

Encarar la imatge és la primera exposició sobre Chantal Akerman concebuda íntegrament per la seva estreta col·laboradora i muntadora Claire Atherton. La mostra proposa un recorregut a través d'instal·lacions visuals i sonores que ens conviden a un cara a cara lliure amb la imatge.

Chantal Akerman

ENCARAR LA IMATGE

18.11.2023 – 14.04.2024



[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Chantal Akerman, *D'Est*, 1993

Cortesia de Fondation Chantal Akerman i de Marian Goodman Gallery

© Fondation Chantal Akerman

Conversa entre Claire Atherton i Valentín Roma a La Virreina Centre de la Imatge el 27 de juny de 2023, per al muntatge de l'exposició Encarar la imatge.

VALENTÍN ROMA: Si et sembla, m'agradaria començar preguntant-te com entens la feina del muntatge cinematogràfic i de quina manera treballàveu amb Chantal Akerman, quina era la vostra metodologia. Després podríem referir-nos, més específicament, a les instal·lacions que vau concebre juntes. Per acabar, m'interessa que parlem sobre la selecció de projectes que has fet per a La Virreina Centre de la Imatge.

CLAIRE ATHERTON: M'alegra que assenyalis aquesta primera qüestió perquè, de fet, he seguit la mateixa metodologia —si és que n'hi ha cap— per confeccionar aquesta mostra que quan muntava pel·lícules i instal·lacions amb la Chantal. El procés es basa en confiar en els sentiments i en un enfocament orgànic de l'obra, més que en una aproximació estrictament conceptual. La clau del nostre treball plegades —i amb altres cineastes i artistes continuo fent el mateix— va ser descobrir l'obra a mesura que la creàvem, i entendre-la posteriorment. Per cert, és interessant preguntar-se què implica *entendre*, ja que no ens referim tant a *descodificar* com a construir un pacte comú en què cada persona desenvolupi la seva pròpia experiència. Pensa, per exemple, en el significat original de la paraula *entendre* —en francès, *comprendre*, que significa “portar amb nosaltres”. Un dels aspectes essencials del meu treball com a muntadora és deixar espai als espectadors perquè les imatges no els engoleixin o perquè no s'apoderi d'ells un relat que els faci oblidar la seva vida. En aquest sentit, és fonamental crear un espai en el qual el nostre cos estigui implicat, on puguin sorgir emocions i sentiments que ens condueixin a diferents capes o significacions.

Un moment important de la meua feina consisteix a trobar el principi del film. Des d'aquest principi, intento crear una tensió que convidi l'espectador o espectadora a llançar-se a allò desconegut, a acceptar de perdre's, a treballar, a moure's, a construir la seva pròpia relació amb la pel·lícula mentre la

descobreix. Com ja he dit, el cinema no només opera amb el cervell, sinó també amb el cos sencer. Arriba fins a la nostra part més íntima i probablement per això també por abastar la nostra ànima.

La meva filosofia com a muntadora és intentar trobar la veritat en cada pel·lícula. Si assoleixes aquesta veritat, assoleixes quelcom que és comú en totes les persones i que està relacionat amb l'essència de l'ésser humà.

VR: Trobo molt interessant la teva manera de qüestionar la noció de sentit. Podem aprofundir-hi una mica més?

CA: Sí, és clar. Quan era jove tenia una relació molt complicada amb les paraules. Sempre m'assaltava la inquietud que, quan expliques verbalment una experiència que has viscut, hi ha coses que desapareixen pel camí i d'altres apareixen. Llavors, d'alguna manera, acabes mentint o falsejant la teva experiència. Quan expliquem una història que ens va passar sembla que ens haguem de basar en certes lògiques, però mentre allò passava no et trobaves en cap coherència estable i ben definida, sinó que estaves vivint un procés experiencial. Per això sentia que les paraules eren perilloses. En canvi, les imatges em donaven més confiança, perquè podien ser una manifestació d'allò que en francès s'anomena *le réel*, que és si fa no fa una presència més veritable, més contradictòria, més vívida.

Segurament per això m'ha interessat sempre la llengua xinesa, que està formada per ideogrames i uneix imatges per crear significats. En xinès, a més a més, hi ha una contradicció entre la necessitat de linealitat —hem de construir frases per parlar-nos— i el desig de fugir d'aquesta mateixa linealitat.

