



/Uncinematic

George Drivas

LA GALLERIA

NAZIONALE

/Uncinematic

George Drivas

LA GALLERIA

NAZIONALE

/Uncinematic

George Drivas

in copertina / cover

George Drivas
Empirical Data, 2009
(videostill)
Courtesy of the artist

© 2017 Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea — Roma
Tutti i diritti riservati / All rights reserved

a cura di / curated by
Daphne Vitali

La ricerca di George Drivas, fondata sulla dissolvenza del tempo e della durata all'interno della narrazione visiva, ben si integra con il più ampio tema che sta connotando l'attuale allestimento della Galleria Nazionale, in cui la scansione cronologica dell'esposizione è sostituita dall'accostamento tematico delle opere della collezione.

Le opere cinematografiche frutto del lavoro dell'artista greco presenti in mostra spaziano nell'arco di un decennio e ci offrono una visione del paesaggio urbano in cui l'uomo è smarrito nella assenza di relazioni e di comunicazione. Un percorso che sfocia nella mancanza di responsabilità individuale e collettiva, pienamente esplicitato nell'opera che Drivas presenta quest'anno nel Padiglione Grecia alla Biennale di Venezia.

La Galleria Nazionale, nel collegarsi idealmente alla 57. Esposizione Internazionale d'Arte Visiva, propone così al proprio pubblico una forma di videoarte innovativa e spiazzante, capace di aprire nuovi orizzonti e porre quelle domande inesprese della nostra contemporaneità.

George Drivas's explorations, based on the fading of time and duration within the visual narrative, mesh easily with the broader theme conveyed by the National Gallery's present set-up in which the chronological layout is superseded by the thematic grouping of works.

The films on display were made by the Greek artist over the course of a decade and offer a vision of the urban landscape in which humanity is lost in the absence of connections and communication. The pattern eventually escalates into a loss of individual and collective responsibility, as overtly expressed in the work Drivas is showing at the Greek Pavilion of the Venice Biennale.

The National Gallery, with this conceptual link to the 57th International Art Exhibition in Venice, hopes to engage the public with a disconcerting new form of video art, capable of opening new horizons and asking the unasked questions with respect to our coincidence in time.

Dario Franceschini
Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo

Il tempo, proseguirono le onde, è immobile; non ha né inizio, né fine. Che abbia movimento e sia la causa del mutamento è solo illusione. In realtà, il tempo stesso è illusione perché, a parte la visuale ristretta degli esseri delle dimensioni limitate, non esistono cose come il passato, il presente e il futuro. L'uomo pensa al tempo soltanto in virtù di ciò che chiama cambiamento, ma anche quest'ultimo è illusione. Tutto ciò che era, che è, e che sarà, esiste simultaneamente.
H. P. Lovecraft

La mostra di George Drivas, */Uncinematic* si muove all'interno della cornice di *Time is Out of Joint*. L'indagine su un tempo al di sopra di ogni sospetto continua e disegna un paradosso ontologico che sta tutto nell'orizzonte degli eventi che i fotogrammi dei suoi film registrano con ricercata suspense.

Drivas raffredda tutto, taglia a fette il cerchio piatto del tempo come nei migliori film di fantascienza e cuce insieme gli adesso, quegli adesso che per la fisica quantistica dipendono da chi ci osserva, da dove ci troviamo e da come ci muoviamo nell'universo. Passato e futuro sono reali, non immaginati o ricordati e generano un flusso continuo spazio temporale, un wormhole, un cunicolo: il ponte di Einstein-Rosen. Sono dunque sempre potenzialmente disponibili e noi potremmo addirittura progettare il passato. L'immemoriale, il preistorico, l'arcaico, ciò che sta all'origine nasce ogni momento e segna il presente come contemporaneo.

Drivas che osserva non è l'Osservatore, il manipolatore, il Grande Fratello, non è neppure lo sguardo di HAL 9000 di *Odissea nello spazio* o di TARS di *Interstellar*. Drivas ci restituisce la sua intuizione, come se lui si fosse trovato lì nella storia che racconta, come se, all'improvviso anche lui potesse entrare in scena, non più invisibile alla sorveglianza e al controllo a cui tutti noi siamo sottomessi (per tutte le buone ragioni prima e per tutte le altre sempre).

Drivas è lui stesso, qualcuno che si è accorto.

Time, the waves went on, is motionless, and without beginning or end. That it has motion and is the cause of change is an illusion. Indeed, it is itself really an illusion, for except to the narrow sight of beings in limited dimensions there are no such things as past, present and future. Men think of time only because of what they call change, yet that too is illusion. All that was, and is, and is to be, exists simultaneously.
H. P. Lovecraft

The George Drivas exhibition, */Uncinematic*, fits right into the blueprint of *Time is Out of Joint*. The inquiry into a time above all suspicion proceeds, drawing an ontological paradox that lies fully within the horizon of the events that the frames of his films record with refined suspense.

Drivas chills it all, slices the flat circle of time as in the best science fiction movies and stitches together the nows, those nows that according to quantum physics depend on who observes us, where we are and how we move in the universe. Past and future are real, not imagined or remembered, and generate a constant space/time flow, a wormhole, a crawl space: the Einstein-Rosen bridge. They are always potentially in reach and we could even plan the past. The immemorial, the prehistoric, the archaic, what lies at the origin is born every moment and marks the present as contemporaneous.

Drivas who observes is not the Observer, the manipulator, Big Brother; nor is he HAL 9000 from *Space Odyssey* or TARS from *Interstellar*. Drivas gives us his intuition, as if he were there in the story he is telling, as if suddenly he could enter the scene himself, no longer invisible to the surveillance and control to which all of us are subjected (for all the good reasons first and for all the others forever).

Drivas is himself, someone who has noticed.

Cristiana Collu

Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Beta Test, 2006

George Drivas

A volte si tratta solo di raccontare una storia.
A volte si tratta di raccontarla in modo diverso.
E a volte, non è nemmeno una storia.

Se parliamo di estetica, i miei riferimenti personali, le mie preferenze o influenze guardano chiaramente al cinema. Il mio obiettivo è un confronto continuo con il mio mezzo di riferimento, mentre ne interrogo i limiti, l'essenza e, ovviamente, le potenzialità.

L'immagine fissa è la materia prima per la creazione dell'immagine in movimento, ed è precisamente così che io la uso. Tecnicamente, l'immagine in movimento è composta dalla sequenza di appena 24, 25 fotogrammi al secondo. A volte suggerisco un movimento senza pensare che sia necessario riprodurlo. La riduzione e il "vuoto" che derivano dall'uso di un singolo fotogramma statico nella sequenza filmica, piuttosto che di un'immagine in costante movimento, prevedono un tempo e uno spazio sufficientemente lunghi da creare una pausa provocatoria, un dettaglio, un interessantissimo "niente". Alla fine, tutte le mie opere prendono forma dagli elementi mancanti; traggono il loro significato da quello che non dicono, da quello che non mostrano.

Firmo le mie opere non come regista o sceneggiatore, ma come documentarista (documentato da George Drivas). Sono io che decido di rifarmi alla realtà, di chiamare un processo "documentario", di chiamare i miei film "documentari". Questo, naturalmente, riflette il mio punto di vista rispetto all'esistenza di qualsiasi verità e la sua documentazione, così come potrebbe essere. Non è solo il processo documentaristico che, dopo tutto, è una costruzione, bensì il soggetto in sé. La verità esiste solo per consenso comune. È solo questione di mettersi d'accordo. Che cos'è reale e cosa non lo è? Come possiamo provare la differenza, come possiamo concordare su ciò che è reale, come possiamo capirne la documentazione, qualunque cosa significhi?

Sono molto interessato alle circostanze che ci permettono di sviluppare consapevolezza, comprendere e accettare un fatto, progettare la struttura all'interno della quale ci muoviamo e,

in sostanza, esistiamo. Agiamo a livello globale e inevitabilmente basandoci su una serie di fattori che definiscono i nostri limiti. Ne siamo consapevoli? E come possiamo avvicinarli e di conseguenza superarli? Chi o che cosa stabilisce il nostro potenziale e non solo? Quanto controllo abbiamo su di esso? Le mie prime opere incorporavano al loro interno i loro protagonisti, osservandoli come topi di laboratorio, controllandone la compatibilità, riducendone o facilitandone l'esistenza e la comunicazione. E, al tempo stesso, non era chiaro chi o che cosa li controllasse. Questo è un aspetto fondamentale del mio lavoro. Il potere non ha volto e non ha forma. È ovunque. Fuori, ma anche dentro di noi. Lo seguiamo e lo creiamo. Lo produciamo e lo riproduciamo. Lo cambiamo e gli obbediamo contemporaneamente. È esattamente così che esistiamo. Non produciamo solo storie: siamo queste storie. Non produciamo solo software: siamo questi software. Non produciamo solo interpretazioni: siamo queste interpretazioni. Universalmente, essenzialmente, inevitabilmente.

Continuando questa riflessione, la mia opera nel suo complesso diventa una voce fuori campo sul processo di comprensione e percezione. Informazioni mancanti, finali aperti e capitoli non finiti creano un cinema di estratti. La mia opera sfida il pensiero lineare, l'approccio causa-effetto, la narrazione inizio-sviluppo-fine. Si ferma, riparte, si congela, lascia intervalli aperti e domande senza risposta. Talvolta non ha un vero inizio o una vera fine. È una fetta di storia, la parte mancante di un film. Il suo pieno significato richiede la partecipazione dello spettatore; in un certo modo, richiede l'attivazione della creatività dello spettatore. Lo spettatore deve riempire i punti mancanti, porre le domande importanti e dare le risposte.

Dopo la fine delle mie opere, lo spettatore riflette sul modo in cui pensiamo e comprendiamo, sul modo in cui percepiamo il mondo, sul buonsenso o, semplicemente, sul modo in cui alla fine disperatamente esistiamo.

Sometimes it is just about telling a story.
Sometimes it is about telling a story differently.
And sometimes it is not about a story at all.

My personal aesthetic preferences and references, or influences, are clearly the cinema. My goal is an ongoing confrontation with my medium of reference, while I question the limits, the essence, and of course the potential of it.

The still image is the raw material for creating the moving image and that is precisely how I use it. Technically speaking, the moving image is just 24 or 25 still frames per second. I sometimes suggest movement without considering it necessary to reproduce it. The reduction and “emptiness” which result from the use of a single static frame in the filmic duration, rather than a constantly moving image, should allow just enough space and time for a provocative pause, a detail, an interesting “nothing”. In the end, each of my works gets its shape from the elements that are missing, it gets its meaning from what it doesn’t say, from what it doesn’t show.

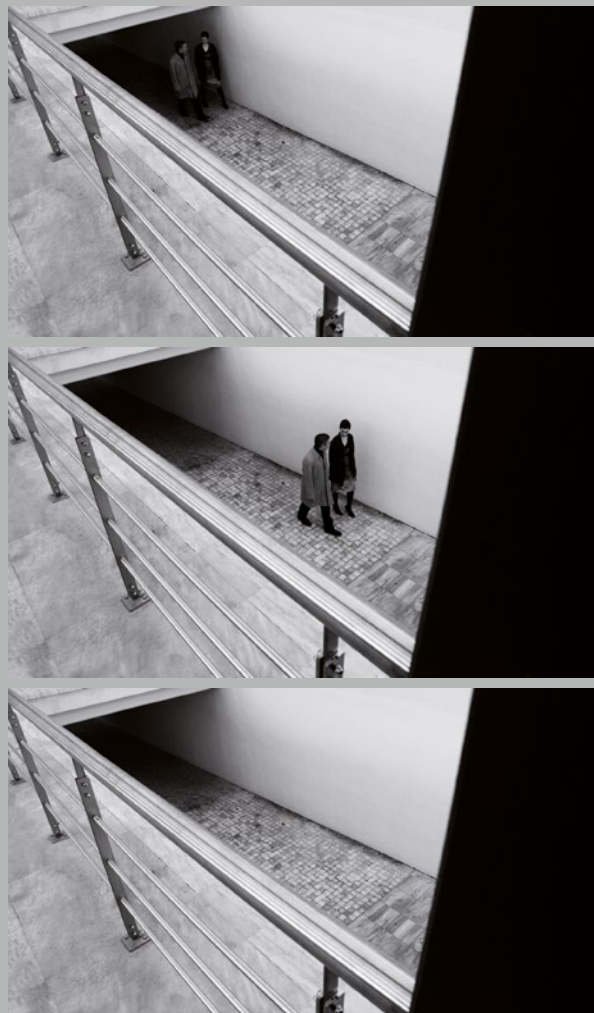
I sign my works, not as director and script author, but as a documentarist (documented by George Drivas). It is I, who chooses to call something real, to call a process a documentary process, to call my films documentaries. This, of course, reflects my point regarding our view with respect to the existence of any truth and its documentation, such as it may be. It is not only the process of a documentation that is a construction after all, but its subject itself. Truth exists only by common consent. It is just a matter of agreement. What is real and what is not? How do we experience the difference, how do we agree on that and how do we understand a documentation of it, whatever that means?

