

Brad Downey

30 aprile / 20 giugno 2026

in conversazione con Emanuela Mazzonis di Pralafera

• *Sei nato e cresciuto negli Stati Uniti, prima ad Atlanta e poi a New York. Quando vivevi a Brooklyn hai iniziato a studiare produzione cinematografica. Perché hai scelto di dedicarti al cinema? Puoi raccontarmi di Public Discourse?*

Hai dichiarato che "Public Discourse" riassumeva per te ciò che è essenziale nell'arte: essere aperta al dialogo, con parole, immagini, oggetti, riconfigurando edifici, piegando l'arredo urbano, affermando con forza la propria realtà.

Sono cresciuto spostandomi tra basi militari negli Stati Uniti. La vita quotidiana era plasmata da immagini patriottiche, rigidi codici di comportamento, polizia militare armata, zone ad alta sicurezza e sorveglianza costante. Fin da piccolo ho preso coscienza di gerarchie sociali rigide – il grado determinava tutto. Allo stesso tempo, molte famiglie provenivano da contesti modesti o svantaggiati, creando comunità miste dal punto di vista razziale ed economico. Le mie prime influenze visive sono venute dai monumenti presenti nelle basi militari e dalla cultura dello skateboard. Lo skateboard, in particolare, ha modellato profondamente il mio modo di pensare. Mi ha insegnato a reinterpretare ciò che mi circonda e a mettere in discussione la funzione prevista di oggetti e spazi – a vedere la città come qualcosa di malleabile, non fisso.

Prima dell'università già realizzavo film con amici legati allo skateboard. Quando nel 1998 sono entrato all'università a Brooklyn, ho scelto di studiare documentario perché mi permetteva di confrontarmi direttamente con la vita reale. Il cinema offriva un modo per entrare nelle situazioni e comprendere come il significato venga costruito attraverso il contesto. Questo mi ha portato naturalmente a lavorare nello spazio pubblico, dove la vita quotidiana è già carica di tensione. Nel 1999 sono stato espulso dall'università per difficoltà economiche.

Poco dopo, ho portato una scala e un martello di gomma a una stazione di servizio Shell e ho rimosso la "S" dall'insegna luminosa. Quel gesto segnò uno dei primi passi decisivi del mio percorso artistico – un'azione non autorizzata che spinse il mio pensiero oltre il cinema, verso l'intervento diretto.

• *Perché hai scelto di lasciare gli Stati Uniti e trasferirti in Europa, prima a Londra e poi a Berlino? Prenderesti in considerazione un ritorno negli USA?*

Ho lasciato gli Stati Uniti per l'Europa, inizialmente spinto da una convinzione un po' cliché: per diventare artista dovevo vedere i luoghi in cui avevano lavorato i "maestri". Con il tempo, però, l'Europa è diventata casa. Dopo più di vent'anni qui, ho costruito tutta la mia vita adulta attorno a uno stile e a una mentalità europea. Non sono più sicuro che riuscirei facilmente a reintegrarmi nella vita negli Stati Uniti.

Una volta ho intitolato una mostra *Reverse Culture Shock*, riferendomi al disorientamento che si prova tornando nel proprio paese dopo aver vissuto a lungo all'estero – quando, invece di sentirsi a casa, tutto appare improvvisamente estraneo.

• *Mi interessa la statua che hai dedicato a Melania Trump nella sua città natale, Sevnica, in Slovenia. Hai incaricato uno scultore amatoriale con la motosega (nato nello stesso anno e nello stesso ospedale di Melania) di scolpire una statua da un tronco d'albero.*

Dopo l'attenzione mediatica, l'opera è stata distrutta. Cosa significava per te questo gesto? Più che un omaggio alla first lady, vedo questa statua come un'esplorazione dell'imprevedibilità della vita umana.

