e incluso a crear nuevas formas que lo llevaron de su producción pictórica al muralismo; del trabajo con diversas técnicas de grabado a concebir sus xiyo-collage-relieves con los que desarrolló la saga de sus dos personajes paradigmáticos Juanito Laguna y Ramona Montiel; de la bidimensionalidad a ocupar el espacio real con sus construcciones polimáticas y sus ambientaciones en donde se valió de recursos performáticos, audiovisuales y sonoros. (Rabossi, 2025, p. 6)

Así, la exposición ponía de relieve, además de los temas tratados por el artista desde un realismo crítico, la búsqueda permanente por encontrar la forma para

² El evento, organizado por la Secretaría de Cultura de Rosario, albergó en el Museo Castagnino las exposiciones: *Narrativas urgentes* (curaduría C. Rabossi); *Manifestación* del Grupo Mondongo y *Los Manifestantes* de Nicolás Panasiuk, que se realizó en la explanada del Museo. La exposición *Narrativas urgentes* se extendió del 28 de marzo al 3 de agosto de 2025.

poder expresar lo que quería decir. Se evidenciaba en el recorrido propuesto la recurrencia en la utilización del collage, recurso que Berni no dejará de emplear a lo largo de toda su producción artística desde la década del 30 y que llevó a otra dimensión.

Otro aspecto presente en el guion curatorial fue el rescate de la palabra del artista. Las ideas, posicionamientos y reflexiones que volcaba en sus escritos o en sus declaraciones en diversas entrevistas se citaron en el espacio expositivo para articular los problemas y temas propuestos.

Para ingresar a la exposición era necesario subir al primer piso. En ese ingreso, además de la presencia del título, un autorretrato del artista de 1967/70 recibía a los visitantes. Pero mientras se ascendía por las escaleras, una primera cita de Berni daba indicios de las decisiones curatoriales propuestas:

quiero destacar que la línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática, y en función de ella se han producido todos los cambios formales y cromáticos, porque el estilo para mí no es solo una manera de hacer, sino también una manera de pensar trascendiendo. (Berni, 1974)

En ese acceso se incluía una vitrina con una serie de documentos pertenecientes al archivo histórico del Museo, como los formularios de inscripción de las obras de Berni en los salones de la década de los 20 o las argumentaciones para poder presentar *Hombre herido* en el Salón de 1935. Me interesaba poner en valor el material del archivo que aludía a obras presentes en la exposición.

La primera sala contenía una videoinstalación inmersiva³ que introducía a los visitantes en la infancia del artista, su formación, las primeras exposiciones, la obtención de la beca del Jockey Club de Rosario que le permitió viajar a Europa, el impacto de lo que vio durante su estadía europea así como sus vínculos con las vanguardias, el regreso al país, su inserción en el campo artístico rosarino, la concepción del Nuevo Realismo, el encuentro con Siqueiros, la Mutualidad de Artistas Plásticos y sus obras de 1934. Para la realización de esta introducción audiovisual propuse invitar a Guillermo Fantoni, doctor en Humanidades y Artes y especialista en la obra de este período de la producción berniana. El museo apoyó la iniciativa y convocó también a Federico Actis, director y guionista, quien escribió y dirigió la pieza inmersiva documental basada en el libro *Berni, entre el surrealismo y Siqueiros* de Fantoni⁴.

³ Antonio Berni videoinstalación inmersiva documental fue realizada por Pez Cine, 2025.

⁴ Editado por Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2014.



Figura 1. Vista de la videoinstalación documental inmersiva de la primera sala.

Foto: Cecilia Rabossi.