VR: En català hi ha una paraula meravellosa, *errar*, que té dues accepcions diferents i en certa manera oposades: «equivocar-se» i «vagar sense rumb».

CA: Que bonic! La capacitat de desdoblament d'algunes paraules és fantàstica. M'encanta quan el llenguatge no és autoritari i deixa espai als que l'escolten...

Això em fa pensar de nou en la noció de buit i el pensament oriental. Quan estudiava la civilització xinesa, va haver-hi una història que em va impressionar. Els pintors antics consideraven que la natura era tan bella i complexa que no tenia sentit intentar reproduir-la d'una manera fidel. Per això van decidir pintar-la en blanc i negre, perquè l'espectador pogués imaginar-ne els colors. Aquest espai que es deixa a la nostra imaginació és el que ens posa en moviment, desperta els nostres pensaments i crea la nostra pròpia relació amb l'obra. El pintor no sap més que l'espectador. Està cercant.

Jo segueixo aquests principis a l'hora d'editar. Sovint, la gent pensa que el muntatge comença per treballar amb la narració, buscar l'estructura de la pel·lícula i després definir-ne el ritme, afinant la duració dels plans i les seqüències. A mi em sembla impossible. Seria com separar el contingut de la forma, el pensament d'allò que es pot percebre. El ritme és l'ànima d'un film, el seu alè. També és l'associació de colors, formes i línies. Si el ritme és l'adequat, es poden sentir els tremolors i vibracions, els moviments gairebé impalpables que apareixen en un pla, i emocionar-nos sense saber per què. En aquest sentit, són les emocions les que construeixen la narració.

M'agradaria afegir una altra cosa. Fa uns quinze anys, fent de jurat en un festival, em van preguntar per què m'havia convertit en muntadora i vaig respondre que, en realitat, no ho havia triat. No vaig decidir ser muntadora quan era jove ni tampoc vaig seguir una trajectòria professional. Hi ha hagut moltes coses que m'han dut a ser-ho, incloent-hi la meva relació conflictiva amb les paraules i l'interès per la filosofia xinesa. Segurament la més important ha sigut el fet d'estar oberta a sorpreses i retrobaments, seguir les meves passions encara que semblin desconnectades de la realitat, deixar que les coses passin sense saber exactament cap a on em dirigia. Tinc la sensació que muntar una pel·lícula és com construir una vida: proves, experimentes, descobreixes i després entens. Crec que la planificació excessiva o la determinació maten l'art... I el cinema és un art! Tot i que la gent sovint se n'oblida...

VR: En un text teu vaig llegir una idea que m'agradaria comentar. Hi parlaves del silenci durant el procés de muntatge, de la necessitat de construir per a les imatges un espai d'enunciació propi al llarg dels moments en què es munta una pel·lícula.

CA: Sí. De vegades ens espanta saltar al buit, així que tenim el reflex de trobar un motiu i explicar el que fem, fem servir paraules per aturar una mica aquest temor. Perquè necessitem que ens tranquil·litzin. Però això pot frenar el moviment de la creació. L'exemple més precís que se m'acut va ser quan editàvem *D'Est* (1993). Ni la Chantal ni jo ens dèiem, l'una a l'altra, què ens evocaven les imatges que vèiem. Ens introduíem en allò que realment són, en la seva expressió. Crec que si haguéssim dit: «Això em recorda altres moments de la història amb gent esperant o sent desplaçada d'un lloc a un altre»; si haguéssim intentat posar nom a aquestes coses o ens haguéssim fet preguntes psicològiques o contextuals, tot plegat hauria influït en les nostres decisions. Estic convençuda que si treballes les imatges tot respectant-ne el secret, la seva força interior, i no les tanques en un significat concret, preserves el misteri d'allò que estàs construint. Aleshores dones a l'espectador la possibilitat de compartir aquesta profunditat i ofereixes al film un horitzó més ampli, desvinculat de les particularitats excessives.