Il gesto non è mai stato inteso come un tributo. Piuttosto, funzionava come un anti-monumento – un tentativo di costruire un archetipo capace di incarnare le mie frustrazioni politiche più ampie. Mi interessava come un oggetto fisico potesse caricarsi di significato metafisico, simile all'idea di una soglia simbolica resa tangibile attraverso la forma. Il falegname che ho incaricato e Melania sono nati nello stesso mese dello stesso anno, nello stesso reparto maternità, ma le loro vite hanno preso direzioni radicalmente diverse. Quel punto di origine condiviso – e l'enorme divergenza successiva – costituiva il nucleo emotivo e concettuale dell'opera. Più in generale, trovo grotteschi i sistemi politici contemporanei – in particolare quelli del mio paese d'origine – dove denaro e interessi aziendali esercitano un'influenza sproporzionata sulle agende politiche. Piuttosto che assumere una posizione ideologica fissa, il mio obiettivo era complicare le narrazioni ed esporre le contraddizioni. In *Melania* ho deliberatamente adottato la postura ufficiale del monumento, minandone però la chiarezza simbolica. Il risultato è stato un monumento paradossale – né tributo né attacco – rafforzato da ulteriori materiali mediatici, alcuni dei quali prodotti da me, che resistevano a un'unica interpretazione stabile. Il progetto è iniziato dopo la mia prima visita in Slovenia nell'estate del 2018. Sullo sfondo della retorica anti-immigrazione del marito, questa coincidenza è diventata una contraddizione centrale dell'opera. Insieme a collaboratori sloveni e membri della comunità locale, ho commissionato a Maxi – uno scultore amatoriale con la motosega – di realizzare la statua da un pioppo. Il monumento è stato inaugurato a Rožno, vicino a Sevnica, il 4 luglio, giorno dell'Indipendenza degli Stati Uniti. Un documentario accompagna il progetto e si concentra su Maxi e sul processo di realizzazione. L'intensa attenzione mediatica e la successiva distruzione della statua non erano separate dall'opera – hanno rivelato quanto fragili, carichi e instabili possano essere i simboli pubblici quando collocati in un terreno politico conteso. Esattamente un anno dopo, il 4 luglio 2020, il monumento è stato incendiato da ignoti. Dopo la sua rimozione, ho lavorato nuovamente con la comunità locale per pianificare una sostituzione in bronzo. Il bronzo è rimasto per cinque anni, fino a poco dopo la rielezione di Trump, quando è stato mutilato e rubato nel maggio 2025.

• **Molte tue opere nascono da collaborazioni. Cosa significa per te collaborare con persone diverse nella creazione di un'opera?**

In un certo senso, ogni opera è un processo collaborativo – soprattutto quando coinvolge persone, luoghi e contesti reali. La prima collaborazione significativa è stata con Leon Reid IV, aka VERBS. All'inizio era una questione pratica: non avevamo soldi, né trasporti, né spazio di stoccaggio. Le opere erano pesanti e volevamo installarle in tutta New York, il che significava trasportare pezzi enormi in metropolitana. Due paia di mani erano semplicemente meglio di uno. Molte collaborazioni sono nate da necessità – dal bisogno di aiuto. Col tempo mi sono abituato a lavorare con altri. E, in fondo, è molto più divertente che isolarsi completamente.

• **Sei stato arrestato diverse volte per le tue azioni nello spazio urbano. Cosa provi mentre realizzi un intervento?**

Ho sempre detto alla polizia che era qualcosa che dovevo fare – cosa che per loro non aveva molto senso, visto che lo facevo gratuitamente. Considero politiche le mie azioni. Credo che anche semplici atti di non conformità possano destabilizzare gli standard sociali abbastanza da apportare benefici alla società. Forzare l'arte nello spazio pubblico può essere destabilizzante. Lasciare un'opera sapendo che potrebbe scomparire richiede generosità e distacco. Lavorare in modo indipendente e clandestino permette alle idee di passare rapidamente dal pensiero all'azione. La maggior parte dei lavori non autorizzati viene distrutta o rimossa rapidamente, quindi sono sempre piacevolmente sorpreso quando un'opera rimane. Quando accade, può diventare un punto di incontro o parte di una comunità. Ho ricevuto anche reazioni violente, comprese minacce di morte. Vivere questi estremi è destabilizzante ma anche motivante – è sempre una sfida avvicinarsi ai limiti di ciò che le persone sono disposte ad accettare. Ho sempre sentito che il mio lavoro fosse una forma di servizio pubblico.