Las salas del museo se caracterizan por tener espacios entre una y otra que se utilizan como zona de exhibición, pero en este caso esos espacios –que llamé de pasaje– los ocupé con las citas textuales de Berni, así como con algunos elementos documentales. De esta manera, en el primer espacio se presentaba el texto curatorial y frases de Berni que introducían o dialogaban con lo que se presentaba en la sala contigua. Se tomaron decisiones con relación a los recursos gráficos empleando como unos sobredimensionados corchetes que señalaban el signo de puntuación con dos sentidos, el de añadir información adicional (la voz de Berni) y el de señalar que en la cita se omitió una parte del texto original. En este primer espacio de pasaje trabajé con textos donde Berni reflexionaba sobre el impacto que le produjo la realidad social al regresar al país y las ideas del Nuevo Realismo⁵, concepción estética formulada por el artista que buscaba que el arte interprete y refleje la realidad social.

Inmediatamente después se pasaba a la sala donde se exhibía *Desocupados* (1934), cuyas dimensiones de 218 x 300 cm le otorgan carácter de pintura mural, obra que se inscribía en la nueva concepción estética sostenida por el artista. La exposición revelaba su método de trabajo al exhibir el material documental tomado de diversos medios gráficos o fotografiado por él, que sirvió tanto para la construcción de la composición como para retratar a algunas de las personas representadas. Es interesante que pese a que representa un grupo de individuos anónimos a la espera de la posibilidad de obtener trabajo, muchos de los personajes responden a sujetos reales que fueron tomados en estos registros fotográficos.

⁵ Formuló su teoría en 1933 pero difundió sus posicionamientos en el primer número de la Revista *Forma*, en agosto de 1936.

El cuadro ocupaba la centralidad del espacio expositivo, solo interrumpido por la presencia, en la pared de enfrente, del *Autorretrato* del artista de 1938, lo que generaba una fuerte conexión entre el pintor y su obra.



Figura 2. Vista de la sala. Foto: Cecilia Rabossi.

Saliendo de esa sala, casi inmediatamente, se disponían las fotografías empleadas por Berni en la ejecución de *Desocupados* así como citas del artista sobre la pintura mural, el *Ejercicio plástico* y su discusión con el muralista mexicano David A. Siquieros.

En la siguiente sala, además de retratos realizados en la década del 30, se presentaba una copia de exhibición a escala real (320 x 200 cm) de la obra *Hombre herido*, realizada en colaboración con A. Piccoli y ejecutada en silicato, piroxilina con soplete de aire, en 1935. Luego de ser exhibida en el Salón de Rosario, la pieza fue emplazada en la Asociación del Magisterio de Rosario y se destruyó a causa de un incendio. Y aquí se pone el foco en otro punto importante del guion curatorial, que era el de señalar las ausencias del patrimonio artístico producidas por diversos motivos, recurso que se reiteró en dos ocasiones en el recorrido de la exposición.



Figura 3. Gigantografía a escala real de la obra *Hombre herido*. Destruída.
Foto: Cecilia Rabossi.

En ese mismo espacio, haciendo un salto de diez años, se exhibieron dos gigantografías del panel central y la pechina realizada por Berni en la cúpula de las Galerías Pacífico, proyecto que llevó a cabo como integrante del Taller de Arte Mural junto a J. C. Castagnino, M. Colmeiro, L. E. Spilimbergo y D. Urruchúa en 1945 y cuyo programa iconográfico, en el contexto de la inmediata posguerra, se focalizó en el hombre:

[...] el TAM concedía el protagonismo al hombre que habitaba ese territorio de geografía variada pero que continuaba representando la fuente de la riqueza argentina. No obstante, ese hombre no solo se vinculaba con los recursos naturales, sino que en sus manos estaba la posibilidad de transformarlos en riqueza económica, para tributarlos al progreso del país [...] (Rabossi y Rossi, 2008, p. 12)

Junto a las gigantografías de la *Germinación*, tema desarrollado por Berni, se desplegaron los estudios anatómicos realizados por el artista, en los que se revelaba el sistema de pasaje al muro.