I am very interested in the circumstances under which we create consciousness, we understand and accept facts, we design the framework in which we move and ultimately exist. We operate globally and inevitably based on a series of factors that define our limits. Are we aware of these and how can we approach and eventually cross them? Who or what sets

our potential and further than that, how much are we in control of that? My early works incorporate within themselves their protagonists by observing them like mice in an experiment, controlling their compatibility, reducing or facilitating their existence and communication. At the same time, it is unclear who or what has their control. That is a fundamental aspect in my work. Power is faceless and formless, it is everywhere, outside but also inside of us. We follow and we create it. We produce and reproduce it, we change and we obey it at the same time. This is exactly how we exist. We do not only produce stories, we are these stories, we do not only produce software; we are the software. We do not only produce interpretations; we are these interpretations. Universally, essentially, inevitably.

Continuing this reflection, my work itself as a whole becomes a commentary on the process of understanding and perception. Missing information, open ends and “unfinished” chapters create a cinema of excerpts. My work challenges the linear thinking, the cause-and-effect approach, the beginning-middle-end kind of storytelling. It stops and restarts, it freezes, it leaves open gaps or unanswered questions. Sometimes, it never really begins and never really ends. It is a slice of a story, a part of a missing film. Its full meaning asks for the participation of the spectator; in a way, it asks for an activation of the spectator’s own creativity. He/she has to fill the missing points, ask the important questions and answer them too.

After the end of my works the spectator eventually reflects about how we think and understand, how we perceive our worldview or our common sense, or simply how we ultimately and sometimes desperately exist.



Empirical Data, 2009

La nozione del tempo nell'opera filmica di George Drivas

Daphne Vitali

Cinematografia e fotografia intrattengono da sempre un rapporto ricco e significativo, aspetto per il quale i teorici hanno dimostrato e continuano a dimostrare grande interesse. Negli anni, infatti, i due generi sono rimasti importanti l'uno per l'altro, sia in termini tecnici che artistici. Il dibattito estetico sul loro rapporto è dominato soprattutto dal concetto di tempo. Rispetto alla cinematografia, la fotografia avrebbe la funzione di fermare il tempo e conservare frammenti del passato. Se infatti è vero che la cinematografia è nata e si è evoluta dalla fotografia, l'immagine fissa, a differenza della “presenza” filmica dell'immagine in movimento, è la “registrazione” di qualcosa che appartiene al passato. Come suggerisce Roland Barthes nel saggio *La camera chiara*, il cinema, proprio in ragione del movimento, perde la sua relazione con la temporalità dell'immagine fissa. Nel presente saggio analizzeremo, dunque, la nozione del tempo nell'opera di George Drivas e, più specificamente, il suo abbinamento tra fotografia e cinematografia, tra immagine fissa e immagine in movimento.

Affidandosi all'estetica dell'immagine fissa, spesso con fermi immagine in luogo del movimento continuo, le opere di George Drivas esprimono l'immobilità, utilizzando nella maggior parte dei casi un'alternanza ritmica di sequenze di immagini. L'artista spesso si serve della fotografia come fotogramma filmico, ossia un frammento di una sequenza filmica che, sebbene presumibilmente esistente, non vediamo mai. Nella sua opera, il singolo fotogramma, che in un film concorrerebbe a creare l'intero movimento essendo uno dei 24 fotogrammi al secondo che lo costituiscono, diventa autonomo trasformandosi in un'immagine filmica statica. La sequenza di fotogrammi produce un effetto di fermo/movimento, tipico delle sue prime opere, che sembrano quasi al rallentatore, al quale successivamente si è aggiunto il movimento della telecamera, spesso

usato per arricchire la fissità dell'immagine.

Tentando una ricostruzione storica dell'uso dell'immagine fissa e dell'immagine rallentata nell'arte e nella cinematografia, si potrebbe affermare che, a differenza della prima metà del XX secolo, periodo in cui la fotografia e la cinematografia si ispiravano prevalentemente all'idea moderna della velocità, dopo la Seconda Guerra Mondiale la lentezza è diventata un segno distintivo dell'avanguardia, quasi fosse, come sottolinea David Campany, una sorta di resistenza alle ideologie del cinema e della televisione di massa nella cultura europea e americana ¹, giungendo a caratterizzare la cinematografia e l'arte nei decenni postbellici. Alcuni esempi di sperimentazione con il tempo e la decelerazione ci sono stati offerti dai neorealisti italiani Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini, ma anche da Andrei Tarkowski, Ingmar Bergman, Bela Tarr, Wim Wenders e Theo Angelopoulos. Nella produzione cinematografica sperimentale, Andy Warhol, Michael Snow e Stan Brakhage hanno tutti incorporato la fissità dell'immagine fotografica nelle loro produzioni artistiche, una lentezza anche individuabile in videoartisti contemporanei come David Claerbout, Mark Lewis, Victor Burgin, Steve Mc Queen e Bill Viola, che hanno affrontato anch'essi, nelle loro realizzazioni, la nozione del tempo. L'artista greco George Drivas può considerarsi iscritto in questa tradizione.

Guardando l'opera filmica di Drivas, si potrebbe asserire che lo spettatore è invitato a rallentare e trovare spazio per la riflessione. Come ha detto Laura Mulvey, “rallentando [...] diventano visibili momenti e significati chiave che non erano percepibili quando si celavano dietro il flusso narrativo e il movimento del film” ². Tuttavia, la potenza dell'opera di Drivas deriva da un silenzio, da una pausa tra fotogrammi fissi, più che da alternanze fotografiche volte a creare l'impressione del movimento. Lo spettatore, testimone di un'esperienza frammentaria della

sequenza fotografica, è esortato a completare la narrazione. Secondo lo stesso artista: “Lo spettatore è invitato a completare i fotogrammi mancanti della storia che si svolge sotto i suoi occhi. L’uso di questa assenza, dell’astrazione e del “vuoto” creato usando un fotogramma anziché un’immagine in costante movimento è esattamente ciò che offre lo spazio e il tempo necessario affinché lo spettatore proietti i propri pensieri sulla storia alla quale sta assistendo”³.

Tentando un’analisi della produzione filmica di Drivas risalente al periodo tra il 2005 e il 2014, presentata in occasione della mostra allestita presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma, è chiaro che nel corso del decennio tutto il suo lavoro si è concentrato sulla sperimentazione dell’immagine fissa e in movimento, dell’immagine narrativa e non narrativa, alla ricerca di un linguaggio astratto che compendiasse contenuto e forma. I suoi film potrebbero essere visti ovunque e in qualsiasi momento, nel futuro o nel passato, perché trasmettono un sentire futuristico e, al tempo stesso, retrospettivo. Tempo e durata diventano concetti fluidi, persino insignificanti o irrilevanti. I suoi eroi sono personaggi spersonalizzati, esseri senza passato o futuro, senza identità e, spesso, senza nome. L’architettura e gli elementi architettonici assumono un ruolo di grande rilevanza, dando forma ai suoi fotogrammi stilizzati. Facciate in costruzione, scale, corridoi, grattacieli, atri, biblioteche, stazioni ferroviarie, musei, teatri e altri edifici, sono tutti elementi presenti nei suoi film. Le immagini di fredde costruzioni moderniste catturate dalla sua telecamera proiettano un’atmosfera di malinconia e alienazione, mentre il paesaggio urbano crea il palcoscenico sul quale affrontare i temi principali: dubbi esistenziali, relazioni umane, mancanza di comunicazione, sentimenti inespressi, pulsioni sessuali inappagate. La sequenza di immagini fotografiche nelle sue prime opere, abbinata a strutture sonore elettroniche, valorizza la qualità ritmica; la scelta del bianco e nero è estremamente evocativa.

Nel cortometraggio *Closed Circuit* (2005), girato a New York, assistiamo a un’indagine su un caso irrisolto osservando lo schermo di una televisione a circuito chiuso, come suggerisce lo stesso titolo. I due interpreti sembrano

verosimilmente coinvolti in una storia d’amore. I piccoli episodi che punteggiano l’opera, gli incontri fortuiti tra i due protagonisti di questa breve sequenza filmica... tutto è sorvegliato, mentre i personaggi “programmati” del film, come nella maggior parte delle opere dell’autore, paiono cavie di laboratorio. Il senso, tuttavia, resta nascosto perché non si afferma esplicitamente quale sia il rapporto tra la storia d’amore e il presunto crimine.

Le opere che costituiscono la trilogia *Social Software* creata da Drivas tra il 2006 e il 2009 ripropongono molte caratteristiche di *Closed Circuit*, sia a livello di cifra stilistica che nella forma narrativa. La trilogia racconta due diverse storie tra due personaggi e la storia di una città. I protagonisti sono apparentemente in missione per testare un programma software o, forse, per partecipare a un gioco di ruolo. L’esiguo numero di personaggi anonimi della trilogia di Drivas si muove in luoghi ed edifici pubblici dando l’impressione di essere osservato e registrato nei movimenti. Spesso la telecamera è posta dietro pareti, pilastri o altri elementi architettonici e sovente vediamo gli eroi (o meglio i loro antieroi) attraverso finestre o scuri come se li spiassimo involontariamente. Gli spettatori seguono le storie private dall’esterno, in maniera quasi voyeuristica, e i personaggi paiono non consapevoli di essere osservati. Drivas usa l’estetica della sorveglianza per commentare la società deleuziana del controllo, inglobando tuttavia nella sua opera anche la cultura contemporanea dell’osservare e dell’essere osservati.

Nella prima parte della trilogia, *Beta Test* (2006), girata a Berlino, incontri ed emozioni sono programmati. In riferimento a quest’opera, l’artista ha commentato: “Beta (B) è la seconda lettera dell’alfabeto greco. Beta Test è la storia di una città. Per Beta si intende una pre-release, ossia la versione di prova di un software. Beta Test parla del nostro futuro, della sorveglianza, dell’urbanità, della comunicazione e del senso di non esistenza. Beta Test è una storia d’amore che tutti potremmo vivere”⁴. Tutte le opere di Drivas sembrano essere una versione beta, fase che precede la commercializzazione vera e propria di un software; i personaggi danno l’impressione di non esistere nel mondo reale: sono totalmente manipolati e seguono istruzioni

impartite loro in una condizione di controllo e osservazione. Sembra inoltre che siano le macchine a controllare le azioni dei protagonisti e lo sviluppo della storia. La trilogia solleva, dunque, una serie di interrogativi: chi produce il software e chi è il software? Chi osserva e chi viene osservato? Quanto controlliamo le macchine che creiamo e quanto ne siamo controllati? Man mano che la storia si dipana, i personaggi acquisiscono una propria volontà e cercano di sottrarsi a un destino predeterminato. La storia resta sempre aperta.

Ambientata alla periferia di Berlino, in quartieri costruiti tra gli anni Sessanta e Settanta, *Case Study* (2007), seconda parte della trilogia, riflette sulla visione modernista utopica. Attraverso la freddezza dell’architettura modernista e la poesia degli spazi vuoti catturati, i personaggi rispecchiano l’incertezza e la lotta per l’autodeterminazione e la comunicazione in un agglomerato urbano contemporaneo. Il titolo della trilogia, *Social Software*, evoca l’omonimo prodotto, ossia un programma creato per favorire la comunicazione tra le persone. Nel cortometraggio *Development Plan* (2009), ultima parte della trilogia, assistiamo alla narrazione dell’architettura della città di Berlino. Campi lunghi e primi piani del progetto di riqualificazione della città sono giustapposti alle altre due storie che compongono il trittico.

Indubbiamente Berlino, città in cui l’artista è cresciuto, dividendosi tra la Germania e Atene, è stata fonte di ispirazione per quest’opera. Berlino è ben più che la città in cui l’artista ha vissuto: simbolo di un’Europa divisa, rappresenta le divisioni e lo sforzo di riunificazione. Drivas usa, quindi, Berlino come paradigma dell’utopia moderna e di altre visioni sociopolitiche lungimiranti della società globalizzata. Nella sua produzione filmica, però, le caratteristiche delle sue città vanno oltre i confini di una determinata società, di uno specifico luogo e tempo. Come l’artista ha avuto modo di dichiarare: “La realtà di queste metropoli [...] mi ha ispirato nel senso che ho scelto di parlare delle caratteristiche che considero pressoché universali”⁵.

In un’opera successiva realizzata in Grecia, *Empirical Data* (2009), Drivas affronta la relazione tra il personaggio principale del film e l’ambiente ostile che lo circonda. Il protagonista è un immigrante che cerca di cambiare nel

tentativo di essere accettato socialmente e integrarsi nel nuovo ambiente. Tale cambiamento, tuttavia, sembra non essere autorizzato dal sistema. La storia narrata da *Empirical Data* si basa sull’esperienza personale di un attore georgiano (il protagonista) immigrato in Grecia, che lo spettatore segue dal momento del suo arrivo nel paese al momento della sua integrazione nella società greca. In quest’opera, l’artista approfondisce il tema dell’immigrazione e dell’integrazione di un corpo estraneo in un nuovo ambiente, tema che riaffronta nel suo ultimo progetto *Laboratory of Dilemmas* (2017), con il quale rappresenta la Grecia alla 57. Biennale di Venezia.