• **Che cosa significa per te l'arte?**

Faccio disegni quasi ogni mattina dopo colazione e cammino quasi ogni sera dopo cena. Probabilmente questa è la base della mia vita e della mia arte. Anche mangiare e cucinare sono molto importanti per me. Cucinare sul fuoco è estremamente diverso dal cucinare in cucina: le conversazioni e l'atmosfera cambiano a seconda del contesto. Una volta ho condiviso una stanza d'albergo con Rammellzee. Gli dissi: "Ti rendi conto di quanto sei stato fortunato a essere artista nella New York degli anni '80, prima dei cellulari con videocamera?" Lui sorrise e disse: "Tutte le formazioni del sapere verbale sono costruite sotto il pensiero simbolico del segno dell'infinito." Io risposi: "Cos'è il segno dell'infinito?", perché avevo capito male. Lui disse: "Sta a te scoprirlo."

• **Ironia, umorismo e divertimento quanto sono importanti?**

La comicità è sempre stata un'influenza costante. Uno dei miei comici preferiti è Norm Macdonald, che diceva: "La battuta perfetta sarebbe quella in cui introduzione e battuta finale sono identiche". Questa idea mi risuona – vorrei fare arte così: semplice, sorprendente, allo stesso tempo giocosa e precisa. Mi vedo come qualcosa tra un architetto fallito e un comico fallito. Qualche anno fa ho iniziato a definire il mio lavoro "*Slapstick Formalism*". Lo *slapstick* evoca una risata universale – sciocca, immediata, senza pretese. *Formalism*, invece, rappresenta struttura, ordine e un confronto attento con contesto, storia e simbolismo. Unire i due mi permette di restare giocoso, assurdo e accessibile in diversi contesti sociali e culturali.

• **Cosa pensi dei social media?**

Vedo le piattaforme digitali come un'estensione dello spazio pubblico, in linea con l'idea tradizionale di internet come bene comune digitale. Certo, il fatto che molte siano entità aziendali complica le cose, ma anche molti spazi pubblici fisici sono di proprietà privata. Ho usato principalmente Instagram e ho realizzato lavori su diverse piattaforme. Il problema principale che ho con Instagram è che tutto è oppressivamente ritagliato – tutto ha la stessa dimensione, lo stesso valore e la stessa risoluzione. Questa uniformità forzata mi provoca un certo malessere.

• **Vuoi creare o distruggere?**

È difficile agire senza modificare qualcosa. Che quel cambiamento venga definito distruzione dipende spesso dal punto di vista. Per questo etica e gentilezza sono centrali nella mia pratica. Credo sia possibile vandalizzare qualcosa in modo etico, così come un atto di buona intenzione può apparire distruttivo da un'altra prospettiva. Queste questioni prendono forma materiale in atti di rottura, frantumazione e smantellamento. Non sono gesti nichilisti, ma strumenti critici per interrogare storia dell'arte, cultura materiale, rapporto tra umanità e natura, scultura e potere. La distruzione diventa un metodo per far emergere storie nascoste, sfidare l'autorità istituzionale e generare nuovi significati da materiali scartati o trascurati. Sono attratto da interessi divergenti o contraddittori. Mantenere il paradosso, anziché risolverlo, è per me una condizione essenziale per la crescita a lungo termine. Cerco di vivere dentro queste tensioni – abbracciando il paradosso come parte fondamentale del fare, dell'apprendere e del diventare. Il paradosso non ha bisogno di essere risolto.

• **Ti riconosci nel confronto con David Hammons?"**

Naturalmente apprezzo il lavoro di Hammons, in particolare *Pissed Off* – due azioni realizzate in risposta alla grande e invasiva scultura pubblica di Richard Serra a Lower Manhattan. Per quanto ne so, si fermava a urinare sull'opera ogni volta che le passava davanti. L'urina ossidava il metallo, creando colature astratte simili a dipinti. Non stava solo prendendo in giro Serra, ma anche Warhol, che aveva realizzato i suoi dipinti per ossidazione urinando sul metallo. Allo stesso tempo, forzava una sorta di collaborazione con la scultura – realizzando un dipinto che corrodeva permanentemente il metallo. Fece diversi interventi su quell'opera di Serra; in un'altra occasione vi lanciò sopra venticinque paia di scarpe.

Parliamo ora della mostra a SPAZIOC21 a Reggio Emilia.

• Perché hai scelto di lavorare con gli alberi? Che cosa significa per te la natura?

