



facADE 2017-18

convegno italo-ungherese

Artisti nella città

Artists in the City

A cura di István Váli (*fác Falerone Art Colony / Faleronei Művésztelep / Colonia Artistica Falerone*)
Presidente della conferenza: István Váli DLA

fACADE - Convegno italo-ungherese, Falerone, Italia, 06 aprile 2018
Salone Comunale di Falerone
Piazza della Concordia, Falerone, Provincia di Fermo, Regione Marche, Italia

Il convegno e il volume sono stati patrocinati dal sindaco di Falerone, dott. Armando Altini.

Si ringraziano:
Il Comune di Falerone
Sindaco Dott. Armando Altini
Vicesindaco Dott.ssa Maria Teresa Quintozzi
M° Sauro Cecchi
PhD Zsuzsanna Ordasi

In copertina: Falerone - palazzo dopo il terremoto, foto: István Váli

ISBN 978-615-5874-01-7

Copyright © 2018

Pubblicato in Ungheria da:
Faleronei Művésztelep
VIF Múterem Bt.
2011 Budakalász, Gyümölcs utca 2451/3
Web: Falerone Art Colony - www.faleroneartcolony.it

Stampa: Diginyomda, Budapest, Ungheria, www.diginyomda.hu
Aprile 2018

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in qualsiasi forma senza un permesso scritto dell'autore, eccetto brevi citazioni inserite in recensioni. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo meccanico o elettronico, comprese fotocopie, registrazioni o qualsiasi altra forma senza il preventivo permesso scritto dell'autore.

La pubblicazione del volume è stata promossa da NKA (Fondo Culturale Nazionale).
A kiadvány megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.
Non è commerciabile. A kiadvány kereskedelmi forgalomba nem hozható!

Partner:
Nemzeti Kulturális Alap www.nka.hu
Comune di Falerone www.comunefalerone.it
ignoto.hu www.ignoto.hu

nka
Nemzeti Kulturális Alap



ignoto.hu

Artisti nella città - Artists in the City

Convegno italo ungherese - International Conference on Architecture, Art and Design
Falerone Art Colony 2017-18

Falerone, 06 aprile 2018

Salone Comunale di Falerone, Piazza della Concordia, Falerone

Lingua: italiano/inglese

Presidente delle sessioni: István Váli DLA

Programma del convegno

Saluti e introduzione: Vicesindaco Maria Teresa Quintozzi	17.15
---	-------

Relazioni	17.30
-----------	-------

Discussione	19.15
-------------	-------

Chiusura del convegno	19.45
-----------------------	-------

Inaugurazione della mostra d'arte di Gábor Nemes	20.00
--	-------

Relazioni del convegno

4	The Architecture of Painting: Visual Art and Architecture^I	András Ferenc Pintér
8	The Common Visual Language of Architecture and Fine Arts Folding and splitting in the formal and spatial creation^{II}	Gábor Üveges PhD
12	On the perspective representation in architectural drawing^{III}	Gábor Nemes PhD
16	Nel fascino della cultura mediterranea opere di István Balogh (1927-2015), architetto e pittore^{IV}	Balázs Balogh DLA
22	Ricordi personali: l'inizio di un cammino	M° Sauro Cecchi
28	La Casa Museo di Osvaldo Licini a Monte Vidon Corrado	Dott.ssa Maria Cognigni
32	Schermo orografico^V	István Váli DLA

Revisione paritaria (peer review)

I	Zsófia Máté
II	Péter Lelkes DLA
III	Katalin Gellér PhD
IV	Zsuzsanna Ordasi PhD
V	Zsuzsanna Ordasi PhD

András Ferenc Pintér

artist

DLA candidate

University of Pécs Faculty of Music and
Visual Arts, Doctoral School

guest lecturer

Department of Graphics, Form and

Design, Faculty of Architecture

Budapest University of Technology and

Economics (BME)

The Architecture of Painting: Visual Art and Architecture

András Ferenc Pintér

“the intellectual correspondences of these two artistic disciplines manifest themselves through new parallels in the creation of form; the architecture of the image and the image of architecture clearly discernible through one another...” (Gábor Üveges, PhD)¹

Abstract

The premise of this lecture is driven by personal experience and attempts to shed light on an existent issue. I embody the mindset and perspective of a visual artist vis-à-vis the question of the representation, expression, and comprehension of architectural space. As a contemporary artist, I endeavor to seek connections between gesture painting – and in particular the interrelationships of the materials and factures of painting – and architecture. Where are those points of connection which, from the first kernel of thought in the process of creating a building, can be associated with a specific piece of art, or with the artistic elements of a complex architectural space? In my lecture, I intend to discuss connections and parallels between architectural and painting space using 20th century examples. I seek to examine the transformation of abstract painting as a starting point, into architectural space. The architecture of my paintings displays a connection with a certain type of architectural philosophy. Gestures, factures, spatial systems do not just come out of nowhere, and neither does serendipity arrange systems of color. Rather, they manifest as connections and reflections on the canvas. In addition, my lecture also seeks to emphasize that the visual artistic approach and mindset is an essential part of architectural training.

Keywords

architecture, fine art, painting, gesture painting, abstraction

The premise of this lecture is driven by personal experience and attempts to shed light on an existent issue. I embody the mindset and perspective of a visual artist vis-à-vis the question of the representation, expression, and comprehension of architectural space. I know from personal experience how much more restricted and precise architects need to be in their grasp of space and form, as opposed to the greater freedom allowed of the creative artist.

In terms of architectural construction, a number of complex things must come together to form a unit, and still make ample room for the creative individuum amidst this pageant. In other words, for the freedom of

the artist, or designer, though I would not separate these two from each other. Artist and designer are one and the same. Every single artistic discipline ought to be interlinked, including architecture as a design art. In my view, visual arts encompass such traditional fields as painting, sculpture, and drawing, as well as theater, dance, music, and architecture as related fields; together, these should be conceptualized as a pan-artistic unit. As Ferenc Sebestény expresses this idea in his DLA dissertation: *“Personal experiences from spatial experiments based on movement and spatial awareness studies, innovative design tasks, the impulsive artistic community forming along points of connection between related art*

forms and artists, and the combination of conventional and digital techniques – these will inspire students, activate their creativity, develop their association and abstraction skills, and ultimately help develop a more complex, more open-minded architectural character.”²

Consider for a moment the thematic courses offered by the Department of Design at BME School of Architecture, and the kind of complex and multifaceted thinking, design, and artistic production they engender. For instance, “Space and Movement – Construction in Kinetic Space,” which examines movement-based abstract two- and three-dimensional compositions as well as dynamic and kinetic spatial forms; or “Folding,” which studies the borderlands of architecture and sculpture. In its educational philosophy, this department relies heavily on such traditional technical and artistic production methods as watercolor, figure drawing, and artistic graphics, all expertly combined with the most cutting edge imaging tools and design software.

Provided that one buys into this view and applies it to the process of constructing a building, it becomes clear that formulating an artistic approach or creative philosophy, and gaining perspective, are indeed essential. Thus, both visual artists and architects have a fundamental role in education as well.

Gábor Üveges’ 2007 PhD dissertation examines parallels between visual arts and architecture. He writes: “On the one hand, the study traces the history of 20th century interactions between architecture and visual arts – detecting its cyclical tendencies – and finds new points of contact through an examination of advances by the two artistic disciplines toward each other. On the other hand, from a philosophical and form language perspective, seeking alternatives in architectonical thinking and visual language for transitions between artistic disciplines, it is in abstraction that one finds the thread that connects the artists and tendencies of architecture and visual arts throughout the

century, the early and late modern, essentially creating a common denominator between even seemingly polar opposites. While connections between other artistic disciplines are indirect, their unique terminology sharply differentiating them from one another despite their ultimately identical essence, the uniqueness of the relationship between architecture and visual art lies in their direct connection, established in the 20th century by the spirit and language of geometrical abstraction.”³

My current preoccupation as a contemporary artist is to seek connections between gesture painting – and in particular the interrelationships of the materials and fractures of painting – and architecture. Where are those points of connection which, from the first kernel of thought in the process of creating a building, can be associated with a specific piece of art, or with the artistic elements of a complex architectural space? Should this even be a factor as early as in the initial stages of the design process, i.e. the first sketches and outlines?

“Looking broadly at the whole of recent modern art, the differences which were once so clear between graphic art and painting have practically been eliminated; similarly, the distinctions between painting and collage, between collage and construction, between construction and sculpture, and between some large constructions and a quasi architecture. Even Le Corbusier’s later work was referred to as live-in sculptures. Congruently, there manifests a substantial, omnipresent taste for unquantifiable, irregular forms and formats.”⁴

Le Corbusier’s 1922 painting, as well as one of his last designs, is a church in Firminy. Construction on the church began six years after Le Corbusier’s 1965 death, in 1971. The parallels between the painting and the completed building are striking, and in essence natural, as is true about nearly the entire body of work by Le Corbusier: he actually started his career as a painter, transplanting the question of imaging and two-dimension-

Le Corbusier:

Nature Morte Verticale (Vertical Still Life)

Le Corbusier:

Church, Saint-Pierre, Firminy



nality into architectural space. By this I am primarily referring to the interrelationship of form systems, the tension-generating, the color harmonies, and the laws that guide them. In essence, Le Corbusier's buildings present themselves as works of art not only externally but also in terms of their interior spaces, achieving striking results through the conceptual use of color and light. In my view, this building genuinely represents the amalgamation of painting and architecture.

There are countless instances of using a work of art to "dress up" the space. This is an alternative approach to the relationship between architecture and visual art: a sort of direct message, an attitude emphasizing the visual experience. A good example for this is the Jean-Paul Viguier-designed 2014 Majunga Tower, where the two main pillars frame a monumental piece, custom designed by Fabienne Verdier, which highlights the mass of the high rise, and becomes an imposing part of the lobby and the façade's visual scheme. In this case, it was obviously the artwork that was created to match the building. However, there are also examples of the opposite: for instance, the two oval rooms at the Orangerie Museum in Paris, which were custom built for Claude Monet's 'Water Lilies' series.

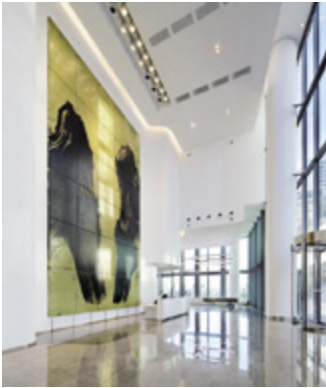
The creative diversity of Le Corbusier's oeuvre could find its parallels in Friedensreich Hundertwasser's or Antoni Gaudi's body of work. During my research I discovered numerous areas that hint at some kind of connection between visual art – primarily painting and sculpture – and architectural space. These networks of relationships between visual arts and architecture can be very diverse. At their best, works of art complement forms and architectural spaces organically, instead of just "ornamenting" the architectural space.

The term architecture, meaning structure, system, and organization, is just as coherent with the interpretation of a

painting as it seems natural when used in the context of its eponymous field. However, let us return to examining the surface of an actual artwork. From the architectural perspective, the specific carrier, or in other words, the base, is important because it has the ability to singlehandedly determine its ultimate status or function.

My painting entitled "9090_02" shown above, as well as its details and variations, demonstrate well the parallels between the built space and the built surface of the painting, and the network of relationships therein.

Examine the connections between part and whole, the ways in which various focal points, geometric forms, and gesture systems relate to each other, and the strongly factual character within and beyond them. This painting already contains the potential for constructing an architectural space, by extending the geometrical fields bordering the image plane into three-dimensional space. I intend to examine the transformation of abstract painting as a starting point, into architectural space. Every single piece has its own starting point, its own intellectual and technical past. Gestures, fractures, spatial systems do not just come out of nowhere, and neither does serendipity arrange systems of color. On the contrary, they appear as connections and reflections, as conscious upshots of thoughts and emotions. This is how I conceptualize novel forms of spatial construction, through abstraction and gestulation, akin to generating a painting's space. It is the formation of an eruptive and color-saturated, or monochromatic, cleanly colored, meaningful space, form, facture, and its system of relationships. The creation of gesture systems projected into a space, armed with a constructed surface culture, like a set of tasks to jumpstart creative thinking. Tasks of this sort emphasize the manual, while the use of modern tools in combination with traditional ones remains essential.



