

MEDAILLES



Cinquantenaire de la FIDEM
1987

MEDAILLES

Organe de la Fédération Internationale de la Médaille

Cinquantenaire de la FIDEM
XXIème Congrès Colorado Springs 1987



B 1520 73

TABLE DES MATIERES CONTENTS

- 5. MEDAILLE DU CINQUANTENAIRE DE LA FIDEM G. C. Revol
- 6. MEDAILLE DU XXIème CONGRES FIDEM PAR MICO KAUFMAN
- 7. MEDAILLE DE FERNAND FISCH PAR MARCEL RAU
- 8. DISCOURS INAUGURAL DE M. LAGERQVIST
- 9. DISCOURS INAUGURAL DE Mme. CLAIN-STEFANELLI

COMMUNICATIONS

- 11. THE NATURE OF MEDALS Leonard Baskin
- 15. THE BODY, SOUL AND SPIRIT OF THE MEDAL Tamás Sárkány
- 17. WHY CAN'T WE HAVE MORE BEAUTIFUL DESIGNS
ON U. S. MEDALS ? Diane Wolf
- 19. WHAT DO ART MEDALS SAY ? Joseph Veach Noble
- 23. SI NOUS VOULONS PROGRESSER, RETROUVONS
NOS ANCIENNES METHODES Raimo Heino
- 25. LES MEDAILLES POLONAISES AUX EXPOSITIONS
FIDEM Ewa Olszewska-Borys
- 31. LES DECOUVERTES PORTUGAISES ET LEUR EXPRESSION
DANS LA MEDAILLE Carlos Baptista da Silva
- 35. THEMES AMERICAINS DE LA MEDAILLE ESPAGNOLE Javier Gimeno
- 41. BURG GIEBICHENSTEIN, HALLE: A CENTRE
OF MEDALLIC ART Bernd Göbel
- 47. PARIS VU PAR LA MEDAILLE Patrice Cahart
- 49. THE MAGNES MUSEUM'S JEWISH AMERICAN HALL OF FAME
MEDAL SERIES: THE FIRST TWO DECADES Mel Wacks
- 56. MEDALLIC ART AND LITERATURE: PRIMATESTA'S SERIES
ON DON QUIXOTE M. Antonia Alvarez
- 61. CENT CINQUANTE ANS D'HISTOIRE EN MEDAILLE Mariangela Johnson
- 66. THE TECHNIQUE OF GEM-ENGRAVING AND ITS RELATIONSHIP
TO MEDALS AND COINS Beverly Philip Mazze
- 73. THE 'OFFICIAL' MEDAL COMMISSION: TRIBULATIONS
OF A MEDAL DESIGNER Dorá De Pedery-Hunt
- 76. TRIBUTE TO AN ARTIST Cory Gilliland

WORKSHOPS

85. BRONZE CASTING IN THE MEDALLIC ARTIST'S STUDIO Ewa Olszewska-Borys
86. LA GRAVURE EN TAILLE DIRECTE DANS L'ACIER Jacques Devigne
89. GRAVURE DE MODELES POUR MEDAILLES Jiri Harcuba
91. CASTING MEDALS IN PEWTER USING PLASTER MOLDS, RUBBER MOLDS AND THE LOST WAX TECHNIQUE E. Richard Bonham

EXPOSITION

95. EXPOSITION ET CATALOGUES
97. MEDALLIC ART NOW Mark Jones
98. LE PROPOS D'UN COLLECTIONNEUR Alexis J. Hennebert
99. FIDEM '87: LE MOMENT DE LA REFLEXION Javier Gimeno

REUNIONS ET ASSEMBLEES STATUAIRES

101. REUNION DES DELEGUES
102. REUNION DU COMITE EXECUTIF
103. ASSEMBLEE GENERALE
105. LISTE DES PARTICIPANTS
110. LA FIDEM AU FAR WEST Monique Lembourbé
113. THE BEAUX-ARTS MEDAL IN AMERICA
115. IN MEMORIAM
115. CARNET ROSE
115. CONCOURS POUR UNE MEDAILLE

FEDERATION INTERNATIONALE DE LA MEDAILLE (FIDEM)

Secrétariat Général: 6, place Saint-Germain-des-Prés, 75006 PARIS

COMITÉ D'HONNEUR DE PATRONAGE	MM. les Directeurs des Monnaies de Berne, Bruxelles, Bucarest, Copenhague, Kongsberg, Lisbonne, Londres, Madrid, Munich, Osaka, Paris, Rio de Janeiro, Rome, Santiago du Chili, Stockholm, Utrecht, Varsovie, Vienne.
PRÉSIDENT D'HONNEUR	M. Yves MALECOT, 59, rue Notre-Dame-des-Champs, 75006 PARIS.
PRÉSIDENT	M. Lars O. LAGERQVIST, Conservateur en chef, Cabinet Royal des Monnaies et Médailles, Storgatan 41 - Box 5405, S-114 84 STOCKHOLM.
VICE-PRÉSIDENTS	M. Mark JONES, British Museum, LONDON WC1B 3DG. Mme Ewa OLSZEWSKA-BORYS, ul. Chylicka 10, 04825 VARSOVIE.
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL	M. Claude ARTHUS BERTRAND, 6, place Saint-Germain-des-Prés, 75006 PARIS.
SECRÉTAIRE ADMINISTRATIVE	Mlle Mireille MOSSER, c/o S.A. ARTHUS BERTRAND, 6, place Saint-Germain-des-Prés, 75006 PARIS.
TRÉSORIER	Mme Monique LEMBOURBÉ, Administration de la Monnaie de Paris, 11 quai Conti, 75006 PARIS.
MEMBRES DÉLÉGUÉS	M. le Dr. ARNOLD, République Démocratique d'Allemagne - Mme BENDIXEN, Danemark - M. Carlos BAPTISTA DA SILVA, Portugal - M. BUCHET, Belgique - Mme CHARIATIS, Grèce - Coins and Medals Corporation, Israël - M. DEVIGNE, France - Mr. Ron DUTTON (Vice-délégué), Grande Bretagne - M. FLÖREN, République Fédérale d'Allemagne - Mrs. GILLILLAND (Vice-déléguée), U.S.A. - M. Javier GIMENO, Espagne - M. le Prof. GÖBEL (Vice-délégué), République Démocratique d'Allemagne - M. Paul HUGUENIN, Suisse - Japan Art Medal Association, Japon - Mr. Mark JONES, Grande Bretagne - M. Michael MESZAROS, Australie - M. NORDLIND (Vice-délégué), Suède - Mme OLSZEWSKA-BORYS, Pologne - Mme PASQUALETTI-JOHNSON, Italie - Mrs. de PFDERY-HUNT, Canada - M. SÁRKÁNY, Suède - Mme SELNES, Norvège - Mr. STAHL, U.S.A. - M. STANKOVIC, Yougoslavie - Mme SZÖLLÖSSY, Hongrie - Mlle le Dr. VAN DER MEER, Pays-Bas - M. VIITALA, Finlande - Mme YOUROUKOVA, Bulgarie.
COMITÉ EXÉCUTIF	M. Yves MALECOT, M. Lars O. LAGERQVIST, Mr. Mark JONES, Mme OLSZEWSKA-BORYS, M. Claude ARTHUS BERTRAND, Mme LEMBOURBÉ, M. C. BAPTISTA DA SILVA, Mme PASQUALETTI-JOHNSON, Mr. STAHL, Mme SZÖLLÖSSY, M. ZANCHI.
BUREAU	M. Lars O. LAGERQVIST, M. Mark JONES, Mme OLSZEWSKA-BORYS, M. Claude ARTHUS BERTRAND, Mme LEMBOURBÉ.

Pour tous les règlements au nom de la F.I.D.E.M. utiliser le compte postal: C.C.P. PARIS 2-378-88 E.

MEDAILLE DU CINQUANTENAIRE DE LA FIDEM MEDAL OF THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF FIDEM

G. C. Revol



Revol: Cinquantenaire de la FIDEM, 1987.

Je tiens avant tout à remercier le Président Lagerqvist de la totale liberté qu'il m'a donnée pour la conception de cette médaille pensant à juste titre que toute oeuvre d'art aussi modeste soit-elle résulte essentiellement de la rencontre d'une sensibilité individuelle et d'une stimulation extérieure.

Je porte donc l'entière responsabilité, outre de son exécution, de son programme, et si ma réalisation n'est en rien exemplaire, l'attitude du Président laissant à l'artiste la totale initiative de la création d'une médaille concernant une collectivité professionnelle, fédérative et internationale, l'est, oh combien !! et également courageuse !!

Évoquer un cinquantenaire, c'est d'une part résumer les points forts de la carrière d'une institution au cours de ces années et d'autre part tenter de concrétiser un moment de l'évolution de notre art en 1987.

Contrairement à la définition traditionnelle 'cette médaille n'a pas de revers' mais 2 faces, l'une consacrée au passé et l'autre au présent avec, pourquoi pas, un petit clin d'oeil vers l'avenir.

L'une: les cinquante années passées sont symbolisées par une organisation de surface jouant dans les 3 dimensions, composition de 15 médailles de diamètres inégaux sur des plans différents.

Les surfaces relatives de ces médailles - une par ville ayant reçu congrès et expositions - ont été déterminées en fonction du nombre de manifestations y ayant eu lieu.

La majorité de celles-ci n'en ont jusqu'ici accueilli qu'une seule, Rome et Stockholm, deux, et ce n'est nullement par chauvinisme que j'ai donné une certaine prépondérance à celle de Paris, mais parce que cette ville vit, à l'initiative de Monsieur André Arthus Bertrand - en 1937 - la naissance de la FIDEM et par la suite 3 expositions.

J'ai symbolisé chaque ville soit par ses armes héraldiques, un monument caractéristique, ou une image évocatrice - pour moi la louve s'imposait à Rome et la statue du grand coureur à pied Paavo Nurmi à Helsinki.

First of all I should like to thank President Lagerqvist for the total freedom which he gave me for the composition of this medal, thinking rightly that every work of art, however modest it may be, results essentially from the meeting of an individual sensibility with an exterior stimulus.

I therefore bear complete responsibility, not only for the execution but also for the content of the medal, and if my realisation of it is not exemplary, the President's attitude, in leaving total freedom to the artist for a medal concerning a professional, federal and international organisation, certainly is, and courageous as well!

A fiftieth anniversary requires both a summary of the history of the organisation and an attempt to crystallise the state of our art in 1987.

Contrary to tradition this medal has no reverse, just two faces, one consecrated to the past and the other to the present with (and why not?) a glimpse of the future.

On one, the past fifty years are symbolised by an organisation of the surface in three dimensions, made up of 15 medals of differing diameters and on different planes.

The relative area of these medals, one for each town which has hosted a congress and exhibition, varies according to the number held there.

The majority of them have, to date, held only one; Rome and Stockholm two. It is not for any chauvinistic reason that I have given a certain prominence to Paris, but because it was there that FIDEM was born in 1937, on the initiative of Monsieur André Arthus Bertrand and there that three subsequent exhibitions have been held.

I have symbolised each town by its heraldic arms, or a characteristic monument or evocative image. For me, the she-wolf was unavoidable for Rome, and the statue of the great runner Paavo Numi for Helsinki. The letters FIDEM take the rhythm of the circumference on a lightly modelled, near circular, background.

The other side, the present and the future, is a purely

Les lettres du sigle de la FIDEM rythment la circonférence d'un fond légèrement modelé en faux-rond.

L'autre face: le présent et l'avenir, est une évocation plastique purement irrationnelle sans aucune intention représentative de ce que suggère dans mon imaginaire personnel le mot Colorado: immense espace libre buriné depuis les origines du monde par une violente érosion créatrice de formes imprévisibles (le Pike's Peak, les cathédrales englouties, le désert etc. . .) et tranché par le coup de hache du Grand Canyon.

La Monnaie de Lisbonne qui a généreusement offert de réaliser l'outillage et la frappe de cette médaille a par une initiative heureuse réussi une patine où le rouge-rosé naturel du cuivre évoque, sur le mode mineur au plan de la couleur celui plus soutenu de ces grandioses paysages.

Les inscriptions, nécessaires à mon sens pour une médaille commémorative - objet que je qualifie de bouteille à la mer incassable - par leur composition à l'intérieur d'un cercle rappellent le coup de tampon du timbrage Premier jour des émissions philatéliques.

