



Brad Downey + Banksy, What Lies Beneath, 2003-2011

MOSTRE

RECENSIONI

Brad Downey. Il «trickster» che riscrive le regole

In mostra a Reggio Emilia fino al 20 giugno con i progetti «What Lies Beneath» e «Dead God, Thank You», l'artista riflette sul concetto di autorialità nell'era dell'intelligenza artificiale e sulla metamorfosi della materia

Mauro Zanchi e Sara Benaglia | 09 giugno 2026 | 13' min di lettura

Mauro Zanchi e Sara Benaglia

Nato a Louisville, Kentucky, nel 1980, Brad Downey è uno di quegli artisti difficili da definire. Studia Cinema Documentario al Pratt Institute di New York e Pittura alla Slade School of Art di Londra. Due linguaggi, due sguardi, che nella sua pratica si moltiplicano.

Downey vive e lavora a Berlino, ma la sua geografia è quella del confine, fisico, istituzionale, concettuale. Fin dai primi anni Duemila, quando comincia a operare nelle strade di New York insieme a Leon Reid IV, la sua ricerca ruota attorno a un gesto fondamentale, l'intervento, l'azione, sul muro, sul marciapiede, sul mobilio urbano, sull'istituzione stessa. Sculture spontanee, détournement della segnaletica, manipolazioni dell'architettura quotidiana. Downey sottrae oggetti al loro destino ovvio e li restituisce al mondo con un significato deviato, ironico, politico.

Lui stesso ha definito la propria pratica slapstick formalism, un ossimoro programmatico, che mette in cortocircuito la comicità fisica e assurda dello slapstick con il rigore del pensiero formale, il buffone che conosce le regole a memoria, proprio per poterle violare con precisione. Non si tratta di nichilismo né di puro intrattenimento. È una forma di pensiero critico travestito da gioco.

Questa tensione tra serietà e irrisone, tra cura artigianale e gesto anarchico, percorre tutta la sua carriera, dalle mostre al Kunstraum Kreuzberg Bethanien di Berlino agli interventi non invitati alla Skulptur Projekte Münster, dalla monografia pubblicata da Hatje Cantz nel 2020 alle residenze e ai progetti site-specific, che lo hanno portato a esporre in Europa, Asia e nelle Americhe.

Per la doppia mostra a SPAZIOC21 e LO STUDIO DESIGN di Reggio Emilia - in occasione della 21ª edizione del Festival di Fotografia Europea - Downey porta due progetti uniti dalla stessa domanda di fondo: di chi è un'opera? In «What Lies Beneath», riporta alla luce murali di Banksy sepolti sotto strati di intonaco, trasformandoli attraverso la fotografia iperspettrale in una nuova opera, che solleva interrogativi scomodi sull'autorialità, sull'appropriazione e sulla proprietà intellettuale nell'era dell'AI. In «Dead God, Thank You», sceglie sei alberi del paesaggio locale, li fotografa, li abbatte, e con la loro materia - cellulosa, corteccia, linfa - ricava la carta e gli inchiostri utilizzati per realizzare l'immagine: ogni opera è al contempo il dato indicale dell'albero e la traccia della sua essenza, figura costituita dalla materia stessa di cui è fatta la pianta e la sua rappresentazione, in un ciclo di vita, morte e rinascita.



Brad Downey, PRUNUS AVIUM, 2026. Ph Fabrizio Cicconi



Brad Downey, PRUNUS LUSITANICA, 2026, both ink and paper handmade. Ph Fabrizio Cicconi

In «What Lies Beneath», l'atto di rimuovere gli strati di intonaco per portare alla luce il murale di Banksy ricorda una sorta di scavo archeologico. In che modo il processo fisico della scoperta e il contatto con i sedimenti materiali del tempo influenzano il valore che attribuisce all'immagine finale?

Mi ha sempre interessato combinare le nuove tecnologie con la collaborazione, lavorando a fianco di restauratori specializzati e talvolta persino di scienziati. In questo caso, non sono sicuro che fosse trascorso abbastanza tempo perché l'opera potesse essere percepita come veramente archeologica, ma tra la mostra originale e il mio «scavo» si era già creata una forte frenesia commerciale e finanziaria attorno al lavoro di Banksy. Il denaro crea un'aura di potere, ma quando si assiste a quei meccanismi in tempo reale, la mistificazione svanisce. L'opera sembrava ancora in movimento piuttosto che archiviata e, essendo un'opera nata da attività di strada illegali, le sue motivazioni e i suoi significati rimanevano flessibili. La mia prima mostra in Europa è stata nel 2003 al Kunstraum Kreuzberg/Bethanien nell'ambito di Backjumps: The Live Issue, dove anche Banksy ha installato l'opera che ho poi restaurato. A quel tempo, l'atmosfera era ancora aperta e spensierata, prima che la fama e le forze di mercato prendessero pienamente il sopravvento.