Majunga Tower, La Défense, near Paris

"I wonder if creating an image based on traditional manual tools still has relevance in contemporary art in our current digital age, when an endless spectrum of modern imaging tools is available for the artist to create the perfect image. We are well aware of the sizeable advantage that artworks represented by modern imaging tools enjoy in the professional assessment of contemporary art, so painters working with traditional paint and brush are handicapped from the start. PAF was able to resist these temptations of our time, recognizing the potential that it is painting's most ancient tradition, being based on direct contact between the hand and the material and therefore singular and inimitable, that might provide one of the right responses to this challenge."⁵

Technique and technology are two distinct terms that cannot be conflated, due to the difference in the content of their meaning. "The word technique is of Greek origin; the meaning of the Greek 'techné' is ambiguous, it most likely meant a type of craftiness, the art of creating something, the human skill that follows the law of 'poesis,' i.e. it is creative. Thus 'techné' is a type of 'knowledge' that enables the human production of tools, machines, or works of art, and even the conception of a type of 'beauty' as well."⁶ In contrast, technology is the introduction of methods and tools. Technique thus refers to the presence of creative ability, whereas technological skill enables scientific level artistic activity through knowledge and high-level use of related objects, tools, methods, and opportunities. It is when in possession of this knowledge that one's instincts, experimentation, and self-expression should be put into action. This is just like improvisational skills in music. Only those artists who are sufficiently prepared are capable of free improvisation.

In conclusion, let me reiterate the theme on which this presentation sought to focus: in the training of architects, the role and significance of a visual artistic approach and mindset, and the creative process itself, is evident.



PAF / András Ferenc Pintér, 9090_02, 90x90cm, canvas, mixed media, 2017 (detail and inverse)

1 Gábor Üveges, PhD (2007), "New Parallels in the Creation of Form in Architecture and Visual Arts", PhD Dissertation, 2007, p.3

2 Ferenc Sebestény, DLA: "The Theoretical and Experimental Study of the Relationship Between Movement and Space; Its Practical Applications in Architecture Education" DLA Dissertation, 2012, p.9

3 Gábor Üveges, PhD "New Parallels in the Creation of Form in Architecture and Visual Arts," PhD Dissertation, 2007, p.2

4 Excerpt from "Assemblages, Environments, and Happenings" (Allan Kaprow, 1966), URL: <http://www.artpool.hu/Kaprow/HappMuv.html> (accessed: February 11, 2018), paragraph 3

5 László Valkó, "Assessment of András Ferenc Pintér's, Doctoral Dissertation," 2018

6 <http://hps.elte.hu/~ropolyi/publications/techet.doc> (accessed June 29, 2016), published in the volume Contemporary Ethics, ed. L. Fekete (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004), p.245-292

Traduzione: Anna Bánhegyi PhD

Gábor Üveges PhD
artist
associate professor
Department of Graphics, Form and
Design, Faculty of Architecture
Budapest University of Technology and
Economics (BME)

The Common Visual Language of Architecture and Fine Arts – Folding and splitting in the formal and spatial creation

Gábor Üveges

Abstract

The second half of the 20th century brought new correspondences to architecture and fine arts. In addition to spiritual connection points and interactions, distinct parallels can be found in the visual vocabulary, as well. Certain tendencies of architecture and fine arts share the same visual language and use the same basic visual grammatical operations in space and form creation. This paper focuses on this shared visual language between architecture and fine arts, revealing the connection through a series of examples of both fields in the context of the basic visual grammatical operations – and interrelated spiritual contents – of folding and splitting. The basic grammatical visual operations of folding and splitting emerge as new instruments in form and space creation, exploring uncharted territories of the visual communication. A series of artists in both fields embraced the concept of folding as form creative and rendering force in rather diversified ways, yet essentially reflecting and transmitting similar spiritual contents, in certain cases as a reading of the zeitgeist, in light of Gilles Deleuze's philosophical fold concept.

Keywords

correspondences between architecture and fine arts, visual thinking, visual language, space and form creation, fold concept, folding

The 1958 sculpture titled Noh Musicians by Isamu Noguchi predates Steven Holl's designs for the Architecture Department building at Cornell University by almost 50 years, nevertheless, similarities between the two clearly indicate the connection points and parallels between modern fine arts and late modern architecture.

Late modern architecture has aspired to exceed modern, while at the same time preserving its achievements. In this spirit, late modern has sought and applied a more unrestricted formal vocabulary, which reflects the essence and aesthetic principles of modernity, but does not recline on modernism's 'austere simplicity' in its form set. Instead, it reaches back to forms developed in modern fine arts, invoking parallels from as early as decades before – and benefitting from the technological advance of the millennium –, it has been able to adapt these forms to architecture with a power of novelty. These forms

then, in the context of architecture, can carry the spirit of a "second modern". In its search for a contemporary abstract geometrical language, architecture at the end of the millennium approached fine arts once again, recalling times of the early modern, when, due to technological limitations, it could only adopt highly reduced models into its formal terminology.

Building designs of Steven Holl, as well as other contemporary architects (such as Gehry, Eisenman, Liebeskind, Calatrava, or Hadid) have often appeared as complex autonomous geometric sculptures at the borderline of architecture and fine arts.

Steven Holl shapes his buildings with a sculptural sensitivity, applying complex formal and spatial relations that were unimaginable before. The facade designs of the Architecture Department building at Cornell University feature unique artistic values that are not at all inferior

to Noguchi's aluminum sculptural efforts.

While the Japanese-American artist's works are tied to architecture on many levels, Steven Holl's building designs exhibit connection points to fine arts. Isamu Noguchi's artistic tenet was greatly influenced by both Constantin Brancusi - in whose studio he worked for a half year as young apprentice -, and the technological utopia of Buckminster Fuller. Moreover, he worked with Kenzo Tange (on the Peace Memorial in Hiroshima, and later on the Osaka Expo project), with Antonin Raymond (on the garden designs of the Reader's Digest building in Tokyo), with Marcel Breuer (on the Japanese garden, and other artworks for the Unesco Center in Paris) and with S.O.M. partner, Gordon Bunshaft, who was one of his first and foremost patron.¹ Born as half Japanese and half American, Noguchi easily identified with the cultural heritage of both the East and the West, transferring between the two cultures. A fusion of the Eastern and Western mindset, his art foreshadowed the artistic attitude and spiritual position taken later by several Japanese architects, including Tadao Ando, in the last quarter of the century. Besides his sculptures, Noguchi engaged himself in interior, landscape, furniture and industrial design as well.

Steven Holl who admittedly saw the core connecting art and architecture as his mission, has been closely connected to sculpting and painting, with his brother a professional painter, and he himself being a watercolorist. According to his own words, his acquaintance with Donald Judd, Denis Oppenheim and James Turrell helped him develop independently as an architect.² Later, Holl worked with Vito Acconci, Dan Graham and Walter De Maria. These collaborations significantly inspired his architecture - in a philosophical perspective, beside the phenomenological spiritual impulses -, similarly to how architecture as an inspiration appears in the art of Noguchi.

Noguchi finished his work on the Japanese garden at the Unesco Center at the end of the 1950's. Upon returning to the United States

he realized that the carved stone that characterized many of his previous works, does not relate sufficiently to the American urban environment, and started looking for a new medium.

He wrote: "It seemed to me absurd to be working with rocks and stones in New York, where walls of glass and steel are our horizon, and our landscape is that of boxes piled high in the air."³

In the aluminum sheet he finally found the material that would adequately express the artificial modern landscape. In a modern interpretation of the ancient origami, he mechanically folded single aluminum sheets (with the technical assistance of one of Fuller's technicians) until the rigid material transformed into human-scale artworks, like his famous sculpture "Noh musicians", among others.

He turned from the natural stone to an industrial material, and from the traditional technique of stone carving to the industrial metalworking. Following the same creative process that arises from his deep knowledge and personal relationship with the stone, and the handling of the material as equal partner in the creative dialogue, he started to explore the forming potential inherent in the flat nature of aluminum. Cutting and folding the flat surface into spatial object, similarly to how Holl formed the facades of the Cornell School of Architecture almost fifty years later. However, while Noguchi's folded aluminum sculpture is a free-standing object, Holl's similar aluminum artwork is mounted on one side of the cube-shaped building, the facade that he named as "Tesseract wall".

"Scientifically - Holl writes - a Tesseract is the four dimensional analogue to a cube (a square to a cube as a cube to a Tesseract). Internally - he remarks about the building itself - this cube develops non-Euclidean properties which are experientially evident in the overlapping interior perspectives"⁴.

The hypercube in Holl's design opens through its "Tesseract Wall"-side to the fourth dimension, and in this expanded Western space

is embedded the “Tesseract Zone”, which comprises studio spaces and connects to further non-Euclidean interior spaces.

The problematic of the fourth dimension - around which Holl framed his concept - was a returning motive among artists all over Europe in the early 20th century. Artists of the cubism, including Apollinaire, Duchamp or Malevich drew inspiration from the widely discussed and variously interpreted spatial concept, as well as from the scientific discoveries induced Neo-Platonist paradigm.

Apollinaire enriched the metaphysical world of the fourth dimension with a “lyrical meaning”, in Gleizes’ and Metzinger’s interpretation it received a spiritual tone⁵, Duchamp approached it from the side of irony, Proust clearly identified it with time, for Malevich however - who followed Ouspensky’s mystical theories instead, the fourth dimension wasn’t time, but the manifestation of the spiritual realm.⁶

“(...)the fourth dimension could project an object of three dimensions, or, to put it in another way, any three-dimensional object, which we see dispassionately, is a projection of something four-dimensional, something we are not familiar with” - describes Duchamp in his concept for his artwork “The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)”⁷.

Although not specifically stated, Steven Holl who is well acquainted with fine arts, may just as well know Duchamp’s theory and the concept behind The Large Glass. By all means, their interpretations are consistent, as far as the understanding of the three-dimensional object as a projection of a four-dimensional entity, and the deduction from the projection to a higher dimensional world, one that can only be conceived spiritually.

While Noguchi does not specifically talk about the fourth dimension, nevertheless, with his sculpture he invoked the Noh Theater, where “the gestures of the actor refer to a world above or beyond the perceivable reality” and the frozen movement at the height of the drama points out an only spiritually conceivable mys-

terious world.⁸ In this sense - even if in different manner - the sculpture points to a higher dimension.

Both Noguchi and Holl grasp the moment of opening-up, when the plane surface breaks, bends, splits and becomes a sculpture. The two-dimensional world enters the third dimension, even if only very subtly, resulting in a spatial relief on the borderline between two and three dimensions, captured in the moment of dimension transition. Through the action of folding and splitting, the moment of transition between two and three dimension, as a metaphor for entering a higher dimension, both the frozen movement of the Noh musicians and the breaking curtain wall point toward an opening world beyond the observable reality. The principle of folding and splitting becomes a formulating, structuring, rendering and meaningful force both in fine arts and architecture: Noguchi discovered the same potential in these simple transformations stemming from the plane nature of the surface, which Steven Holl employed in architecture fifty years later.

The basic visual grammatical operations of folding and splitting engaged various notable artists and architects as the millennium drew closer. In architecture, Peter Eisenman’s radically new and unique spatial and formal design innovations brought folding in the foreground, as a potential compositional tool.

Eisenman, who in his deconstructivist period drew inspiration from Derrida’s works and his personal spiritual relationship with the French philosopher, by the 1990’s, shifted to the philosophy of another great French thinker. The American architect read Gilles Deleuze’s “The Fold - Leibniz and the Baroque”⁹ shortly after its publication, and the book had such a great impact on him that initiated a new era in his work. Inspired by Deleuze’s fold concept, the highly theoretical Eisenman has developed his own theory that has anchored his open-minded, often experimental anti-classicist and anti-post-modern architecture onto very strong philosophical grounds.

Mainly due to his experimentalism, relatively few of the American architect's works have been realized, his "Church of the Year 2000", which is probably the finest example of his folding period, too, remained no more than a concept. More than a decade later in 2011 however, the "City of Culture" in Santiago de Compostela, another of his designs that followed the fold concept and employed the basic visual grammatical operations of folding and splitting, got finally realized. His former open-minded artistic attitude that has been free from nostalgic sentiments remained unchanged, however, while in his previous works he was often insensitive to the context, the complex in Santiago de Compostela is admittedly responsive to its environment. This new contextual sensitivity is remarkably revealed in the setting of the buildings into the natural landscape: formulated as mildly waving, gently folded complex shapes with structuring splits. Eisenman's fold concept and the resulting formal inventions have created a sophisticated design vocabulary that enabled architecture to come near to the complexity of natural forms.