Il est à remarquer qu'à l'intérieur des 15 médailles les verticales et les horizontales des lettres et monuments créent un rythme d'ensemble très volontairement scandé et qui se trouve repris sur l'autre face, plus librement et à une autre échelle avec une sensibilité différente dans les éléments du paysage.

irrational plastic evocation without any representative intent, of that which Colorado suggests to my imagination: an immense space engraved by violent creative erosion into unpredictable forms since the beginning of time (Pike's Peak, the sunken cathedrals, the desert, etc.) cut by the axe blow of the Grand Canyon.

The Lisbon Mint, which generously offered to make the tools and strike the medal has given the medal a patina in which the rose-red colour, natural to copper, evokes in a minor key the colour of these immense landscapes.

The inscriptions, necessary in my opinion for a commemorative medal, which I think of as an 'unbreakable bottle for the sea', recall by their composition within a circle the postmark applied to a First Day Cover.

It is worth noting that the verticals and horizontals created by the letters and monuments within the fifteen medals sets up an intentional rhythm which is taken up on the other side, more freely, on another scale and with a different sensibility, in the elements of the landscape.

MEDAILLE DU XXIème CONGRES FIDEM PAR MICO KAUFMAN



Kaufman: 21st FIDEM congress, 1987.

Designed by the renowned medallist Mico Kaufman and produced by the Medallist Art Company, this antiqued copper 3/8 inch oval medal is rich in symbolism. Carefully conceived, the obverse of the medal depicts marchers, symbolising the transient nature of people. Says Kaufman, 'FIDEM is celebrating its 50th anniversary and is enduring.

Artists, on the other hand, are transient and are just passing through.'

The reverse of the medal features an abstract rendering of rocks - a reminder that the elements of nature are interchangeable - with a moon set above, containing the FIDEM 87 congress insignia.

MEDAILLE DE FERNAND FISCH PAR MARCEL RAU



Rau: Hommage à Fernand Fisch, 1987.

Fernand Fisch, éditeur de médailles à Bruxelles, grand promoteur de la médaille d'art et descendant d'une lignée d'artistes-graveurs depuis 1853, a été co-fondateur de la FIDEM en 1937.

A l'occasion du 50ème anniversaire de la FIDEM et de son Congrès bisannuel à Colorado Springs en septembre 1987, la société Fibru-Fisch (Bruxelles) a édité une médaille commémorative à son effigie: elle est en bronze, d'un diamètre de 70 mm.

L'oeuvre est due au talent du remarquable sculpteur-médailleur belge Marcel Rau (1886-1966) qui est le petit-fils de l'architecte bruxellois de renom, Victor Horta. Il est aussi l'auteur de nombreuses et très belles monnaies belges. Ses oeuvres font montre d'une connaissance tech-

nique inébranlable, d'un souci permanent de la composition et d'une sensibilité richement nuancée.

En 1953, Marcel Rau a réalisé le buste en bronze de Fernand Fisch lors du centenaire des Etablissements Fisch & Cie. A ce moment, la S. A. Fibru-Fisch est née et le buste a été offert par le personnel à son 'patron'.

C'est cette sculpture qui est à l'origine de la médaille.

Le modelage de l'effigie de Fernand Fisch a été réalisé mais non utilisé en 1953.

La médaille a été offerte aux organisateurs du Congrès de la FIDEM à Colorado Springs (USA) ainsi qu'aux délégués des divers pays participants et aux personnalités présentes.

DISCOURS INAUGURAL DE M. LAGERQVIST

Président de la FIDEM

Ladies and gentlemen,
dear friends of medallic art,

For the first time in its fifty years of existence, the FIDEM is gathered, for its Congress and International Exhibition of modern medallic art, in the United States of America. An excellent novelty is the combination with a medal workshop. We would like to express our sincere gratitude to the American Numismatic Association, which has put their entire museum and its staff at the disposal of our great exhibition, and to the Steering Committee, also including representatives from the Numismatic Division of the Smithsonian Institution, Washington D. C. and the American Numismatic Society, New York. Allow me also to praise our former delegate, Professor John Cook, who has done more than any other single person in the U. S. in the past years to promote the modern medal through workshops and exhibitions.

You have as hosts made it possible for FIDEM to celebrate its jubilee and to hold its congress in a most splendid way!

Considering that many of those present today are perhaps less familiar with medallic art and with our organization, I must take a few more minutes of your time.

The medal is a child of the Renaissance, although inspired by Roman predecessors. All those early medals were cast, not struck (as coins are), a technique to which many modern artists have reverted. The 'father' of this new form of multi-art was, of course, the famous Italian painter Antonio Pisano, called Pisanello, who produced his first medal in 1438 - a reproduction of which always adorns our FIDEM publication *Médailles*. Allow me to quote what that famous poet Gabriele d'Annunzio said about him:

'Vedi come il Pisanello sapesse cogliere
con mano egualmente portentosa il più
superbo fiore della vita e il più puro fiore
della morte.'

From Italy the medal slowly spread to other countries in Europe; in the 16th century quite a lot of them were struck, and later on nearly all of them. The medal became a source for political propaganda, extensively used already in the Thirty Years' War, but later on particularly by King Louis XIV of France and his imitators.

The position of the artist was very different in those distant days. The engraver, unless he was very talented and very famous, had practically no freedom. The 'inventor' gave the theme of the medal, another artist made a drawing, or even a model in wax or the like, and the poor engraver had to execute what was placed before him. To some extent this is a problem which has since then followed the conventional medal, although the engraving by hand has been replaced by the reduction machine (with some noteworthy exceptions). The renewal of medallic art came in the latter part of the 19th century and in France; we talk about 'medal impressionism'.

In the 20th century the cast medal made its comeback, inspired by the Renaissance.

The FIDEM - Fédération Internationale de la Médaille - was founded in Paris in 1937. It was a joint French-Belgian initiative by MM. Arthus-Bertrand of Paris and Fisch of Brussels. The former became the first president, the latter secretary general. M. André Arthus Bertrand

remained president until 1963 and died in 1982, the last of the founders.

In the beginning FIDEM was initiated by fabricants of medals to which also several directors of state mints adhered. Although always open to artists, numismatists and collectors, this was not officially recognized until 1962, when the rules and the name were amended. The biannual congress has since 1949 been combined with an exhibition of contemporary medal art. A catalogue was and is always published, a series which now gives a most valuable survey of almost 40 years' development.

In this context it might be of interest to mention that medals were exhibited as art at least as early as the 18th century, and that the 1910 International Exhibition in Brussels had a section in which no less than 3000 medals by 250 artists were shown; the same year the American Numismatic Society in New York had its International Exhibition of contemporary medals, comprising 2000 medals. So we are not without forerunners!

Already in 1949 the well-known leader of the Paris Cabinet des Médailles, M. Jean Babelon, wrote in his foreword to the FIDEM exhibition:

'Mais c'est dans le relief, dans l'équilibre des volumes, dans le rythme de la composition que les différences s'accusent. Ici des graveurs accoutumés à s'attaquer sans équivoque au métal, là des modeleurs qui agencent leur bas-relief en ménageant à l'avance le rôle du tour à réduire et celui de la mécanique, ailleurs des plasticiens qui pétrissent leur cire ou leur glaise selon les anciennes méthodes ...'

Il est intéressant de suivre dans les différents pays les partisans de telle ou telle tradition technique. Mais le fait notable, c'est la répercussion qu'a eue la renouveau de la médaille coulée ...'

Already at this exhibition the United States were represented by a few well-known artists. Much has happened since those bygone days, when medallic art was dominated by France and Italy. This is something which you can study at leisure in the ANA Museum, when you walk along the exhibits. Modern art in practically all its forms and variations has, at last, affected the modern medal during recent decades. This can be noted in most countries, although the conventional medal, be it a portrait on the obverse and the usual symbols on the reverse, or a 'command performance' for a government or an industry, still has its important rôle in our society.

It is also a pleasure for me, my colleagues on the Board of FIDEM, and the national delegates, to state the fact that our organization no longer is a 'family affair' of Europe!

Finally a few more words of gratitude directed to friends and colleagues. Our secretary general, M. Claude Arthus-Bertrand, and our administrative secretary, have as usual, with their well-known energy and knowledge, served as our central resource in Paris for delegates all over the world. M. Guy-Charles Revol of Paris, the famous sculptor and medal artist, has made us an invaluable gift, modelling the FIDEM jubilee medal. Thank you, dear friend for more than 30 years! And the Lisbon Mint, which has so kindly struck this beautiful medal, must also feel our deep gratitude.

As regards the excellent U. S. medal by Mico Kaufman, specially issued for the exhibition and the congress, we

would also like to express our sincere thanks. And a third medal has been presented to us by Mme Dupont of Maison Fisch thus reminding us of one of the 'founding fathers'!

With these words on this felicitous occasion I have the

honour and the pleasure to wish you all - artists, collectors, editors, numismatists, museum curators or just participants wishing to enlarge their knowledge - most welcome to the great exhibition of modern medallic art, to the workshop and to all other events which are taking place!

DISCOURS INAUGURAL DE MME. CLAIN-STEFANELLI

Chers amis de la France,

Maintenant je m'adresse à nos amis de la France et je vous dis 'soyez bienvenus en Amérique'. Je répète les mots que j'ai adressés à Mme Arthus Bertrand: 'un miracle s'est passé, la FIDEM est arrivée en Amérique'. Je me souviens bien de fréquentes allusions discrètement faites à diverses occasions par M. Claude Arthus Bertrand d'avoir une réunion de la FIDEM en Amérique. Ce désir était bien justifié de la part de la FIDEM après avoir parcouru presque toutes les capitales d'Europe: mais la volonté seule n'était pas suffisante pour réaliser une entreprise de cette envergure. C'est pour cela qu'il faut nous adresser à nos hôtes de l'American Numismatic Association et spécialement à M. Neil Harris, Robert Hoge, Mme Ruthann Brettell et leurs collaborateurs, tant qu'au Dr. Alan Stahl et Mme Cory Gilliland de New York et de Washington, pour les remercier d'avoir réalisé ce miracle. Grâce à eux aujourd'hui nous pouvons séjourner aux pieds de Pike's Peak et d'autres montagnes aurifères de l'Ouest de l'Amérique.

Mais nous ne sommes pas venus ici à la recherche de l'or mais plutôt à la recherche des trésors artistiques et spirituels. L'art en général, et l'art de la médaille, en particulier, ont gagné beaucoup par cette exposition de plus de 1500 chefs d'oeuvre d'art en miniature. Si nous avons réalisé un progrès constant dans la connaissance et l'appré-

ciation de cette branche de l'art moderne c'est dû aux publications sur la médaille et surtout aux expositions arrangées par la FIDEM dans les divers coins du monde.

Il est plus que juste de nous arrêter pour un moment et de diriger nos pensées vers ceux qui ont conçu, il y a plus de cinquante ans, sur les rives de la Seine, l'idée d'une organisation pareille, dédiée à l'art de la médaille. *Primus inter pares* c'était M. André Arthus Bertrand, le père de Claude Arthus Bertrand, que j'appelle notre prophète, pas seulement à cause de sa barbe blanche, mais surtout à cause de sa sagesse. Je me souviens bien de ses mots inspirés qui nous faisaient tous l'écouter en révérencieux silence quand il forgeait la voie qu'on a suivie jusqu'à présent. A côté de lui je vois d'autres silhouettes, de Jean Babelon, de Henri Drossy, de M. Yves Malécot, de M. Pierre Dehaye. Et c'est avec beaucoup d'émotion que j'ai prononcé ces noms, parce que c'est vers eux - et je pourrais ajouter d'autres noms de divers autres pays - que nous devons diriger nos sentiments de reconnaissance, parce que ce sont eux qui représentent le passé et c'est en eux qu'est fondé le futur de la FIDEM.

