

*Encarar la imagen es la primera exposición sobre Chantal Akerman concebida íntegramente por su estrecha colaboradora y montadora Claire Atherton. La muestra propone un recorrido a través de instalaciones visuales y sonoras que nos invitan a un cara a cara con la imagen.*

# Chantal Akerman

## ENCARAR LA IMAGEN

18.11.2023 – 14.04.2024



[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



Chantal Akerman, *D'Est*, 1993

Cortesía de Fondation Chantal Akerman y de Marian Goodman Gallery

© Fondation Chantal Akerman

*Conversación entre Claire Atherton y Valentín Roma mantenida en La Virreina Centre de la Imatge el 27 de junio de 2023 para el montaje de la exposición Encarar la imagen.*

VALENTÍN ROMA: Si te parece bien, me gustaría empezar preguntándote cómo entiendes la tarea del montaje cinematográfico y de qué manera trabajabais con Chantal Akerman, cuál era vuestra metodología. Después podríamos referirnos, más específicamente, a las instalaciones que concebisteis juntas. Por último, me interesa que hablemos sobre la selección de proyectos que has realizado para La Virreina Centre de la Imatge.

CLAIRE ATHERTON: Me alegra que señales esta primera cuestión porque de hecho he seguido la misma metodología —si es que la hay— para la confección de la muestra que cuando montaba películas e instalaciones con Chantal: antes que una aproximación estrictamente conceptual, confiar en los sentimientos y en un enfoque orgánico respecto a la obra. La clave de mi trabajo con Chantal —y es algo que sigo haciendo con otros cineastas y artistas— fue descubrir la obra a medida que la creábamos, «entenderla» posteriormente. Por cierto, es interesante preguntarse qué implica *comprender*, pues su verdadero significado no es tanto descodificar sino construir un pacto común en el que cada persona desarrolle su propia experiencia. Piensa, por ejemplo, en el primer significado de la palabra *entender* —en francés, *comprendre*—, que quiere decir «llevar con nosotros». Uno de los aspectos esenciales en mi trabajo como montadora es dejar espacio a los espectadores para que las imágenes no los engullan o para que no se apodere de ellos un relato que les haga olvidar su vida. En este sentido, resulta fundamental crear un espacio en el que nuestro cuerpo esté implicado, en el que puedan surgir emociones y sentimientos que nos conduzcan a diversas capas o significaciones.

Un momento importante en mi tarea consiste en encontrar el principio del film. Allí intento crear, desde el

principio, una tensión que invite al espectador o espectadora a lanzarse a lo desconocido, a aceptar perderse, a trabajar, a moverse, a construir su propia relación con la película mientras la descubre. Como he dicho, el cine no sólo funciona con el cerebro, sino con todo el cuerpo. Llega a lo más hondo de cada uno de nosotros y probablemente por ello también puede llegar al alma.

Mi filosofía como montadora es tratar de encontrar la verdad en cada film. Si alcanzas esa verdad se accede a algo que es común en todos nosotros, algo que tiene que ver con la esencia humana.

VR: Encuentro muy interesante tu cuestionamiento sobre la noción de sentido. ¿Podemos profundizar un poco más en ella?

CA: Sí, claro. Cuando yo era joven tenía una relación muy complicada con las palabras. Siempre me asaltaba la inquietud de que al contar verbalmente algo que has vivido, hay cosas que desaparecen por el camino. Entonces, de alguna manera, acabas mintiendo o falseando tu experiencia. Cuando contamos una historia que nos ocurrió parece que debemos apoyarnos en ciertas lógicas, aunque mientras sucedía no te encontrabas en ningún tipo de coherencia estable y bien definida, sino que vivías un proceso experiencial. Por eso sentía que las palabras eran peligrosas y que, por el contrario, las imágenes me daban más confianza, porque podían ser una aparición de lo que en francés llamamos *le réel*, que vendría a ser una presencia más verdadera, más contradictoria, más vívida.

Probablemente por eso siempre me ha interesado la escritura china, en la que las asociaciones de imágenes crean significados. En la lengua china hay, además, una contradicción entre la necesidad de linealidad —se deben construir frases para hablarnos— y el deseo de huir de esa misma linealidad.