Un dels motius pels quals les paraules són perilloses és que, si ets massa conscient de per què estàs ajuntant imatges i d'allò que vols que el film transmeti, ja no seràs capaç de descobrir-ho quan el vegis amb el cineasta durant el procés d'elaboració, perquè ja no ho podràs oblidar. Quan es munta una pel·lícula es treballa amb la memòria, però també —i molt— amb l'oblit. Has d'oblidar el que has fet perquè, si no ho fas, això ocupa tot l'espai al teu cap i el teu cos i llavors perds la relació amb el film que emergeix. En lloc de descobrir i deixar que la pel·lícula et guïi, limites la teva acció a comprovar el teu propi procés, sense cap sorpresa.

VR: Per entrar en el següent àmbit de la nostra conversa, com va començar el vostre treball amb instal·lacions?

CA: La Chantal i jo sempre buscàvem alliberar-nos de la linealitat de la narració, i les instal·lacions permetien fer-ho d'una manera fascinant. La nostra primera instal·lació, *D'EST, au bord de la fiction* (1995) —un títol que m'encanta— la vam portar a terme després de muntar el film *D'Est*, així que la pel·lícula ja existia. Primer vam visionar el film en dos monitors diferents, l'un al costat de l'altre, modificant el decalatge temporal entre les dues imatges i intentant sentir el que això originava. Era fantàstic però ens va semblar massa binari. Quan vam afegir una tercera imatge, vam sentir que anàvem pel bon camí. De fet, segons la tradició xinesa, “un” representa la unitat, “dos” és la dualitat i “tres” ens porta a l'infinit. Agrupades de tres en tres, les imatges van recuperar tota la força i van iniciar un diàleg entre elles. Va començar a sorgir una xarxa de ressonàncies. El resultat van ser vuit tríptics, vint-i-quatre pantalles en total. Va ser un procés emocionant que va afegir una nova dimensió al treball d'edició. Construïem vincles, ecos i tensions, no només en el temps sinó en l'espai, un espai de ressonàncies creat per les imatges l'una al costat de l'altra. D'aquesta manera teníem la sensació d'alliberar-nos encara més de la linealitat.

Una cosa molt bonica d'aquest procés de fer instal·lacions és que sorgia d'una creença molt poderosa segons la qual mai pots explicar-ho tot sobre un món i no hi ha una única veritat, però el que sí que pots fer és compartir experiències. Aquest convenciment ens va dur a la necessitat de la fragmentació.

VR: És fantàstic, això que descrius, Claire...

CA: Algunes instal·lacions les vam fer a partir de pel·lícules que ja existien, però n'hi ha que es van fer a partir d'imatges noves, així que el procés no sempre va ser el mateix. I tornant

a *D'EST, au bord de la fiction*, un cop acabats els vuit tríptics, la disposició inicial consistia en una primera sala on es projectava el film en 16mm i un segon espai amb els tríptics. Un cop disposats en l'espai, ens imaginàvem que els tríptics crearien un camí o bé suggeririen camins amb els quals l'espectador podria experimentar. Però ens va semblar que a aquelles vint-i-quatre pantalles els faltava alguna cosa. Necessitàvem afegir alguna cosa per crear certa tensió. Aleshores ens vam adonar que calia una tercera sala —de nou el número tres—, i així va ser com es va construir el que anomenem la 25a imatge, on apareixien les paraules de la Chantal en un dels seus textos més bells, titulat *The 25th Image*.

El nostre treball a *D'EST, au bord de la fiction* va ser com un bricolatge, en el sentit que vam haver d'inventar una manera de treballar diferent de quan muntàvem pel·lícules. De fet, vam haver d'inventar una metodologia per a cada instal·lació. Aquesta invenció va esdevenir part del procés. Ho organitzàvem nosaltres mateixes a l'apartament de la Chantal, buscant maneres diferents. Dibuíàvem esbossos a mà i col·locàvem pantalles o altaveus per l'habitació. Va ser una sensació de llibertat molt emocionant, la veritat.

Crec que vaig haver de passar per la filosofia taoista per entendre la relació que la Chantal tenia amb les imatges i, des d'allà, establir aquella unió tan forta amb ella. Potser està vinculat amb el pensament jueu, que planteja més preguntes que respostes i tracta més l'espai que la representació. És com si hagués entès alguna cosa sobre el perill de la idolatria a través del taoisme i la pintura xinesa. En qualsevol cas, aquest va ser el camí que vam recórrer fins a arribar a aquella primera instal·lació.