Cari amici dell'Italia,

Siete benvenuti negli Stati Uniti. Siccome ho abitato per parecchi anni l'Italia mi considero in qualche modo, in

parte almeno, Italiana, o strettamente legata all'Italia, e perciò divento un pò sentimentale quando penso che è caduto proprio a me questo compito di salutar Vi, qui, nella mia patria adottiva. Mi auguro che il loro soggiorno sia molto piacevole ed interessante, e che partino con dei bellissimi ricordi di queste parti dell'America. Queste sembrano forse un poco diverse di quanto uno straniero si possa immaginare in generale che fosse l'America. Siamo qui in un paese benedetto, con immenso ricchezza tra le quali è la meravigliosa bellezza della natura di fronte alla quale rimaniamo spesso stupefatti ed umili. Questa parte del continente fu chiamata in modo speciale 'God's country' - 'terra di Dio'.

Quanto alla medaglia, la quale ci ha portati tutti qua, vorrei accennare brevemente soltanto al così detto miracolo italiano. Questa mostra di quasi cento medaglie italiane esposte nelle sale dell'American Numismatic Association è testimonianza convincente che dal inizio della medaglia sulla terra italiana quasi cinque-cento anni fa fin'oggi, l'arte della medaglia italiana non è diminuita affatto, e che gli artisti italiani di oggi sanno mantenere il loro posto tra i veri maestri di quest'arte.

E non è senza emozione che ho riveduto in questa mostra tra i molti nomi di artisti italiani anche nomi come quelli di Pietro Giampaoli, Guido Veroli, e ho potuto riconoscere lo stile e lo spirito di Francesco Giannone. Sono nomi che rappresentano artisti italiani chi hanno iniziato e portato al successo idee ed ideali che sono rimasti fin'oggi alla base della FIDEM.

Mi rivolgo adesso alla Signora Mariangela Johnson-Pasqualetti e Le porto i ringraziamenti di tutti noi per la straordinaria attività svolta a favore della medaglia in generale e della FIDEM in speciale. E una figlia degna dei suoi genitori, della cara Signora Velia, la quale, insieme al suo marito, il Dottore Cesare Johnson, rimarrano per sempre, simile ai loro precursori del Rinascimento, veri mecenati dell'arte della medaglia.

Con simili pensieri di gratitudine mi volgo verso i nostri amici della Spagna, e saluto il figlio del ben amato Dottore Fernando Gimeno Rua, il Dottore Javier Gimeno; mi volgo anche verso i nostri colleghi ed amici del Portogallo, i nostri gentili ospiti del Congresso del 1979 a Lisbona. Un ultimo pensiero va al caro amico dalla Grecia, Demetrio Ferentinos, deceduto più di un anno fa, maestro dell'arte della medaglia, che fu il nostro mentore ad Atene nel Congresso del 1966.

Liebe Freunde,

Zuerst würde ich unsere deutschsprachigen Freunde und FIDEM-Mitglieder begrüßen und sie willkommen heißen, nicht nur in den Vereinigten Staaten sondern im besonderen in diesem abenteuerlichen Westen. Die erhabenen Bergketten die sie hier bewundern können, mit dem berühmten Pikes Peak und dem 'Garden of the Gods' - 'Garten der Götter' sind im Herzen einer sagenumwobenen Gegend gelegen. Viele deutsche Auswanderer folgten in den 1840er bis 1860er Jahren dem lockenden Ruf des Goldfiebers und liessen sich hier und in Kalifornien nieder.

Aber die herrliche Hoheit der Natur die sie hier umringt, ist nicht der einzige Grund der sie herbrachte. Die meisten von ihnen sind Künstler oder Kunstliebhaber, die von der Schönheit der Medaillen noch mehr angezogen sind. Und hier, in den modernen Räumen der American Numismatic Association, wird ihnen eine Ausstellung geboten vom besten was das zeitgenössische Künstlerum schaffen konnte.

Für diese herrliche Ausstellung gilt besondere Anerkennung dem Staff der ANA, im besonderen den Herren Neil Harris und Robert Hoge, sowie der Verwaltung unter der Leitung der Frau Ruthann Brettell. Obwohl der gastfreundliche Westen aussergewöhnliches geleistet hat, darf man nicht vergessen, dass der Osten, d.h. New York mit Dr. Alan Stahl und Washington, mit Frau Cory Gilliland, viel zum Erfolg beigetragen hat. Ihnen gehört unsere besondere Anerkennung und Dank.

Und da wir von Anerkennung sprechen, möchte ich noch erwähnen, dass ich nicht umhin kann nicht auch an Dr. Otto Marzinek zu denken. Er war ein Mann von verfeinertem Kunstverständnis, ein Kunstliebhaber und ein fleissiger Medaillensammler, der ungewöhnliches geleistet hat zur Verbreitung der Kenntnisse und Schätzung der modernen Kunstmedaille. Ich möchte seiner ganz besonders in diesem Augenblick gedenken, wo wir eine Ausstellung von hervorragenden modernen Kunstmedaillen eröffnen. Er weilt zwar nicht mehr un unserer Mitte, aber ich bin sicher, dass er jetzt auf uns herunter schaut, zufrieden lächelt, und sagt: 'Na ja, ihr habt es schon ganz gut gemacht!'

Mrs Donna Pope, Directrice de la Monnaie des U.S.A. a été malheureusement dans l'impossibilité d'assister au XXIème Congrès mais son message de bienvenue aux congressistes a été lu par Mrs Elizabeth Jones, graveur général de la Monnaie U.S.

Mrs Donna Pope, Director of the U.S. Mint, was unfortunately unable to be present at the 21st Congress but her message of welcome to the participants was read by Mrs Elizabeth Jones, Chief Engraver at the U.S. Mint.

THE NATURE OF MEDALS

Leonard Baskin
USA



Montauti: Frederick IV of Denmark.

I speak to you this morning, at this untoward hour, not as an artist, nor even as the maker of a near dozen of medals, but rather, as a mad, entirely passionate lover and collector of medals. Thus my impugning the character and criticizing the quality of many contemporary medals issues from the heart and mind of a committed amateur. It is not, I would hope and pray, the demented carping of an unfulfilled artist or medal maker. The purity of my intention reminds me of the gent in a Peter Arno cartoon, who announces to the generality, 'I hate you all regardless of race, class or religion'.

Whitehead's famous admonitory dictum, 'Seek simplicity but distrust it', despite its notorious irony, urges us to reach for the profound through simple means. Simple here means an economy in deployment, not a paucity in complexity, felicity or style. Whitehead importunes us to distrust simplicity, but, indeed, one cherishes the fussy furor of Reinhardt's Trinity medal or the delicious fustian of Frederick IV's wig in Montauti's great baroque medal, honoring and commemorating the Dane's visit to Firenze. Formulae, even brilliant ones, don't work, alas, and it might behoove us to distrust Whitehead.

There is a dangerous and wondrous sense of inevitability in the aspect of Pisanello's medals: wonderful that, at its inception, at its moment of birth, the art of making medals attained its zenith, its utter perfection, and dangerous because the primal beauty of those medals assured their becoming the paradigm for other medalists, dangerous, because the glorious splendour of Pisanello's medals became a false paradigm for artists whose generative impulses bore little relation to Pisanello's. Individual artists in each age are responsive to new spurs, to new social and historical circumstance, thus, in a hundred years beyond Pisanello, Ruspigiari breathes his sfumato-like delicacies onto the burnished bronze and lead surfaces, and, to drive this obvious point a bit further, one can point to the much earlier instance of the German Peter

Flötner, who found and devised other solutions and other ways to charge the tiny circumferences.

No form can sustain itself in unchanging rigidity. The neo-platonism and early commercialism of the late quattrocento demanded an elegant simplicity that was inimical, indeed alien, to later times attuned to other philosophical and social vectors. The movement from the newly discovered classicism of Masaccio, Donatello and Mantegna, as expressed in the medals of Matteo de'Pasti or Francesco Laurana, to the fully realized classicism as seen in the medals of Leoni and da Trezzo, to the strident mannerism of Pontormo and Bronzino made manifest in the medals of Ruspigiari, and the ornate splendour of the Baroque revealed in the medals of Soldani, Montauti, *et alia*.

The medal, like painting and sculpture, is subject to all of the vagaries of the assailing modalities of taste, fashion, trend and custom. The medal's puissance derives in large measure from its capacity to compact into its miniscule surfaces an incomparable range of richness, to snare within its diminutive precincts varieties of power, elegance and subtlety. The medal displays emblems, symbols and impresse of dizzying intricacy, but its prime glory is its proud bearing of a vast heritage of portraits. Once the idea of the medal was apprehended, it became the plaything of princes and the delectable toy of humanists. Think how joyous it must have rendered a haughty princeling or even a retiring one to possess the new-found capacity to send abroad several dozen medals depicting himself by Jacopo da Trezzo or Leone Leoni, and for a pittance compared to the commissioning of painted portraits by Titian or any of a score of lesser painters. The relatively inexpensive duplication of medals doubtlessly led to their universal popularity in Western Europe; it was an irresistible adjunct to courtly pomp and humanistic circumstance. Its tininess tends further to distinguish it from all other media, except for the painted miniature,



A Fiorentino: Giovanni Gioviano Pontano.



Anonymous: Tommaso Rangoni.

Galeotti: Tommaso Marino.



Anonymous: Lucia dall'Oro.



Rossi: Pope Marcellus II.



Soldani-Benzl: Francesco Redi.



H.T.: Frederick III of Denmark and Queen Sophie Amalie.



G. Hamerani: Livio Odescalchi.

which is trapped in singularity, albeit within its own specific conventions, but it is inevitably the miniaturized relation to other portrait paintings of varying sizes, whereas the medal does *not* reduce an existing convention and has evolved its own, its inimitable characteristics. It is nonetheless odd to note the medal's perfection at its inception at the hands of Pisanello. Parenthetically, one notes that other arts attained the very zenith at their genesis: printing from moveable type, for instance, or the extraordinary beauty and intensity of the earliest photographs. But, I am foolhardy enough to ask, what are the pertinent, the particular qualities which medals *uniquely* possess?

I would stress the startling immediacy of the medal, one's near instantaneous apprehension of it, and the stunning actuality of its hot presence in the palm of one's hand. One can readily imagine the quick hoarding of medals along with cameos and intaglios, Paduans and hemi-obols, chunks of amber and stalks of red coral. The sense of stored wealth is enhanced by the medal's easy portability; its dense metallic fabric and its refractory surfaces suggest immutability, constancy and true value. The medal lacks the allure and the blandishment of the vivid colors of painting, and it wants sculpture's fundamental power of three-dimensional forms thrusting into

space. But space-embracing forms can be easily broken, reduced to that fragmented state of most of the early sculpture that we enshrine, and paintings can be burned, scraped, painted over and destroyed in many other ways, but medals, to use John Evelyn's happy phrase, 'seem to have worn out the very teeth of time'. The medallists, like the master-workers in relief, must resort to an even greater brilliance in the mastery of delineative drawing and a very great refinement in the layering of the subtlest and lowest levels in modelling, forcing the slightest swelling and the scantest hollow to stand for larger undertakings, to imply grandeur, to denote greatness. Ste-Beuve once observed, 'that nothing so much resembles a swelling as a hollow'. The medallists, when cutting and grinding their dies, or when modelling the small rondels of wax or clay, must be ever mindful of two crucial medallistic concerns: 1, the size of forms in relation to the ultimate size of the finished medal, the depths of relief, the dispersal of texture, the contained diversity and the incorporation and restraint of complexity (seek simplicity but distrust it); and, 2, the relationship of the form that the medallist must invent to give coherent aspect to the emblematical fantasies and armorial fancies that one is called upon to produce. Thus the intricate and the arcane must be boldly and beautifully projected within the tiny compass of the

medal. And one must be sensible of the medal's binary structure, its double-sidedness; the obverse and the reverse together framing the meaning. Who is this medalic personage, one might well ask, being introduced to Fortune, and by Mercury no less? Flip the medal and we learn at once that it is Fontana's allegorical representation of the painter and theoretician, Giovanni Paolo Lomazzo. That near instantaneous bifurcation is a numismatic speciality.

But what of us who model our medals in clay enlarged three and a third or so times to the ultimate size of the published or issued medal, thanks to that wonderfully dreadful French pantographic machine? The enlarged models which the terrible machine thrives on allows the massing and loading of tedious detail upon irrelevant detail. That infernal reductive device reduced rather more than size, it proved an invaluable tool for the timid and the mediocre, in encouraged the unadventurous and the turgid, it fortified the flaccid and the inconsequential. And it permitted the proliferation of those evil and meretricious pseudo-mints. Those crass hands manipulating the machine, multiplied the shabbiest of ineptitude, promulgated it as fine and high art of imperishable value, and perish is the operative word for that junk. It is, I think, invidious to blame a machine for the inadequency of its users. As lief blame the automobile for the accidents that litter its passage. No, the machine can be, and on occasion has been, put to splendid use. What is required is a deeper understanding of the vital rôle that form plays in extending and enlarging meaning.