Il tuo progetto riprende il lavoro di un artista che ha fatto dell'appropriazione il proprio tratto distintivo. Quali tensioni pensi che sorgano quando le strategie dell'arte di strada vengono rivolte contro sé stesse o riutilizzate per mettere in discussione la proprietà intellettuale di coloro che le hanno originariamente impiegate?

Banksy ha funzionato meno come soggetto e più come una lente attraverso cui esaminare la paternità dell'opera, l'appropriazione, il diritto d'autore e le distorsioni del mercato dell'arte. L'opera si inserisce in una tradizione di appropriazione, da «L.H.O.O.Q.» (1919) di Marcel Duchamp a «Erased de Kooning Drawing» (1953) di Robert Rauschenberg, e fa parte di una serie più ampia che considera il restauro stesso come un atto artistico contemporaneo. Mi interessa il modo in cui l'appropriazione destabilizza le concezioni lineari del tempo e dell'originalità. Come in Amleto, dove «il tempo è fuori dai cardini», l'opera si muove avanti e indietro nella storia dell'arte, facendo collassare le linee temporali e permettendo ai gesti del passato e del presente di coesistere.

Potresti approfondire le questioni relative alla tua scelta di scalpellare l'opera di Banksy e riproporla in un'altra forma attraverso la ricomposizione dei frammenti?

L'attenzione dei media ha completamente oscurato la mostra e la mia rivisitazione dell'opera, inquadrando la vicenda quasi esclusivamente come «Banksy a Berlino». Quella cancellazione è diventata parte integrante dell'opera stessa. L'ultima sera ho smantellato il murale scoperto, lasciando solo alcuni resti che i curatori avrebbero trovato la mattina seguente. Stavo cercando di proporre una lettura diversa della situazione. Sentivo che appropriarmi di un'intera installazione avrebbe potuto aprire una discussione significativa, ma l'attenzione del mercato ha soppiantato quella possibilità. In risposta, ho compiuto un'azione che non poteva essere ignorata, un'azione che ha spostato l'opera dal valore monetario alla visibilità concettuale, anche a costo della sua forma materiale.

L'uso della fotografia iperspettrale ci permette di vedere ciò che è fisicamente nascosto all'occhio umano. In un'epoca dominata dalla sovraesposizione delle immagini, quale ruolo attribuisce alla tecnologia nel rivelare l'essenza di un'opera destinata all'oblio o alla cancellazione?

Per me, una delle opere d'arte più significative è il «Quadrato nero» (1915) di Kazimir Malevič. Ho sempre desiderato realizzare opere ricche di significato che potessero essere ridotte a qualcosa di quasi visivamente vuoto. Quando ho visto questi dipinti dal vivo per la prima volta, ho avuto la sensazione che ci fosse qualcosa di nascosto sotto la superficie, come se Malevič avesse dipinto sopra qualcos'altro, sia per nascondere che per rivelarlo. Con l'imaging iperspettrale ho cercato di riprodurre quella sensazione. L'obiettivo era presentare qualcosa che apparisse come un semplice rettangolo rosso, mentre sotto di esso si nascondesse un altro strato: quello che considero una sorta di «oggetto di potere», anche se tale potere è prodotto solo attraverso sistemi di valori. La tecnologia stessa entra nell'opera in modo del tutto naturale, come uno strumento che ha senso per ciò che sto cercando di fare. In collaborazione con l'Istituto Jožef Stefan, abbiamo utilizzato telecamere in grado di leggere la luce al di fuori dello spettro visibile, anziché produrre immagini convenzionali. Ciò consente di recuperare informazioni da sotto la superficie, rivelando ciò che altrimenti rimarrebbe invisibile.

Il dibattito sul controllo delle immagini è ora reso ancora più fluido dall'avvento dell'intelligenza artificiale. In che modo la tua pratica di riattivare le opere altrui si inserisce in questa discussione sulla ridefinizione dell'autore e dell'originale?