In tutte le sue prime opere descritte poc’anzi, la trama è riassunta in testi scritti che compaiono come intertitoli, utilizzando un linguaggio informatico scientifico che fornisce un’interpretazione dello svolgimento della storia. Gli intertitoli sono una versione della narrazione più che una spiegazione di ciò che vediamo, e talvolta sono persino disorientanti. Nelle opere di Drivas, infatti, non vi è una sola vera storia, una verità assoluta. Se nascondessimo gli intertitoli, la narrazione potrebbe essere completamente diversa. I testi potrebbero definirsi un altro film che si sviluppa parallelamente alle immagini. La storia è, pertanto, più implicita che esplicita. Già nel 2007, Drivas aveva rivolto nuovamente l’attenzione alla città e alla società di Atene, che ha ispirato la sua produzione dopo la trilogia berlinese. Oggi, Atene sta vivendo la crisi economica in una condizione contemporanea particolare che spinge alla riflessione e al commento. Tuttavia, l’Atene ritratta nei progetti di Drivas non somiglia alla città che i suoi abitanti vivono quotidianamente. È una visione di Atene attraverso l’obiettivo dell’artista, una città con edifici modernisti, vuota e silente. Nessun vociare per le strade, nessun passante, nessun negozio, come se fosse una città utopica, disabitata da sempre.

L’intera produzione filmica di Drivas riguarda la gestione di una crisi, un errore o, per meglio dire, un “errore di sistema”. Le difficoltà operative presentate nella trilogia *Social Software* si trasformano in emergenze nelle opere più recenti, dove la nozione di crisi inizia ad assumere la forma tangibile di un problema sociopolitico. “Il sistema è sull’orlo

del collasso. Il suo posto è stato eliminato”, dice il narratore di *Sequence Error* (2011), incaricato di una serie di licenziamenti. In quest’opera, ambientata in un contesto aziendale contemporaneo, a causa di un’improvvisa crisi di sistema, i dipendenti in esubero vengono cancellati casualmente come se fossero file digitali. Anche qui, come in tutte le opere di Drivas, la specifica sequenza di eventi da rispettare affinché il sistema funzioni regolarmente pare sconvolta. Inoltre, l’espressione “errore di sequenza” in informatica indica un errore che si manifesta quando gli elementi di una serie non seguono un ordine prestabilito. In questo lavoro sociopolitico in cui l’artista affronta temi di attualità legati alla crisi che oggi affligge la Grecia, riutilizza frammenti di due famosi discorsi del XX secolo, pronunciati rispettivamente da Che Guevara nel 1963 e da George Marshall nel 1947.

Nelle prime opere di Drivas, la trama è di secondaria importanza e gli eventi sono brevi episodi che si svolgono secondo un ritmo cadenzato. Non è un caso che, nelle opere più recenti, cercando di sottolineare l’intreccio e la narrazione, Drivas ricorra all’immagine in movimento. In *Sequence Error*, l’immagine acquisisce sia movimento che colore e viene introdotto per la prima volta il dialogo. Così facendo, Drivas abbandona la pura immagine fissa e la sequenza di istantanee come base dei suoi lavori. Benché il movimento ora sia catturato dalla telecamera, le sue inquadrature sono nondimeno statiche e l’immagine in movimento flirta con fermi immagine introducendo la temporalità dell’immobilità nel movimento. La lentezza rimane, comunque, una caratteristica distintiva anche delle ultime opere.

In *Kepler* (2014), la produzione più recente presentata alla mostra, girata a Tbilisi, Georgia, l’artista tenta di individuare le soluzioni possibili a un altro momento di crisi. Il film riguarda l’ambiente e il rischio tossico. In questo caso, le soluzioni vengono cercate da esperti dell’“Altro”, su pianeti alieni. Kepler è il nome di un pianeta appena scoperto che, per suolo, atmosfera e dimensioni, è simile alla terra, il che lo rende potenzialmente abitabile. Inoltre, Kepler è anche il nome di un mastodontico e controverso progetto di costruzione realizzato nel corso del film. Parlando dell’opera, l’artista

ha commentato: “Kepler è un altro pianeta o il nostro, è il passato e il futuro, è una prospettiva auspicabile o una catastrofe imminente, è la ripetizione degli stessi errori o un’opportunità per diventare migliori. E questo non ha a che vedere con la Georgia, ma con l’intero mondo” ⁶. Che si tratti di New York, Berlino, Atene o Tbilisi, Drivas presenta una “non città”, un “non luogo”, un topos senza memoria, sia essa individuale o collettiva, un’ “eterotopia cinematografica”, per mutuare un’espressione di Victor Burgin. Edifici famosi, pregni di riferimenti storici, paiono perdere la loro identità e acquisirne una nuova, diventando una cornice per le sperimentazioni narrative di Drivas.

Pensando alla nozione del tempo nelle opere di Drivas, mi piacerebbe ricondurre il suo lavoro filmico alle teorie deleuziane del tempo e del movimento. Gilles Deleuze, nei suoi due saggi sul cinema pubblicati negli anni Ottanta, testi che possono considerarsi filosofici perché riguardano lo stile del film, applica la filosofia del tempo, del cambiamento e del movimento di Henri Bergson alla costruzione cinematografica, affermando che il cinema classico, il genere hollywoodiano, ciò che lui definisce “immagine-movimento”, dipende dal movimento e dall’azione, mentre nella cinematografia artistica modernista europea, caratterizzata dalla sua “immagine-tempo”, i personaggi si trovano in situazioni in cui non sono in grado di agire e reagire in modo diretto. Per Deleuze ciò rappresenta la rottura dello “schema senso-motorio”. L’immagine ottenuta dai “collegamenti senso-motori” diventa un’“immagine ottica e sonora pura”, che è un’immagine diretta del tempo, un’immagine-tempo. Secondo Deleuze, l’immagine-tempo fa la sua comparsa dopo la Seconda Guerra Mondiale, mettendo in crisi l’immagine-azione, e ne descrive cinque caratteristiche, che hanno trovato la loro prima espressione nel neorealismo italiano, ovverosia “la situazione dispersiva, i collegamenti intenzionalmente deboli, la forma del viaggio, la consapevolezza dei cliché [e] la condanna della trama” ⁷. Orbene, molte di queste caratteristiche sono individuabili nelle opere di Drivas.

Dai collegamenti “non razionali” tra le sequenze dell’immagine-tempo emergono spazi disconnessi: gli “spazi qualunque”. Contrariamente all’immagine-movimento,

la cui azione, nella maggior parte dei casi, si svolgeva in un determinato spazio e tempo, lo “spazio qualunque” è il luogo del viaggio moderno e agisce esattamente come l’immagine tempo, mettendo in crisi la trama. Gli eventi dei film non portano, quindi, la narrazione a una conclusione. È il caso, ad esempio, delle conclusioni aperte e aspecifiche delle opere di Drivas. I protagonisti, anziché reagire in base alle circostanze, vagano in spazi vuoti e si confrontano con eventi che raramente li riguardano.

Gli anteroi di Drivas non sono in grado di collocarsi in una determinata situazione e si pongono al di fuori della trama centrale, sempre che ve ne sia una. Nella maggior delle sue opere, come abbiamo avuto modo di vedere, la trama e lo sviluppo dei personaggi sono secondari perché l’artista si preoccupa essenzialmente dell’ambiente circostante e degli spazi urbani architettonici catturati. All’interno degli spazi disconnessi dei film di Drivas in cui si muovono i suoi personaggi spersonalizzati, il loro viaggio diventa la narrazione di spazi urbani deserti, che sottolineano la solitudine, l’incertezza e l’ansia, come nei film neorealisti italiani. Inoltre, l’alienazione nelle opere di Drivas non si manifesta soltanto in ambienti urbani esterni, ma anche in ambienti interni. Gli elementi architettonici che abbiamo descritto poc’anzi possono simboleggiare sentimenti muti: “in particolare, le pareti illustrano la capacità (o l’incapacità) dei personaggi di stabilire relazioni reciproche” ⁸. Nelle sue opere, l’artista spesso utilizza immagini e ambientazioni anziché un potenziale dialogo, richiamandosi a ciò che Deleuze definisce “immagine ottica e sonora pura”.

Sebbene Deleuze non proponga un’unica teoria specifica del tempo applicabile all’analisi dei film, le sue idee filosofiche possono stimolare la riflessione sulla cinematografia e le sue temporalità. Molto di quanto Deleuze sostiene nei suoi saggi sulla teoria filmica si basa sulla convinzione che il cinema abbia modificato il modo in cui concepiamo e percepiamo il tempo. Oltre a un nuovo tipo di immagine, l’immagine-tempo, Deleuze ha elaborato un nuovo tipo di pensiero, l’immagine del pensiero, che costringe lo spettatore a riflettere. Con la comparsa dell’immagine-tempo, rispetto all’immagine fissa lo spettatore cinematografico diventa pensoso. ⁹ Raymond Belour e Laura Mulvey hanno osservato

che proprio l’immobilità e la lentezza lasciano spazio alla riflessione. I film di Drivas sembrano aprire un dialogo con il cosiddetto “cinema ritardante” descritto da Laura Mulvey per “lasciare spazio e tempo al pensiero associativo, alla riflessione sulla risonanza e la connotazione [...] e, in ultima analisi, ai processi onirici personali” ¹⁰. In tali circostanze, il nostro rapporto con l’immagine e il tempo cinematografico viene svincolato dall’impulso del movimento e dell’azione. La lentezza e l’immobilità nei film di Drivas possono essere visti come un veicolo per intensificare le nostre esperienze spaziotemporali.

Note	
1	David Campany, <i>The Cinematic, Documents of Contemporary Art</i> , Whitechapel and MIT Press, Londra e Cambridge, 2007, pag. 10.
2	Laura Mulvey, <i>Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image</i> , Reaktion Books, Londra, 2006, pagg. 146-147.
3	http://fixit-emst.blogspot.gr/2009/07/un-documented-conversation-between-g.html
4	Dal sito dell’artista: drivas.org
5	http://cinepivates.gr/george-drivas-interview/
6	Ibid.
7	Gilles Deleuze, <i>Cinema 1: the movement-image</i> , Londra, Athlone, 1986, pag. 210.
8	Mitchell Schwarzer in Mark Lamster (ed.), <i>Architecture and Film</i> , New York, Princeton Architectural Press, 2000, pag. 205.
9	Per una trattazione del concetto di “spettatore pensoso”, consultare i saggi di Bellour “The Pensive Spectator” in David Campany (ed.), <i>The Cinematic. Documents of Contemporary Art</i> , Whitechapel and The MIT Press, Londra, Cambridge, 2007, pagg. 119-123 e Laura Mulvey “The Pensive Spectator” in Laura Mulvey, <i>Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image</i> , Reaktion Books, Londra, 2006, pagg. 181-196.
10	Laura Mulvey, <i>Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image</i> , Reaktion Books, Londra, 2006, pag. 147.

Film and photography have always had a rich and significant relationship, which has been among film theorists' main areas of interest. The two genres have remained important for each other throughout the years, both technically and artistically. The aesthetic discussion of photography in relation to cinema is mainly dominated by the concept of time. When compared to film, photography is said to be stopping time and preserving fragments of the past. However, films are born and evolve out of photography. But unlike the cinematic "presence" of the moving image, the still photographic image refers to something recorded, which belongs to the past. As Roland Barthes suggested in his book *Camera Lucida*, cinema –because of its movement- loses its relationship to the temporality of the still photograph. This essay will concentrate on the notion of time in George Drivas' films and more specifically in the artist's coupling of photography and film, stillness and the moving image.

Relying on the aesthetics of the still image and often using freeze-frames, rather than continuous motion, George Drivas's films are grounded in stillness and in most of his works he uses a technique of rhythmically alternating image sequences. He often uses photography as a film frame, as a fragment of a film sequence that supposedly exists, but that we never see. The individual frame, whose function in film is to combine with others at 24 frames per second to constitute movement, in Drivas's work becomes autonomous and is transformed into a static film still. The sequence of frames creates a stop-motion effect that characterises Drivas's early work. His films look as if they are in slow motion, while in his more recent works, camera movement is often used to supplement the stillness of the image.

Attempting a historical overview of the use of stillness and slowness in art and film, one

might argue that in contrast to the first half of the twentieth century, when photography and film were shaped mainly by the modern idea of speed, after the Second World War slowness was considered avant-garde. As David Campany has pointed out, it could be seen as a kind of resistance to the ideologies of mainstream cinema and television in European and American culture¹. Slowness came to characterize film and art in the post-war decades that followed; the Italian neorealist filmmakers Michelangelo Antonioni and Pier Paolo Pasolini, as well as Andrei Tarkowski, Ingmar Bergman, Bela Tarr, Wim Wenders and Theo Angelopoulos, among others, are known for experimenting with time and deceleration. In experimental filmmaking, Andy Warhol, Michael Snow and Stan Brakhage all incorporated the stillness of the photographic image into their artistic productions. This slowness can also be identified in contemporary video artists such as David Claerbout, Mark Lewis, Victor Burgin, Steve McQueen and Bill Viola, who have also dealt through their work with the notion of time. The Greek artist George Drivas can be seen as emerging from this tradition.