I execrate the insipid and sentimental medals that are produced in alarming numbers. Sentimentality robs truth of dignity, sentimentality is falsehood, sentimentality is the decline into the fatuous and the specious. I cannot believe that the persons of the quattrocento were physically more engaging or interesting than people of today. The truth is, of course, that the personified were expressive at least as much of the artists as of themselves. One is reminded of Dryden's wry observation about the portraits of Peter Lely, 'that although they were all like one another . . . they were not like the sitters; because he always studied himself more than those that sat to him'. We always recognize a Rembrandt, regardless of who is being portrayed, or medals by Dupré or Warin or David d'Angers or Charpentier. I fear that contemporary medalists, wanting a strong personal style, do not infuse their personalities into the medals they create. I mean those commissioned medals that perpetuate an accidental trace of features, but do not, alas, perpetuate the personality of the maker. Think of Racine's words, 'You must become your model, must better his inspirations, and make them yours by reworking them. You must improve what you take and not take what you cannot improve'.

As a final comment, may I say that I do not see the commissioned medal as restrictive, howsoever it may limit one's reach. Indeed, certain forms, being given and immutable, like the sonnet and the portrait medal, often have a freeing effect upon the artist. Those beguiling and often perplexing questions of subject, medium, form and size, are all straightaway resolved, one's energies can be entirely devoted to the fashioning of the constrained medal. What a remarkable and inventive variety that confining rim, that restrictive edge, that circumscribed verge has given room to, and provided a field for invention. Ingenious humans, fertile minds and blessed hands have poured forth a multitude of medals, glorious for their sustained beauty, the continuous re-invigoration of their forms and the complexities of their meanings.



Fontana: Giovanni Paolo Lomazzo.

THE BODY, SOUL AND SPIRIT OF THE MEDAL

Tamás Sárkány

Royal Coin Cabinet, Stockholm; FIDEM delegate for Sweden



Pisanello: Leonello d'Este, bronze, 68mm.

The choice of a title for a lecture, when it has to be made long before the lecture is written, has a tendency to involve the lecturer in difficulties. It is thus with something like fear that, long after I have named the subject, I begin to speak to you today.

About 1420 a Florentine scholar found a manuscript concerning the interpretation of old Egyptian hieroglyphic script, which is known as Horapollo. Interest rose further when another Italian humanist, Poggio, discovered Ammianus Marcellinus' work - who lived during the 3rd century and wrote the history of the Roman Empire. A part of his history describes the Egyptian obelisks in Rome, which according to Ammianus preserved the deepest wisdom from the ancient world. The handbook of Horapollo lists and interprets about two hundred hieroglyphs or, rather we would say, symbols of different kinds. Some of the signs interpreted as hieroglyphs were ornamental elements. That kind of decoration influenced miniature art, and particularly the reverses of Renaissance medals.

Why did medallic art come into being in Italy, and how far do present medals derive from them?

The spirit of the age was an extraordinary, an unexampled development of personal character, and of the power of self-expression, in the individuals of the era. The Italian name for this realisation of individuality was simply *virtù*. The most obvious example, the portrait, was employed for the front or obverse of the medal almost without exception. But a medal, strictly speaking, is not complete unless it has a reverse. The design could be historical, or purely heraldic - as it almost always was in Germany - but the Italians particularly favoured the personal device, or, as they called it, *impresa*.

An excellent, brief definition of emblems or devices is given by the Maréchal de Tavares, the well-known general and admiral of Francis I of France:

'En ce temps les devices sont séparées des armoires,

composées de corps, d'âme et d'esprit: le corps est la peinture, l'esprit l'invention, l'âme est le mot' ('Today devices are distinct from coats-of-arms in that they are composed of body, soul and spirit: the body is the picture, the spirit the invention, the soul the motto').

These *impresa* have quite a literature of their own. The most famous book on the subject is Paolo Giovio's *Dialogo dell'Impresse militari et amoroze* (Dialogue of Warlike and Amorous Devices), which was published in 1555. He gives five conditions which a good device should fulfil: firstly, it should show a just proportion between soul (*anima*) and body (*corpo*), that is between motto and design; secondly, it should not be so obscure as to require a Sibyl to interpret it, nor so plain that the vulgar crowd can understand it; thirdly, it should be decorative and attractive in appearance; fourthly, it should not contain the human figure (a condition which is constantly violated); fifthly, it should have a motto, if possible in a foreign language, so as to disguise the meaning somewhat further, but not so much as to make its meaning doubtful.

Other authors, as for example Lodovico Dolce, lay stress on the necessity of obscurity: that the device should not be understood by the common people. Another authority on the subject, Sertorio Quatromani, remarks in a letter of 1564 to yet another inventor of devices, Annibale Caro, that the rules do not permit the motto to name the thing which is represented.

Given the intellectual climate which we know prevailed during the Renaissance, and the tendency of the Italian mind to express itself in plastic form, it is obvious that the artist was ready to pick up from the remains of ancient plastic arts a suggestion as to the particular forms which might be employed.

I need hardly remind you of another feature of the medal which gave it a great attraction. Every person of position, ruler or *condottiere* or humanist or poet, had his personal device or *impresa*; at any rate, a medal was not

considered complete unless its reverse carried some ingenious composition which was more or less personal in its significance. Sometimes, of course, that might have a historical reference, but that was comparatively rare before the day when the medal became a medium of official propaganda.

Sometimes an heraldic design was used, although that was a development which found very little favour in Italy. It was the allegory or *enigma*, intelligible very often only to the person on the medal or to his closest friends.

The artist who was responsible for the medal taking a place in Italian art, Pisanello, was certainly aware of the philosophy of art in his own time. He unified in his work all these three demands: the body, the soul, and the spirit. The characteristics of the medal from this point of view have not changed much between then and now.

We know - according to Mark Jones - what a medal is. It is round, because the circle is the most perfect of shapes and the most difficult and rewarding to compose within. It has an obverse and a reverse so that it, alone of art forms, can convey the essential duality of existence - of outward appearance and inner reality - of feature and character - of individual and event. It is in low relief so that the medallion composition exists both in two dimensions and in three; providing a bridge that can lead the painter to model and the sculptor to think pictorially. It carries inscriptions because it is the point at which literature and art can meet and unite. It bears a portrait because it is a hymn to the individual - to the western belief that the human being is the centre of a unique and infinitely valuable universe. And it is metallic because metal, the most versatile of materials, can be poured and struck, chased and engraved, polished and patinated. We realise that the erection of boundaries, the creation of categories, the discussion of definitions is essentially sterile. But we also realise that the process of 20th century art is not finished yet.

It is obvious that - talking about art in general - we are in a time of change, which has serious consequences for our understanding of art as for our view of life. For, a short time ago, it was still possible to keep the world and the aesthetically reflected expressions of this world apart. Nowadays this borderline is not so clear. In our days artists are involved in hard, active, aggressive competition with a large number of other producers of images, which forces them into an unfair fight for public attention. But, as Walter Benjamin has pointed out, the change of meaning in visual art - in these golden days of reproduction - hinges not only on the question of quantity, but also on how our understanding responds to change. In a society crowded with visual impressions, it is more and more difficult to realize a certain meaning for a certain impression.

The demand for renewal in art is ever present. But since the 1960s the pressures have increased tenfold. Today they are so intense that this need has become a clamor for the new rather than a claim for renewal - the new is equated with progress, for progress today is identical with technology, and it is through technology that the most revolutionary and startling innovations in form can be brought about. New territory has been opened to content, but the uproar in form by far exceeds the level of change in content.

The art scene has been shaken by radical changes that seem to have left nothing vital untouched: a complete revision of basic ideas has taken place. It affects content: non-objective symbols, the promotions of thingness, the enthronement of the Idea; it affects form (the 'body') in different materials, and anti-form; it affects the 'soul' - almost the lack of motto and literary evidence; and it affects the 'spirit' of the medal, - in one word it affects the essence of the art.



Duprè: Marechal de Torres, 1634, silver, 39mm.

WHY CAN'T WE HAVE MORE BEAUTIFUL DESIGNS ON U.S. MEDALS ?

Diane Wolf

Commissioner of Fine Arts, USA

For more than a year, I have been on a crusade. Its objective has been to bring back beautiful art on United States coins.

That crusade has begun to bear fruit. Earlier this year, I am pleased to report that the Commission of Fine Arts passed my resolution recommending to the U.S. treasury that a limited contest - an invited compensated competition - be held to obtain designs for the two new coins honoring the bicentennial of the constitution. This was the first such competition ever held for U.S. commemorative coins.

Now, we are fighting to bring about a total redesign of circulating U.S. coinage by invited compensated competition. In a very short time, in fact, a bill will be introduced in Congress calling for such a change.

All of this has direct implications for American medalists. Eleven American medalists were invited to compete in the constitution contest. Some of the same eleven - and possibly others, as well - hopefully will be involved, if and when the regular issue coins are redesigned. And I am confident that the treasury will look to outside artists more and more frequently when new commemorative coins are being planned.

I want to assure you, though, that my crusade for beautiful art is not restricted to coins. The same kind of improvement is also sorely needed on American medals. And national medals - like coins - fall within the purview of the United States Commission of Fine Arts, the panel on which I serve as one of seven members appointed by President Reagan.

Perhaps I should pause to review the historical background.

The Fine Arts Commission was established by Congress in 1910 primarily to oversee the location and erection of statues, fountains, monuments, parks, public and private buildings in the District of Columbia. It was set up to advise the federal government in matters pertaining to the arts, and its principal rôle is to guide architectural development in the nation's capital.

Coins and national medals were brought within the Commission's scope in 1921. Under an executive order issued by President Warren G. Harding in that year, and honored by the federal government ever since, all new designs for coins and national medals must be submitted for consideration and comment by the Commission. The final design does lie, however, with the secretary of the treasury. That is why on April 16th of this year, the Commission of Fine Arts unanimously passed my resolution to recommend to the secretary of the treasury and to congress that circulating coin designs be changed by invited compensated competition.

Our circulating coin designs are stagnant. Under law, the secretary of treasury has the right to change the designs on circulating coins after they have been circulated for 25 years. Congress has this ability whenever it wishes. Yet the obverse of the cent is 78 years old, the quarter is 55 years old. The nickel is 49, and the dime is 41. The half dollar will be eligible for change before the end of this administration.

There are three major reasons why the Commission embraced this idea. The first one affects us all, whether we are numismatists or need help pronouncing the word. *Numismatic News* has projected that by changing the

designs on circulating coins, the United States will be able to reduce the deficit by at least 216 million dollars without increasing taxes, through seigniorage. Seigniorage is the difference between the production cost of a coin and its actual face value. The 216 million dollars does not even include the sale of numismatic items such as proof and uncirculated sets. The sky is really the limit on how much additional revenue can be earned through ingenious packaging and distribution methods. Another way of stating this deficit reduction is to ask every man, woman, and child in the United States if he is willing to take a dollar out of his pocket and mail it to the United States treasury department for the privilege of keeping coin designs stagnant. I doubt whether any one of us in this room would spend his hard earned money for this privilege.

Two weeks ago in Washington, I ran into Bob Tisch, the Postmaster General of the United States. I asked him about the commemorative stamp program which was started in 1971. Bob told me that last year alone this program took in over 170 million dollars and that he expects the program to exceed that amount this year. The Post Office recognizes the great market and demand for American stamps by collectors not only in this country but worldwide as well. The Post Office realizes that this is an all around winning situation. It caters to its best customers, by producing the items in greatest demand. That revenue which is produced by the sale of commemorative stamps goes back into the postal service to help defray the cost. These cost savings are then passed on to the postal system users - all of us in this room. The treasury department has that same opportunity to significantly reduce the national deficit by catering to their best customers - the numismatic and medallic community.