The visual language of folding and Deleuze's spatial concept - sometimes in different interpretation - appears in the works of other architects besides Eisenman. In Spanish architecture, for example, Eduardo Arroyo and the studio Madrdeijos - Osinaga (S.M.A.O.) are among those that employ folding in the most ingenious ways in their design. Probably the finest and most poetic realized example that operates with the basic visual grammatical principles of folding and splitting is S.M.A.O.'s

"Chapel in Valleacerón". It is of no surprise that church buildings or other sacred spaces provide exceptionally befitting visual environment to the spiritual properties of folding. The irrational, almost incomprehensible orthogonal coordinate system - just as we saw it in the works of Isamu Noguchi and Steven Holl - enact as a metaphor for entering into higher dimensions in the cases of the Church of the Year 2000 and the Valleacerón chapel as well.

There are various further examples for the artistic employment of the basic visual grammatical operation of folding and splitting, both in two and three dimensions. Gilles Deleuze himself mentions several fine artists associated with the fold concept. The French philosopher refers among others to Christian Renonciat and Simon Hantai, but the significant oeuvre of folding works of Tibor Gáyor is also noteworthy.

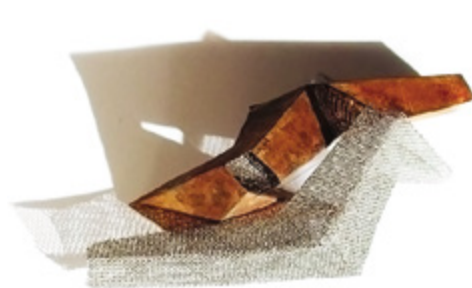
In a series of creative and research programs conducted in recent years at the Department of Graphics, Form and Design at the Budapest University of Technology and Economics, aimed at the artistic and philosophical approach of architecture, we have been seeking unique and innovative ways to explore the constellation, interoperability and interdisciplinary between the different fields of art.

Folding - the quintessence of its visual vocabulary and Deleuze's spatial concept - has proved to be a great source of creative inspiration and research for architecture students. It also carries an exceptional potential in the development of visual thinking, visual language, spatial and formal creativity and sensitivity.

References

1. Bruce Altshuler: *Isamu Noguchi*, Abbeville Press, 1994, pp.65-70.
2. Steven Holl: *1998-2002 El Croquis*, 108, 2001/5. pp.8.
3. Altshuler: i.m.: pp.103.
4. Holl: i.m.: pp.136.
5. Jean Clair: *Marcell Duchamp, avagy a nagy fikció*, Corvina, 1988, pp.26.
6. Anna Moszynska: *Abstract Art*, Thames and Hudson, 1995, pp.57.
7. Clair: i.m.: pp.20.
8. Klein Rudolf: *Tadao Ando, Építészkélet és Nyugat között*, Pont Kiadó, 1995, pp.70.
9. Gilles Deleuze: *The Fold, Leibniz and the Baroque*, Continuum, New York, 2006, pp.7.

Traduzione: Szabolcs Portschy



Szabolcs Király: Folding, 2007 (left)
Anna Szabó: Meditation Paviion, 2010

Gábor Üveges PhD
architect
associate professor
Department of Graphics, Form and
Design, Faculty of Architecture
Budapest University of Technology and
Economics (BME)

On the perspective representation in architectural drawing

Gábor Nemes

Abstract

What is linear perspective? History of theory of perspective representation. Empiric and linear perspective. Simplified methods for constructing linear perspective in architectural drawing. One, two, three and six vanishing point perspective....

In this presentation we can not expound the complete and comprehensive history and theory of the linear perspective as in the past five hundred years numerous authors-artists, theoreticians, engineers, natural scientists – dealt with this method of visualization so the detailed description would far overgrow the limits of this paper. Here we would rather just outline the history of linear perspective and present some characteristic features of using it in the architectural drawing.

In his book *“Outline of a History of Mathematical Thought”* (in Hungarian: *A matematikai gondolat történetének vázlata*, 1949) Max Bense attributes a distinctive importance to the linear perspective as a special alloy of creativity and scientific thinking, generated by the interaction of fine art and mathematics.

Although the linear perspective used even nowadays in architectural presentation is considered to be the invention of the period of Italian Renaissance, the problem of depiction in space is as old as the artistic expression itself. The period of Greek Antiquity has a special importance in history of perspective: Bernard Schweitzer attributes the invention of the perspective to the Greeks. (*“The meaning of perspective”*, *A perspektíva jelentése*, 1953). Although almost only the pictures on vases remained for nowadays, but numerous frescos from the Roman period – that was deeply influenced by Greek art – justify the use of the-

ory of central perspective.

The literature of art history considers in general Giotto (1266-1337) the first modern painter for whom the illusion of the three dimensionality becomes important. As Cennino Cellini formulates:

“He translated painting from Greek to Latin and shaped it to be modern”¹

It is the Arab author, Alhazan, whose work on optics, written in the eleventh century and translated to Latin, who by transforming the antique idea based on euclidian geometry played important role in the start of studying perspective.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) is considered to be the founder of modern perspective system, he already knows the concept of vanishing point, horizon line and – supposedly – also the distance between the object and the picture plane.

In Masaccio's (1401-1428) painting titled *Holy Trinity with Virgin Mary and St. John*, the depth of the space is expressed already by the help of the frontal perspective similarly as it is used nowadays as well. ^(fig. 1)

The architect Leon Battista Alberti (1401-1472) plays important role in the history of perspective; in his famous book – *“de Pictura”* (on Painting, *Festészetről*, 1435) he gives a detailed explanation on the theory of the perspective and the rules for constructing it² and declares that “the picture is the planar

section of the visual pyramid”

The famous sentence:

“O che dolce cosa e questa prospettiva”

(what magnificent is the perspective)

is attributed to Paolo Uccello (1396-1475) - who was taught by his mathematician friend Antonio di Tucci to the construction rules of the perspective-and truly expresses the enthusiasm of the renaissance artist towards this really useful and illusionary method of depicting the reality. Uccello uses a skeleton called “mazocchio” to the perspective analysis and description of various forms. ^(fig. 2)

In his widely effective book “De Prospectiva Pingendi” (On the Perspective of painting, A festői perspektíva, 1474) Piero della Francesca deals not only with the problem of regular but also irregular, natural forms and introduces the idea of the “illusionary point” as the intersection of the central projective ray and the plane of the picture.

The effect of the Dutch architect Jan Vredeman de Vries (1527-1604) is important in transmitting: the spread of the perspective system of the Italian Renaissance in northern countries of Europe is the result mainly of his activity. The engravings of Vredeman are valuable and inspirative pages of the history of architectural drawings and similarly to the subsequent works of Piranesi they are important proves, that architecture “living only on paper” can fruitfully affect the visual culture of the contemporaries and posterity. ^(fig. 3)

Albrecht Dürer (1470-1528) has to be mentioned when discussing the significant founders of the theory of perspective; he publishes the first German language study on it. Dürer constructs the perspective picture and shadow of the object from its side and top views, similarly to the methods used in architectural drawing. The theoretical explanations are richly illustrated by etchings explaining the process of the construction. ^(fig. 4.)

Moritz Cantor praises the scientific importance of Dürer:

“the fact, how clearly he makes difference between

phenomena that are immanently true and that has just practical benefit, grants him a scientific status reached only by a few mathematicians in the sixteenth century”³

In 1505, Jean Pelerin-Viator (1453-1524) the canon of the cathedral of Toul and secretary of Louis XI. publishes his book “*De artificialis Perspectiva*” (On Artificial Perspective, A mesterséges perspektíváról) where he rather shows rules for constructing perspective through practical examples than forcing theoretical explanations. The only fourteen pages of text in Latin are illustrated by thirty seven wood engravings, where the novelties are: use of the two vanishing point perspective (instead of the formerly common frontal perspective), the possibility of arbitrary change of the level of the horizon and the possibility of changing the distance of the vanishing points proportionally to the distances of the object, so that they can finally even fall out of the plane of the picture. ⁴

Vignola (1550-1573) repeats the methods of Viator in his work “*Le due regole della prospettiva pratica*” (Rules of the practical perspective, A gyakorlati perspektíva szabályai, 1538) and this becomes the model to follow hereafter.

Andrea Pozzo’s (1642-1709) book titled “*Perspectiva Pictorum et Architectorum*” (Perspective in Painting and in Architecture, Festői és építészeti perspektíva), published in 1693, is the last significant work on the theory of perspective in Italy, the scene of research and important works on this topic becomes other countries of Europe, above all France, hereafter.

Important French figures of the theory of perspective in the seventeenth century are Girard Desargues (1593-1662) and Bosse (1611-1678). Desargues is considered to be the founder of perspective geometry, and his work in the theme of perspective depiction of circular shapes is worth to mention. From the seventeenth to the nineteenth century there are numerous works born in relation to the perspective, dealing theoretically with various

partial problems or presenting constructional rules. The first comprehensive work on the coherent descriptive geometry-and in its frame the perspective system as well-is compiled by Gaspard Monge (1746-1818) whose representation system is still in use in various fields of architectural depiction.

There are numerous architects and engineers present among the scholars of the theory of perspective during the nineteenth and twentieth centuries; we can mention the names of Duclos, Durand, Guadet, Gromort from France, the American William Ware, the English Medworth or the Italian Galli.

As perspective is used to be a tool for humanity in understanding three dimensional world, it is an essential mean of architectural education: it makes students capable to grasp subtly spatial depth, anticipation and understanding three-dimensionality. That is the reason why experts and researchers of teaching architectural drawing are constantly developing new and suitable methods of perspective representation. As commonly agreed we speak on two various versions of perspective: the free or empirical perspective, based on sight and the constructed, linear perspective. It is obvious that perspective drawing based on the empiric also follows the basic rules of the linear perspective-supposing correct observation-as latter's distortion suits the nature of human vision. The difficulty occurs if visionary, not existing object-building- is wished to be depicted as the draughtsman can only partially rely on existing visual elements. As perspective rendering generated from planar views, following the rules of descriptive geometry is highly time consuming, and in many cases the result might be distorted compared to the empiric, experts in education of architectural drawing search and develop new and new methods in simplifying linear perspective and bringing it closer to the empiric.

The "vision circle" method worked out by Willy A. Baertschi and presented in his

book *"Linear perspective"* (Vonalperspektíva, 1976) can be evaluated as simplification, its major difference compared to the traditional construction methods is that while using it, there is no need for the projections of the object-building-in all the three picture planes. (fig. 5)

The contemporary computers programs in architectural 3D rendering from the architect take over the difficult and time-consuming task of preparing detailed and exact perspective picture, so manual perspective drawings are mainly used in case of sketches or conceptual projects, where the advantage of freshness and quickness is an important factor. The requirements of freshness, quickness and correct proportions are completely met by the method called "intuitive perspective", that was elaborated by Márton Dobó and his fellow researchers and is still used in the practice of the Department of Graphics Form and Design at Budapest University of Technology and Economics. The method uses the basic forms of empiric perspective – characteristically the cube – in building the perspective image through simple constructions. (fig. 6) In this method memory and imagination are dominant instead of construction.