VR: En les vostres instal·lacions, l'espectador és una part molt important de l'obra mateixa. Com se'l pot incorporar, com se li pot deixar espai perquè es pugui relacionar amb les imatges i, potser al mateix temps, exigir que s'hi impliqui?

CA: De fet, la manera de crear l'espai per a l'espectador a les instal·lacions no difereix tant de com el construïem en el procés



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

Imatge de la instal·lació, Marian Goodman Gallery, París, 2021

Fotografia de Rebecca Fanuele

Cortesia de Fondation Chantal Akerman i Marian Goodman Gallery

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

Imatge de la instal·lació, Camden Arts Museum London, 2008

Fotografia del museu

Cortesia de Fondation Chantal Akerman i Marian Goodman Gallery



Chantal Akerman, *D'EST, au bord de la fiction*, 1995
Imatge de la instal·lació a l'Eye Filmmuseum Amsterdam, 2020
Fotografia de Studiohanswilschut
Cortesia de Fondation Chantal Akerman i Marian Goodman Gallery



Chantal Akerman, *La Chambre*, 2007

Imatge de la instal·lació, La Ferme du Buisson Noisiel, 2016

Fotografia d'Emile Ouroumov

Cortesia de Fondation Chantal Akerman i Marian Goodman Gallery

Chantal Akerman, *A Voice in The Desert* 2002

Fotograma de la instal·lació

© Fondation Chantal Akerman

Cortesia de Fondation Chantal Akerman i Marian Goodman Gallery

d'edició cinematogràfica. En tots dos casos es tracta d'establir relacions horitzontals entre l'anomenat creador i l'espectador. Nosaltres descobríem la pel·lícula a mesura que hi treballàvem, així que no sabíem més que l'espectador. Així mateix, la Chantal mai va observar les persones que filmava des de dalt. La seva mirada no era la d'un expert, més aviat el contrari: era la mirada d'algú que no sabia, però que escoltava. Diuen que un llibre no existeix si no té un lector. Crec que passa el mateix amb una pel·lícula o obra d'art. Avui dia no confiem prou en l'espectador; ara bé, si un film respira, l'espectador pot implicar-s'hi.

Per això considero fonamental transmetre que no cal tenir uns coneixements conceptuals previs per introduir-se en l'obra de Chantal Akerman o per descobrir el seu cinema. Potser l'únic que cal és que tots estiguem disposats a no saber.

VR: Hi ha un detall de l'exposició que m'ha cridat l'atenció: comença amb un preludi i acaba amb una mena de tribut. M'agradaria saber si aquests dos moments, inici i gairebé final, estan connectats. I si ho estan, per què.

CA: És una pregunta interessant. Sens dubte hi ha un vincle, però aquest vincle es va transformar durant el procés de construcció de la mostra. En primer lloc, m'agradaria precisar que el tribut no és una obra de la Chantal: són unes paraules que vaig dedicar-li després de la seva mort. Vaig treballar en la concepció de l'exposició de la mateixa manera que en les pel·lícules o les instal·lacions, és a dir, tenint en compte l'espai on es construeix l'exposició, la manera en què les diferents obres encaixen entre si i com respiren i ressonen les unes amb les altres. L'elecció final no respon a una idea abstracta o una decisió conceptual. El fet de treballar d'aquesta manera fa que, de vegades, hagi de modificar el plantejament inicial a causa de l'espai, o potser gràcies a l'espai. Per això vaig canviar el que havia pensat inicialment, de manera que ara no entrem a la mostra per *My Mother Laughs Prelude* (2012) sinó per *La Chambre* (2007).

VR: Tot i que desactiva la meua pregunta anterior, em sembla molt interessant el que has fet, perquè començar amb *My*

Mother Laughs Prelude potser era massa literal i, sobretot, perquè sempre he entès *La Chambre* com una irrupció, algú que irromp en un espai. A més, aquesta obra de la Chantal em sembla un diari, un diari sobre l'espai.

CA: Sí, m'agrada molt, això que dius! A més, vaig pensar que *La Chambre* té a veure amb el cercle, amb el bucle i el seu moviment perpetu, imparabile. És com si ens convidés a moure'ns. Crec que és una entrada a l'exposició més interessant que *My Mother Laughs Prelude*, que ara es troba gairebé al final de la mostra, just abans del tribut.