Looking at Drivas's work, one could argue that the spectator is invited to slow down and make room for thought. As Laura Mulvey has put it, "by slowing down [...] key moments and meanings become visible that could not have been perceived when hidden under the narrative flow and the movement of film."² However, the power of Drivas's work derives from a silence, a pause between the still frames, rather than from the photographic alternations that create the impression of movement. The spectator is witnessing a fragmentary experience of the photo sequence and is asked to complete the narrative. In the artist's words: "The viewer is invited to fill in the missing frames of the film unfolding before their eyes. The use of this absence, the abstraction and 'emptiness' created

by using a frame, rather than a constantly moving image, is precisely what provides the space and time required for the viewer to project their own thoughts on to the story unfolding before their eyes."³

In Drivas's films presented at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome, which were created between 2005 and 2014, we can see that his experimentation during this decade involves the still or moving and the narrative or non-narrative image and a quest for an abstract language as regards both content and form. His films could be set anytime and anywhere, in the future or the past, as they convey both a futuristic and a retro mood. Time and duration are unclear and even unimportant or irrelevant. His heroes are depersonalised characters; people without a past, a future, an identity and often a name. Architecture and architectural elements play a very prominent role, shaping his stylised frames. Building facades, staircases, corridors, high-rise buildings, lobbies, libraries, railway stations, museums, theatres, and other edifices all feature in his films. The images of the cold modernist buildings captured by his camera project an ambiance of melancholy and alienation, while the urban landscape sets the stage for the key themes addressed: existential quests, human relationships, lack of communication, feelings left unexpressed, sexual desires left unfulfilled. The sequence of photographic images in his early works combined with the electronic sonic textures enhances the rhythmic quality, while his black and white footage is most evocative.

In his film *Closed Circuit* (2005) – shot in New York – an unsolved criminal case is observed on CCTV, as the title suggests, while the two protagonists appear to be romantically involved. The small incidents that occur with their chance encounter during this short film sequence all happen under surveillance, while the 'programmed' characters of the film –as in most of Drivas's works- seem to be under laboratory conditions. But the work remains occult, as we are not told what the relationship is between the love story and the alleged crime.

The works making up the *Social Software* trilogy that Drivas created between 2006 and 2009 bear many similarities to *Closed Circuit*,

both stylistically and in the narrative form. The trilogy deals with two different stories about two people and one story about a city. The protagonists seem to be on a mission – to test a software program, or play a role-playing game. The few and nameless characters move through public places and buildings, giving the impression of being watched and their movements recorded. The camera is often placed behind walls, pillars and other architectural elements and we often see the heroes (or better, anti-heroes) through windows or blinds as if we are spying on them, even unintentionally. The spectators watch the private stories from the outside as voyeurs, while the characters seem unaware of being under observation. Drivas uses the aesthetics of surveillance to comment on the Deleuzian society of control, but also to incorporate in his work the contemporary culture of watching and being watched.

In the first part of the trilogy, *Beta Test* (2006), filmed in Berlin, human encounters and emotions are controlled by a computer program. As Drivas notes, "Beta (B) is the second letter of the Greek alphabet. Beta Test is the story of a city. Beta is a pre-release, test version of software. Beta Test is about our future. It is about surveillance, urbanity, communication and the sense of non-existence. Beta Test is a love story. It could happen to anyone."⁴ All Drivas's films seem to be in beta – a process before a software program becomes available for sale. The characters seem not to exist in the real world: they are totally manipulated and follow the instructions given under control and observation. Moreover, the machines seem to be controlling the protagonists' actions and the development of the story. A number of questions arise: who produces the software and who is the software? Who is watching and who is watched? To what extent do we control the machines we create and to what extent do they control us? As the story progresses, the characters acquire a will of their own and try to escape their predetermined course. There is no conclusive ending to the story.

Set on the outskirts of Berlin, in districts built in the 1960s and '70s, *Case Study* (2007), the second part of the trilogy, reflects on the utopian modernist vision. Through the coolness of modernist architecture and the

poetry of empty spaces, the characters reflect the uncertainty and struggle towards self-determination and communication within the contemporary urban centre. (The trilogy's title, *Social Software*, refers to programs designed to help people communicate.) In the short third film, *Development Plan* (2009), we witness a narrative told by the architecture of the city of Berlin. Long and close shots of the city's redevelopment plan are juxtaposed with the first two stories of the trilogy.

The city of Berlin was undoubtedly the source of inspiration of the trilogy. This is where the artist grew up, sharing his time with Athens. Much more than a simple home town, Berlin is the symbol of a divided Europe and of the effort of reunification. Drivas uses Berlin as a paradigm for the modern utopia and other sociopolitical visions of the globalized society. However, in his films, the characteristics of cities go beyond the boundaries of a particular society and a specific place and time. In the artist's words, "The reality of those big cities [...] inspired me to the extent that I chose to talk about those features that I consider to be almost universal."⁵

In a later work filmed in Greece, *Empirical Data* (2009), Drivas deals with the relationship between the main character and his hostile environment. The protagonist is an immigrant who tries to change, in an effort to become socially accepted and integrated into his new society. However, this change appears to be unauthorised by the system. *Empirical Data* is based on the personal experience of a Georgian actor (the protagonist) who immigrates to Greece; the spectator follows him from entering the country through to his integration into Greek society. Here, the artist is concerned with the issue of migration and integration of a foreign body into a new environment, a subject he will revisit in his new project *Laboratory of Dilemmas* (2017), representing Greece at the 57th Venice Biennale.

In all his early works described above, the plot is recounted with intertitles, using a scientific computer language to interpret the unfolding story. The intertitles provide a version of a narrative rather than an explanation of what we see, while sometimes they even disorientate. In Drivas's works there is no one true story, no absolute truth. If we hide the intertitles we are

faced with a different storytelling. The texts are like another film that evolves in parallel with the images. In fact, the story is implied rather than told.

As early as 2007, Drivas turned his attention back to the city and society of Athens, which inspired his work after the Berlin trilogy. Today, Athens in the midst of economic crisis is a special contemporary condition for reflection and commentary. However, as depicted in Drivas's projects, Athens does not resemble the city that its inhabitants experience every day. It is a view of Athens through the artist's cinematic lens; a city of modernist buildings, empty and silent. The streets are mute, devoid of people and stores, as if it were a utopian city without inhabitants present or past.

Drivas's entire body of films concerns the management of a crisis, a mistake, a system error. The operational difficulties that we see in his *Social Software* trilogy turn into emergencies in his more recent works, while the notion of crisis begins to take tangible form in the guise of socio-political problems. "The system is on the verge of collapse. Your position has been eliminated," says the narrator in *Sequence Error* (2011), who is tasked with laying off employees. In this film, set in a contemporary corporate environment on the occasion of a sudden system crisis, people are made redundant, deleted from the system as casually as if they were digital files. Here, as in all of Drivas's films, the specified sequence of events meant to keep the system functioning smoothly seems to be upset. Moreover, the term 'sequence error' in computer science refers to an error that arises when the arrangement of items in a set does not follow some specified order. In this socio-political work addressing the crisis facing Greece today, the artist uses fragments from two famous speeches of the 20th century, delivered by Che Guevara in 1963 and George Marshall in 1947.

In Drivas's earlier films, the plot is of secondary importance, and the events consist of brief episodes unfolding at a steady pace. It is no coincidence that in his most recent work, seeking to emphasise plot and narrative, Drivas turns to the moving image. In *Sequence Error* the image acquires both motion and colour, and dialogue is first introduced. For the first time, Drivas moves away from a purely still image and a

sequence of photographic snapshots as the basis of his works. While motion is now captured by the camera, his shots are nevertheless static and the moving image flirts with freeze-frames by introducing the temporality of stillness in motion. However, slowness remains a characteristic of his later works.

In *Kepler* (2014), the most recent work in the exhibition and filmed in Tbilisi, Georgia, the artist is looking for possible solutions at another moment of crisis. The film is about the environment and toxic hazard. Here, scientists seek solutions from the 'Other' on foreign planets. Kepler is the name of a newly discovered planet whose soil, atmosphere and size are similar to Earth's and make it potentially habitable. It is also the name of a grandiose and controversial construction project taking place in the film. The artist has noted about this work: "Kepler is another planet or it is our planet, it is the past and the future, it is a hopeful prospect or our forthcoming disaster, it is the repetition of the same mistakes or an opportunity for us to become better. And this has nothing to do with Georgia but with the whole world."⁶ Whether it is New York, Berlin, Athens, or Tbilisi, Drivas presents a non-city, a non-place, a topos without memory – either personal or collective – a 'cinematic heterotopia', to borrow a term from Victor Burgin. Well-known buildings loaded with historical references seem to lose their identity and acquire new ones, becoming a setting for Drivas' laboratory tales.

It is interesting to consider the notion of time in Drivas's films in relation to Deleuzian film theories of time and movement. In his two books on cinema published in the '80s, which are very much philosophical works but are also concerned with film style, Gilles Deleuze applies Henri Bergson's philosophy of time, change and movement to cinematic construction. He argues that classical cinema, the Hollywood film genre – what he calls the movement-image – is dependent on movement and action, while in the European modernist art film - what he calls the time-image - the characters find themselves in situations where they are unable to act and react directly. This is what Deleuze calls the collapse of the 'sensor-motor image'. The image cut off from 'sensory-motor links' becomes 'a pure optical and sound image', which is a direct

image of time, a time-image. According to Deleuze, after the Second World War the time-image first made its appearance and brought the action image into crisis. Deleuze describes five characteristics of the new image, which found their first expression in Italian neorealism: "the dispersive situation, the deliberately weak links, the voyage form, the consciousness of clichés, [and] the condemnation of the plot".⁷ Many of these characteristics can be detected in Drivas's works.

The consequences of the 'non-rational' links between the shots of the time-image are the disconnected spaces which begin to appear: "the any-space-whatevers". In opposition to the movement-image, whose action most often takes place in a specific space and time, the 'any-space-whatever' is the place of the modern voyage and functions in the same way as the time-image, by placing the plot into crisis. Thus, the events of the films do not bring the narrative to a conclusion. This is the case with the open, non-specific endings of Drivas's films. Rather than react according to the circumstances, the characters wander around the empty spaces and are confronted with events that hardly concern the people they happen to.

Drivas's anti-heroes are unable to identify their position within the given situation, but they place themselves outside the central plot – if there is one. In most of his works, as we have seen, the plot as well as the character development are secondary, while the artist's primary concern is to the surroundings and the architectural urban spaces he captures. Within the disconnected spaces of Drivas's films where his depersonalized characters move, their journey becomes the narrative of deserted urban spaces, emphasizing solitude, uncertainty and anxiety like in Italian neorealist films. Moreover, alienation in Drivas's films does not only take place in outdoor urban settings, but also indoors. The architectural elements that we described earlier can symbolize mute feelings; "walls in particular illustrate the ability (or inability) of [the] characters to relate to each other."⁸ In his films, the artist often makes use of images and settings rather than a potential dialogue, which refers to what Deleuze describes as the "pure optical and sound image".

Though Deleuze does not offer a single

specific theory of time that can be applied to film analysis, his philosophical ideas can stimulate reflection on films and cinematic temporalities. Much of what Deleuze says in his books on film theory is based on a belief that cinema has changed the way we think and feel about time. Besides the new kind of image – the time-image – Deleuze speaks of a new kind of thought – the image of thought – which forces the spectator to think. With the appearance of the time-image, as with the still image, the spectator is made pensive.⁹ Raymond Belour and Laura Mulvey have observed that it is stillness and slowness that offer room for reflection. Drivas’s films seem to open a dialogue with the so-called ‘delaying cinema’ Mulvey describes, to “allow space and time for associative thought, reflection on resonance and connotation [...] and ultimately personal reverie”.¹⁰ In such circumstances our relation to the image and cinematic time is released from the momentum of movement and action. Slowness and stillness in Drivas’s films can be seen as a vehicle to intensify our temporal and spatial experience.