This brings me to my second reason why the Commission unanimously endorsed my resolution. One of the fundamental jobs of the Commission is to advise on the aesthetic quality of U.S. coins and medals. I was astonished to learn earlier this year, when the secretary of the treasury acted upon the Commission's advice which recommended that the bicentennial of the constitution commemorative coins be designed by an invited compensated competition, that there are so few medalists in this country. Theodore Roosevelt, when asked what he would like to be remembered for most, responded he would like his administration to be remembered as the administration which brought back beautiful coin and medal designs; those surpassing even the designs of classical Greece. What a wonderful legacy for Ronald Reagan or any president to be able to leave as well.

Unless we use our artists of today and support the competitive spirit of this country, we will have fewer and fewer medallic artists of tomorrow. There can be no doubt that America should still be able to produce the most beautiful coins and medals in the world. We should encourage U.S. medals designed by this nation's finest medalists such as Elizabeth Jones, Mico Kaufman, Robert Weinman, Karen Worth, Marcel Jovine, Alex Shagin and Eugene Daub, as well as mint staff artists, many of whom are exceptionally talented.

I do prefer the approach of a limited, compensated competition for such medals. The incentive of competing and winning would stimulate better work by all concerned.

For the more beautiful coins and medals this country produces, the more will be bought by Americans and by foreigners amidst the current battle raging about free trade. What a great way not only to bring dollars back home but to keep dollars in this country.

I love the distinctive medals now being issued by the Society of Medallists. And I love the imaginative new approaches now being pursued by forward looking medallists such as John Cook and Marika Somogyi. Some of these approaches wouldn't be suited, of course, for national medals. Those, of necessity, can't be too avant-garde. But why can't they be inventive and progressive, and do appealing things within a traditional framework? Here, as with U.S. coinage, it is time to open the windows and let some fresh ideas filter in.

Right now, I believe improving U.S. coinage must remain the top priority in my crusade. Coins, after all, touch the lives of far more Americans than medals - and coins are the calling cards by which our nation is judged around the world.

This brings me to the third reason the Commission stands behind this resolution. New designs will generate increased interest in the numismatic and medallic hobby. Shouldn't our children and grandchildren be allowed the pleasure we have all experienced of going through a pile of cents to find the hidden treasure? An added dividend to the collector is that new coin and medal design changes will lead to increased values of collections.

But for U.S. coin designs and medallic designs to happen, I must ask for your help. The fuel that has really helped this design project wind its way through the bureaucratic halls of Washington has been the thousands of letters that the secretary of treasury, members of congress, and I have received from concerned citizens. These letters have been generated through the press. I want to thank each and every one of those people, many of whom are attending this conference, for sitting down and putting their thoughts on paper. Washington officials cannot ignore the power of the pen.

I ask you now, if you feel it is important that the national deficit be reduced without increased taxation by approximately a quarter of a billion dollars, if you want to provide a living legacy for generations to come, and if you want to increase the interest in the numismatic and medallic hobby to allow children the joy we once experienced, would you please write, telephone or telegram, three individuals in Washington, who at this moment are making our dream a reality? Senator William Proxmire, chairman of the Senate banking committee, Congressman Frank Annunzio, chairman of the subcommittee on consumer affairs and coinage, and the Secretary of the Treasury, James A. Baker III.

Representative Frank Annunzio has clearly been the proponent of numismatists for many years. He has recently returned to Congress having had triple bypass surgery. He has a very capable staff headed by Curt Prins. I am sure the reason that both Mr. Annunzio and Mr. Prins have been unable to see or speak to me is because of the congressman's absence, for certainly Mr. Annunzio realizes the great benefits of this program. If you know the congressman from Illinois, or if you wish to thank him for all he has done for this hobby, please do so. For without his help, it is all the more difficult for this bill to pass.

But once we win the battle for a coinage redesign - and I feel certain we will - our next objective should be to upgrade the artistic quality of our national medals. It won't be an easy fight. Overcoming generations of indifference never is. I think it's a fight worth waging, though. And I think it's a fight we can win.

In closing, I would like to read a letter I received from a child in Colorado, who perhaps the artists in the Audience will want to watch.

'Dear Mrs. Wolf:

I am very interested in coins and I have a coin collection of my own. These ideas of coins have been thought up strictly by myself, except for the stream and fish on the back of the Rushmore quarter.

I attend the seventh grade in the Aspen Middle School in Aspen, Colorado. I would much appreciate it if you decide to put my ideas on the coins to be and stick my initials on it or them.

Even if you do not decide to put my ideas up, could you send me a list of when the coins will be changed. And I know this sounds corny, but I have the original rough and final of my ideas, so don't try anything.'

Letters such as that certainly show that the squeaky wheel gets the oil.

I am prepared to medal - no pun intended - and I hope that you are too. So please join my crusade and don't be shy about voicing your support for changing designs of circulating coins to public officials in Washington. This will all help us to strike a blow for more beautiful coins and national medals.

WHAT DO ART MEDALS SAY ?

Joseph Veach Noble

Executive Director, The Society of Medalists; President, Brookgreen Gardens, USA



Laetitia Gerenday: The Mythological and the Real World, Brookgreen Gardens, 1987, 75mm.

In the beginning, during the Renaissance, medals presented the portraits of important personages, rulers and prelates. Long before the advent of photography and television the medal was a most useful method to transmit the visage of the important to their peers and to the plebeians. Thus the function of the medal was to preserve and enhance the image and reputation of a specific person. With the portrait on the obverse, the reverse side of the medal usually was embellished with an allegorical scene or device which alluded to the virtues of the subject of the medal.

As medals developed, the fact that they could be issued in virtually unlimited editions, and thus reach a very large audience, encouraged their use for commemorative or propaganda purposes. In modern parlance they were a multiple. Rival kingdoms issued medals bearing scenes of military triumphs complete with appropriate figures of valor and victory crowning the conquering heroes.

Eventually the world of commerce discovered the medal and manufacturers saw in it a device to promote their products. A medal may be lost, but nobody ever throws one away. Accordingly, medals given to the members of the general public at a World's Fair, presented to a business associate or bestowed on a faithful employee, are treasured for a lifetime. In an age when the message from the television tube is extinguished with the flip of a switch, or an advertisement in a newspaper is tossed aside the following morning, the long staying power of the medal is most impressive.

In all of these types of medals there are those which rise above their subject matter, and are independent works of art. The skill of the sculptor sometimes transcended the mundane subject he had been assigned. Thus, from the very beginning the art medal has existed, albeit often heavily overweighed with its assigned utilitarian task.

A more recent development is the medal created for its own sake. It stands alone as an art object neither beholden to commerce or commemoration. It is complete in itself. Devoid of governmental or business sponsorship it

exists with but a fragile financial undergirding. The art medal is the tender creation of the dedicated medalist sculptor, and a few enlightened mints both public and private.

What makes a medal an art medal? Its purity of purpose sets it apart from its commissioned brethren. Next, the skill of the artist determines whether the medal is undistinguished or a work of fine art. Lastly, the art medal has something to say, an idea, mood or thought-provoking concept which is transmitted to the viewer holding the medal in his hand.

A conventional piece of sculpture may be a work of art, a thing of beauty and a joy forever, but still lacking in life. It is what a piece of sculpture says that lifts it to the ultimate heights of creativity. When one thinks of the sculpture of Michelangelo, one does not dwell on his surface texture, his proportions or compositions, but rather on the blazing eyes of his Moses, and the tender sorrow of the Virgin Mary holding the body of her son in the Pietà. These works of sculpture say something, they communicate.

So it is with the medal, it can speak as well. We are used to thinking of the two dimensions inherent in drawings and paintings, namely height and width. In sculpture we are dealing in three dimensions with the addition of depth. But in medals the fourth dimension is also present — it is time. Time has been added because both sides of the medal cannot be viewed at the same time. They must be seen sequentially as the medal is turned back and forth in the hand. Accordingly, the medalist has the opportunity to employ time in his composition.

The two sides of a medal are joined physically, but it is only through the skill of the sculptor that they will relate to each other in a meaningful manner. There are various organizational methods that may be employed to accomplish this.

Now let us examine some contemporary medals. In the choice of subject matter the medalist may decide to have both sides consistent and each reinforce the other.



Marika Somogyi: Vanitas, The Society of Medalists, 1986, 73mm.



Alex Shagin: One Planet, The Society of Medalists, 1986, 73mm.



Robert Weisman: Cat and Mousse, The Society of Medalists, 1987, 73mm.



Donald DeLue: *Bursting the Bounds*, *The Society of Medalists*, 1985, 73mm.

A medal by Karen Worth for Brookgreen Gardens does just that. The obverse portrays the classical subject of Pygmalion and Galatea, the sculptor and his model, and the reverse continues the classic theme with Orpheus and the animals and birds. With this constant device she has woven together the subjects of sculpture and the world of nature in a unified manner.

Granville Carter created a historical medal for the same organization. The obverse shows an equestrian image of General Francis Marion, the great Revolutionary War hero of South Carolina. He chose for the reverse a fox devouring a serpent because the British had nicknamed Francis Marion the swamp fox, owing to his uncanny ability to disappear into the trackless swamps of the area. The reverse thus reinforces the obverse.

The sculptor may decide to use the two sides of the medal in a contrasting manner. The mythological world and the real world was the double theme employed by Laci de Gerenday. The obverse portrays an elegant satyr, and the reverse depicts the primeval coastal marshland of a section of Brookgreen Gardens. The two widely differing subjects are more effective because of their juxtaposition.

Animals and plants are two parts of the world of nature, and Chester Martin used one side of a medal for the fauna and the other for the flora. The two contrasting subjects were fused by the artistry of the sculptor.

The world of nature is not always beautiful or placid. One of its laws is "eat or be eaten". Michael Lantz presented this fact forcefully on one side of a medal and on the reverse he let his imagination playfully soar with Pegasus and a winged colt. The contrast is very effective.

The sculptor may use one side of the medal to modify or even to contradict the other. A very beautiful nude woman admiring herself in a mirror was created by Marika Somogyi. It seems a straightforward visual statement, but the reverse changes the meaning as it shows the devil peering back through the same mirror, because she is guilty of the sin of vanity. This medal for the Society of Medalists demonstrates the freedom an art medal can achieve.

Over the years medalists have relied heavily on inscriptions and mottoes to aid in the interpretation of their medals. Lettering can be highly decorative, but to be successful it must be essential and integral to the composition. Robert Weinman used a pattern of lettering behind his head of Socrates, and on the reverse the inscription runs along two edges of his medal. Both it and the following medal are part of *The Society of Medalists* series.

Paul Manship employed a circular pattern for his letter-

ing ring of Dionysus. Interestingly, he chose not to use lettering on the reverse where two young satyrs tread grapes in a huge bowl. Obviously, he felt that lettering on that side would be superfluous. Many creators of art medals find it most satisfying to omit lettering and have their sculpture tell the story. An inscription that is redundant is far worse than no inscription at all.

The physical appearance of a medal is a strong part of the design. One factor is the height of relief used by the sculptor. The following four examples created for Brookgreen Gardens demonstrate this.

A medal of very low relief was done by John Cook, and it exhibits great delicacy and subtle modeling. He achieved this refined effect by carving the figures intaglio in plaster rather than sculpting them in clay in the conventional manner. The reverse is an amusing play of positive and negative forms of the centaur.

Gertrude Lathrop also used low relief to great advantage. The reclining stag is a masterful and perceptive study of the animal at rest. For this type of rendering the low relief is most appropriate. The other side with the South Carolina parakeet also is a sensitive study which catches the spirit of the creature.

Higher relief makes a stronger statement and lends itself to bold composition. Donald DeLue is a master of that genre. For the obverse he has created Apollo, the god of the sun, being carved in stone by a sculptor. On the reverse he depicts Diana, the goddess of the night, being modeled in clay. The very high relief increased the drama and the impact.

Marcel Jovine has extended the range of his high relief by matching deep areas on one side of a medal to areas in high relief on the other. In this way he has modeled the deep area behind the head of Pegasus to correspond to the protruding shoulder of the sculptor on the other side of the medal.

The patina of a medal does not have to be the same on both sides. Alex Shagin created "One Planet" for *The Society of Medalists*, and on the obverse the globe with the dancing children is a bright golden hue, while on the reverse the earth is seen from beyond the moon with the sky the darkness of outer space. Incidentally, the medal is strongly curved with the globe side convex and the space side concave.