VR: En castellano existe una palabra maravillosa, *errar*, que posee dos acepciones distintas y en cierta forma opuestas: «equivocarse» y «vagar sin rumbo».

CA: ¡Qué bello, es maravillosa esa capacidad de desdoblamiento de algunas palabras! Me fascina cuando el lenguaje no es autoritario y deja espacio a quien escucha...

Esto me hace volver a la noción de vacío y al pensamiento oriental. Cuando estudiaba la civilización china hubo una historia que me impresionó. Resulta que los pintores antiguos consideraban que la naturaleza era tan compleja y tan bella que era inútil tratar de reproducirla fielmente. De ahí que decidieran pintar en blanco y negro para que el espectador pudiese imaginar los colores. Es ese espacio dejado a nuestra imaginación el que nos pone en movimiento, despierta nuestros pensamientos y crea nuestra propia relación con la obra. El pintor no sabe más que el espectador. Está a la búsqueda.

Sigo estos principios en el montaje. Con demasiada frecuencia se piensa que en el montaje hay que empezar por trabajar la narración, buscar la estructura de la película y luego pasar a su ritmo, afinando la duración de los planos y las secuencias. Me parece imposible. Sería como separar el contenido de la forma, el pensamiento de lo perceptible. El ritmo es el corazón del film, su aliento. También es la asociación de colores, formas y líneas. Si el ritmo es el adecuado, se pueden sentir los temblores y las vibraciones, los movimientos casi impalpables que aparecen en un plano, uno o una puede emocionarse sin saber por qué. En este sentido, son las emociones las que construyen la narración.

Me gustaría añadir una cosa. Hace unos quince años, me preguntaron durante un jurado por qué me había convertido en montadora, y contesté que en realidad no lo había elegido. Es cierto que ni decidí ser montadora cuando era joven ni seguí una trayectoria profesional. Fueron muchas cosas las que me llevaron a esta profesión, pero probablemente las más importantes fueron estar abierta a las sorpresas y los encuentros, seguir mis pasiones aunque parezcan desconectadas de la realidad, dejar que las cosas ocurran sin saber con exactitud adónde me dirigía. Así he construido mi vida. Y tengo la impresión de que montar un film es como construir una vida: pruebas, experimentas, descubres y luego

comprendes. Creo que la planificación excesiva o la determinación matan al arte... ¡Y el cine es un arte! Aunque la gente tiende a olvidarlo...

VR: En un texto tuyo leí una idea que me gustaría comentar. Hablabas del silencio durante el proceso del montaje, de la necesidad de construirles un espacio de enunciación propio a las imágenes a lo largo de esos momentos en que se monta una película.

CA: Sí. A veces nos asusta saltar al vacío, así que tenemos el reflejo de buscar razones para lo que hacemos o decir palabras para detener un poco ese temor. Porque necesitamos que nos tranquilicen. Aunque eso puede frenar el movimiento de la creación. El ejemplo más evocador que se me ocurre fue cuando editábamos *D'Est* (1993). Ni Chantal ni yo nos decíamos qué nos sugerían las imágenes que estábamos viendo. Nos introducíamos en lo que realmente son, en su expresión. Creo que si hubiésemos planteado: «Esto me hace pensar en otros momentos de la historia con gente esperando o siendo desplazada de un lugar a otro»; si hubiésemos intentado poner nombre a estas cosas o nos hubiésemos hecho preguntas psicológicas o contextuales, habríamos convertido nuestras acciones en engorrosas. Estoy convencida de que si trabajas las imágenes respetando su capacidad de no cerrarse en sí, preservas el misterio de lo que estás construyendo. Entonces le das al espectador la posibilidad de compartir esa profundidad y ofreces al film un horizonte más amplio, desligado de las particularidades excesivas.

Una razón del peligro de las palabras es que si eres demasiado consciente de por qué estás uniendo imágenes y de lo que quieres que el film transmita, ya no serás capaz de descubrirlo al verlo con el cineasta durante el proceso de elaboración, ya no lo podrás olvidar. Cuando se monta una película trabajas con la memoria pero también —y mucho— con el olvido. Debes olvidar lo que se ha hecho porque, de lo contrario, ocupa todo el espacio en tu cabeza y en tu cuerpo, entonces pierdes la relación con el film que

emerge y en vez de descubrir algo y dejarte guiar por la película, limitas tu acción a comprobar tu propio proceso, sin ninguna sorpresa.