Notes

- 1 David Campany, *The Cinematic, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel and MIT Press, London and Cambridge, 2007, p. 10.
- 2 Laura Mulvey, *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006, pp. 146-147.
- 3 <http://fixit-emst.blogspot.gr/2009/07/un-documented-conversation-between-g.html>
- 4 From the artist’s website: drivas.org
- 5 <http://cinepivates.gr/george-drivas-interview/>
- 6 Ibid
- 7 Gilles Deleuze, *Cinema 1: the movement-image*, London, Athlone, 1986, p. 210
- 8 Mitchell Schwarzer in Mark Lamster (ed.), *Architecture and Film*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 205.
- 9 For a discussion of the concept of the ‘pensive spectator’ see Raymond Bellour’s essays “The Pensive Spectator” in David Campany (ed.), *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel and The MIT Press, London, Cambridge, 2007, p.119-123 and “The Pensive Spectator” in Laura Mulvey, *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006, p. 181-196.
- 10 Laura Mulvey, *Death 24x a Second, Stillness and the Moving Image*, Reaktion books, London, 2006, p. 147.



Empirical Data, 2009



Case Study, 2007-2008

Il fotogramma rivelato
brevi note sui foto-film di George Drivas *

Saretto Cincinelli

*Certains artistes se sont emparés de l’image animée
pour exposer un nouveau ‘matériau’: le temps*
Dominique Païni

*Una casa fotografata e una casa filmata non si
rassomigliano affatto perché per quanto non accada nulla
il cinema registra lo stesso il tempo che passa*
Jean Cocteau

Le immagini di un soggetto in movimento filmate al di sotto o al di sopra della soglia di 24/25 fotogrammi al secondo, introducono un turbamento nella visione (un’accelerazione se riprese a velocità inferiore o un rallentamento se filmate a una velocità superiore) ¹. Un’analoga ma meno evidente destabilizzazione che non giunge a manifestarsi compiutamente come *effetto*, ma proprio perciò appare maggiormente capace d’inquietare la visione, emerge anche nella ripresa a camera fissa di soggetti tendenzialmente statici, come indica, in modo eclatante e sintomatico *Empire*, 1964, di Andy Warhol.

I limiti imposti dalle ricordate soglie di scorrimento vengono a cadere quando ad essere ripresa è una foto che occupa l’intero schermo (l’immobilità resiste infatti a qualsiasi sollecitazione), tuttavia la persistente presenza di un’immagine fissa all’interno di un film produce comunque un turbamento particolare, poiché

“senza smettere di svolgersi al suo ritmo, il film sembra fissarsi, sospendendosi, creando nello spettatore un indietreggiamento che va di pari passo con un aumento della fascinazione” come se nella visione due tempi si mescolassero “senza mai confondersi” ².

Un residuo di questo sovvertimento permane sottotraccia anche quando ci troviamo ad assistere a film integralmente realizzati a partire da un concatenamento di immagini fotografiche, come quelli di George Drivas ³, in cui la foto, che tradizionalmente svolge la funzione di arrestare il flusso temporale, è sottoposta ad una invisibile metamorfosi, che la trasforma in una sorta di paradossale ‘fotogramma’ filmico in *sur place*.

Il ‘fotogramma’, che nel film è un’unità fantasma destinata a dissolversi per dar vita al movimento, ritorna qui, intempestivamente, a far mostra di sé: smentendo sistematicamente il presente continuo (il *sempre ora*) che anima

* Queste brevi note non si propongono come un approccio esaustivo all’ opera di George Drivas ma come un tentativo di sottolineare, sia pur indirettamente, come la prima fase del suo lavoro (2005-2009) si inserisca all’interno di una serie di ricerche e teorizzazioni che negli ultimi decenni, a livello nazionale e internazionale, hanno tentato di portare in primo piano il legame sotterraneo che, da sempre, unisce fotografia e cinema, ponendo in risonanza le fertili connessioni che sottotraccia uniscono immagine statica e immagine dinamica. Ricerche tornate di grande attualità in sintonia con il recente digital turn (segnato dal convergere di tutti i media su piattaforme digitali) e l’apertura di spazi d’arte all’esposizione di immagini in movimento e al frequente transito di maestri del cinema verso lo spazio museale (Peter Greenaway, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Atom Egoyan, Chantal Akerman,

Abbas Kierostami, Bela Tarr...) e di quello di riconosciuti artisti internazionali verso il cinema (Matthew Barney, Julian Schnabel, Shirin Neshat...). Dopo una fertile stagione seminale a cavallo tra Ottocento e Novecento (Eadweart Muirbrydge, Etienne Jules Marey...) la relazione tra immagine statica e dinamica, film e fotografia, ha occupato una sezione di rilievo nelle ricerche delle avanguardie storiche (Hans Richter, Man Ray, René Clair, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov...) riemergendo in quelle delle neovanguardie degli anni 60-70 e in parte del cinema d’artista underground e strutturalista (Andy Warhol, Michael Snow, Hollis Frampton...) o anche -sconfinando dal registro più strettamente sperimentale- in La Jetée di Marker, in certi cortometraggi di Agnès Varda... sino a tornare di grande attualità nella ricerca video degli ultimi decenni (Bill Viola, Stan Douglas, David Claerbout, Mark Lewis, Sharon Lockhart...).

la ripresa cinematografica, facendo ostinatamente cenno verso la propria originaria staticità. La scomparsa di ogni movimento interno all'inquadratura crea così un effetto immaginario di fermo-immagine e nonostante lo spettatore sappia, dal permanere della musica elettronica o dalla comparsa di brevi didascalie, di stare assistendo ad un film i suoi occhi e la sua mente sperimentano ogni volta di essere provocati dalla fissità.

Grazie alla sua ineluttabile dimensione documentaria l'immagine fotografica, quand'anche proposta in proiezione non duplica il tempo, come fa il cinema, ma lo sospende, lo frantuma, lo gela, e nel far ciò, appunto, documenta il suo immobile trascorrere. Questa sorta di *impasse* del movimento che si verifica all'interno di un *défilé* di immagini statiche, contigue ma sempre diverse, introduce nella visione una discontinuità e, insieme, un sentimento di prossimità tattile, che produce un tipo di ricezione, non più fluida e immediata, ma lacunare ed ellittica: la disposizione in sequenza di ciascuna foto suggerisce infatti *contemporaneamente* l'illusione del movimento e il suo arresto, dando vita ad una sorta di fantasia zenoniana che induce tacitamente l'osservatore a dissolvere la stasi di ciascuna immagine per supplire a quelle mancanti.

Attraverso il ricorso alla fotografia Drivas pratica dunque una forma di narrazione spazializzata, le cui pose in sequenza ritmica evocano l'azione senza mostrarla. I suoi 'fotogrammi' in *sur place* registrano, isolano e frammentano, *après coup*, i mutamenti di posizione degli attori: la continuità temporale viene così sacrificata al dettaglio, parziale ma concreto, offerto dalla fotografia, grazie alla quale il movimento è colto attraverso una dissezione/ congelamento che intende carpire all'attimo la sua dilatazione. In questo modo il tempo si manifesta come minima disarticolazione dello spazio mentre la visione si costituisce come una serie di sezioni che combaciano quasi perfettamente: e proprio in questo *quasi* spaziale sembra risiedere la loro dimensione temporale, una dimensione basata su un tempo incongruo, dimenticato, posto per così dire fra parentesi, colto più per i suoi effetti che per la sua durata, un tempo, destituito di pateticità, che potremmo definire litotico.

L'operazione di Drivas appare dunque riconducibile ad un'estetica della frammentazione, parallela ed opposta a quella messa in atto da certe opere di David Claerbout come *Sections of a Happy Moment*, 2007 o *The Quiet Shore*, 2011, in cui la dischiusura e la moltiplicazione di un istante potrebbe potenzialmente proseguire all'infinito a causa del continuo variare del punto di vista su un'unica frazione temporale, o a quelle proposte dalla serie delle *Exposure* di Barbara Probst che affrontano un analogo motivo a partire da un registro più direttamente fotografico ed installativo ⁴. Tuttavia, e fatta salva la profonda diversità della genesi di ciascuna di questa opere, mentre Claerbout o Probst tendono a farci esperire l'interminabile incantamento dell'istante, Drivas si propone invece di farci sentire il moto del tempo tramite *tableaux vivants* del movimento che pongono fra parentesi il suo stesso svolgersi, come nella celebre e paradossale concezione istantanea e discontinua del movimento nella filosofia eleatica che, non casualmente, Philippe Dubois pone all'origine sia del dispositivo fotografico che di quello cinematografico ⁵.

Se animare l'immagine, vederla muoversi, è stato il sogno dell'umanità, oggi possiamo avanzare l'idea di assistere al movimento opposto: la vogliamo vedere fermarsi, mettersi in posa, fissarsi, oscillare tra immobilità e movimento
Serge Daney

Il cinema, per la possibilità che gli è propria, grazie alla ripresa e al montaggio, di amalgamare le altre arti senza presentarle come tali, può e deve realizzare il passaggio dell'immobile. Ma deve anche realizzare l'immobilità del passaggio
Alain Badiou

Per quanto immobile e piatta possa essere, un' inquadratura cinematografica non sarà mai la condensazione di un momento unico, ma sempre la traccia di una durata. Nonostante la pellicola, nella sua materialità, sia una collezione di istantanee, il film in proiezione -e un film non esiste se non in proiezione- le annulla tutte a vantaggio di un'unica immagine media in movimento: eppure l'effetto di movimento rimane comunque un *effetto*, il risultato di una percezione fisiologico-intellettuale di immagini

statiche concatenate che produce l'impressione di dinamicità attraverso la somma di istanti immobili.

Ribaltando l'adagio di Christian Metz, secondo cui l'aspetto rivoluzionario del cinema consiste nell' "*iniettare nell'irrealtà dell'immagine la realtà del movimento*", opere quali *Closed Circuit*, *Case Study*, *Beta Test* -capaci di inscenare una dialettica in stato d'arresto tra immagine statica e dinamica- sembrano, all'opposto, voler iniettare nell'irrealtà del movimento cinematografico la realtà dell'immagine fotografica; mostrano, infatti, in proiezione, la mirabile opera di indebolimento cui hanno sottoposto (tramite l'*incantamento del sempre ora* e la dinamizzazione dell'*è stato*) i confini di 'cinema' e 'fotografia'.

Le opere di George Drivas paiono così sfatare il pregiudizio modernista che tendeva a mantenere rigidamente separati cinema e fotografia senza provocare l'annullamento reciproco delle loro diversità.

Con un duplice stratagemma l'artista promuove la fotografia al rango di 'fotogramma' (immaginario), inserendola in una serie, per quanto discontinua, e il 'fotogramma' (in sospensione) al rango di fotografia, evacuando dal suo interno ogni movimento. L'effetto ne che deriva apre la prospettiva di un tempo immobile, diviso, fratturato che contribuisce ad avvicinare i due medium: dissimulata in una sequenza di movimento, la fotografia pare sempre sul punto di muoversi grazie al montaggio ma l'impressione di staticità della foto persiste nonostante il dinamismo del filmico. Ne risulta che non ci troviamo mai né di fronte al cinema-cinema né alla fotografia-fotografia ma ad una sorta di *fusione a freddo* dei due ⁶.

Le opere di Drivas portano così in primo piano quel *double bind* che lega a doppio filo, mantenendole separate, immagine statica e dinamica, film e fotografia, un legame paradossale che, per usare la terminologia di Jacques Derrida, nella *stricture* produce anche l'effetto di una contemporanea *de-stricturation*. La logica di questo doppio movimento, esplicitamente tematizzata nelle opere in mostra, sospende attraverso la sua irriducibile indecidibilità ogni opposizione binaria, colta come mera contrapposizione e induce piuttosto

a pensare all'impensato di un legame che mantiene aperto un rapporto di *ab-solutione*.

Potremmo anche dire che le opere di Drivas trasformano una sorta di autolimitazione in una *chance*, aprendo la via a un concetto di *filmico* simile a quello delineato da Roland Barthes in "Il terzo senso", poco importa in questo caso se il veicolo dell'immagine sia digitale o analogico, dal momento che il video è qui utilizzato alla stregua di una cinepresa. "Il filmico, paradossalmente, – precisa Barthes – non può essere colto nel film 'in situazione', 'in movimento', 'al naturale', ma solamente ... in quell'artefatto maggiore che è il fotogramma ... Il filmico è nel film ciò che non può essere descritto, è la rappresentazione che non può venir rappresentata", e infine "il 'movimento' che si ritiene l'essenza del film non è per nulla animazione flusso mobilità, 'vita', copia ma solo l'armatura di uno spiegamento permutativo" che richiede "una teoria del fotogramma". Solo il fotogramma, che "elimina la costrizione del tempo filmico", ci offre infatti "il dentro del frammento" ⁷.

Particolare rilievo in questo contesto assumono dunque alcune dichiarazioni di George Drivas: "Basati su immagini fisse, i miei film procedono e si bloccano allo stesso tempo, raccontano una storia e interrompono la narrazione ogni volta. Funzionano come intero, come un'unità singola, quando in realtà sono costituiti da frammenti, da piccole parti e da dettagli, che spesso attirano l'attenzione e orientano verso qualcos'altro che non sia l'appagamento relativo all'interesse compiuta e lineare della storia".