Almost all medals are round, and yet there is no valid reason for this. Perhaps it is a carryover from coinage. Fortunately many art medals today have broken away from this restrictive convention. All shapes are possible, and free forms may echo the shape of the subject matter. For the *Society of Medalists* Robert Weinman created "Cat

and Mouse' as a whimsical medal which presented a cat peering at a mouse in a hole in a large wedge of Swiss cheese. The scene continues on the reverse and the medal is shaped so that it becomes a freestanding piece of sculpture.

In another high relief medal Donald DeLue created 'Bursting the Bounds' for The Society of Medalists. And it does just that – combining the obverse and the reverse into a single subject seen on both sides as in the same instant. In this medal time stands still.

On the other hand, time moves in 'Escape and Capture' by Richard Miller. On the obverse the escape occurs and on the reverse the capture takes place just a few seconds later. The perforations in the medal allow the two sides to flow into each other and this heightens their interrelationship. The sculptor has used time to increase the dialogue between the medallist and the viewer.

Going a step further there is the multiple medal which has been pioneered by Kauko Räsänen of Finland. Such a medal consists of several separate pieces of metal which are struck or cast so that they fit together as an entity. In this manner two or more medal sections, each with an obverse and a reverse, nest together to create a multiple medal allowing increased interplay of the images. The medal he made of King Gustav Adolphus VI of Sweden is both perforated and multiple. It opens to reveal the king in his youth, and the reverse shows him as an archaeologist about to excavate in 'mother earth'.

His medal of Leonardo Da Vinci is even more complicated with three separate sections fitting together. The six surfaces present various aspects of Da Vinci's complex life and interests. As the viewer manipulates these many elements the tactile experience complements the visual stimulation dramatically.

The power of the medal has been extended. Very few art forms involve the handling of the artwork. This is an added element in the experiencing of a medal.

The beauty of the art medal is that it is relatively unfettered by the constraints of commerce. The individualistic sculptor may himself cast a small edition of say half a dozen medals with comparative ease using simple and inexpensive equipment. The private mints, such as The Society of Medalists, strike limited editions for their members. This society, founded in 1930, is a not-for-profit organization dedicated to the art of the medal. It encourages sculptors to experiment with techniques and subject matter not appropriate for commercial medals.

The cast medal has the advantage of rapid production from the wax model to the finished bronze, and it offers the possibility of undercuts if desired. For small editions it is quite economical. On the other hand the struck medal requires the creation of expensive steel dies and the use of a tremendous press capable of a force of a hundred tons. The striking yields a smooth and lustrous surface to the medals. Despite its complexity this process is the most economical for large editions. All of the medals of Brookgreen Gardens and The Society of Medalists were struck using this process by the Medallic Art Company of Danbury, Connecticut.

The sculptor today has inherited an ancient art form, but with the freedom granted by the new technical processes the modern medallist is limited only by his or her imagination. Technical proficiency and sense of design is not enough. The medallist must speak, and speak clearly of ideas, hopes and dreams, and do it through the medium of a small chunk of metal held in the hand of the audience.

The inanimate medal speaks aloud the ideas of the medallist, and being inanimate the medal is immortal. It will outlive its creator, and carry his or her thoughts into a limitless future. This is the art of the medal.



ESCAPE



CAPTURE

Richard McDermott Miller: *Escape and Capture*, The Society of Medalists, 1985. 73mm.

SI NOUS VOULONS PROGRESSER, RETROUVONS NOS ANCIENNES METHODES

Raimo Heino
Finlande



Gerda Qvist: Gustaf Mattsson, 1914.

La hâte, la publicité, et bien sûr, l'argent sont les maux de notre temps. Ils marquent nos vies et se reflètent également dans les arts. Pouvoir être artiste nécessite aussi de l'argent, et l'argent n'est obtenu que si son oeuvre intéresse le public. L'intérêt du public est suscité et dirigé par la publicité, les mass média. La règle est que les média ne sont pas intéressés par la qualité des oeuvres d'art mais par la sensation, et si cela ne marche pas, par la nouveauté. Par conséquent, beaucoup d'artistes sont entrés dans un cercle vicieux en cherchant cette publicité qu'ils considèrent comme très importante. Organiser souvent des expositions, présenter constamment quelque chose de nouveau, attirer l'attention des média devient leur principale préoccupation. Le renouvellement artistique forcé, pratiquement sans exception, crée des oeuvres dont la seule signification repose sur leur nouveauté forcée.

L'art de la médaille est un des domaines de la sculpture. C'est une petite réalisation qui demande de la concentration. En ces jours de hâte et de mégalomanie, elle ne reçoit pas autant d'attention que d'autres formes de sculpture ou que la peinture. C'est peut-être pour cette raison que l'art de la médaille a eu le loisir de se développer en paix.

Si nous faisons une rétrospective des dernières décades dans l'art de la médaille, par exemple à la lumière des expositions FIDEM, nous pouvons constater quelques changements. Bien qu'aucune médaille créée 10 ans avant une exposition FIDEM ne soit acceptée à participer, les expositions sont plus grandes que jamais car de nouveaux pays et de nouveaux artistes y prennent part. En outre des changements quantitatifs, on peut également constater des changements qualitatifs lorsque l'on jette un coup d'oeil sur les catalogues d'exposition. La taille moyenne des médailles a grandi et le nombre des médailles frappées commissionnées, semblables à des pièces de monnaie, a diminué. Un nombre croissant de médailles non commissionnées, en plastique ou fondues apparaît. On peut

également observer des expériences qui parfois s'éloignent du prototype créé par Pisanello. Je n'en mentionnerai que quelques unes: médailles graphologiques, en trois dimensions, ressemblant à des sculptures, médailles en plusieurs morceaux, médailles abstraites ne comportant aucune légende et différentes sortes de médailles avec des parties mobiles.

Le développement des techniques de frappe a rendu possible la réalisation des surfaces haut-relief en médaille. La forme circulaire, traditionnelle de la médaille, s'est parfois transformée en une forme ovale, ou avec des bords cassés, ou bien en une forme totalement libre, parfois aussi le champ de la médaille a été percé. En résumé, l'art numismatique ne semble plus connaître aucune limite. L'expérimentation est un phénomène naturel et sain, et des progrès ne peuvent être faits que si parfois les barrières sont brisées. Il faut aussi dire que grâce à ces expériences, l'art numismatique a produit quelques vraies perles, des oeuvres qui ont leur place dans l'histoire de la Numismatique. Cependant, si l'on prend un peu de recul, de nombreuses questions sont soulevées. Qu'avons-nous réalisé par ces expériences? Avons-nous été capables d'exprimer quelque chose qui n'a pas été exprimé par les médallistes de la Renaissance? Qu'est-ce qui a été plus ou mieux exprimé?

Parmi toutes les formes de médailles, celle similaire à celle d'une pièce de monnaie, est la plus intense. Cette intensité ou cet absolu nécessitent de grandes exigences dans la composition comme dans l'expression plastique de la médaille. Si un artiste arrive à satisfaire ces conditions, une intensité apparaît, qu'aucune expression surgissant d'une forme libre ne peut réaliser. Par conséquent, nous pouvons dire qu'en abandonnant la forme circulaire originale de la médaille, nous pouvons peut-être réaliser quelque chose, mais cela se produit toujours aux dépens de l'intensité.

Maintenant, quelqu'un peut demander: l'intensité est-



Eila Hiltunen: Ilmari Kianto, 1957.

elle si importante? Je pense que oui. C'est grâce à son intensité que la médaille, avec sa taille relativement petite, peut concurrencer d'autres formes artistiques qui possèdent des dimensions plus grandes. La médaille originale de la Renaissance avait un profil plus bas. Dans son expression plastique, l'accent était mis sur la structure de la surface. L'image, qui dans une médaille Renaissance était le portrait d'une personne, correspondait en essence à l'image d'une personne créée par la modification d'une surface de base en une surface plastique, et ce n'était pas la moitié d'une tête de petite taille sur une surface circulaire. C'était alors très proche de l'idée que la Renaissance exprimait en peignant des portraits ou des icônes. Une image n'est clairement qu'une image d'une personne. Le revers avec ses légendes, complétant le portrait de l'avant, était un test d'invention et de création pour l'artiste de la Renaissance. Le motif visuel était complété par une partie écrite, la légende, qui était brève mais cependant pleine de signification. Que la médaille moderne ait abandonné la légende, l'appauvrit et dans le cas d'une médaille abstraite, la rend incompréhensible. La médaille aussi bien que toute autre forme artistique est un moyen caractéristique, pour le créateur, d'exprimer quelque chose. On peut se demander le bien-fondé d'une telle médaille, qui, pour un spectateur possédant un bon sens normal, pose le problème de comprendre pourquoi la médaille a été faite et quel est son message. Bien sûr, lire le nom de la médaille dans le catalogue de l'exposition remplace partiellement le manque de légende, mais seulement partiellement. Si aucun catalogue d'exposition n'existe, la médaille est alors incompréhensible. Il existe des médailles dont l'expression abstraite est si ingénieuse qu'il n'y a aucun doute sur le message, même sans légende. Mais cette catégorie de médailles est, bien sûr, très rare. Je n'ai pas eu l'occasion de les admirer ni de les fabriquer.

L'art numismatique a quelque fois été comparé à un aphorisme. Dans les deux cas, on doit exprimer beaucoup sur un espace réduit. Dans les deux cas, on essaie et on ouvre de grandes perspectives avec des moyens minimaux. Les deux sont des formes artistiques nécessitant concentration et économie; il n'y a pas de place pour des mots ou des formes superflus. Fraîcheur de la vision, nouveauté dans la juxtaposition et originalité de la solution sont des qualités prisées. C'est cependant difficile à réaliser. Il y a aussi peu de bons aphorismes que de bonnes médailles. Rien d'étonnant à ce que tant de personnes choisissent à la place d'écrire une nouvelle ou un roman, ou dans l'art numismatique, remplissent la totalité de la surface avec une longue histoire.

L'une des grandes qualités des médailles de la Renaissance est leur simplicité. Ce qui se conçoit clairement, s'exprime clairement. On ne peut pas en dire autant des médailles de notre temps. Souvent, on sent que le créateur de la médaille n'a rien à dire, ou qu'il n'a aucune raison apparente d'avoir choisi la médaille comme moyen d'expression. Peut-être aurait-il été plus facile de ne pas créer la médaille? J'ai particulièrement présent à l'esprit des médailles où des objets différents sont combinés et fondus sur la surface. Ce qui se conçoit obscurément s'exprime obscurément.

Dans le magazine *Médaille* de la Guilde de la Médaille Finlandaise, un historien d'art nous recommande d'oublier 'toutes ces petites règles mesquines'. Je pense que cette opinion a une signification plus grande. C'est une conception erronée répandue qu'en abandonnant toutes les règles, on peut créer quelque chose de nouveau et plein de signification. Seule une liberté totale conduit à un art plus grand. Dans son livre sur le poétisme en musique Igor Stravinsky expose une opinion différente. Je cite ses mots: 'Qui d'entre nous n'a pas entendu dire que l'art n'est rien d'autre que le royaume de la liberté? Cette conception erronée prédomine parce que les gens pensent que l'art est quelque chose d'autre qu'une activité humaine normale. Dans l'expression artistique, comme dans toute autre activité, vous ne pouvez fonder votre action que sur un sol solide. Un sol, qui ne peut vous porter, également ne vous permet pas de bouger.' Il poursuit: 'Ma liberté est plus grande et plus profonde pour autant que je limite ma sphère d'action et que j'empile le plus d'obstacles possibles sur ma route. Tout ce qui réduit mes ennemis réduit également ma force.'