VR: Por entrar en el siguiente ámbito de nuestra charla, ¿cómo empezó vuestro trabajo con instalaciones?

CA: Chantal y yo siempre buscábamos liberarnos de la linealidad de la narración, y eso las instalaciones lo permitían de una manera fascinante. Nuestra primera instalación, *D'EST, au bord de la fiction* (1995) —un título que me encanta— la llevamos a cabo después de montar el film *D'Est*, así que la película ya existía. Primero, visionamos el film en dos monitores diferentes, uno al lado del otro, modificando el decalaje temporal entre las dos imágenes y tratando de sentir lo que esto originaba. Era fantástico, pero nos pareció demasiado binario. Cuando añadimos una tercera imagen, sentimos que íbamos por buen camino. De hecho, en la tradición china, «uno» representa la unidad, «dos» la dualidad y «tres» nos lleva hacia el infinito. Ensambladas de tres en tres, las imágenes recuperaron su fuerza y entablaron un diálogo entre sí. Empezó a surgir una red de resonancias. El resultado fueron ocho trípticos, veinticuatro pantallas en total. Así fue como se nos ocurrió trabajar en grupos de tres, en trípticos, y empezamos a reeditar la película. Fue un proceso emocionante, parecido a añadirle una nueva dimensión a la tarea de edición. Construíamos vínculos y resonancias, tensiones en la línea de tiempo. De repente estábamos trabajando no con tiempo sino con espacio, un espacio de resonancias creado por las imágenes al encontrarse una al lado de la otra, de manera que teníamos la sensación, incluso, de liberarnos aún más de la linealidad.

Algo muy hermoso que había en este proceso de hacer instalaciones es que surgieron de la creencia muy poderosa según la cual nunca puedes contar todo sobre un mundo, pues no hay una sola verdad y lo que podemos es compartir experiencias. Ese convencimiento nos llevó a la necesidad de la fragmentación.

VR: Es emocionante lo que describes, Claire...

CA: Algunas instalaciones las hicimos a partir de películas que ya existían, pero otras se realizaron a partir de imágenes nuevas, por lo que el proceso no siempre fue el mismo. Volviendo a *D'EST, au bord de la fiction*, una vez terminados los ocho trípticos, la disposición inicial consistía en una primera sala donde se proyectaba el film en 16 mm y un segundo espacio con los trípticos. Imaginamos que los trípticos, dispuestos en el espacio, crearían un camino, o más bien sugerirían caminos con los que el espectador podría experimentar. Sin embargo, nos pareció que a esas veinticuatro pantallas les faltaba algo. Necesitábamos crear una tensión. Entonces nos dimos cuenta de que se precisaba una tercera sala —de nuevo el número tres—, y así fue como se construyó lo que hoy llamamos la 25ª imagen, donde aparecieron las palabras de Chantal en uno de sus textos más bellos, titulado *The 25th Image*.

Ciertamente nuestro trabajo en *D'EST, au bord de la fiction* tuvo mucho de bricolaje, en el sentido de que tuvimos que inventar una manera de trabajar distinta a cuando montábamos películas. De hecho, para cada instalación fue necesario inventarse una metodología. Y esa invención se convirtió en parte del proceso. Lo organizábamos nosotras mismas en el apartamento de Chantal, buscando maneras diferentes. Dibujábamos bocetos a mano y colocábamos pantallas o altavoces por toda la habitación. Fue una sensación de libertad muy excitante, la verdad.

Creo que tuve que pasar por la filosofía taoísta para conocer la relación que Chantal tenía con las imágenes y, desde ahí, establecer esa unión tan fuerte con ella. Quizás está vinculado con el pensamiento judío, que trata más el espacio que la representación. Es como si hubiese entendido algo sobre el peligro de la idolatría a través del taoísmo y la pintura china. En todo caso ese fue el camino que recorrimos hasta llegar a esa primera instalación.