Volviendo a proponer un salto temporal en el recorrido, en las tres salas subsiguientes se desplegaron los personajes Juanito Laguna y Ramona Montiel, cuyos espacios estaban definidos por el uso del color que cubría tanto el techo como los muros de la sala. El gris definió el espacio dedicado a Juanito y el negro delimitó el espacio de Ramona. En la sala central esa división, además del uso del color, estaba producida por el empleo de un panel.

En una pequeña sala introductoria se presentaba a Juanito a través de la palabra de Berni; alrededor de una decena de citas reflejaron cómo el artista lo caracterizaba. El visitante quedaba rodeado de las definiciones textuales de Berni y frente a una temprana tinta⁶, fechada en 1956, donde representa a un pequeño niño que sostiene un baldecito en sus manos y que aparece nominado como Juanito Laguna. Para asistir a la presentación oficial del personaje en la galería Witcomb de Buenos Aires habría que esperar a 1961. Junto a esta tinta se presentaba un taco de Juanito Laguna de 1963 donde se apreciaba el xilocollage, técnica creada por el artista, en la que conviven la talla de la xilográfia con elementos clavados en la matriz.

⁶ Esta pieza fue encontrada durante el trabajo de investigación en el archivo Berni, en 1996, mientras estábamos trabajando junto con Laura Buccellato para la exposición *Antonio Berni. Cuaderno de viajes y otras anotaciones* que se realizó en el Instituto de Cultura Iberoamericana de Buenos Aires en agosto–septiembre de ese año / Centro Cultural Parque de España, Rosario, octubre de 1996. El hallazgo permitió rectificar la fecha que Berni daba para la aparición del personaje.

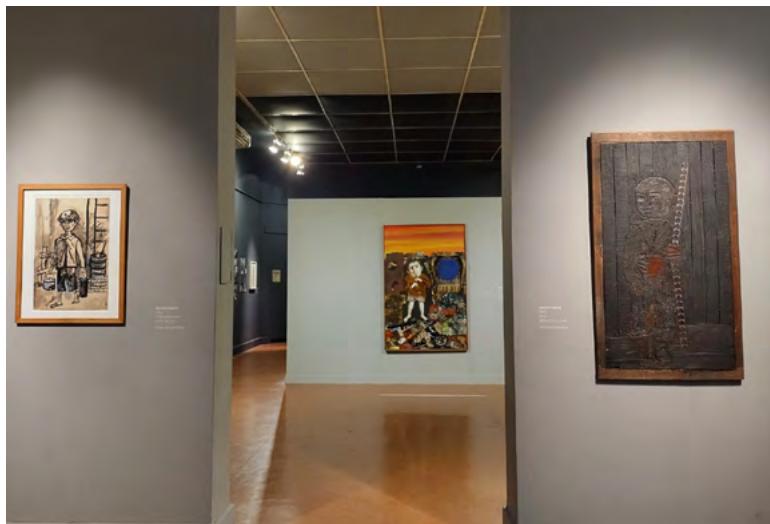


Figura 4. Espacios dedicados a Juanito Laguna. Foto: Andrea Rabossi.

Esta sala se abría al siguiente espacio donde se presentaban cuatro de los cinco xilocolleges de Juanito con los que obtuvo el premio de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia de 1962 y que el museo Castagnino atesora en su colección desde 1963. Estas piezas dialogaban con el collage *Juanito tocando la flauta* (1973). Como sostengo en el ensayo del catálogo: “Frente a las propuestas optimistas del pop art respecto de la sociedad de consumo, Berni ofrece una visión crítica empleando esos objetos producidos por dicha sociedad pero degradados, en desuso y reciclados por el artista para producir su obra” (Rabossi, 2025).

En la otra sección de la sala, en el espacio dedicado a Ramona, los xilo-collages-relieves, e incluso un taco de *Ramona obrera* (1962), dialogaban con el registro fotográfico⁷ realizado en 1932 por Berni para ilustrar un artículo sobre los burdeles de la calle Pichincha de Rosario, escrito por Rodolfo Puiggrós para *Rosario Gráfico*⁸ en el marco de la discusión por la vigencia o no del sistema reglamentarista de la prostitución que regía en el país desde 1874. Puiggrós, bajo el pseudónimo de Facundo, señalaba a Rosario como la metrópoli de los prostíbulos y la explotación como una cuestión central en su crónica.