Tenant compte de ce que j'ai dit plus tôt, et à la lumière de ce que dit Stravinsky, j'arrive à la conclusion suivante. L'art de la médaille, qui tend à briser toutes les règles, à abandonner la tradition, est sur la mauvaise voie. En perdant sa forme de base circulaire et intense ainsi que son expression plastique, elle perd simultanément cette forte base sur laquelle construire. La forme circulaire et le langage plastique de la médaille sont plus que des règles mesquines. Ce sont des lois naturelles dans l'art de la médaille et personne ne peut les briser sans en payer le prix. De temps en temps, en art, nous sommes revenus à des époques antérieures. La Renaissance est revenue aux classiques, l'art nouveau au Moyen-Age. Je pense que l'art de la médaille devrait abandonner les expériences pour le plaisir d'expérimenter, enlever son manteau rouge et revenir à l'art numismatique simple, clair et plastique de la Renaissance. Littéralement, nous ne pouvons pas revenir aux vieux jours, mais je vous implore qu'une fois encore nous adaptions les idéaux et les buts que l'art de la Renaissance avait tant estimés. Une forme simple, forte, combinée à une sensibilité plastique donnerait à l'art de la médaille actuel, la force intense dont il a besoin. Et cet art commencerait à prospérer pas uniquement dans des discours de fête. Suivons le conseil de Giuseppe Verdi: 'Si nous voulons progresser, retrouvons nos anciennes méthodes.'

LES MEDAILLES POLONAISES AUX EXPOSITIONS FIDEM

Ewa Olszewska-Borys
Vice-Présidente de la FIDEM et déléguée pour la Pologne



Demkowska: Pianiste, 1967 (FIDEM 1967).

Cette exposition FIDEM, qui présente les dernières réalisations en art numismatique, est une nouvelle réunion des médailleurs du monde entier et procure d'excellents matériaux comparatifs pour les historiens et les critiques d'art. Comme il n'y a aucune restriction quant au choix des sujets, l'exposition donne un tableau complet des tendances actuelles, des potentialités créatrices et du travail. Elle peut par conséquent être une précieuse indication de la direction poursuivie par l'art numismatique et mettre en lumière les personnalités de ceux qui ont tracé les grandes lignes de cette direction.

Ces dernières décades, l'art de la médaille a entrepris une métamorphose et a été enrichi par de nouveaux éléments et de nouvelles idées. De plus, le concept lui-même d'art de la médaille s'est considérablement élargi. Ces changements n'ont pas seulement été dictés par des considérations esthétiques mais plutôt comme une nécessité pour une expression artistique sans contrainte. Les artistes contemporains exposés à toutes sensations inhérentes au présent, éprouvent le besoin de trouver de nouveaux moyens non conventionnels par lesquels se mentionner, trouver aussi une nouvelle formule et un nouveau langage visuel par lesquels ils peuvent exprimer leurs pensées et leurs émotions.

La fabrication polonaise contemporaine de médailles a des origines relativement modestes en dépit de sa riche tradition remontant au 16^{ème} siècle. Son histoire, avec ses hauts et ses bas, a été similaire à celle de l'art numismatique dans d'autres pays européens. Le développement des techniques de frappe, et spécialement l'invention de la machine à réduire, a eu comme conséquence le déclin presque total des recherches de nouvelles techniques. Les contraintes technologiques imposées par cette machine ont contribué à la perte d'intérêt, pendant des années, des artistes pour cette noble discipline. Les premiers signes de renaissance dans l'art numismatique polonais ont été observés après la première guerre mondiale quand la

Pologne a retrouvé son indépendance après une occupation de 150 ans. La Monnaie Nationale commença à fonctionner à Varsovie attirant un groupe de sculpteurs. Le statut de créateur de médaille ne changea cependant pas beaucoup et resta en dehors du courant principal artistique. La situation changea profondément dans les années 50, quand, après des années de stagnation, l'art numismatique commença à se développer spontanément. Un nombre croissant de sculpteurs réalisa que le petit relief pouvait leur offrir des possibilités d'expression créatrice, que la sculpture, en dépit de ses trois dimensions, ne pouvait pas procurer.

Pendant ces 35 ans d'osmose avec l'art de la médaille, les sculpteurs polonais ont prouvé que cette discipline, jusqu'à présent négligée, offrait de vastes possibilités d'expériences créatrices, et que ses oeuvres, bien que petites, avaient un impact remarquable. Cependant, heureusement, toutes ces expériences n'ont pas changé la fabrication de base de la médaille, qui contribue à la profonde compréhension de sa signification. Ceci est dû en grande partie à la tradition transmise de génération en génération et aux besoins sociaux que l'art numismatique satisfait. La médaille représente une fonction sociale importante et par là dépasse d'autres arts. Elle fait passer des idées aussi bien qu'un message artistique que chacun peut comprendre. Ceci, entre autres raisons, contribue à l'intérêt croissant que connaît l'art numismatique.

L'innovation la plus importante de l'art numismatique polonais contemporain ne trouve pas son origine dans le disque stéréotypé (après tout, la forme est seulement une question de façon et le résultat d'une méthode adoptée en fixant le dessin dans le matériau plutôt que l'état d'esprit de l'artiste). La véritable innovation réside dans la structure même du relief de la médaille.

Dans les médailles traditionnelles, le relief est composé sur la surface comme un résultat de surimpressions de plans, et les relations spatiales sont proches de celles pro-



Habdos: Pablo Picasso, 1966 (FIDEM 1967).



Markiewicz: Le premier mot, 1965 (FIDEM 1967).

Muldner-Nieckowski: Luigi Pirandello, 1967 (FIDEM 1969).



Romaniczuk: Festival de la mer, 1966 (FIDEM 1969).

Chrómy: Copernic, 1972 (FIDEM 1973).

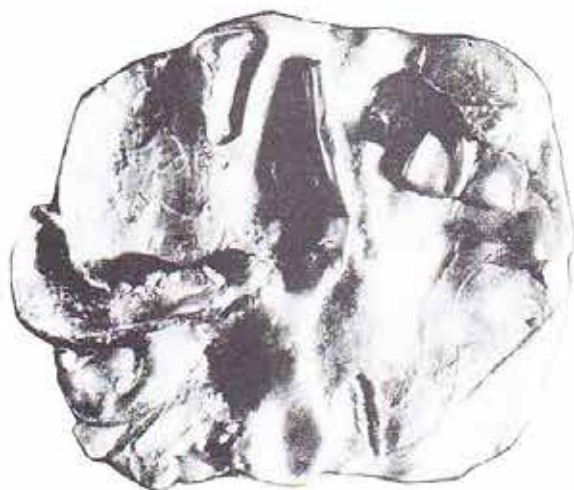
donnés par la nature. La médaille contemporaine est caractérisée par un abandon de la convention réaliste en faveur de l'expression et de la forme sculpturale. Le relief est un ensemble de formes et textures que la lumière fait naître. L'art du relief est celui de l'illusion spatiale. La lumière ne véhicule pas seulement des informations sur les formes spatiales et leurs relations mutuelles, mais elle est responsable de la perception des humeurs que ces formes expriment. L'effet de la lumière peut même transformer une image modelée plate en une sculpture à part entière. L'effet est infiniment plus fort sur un relief dont l'arrière-plan n'est plus un plan vide, mais qui est devenu lui-même un relief, une partie intégrante de l'ensemble. Bien sûr, il y a plus que cela. Le contour de la médaille, qui n'était jusqu'à récemment qu'une forme mécanique et visuellement indifférente, est entré dans une relation étroite avec la sculpture de l'avant et du revers, dont le résultat a été la transformation de la médaille d'un disque plat en une forme spatiale. L'art numismatique contemporain polonais a témoigné des tendances sculpturales, car la plupart des médailleurs polonais sont en premier lieu des sculpteurs bien que beaucoup pratiquent exclusivement l'art de la médaille.

Ce qui aurait pu être exprimé en utilisant des moyens stéréotypés d'expression, devient réalisable grâce à l'utilisation de nouvelles relations spatiales. Ceci a donné naissance à des médailles personnelles dont le but des fabricants n'est pas de rendre le monde réel, mais plutôt de rendre un monde qu'ils perçoivent et auquel ils répondent en tant qu'artiste, un monde d'abstractions, d'expériences et d'humeurs. Pour la première fois dans l'histoire de l'art numismatique polonais, les médailles représentent des portraits anonymes ou des paysages.

Les techniques de moulage, qui correspondent mieux aux conditions de l'art du petit relief, sont principalement utilisées dans l'art polonais contemporain de la médaille. La frappe n'est pas aussi populaire parmi les artistes médailleurs bien que certains essaient d'ajuster cette technique à leurs besoins.

Tous les élan qui contribuent aux progrès de l'art naissent de l'imagination qui ne connaît pas de barrière et qui peut surmonter tous les obstacles. Chaque artiste représente un différent type de personnalité, un différent type d'imagination. Dans leur nécessité d'auto-définition, les artistes tendent continuellement vers de nouveaux moyens d'expression et essaient par l'ingéniosité de se dépasser les uns les autres. La ligne générale de développement de l'art numismatique polonais est la somme de beaucoup d'individualités créatrices et ne peut être suivie qu'à travers les réalisations individuelles et des moments de création intenses même s'ils paraissent éphémères à première vue.

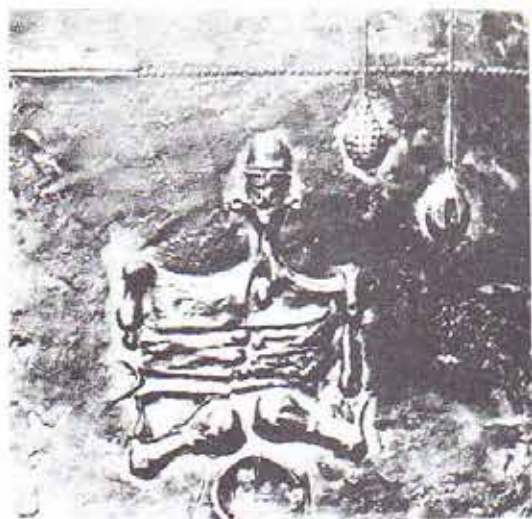
Les années 60 ont marqué un tournant dans le développement de la fabrication polonaise de médailles constaté lors de l'exposition internationale de médailles contemporaines à Paris en 1967, bien qu'à peine une vingtaine d'artistes polonais, principalement de Varsovie et de Cracovie, y prirent part. La contribution polonaise à cette exposition comprenait la médaille de Zofia Demkowska, 'Pianiste', percutante, sévère, avec des gradations aiguës. La médaille de Franciszek Habdas, 'Pablo Picasso', a un contour irrégulier et une surface brute, interrompue par les incisions des lignes brisées qui frappent chacun comme des symboles magiques, plus que des formes et des inscriptions. La perforation, représentant la pupille de l'oeil du Génie du 20ème siècle, souligne le caractère inhabituel de la médaille. 'Le premier mot' de Jozef Markiewicz, une quintessence médallique de la maternité, possède une composition simple et une expression directe. La texture pure se cristallise vers le centre où elle se transforme graduellement en un relief lisse. La silhouette de la médaille de Stanislaw Sikora, 'Hommage aux Astronautes', consiste en un profil d'une tête casquée. La ligne du profil



Demkowska: Chef d'orchestre, 1973 (FIDEM 1973)



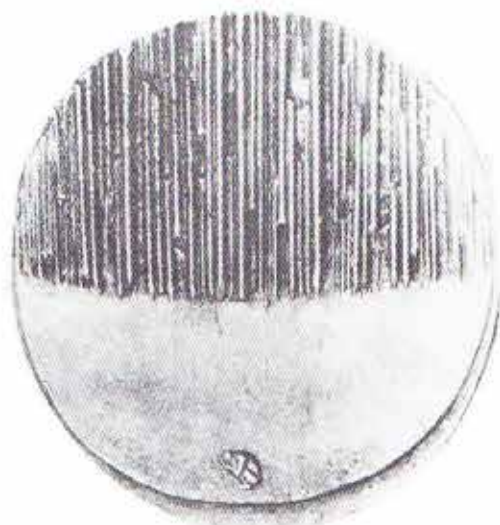
Lewinski: Métamorphose, 1971 (FIDEM 1973)



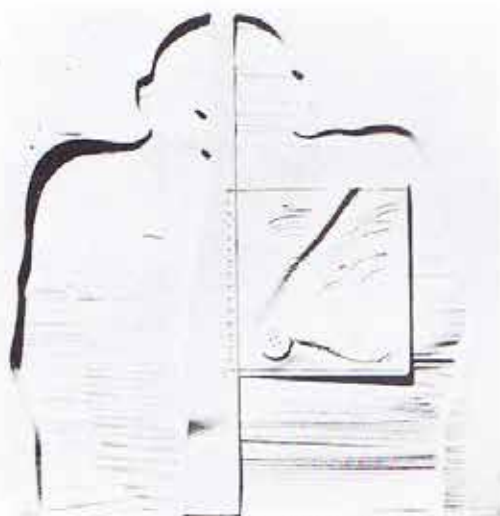
Pleskowski: Pupilliste, 1971 (FIDEM 1973)