Ci sono diversi filoni qui che possono o meno procedere parallelamente all'IA. Più in generale, il mio interesse nel riattivare opere esistenti affonda le sue radici nell'idea della paternità artistica come qualcosa di instabile piuttosto che di fisso. Sento che gli oggetti fisici racchiudono qualcosa di più vicino a Dio, o più vicino alla fonte, anche se questo potrebbe semplicemente essere dovuto al fatto che sono ancora bloccato qui, nel mondo reale. Stranamente, in relazione all'IA, una volta sono apparso – senza il mio consenso – in una lista trapelata che identificava le persone il cui lavoro era stato incluso in un dataset utilizzato per addestrare il generatore di immagini basato sull'IA. Sebbene il foglio di calcolo originale sia ormai inaccessibile, rimane disponibile tramite Internet Archive ed è citato in un documento presentato in tribunale alla fine di novembre 2023. Il documento include i nomi degli artisti le cui opere sono state utilizzate in un set di dati ora al centro di una causa collettiva in corso contro aziende quali DeviantArt, Midjourney, Stability AI e Runway AI. Presentata inizialmente da un gruppo di artisti visivi, la causa sostiene una violazione del copyright connessa all'uso di opere d'arte nell'addestramento dei sistemi di IA. Più in generale, l'ascesa dell'IA generativa non regolamentata ha intensificato i dibattiti sulla paternità delle opere e le discussioni politiche sul futuro del lavoro creativo.

Nel progetto «Dead God, Thank You», ospitato da SPAZIOC21 a Palazzo Brami, l'immagine coincide letteralmente con il materiale stesso (la cellulosa e il pigmento dell'albero abbattuto). Quale legame esiste, nella tua attuale ricerca, tra il concetto di «responsabilità» nei confronti del materiale e la creazione di un'iconografia artistica?

Per me, lavorare con gli alberi è iniziato come una questione di materialità e, in ultima analisi, di etica. Il titolo «Dead God, Thank You» riflette questa tensione. Traccia un parallelo tra gli alberi e Dio, ma nasce anche da un senso di colpa legato al consumo. Il mondo dell'arte è profondamente materialista, e sono consapevole di quanto produco e consumo. Lavorare con gli alberi è diventato un modo per affrontare questa contraddizione e assumermi la responsabilità dei miei materiali, realizzando oggetti partendo da zero. Per me la natura non è idealizzata; è qualcosa con cui confrontarsi e su cui mettere alla prova la propria etica.



Brad Downey, FRAIXINUS, 2026, both ink and paper handmade, Spazio C21. Ph Fabrizio Cicconi



Brad Downey, Toxic Mary, 2003-2020. Ph Fabrizio Cicconi

Concentriamoci sulla coincidenza tra soggetto e supporto. Tradizionalmente, la fotografia presuppone una chiara distinzione tra il referente (in questo caso, un tipo specifico di albero o più alberi) e il supporto (la carta). Nel momento in cui l'albero diventa letteralmente la carta e il pigmento, l'immagine risultante, oltre a «documentare» una presenza esterna, finisce per coincidere con essa. C'è ancora una parentela nella tua produzione di immagini con la fotografia indessicale, o abbiamo a che fare con una forma tautologica, una sorta di «autofagia» dell'immagine, dove il mezzo è il referente stesso?

L'immagine continua a essere generata dalla luce. Ho immortalato gli alberi con una fotocamera digitale, quindi, nella misura in cui consideriamo ancora la fotografia digitale come fotografia, ritengo che l'opera rimanga legata alla tradizione fotografica. Detto questo, i confini della fotografia indessicale sono diventati sempre più difficili da definire nelle pratiche fotografiche contemporanee. Per me, questo progetto è stato un tentativo di avvicinarmi alla vita e alla forma in modo più olistico e onesto: creare un ritratto che rimanesse materialmente connesso al suo soggetto. Il processo ha comportato anche un avvicinamento al materiale stesso. Lo paragonerei più alla caccia o alla pesca, dove si incontra il soggetto nella sua totalità piuttosto che a distanza. Quindi, sebbene i materiali finiscano per essere realizzati a mano e autoprodotti, continuo a considerare queste opere delle fotografie. Il mezzo può fondersi con il referente, ma l'immagine stessa ha ancora origine dall'incontro con la luce, il tempo e il mondo.

La pratica fotografica convenzionale cristallizza un istante in una forma permanente. In questo caso, invece, il processo comporta lo smantellamento e la trasformazione radicale della materia. In che modo questa temporalità estesa – che va dalla crescita della pianta alla sua trasformazione in polpa e inchiostro – ridefinisce l'atto di «scattare una foto»? La trasformazione della cellulosa può essere considerata un'estensione del processo di sviluppo chimico?