"Ogni mio lavoro si sviluppa lungo due direzioni: da un lato la linearità, la narrazione, il racconto di qualcosa che procede e che si sviluppa, dall'altro l'irreale, la pausa, il dimenticarsi di come andrà a finire, congelati nel momento fotografato... Per Drivas si tratta infatti "di creare una nuova concezione di spazio vs. tempo, un nuovo modo di presentare e/o di seguire una storia attraverso la costruzione di una "lentezza velocizzata", simile al non-ritmo dei sogni, una rapidità percepita in maniera quasi ipnotica, cosicché il tempo e la durata diventino quasi irrilevanti..." ⁸

Queste dichiarazioni permettono un ingresso privilegiato alla poetica dell’artista e contemporaneamente ci conducono verso ciò che Alain Badiou nella sua *Inestetica* definisce “i falsi movimenti del cinema”.

Secondo Badiou ⁹ “Un film mette in opera quel che sottrae al visibile ... l’immagine che propone è innanzitutto una interruzione. Il movimento vi è ostacolato, sospeso, rovesciato, arrestatato. La sequenza (*décupe*) è più importante della presenza, e non solo per effetto del montaggio, ma già da subito, al momento dell’inquadratura e dell’epurazione ragionata del visibile.” ¹⁰

A niente serve dunque pensare alla continuità ed alla *trasparenza* del piano sequenza come ad un risarcimento del montaggio, siamo in entrambi i casi sempre di fronte ad una costruzione e ad un prelievo, in un caso concertato e continuo e nell’altro discontinuo. L’infra-montaggio sincopato di Drivas, con la sua resistenza all’illusione filmica del tempo reale, non fa altro che mostrarlo con decisa e vorremmo dire brechtiana evidenza. Teniamo presente che le riflessioni di Badiou sono rivolte al film in generale, possiamo dunque dedurne che i particolari ‘film’ di Drivas non fanno altro che condurre alle estreme conseguenze e dunque portare alla nostra consapevolezza ciò che è proprio di ogni film.

Il ritmo *saccadé* delle sue opere, derivato dal cambio di inquadratura più e meno brusco che segna ogni ripresa e dalla decisione di porre radicalmente fuori campo il movimento, non si stanca di ripeterci che stiamo assistendo ad una proiezione. Come la cronofotografia di Marey, le opere di Drivas ci mostrano allo stesso tempo l’immobilità e il movimento, sembrano muoversi in un luogo in cui il tempo in pausa, ci offre l’è *stato* al futuro anteriore senza mostrarci il *sempre ora* del suo dipanarsi.

La fascinazione che scaturlisce dalle sue opere non deriva da una dimensione in più ma, se è possibile dir così, da una dimensione in meno dell’immagine. “Occorre -scrive Baudrillard- che in ogni immagine qualcosa scompaia” ma che “la sparizione resti viva”. Sembra esser questa la via percorsa dalle animazioni *immobili* dell’artista.

Note

1 *Accelerazione* che può giungere sino alla pixillation una tecnica d’animazione, in cui attori reali od oggetti sono filmati immagine per immagine, resa nota dagli esperimenti di Norman McLaren; *rallentamento* che può giungere sino al sofisticato impiego di Alexandre Sukorov, Bill Viola e Douglas Gordon.

2 Raymond Bellour, *Lo spettatore pensoso*, in: *Fra le immagini* Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 73-76.

3 Ci riferiamo in particolare a *Closed Circuit*, 2005, *Beta Test*, 2005-06, *Case Study*, 2007.

4 Come ed esemplarmente in *Exposure #56: N.Y.C., 428 Broome Street, 06.05.08, 1:42 pm.*, 2008 (10 parts total), un’opera composta da 10 parti che, occupando totalmente un ambiente, si configura come mostra.

5 “La temporalità come la pensa Zenone, implica una cronologia che non accumula, non iscrive, non totalizza, non si capitalizza in una memoria piena e continua; è una memoria al contrario del colpo su colpo, dell’istante, dell’oblio, un tempo senza precedente né posterità, un tempo della singolarità in cui ogni presa va a vuoto, un tempo del battito temporale stesso, una memoria slegata, di cui la fotografia... mi sembra essere un modello teorico. (E oltre la foto, ancora di più il Cinema. Zenone per primo ha pensato tutto il dispositivo-cinema)” Ph. Dubois: *L’atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 154

6 Come quella che sarà ottenuta per brevi istanti in alcuni movimenti delle opere successive in cui risulta difficile stabilire se un gesto o un movimento sono ottenuti per la somma di immagini fotografiche consecutive o per il rallentamento artificiale di un movimento ripreso in continuità.

7 Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-62.

8 George Drivas in: *L’evento immobile. Sfogliare il tempo*, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, 2011, pp. 56-59.

9 Alain Badiou, *Inestetica*, a cura di Livio Boni, Milano, Mimesis, 2007, pp. 101-110.

10 Questa è una diversa traduzione della stesso passo: un film opera tramite ciò che toglie, l’immagine vi è soprattutto occultata. Il movimento vi è impastoiato, sospeso, rovesciato, arrestato. Più essenziale della presenza è il taglio, non solamente per l’effetto del montaggio, ma anzitutto e per lo più per effetto della “messa-in-inquadratura” e del filtraggio controllato del visibile. Traduzione di Aldo Pardi in: <http://www.kainos.it/Pages/artic%20emer02.html>

The frame, revealed

brief notes on the photo-films of George Drivas *

Saretto Cincinelli

Certains artistes se sont emparés de l’image animée pour exposer un nouveau ‘matériau’: le temps
Dominique Païni

A house photographed and a house filmed do not look anything alike, because even though nothing happens, cinema still records the passing time
Jean Cocteau

Images of a moving object filmed above or below the threshold of 24-25 frames per second introduce a disturbance to human vision (the images appear accelerated if filmed at a lower rate and slowed if the frame rate is higher) ¹. A similar but less obvious destabilization that does not actually manifest as an *effect* but for that very reason seems even more apt to disturb our vision occurs when a steady camera records a subject that is basically static, as Andy Warhol showed so strikingly and symptomatically in *Empire* (1964).

These frame rate thresholds no longer apply when the object being filmed is a photo that fills the screen (its immobility is resistant to all stress), but the persistent presence of a fixed image within a film causes a particular kind of trouble because “without ceasing to advance its own rhythm, the film seems to freeze, to suspend itself, inspiring in the spectator a recoil from the image that goes hand in hand with a growing fascination,” as if in our vision the two kinds

of time blend together "but without becoming confused.” ²

Remnants of this subversion subtly persist when we find ourselves viewing films made entirely from a sequence of photographic images, like George Drivas’s works ³, in which the photo – traditionally used to stop the flow of time – undergoes an invisible metamorphosis that turns it into a kind of paradoxical filmic “frame” *sur place*.

The “frame,” which in film is a ghost unit fated to dissolve in order to give life to movement, makes an untimely, grandstanding return: systematically denying the present continuous (the *always now*) that animates filming and stubbornly nodding to its own original motionlessness. The disappearance of all movement within the shot creates an imaginary still effect and although we spectators know, from the continuing electronic music or the appearance of short captions, that we are watching a film, our eyes and our mind are

* *These notes are not meant to be a thorough analysis of the works of George Drivas but an attempt to emphasize, indirectly, how his early phase (2005-2009) fits within a group of studies and theories that in recent decades, in Italy and internationally, have tried to spotlight the underground connection that has always linked photography and cinema, giving resonance to the fertile connections that subtly unite the static and the moving image. These efforts have become highly topical again, in harmony with the recent digital turn (the convergence of all media on digital platforms) and the expansion of art venues to include moving images, and the frequent transition of masters of cinema toward the museum (Peter Greenaway, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Atom Egoyan, Chantal Akerman, Abbas Kierostami, Bela Tarr, etc.) and of renowned international artists*

toward the cinema (Matthew Barney, Julian Schnabel, Shirin Neshat and others). After Eadweart Muirbrydge, Etienne Jules Marey and others sowed the seeds at the turn of the 20th century, the relationship between the static and the moving image, film and photography, found a prominent position in the work of the historical avant-garde (Hans Richter, Man Ray, René Clair, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, etc.), re-emerged in the neo avant-garde of the '60s and '70s and in part of the underground, structuralist art films of Andy Warhol, Michael Snow and Hollis Frampton, encroached on the purely experimental (Marker's La Jetée, certain shorts by Agnès Varda...), and finally burst back to the foreground in the video art of the last few decades (Bill Viola, Stan Douglas, David Claerbout, Mark Lewis, Sharon Lockhart, etc.).

provoked every time by the fixedness.

With its inescapable documentary role, the photograph, even when projected in a screening, does not duplicate time as cinema does but suspends it, shatters it, freezes it, and in so doing documents precisely its motionless passing.

When this standstill occurs within a parade of static images, continuous but always different, our vision perceives a discontinuity and at the same time a sense of tactile proximity, producing a kind of reception that is no longer fluid and immediate but cratered and elliptical: the sequential arrangement of each photo suggests *simultaneously* the illusion of movement and its stoppage, giving life to a sort of Zenonian fantasy that silently leads the observer to dispel the stillness of each image to make up for those that are missing.

Through photography, Drivas therefore practices a form of spatialized narration, whose poses in rhythmic sequence evoke action without showing it. His “frames” *sur place* record, isolate and fragment, *après coup*, the actors’ change of position: temporal continuity is sacrificed to the partial yet concrete detail offered by the photograph, thanks to which movement is grasped through a dissection/suspension that wants to capture its expansion from the moment. This way, time manifests as a minimal disruption of space, while vision takes the form of a series of sections that align almost perfectly: their time dimension appears to reside precisely in that spatial “almost,” a dimension based on an incongruous, forgotten time, placed as it were between parentheses, sensed more for its effects than its duration; a time, devoid of pathos, that we can aptly describe as litotic.

Drivas’s work therefore appears to stem from an aesthetic of fragmentation, parallel and opposite to what we see in certain David Claerbout films such as *Sections of a Happy Moment* (2007) or *The Quiet Shore* (2011), where the unfurling and multiplication of an instant could potentially continue on to infinity with the constant change in point of view onto a single fragment of time, or in Barbara Probst’s *Exposures*, which deal with a similar motif from a more directly photographic, installational register. ⁴ However, and notwithstanding the

profoundly different genesis of each of these works, while Claerbout or Probst tend to have us experience the interminable enchantment of the instant, Drivas makes us feel the motion of time through *tableaux vivants* of movement that put its own occurrence in parentheses, as in the famous and paradoxical instantaneous, discontinuous concept of movement in the Eleatic school which, not coincidentally, Philippe Dubois puts at the origin of both the photographic and the cinematic apparatus. ⁵

If animating the image, seeing it move, was humankind’s dream, today perhaps we are witnessing the opposite movement: we want to see it stop, strike a pose go still, fluctuate between immobility and movement.

Serge Daney

Cinema, by means of the possibility that is proper to it – of amalgamating the other arts, through takes and montage, without presenting them –cinema can, and must, organize the passage of the immobile. But cinema must also organize the immobility of a passage.

Alain Badiou

However motionless and flat a shot may be, it will never be the condensation of a single moment, but always the trace of a duration. Although the physical film itself is a collection of snapshots, the screening – and a movie does not exist unless it’s screened – cancels them all to the benefit of a single image in motion: yet the movement effect remains just that, an *effect*, the result of a physiological/intellectual perception of static images in sequence that produces the impression of movement through the sum of motionless instants.

Inverting Christian Metz’s adage by which the revolutionary aspect of cinema is “*to inject the reality of motion into the unreality of the image*,” works such as *Closed Circuit*, *Case Study*, and *Beta Test* – capable of staging an arrested dialectic between static and dynamic image – seem, on the contrary, to be injecting the reality of the photographic image into the unreality of motion; when screened, in fact, they show how wonderfully they have weakened (through the *enchantment* of the *always now* and the dynamization of the *has been*) the

boundaries of “cinema” and “photography.”

George Drivas’s works thus appear to refute the modernist bias that tended to strictly separate cinema and photography, without cancelling out their differences.

With a dual stratagem, the artist promotes the photograph to the ranks of (imaginary) “frame” by placing it in a series, however disjointed, and the (suspended) “frame” to the ranks of a photograph by evacuating from within it all movement. The resulting effect raises the prospect of an immobile, divided, fractured time that helps reconcile the two media: concealed in a sequence of motion, the photograph always appears to be on the point of moving, thanks to the montage, but the impression of motionlessness persists despite the dynamism of the filmic. Ultimately, we never find ourselves before either cinema-cinema or photography-photography but a sort of *cold fusion* of both. ⁶

Drivas’s works spotlight the “double bond” that connects yet separates the static and the moving image, film and photography; a paradoxical bond that, to use Jacques Derrida’s term, in the stricture also produces the effect of a simultaneous *destriction*. The logic of this dual motion, an explicit theme of the works on display, suspends through its adamant undecidability any binary opposition, perceived as simple contrast, and prompts us to think of the unthought of a bond that maintains a relationship of *ab-solutione*.