*"In the method of intuitive perspective we do not construct perspective but we represent it in the way how we imagine it, we wish to see it. The perspective appears on the basis of drawing from the memory"*⁵

It is obvious that the capability of recalling proportionally correct perspective system from the memory should be developed through a long and thorough studying process, where geometrical rules behind the empiric should be revealed and understood. In this studying process it is important to present and analyse the relation between empiric and linear perspective. In this context the research of Balázs Méhes focusing this relation has significant importance; in his publications and graphical notes he presents the connection of

empiric and linear perspective in themes characteristic of design process.^(fig. 7)

The contemporary practice of architectural drawing uses generally three perspective representation systems. If we mark the three directions in space with the coordinates x,y,z and the direction of z is considered to be the vertical the above mentioned systems are as follows:

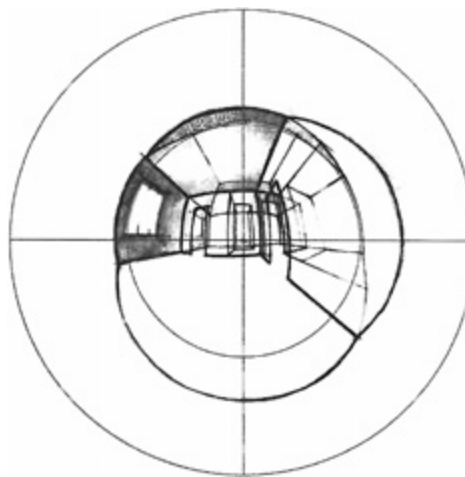
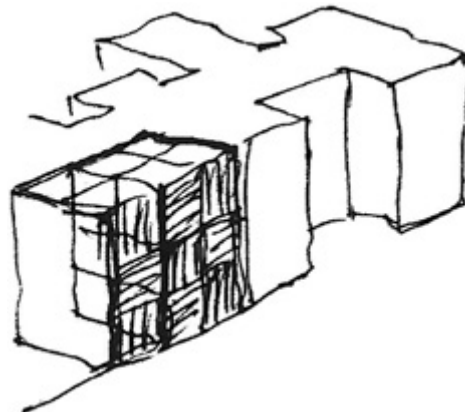
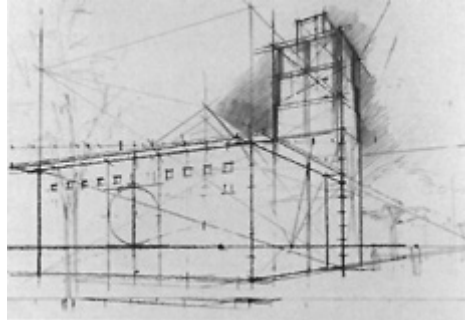
- frontal or one vanishing point perspective, if we observe the object perpendicularly to either the x or y axis, so this direction remains horizontal in the drawing;^(fig. 8)
- general or two vanishing point perspective if the direction of observation is not perpendicular neither to the x nor to the Y axis;^(fig. 9)
- inclined picture plane or three vanishing point perspective means that the z direction does not remain vertical any more: lines in this direction converge upwards in case of low eye level and downwards in case of high eye level.^(fig. 10)

Significant results were reached by Lajos Czeplédi – beside Frigyes König-in researching a perspective representation system, that surpass the above described schemes by taking into consideration the spherical character of human eye and aiming to depict the total spatial picture surrounding man.^(fig. 11) The ideology behind and the method of his six vanishing point perspective system is clearly explained by him:

“Why we spin into a sphere the elements of space known as straight lines? I believe that our ancestral instinct for catching phenomena of the world surrounding us works in the background. Not depicting the view, as the major problem for renaissance man, but to grasp the total panorama. To grasp everything around. In front, above, under, aside and behind in special. Not just registering, but disclosing the coherence. Not to stand outside. To be a part of the world.

Six vanishing point perspective stands at one end in the row of methods for spatial representation. A limit position, reached by opening the

*field of vision to 360 degrees. At the opposite end one can find a similarly speculative (non empiric) system. Axonometry. We could also call it 0 vanishing point perspective.”*⁶



Márton Dobó: Perspective drawing
Balázs Méhes: Explanatory drawing
Lajos Czeplédi: Study drawing

References

1 Cennini quoted by Gábor Hajnóczi: *A festői perspektíva tudományos kodifikálása*, (in: Petrenák M.(ed.): *Perspektíva*. Műcsarnok, 1999.85-94.) the original words in: Cennini: *Il libro dell'Arte*. Vicenza, 1982. 4-5

2 Gábor Hajnóczi is a researcher of Alberti and the Italian art. His important essay studies the perspective theory of Alberti in mathematical and philosophical context as well.

3 Moritz Cantor: *History of Mathematics* című könyvéből idéz Willy A. Bärtschi: *Linear perspective*. Van Nostrand Reinhold, 1981. 15.

4 The importance of Viator is emphasized by Panofsky evaluating his idea „*Les quantitez et les distances ont concordables differences*” (The difference of sizes and distances is proportional), as base for constructions in modern perspective. Erwin Panofsky: *A perspektíva mint szimbólikus forma* (in: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat, 1984. 176.)

5 Márton Dobó: *Gondolat-rajz* (in: Dobó, Molnár, Peity, Répás: *Valóság, Gondolat, Rajz*. Terc, 1999.145.)

6 Studies of Balázs Méhes in this topic: *Első kocka-szélő kocka. Káoszról rend. Tér sarok kocka toronnyal*.

7 Lajos Czeplédi: *Egyenes vonal ábrázolása* Manuscript, lecture in conference *Kontinuitás*. BME, 2004.

Prof. Balázs Balogh DLA
architetto

professore universitario
Department of Graphics, Form and
Design, Faculty of Architecture
Budapest University of Technology and
Economics (BME)

Nel fascino della cultura mediterranea – opere di István Balogh (1927-2015), architetto e pittore

Balázs Balogh

Abstract

La pluridecennale attività di progettista di István Balogh, svolta in Ungheria e all'estero, si fonda indelebilmente con il disegno a mano libera e con la pittura, soprattutto quella ad acquarello. Il suo esempio ha esercitato una notevole influenza sui suoi allievi, ha determinato il concepimento dello spazio di generazioni di architetti.

Balogh senz'altro è stato uno dei primi tra i suoi coetanei a riconoscere la necessità del lavoro basato sull'artigianato. Ciò è particolarmente importante nel mondo di oggi quando l'architettura è dominata dalla ricerca dell'utilitarismo e dall'uso esagerato della tecnologia proclamando virtù lo squallore formale.

Balogh ha raccolto le sue esperienze in modo originale in varie pubblicazioni e libri, tra cui quello più importante, riccamente illustrato con i suoi disegni ed acquarelli, porta il titolo La forma dell'Architettura (Az Építészeti Forma – 1984).

I suoi disegni e dipinti sono realizzati con variate tecniche e rappresentano fedelmente i suoi pensieri sull'architettura e sull'arte.

Parole chiave

architetto, pittore, disegno a mano libera, acquarello, forma architettonica

Nella cultura universale e soprattutto in quella europea, tra cui anche in quella ungherese, è incontestabile il ruolo guida del Mediterraneo. Tutto il mondo ammira incantato le opere del Mediterraneo realizzate fin dall'Antichità che esercitano una notevole influenza sul pensiero dell'umanità indipendentemente da epoche e confini.



István Balogh: Venezia

Non è quindi da stupirsi che un artista di eccezionale sensibilità come István Balogh ha subito quest'influenza per tutta la sua vita. Egli si rivolgeva all'Italia per trarne ispirazione, impulsi che poi prendevano forma nelle sue opere.

Il nostro mondo di oggi sta vivendo cambiamenti radicali, quasi inseguibili, è caratterizzato da un'insicurezza in cui cambiano i valori. Prende un ruolo importante la tecnica, senza la quale sembra inimmaginabile la vita, quindi si pone la domanda quanta considerazione, manzione può avere l'arte basata sulle tecniche tradizionali. Sembra che la capacità di disegnare non abbia più quell'importanza e neanche quella considerazione di cui invece poteva godere nei secoli passati.

Con la „parola chiave”, slogan del mondo virtuale, riusciamo ad entrare nello spazio del mondo digitalizzato, basta scegliere il tema de-

siderato. Questa realtà virtuale spesso sta a sostituire quella reale con una Weltanschauung di apparenze, con elementi fasulli.

Ciò non può che essere considerato un fenomeno molto pericoloso perché agisce contro l'ordine della natura. Contro quell'ORDINE che si fa valere indipendentemente dalle persone e dalle cose. Esso non ci permette altro che di adattarci perché l'uomo rimane sempre un essere naturale anche se volesse uscire da questo suo stato. Ma l'uomo possiede la capacità di trasportare le regole di quest'ordine nella pratica della vita, in questo caso nell'ambiente costruito, cioè, nell'architettura.



Spesso si sente dire che gli edifici realizzati nel mondo di high-tech, dominato dagli interessi dell'industria, comandato dalle moderne tecniche e tecnologie, non sono capaci di suscitare piacere, non corrispondono al concetto dell'armonia che invece sono scontati nel caso degli edifici progettati col metodo tradizionale, con matita e compasso su tavola di disegno, e con materiali tradizionali.

Dove si nasconde il segreto per rendere umano il nostro ambiente? Nel nostro clima l'uomo passa 85-90% della sua vita in contesto costruito. Quindi, per l'architetto il compito primario non può che rendere umano l'ambiente.

Per esempio i britannici pensano che „da una superficie di un'unità devono partire tutte le informazioni per ottenere qualche sensazione”. Ciò è valido anche per l'Italia e in modo assolutamente naturale. Basta pensare all'artigianato praticato su tutta la penisola. Nei vari campi



István Balogh: Sguardo retrospettivo

dell'artigianato producono oggetti da forme e colori eccezionali, dimostrazioni di una straordinaria empatia e abilità che da millenni sono presenti e tramandate per generazioni anche in modo invisibile e naturale attraverso l'inconscio.

Questo è il punto che dobbiamo considerare per poter avvicinarci all'architettura e all'arte di István Balogh. Nella sua opera sono evidenti il buon gusto, l'empatia e una straordinaria abilità, inoltre aveva la capacità di vedere lo spazio nella sua complessità. Egli con la sua abilità singolare nella realizzazione dei disegni, innata e poi sistematicamente coltivata, riusciva a compiere opere inconfondibili per forma e colori, con un effetto immediato e forte sullo spettatore.

Balogh si è laureato presso il Politecnico di Budapest nel 1950, subito ha iniziato un'attività da progettista. Ma oltre a quel lavoro aiutava fin dall'inizio, in qualità di assistente, la didattica presso il Dipartimento di Disegno (1950-53). Più tardi ha perfezionato le sue conoscenze seguendo il corso postlaurea per diventare "Maestro di Architettura" (1955) dove ha conosciuto i migliori architetti e grafici ungheresi dell'epoca.

Come architetto progettista presto ottiene dei riconoscimenti, ancora giovane quando gli viene conferito il premio Ybl (1962), il premio più quotato tra gli architetti. Benché nella laudatio non è stato menzionato, negli ambienti

István Balogh: Il mondo del mare

degli architetti era ben conosciuta la sua arte di disegno. Con i suoi acquarelli, realizzati per presentare i progetti suoi e dei colleghi, riusciva a migliorare la qualità del progetto, esprimere meglio il concetto. Ciò contribuiva notevolmente alla sua accettazione tra i colleghi sia in Ungheria che all'estero. Balogh col tempo è diventato capo di uno degli studi più quotati dell'Ungheria (LAKÓTERV) ma si è fatto conoscere anche in altri paesi come quando collaborava per esempio con colleghi a Londra e in Tanzania (Dar es Salaam). Ma la sua vocazione primaria era il disegno, quindi torna al Dipartimento di Disegno del Politecnico (1976) ormai come direttore. Intanto disegna, dipinge e mostra le sue opere a numerose mostre. Scrive manuali per gli studenti di architettura, li illustra con i suoi disegni. Il suo capolavoro porta il titolo: „La forma dell'architettura” (1984).

La sua opera è notevole su tutti i campi come il disegno a mano libera, la grafica architettonica, l'acquarello, disegno di forme e decorazioni. Riteneva importante pubblicizzare il disegno a mano libera, organizzava mostre di disegni che rappresentavano i monumenti più belli dell'Ungheria e del Mediterraneo, ormai da professore emerito li raccoglieva anche in libri come gli “Acquarelli sull'architettura” (Akvarellek az építészetről – 2003) e quello dal titolo „Dipingiamo in acquerello edifici, spazi” (Fessünk akvarellal épületeket, tereket – 2010). La sua perenne apertura per il nuovo è dimostrata dalle sue sperimentazioni sulla pratica dell'acquarello quando realizza acquarelli con olio, di cui alcuni sono inseriti riprodotti nei libri sopraelencati.

Dopo questa tradizionale presentazione del professore si pone la domanda che cosa lo rende diverso dai suoi contemporanei. Senza altro si tratta di un uomo di grande talento e di importante attività.

Per primo bisogna citare la sua perspicacia che definiva il suo lavoro da architetto e anche da disegnatore. Aveva una particolare capacità per sentire e sensibilizzare lo spazio. Era convinto che per riuscire a capire e captare lo

spazio bisognava esercitare il disegno a mano libera. Principio che non tutti i suoi colleghi condividevano, criticavano il ruolo importante del disegno nella didattica per gli studenti di architettura proponendo di aumentare invece le materie sulla tecnica e sulla tecnologia dell'edilizia.



In un suo scritto di carattere personale (Alcuni pensieri sul disegno a mano libera – Egy és más a szabadkézi rajzról) Balogh annota: “Tra gli architetti spesso si sente quasi come ars poetica quanto è importante il disegno a mano libera perché sviluppa la capacità di abbozzare un'idea, di conoscere le forme e le proporzioni. Quindi, il disegno è l'Alfa e l'Omega dell'attività architettonica... Ma tra le melodie cantate dal coro emergono anche altre voci: i progettisti affermano quasi unisono che l'importanza del disegno a mano libera rimane molto indietro al disegno di linee, cioè, al disegno tecnico, perché l'architetto non disegna ma compone.” Oggi potremmo sostituire il disegno tecnico tanto proposto da alcuni con quello realizzato con tecniche digitali.