La investigación visual encargada al artista debía ser realizada clandestinamente y por ese motivo había que seleccionar los burdeles que tuvieran la mejor luz natural. Berni debió disimular la presencia de su cámara, muchas veces ocultán-

⁷ Si bien este dato, así como la reproducción de dos fotos del registro, se citó en diversas publicaciones, la serie fotográfica se presentó por primera vez en la exposición *Ramona y otras mujeres curada por mí* y presentada en el Museo de Calcografías E. de la Cárcova de Buenos Aires en 2018.

⁸ Facundo (seudónimo de Rodolfo Puiggrós), “En la atmósfera infecta del burdel extingue su voluntad la juventud”, *Rosario Gráfico*, Rosario, 11 de febrero de 1932.

dola debajo de la mesa o camuflándola con algún elemento sobre ella, lo que lo llevó a la concreción de fotografías con encuadres, puntos de vista y fuera de foco que les otorgan un carácter que las aleja de lo meramente documental.

Este material fotográfico, sin duda, constituye un antecedente en el desarrollo del mundo de Ramona Montiel en la década del 60 y sirvió, en el año 1980, como disparador para la realización de una serie de dibujos en la que retoma el mundo prostibular.



Figura 5. Sala de Ramona Montiel. Foto: Cecilia Rabossi.

Hacia fines de la década del 60 e inicios de los 70, el personaje se escapa de los límites de los collages y los xilocolleges para ocupar el espacio real. En esa experimentación constante que la exposición destacaba, Berni incursiona en las ambientaciones –*La caverna de Ramona* en la galería Rubbers (1967), *El mundo animico de Ramona* en el teatro Ópera (1969) y *El mundo de Ramona* en Expo show en la Sociedad Rural de Buenos Aires (1970)– asociándose con otros artistas y especialistas para concretarlas y trabajar con recursos como el sonido y la iluminación. Estas proposiciones estuvieron presentes en el espacio expositivo en formato video conviviendo con diversos documentos originales como el boceto del afiche de la Caverna de Ramona, invitaciones, críticas, etc.

Continuando el recorrido, en el núcleo siguiente se exhibía la serie *Obsesión de la belleza* (1976), compuesta por doce obras en las que Berni trabaja combinando en la misma pieza dos técnicas de grabado como son la litografía y la serigrafía para hablar de la presión que ejerce la publicidad sobre el cuerpo femenino. Incorpora en el ámbito privado del hogar los aparatos de última generación anunciados desde la publicidad de los institutos de belleza, pero domesticados por el artista al reemplazarlos por electrodomésticos o instrumentos caseros. Los anuncios, presentes en las páginas de las revistas femeninas de la época, y es-

pecíficamente los del Instituto Vilma Nievias⁹, sirvieron de fuentes directas para la realización de las obras. La serie estaba acompañada de un video en donde se volcaba toda la investigación realizada.

Introduciendo la sala centrada en la violencia, en el espacio de pasaje, se realizaba otro señalamiento de una obra ausente al presentar una copia documental de una fotografía en blanco y negro de la pieza *La tranquilidad en el barrio aristocrático* (1931), de la cual se desconoce su paradero. Esta se presentó en la exposición Amigos del Arte de Buenos Aires en 1932 junto a sus trabajos de carácter surrealista-metafísico. Es interesante que desde las páginas del diario *La Nación*, el crítico José L. Pagano (1932) denosta al artista al considerar sus obras meros acertijos o adivinanzas pasatistas y agradece el retiro de tres piezas por parte de los responsables de la sala. Estas ausencias se debieron a la carga política que las imágenes poseían, como en el caso de la obra citada, donde esa tranquilidad es quebrantada por la presencia de tres cuerpos que yacen en la calzada en primer plano.