VR: I penso que poses en relació els ritmes de les imatges amb els ritmes de les lectures, que és un aspecte fonamental a les exposicions. Perquè quan entres amb *La Chambre*, el moviment és circular; després a *Tombée de nuit sur Shanghai* (2009) es tracta de romandre, d'estar-se allà, i després s'arriba a les fotografies *Untitled D'Est* (1998) i *Là-bas* (2006). Són tres ritmes diferents, complementaris i alhora diversos.

CA: Totalment d'acord. I té a veure amb el nom d'aquest lloc, "Centre de la Imatge", i amb el títol de l'exposició, "Encarar la imatge". També el fet que *Tombée de nuit sur Shanghai* planteji la pregunta "Què és la imatge?". Quan veus en un mateix nivell la *Mona Lisa* i Mickey Mouse, sense cap mena de jerarquització, igual que la música de Chopin mesclada amb la música americana de les dècades del 1970 i 1980, provoca cert plaer ambigu. Hi ha imatges arreu, com si tot s'hagués convertit en una pantalla: el vaixell, els edificis... Però també hi ha cert perill, en aquest plaer: el perill de ser engolit. Per això vam afegir dos llums de peixos, que són a terra: són per ajudar l'espectador a trobar la seva distància, i per reflexionar sobre unes imatges que s'erigeixen com tòtems.

Un altre element que m'interessa en la seqüència d'aquestes dues obres és el contrast. *La Chambre* és muda i molt íntima: hi veus la Chantal menjant-se una poma al llit i la càmera es dirigeix a ella diverses vegades. Per contra, *Tombée de nuit sur Shanghai* és plena d'imatges virtuals, intermitents i

màgiques, acompanyades de música a tot volum. És una obra que va néixer quan a la Chantal li van demanar una pel·lícula col·lectiva, titulada *L'État du monde* (2007), en què participaven altres directors, com ara Ayisha Abraham, Wang Bing, Pedro Costa, Vicente Ferraz i Apichatpong Weerasethakul. Ella va sentir la necessitat d'anar-se'n el més lluny possible, a algun lloc on no hagués estat mai, per poder percebre l'estat del món. Així que se'n va anar a Shanghai. Quan poses *La Chambre* al costat de *Shanghai*, tens una impressió diferent de les imatges intermitents i una relació diferent amb el plaer ambigu de les torres de Shanghai. Tot plegat qüestiona la dicotomia exterior-interior, lluny-a prop, allò que és íntim amb allò que és col·lectiu.

VR: A més, aquestes tres instal·lacions situen al centre de l'exposició, ja des del començament, tres aspectes crucials en el treball d'Akerman: el fet de romandre observant com una mena de principi estètic i polític; una certa dilatació del temps, la ruptura de la linealitat —en aquest cas expositiva, que dèiem abans—, i una bellesa que consisteix a fer just el contrari del que s'espera.

Finalment, i potser és el que més em fascina del teu projecte curatorial, hi ha el fet que no has establert una direcció inequívoca entre la llegibilitat d'un treball i la d'una sala, sinó que és una mostra que implica la corporeïtat, que exigirà operacions per part dels cossos dels qui la visitin.

CA: Moltes gràcies!

VR: Podríem parlar de *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004) i de la idea del diari i l'escriptura, que per mi és importantíssima perquè una imatge és també la narració sobre d'aquesta imatge. Soc escriptor i algunes de les meves novel·les són diaris. Un diari sembla que només l'escris per a tu, és a dir, per a ningú.

CA: L'obra de la Chantal és plena del que ella anomena *le manque*: la mancança. O el no-res. Tota la seva relació amb

les imatges es construeix sobre aquesta sensació de forats en la seva memòria i en la seva història. Aquesta instal·lació va sorgir a partir de quelcom que es manté; “l’únic que queda”, com solia dir la mare de la Chantal. És el diari que la seva àvia va escriure l’any 1920, quan tenia 15 anys, i que comença amb la frase: “Soc una dona”. L’àvia de la Chantal va ser deportada i assassinada al camp d’extermini nazi d’Auschwitz quan tenia quaranta anys. A la instal·lació, algunes pàgines del diari es projecten sobre un tul transparent que permet veure la paret que hi ha darrere. En aquesta paret es projecta un díptic d’imatges borroses amb un diàleg entre mare i filla. O podríem dir que és un diàleg entre filla i neta, si es parla des del punt de vista de l’àvia. La filla, que és la Chantal, dona el diari a la seva mare, i li demana que el llegeixi en polonès i l’hi tradueixi.