Avevo già lavorato con gli alberi in passato. Una volta ho spostato e piantato segretamente un albero in un cantiere. L'ho fatto una sera. La mattina seguente abbiamo ripreso gli operai, sorpresi di trovare un albero adulto con dei frutti nel fossato che avevano scavato il giorno prima. Alcuni di loro si sono seduti e, confusi, hanno mangiato le mele, incerti su cosa fare. Per me, lavorare con gli alberi è iniziato come una questione di materialità – e, in definitiva, di etica. Il titolo della mostra *Dead God, Thank You* riflette questa tensione. In superficie stabilisce un parallelismo tra gli alberi e Dio, ma nasce anche da un senso di colpa legato al consumo. Gli artisti – e il mondo dell'arte – sono profondamente materialisti, e sono consapevoli di quanto producono e consumano.

Lavorare con gli alberi è diventato un modo per confrontarmi con questa contraddizione e assumermi la responsabilità dei miei materiali, realizzando oggetti a partire da zero. La natura, in questo senso, non è romanticizzata: è qualcosa con cui negoziare, con cui lavorare e contro cui mettere alla prova la propria etica. L'incontro con la natura ha sempre implicato gioco, rituale e sperimentazione. Impariamo interrogando attivamente e collaborando con la natura; il mio lavoro segue questa logica, utilizzando l'esplorazione materiale come forma di comprensione. Questo progetto illustra tali idee attraverso la produzione della carta. Un singolo albero – fotografato in un paesaggio idilliaco – viene abbattuto e trasformato in un foglio spesso di carta fatta a mano.

La fotografia di quell'albero viene poi stampata sulla carta ricavata dal suo stesso corpo. Immagine, materiale e origine convergono in un unico oggetto, interrogando cosa significhi trasformare la vita in rappresentazione.

• Puoi raccontarmi come avviene il processo di produzione della cellulosa e poi della carta su cui stamperai le fotografie degli alberi?

Il processo è stato molto più complicato di quanto avessimo immaginato. Innanzitutto, raramente si produce carta da legni duri come la quercia o il ciliegio: questi alberi sono estremamente densi. Di conseguenza, abbiamo dovuto inventare metodi e ricette nostre – un processo che ha richiesto più di un anno. Una scoperta sorprendente è stata che molte persone che affermano di produrre carta artigianalmente in realtà non riescono davvero a farlo, anche lavorando con materiali molto morbidi. La produzione industriale di carta si basa quasi esclusivamente su legni teneri. Gran parte dei progressi si deve al mio collega Rok Pahor, restauratore di formazione e maestro nella miscelazione dei materiali, che ha condotto ricerche approfondite e sviluppato soluzioni fai-da-te che non avevamo mai visto altrove. La sfida principale è stata lavorare un solo albero alla volta. Le macchine esistenti sono progettate per funzionare solo con grandi quantità di materiale, quindi isolare e preservare la materia di un singolo albero si è rivelato quasi impossibile in qualsiasi struttura convenzionale. Per questo motivo abbiamo dovuto operare al di fuori dei sistemi consolidati. Abbiamo acquistato e imparato a utilizzare circa sei macchine diverse, affrontando innumerevoli fallimenti durante i test. In termini semplici, il processo ha richiesto enormi quantità di acqua in ogni fase. Abbiamo estratto la cellulosa dal legno attraverso diversi metodi di cottura e, dopo l'estrazione, il materiale ha dovuto essere lavato ripetutamente per schiarire la pasta e rimuovere il più possibile il colore naturale del legno.

• Consideri le fotografie dei sei alberi come veri e propri ritratti delle piante? Una testimonianza dell'identità ormai perduta di quell'essere vivente, che riacquista una nuova forma attraverso la fotografia stampata sulla propria pelle?

Mi interessa catturare lo spazio tra materialità e immaterialità – la zona transitoria tra vita e morte. Qualcosa scompare davvero? L'oggetto funziona come una sorta di ritratto, ma delicato e intimo, perché l'albero è rappresentato attraverso i propri materiali. Diventa una reliquia, che conserva la memoria nella propria forma. Sia la carta sia l'inchiostro sono ricavati dallo stesso albero che rappresentano – completando una trasformazione materiale totale. Di conseguenza, ogni opera è fisicamente diversa: alcuni fogli sono molto più spessi di altri e, in un caso, la fotografia è significativamente più piccola perché il cipresso ha prodotto molto meno materiale.