En esta sala se presentaban obras donde se aludía a la violencia, ya sea la de la represión policial, la presencia militar en los gobiernos de facto o el conflicto bélico de Vietnam contextualizado en nuestra tierra. La muerte del Che Guevara no le fue indiferente; en su pieza *Sin título* (c. 1967-1968), Berni se apropió de la fotografía de Freddy Alborta, mundialmente reproducida, que exhibía el cuerpo del Che rodeado de militares. En su obra, el cuerpo del Che ocupa el centro de la escena dentro de un televisor rodeado de sus asesinos representados como seres cadavéricos.

Reflejando su preocupación sobre la violencia, en la exposición decidí presentar el registro documental realizado por José Antonio Berni, hijo del artista, de la ambientación *La masacre de los inocentes* exhibida en el Musée de la Ville de París en el marco de su exposición retrospectiva de 1971. Una ambientación cuyo título remite a un episodio bíblico, pero no partió de la iconografía religiosa sino que empleó la contundencia de las palabras y su significado para señalar la violencia contemporánea (Rabossi, 2010). Presentada como un gran pesebre, la escena exhibe un espacio arrasado, personas muertas o violentadas y un ejército de seres deshumanizados, entre robóticos y monstruos, que generaron el horror. Estos seres creados por materiales de desecho se distribuyen dentro de un espacio que emplea recursos sonoros y lumínicos. Pensarlo como pesebre le permite actualizar una forma de arte popular para darle un significado diferente, "...pasar de la representación religiosa a la política, de lo sagrado a lo cotidiano". Berni afirmaba que la obra:

⁹ Para la exposición *Ramona y otras mujeres*, de 2018, hice un exhaustivo relevamiento en revistas femeninas de la época, desde 1972 a 1976, y encontré cinco anuncios publicados en la *Revista Para Ti* durante el año 1976 que el artista utilizó como fuentes directas para la realización de las obras.

forma parte de un contenido de carácter tajante, realista y agresivo, es una representación concreta y una denuncia del desastre que amenaza diariamente al hombre.

En resumen, es la expresión de agresión bélica, abusos militares, asalto policial indiscriminado, terror intelectual que actúa sin piedad sobre las familias, los trabajadores y los niños indefensos. (Berni, 1971)



Figura 6. Vista de *La masacre de los inocentes*. Foto: Cecilia Rabossi.

El texto de Berni que acompañó la exposición en 1971, las diversas vistas de la ambientación a partir del registro documental se completaban con la presencia corpórea en el espacio expositivo de uno de los integrantes de la soldadesca arrasadora.

Finalizando el recorrido propuesto, la última sala se centraba en el contraste, confrontando realidades diversas en una serie de paisajes de 1978. Berni enfrentaba grandes edificios, autopistas, interiores de diseño, con villas miserias. Como señalaba en 2004 para referirme a estos paisajes: “Berni señala la convivencia de ambas realidades, desigual e injusta. Al registrar las aplanadoras y excavadoras en el espacio de las villas, denuncia la amenaza permanente que se cierne sobre esas poblaciones inermes” (Rabossi, 2004).

Contraste (1977), una de las obras que realizó en su estancia neoyorquina y que presentó en la exposición *The Magic of Everyday Life* en la Galería Bonino de esa ciudad, se exponía como una pieza central. La escena muestra una pareja comiendo en un restaurante, exhibiendo obscenamente su riqueza, y en la parte inferior de la tela un joven durmiendo sobre un collage realizado por hojas de

periódicos a modo de colchón. Berni trabaja contrastando zonas de intenso color con figuras realizadas en escala de grises, como si los que se encuentran por fuera de la sociedad no tuvieran ni derecho al color.