VR: En vuestras instalaciones, el espectador es una parte muy importante de la propia obra. ¿Cómo incorporarlo, cómo





Chantal Akerman, *Je tu il elle, l'installation*, 2007

Imagen de la instalación, Marian Goodman Gallery, París, 2021

Fotografía de Rebecca Fanuele

Cortesía de Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery

Chantal Akerman, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004

Imagen de la instalación, Camden Arts Museum London, 2008

Fotografía del museo

Cortesía de Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery





Chantal Akerman, *D'EST, au bord de la fiction*, 1995

Imagen de la instalación en el Eye Filmmuseum Amsterdam, 2020

Fotografía de Studiohanswilschut

Cortesía de Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery



Chantal Akerman, *La Chambre*, 2007

Imagen de la instalación, La Ferme du Buisson Noisiel, 2016

Fotografía de Emile Ouroumov

Cortesía de Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery

Chantal Akerman, *A Voice in The Desert*, 2002

Fotograma de la instalación

© Fondation Chantal Akerman

Cortesía de Fondation Chantal Akerman y Marian Goodman Gallery

dejar un espacio para que pueda relacionarse con las imágenes y, quizás al mismo tiempo, exigirle su implicación?

CA: De hecho, la manera de crear ese espacio para el espectador de las instalaciones no difiere tanto de cómo lo construíamos en la edición cinematográfica. En ambos casos se trata de establecer relaciones horizontales entre el denominado creador y el espectador. Nosotras descubríamos la película mientras trabajábamos en ella, así que no sabíamos más que los espectadores. Del mismo modo, Chantal nunca observó a las personas que filmaba desde arriba. Su mirada no era la de un experto, sino al contrario, era la mirada de alguien que no sabía, pero que escuchaba. Alguien dijo que un libro no existe sin el lector. Creo que ocurre lo mismo con una película o una obra de arte. Hoy no confiamos lo suficiente en el espectador, aunque pienso que si un film «respira», el espectador puede implicarse en él.

Por eso considero fundamental transmitir que no son necesarios unos conocimientos conceptuales para introducirse en la obra de Chantal Akerman o para descubrir sus películas. Quizás lo único necesario es que todos estemos dispuestos a no saber.

VR: Hay algo en la exposición que me ha llamado la atención: empieza con un preludio y termina con una suerte de tributo. Me gustaría saber si esos dos momentos, de inicio y de casi final, están conectados. En caso afirmativo, por qué.

CA: Es una pregunta interesante porque sí existe un vínculo, pero este vínculo se transformó durante el proceso de construcción de la muestra. En primer lugar, me gustaría precisar que el tributo no es una obra de Chantal. Son unas palabras que escribí para ella después de su muerte. Trabajé en la concepción de la exposición del mismo modo que en los films o las instalaciones, es decir, teniendo en cuenta el espacio donde construir la exposición, la forma en que las distintas obras encajan entre sí y cómo respiran y resuenan unas con otras. Mi elección final no responde a una idea abstracta o a una decisión

conceptual. Por el hecho de trabajar así debí modificar mi planteamiento inicial a causa del espacio, o tal vez gracias a él. Por eso cambié lo que en un primer momento había pensado, de manera que ahora no entramos a la muestra por *My Mother Laughs Prelude* (2012) sino por *La Chambre* (2007).

VR: Aunque desactiva mi pregunta anterior, me parece muy interesante lo que has hecho, pues empezar con *My Mother Laughs Prelude* quizás era demasiado literal y, sobre todo, porque siempre he entendido *La Chambre* como una irrupción, alguien que irrumpe en un espacio. Además de que esta obra de Chantal me parece un diario, un diario de lo espacial.

CA: ¡Sí, me gusta mucho lo que dices! Además, pensé que *La Chambre* tiene que ver con el círculo, con el bucle y su movimiento perpetuo, imparable. Es como si nos invitase a movernos. Creo que es una entrada a la exposición más interesante que con *My Mother Laughs Prelude*, que en este momento está al final, justo antes del tributo.

VR: Y pienso que pones en relación los ritmos de las imágenes con los ritmos de las lecturas, que es algo fundamental en las exposiciones. Porque cuando entras con *La Chambre* el movimiento es circular; luego en *Tombée de nuit sur Shanghai* (2009) es un permanecer, un estar ahí; y después se llega a las fotografías *Untitled D'Est* (1998) y *Là-bas* (2006). Son tres ritmos diferentes, complementarios y a la vez distintos.