Ma il professore non abbandona la sua posizione riguardo l'importanza del disegno a mano libera, lo proclama combattendo con dei

collegi che ritengono questa espressione delle idee non essenziale per la progettazione. Balogh capisce che per un architetto il disegno a mano libera è la prima composizione delle proposte che in un secondo momento deve essere stilata anche nel progetto tecnico.

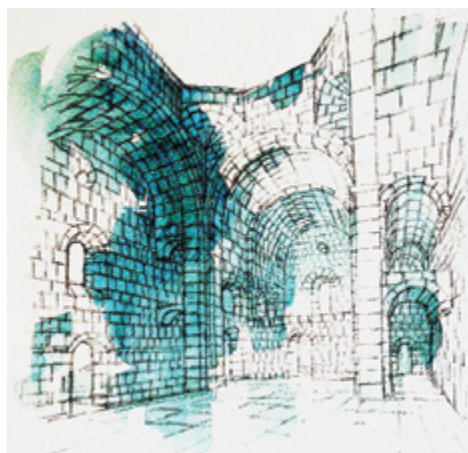


Oltre quest'attività nella didattica e nella pratica Balogh continua a realizzare le opere che sono da considerare – a tutti gli effetti – opere d'arte. Soprattutto nelle bozze si possono notare affinità e anche parallelismi con le intenzioni di Piranesi, Dürer, Rembrandt e altri, frutto questo di un accurato studio dei grandi dell'arte. In conseguenza, anche nel caso dei primi disegni ancora in bozze la prospettiva è sempre perfetta, tutto mostra una completa armonia. La tecnica dei disegni dettagliati, invece, evoca il metodo delle incisioni in rame del Rinascimento. Nel totale, questi disegni acquistano una eccezionale espressività che è dovuta alla chiarezza delle idee e della maniera nella pratica. Merita qualche parola anche il colorismo delle sue opere, usa tonalità sorprendenti ma sempre armoniose.

A tutto questo si accosta una leggerezza rintracciabile su tutti i suoi lavori si tratti di disegni, acquarelli, oli o progetti. La tecnica delle sue opere mostra una grande scala: sapeva usare magistralmente tutti gli strumenti dalla matita all'inchiostro, dall'acquarello all'olio. La scelta

dipendeva dal soggetto che rappresentava sempre con perfetta precisione aggiungendo un pizzico di humor che caratterizzava anche il suo atteggiamento abituale nella vita.

Un altro elemento che assolutamente contraddistingue le opere del prof. Balogh è la capacità di sapere “abbandonare” il motivo che riteneva superfluo e troppo. Diceva che “il meno dice di più”, quindi bisognava trovare un equilibrio nella rappresentazione.



István Balogh: Ricordo antico

István Balogh: Interno rustico

Le opere di Balogh spesso trattano temi tragici, ma l'ottimismo e la positività del pensiero del professore sono sempre presenti, qualche volta mostrano anche un sottile spiffero di grottesco che le rendono ancora più interessanti e curiosi. Queste opere rappresentano fedelmen-



István Balogh: Siesta

Bibliografia essenziale

Balogh, B.: *Architecture and Experiment*. in: Periodica Polytechnica, Arch.Vol.24. No1-2, Budapest, 1980

Balogh, I.: *Az építészeti forma*, in: Tankönyvkiadó, Budapest, 2002

Balogh, I.: *Akvarellek az építészetéről*, in: Építésügyi Tájékoztatói Központ, Budapest, 2003

Balogh, I.: *Fessünk akvarelleket, épületeket, tereket*, in: Dr. Balogh István, CSER Kiadó, Budapest, 2010

Balogh, I.: *Téralkotás-Tömegformálás*, in: Egyetemi jegyzet, Budapest, 1978

Gibson, J., *The perception of the Visual World*. Houghton Mifflin, Boston, 1950

Gróh, J.: *Visual Studies in Training of Architects*, in: Periodica Polytechnica, Arch. Vol.20. No.1, Budapest, 1980

Gróh, J.: *Space and time in music and painting*, Nap Kiadó, Budapest, 2013

Hall, T.: *The Hidden Dimension*, Anchor books, Doubleday, New York, 1966

Heisenberg, W.: *A rész és az egész, beszélgetések az atomfizikáról*, Gondolat, Budapest, 1975

Devo ringraziare per l'aiuto ricevuto nella preparazione di questa mia relazione: a Zsuzsanna Ordasi per i consigli e per la traduzione del testo, a Katalin Cellár e István Frigyes Váli per la digitalizzazione delle illustrazioni, a Emese Balogh per la stesura della presentazione

te la complessa personalità del loro autore che riesce a spaziare nella sua attività tra serio e allegro, tragico e comico, approssimativo e preciso.

Aveva un particolare rapporto con la tecnica dell'acquarello. Lo riteneva assolutamente necessario per la progettazione, una tecnica basata sul disegno a mano libera che permette l'espressione artistica dell'idea. I suoi acquarelli sono stati apprezzati perfino dai colleghi che non sempre dividevano i suoi concetti in riguardo.

Balogh essendo stato numerose volte in Italia, era attratto dalle bellezze e dalla perfezione delle architetture dell'antichità, ma anche del Medioevo e del Rinascimento, edifici di queste epoche sono spesso rappresentate e con molta sensibilità sui suoi quadri. Riusciva a captare l'essenza di queste opere che studiava con molta attenzione. Trovava molto interessante e da ricordare le forme perfette delle architetture dell'antichità, la fantasia delle epoche che la seguivano, così sui suoi quadri appaiono i monumenti e le architetture dei tempi passati ma sempre in un'espressione personale, con un tono che trasmette l'incanto, l'ammirazione che sentiva nei loro confronti ma anche con una visione critica, sua propria da uomo del Ventesimo secolo. Oltre ai monumenti dell'Italia o di Budapest spesso si dilettava immergersi nella rappresentazione del mondo dei villaggi ungheresi, nei paesaggi dell'Ungheria trovando anche lì quella musica armoniosa che li caratterizzavano e che poi riusciva ad esprimere con maestria.

Ritengo un assoluto dovere ricordare István Balogh, il professore che nella vita e nella professione da architetto ci è senz'altro un esempio da seguire. Averlo per anni come maestro e poi collega per noi è stata una grande fortuna, poter ammirare le sue opere da disegnatore e pittore ci ha portato molta gioia che trasmettiamo per un pubblico interessato con piacere anche nel futuro attraverso mostre e pubblicazioni. La sua umanità deve essere una guida per noi nella didattica e nelle nostre attività da architetto, la sua vasta cultura nei campi umanistici e tecnici un obiettivo da raggiungere.



faCADE 2017-2018

Sauro Cecchi artista, scenografo, ricercatore e esperto della storia di Falerone, già Assessore alla Cultura del Comune di Falerone

Ricordi personali: l'inizio di un cammino

Sauro Cecchi

Parole chiave

Arte contemporanea, Artista faleronese, paesaggista, scenografo, "le case sole", "Viaggi nel Cosmo", "Paesaggi marchigiani"

Ogni volta che mi viene posta la domanda su come e quando è nata la mia passione per la pittura, mi viene in mente mia madre che raccontava di quando da bambino, per farmi stare buono, mi dava qualche foglio di carta e qualche matita colorata, così io passavo ore intere a disegnare.

Ho respirato il profumo e l'incanto della pittura sin da piccolo, da quando a Falerone, mio paese natale, di domenica all'uscita della Santa Messa, avevo l'opportunità di ammirare due artisti del paese: Giovanni Concettoni e Donato De Robertis, pittori *naïf* che espongono le loro opere lungo le vie del centro storico. Ricordo che ero completamente rapito dai loro lavori, talmente incantato che i miei genitori mi lasciavano tranquillamente lì mentre loro al bar, come di consuetudine, acquistavano i dolci domenicali.

A Falerone c'erano altri artisti come Adelio Marini, astrattista, formatosi negli anni Sessanta, con il quale ho instaurato una forte amicizia e un dialogo sull'arte molto costruttivo; con Massimo Mezzanotte, artista instancabile e sperimentatore, paesaggista e regista teatrale, ho collaborato per tanto tempo nel teatro; faleronese era anche Piero Antonelli, pittore iperrealista, oggi meritatamente rivalutato dalla critica. Negli anni scolastici delle elementari e delle medie gli insegnanti hanno compreso la mia inclinazione pittorica e disegnativa e mi hanno incoraggiato costantemente a coltivarla, consigliando vivamente i miei genitori di iscrivermi presso una scuola artistica.

L'Istituto d'Arte è stato di certo il mio primo vero incontro con l'arte o meglio anco-



"L'angelo della Morte"



da: "Le case sole"

ra, l'incontro con la mia dimensione. Una dimensione fatta di sogni, in quel periodo si apriva dentro di me un mondo ricco di emozioni, iniziavo a comprendere che la realtà è meravigliosamente infinita, diversa da come l'avevo vista fino a quel momento limitandomi alle apparenze: ora vedevo che dietro ogni cosa ce n'era un'altra ed un'altra ancora, che ad ogni porta che schiudevo se ne apriva un'altra, tutto si dilatava in uno spazio conoscitivo senza confini. Non c'erano limiti alla conoscenza, alla scoperta, alle emozioni.

Ho iniziato a dipingere su un cavalletto, che ancora oggi ho in uso, regalato da mio padre dopo la promozione alle scuole superiori. Affascinato dalle opere di Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Federico Zandomenighi ho iniziato le mie prime esperienze pittoriche. L'incontro con i grandi artisti del Novecento è stato l'inizio della mia formazione artistica. Il primo grande ispiratore è stato Marc Chagall, ma pian piano i miei interessi si sono estesi a molti degli artisti delle avanguardie storiche del Novecento: Van Gogh, Souti-

ne, Renoir, Monet, Gauguin, Sisley, Cézanne, Matisse, Derain poi Kandinsky, Klee, Picasso, Braque, Delaunay, De Chirico, Carrà, Casorati, Morandi, Licini mio conterraneo. Ho subito la fascinazione anche del Funzionalismo: Le Corbusier, Gropius, Aalto, Brinckman, Howe, Dudok, Oud. Non ho amato molto gli artisti del passato se non Giotto, Mantegna, Michelangelo. Ho voluto ricordare alcuni dei maestri delle avanguardie che più di altri mi hanno affascinato e ho seguito sin dagli inizi, anche se sinceramente avrei citato tantissimi altri artisti del Novecento come gli Impressionisti, i Futuristi, i Surrealisti ma la lista sarebbe stata veramente troppo lunga.

Anche le mie esperienze teatrali come decoratore di scena sono state fondamentali per la mia formazione artistica. Ho iniziato a lavorare nel teatro da giovanissimo e l'utilizzo di certi materiali per la costruzione delle scene e la manualità della realizzazione mi hanno permesso di acquisire delle tecniche artistiche che ho utilizzato successivamente nei miei lavori.

*“Ricordo ancora il forte profumo della polvere, la polvere del teatro.
Tra quella polvere sono cresciuto.
Ricordo le luci colorate, il palcoscenico, le quinte, il foyer e le pesanti tende
tutto profumava di polvere.
Ricordo le luci della sala che si spegnevano e piano piano nel silenzio
Il fruscio del sipario che si apriva.
La scena era bellissima !
Ecco con questi ricordi sono cresciuto con i volti truccati degli attori,
con i loro gesti e le loro braccia spalancate.
La realtà si mescolava con la fantasia ed i sogni si avveravano.”*



“L'estate”

Nella serie “Le case sole”, che ho esposto in una emozionante mostra a Venezia nel 1998 presentata dalla Prof.ssa Daniela Simoni, credo si evinca chiaramente la contaminazione tra arte e teatro, sia per una certa finzione scenica dei miei paesaggi, che dai materiali utilizzati tipo cartone, stucchi, stoffe, juta: materiali poveri nobilitati dalla pittura.

Ancora oggi la costruzione scenica dei miei lavori è alla base della mia ricerca: è importante per me maneggiare diversi materiali per dare consistenza all’idea, è un po’ come essere l’architetto dei sogni, del resto nel teatro la scenografia è importante quanto il soggetto.

I miei lavori sono la sintesi della geometria del calcolo e del sogno, il sogno che si manifesta si tramuta in realtà e viceversa.

Il mio percorso artistico passa da una visione profondamente animista ad una visione materialistica delle cose. La materia, come affermava Michelangelo, contiene l’anima e la vita, basta solo saperle liberare. Tut-

to contiene tutto e tutto fa parte di tutto, nulla è separato, l’Universo è la grande alchimia.