We might also say that Drivas’s works transform a sort of self-limitation into a chance, paving the way for a concept of the filmic similar to what Roland Barthes describes in “The Third Meaning” - never mind in this case whether the vehicle of the image is digital or analog, since the video is used here in the same way as a camera. Explains Barthes, “...the filmic, very paradoxically, cannot be grasped in the film ‘in situation,’ ‘in movement,’ ‘in its natural state,’ but only in that major artifact, the still... The filmic is that in the film which cannot be described, the representation which cannot be represented,” and finally, “the ‘movement’ regarded as the essence of film is not animation, flux, mobility, ‘life’, copy, but simply the framework of a permutational unfolding” that requires “a theory of the still.” Only the still, which “throws off the

constraint of filmic time,” offers us “the inside of the fragment.” ⁷

In this context, some remarks by George Drivas take on special significance: “Based on photo-stills, my films move forward and stop at the same time, tell a story and stop telling a story every time. They function as a whole, as an entire unit, when at the same time they are based on fragments, on small parts and details, focusing often on them and paying attention to everything else than an entire linear story fulfillment.”

“Each of my works is developing towards two directions: the linear, the narrative, the forward-moving storytelling on the one hand and the dreamlike, the paused, the no-matter-when-the-end-comes freeze of the photographed moment on the other.” For Drivas “It is all about creating a new sense of space vs. time, a new way of presenting and/or following a story by building a ‘fast slowness,’ similar to a dreamlike non-rhythm, a speed which is experienced almost hypnotically, so that time and duration become almost irrelevant.” ⁸

These remarks give us first-hand insight into the artist’s poetics, while simultaneously guiding us toward what Alain Badiou, in his *Handbook of Inaesthetics*, calls “the false movements of cinema.” Badiou ⁹ writes, “A film operates through what it withdraws from the visible. The image is first cut from the visible. Movement is held up, suspended, inverted, arrested. Cutting is more essential than presence - not only through the effect of editing, but already, from the start, both by framing and by the controlled purge of the visible.” ¹⁰ It is pointless, then, to think of the continuity and *transparency* of the sequence shot as redress for the montage; in both cases we are witnessing a construction and a withdrawal, in one case concerted and continuous and in the other case disjointed. Drivas’s syncopated infra-montage, with its resistance to the filmic illusion of real time, does nothing but show it with decisive, shall we say Brechtian emphasis. Bearing in mind that Badiou’s comments apply to film in general, we can deduce that the particular “films” of Drivas simply take to extremes and therefore make us conscious of what is proper to every film.

The *saccadé* rhythm of his works,

caused by the more or less abrupt change of frame with every shot and the decision to place movement radically out of range, never tires of reminding us that we are watching a screening. Like Marey’s chronophotography, Drivas’s films show us immobility and motion simultaneously: they appear to move in a place where paused time offers us the *has been* in the future perfect without showing us the *always now* of its unfolding.

The fascination of his works lies not in their something more, but if we may, in their something less. Baudrillard writes, “in each image something must disappear...but this disappearance must be a challenge.” How apt a description for the *motionless* animations of George Drivas.

Notes

- 1 *Acceleration* can go as far as the animation technique called pixilation, in which live actors or objects are filmed frame by frame; this dates to the experiments of Normal McLaren. *Deceleration* can be used to such sophisticated effect as in the works of Alexandre Sukorov, Bill Viola and Douglas Gordon.
- 2 Raymond Bellour, “The pensive spectator,” in: in *Between the Images*, JRP Ringier, Zurich, 2011.
- 3 This applies in particular to *Closed Circuit* (2005), *Beta Test* (2005-06), and *Case Study* (2007).
- 4 For example in *Exposure #56: N.Y.C., 428 Broome Street, 06.05.08, 1:42 pm., 2008*, a ten-part work that takes up an entire space, thus constituting its own show
- 5 “Time as Zeno conceived it implies a chronology that does not accumulate, inscribe, totalize, or capitalize into a full, continuous memory; it is a memory opposite to the blow-by-blow, the instant, the oblivion; a time without precedent or posterity, a time of singularity in which every grip comes up empty, a time of beating time, an unmoored memory, of which I find photography...is a theoretical model. (And beyond the photo, even more so the film. Zeno, long before the rest, thought up the whole cinematic apparatus).” Ph. Dubois: *L’atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 154.
- 6 As Drivas will achieve for a few brief moments in subsequent works, where it is difficult to determine whether a gesture or a movement is obtained through the sum of consecutive photographic images or through the artificial deceleration of continuously filmed motion.
- 7 Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. S. Heath, Fontana Press, London, 1977, pp. 61-67.
- 8 George Drivas in: *L’evento immobile. Sfogliare il tempo*, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, 2011, pp. 56-59.
- 9 A. Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, trans. A. Toscano, Stanford University Press, Stanford, CA, 2005, p. 78.
- 10 Here is a different translation of the same passage: a film operates through what it takes away; the image is mostly concealed. Movement is shackled, suspended, inverted, arrested. More essential than the presence is the cut, not only because of editing, but first and foremost because of the “mise-en-frame” and controlled filtering of the visible.



Empirical Data, 2009

/Uncinematic

/Closed Circuit, 2005

Video a un canale
Durata: 4'29''
Bianco e nero, stereo
Per gentile concessione dell'artista

Single channel video
Duration: 4'29''
Black and white, stereo sound
Courtesy of the artist

/Beta Test, 2006

Video a un canale e/o parte dell'installazione
video a 3 canali *Social Software*
Durata: circa 12'
Bianco e nero, stereo
Per gentile concessione dell'artista

Single channel video and/or part of
Social Software 3-channel video installation
Duration: aprox. 12'
Black and white, stereo sound
Courtesy of the artist

/Case Study, 2007-2008

Video a un canale e/o parte dell'installazione
video a 3 canali *Social Software*
Durata: circa 15'
Bianco e nero, stereo
Per gentile concessione dell'artista

Single channel video and/or part of
Social Software 3-channel video installation
Duration: aprox. 15'
Black and white, stereo sound
Courtesy of the artist

/Development Plan, 2009

Parte dell'installazione video
a 3 canali *Social Software*
Durata: 3'30'', stereo
Per gentile concessione dell'artista

Part of *Social Software*
3-channel video installation
Duration: 3'30'', stereo sound
Courtesy of the artist

/Empirical Data, 2009

Video a un canale
Durata: 34'
Bianco e nero, stereo
Per gentile concessione dell'artista

Single channel video
Duration: 34'
Black and white, stereo sound
Courtesy of the artist

/Sequence Error, 2011

Video a un canale
Durata: 11'
Colore, stereo
Per gentile concessione dell'artista

Single channel video
Duration: 11'
Color, stereo sound
Courtesy of the artist

/Kepler, 2014

Video a un canale
Durata: 14'
Colore, stereo
Per gentile concessione dell'artista
Commissionato da PCAI
– Polyeco Contemporary Art Initiative

Single channel video
Duration: 14'
Color, stereo sound
Courtesy of the artist
Commissioned by PCAI
– Polyeco Contemporary Art Initiative















```
A /// B /// Arriving at Central Station  
/// Cross-sectional analysis in process ///  
    Informal interaction occurs ///
```

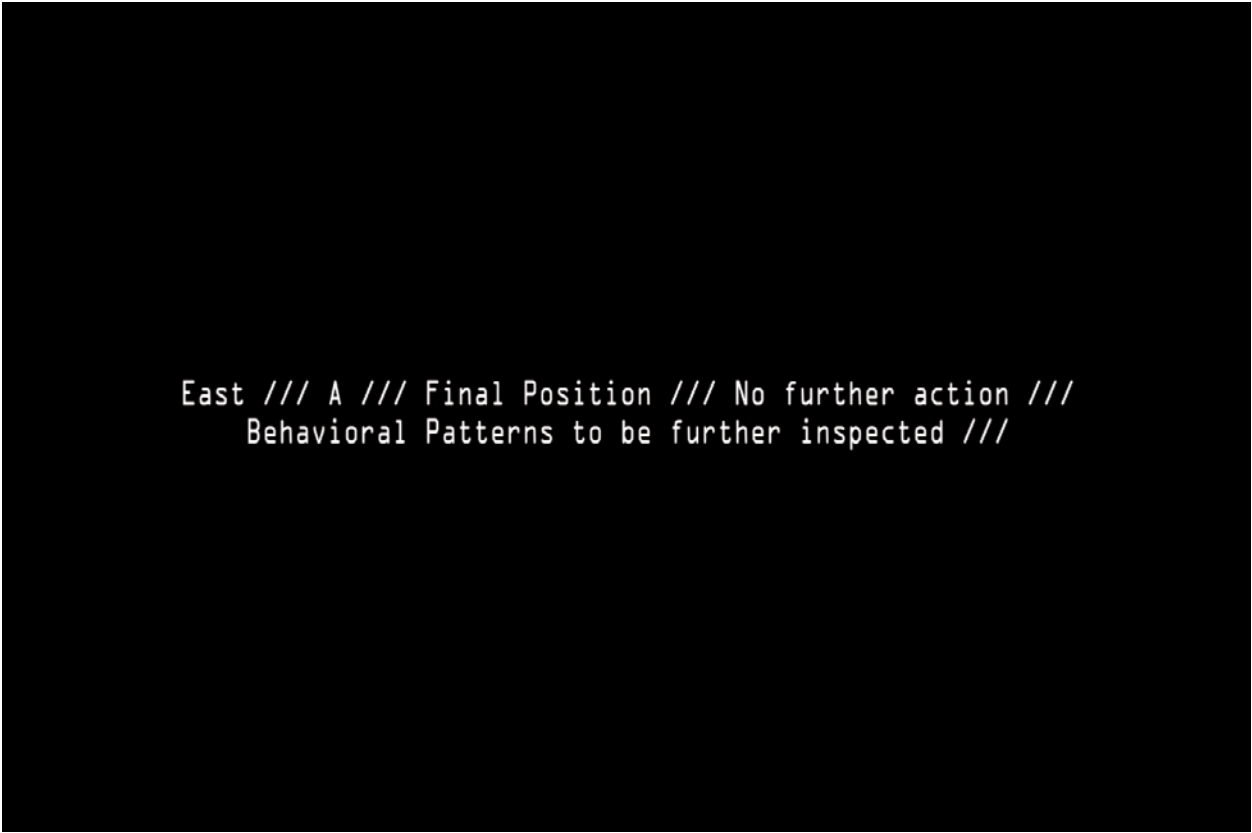






































Database 02_

Proceed to the next phase_

New environment chosen based on Subject's profile_

Control of Subject's cooperation and improvement ability_

Subject's consent granted_

Database 03_

Third attempt at social adjustment_

Initiative taken from the Subject itself_

Subject's communication skills
and linguistic assimilation in progress_

No comment_







Unknown parameters under consideration_
Temporary inexplicable behaviour_
Strong signs of unpredictable intellectual vigilance_
Motive unclear_

Database 03_
Signs of collaboration ability and conformation_
Positive evaluation possible_
First recorded request for social recognition_
Permission to advance within the capacity of the System_













Sequence Error



/Uncinematic











Opera in mostra al Padiglione Grecia della
57. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

On display at the Greek Pavilion of the
57th International Art Exhibition in Venice.









George Drivas è nato ad Atene (Grecia), dove vive e lavora. Attualmente rappresenta la Grecia alla 57a Biennale di Venezia 2017. Ha studiato Scienze Politiche all’Università di Atene, oltre che Cinema e Media presso la Freie Universität di Berlino.

Ha vinto numerosi premi, tra cui: Menzione speciale a “Strange Screen”, Experimental Film and Video Festival, Museo Macedone di Arte Contemporanea, Salonico, Grecia, 2009; secondo premio al VII Media Art Forum, XXVII Festival cinematografico internazionale di Mosca, Mosca, Russia, 2006; secondo premio a Zebra International Poetry Film Festival di Berlino, Germania, 2002. Nel 2009 gli è stata dedicata una personale presso il Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Atene (EMST). Nel 2014, il Festival internazionale del cinema di Atene ha organizzato un tributo alla sua opera.

La sua opera ha preso parte a mostre collettive e festival, tra cui: “ANTIDORON – the EMST Collection”, EMST a Documenta 14, Kassel, Germania, 2017; “As Rights Go By”, Q21 International, MuseumsQuartier, Vienna, Austria, 2016; Festival du nouveau cinéma, Montreal, Canada, 2015; “future past – past future”, Transmediale Festival, Berlino, Germania, 2014; «Depression Era», Museo Benaki, Atene, Grecia, 2014; “Melancholy in Progress”, Hong-Gah Museum, Taipei, Taiwan, 2012; “FILE”, Electronic Language International Festival, FIESP Cultural Center, San Paolo, Brasile, 2012; “Annual Exhibition”, Center on Contemporary Art, Seattle, USA, 2012; “Les Rencontres Internationales: New Cinema and Contemporary Art”, Centre Pompidou, Parigi, Francia; “Polyglossia”, Centro Culturale Onassis, Atene, Grecia, 2011; “ECU”, Festival del cinema europeo indipendente, Parigi, Francia, 2010; “Digital Wave”, Festival del cinema internazionale di Salonico, 2009; “Transexperiences Greece”, Space 798, Pechino, Cina, 2008 e “In Present Tense - Young Greek Artists ”, Museo Nazionale di Arte Contemporanea, Atene, Grecia, 2007-2008. L’opera di George Drivas fa parte della collezione del Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Atene.

www.drivas.org

Cataloghi

2017
George Drivas, Laboratory of Dilemmas, monografia, La Biennale di Venezia 2017, edito dal Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Atene (EMST), Grecia.