CA: Totalmente de acuerdo. Y tiene que ver con el nombre de este lugar, «Centre de la Imatge», y con el título de la exposición, «Encarar la imagen». También hay el hecho de que *Tombée de nuit sur Shanghai* plantee la pregunta «¿Qué es la imagen?». Cuando ves a un mismo nivel a *Mona Lisa* y a Mickey Mouse, sin jerarquización alguna, igual que la música de Chopin mezclada con la música americana de los setenta y ochenta, provoca un placer ambiguo. Hay imágenes por todas partes, como si todo se hubiese convertido en una pantalla: el barco, los edificios... Por eso añadimos dos

lámparas de peces, que están en el suelo. Era para ayudar al espectador a encontrar su distancia, y para reflexionar sobre unas imágenes que se erigen como tótems.

Otro elemento que me interesa en la secuencia de estas dos obras es el contraste. *La Chambre* es muda y muy íntima, pues ves a Chantal comiéndose una manzana en su cama, y la cámara se dirige a ella varias veces. Por el contrario, *Tombée de nuit sur Shanghai* está llena de imágenes virtuales, parpadeantes y mágicas, así como de música a todo volumen. Es una obra que nació cuando a Chantal le pidieron una película colectiva, titulada *L'état du monde* (2007), que contaba con la participación de otros directores, como Aiysha Abraham, Wang Bing, Pedro Costa, Vicente Ferraz y Apichatpong Weerasethakul. Ella sentía la necesidad de irse lo más lejos posible, a algún sitio en el que no hubiese estado, para poder percibir el estado del mundo. Así fue como viajó a Shanghái. Cuando *La Chambre* está al lado de *Tombée de nuit sur Shanghai* se tiene una impresión distinta de las imágenes intermitentes, las fotografías, y unas relaciones diferentes con el ambiguo placer de las torres de Shanghái, lo que cuestiona las dicotomías exterior-interior, lejos-cerca, lo íntimo y lo colectivo.

VR: Además, esas tres instalaciones sitúan en el centro de la exposición, ya desde el principio, tres aspectos cruciales en el trabajo de Akerman: el permanecer observando como una especie de principio estético y político; cierto estiramiento del tiempo, esa ruptura de la linealidad, en este caso expositiva, que decíamos antes; y una belleza que reside en hacer justo lo contrario de lo que se espera.

Finalmente, y quizás es lo que más me fascina de tu proyecto curatorial, está el hecho de que no has establecido una dirección inequívoca entre la legibilidad de un trabajo y la de una sala, sino que es una muestra que implica lo corpóreo, que exigirá operaciones por parte de los cuerpos de quienes la visiten.

CA: ¡Muchas gracias!

VR: Podríamos hablar de *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004), de esa idea del diario o de la escritura, que para mí es importantísima porque la imagen también es la narración sobre la imagen. Soy escritor y algunas de mis novelas son diarios. Un diario parece que sólo lo escribes para ti, o sea, para nadie.

CA: En la obra de Chantal abunda lo que ella denomina *le manque*, la carencia. O la nada. Toda su relación con las imágenes se construye sobre esa sensación de agujeros en la memoria y en la historia. Esta instalación se originó a partir de algo que permanece, «lo único que queda», como solía decir la madre de Chantal. Es el diario de su abuela, que escribió en 1920, cuando tenía 15 años, y que empieza con la frase «Soy una mujer». La abuela de Chantal fue deportada y asesinada en el campo de exterminio nazi de Auschwitz cuando tenía cuarenta años. Algunas páginas de ese diario se proyectan sobre un tul que, al ser transparente, permite ver la pared que hay detrás. En la pared hay un díptico de imágenes borrosas con un diálogo entre madre e hija. O podríamos decir entre hija y nieta, si se habla desde el punto de vista de la abuela. La hija, que es Chantal, le da el diario a su madre y le pide que se lo lea en polaco y que se lo traduzca. Chantal pide a su madre que le cuente cómo era la vida en los campos de concentración y, por primera vez, la madre le responde. También conversan sobre sus existencias, sobre ser mujer, sobre los cuadros de la abuela, la historia. Esta conversación se rodó como parte del *making of* de la película *Demain on déménage* (2004), un largometraje basado en el mismo diario. Cuando descubrimos los *rushes* de la entrevista, no nos gustó la imagen. Era demasiado dura y nítida, no sentíamos que respirase. Así que primero edité la conversación y luego pusimos la imagen de la misma en dos viejos televisores en blanco y negro y la volvimos a filmar. Entonces construimos el tríptico. En el tul se ven las pinturas de la abuela y el principio del diario, luego una breve carta de la madre de Chantal a su madre pidiéndole: «Protégeme». A continuación, las dos hijas, Chantal y su hermana Sylviane, escriben una carta a



cuatro manos a su madre. Quizás estoy dando demasiados detalles, pero sólo quería decir que este diario es el corazón y el motivo de la instalación.