Sono stato sempre attratto e ho seguito con molto interesse l’archeologia, principalmente quella locale di Falerone. Falerio Picenus è una colonia romana del I secolo a.C. che conserva ancora molte testimonianze come il Teatro Romano, tra i meglio conservati in Italia. Successivamente il mio interesse è andato a ritroso, dagli Egizi ai Sumeri, seguendo gli studi di Sitchin Zecharia e di altri autori di archeologia non convenzionale come Graham Hancock, Robert Bauval fino a sconfinare nello spazio profondo dell’Universo ed aprire nuovi ed affascinanti orizzonti nella mia ricerca artistica.

Di grande insegnamento e ispirazione sono state anche le letture sulla teoria della relatività del tempo di Albert Einstein, di Georges I. Gurdjieff, di H.P. Blavatsky, di Fibonacci, dei Veda indiani e molte riflessioni sulla Sacra Bibbia. Anche Kahlil Gibran, Rainer Maria Rilke, Friedrich Holderlin, Novalis, Giacomo Leopardi.



“Paesaggio”

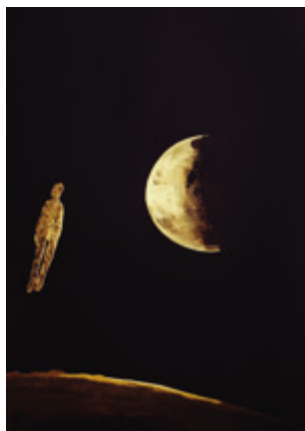
facADE 2017-2018



“Paesaggio notturno”



“Notte stellata”



da: "Viaggi nel Cosmo"

I "Viaggi nel Cosmo" del periodo che va dal 1999 fino al 2005 circa sono infatti il frutto di una ricerca che è partita dal contatto con la terra che pian piano dentro di me si è trasformata in aria, fuoco, acqua, luce e poi ancora in speranza, desiderio, respiro, vita, viaggio, Amore.

Con i "Viaggi nel Cosmo" sono partito per una ricerca interiore molto intensa, mi sono avventurato nel profondo "Io Cosmico" con molta solitudine, a volte anche con angoscia ma nello stesso tempo con molto coraggio. Non mi sono fermato, davanti alle insidie del vuoto, del buio, sono andato sempre avanti anche quando la speranza si stava per perdere negli abissi cosmici. Tra gli insegnamenti e le risposte che cercavo attraverso questo viaggio, una è stata per me meravigliosa e inattesa, la scoperta dell'Amore. Dante Alighieri, nel-

la sua riflessione a conclusione del lungo viaggio descritto nella Divina Commedia, trovatosi al cospetto della Luce Divina, conclude il XXXIII canto del Paradiso con questo verso "... l'amor che move il sole e l'altre stelle". È l'Amore che è dentro di noi, dentro al nostro universo che dobbiamo scoprire.

Ancora oggi porto con me tutte queste esperienze, i miei lavori seppur cambiati per i temi trattati non hanno mai perso di vista i primi insegnamenti. Il passato, la nostra storia sono il frutto di ciò che viviamo e sono dentro di noi sempre, sono le nostre esperienze che costruiscono il presente e tracciano le nostre future vie. E' così che è iniziato il mio viaggio ed è così che continuerò, con le emozioni e l'incanto di sempre verso il sapere, la sperimentazione e la continua ricerca.



da: "Viaggi nel Cosmo"

dott.ssa Maria Cognigni

Docente di storia dell'arte e di lettere
presso il Liceo Scientifico L. Einaudi di
Porto Sant'Elpidio (FM)
Membro del direttivo del Centro Studi
Osvaldo Licini di Monte Vidon Corrado

La Casa Museo di Osvaldo Licini a Monte Vidon Corrado

Maria Cognigni

Parole chiave

Casa Museo Osvaldo Licini, Centro Studi Osvaldo Licini, Monte Vidon Corrado

La casa museo di Osvaldo Licini è stata aperta al pubblico nel dicembre del 2013, dopo un attento intervento di restauro compiuto dall'architetto Manuela Vitali, restauro che ne ha consolidato la struttura ed ha insieme salvaguardato ed esaltato ogni traccia della presenza dell'artista: il visitatore che attraversa le sue stanze ha così la possibilità di immergersi nella quotidianità e nella dimensione privata di Licini, anche grazie alla presenza degli arredi, degli oggetti, delle suppellettili, degli abiti, donati da Caterina Celi Hellström, figlia adottiva della moglie del pittore, tutti riposizionati nella loro originaria collocazione.

La casa museo ha dunque uno straordinario valore documentario, per la presenza di testimonianze legate alla sua biografia e al suo lavoro (lo studio, la tavolozza, i colori), ma è anche un'esperienza imprescindibile per chi voglia cogliere a pieno il senso profondo dell'arte liciniana: il paesaggio circostante, le linee sinuose delle colline, gli "interminati spazi" di leopardiana memoria su cui ci si affaccia dalle finestre della casa, rivivono in tanta parte della sua produzione, dai paesaggi della stagione figurativa alla fase del figurativismo fantastico, e sicuramente è stata la fascinazione per questo paesaggio che



La Casa Museo Osvaldo Licini
Monte Vidon Corrado

ha spinto l'“errante” Licini a tornare nel suo borgo natale, a un certo punto della sua vita, eleggendolo a luogo privilegiato della sua creazione.

In questa casa l'artista è nato il 22 marzo del 1894, e qui ha trascorso la sua infanzia affidato dai genitori alle cure del nonno paterno Filippo quando questi si trasferirono a Parigi (il padre era un cartellonista, la madre lavorava per una casa di moda); da qui si allontanò per frequentare l'Accademia di Belle Arti a Bologna e Firenze, e successivamente per la tragica esperienza della grande guerra, durante la quale riportò una ferita alla gamba che lo rese claudicante per il resto dei suoi anni; proprio in occasione della convalescenza da questa ferita l'artista conobbe Beatrice Muller, la madre del suo unico figlio Paolo. Dopo la guerra raggiunse i suoi familiari a Parigi, entrando così in contatto con l'ambiente artistico cosmopolita della capitale francese e compiendo diversi viaggi tra la costa Azzurra e le Marche. Poi, a trentadue anni, nel 1926 Licini sceglie, appunto, di tornare definitivamente nell'abitazione di

famiglia, portando con sé la pittrice svedese Nanny Hellström, conosciuta a Parigi, per sposarla proprio in quell'anno; una scelta libera e consapevole, dunque, quella di trasformare questa casa in un “laboratorio d'arte sperimentale”, come lui stesso la definisce in una lettera inviata a Marchiori nel 1939, un luogo dove compirà interamente, salvo i viaggi in Francia e in Svezia, il suo percorso artistico, fino al 1958 quando, accolto da una grande festa con la banda, tornerà a Monte Vidon Corrado dopo aver ricevuto l'alto riconoscimento internazionale alla Biennale di Venezia. E in questa casa, nella sua camera da letto, nell'ottobre dello stesso anno Osvaldo Licini lascerà questa vita terrena.

Situata nella parte più alta del piccolo borgo di Monte Vidon Corrado, la casa museo è una dimora padronale settecentesca strutturata su tre livelli; nel piano interrato è la cantina con volte in laterizio, dove Licini preparava personalmente i colori e dove pare tenesse le riunioni politiche nel periodo in cui, dal 1946 al 1956, era stato sindaco del suo paese.



La cantina

Il salotto



Al piano dell'ingresso vi è la zona giorno, che comprende un'ampia sala molto luminosa, dove l'artista ultimava le opere, avendo modo di osservarle da lontano, e dove poi le conservava; la cucina, che nell'arredo e nell'organizzazione dello spazio dimostra una grande modernità, probabilmente dettata dal gusto nordico di Nanny, e nella quale sono esposti due sportelli lignei di una credenza dipinti dall'artista con un fiore ed un cavallo stilizzati; di fronte alla cucina la dispensa, e poi il soggiorno, con i mobili scuri del salotto di provenienza svedese fatto restaurare e donato da Caterina Celi Hellström al Comune, come tutti gli arredi della casa. Alle pareti del soggiorno sono esposti due dipinti donati al Comune di Monte Vidon Corrado nel 2015 da Silvia Poli Licini e Lorenzo Licini in memoria

di Paolo Licini, figlio di Osvaldo e Beatrice Müller: il "Ritratto della madre" del 1922, un olio che doveva essere particolarmente caro all'artista, che lo conservava proprio in quel soggiorno dove ora è stato ricollocato, come testimoniano le foto d'epoca; e un "Paesaggio" del 1927, una veduta delle colline marchigiane.

Salendo le scale elicoidali che portano al piano superiore, sul soffitto si può ammirare una pittura murale realizzata da Licini stesso alla metà degli anni Quaranta, sui toni freddi dell'azzurro e del grigio, in cui sembrano muoversi corpi astrali. Al piano superiore vi è la zona notte, con le camere di Caterina e quella dell'artista, in stile costruttivista, nella quale, sulla parete a cui è addossato il letto, c'è un'Archipittura giocata su un modulo triangolare bianco, profilato



Il soggiorno

di arancio su fondo nero; va evidenziato che queste conservate nella casa sono le uniche pitture su muro realizzate da Licini.

Questo è il piano più luminoso, con molte finestre aperte sul paesaggio collinare, finestre dalle quali i coniugi Licini amavano affacciarsi sullo spettacolo della natura (“Adesso guardiamo dalle finestre crescere la primavera e i cambiamenti rapidi del cielo e dei verdi, e ci divertiamo come a teatro” scrive Licini a Felice Catalini nel 1932); qui troviamo lo studio dell’artista, con i cavalletti, i colori, i pennelli, i manifesti di mostre, la scrivania incrostata di impasti cromatici, così come il davanzale dell’ampia finestra, il lettino dove l’artista spesso dipingeva semi-sdraiato per far riposare la gamba ferita sul Podgora durante la prima guerra mondiale. Da questo piano, infine, salendo una

scala di legno non accessibile al pubblico, si giunge, attraverso una botola, alla soffitta e da qui ad un’altana su cui, come ci testimoniano le foto dell’epoca, Licini amava arrampicarsi per affacciarsi sulle colline circostanti, digradanti all’orizzonte fino ai Sibillini, e sul quel cielo infinito, su quello spazio cosmico, così evocativi per la sua ispirazione.

Per concludere, va ricordato che il polo museale di Monte Vidon Corrado comprende, oltre alla casa museo, anche i locali del Centro studi intitolato all’artista, in cui sono conservati documenti e disegni liciniani: proprio il centro studi, la casa museo e soprattutto lo spazio della cantina ospitano spesso sia mostre storiche su Licini e l’arte del Novecento, sia esposizioni di arte contemporanea, eventi che richiamano sempre un folto pubblico di appassionati visitatori.

Ristrutturazione della casa Museo del pittore Osvaldo Licini (2013)

Architettura:

Studio VaGo + Arch. Manuela Vitali

Foto: iGuzzini

István Váli DLA architetto, designer
senior lecturer
Department of Graphics, Form and
Design, Faculty of Architecture
Budapest University of Technology and
Economics (BME)
fondatore della Colonia Artistica a Falerone (Falerone Art Colony - Faleronei Művésztelep)

Schermo orografico

István Váli

Abstract

Con la realizzazione dello strumento chiamato „schermo orografico” volevo creare un oggetto da una parte capace di presentare le condizioni geologiche di una città e del suo ambiente (in questo caso di Falerone), d'altra parte adatto a presentare diversi contenuti essendo una superficie per proiezioni, quindi funzionante come uno schermo. Inoltre, per la sua forma esso costituisce anche un oggetto da esporre in museo. Il plastico orografico mostra in modo chiaro gli elementi geografici. Proiettandoci diversi contenuti (piante delle varie epoche dell'insediamento, di geologia, della flora, della civiltà ecc.) diventa uno strumento moderno della museologia. Nello stesso tempo è considerabile anche oggetto di design. Questo progetto potrebbe diventare uno strumento per rinnovare le esposizioni del Museo Archeologico “Pompilio Bonvicini” di Falerone e anche di altri. Il museo moderno deve funzionare basandosi sulle nuove idee pedagogiche come sviluppare il contenuto con i fruitori, offrire la possibilità dell'interattività, presentare l'essenziale della sua collezione. Tutto ciò serve per aumentare l'esperienza del visitatore e per ampliare le sue conoscenze. La realizzazione degli oggetti può essere un lavoro comune.