• So che lavorerai in camera oscura per produrre queste fotografie, e a grandezza naturale, se non sbaglio. Hai mai lavorato in camera oscura prima? Come pensi di organizzare il processo?

In realtà ho deciso di non usare la camera oscura. Durante il processo di estrazione della cellulosa abbiamo scoperto che l'acqua conteneva una quantità enorme di colore. Dopo alcune sperimentazioni, ho ideato un sistema per estrarre quel colore e trasformarlo in inchiostro. È stato ideale, perché si allineava perfettamente con il concetto di mantenere l'oggetto il più puro e rappresentativo possibile dell'albero. Ogni carta e ogni inchiostro hanno infatti una tonalità e un colore leggermente diversi. Per la stampa sto collaborando con l'artista Dominik Mahnič. Ho scelto di lavorare con lui perché costruisce macchine da stampa personalizzate. Queste macchine funzionano come stampanti tradizionali, ma hanno la capacità di sostenere dei pennelli. Mi è sembrato appropriato, dato che il resto dei materiali era fatto a mano. Aveva senso che anche la stampante fosse uno strumento sperimentale e fai-da-te.

• Cosa pensi di Banksy? Nel 2011, alla mostra al Bethanien, dove hai riportato alla luce uno stencil di Banksy del 2003, hai compiuto un'azione che ha acceso un ampio dibattito sull'appropriazione e l'autorialità nell'arte. Il tuo lavoro era una riflessione sul significato del successo e sul valore dell'autenticità nell'arte?

La mia prima mostra in Europa è stata nel 2003 al Kunstraum Kreuzberg Bethanien [di Berlino], una mostra collettiva dal titolo *Backjumps: The Live Issue* che includeva anche un'installazione di Banksy. In quel periodo il mio contesto artistico era più spontaneo, prima che arrivassero il successo e le logiche del mercato a rovinare l'atmosfera. Nel 2011 sono stato invitato nuovamente dalla stessa istituzione e mi hanno offerto proprio la stanza in cui era originariamente apparsa l'installazione di Banksy. Ho così iniziato un progetto di restauro per riportare alla luce i suoi stencil che erano stati ricoperti da strati di vernice per anni. A quel punto l'ottimismo che avevo sentito nel 2003 era in gran parte svanito.

Ho intitolato il mio lavoro *What Lies Beneath* (quello che c'è sotto). Ho restaurato il grande murale sulla parete di fondo della stanza, ho rimosso alcune sezioni di muro e dipinto l'intero ambiente di rosso – un'atmosfera ispirata a ciò che avevo visto a Pompei.

L'attenzione mediatica ha completamente oscurato la mostra e la mia ri-autorialità, raccontando la storia quasi esclusivamente come "Banksy a Berlino".

L'ultima sera ho distrutto il murale riportato alla luce, lasciando solo macerie che i curatori hanno trovato la mattina seguente. In precedenza avevo anche rimosso diverse sezioni del muro – un'azione che è passata quasi inosservata. Questa cancellazione è diventata parte integrante dell'opera. Da allora il progetto ha continuato a evolversi attraverso ricostruzioni, imaging tecnologico e restauri presentati nel corso degli anni. Banksy ha funzionato meno come soggetto e più come lente attraverso cui esaminare autorialità, appropriazione, copyright e le distorsioni del mercato dell'arte. Il lavoro si colloca in una tradizione di appropriazione – come *L.H.O.O.Q.* di Duchamp o *Erased de Kooning Drawing* di Rauschenberg – ed è parte di una serie più ampia che tratta il restauro stesso come atto artistico contemporaneo. In definitiva, la distorsione mediatica del progetto ne ha rafforzato il punto centrale: come contesto, autorialità e intenzione possano essere facilmente cancellati quando valore e spettacolo prendono il sopravvento.

• **Nell'opera che esporrai ad aprile a Reggio Emilia hai riportato in vita tre stencil di Banksy, presentati come dittici in dialogo con la parete rossa su cui si trovavano originariamente. Come metti in relazione l'effimerità della street art con l'istituzionalizzazione dell'arte? Come definiresti la tua partecipazione in questo contesto?**

Come ho detto prima, le opere erano originariamente installate in *Backjumps: The Live Issue* al Kunstraum Kreuzberg Bethanien, un'istituzione ben consolidata a Berlino. In questo senso, la questione della cornice istituzionale è in parte secondaria. Non faccio una forte distinzione tra le forme d'arte; credo possano muoversi fluidamente tra contesti diversi. Sono stato molto influenzato da artisti come Robert Smithson, e uno dei miei professori era Bruce McLean, il cui lavoro cambiava costantemente contesto. Sono anche attratto da forme di anti-comicità, come le performance di Andy Kaufman, che provocano confusione o disagio più che una risata diretta. Per me la questione è sempre una questione di *reframing*.