È esattamente così che l'ho vista. In un certo senso, credo che il processo possa essere inteso come un'estensione dello sviluppo fotografico. Non conosco tutte le forme storiche che la fotografia ha assunto, ma in questo caso l'immagine si è sviluppata attraverso la logica naturale del materiale stesso: stavo semplicemente seguendo gli indizi che il materiale mi forniva. La temporalità dell'opera si estende ben oltre il momento in cui si preme l'otturatore. L'albero cresce nel corso degli anni, viene trasformato in pasta di cellulosa, carta e inchiostro, e solo allora torna a essere un'immagine. In questo senso, «scattare una foto» diventa meno una questione di catturare un singolo istante e più una questione di partecipare a un processo materiale più lungo. Per quanto riguarda l'inchiostro, abbiamo anche dovuto inventare nuovi modi per trasferire l'immagine sulla carta. La maggior parte dei metodi di stampa fotografica tradizionali non funzionava con questo inchiostro fatto a mano; avevo bisogno che lo stampatore intingesse un pennello nell'inchiostro, così abbiamo finito per costruire le nostre stampanti e i nostri processi per rendere possibile la stampa.

Se la fotografia tradizionale garantisce la veridicità del referente attraverso la luce che colpisce l'emulsione, il tuo metodo garantisce la veridicità attraverso la materia? Le fibre del legno e il tannino presenti nella corteccia offrono una prova indicativa più «onesta» rispetto alla proiezione della luce?

Credo che i materiali trasmettano onestà e rispetto e che la fotografia possa potenzialmente racchiudere qualcosa di simile a un'anima. L'idea alla base di queste opere è quella di esplorare lo spazio che separa il mondo materiale da quello immateriale.

Ora ti poniamo una domanda per approfondire il tema della scomparsa e del ritorno attraverso la rappresentazione. Per creare queste opere, il referente deve necessariamente cessare di esistere nella sua forma originaria (l'albero viene abbattuto). In che modo questo sacrificio della realtà della pianta a favore della sua rappresentazione materiale influisce sull'etica della documentazione? L'opera è una commemorazione del referente o la sua metamorfosi definitiva in un oggetto estetico o in un'altra forma del visibile?

È difficile agire senza modificare in qualche modo la realtà. Credo che il problema esista già di per sé: ho semplicemente scelto di affrontarlo a testa alta. Se avessi utilizzato sostanze chimiche, stampanti e carta di produzione industriale, non avrei modo di sapere con certezza quanti alberi sono stati abbattuti, quanti rifiuti sono stati generati o quanti sottoprodotti nocivi sono stati prodotti. Con queste opere d'arte, invece, posso dire con precisione cosa è stato utilizzato, da dove proviene e che tipo di rifiuti sono stati prodotti. L'alternativa industriale spesso nasconde quel danno dietro un sistema sconosciuto. Per me, il lavoro non riguarda il nichilismo o la distruzione fine a se stessa. Gli atti di rottura, smantellamento o trasformazione dei materiali diventano modi per mettere in discussione la storia dell'arte, la cultura materiale e il rapporto dell'umanità con la natura e il potere. In questo caso, l'albero non scompare semplicemente; cambia forma. Piuttosto che cercare di eliminare il paradosso, lo vedo come qualcosa di necessario da affrontare e superare.

La fotografia è innanzitutto un mezzo ottico. Tuttavia, un'opera realizzata con carta e pigmenti organici fatti a mano evoca una forte dimensione tattile e materica. In che misura questo passaggio dalla «visione della forma» alla «presenza della materia» allontana il tuo lavoro dalla pratica fotografica e lo avvicina a quella scultorea o performativa?

Mi considero più uno scultore che un fotografo. Lavoro spesso con la fotografia, ma in un certo senso al contrario: la fotografia era semplicemente un modo per conservare il ricordo di qualcosa che alla fine sarebbe scomparso. Per molti anni ho installato opere per strada sapendo che sarebbero state distrutte o rimosse dal Comune. Per me, il fare è sempre stato legato all'effimero: si installa l'opera sapendo che forse non la si rivedrà mai più. Per questo motivo, non ho mai voluto che le fotografie risultassero eccessivamente belle o idealizzate. Volevo che parlassero in modo semplice, senza distrarre dal momento stesso. Evitando l'estetizzazione, le immagini sembravano in qualche modo più vere, avvicinando lo spettatore alla situazione reale documentata piuttosto che alla fotografia come oggetto autonomo. Forse queste nuove opere esistono da qualche parte tra il momento stesso e la sua documentazione. È difficile spiegarlo con precisione. Forse c'è un desiderio alchemico in quella fusione: il desiderio che la presenza materiale dell'opera e la sua immagine si trattengano l'una all'altra ancora per un po'.