VR: La última instalación, *A Voice in the Desert* (2002). Me ha sorprendido la referencia bíblica del título, enseguida pensé en Moisés y en dos textos: el libro de Marguerite Duras titulado *Un barrage contre le Pacifique* (1950), donde ella cuenta que, cada noche, su madre le gritaba al océano porque los funcionarios coloniales la habían engañado al venderle unas tierras que se anegaban al subir las mareas. Duras escribía que su madre estaba tan llena de injusticia que ya no podía hablar, sólo podía gritar. También me hizo pensar en un ensayo maravilloso de Sigmund Freud sobre el *Moisés* de Miguel Ángel.

CA: *A Voice in the Desert* es la tercera sala de otra instalación llamada *From the Other Side* (2002), que se realizó para la documenta 11 de Kassel y que sigue más o menos el mismo esquema de tres salas —no el mismo principio— que *D'EST, au bord de la fiction*. Chantal tuvo la visión de la pantalla gigante en el desierto, en la frontera entre Estados Unidos y México, y esa imagen nos llevó a construir las otras salas. El título de esta última sala apareció mucho más tarde, aunque quizás haya algún vínculo con la travesía por el desierto de Moisés.

VR: Ya para terminar, ¿por qué no comentamos *Je, tu, il, elle, l'installation* (2007), que se basa en la película de 1974?

CA: Esta pieza se ha enseñado muy pocas veces. Una de ellas, cuando la hicimos, en México, en 2007, y luego el 2022 en la galería Marian Goodman de París. La película está dividida en tres partes que se muestran una al lado de la otra. Cuando ves las diferentes escenas en el mismo espacio, hablan entre sí de una manera muy diferente a cuando las ves una detrás de otra. El espectador se centra menos en la narración y más en la presencia de las imágenes.

VR: Muchas gracias, Claire

CA: Gracias. Me gustaría añadir algo sobre el título de la exposición. Como he dicho antes, cuando trabajábamos nunca sabíamos lo que buscábamos. Todo lo que hacíamos era intuitivo. Y cada vez, al terminar el trabajo, nos dábamos cuenta de que estábamos «de cara». De cara a la imagen y de cara al que miraba. Creo que esa es la clave de nuestro trabajo. Desde el momento en que hay un encuentro cara a cara, el Otro existe, no es engullido, vive su propia experiencia, es respetado como ser humano.

Muchas gracias por invitarme a realizar esta exposición.



Comisaria: Claire Atherton

Del 24 de noviembre de 2023 al 5 de marzo de 2024,  
el cine Zumzeig dedicará un ciclo a Chantal Akerman  
que acompañará a la exposición.

24.11.2023 | 19:15 h  
*Je tu il elle*

25.01.2024 | 19 h  
*News from Home*

01.02.2024 | 19 h  
*Les Rendez-vous d'Anna*

08.02.2024 | 18:45 h  
*D'Est*  
Sesión especial con Claire Atherton

13.02.2024 | 19 h  
*Sur*

20.02.2024 | 19 h  
*De l'autre côté*

27.02.2024 | 19 h  
*Là-bas*

05.03.2024 | 19 h  
*Demain on déménage*

Zumzeig Cinecooperativa  
C/ Béjar, 53. 08014 Barcelona  
Entradas disponibles en [www.zumzeigcine.coop](http://www.zumzeigcine.coop)

📷 @zumzeigcoop

🎬 @ZumzeigCinema

La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo  
y festivos, de 11 a 20 h  
Entrada gratuita



#ChantalAkerman

@lavisreinaci

[barcelona.cat/lavirreina](http://barcelona.cat/lavirreina)