La Chantal li demana a la seva mare que li expliqui com era la vida als camps de concentració i ella intenta respondre-li. També parlen sobre les seves existències, sobre el fet de ser dona, sobre els quadres de l’àvia i la seva història. Aquesta conversa es va gravar com a part del *making of* de la pel·lícula *Demain on déménage* (2004), un llargmetratge basat en el mateix diari. Quan vam descobrir els *rushes* de l’entrevista, no ens va agradar la imatge: era massa dura i nítida, no sentíem que respirés. Així que primer vaig editar la conversa i després vam projectar la imatge en dos televisors antics en blanc i negre i la vam tornar a filmar. Aleshores vam construir el tríptic. Al tul s’hi veuen les pintures de l’àvia i el començament del diari, després una carta breu de la mare de la Chantal a la seva mare, que acaba dient-li: “Protegeix-me”. A continuació, les dues filles, la Chantal i la seva germana Sylviane, escriuen una carta a quatre mans a la seva mare. Potser estic donant massa detalls, però només volia dir que aquest diari és el cor i el motiu de la instal·lació.

VR: L’última instal·lació, *A Voice in the Desert* (2002). M’ha sorprès la referència bíblica del títol, de seguida vaig pensar en Moisès i en dos textos. D’una banda, el llibre de Marguerite Duras titulat *Un barrage contre le Pacifique* (1950), on

explica que, cada nit, la seva mare escridassava a l'oceà perquè els funcionaris colonials l'havien enganyat per comprar unes terres que s'inundaven quan pujava la marea. Duras escrivia que la seva mare estava tan plena d'injustícia que ja no podia parlar, només podia cridar. També em va fer pensar en un assaig meravellós de Sigmund Freud sobre el Moisés de Miquel Àngel.

CA: *A Voice in the Desert* és la tercera sala d'una altra instal·lació anomenada *From the Other Side* (2002), que es va fer amb motiu de la documenta 11 de Kassel i que segueix si fa no fa el mateix esquema de tres sales —però no el mateix principi— que *D'EST, au bord de la fiction*. La Chantal tenia aquesta visió d'una pantalla gegant al mig del desert, a la frontera entre els Estats Units i Mèxic, i aquesta imatge ens va portar a construir les altres sales. El títol d'aquesta última sala va arribar molt més tard, però potser té algun vincle amb la travessia de Moisés al desert.

VR: Ja per acabar, per què no comentem *Je tu il elle, l'installation* (2007), que es basa en la pel·lícula del 1974?

CA: Aquesta peça s'ha mostrat molt poques vegades: quan la vam fer, l'any 2007, a Mèxic, i després l'any 2022 a la Galeria Marian Goodman de París. La pel·lícula es divideix en tres parts que es projecten una al costat de l'altra. Quan veus les diferents escenes al mateix espai, parlen entre elles d'una manera molt diferent que quan les veus una rere l'altra. L'espectador se centra menys en la narració i més en la presència de les imatges.

VR: Moltes gràcies, Claire.

CA: Gràcies. M'agradaria afegir una cosa sobre el títol de l'exposició. Com he dit abans, quan treballàvem no sabíem el que buscàvem. Tot el que fèiem era intuïtiu. I cada vegada, quan acabàvem la feina, ens adonàvem que estàvem “de cara”: de cara a la imatge i de cara a aquell que la mirava. Crec que

aquesta és la clau del nostre treball. Des del moment en què hi ha un cara a cara, l'Altre existeix, no és engolit, viu la seva pròpia experiència i és respectat com a ésser humà.

Moltes gràcies per convidar-me a fer aquesta exposició.

Comissària: Claire Atherton

Del 24 de novembre de 2023 al 5 de març de 2024,
el cinema Zumzeig dedicarà un cicle a Chantal Akerman
que acompanyarà l'exposició.

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
Sessió especial amb 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
Entrades disponibles a www.zumzeigcine.coop

📧 @zumzeigcoop

📞 @ZumzeigCinema

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

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta



#ChantalAkerman

@lavrreïnaci

barcelona.cat/lavirreina