Parole chiave

plastico orografico, plastico geografico, proiezione delle informazioni, creazione comune dei contenuti, pedagogia di museo, strumento didattico, divulgazione di informazioni, oggetto di mostra, opera d'arte moderna

Prefazione

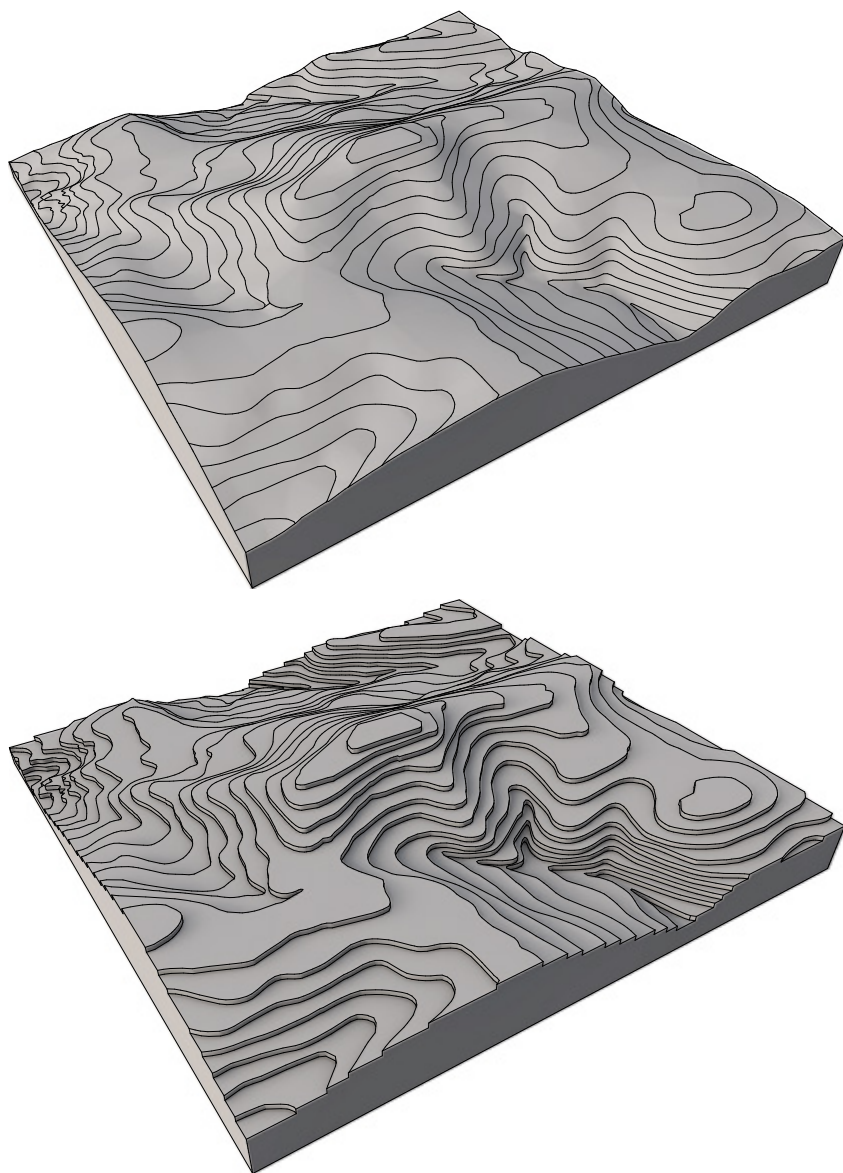
Con il pittore di Falerone, Sauro Cecchi da tempo intendiamo presentare proposte per rinnovare l'esposizione della collezione del Museo Archeologico “Pompilio Bonvicini” di Falerone. Nel 2016 Cecchi voleva studiare il porto di Falerio Picenus, la città romana attraverso un plastico orografico. Si è rivolto a me per la realizzazione di questo progetto. Sia l'idea di Cecchi che il mio lavoro didattico presso il Politecnico di Budapest mi hanno indotto ad inventare uno strumento, un oggetto museale che può essere capace di rappresentare le condizioni orografiche di tutta l'area di Falerone e, attraverso proiezioni sulla sua superficie, può aiutare la divulgazione delle conoscenze sia nel museo che nelle scuole.

Obiettivo

L'idea del progetto è semplice. Nel centro di

un locale viene collocato all'altezza di un tavolo comune una superficie orografica sopra la quale vengono proiettati diversi contenuti digitalizzati con un proiettore appeso sul soffitto. La superficie è bianca e opaca. Le dimensioni della tavola permettono di girarla o di starci attorno ma il centro del plastico deve essere ben visto dal visitatore. Ciò richiede molta attenzione perché nella maggior parte degli insediamenti le aree principali, come il centro della città, in genere si trova nel centro geometrico dell'area completata con le zone limitrofe, quindi nel centro del plastico. Nel caso di un plastico di 150 cm di estensione il centro sta a un braccio dal visitatore, quindi rimane vicino, può essere visionato inchinandosi sopra. Per definire le sue dimensioni bisogna prendere in considerazione diversi aspetti. Se il plastico riesce troppo piccolo non capta bene le proiezioni, c'è poco spazio per girare attorno, la





sua estensione in altezza diventa piccola, non si valorizzano le differenze nella stratificazione. Invece dell'abituale formato quadrato delle piante, proprio per garantire la possibilità di girare attorno, il plastico prende la forma rotonda. Questo formato e l'omogeneo colore bianco della superficie permettono di rendere l'oggetto elegante, un'opera d'arte. Sulla superficie bianca si possono proiettare diverse piante come per esempio la città nell'epoca romana, nel Medioevo o di oggi con i suoi edifici, rete viaria. Tutto che è rappresentabile con le carte geografiche: situazione geografica, floreale, storica o tante altre informazioni. Proiettando una sopra l'altra le varie epoche si possono capire le trasformazioni, confrontare i diversi momenti della storia della zona, inoltre, con l'aiuto del plastico orografico, si offrono informazioni anche sulle volumetrie.

Oltre alle mie proposte riguardo i contenuti da proiettare sul plastico vorrei coinvolgere anche la comunità locale. Possono partecipare gli abitanti, geologi, studenti, tutti quelli che conoscono la storia della zona, tutti quelli che intendono contribuire allo sviluppo del contenuto. Il lavoro sarebbe diretto da me insieme con il pittore Sauro Cecchi.

Realizzazione della carta geografica

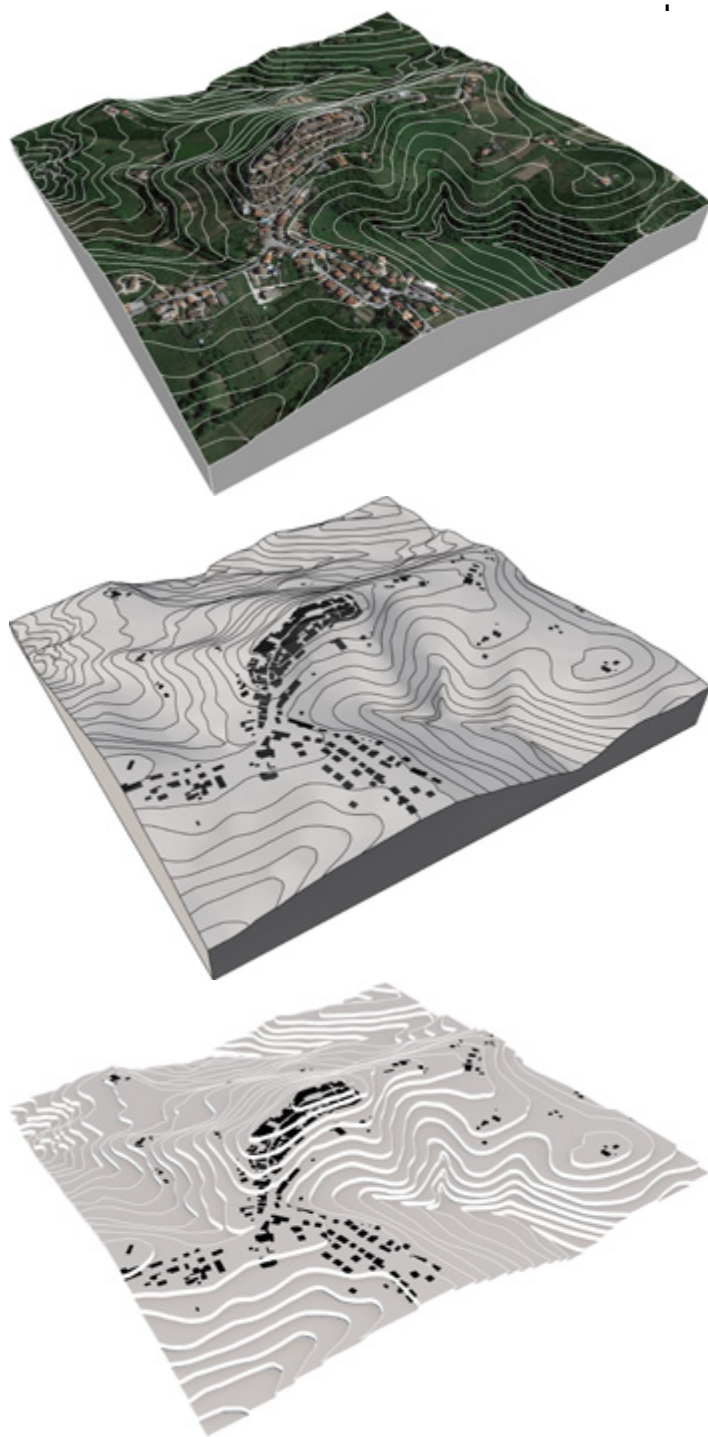
Per la realizzazione del plastico avevo bisogno di una carta orografica dettagliata. Tra le carte a disposizione ho trovato più idonea quella del progetto idrogeologico (Piano Assetto Idrogeologico) della Regione Marche. Per realizzare la carta geografica mi sono servito del software ArchiCAD, software per la progettazione architettonica. Per primo ho cancellato dalla carta idrogeologica le informazioni poco importanti, ho ridisegnato la stratificazione e gli edifici. In questo modo ho creato un disegno rappresentante l'area interna ed esterna della città e le zone limitrofe in stratificazione di 10 m. Questo disegno corrispondeva ai criteri delle prove durante il lavoro e anche dei plastici definitivi. Per realizzare – con fascio laser o con fresatura cnc – il plastico digitale in 3d

occorre un disegno preciso. Per esempio le linee dei diversi livelli devono essere continue, non possono coprire una l'altra, devono essere distaccate per livello per poter manipolarle indipendentemente. Questo lavoro di disegnare ogni elemento della pianta ha richiesto molto tempo, ma era indispensabile per poter realizzare il plastico orografico. Bisognava prestare attenzione anche al fatto che il plastico definitivo potesse essere stratificato in modo fedele. Se le linee degli strati venivano troppo dense e con poca differenza di altezza, sarebbero troppo piccole i gradi tra i diversi livelli. Nel caso contrario, invece, sarebbero troppo grandi tra i gradi rappresentanti le differenze di livello.

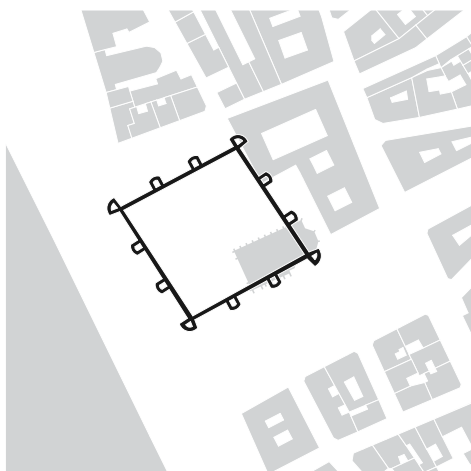
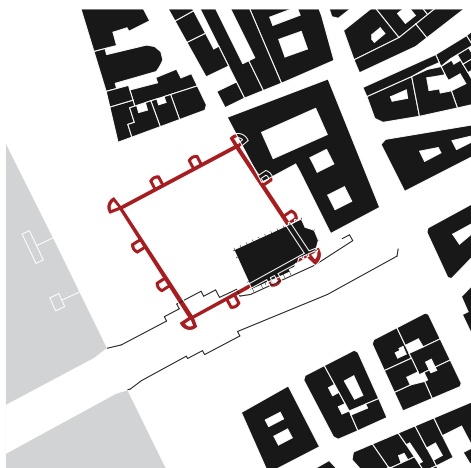
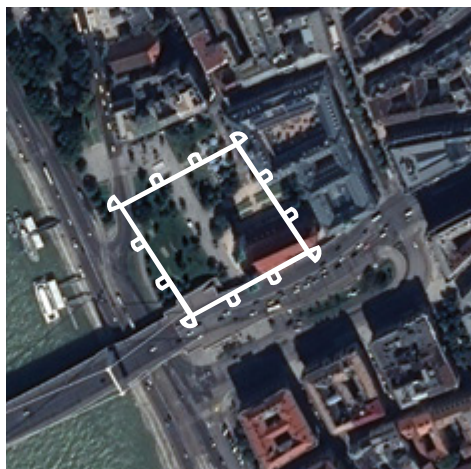
Realizzazione del modello

Per la realizzazione del plastico orografico ho scelto la variante più astratta, quella a gradi invece di quella arrotondata, più fedele alla realtà. Questa forma ha diversi vantaggi. Da una parte rappresenta meglio i vari livelli di altezza attraverso la rappresentazione di carattere grafico, d'altra parte questo plastico può essere creato anche a strati. In questo modo può essere realizzato anche con fascio laser, quindi con una tecnologia più semplice, ma naturalmente anche adoperando la fresatura cnc. La variante arrotondata, invece, può essere realizzata solo attraverso la fresatura cnc. Nella fase attuale dello studio è stato creato un plastico orografico di circa 75 cm di diametro a scala 1:10000. Praticamente si tratta del plastico del plastico. Quello definitivo sarà di circa 150 cm di diametro. Visto che è ancora in fase di sperimentazione è stato realizzato di una materia semplice, il cartone privo di acidi che non s'ingiallisce e con il metodo LBM*, cioè, adoperando il fascio laser. I diversi elementi del plastico sono stati poi uniti con la colla. Gli edifici e le vie sono segnati con sottile incisione a laser in modo che non influenzino la visibilità delle immagini proiettate, cioè, delle piante.