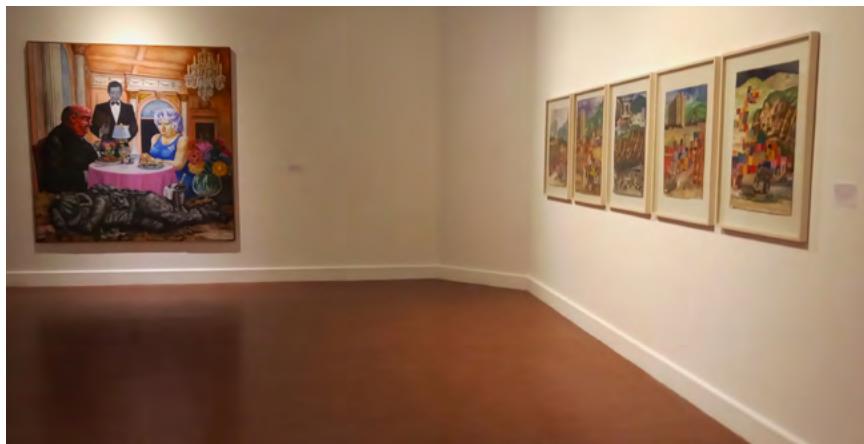


Figura 7. Vista de la sala Contrastes. Foto: Cecilia Rabossi.

Cerrando el recorrido, un último señalamiento sobre la pérdida del patrimonio mostraba una copia de exhibición a escala real de *La mayoría silenciosa*, pieza que junto a otras catorce de Berni fueron robadas el 26 de julio de 2008 mientras se realizaba el traslado desde un depósito de obras a la casa de su hijo. El conjunto, que se extiende desde 1932 a 1981, iba a ser cedido en comodato por la familia al Museo Nacional de Bellas Artes para una sala dedicada al artista.

En el primer aniversario de robo, su hijo José Antonio Berni organizó la exposición que llamó *Patrimonio ausente* en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires, con reproducciones a escala real de las obras robadas para señalar la inmensa pérdida patrimonial que significó dicho robo –hasta el día de hoy continúan desaparecidas–.

Abría el planteo curatorial, en el ingreso a la exposición, citando a Berni y lo cerraba recurriendo nuevamente a su palabra tomada de la entrevista realizada por Viñals en 1976, en la que el artista planteaba:

yo no concibo el arte sino como acción y testimonio y eso excluye toda tesis meramente esteticista, desglosada de la realidad cuya expresión lo hace necesario. Por eso cuento cosas, sobre todo porque tengo cosas para contar, para decir. Sin esto el arte pierde sentido, su objetivo original en ésta o en cualquier otra época de su historia, adopta las formas que quiera, se abra a cualquier experiencia. Si no está vertebrado por esta necesidad de decir, no servirá [...]. (Berni, 1976)

Referencias bibliográficas

- BERNI, A. (1971). Documento sobre *La masacre de los inocentes*. Musée de la Ville de París, París. Archivo Antonio Berni.
- (1974). Catálogo de exposición *Berni. Óleos y collages*. Imagen Galería de Arte, Buenos Aires, 9 al 28 de octubre.
- PAGANO, J. L. (4 de julio de 1932). Otras exposiciones. *La Nación*, 7.
- RABOSSI, C. (2004). Berni y sus paisajes. En catálogo de exposición *Paisaje de Berni ¿sólo paisajes?* (pp. 15-19). Museo Metropolitano.
- . (2010). Creencias y supersticiones. En Rossi, C. (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (pp. 113-122).
- . (2025). Antonio Berni. Narrativas urgentes. En catálogo de exposición *Berni infinito*. Ediciones Castagnino-Macro / Editorial Municipal de Rosario.
- RABOSSI, C. y Rossi, C. (2008). *Los Muralistas en las Galerías Pacífico*. Centro Cultural Borges.
- VIÑALS, J. (1976). *Berni. Palabra e imagen*. Imagen Galería de Arte.