2014
Depression Era. Edito da Kolektiv8, Atene, Grecia. / *Melancholy in Progress, the 3rd Taiwan International Video Art Exhibition*, edito da Chew’s Culture Foundation.

2012
Ray C. Freeman III (a cura di), *2011 Annual, 22nd Annual Exhibition, Juried by Gary Hill*, edito da CoCA – Center on Contemporary Art, Seattle, USA.

2011
Cristiana Collu, Saretto Cincinelli et al. *L’evento immobile, Sfogliare il tempo*, edito da Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, Italia. / Marilena V. Karra (a cura di), *Polyglossia*, edito da Centro culturale Onassis, Atene, Grecia.

2009
George Drivas (un-)documented, monografia, edito dal Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Atene (EMST), Grecia. / Yiannis Grigoriadis et al. (a cura di), *Intothepill Vol. 1, Greek Contemporary Video Art*, Futura Publications, Atene, Grecia. / Vagner M. Whitehead (a cura di), *Contemporary Flânerie: Reconfiguring Cities*, Oakland University, Rochester, Michigan, USA. / Louise Clements et al. *Format 09, Photocinema – International Photography Festival*, QUAD Publishing, UK.

2008
Anna Kafetsi (a cura di), *Transexperiences Greece*, edito dal Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Atene (EMST), Grecia. / Virginijus Kinainaitis et al., *Erosion*, Biennale internazionale di fotografia, Klaipeda, Lituania.

2007
Tina Pandi, Stamatis Schizakis, Daphne Vitali, (a cura di) *In Present Tense: Young Greek Artists*, edito dal Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Atene (EMST), Grecia. / Intothepill, *Karaoke Poetry Bar*, Biennale di Atene, Futura Publications, Atene, Grecia. / *Entr’ acte*, Art Athina: fiera internazionale d’arte di Atene, Grecia.

George Drivas was born in Athens, Greece where he lives and works. He is currently representing Greece at the 57th Biennale di Venezia, 2017. He studied Political Science at the University of Athens and Film and Media at the Freie Universitaet in Berlin.

He is the recipient of numerous awards namely among others, Special Mention at “Strange Screen”, Experimental Film and Video Festival, Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece, 2009, 2nd prize at VII Media Art Forum, XXVII Moscow International Film Festival, Moscow, Russia, 2006 and 2nd prize at Zebra International Poetry Film Festival, Berlin, Germany, 2002. In 2009 he had a solo exhibition at the National Museum of Contemporary Art, Athens (EMST). In 2014 the Athens’s International Film Festival organized a Tribute to his work.

His work has been presented in group exhibitions and festivals including: “ANTIDORON – the EMST Collection”, EMST at Documenta 14, Kassel, Germany, 2017; “As Rights Go By”, Q21 International, MuseumsQuartier Vienna, Austria, 2016; Festival du nouveau cinéma, Montreal, Canada, 2015; “future past – past future”, Transmediale Festival, Berlin, Germany, 2014; “Depression Era”, Benaki Museum, Athens, Greece, 2014; “Hybrid Stories”, National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece, 2013; “Melancholy in Progress”, Hong-Gah Museum, Taipei City, Taiwan, 2012; “FILE”, Electronic Language International Festival, FIESP Cultural Center, Sao Paulo, Brazil, 2012; “Annual Exhibition”, Center on Contemporary Art, Seattle, USA, 2012; “Les Rencontres Internationales: New Cinema and Contemporary Art”, Centre Pompidou, Paris, France; “Polyglossia”, Onassis Cultural Centre, Athens, Greece, 2011; “ECU”, European Independent Film Festival, Paris, France, 2010; “Digital Wave”, Thessaloniki International Film Festival, 2009; “Transexperiences Greece”, Space 798, Beijing, China, 2008 and “In Present Tense - Young Greek Artists”, National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece, 2007-2008. George Drivas’s work is part of Greece’s National Museum of Contemporary Art collection.

www.drivas.org

Catalogues

2017
George Drivas, Laboratory of Dilemmas, Monograph, La Biennale di Venezia 2017, published by the National Museum of Contemporary Art, Athens, (EMST), Greece.

2014
Depression Era. Published by Kolektiv8, Athens, Greece. / *Melancholy in Progress, the 3rd Taiwan International Video Art Exhibition*, published by Chew’s Culture Foundation.

2012
Ray C. Freeman III (ed.), *2011 Annual, 22nd Annual Exhibition, Juried by Gary Hill*, published by CoCA – Center on Contemporary Art, Seattle USA

2011
Cristianna Collu, Saretto Cincinelli et al. *L’evento immobile, Sfogliare il tempo*, Published by Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, Italy. / Marilena V. Karra (ed.), *Polyglossia*, Published by Onassis Cultural Center, Athens, Greece.

2009
“George Drivas (un-)documented”, monograph, published by the National Museum of Contemporary Art, Athens, (EMST), Greece. / Yiannis Grigoriadis et al (eds.), *“Intothepill Vol. 1, Greek Contemporary Video Art”*, Futura Publications, Athens, Greece. / Vagner M. Whitehead (ed.), *“Contemporary Flânerie: Reconfiguring Cities”*, Oakland University, Rochester, Michigan, USA. / Louise Clements et al. *“Format 09, Photocinema – International Photography Festival”*, QUAD Publishing, UK.

2008
Anna Kafetsi (ed.), *“Transexperiences Greece”*, Published by the National Museum of Contemporary Art, Athens, (EMST), Greece. / Virginijus Kinainaitis et al, *“Erosion”*, International Photography Biennial, Klaipeda, Lithuania.

2007
Tina Pandi, Stamatis Schizakis, Daphne Vitali, (eds) *“In Present Tense: Young Greek Artists”*, Published by the National Museum of Contemporary Art, Athens, (EMST) Greece. / Intothepill, *“Karaoke Poetry Bar”*, Athens Biennial, Futura Publications, Athens, Greece. of Contemporary Art, Athens, (EMST) Greece, 2007. / *Entr’ acte*, Art Athina: Athens International Art Fair, Athens, Greece, 2007.

Consiglio di
Amministrazione
Cristiana Collu
Presidente

Maria Pia Ammirati
Marco D'Alberti
Elena Di Giovanni
Edith Gabrielli

Comitato Scientifico
Fabio Benzi
Cristiana Collu
Flavio Fergonzi

Collegio dei revisori
dei conti
Nunzia Vecchione
Presidente

David De Filippis
Ottavio De Marco

Direttrice
Cristiana Collu

Segreteria del direttore
Paola Castrignanò

Collegio tecnico
scientifico
Rita Camerlingo
Marcella Cossu
Stefania Frezzotti
Emanuela Garrone
Massimo Licoccia
Alessandro Maria Liguori
Massimo Mininni
Chiara Stefani
Barbara Tomassi

Direzione amministrativa
Anna Rita Nappi
Rossella Cicchetti
Mario Martone
Alessandra Piro
Alessandro Sestini

Ragioneria
Giovanni La Chimia
Roberta Martelli

Direzione personale
Mario Schiano Lomoriello
Vittoria Gamboni
Patrizia Maddalena

Manutenzione
Calogero Incardona

Ufficio tecnico
Remigio Ippoliti

Ufficio tecnico informatico
Fabiana Verolini
Benedetto Prestanicola

Conservazione
Paola Carnazza
Karmen Corak
Rodolfo Corrias
Maria Letizia Profiri
Luciana Tozzi
Roberto Possenti
Veraldo Urbinati

Biblioteca
Giulia Talamo
Salvatore Alessandrella
Valter D'Ario
Nunzia Fatone
Lucia Piu

Archivo generale
Claudio Bianchi

Archivio bioiconografico
e fondo storici
Claudia Palma
Clementina Conte
Stefania Navarra
Beatrice Spadoni

Archivio fotografico
Paolo Di Marzio

Gabinetto fotografico
Silvio Scafoletti

Audiovisivi
Carlo Malinconico

Ufficio mostre
Giovanna Coltelli
Keila Linguanti

Ufficio prestiti
e registrazione
Stefano Marson
Lucia Lamanna

Catalogo
Stefania Frezzotti

Studi e pubblicazioni
Marcella Cossu

Ufficio stampa,
comunicazione e relazioni
esterne
Massimo Mininni
Laura Campanelli

Servizi educativi
Emanuela Garrone
Nunzia Fatone

Responsabile servizio
prevenzione
Alessadro Bernoni

Ufficio consegnatario
Antonio Rizzo
Anna Maria Marchitti

Centralino
Sergio Marchetti

Assistenti di sala
e collaboratori uffici
Tiziana Alessandrini
Patrizia Aller
Leda Avanzi
Anna Avitabile
Maria Grazia Benazzi
Giancarlo Benvenuti
Alessia Birri
Antonella Boccacci
Franco Boccia
Roberto Bretti
Matteo Brignone

Paola Caldiraro
Graziana Camilli
Maria Sole Cardulli
Carmela Casafina
Paolo Castelli
Marina Cavaliere
Roberto Celotto
Mariassunta Ciccarelli
Maria Carmela D'Anna
Vilma De Guisa
Fabiola Di Fabio
Marina Di Francesco
Claudio Foscardi
Maria Pia Giuliani
Paola Guarnera
Fernando Iannoni
Luana Iannuzzi
Antonio Lini
Adriana Massari
Susanne Meurer
Maria Pia Milazzo
Manuela Montebello
Donatella Musino
Luca Nicastro
Norma Novi
Monica Passalacqua
Giuseppe Pedroni
Veronica Piombarolo
Pia Pompilio
Antonio Pugliesi
Paola Quattrini
Donato Scacco
Maria Sgrulletta
Giuseppina Sica
Linda Sorrenti
Stefania Stracqualursi
Laura Terranova
Daniela Tortelli
Emilia Viglietto
Laura Zedde
Lilith Zulli

Stagisti
Patricia Bolea
Michela Bultrini
Stefania D'Ottavio
Giada Incardona
Asia Ruffo di Calabria
Giuditta Sciamanna

Collaboratori
Alessio Boi
Silvia Macchetto
Filippo Mariotti
Matteo Olivieri
Fulvia Palacino
Alessia Tobia
Flaminia Valentini

/Uncinematic.
George Drivas
22 giugno
— 24 settembre 2017

Cura
Daphne Vitali

Collaborazione scientifica
Saretto Cincinelli

Coordinamento
Giovanna Coltelli

Registrar
Keila Linguanti
con Flaminia Valentini

Immagine coordinata
della mostra e progetto
grafico del catalogo
Artemio Croatto,
Chiara Caucig,
Stefano Corradetti
/Designwork

Traduzioni
Studio Intra

Progetto di allestimento
Gianni Filindeu

Ufficio stampa,
comunicazione e
relazioni esterne
Laura Campanelli
e Silvia Macchetto
con Alessio Boi,
Fulvia Palacino
e Alessia Tobia

Conservazione
Paola Carnazza
Karmen Corak
Rodolfo Corrias
Letizia Profiri
Luciana Tozzi
con Roberto Possenti

Gabinetto fotografico
Silvio Scafoletti

Direzione ripristino
strutturale spazio
espositivo
Massimo Licoccia,
Alessandro Liguori

Allestimento tecnico
CO.LO.RA. s.n.c.
Lattanzi Srl
Wood Service Srl

Audiovisivi
Eltech Srl

Illuminazione
AC Impianti

Servizi tecnico-logistici
Fadan Viaggi Srl

La Galleria Nazionale
d'Arte Moderna e
Contemporanea ringrazia
tutti coloro che, a vario
titolo, hanno reso
possibile questo progetto
e in particolare:

Anna Rita Nappi
Direttrice Amministrativa

Mario Schiano
Direttore del Personale

Paola Castrignanò
Carlo Malinconico
Veraldo Urbinati

Orestis Andreadakis
Associazione A3M
Patricia Bolea
Daniela Clemente
Fenia Cossovitza
Katerina Koskina
Ralf Langer
Elias Ledakis
Zoi Mavroskoti
Athanasios Polychronopoulos
Maddalena Santeroni

e tutti coloro che hanno
preferito mantenere
l'anonimato



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Questo volume è stato stampato
per conto della Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea, Roma
presso lo stabilimento Grafiche Filacorda,
Udine, nell'anno 2017

Printed for the Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e Contemporanea, Rome,
by Grafiche Filacorda, Udine, in 2017

LA GALLERIA

NAZIONALE

**/Uncinematic.
George Drivas**

**Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
e Contemporanea
— Roma**



euro 25,00