Queste opere funzionano particolarmente bene all'interno di un festival fotografico perché le tecniche fotografiche sono centrali nella loro realizzazione. Il progetto si sviluppa attraverso documentazione, estrazione, ricostruzione e *imaging*. Tre delle opere sono state realizzate utilizzando la fotografia iperspettrale. Erano rimaste coperte e non restaurate e, con l'aiuto dell'Istituto Jožef Stefan di Lubiana, abbiamo utilizzato speciali telecamere che catturano onde luminose anziché immagini convenzionali. Questa tecnica può rivelare informazioni invisibili a occhio nudo o alla fotografia standard. Nel contesto del mio lavoro, permette di recuperare immagini al di sotto della superficie. In un altro caso, la distruzione di un murale è diventata essa stessa un intervento, documentato fotograficamente. In seguito ho ricostruito *Flying Copper* dalle macerie rimaste dopo la distruzione di uno dei murali. Ciò che rimane è un'immagine di frammenti di muro – detriti che un tempo portavano le tracce di un'opera improvvisamente divenuta ambita. In questo modo, effimerità, restauro e presentazione istituzionale non sono opposti, ma parti dello stesso processo continuo.

• **Ti definiresti artista, attivista, performer, sovversivo, sperimentatore, trasformatore, viaggiatore o altro?**

Di solito dico "scultore", perché è così che si definivano tutti i miei migliori professori – Bruce McLean e Phyllida Barlow. Ma in realtà, probabilmente sono ancora una sorta di editor.

BRAD DOWNEY (1980, Louisville)

È un artista e attivista che vive e lavora a Berlino. La sua formazione è duplice. Ha ottenuto un BFA in Cinema Documentario al Pratt Institute di New York (1998-2003) e successivamente un MFA in Pittura alla Slade School of Art di Londra (2003-2005). Questa combinazione gli permette di documentare i suoi interventi urbani con la precisione di un regista e l'occhio di un pittore. I suoi progetti sono poliedrici e spaziano da azioni performative e video a installazioni, dipinti e disegni. Attraverso l'uso dell'ironia, della sensibilità e di interventi mirati, Downey analizza le strutture profonde delle nostre città, dei paesaggi e dei luoghi sacri, così come delle periferie dimenticate e dei confini contesi.

Dal 2003 Brad Downey ha esposto regolarmente in Europa e in numerose mostre internazionali, musei e biennali, a cominciare dal Kunstraum Kreuzberg Bethanien di Berlino, in una mostra collettiva dal titolo *Backjumps: The Live Issue*, fino alla Biennale di Architettura di Tbilisi nel 2020.

Al suo lavoro sono state dedicate diverse mostre monografiche, tra cui *Slow Motion Disasters* al Kunstraum Kreuzberg Bethanien di Berlino (2019) e *Reverse Culture Shock* al MU Hybrid Art House di Eindhoven (2018). Altre importanti personali includono *Flupp Blubb Boing* al Kunstverein Arnsberg (2020) e *This Echo* presso la Galerija Vžigalica di Lubiana (2019). Nel 2020, la casa editrice Hatje Cantz ha pubblicato *Slapstick Formalism Process, Project, Object*, una monografia che ripercorre vent'anni della sua carriera.

In collaboration with



RESTAVRTORSKA
DEJAVNOST &
ART PRODUKCIJA
Rok Pahor

BRUSHOGRAPHY BY
Dominik Mahnič

SPAZIOC21

Via Emilia San Pietro 21 - 42121 Reggio Emilia - Italy

Orario al pubblico

Martedì al Sabato 10 - 13 e 15 - 18

Per info e appuntamenti:

Sandra Varisco +39 347 4613074

info@spazioc21.com

spazioc21.com



spazioc21
bigtimebrad



emanuelamazonis
rokpahor
dominik.mahnic