Nel caso della scala 1:10000 la differenza di livello deve essere segnata con gradi da 1 mm. Ma l'uomo percepisce il livello degli



*LBM: Laser Beam Machining



Con le proiezioni si possono confrontare le topografie delle varie epoche come l'Antichità, il Medioevo, era presente. Contra Aquincum: fortino romano situato sulla riva sinistra del Danubio. Si trova nel centro della capitale dell'Ungheria, Budapest, vicino al Ponte Elisabetta. (Aquincum: fortezza legionaria e capitale della provincia romana di Pannonia inferiore. Si trova alla periferia dell'attuale Budapest, sulla riva destra del Danubio.)

strati diversamente se sta sulla terra o se lo guarda dall'alto. Ciò conduce alla deformazione in direzione verticale, cioè, all'aumento delle dimensioni. La deformazione può essere definita in base alle sperimentazioni effettuate. La deformazione deve dipendere dall'estensione orizzontale del plastico, nel nostro caso un ingrandimento quasi doppio in verticale riesce a suscitare quella sensazione che si percepisce nella realtà sul territorio.

Il plastico definitivo avrà 150 cm di diametro e sarà a scala 1:5000. In scala 1:5000 un dislivello di 10 m può essere indicato con un grado di 2 mm. Ma nella correzione sopracitata ciò verrà aumentato a 3 mm per poter rappresentare le condizioni geologiche in modo corrispondente alla percezione reale dell'uomo. Questo plastico definitivo potrà essere collocato nel Museo Archeologico "Pompilio Bonvicini", nel Cinetatro "Beato Pellegrino" o in spazi pubblici come per esempio la galleria del Municipio. L'oggetto sarà di un materiale duraturo. Potrà essere eseguito in pietra artificiale fusa, beton bianco oppure marmo bianco lavorato con fresatura cnc.

Preparazione dei contenuti da proiettare sul plastico

Praticamente è possibile proiettare qualsiasi contenuto sul plastico. Esso può essere adoperato per video mapping, per ottenere "realtà aumentata", ma conviene proiettarci informazioni in forma di carte geografiche.

Proposta per possibili contenuti:

- momenti della storia e dello sviluppo dell'insediamento: con le proiezioni si possono confrontare le topografie delle varie epoche come l'Antichità, il Medioevo, era presente, capire la locazione degli edifici principali, i cambiamenti della struttura urbana, le varie contrade, presentare la sistemazione delle vie, delle fabbriche in funzione della città
- informazioni geologiche, caratteristiche del terreno, curiosità geologiche
- vegetazione, campi agricoli, zone delle culture locali (p.e. Piantone di Falerone)

- zone industriali
- teatri di eventi storici

Per comporre i vari contenuti da proiettare sul plastico orografico vorrei coinvolgere i cittadini di Falerone, quelli che conoscono le tradizioni della città e della zona. In questo modo lo “schermo orografico” può trasmettere informazioni di vario tipo. Inoltre, se la cittadinanza partecipa nei lavori troverà più interessante l'esito. Partecipando nei preparativi i cittadini apprezzeranno di più il risultato del lavoro, il plastico orografico, ma anche il museo e la città.

Uso dello “schermo orografico”

Esistono diversi modi per usare lo “schermo orografico”

- Il modo più semplice è quello di collocarlo come un oggetto in uno spazio chiuso o anche in uno aperto.
- Con le proiezioni prende vita e può diventare uno strumento nella didattica o nella divulgazione di varie informazioni.
- Per i giovani può essere la base di un videogioco (per esempio in un gioco Pac-Man i giocatori raccolgono i punti non su una abituale pista geometrica ma sulle vie di Falerone)
- Al quiz organizzato a Falerone nell'ambito della “Nzegna” i candidati delle varie contrade possono gareggiare sulle conoscenze della storia e della tradizione locali (vince chi è più veloce nel ricordare per esempio il nome o qualche caratteristica dell'insediamento proiettato, come in un quiz televisivo)

Collocamento del plastico orografico

- una sala d'esposizione del Museo Archeologico “Pompilio Bonvicini”
- un locale del Cineteatro “Beato Pellegrino”
- galleria del Municipio
- diversi spazi pubblici anche senza la possibilità di proiezioni (p.e. Piane di Falerone, Teatro Romano, Centro Storico). In questo caso, come sulle carte geografiche, su può segnalare con un punto rosso “Lei sta qui”

Risultati e conclusioni

Una cosa conosciuta è sempre più apprezzata e valorizzata. Ciò vale anche per il nostro ambiente naturale e costruito. Ci si orienta meglio con la carta geografica e attraverso gli oggetti che basarsi cecamente sulle istruzioni del GPS. Ci si acquistano più informazioni, si conoscono meglio l'ambiente e ciò aiuta a sentirsi meglio in determinate condizioni. Un tale plastico orografico può aiutare i locali e i turisti a formarsi un'idea sul luogo e così possono diventare utenti informati.

Il plastico orografico può avere lo stesso effetto delle cose costruite da se stessi. Ciò è chiamato “effetto Ikea”. Con una collaborazione si ritiene più importante l'oggetto definitivo. Con la partecipazione dell'ideazione dei contenuti da proiettare sullo “schermo orografico” anche i cittadini di Falerone si sentiranno più vicini al museo, all'habitat, alla sua storia, alle sue tradizioni.

Quello che i locali non ritengono importante, non potrà diventare importante e curioso nemmeno ai visitatori che arrivano da altri luoghi. Il nostro obiettivo è quello di creare spazi pubblici per la comunità che può attirare i locali e che può essere capace di offrire curiosità anche per i turisti. Sono convinto che per ottenere questo obiettivo bisogna basarsi su una nuova pedagogia museale, ideare un moderno pensiero riguardo lo sviluppo della città. Ovviamente, occorre appoggiarsi sulle esperienze e sugli insegnamenti ricavati da altri progetti simili. La conoscenza delle esigenze emerse in questa nostra società in sviluppo accelerato è fondamentale anche nel caso della creazione di un semplice oggetto museale per migliorare la divulgazione delle informazioni. Ciò è altrettanto importante per ogni decisione rispetto il futuro della città. Per esempio il Cineteatro “Beato Pellegrino” non deve ritornare a un ruolo tradizionale da teatro, ma bisogna renderlo adatto a diverse funzioni culturali corrispondenti alle esigenze di una società notevolmente cambiata.

Riferimento bibliografico

István Váli: *How Does the Form and Shape of Objects Influence our Acts?* Relazione di conferenza, The Art of Drawing & Form - 2017 International Conference, Budapest 2017.04.10-11.

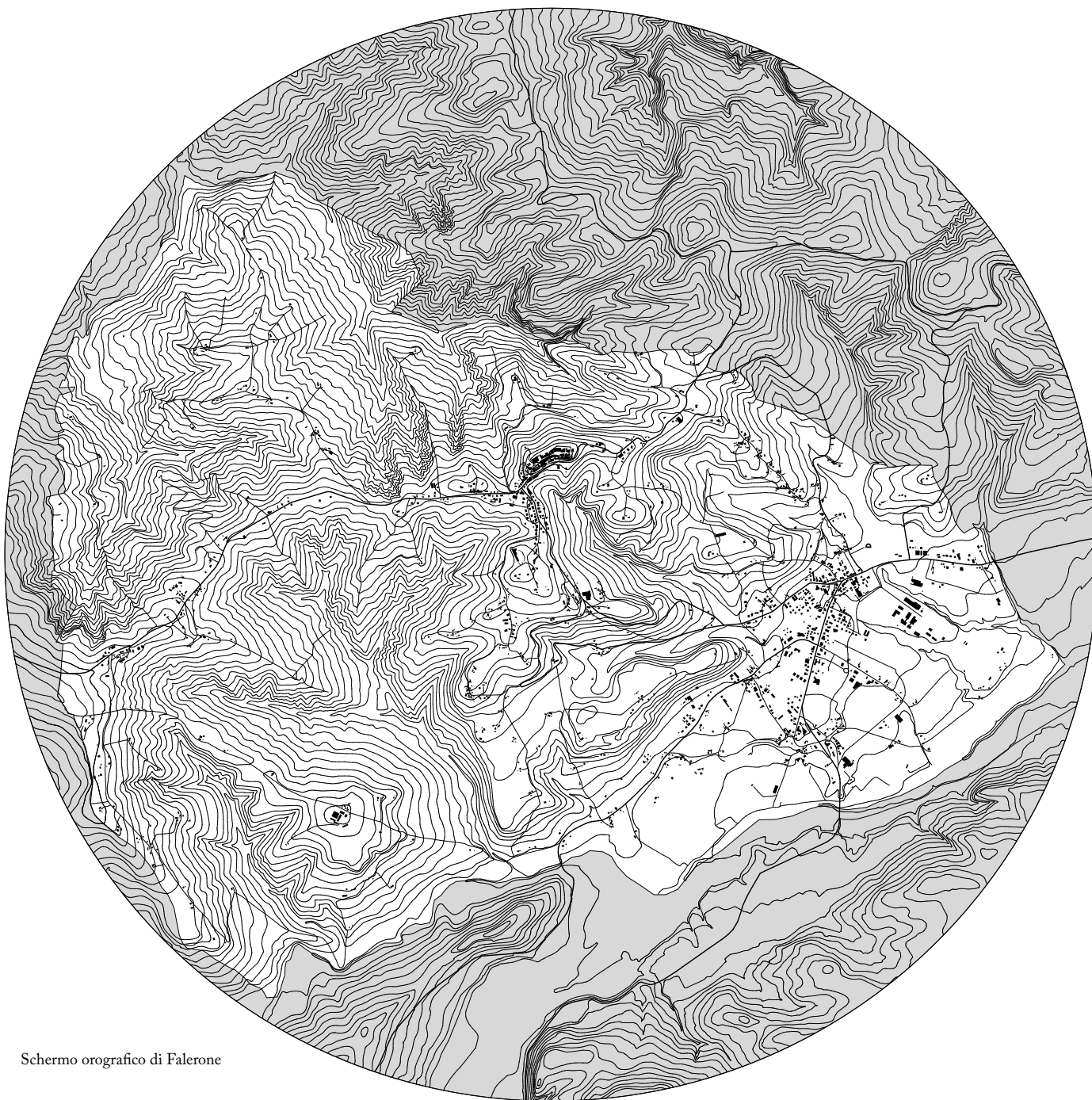
AdB Marche - Piano Assetto Idrogeologico (PAI) Aggiornamento 2016

Frigyes Pogány: *A szép emberi környezet*, Gondolat Könyvkiadó, 1976

Michael I. Norton, Daniel Mochon, Dan Ariely: *The “IKEA Effect”: When Labor Leads to Love*, 2011, Working Paper 11-091, Harvard Business School

Jan Gehl: *Cities for People*, Island Press, 2010

Traduzione di Zsuzsanna Ordasi



Schermo orografico di Falerone



fac

Faleronei Művésztelep
Colonia Artistica a Falerone
Falerone Art Colony
2017-2018

www.faleroneartcolony.it