Gorczyca: Tristesse, 1969 (FIDEM 1975)



Marek: Menace, 1974 (FIDEM 1975)



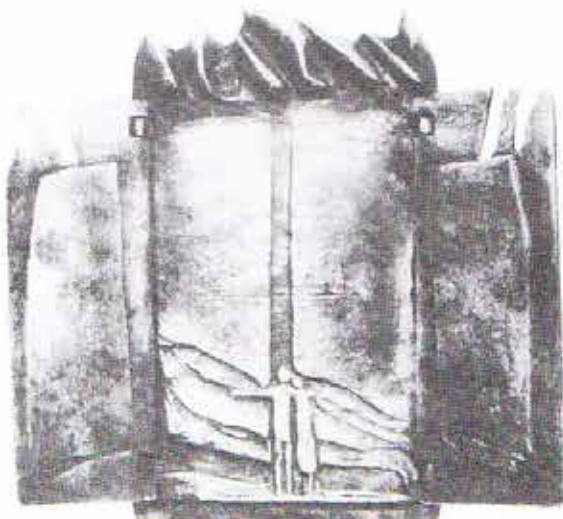
Januszkiewicz: Objet numéro 1, 1977 (FIDEM 1977)



Olszewska-Borys: Michel-Ange, 1976 (FIDEM 1977)



Stasinski: La jolie jardinière, 1976 (FIDEM 1977)



Krzymanska: Triptyque, 1979 (FIDEM 1979)

est ébréchée sur le côté pile, ce qui peut être interprété comme la queue en combustion d'une fusée croisant le disque de la médaille. L'exposition de Paris comportait également les plaques de Jozef Stasinski aux formes libres. Le modelé frais évoquait des associations avec la peinture.

1969 apporta de nouvelles solutions numismatiques. Les oeuvres polonaises présentées à l'exposition internationale de médailles de Prague incluaient le magnifique portrait de Luigi Pirandello par Wieslaw Muldner-Nieckowski, la médaille expressive au modelé subtil, 'Ecco Homo' de Leszek Krzyszkowski, l'oeuvre de Ewa Olszewska-Borys, 'Icare', et l'oeuvre dadaïste de Barbara Lis-Romanczuk, 'Festival de la Mer'.

L'exposition de médailles d'Helsinki en 1973, à laquelle ont participé plusieurs vingtaines d'artistes polonais, a révélé des concepts innovateurs et de nouvelles personnalités. La médaille percutante de Bronislaw Chromy, 'Copernic', légère, aérienne, tout en évoquant une idée de dynamisme et de révolution, a été modelée au négatif, directement dans le sable de moulage. Les impressions sculptées de Zofia Demkowska, 'Dans l'Été', et 'Chef d'Orchestre' sont remarquables par la très grande sensibilité de l'artiste à la lumière. Les oeuvres polonaises présentées incluaient également le 'Double Portrait' de Jozef Kopczynski, la 'Métamorphose' de Bernard Lewinski, 'Sculpture 1971' de Jozef Marek (décerné comme prix lors d'un concours de sculpture), et la plaque de Stanislaw Pieskowski, 'Pugiliste', à la limite de l'illustration grotesque. On peut citer également d'autres oeuvres remarquables telles comme la composition raffinée de Adolf Ryszka, 'Nihil Humani', et un portrait expressif de Beethoven par Ryszard Stryjecki.

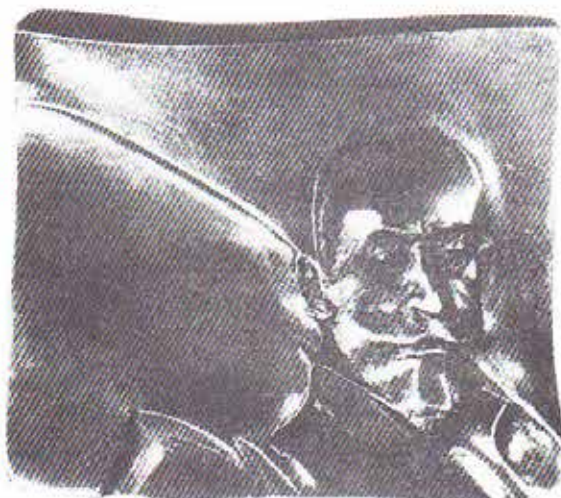
Soixante-dix artistes polonais ont participé à l'exposition internationale de médailles à Cracovie en 1975. L'oeuvre de Stefania Gorczyca intitulée 'Tristesse' était une tentative de briser les rigueurs de l'art numismatique vers une sculpture à part entière. Franciszek Habdas a présenté une médaille de forme sphérique avec le titre évocateur de 'Bombe H', symbolisant une explosion nucléaire. On peut citer également l'impression poétique de Barbara Lis-Romanczuk, 'La nuit sellant ses chevaux', Ewa Olszewska-Borys a présenté une solution défiant les conventions au problème de l'espace, et de la masse avec ses médailles portraits. Marcela Pruska a créé une composition aérienne inspirée par la 'Divine Comédie' de Dante. Jozef Marek a fait passer sa vision du présent dans une médaille radicalement économique intitulée 'Menace'.

L'exposition internationale de médailles de Budapest a eu lieu en 1977. Krystyn Jarnuszkiewicz expérimenta avec un système en relief d'objets et de matières brutes dans une composition schématique et presque en totalité bi-plans, intitulée 'Objet Numéro 1'. Edward Lagowski présente une impression relief, 'Arbres', intéressante par sa forme et son trait. La médaille commémorative du 500ème anniversaire de Michel-Ange par Ewa Olszewska-Borys était un développement de ses études spatiales précédentes. La médaille expérimentale de Jozef Stasinski, 'La Jolie Jardinière', dédiée à la fille de l'artiste, est une sorte de chronique familiale transposée sur métal à partir d'une photographie. Une esquisse est mêlée au relief composant un harmonieux ensemble. Cette médaille a débuté une série de solutions similaires. Le relief de Magdalena Waszczewska-Dobrucka, grand, puissant et charnel, appelé 'Conversation' contrastait avec la médaille précédente. La vision poétique de Ryszard Wojciechowski intitulée 'Passion se réveillant', modelée avec une sensibilité considérable et avec liberté, suscite des émotions différentes.

À l'exposition de Lisbonne en 1979, Krzysztof Kedzierski présente une solution en relief innovatrice: une composition construite à partir de masses géométriques se fondant avec l'arrière-plan doucement ondulant. Dans son 'Tryptique' Anna Krzymanska désirait si vivement focaliser l'attention du spectateur sur le problème évoqué



Cukler: La rencontre, 1981 (FIDEM 1983)



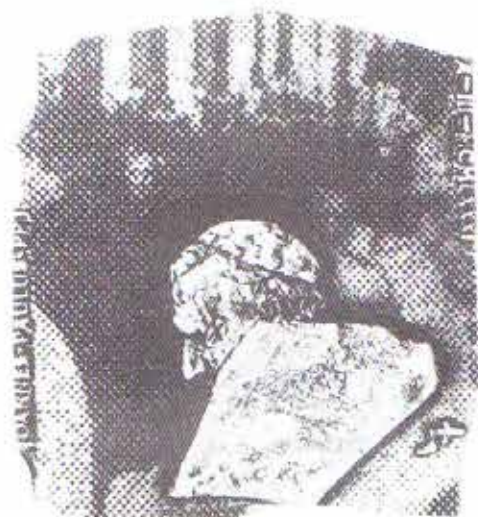
Dobrucka: Jacek Malczewski, 1980 (FIDEM 1983)



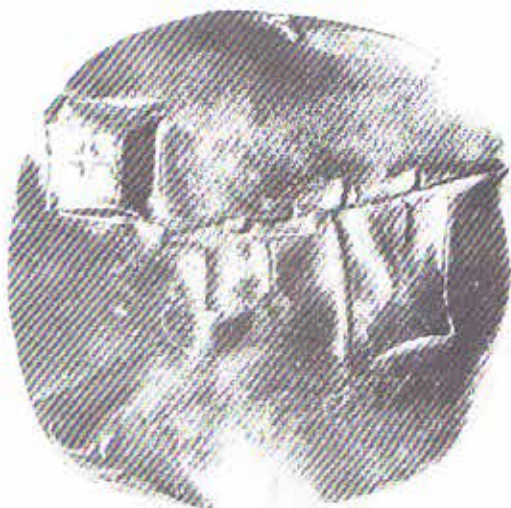
Krzysztof: A Elle (FIDEM 1983)



Olszewska-Borys: Stanisław Witkiewicz, 1979 (FIDEM 1983)



Stasiński: Jean-Paul II, 1981 (FIDEM 1983)



Zielinska: Terrain de jeux, 1980 (FIDEM 1983)

qu'elle n'a pas ajouté d'arrière-plan. La forme inhabituelle de sa médaille résulte de ces manipulations. Adolf Ryszka a atteint la pure perfection dans sa plaque semi-relief, semi-graphique, intitulée 'L'oiseau'.

L'exposition internationale de Florence en 1983 apporta une explosion de nouvelles idées, car les artistes de la jeune et plus jeune génération y assistèrent. Joanna Bebarska présenta un relief dépouillé sur un thème musical. Stanisław Bryndal montra ses premières médailles en cire perdue. Modeler dans la cire sembla être la solution idéale pour cette forme légère et spatiale inspirée par des exploits acrobatiques. L'exploit de l'artiste d'une virtuosité technique n'était possible que grâce aux qualités du matériau. L'œuvre de Stanisław Cukier, bien qu'également modelée dans la cire, avait un caractère différent. L'artiste a utilisé intuitivement les propriétés physiques du matériau pour faire passer le sentiment de douceur et de chaleur du corps humain. Zofia Demkowska présenta une série de médailles talismans énigmatiques intitulée 'Médailles pour Voyageurs'. De petite taille, elles étaient façonnées de manière à coller dans la paume d'une main. Magdalena Dobrucka présenta un portrait dépouillé sculpté du peintre polonais Jacek Malczewski.

La médaille de Piotr Gąwron, 'Anticipation', est remarquable par ses moyens d'expression simples et le message profond. La médaille fait passer le désir de l'auteur pour une existence humaine paisible, qui contraste avec la façon un peu théâtrale de traiter le sujet. Les figures et objets entièrement spatiaux semblent séparés de l'arrière-plan. Jacek Muldner-Nieckowski présenta ses premières formes biologiques. Krzysztof Nitsch manifesta une approche innovatrice de l'essence de la médaille. Sa technique est éloignée de ce que l'on comprend habituellement par modelage et bien plus proche du travail du métal. Que son travail soit rattaché à l'art numismatique tient au sujet et au message de la médaille. La médaille de Ewa Olszewska-Borys, 'Stanisław Witkiewicz', est un exemple de portrait psychologique. L'agencement particulier des formes, avec des transitions du positif au négatif, renforce l'expression et aide à percevoir les structures non-physiques de la personnalité humaine. Jozef Stasiński et Ryszard Stryjecki présentèrent leurs dernières expériences en typographie dans l'art de la médaille. Barbara Zielinska soumit une impression sculptée sans prétention appelée 'Photos sur un terrain de jeux'.

Cette dernière exposition à Stockholm dont nous nous souvenons si bien et celle-ci de Colorado Springs prouvent que le temps n'est pas arrêté pour l'art de la médaille. De nouveaux moyens d'expression et des solutions remarquablement innovatrices brisent tous les canons. Ceci prouve que la formule adoptée dans cet art est la bonne et témoigne des possibilités illimitées de génie humain, nées d'un mystérieux pouvoir créateur. Cette mobilité éternelle de toutes choses est pour nous une source à la fois d'espoir et d'anxiété, car nous ne savons pas aujourd'hui ce que sera demain.

LES DECOUVERTES PORTUGAISES ET LEUR EXPRESSION DANS LA MEDAILLE

Carlos Baptista da Silva
Délégué de la FIDEM pour le Portugal



Euclides Vaz: Commémoration du 5ème centenaire de la découverte de la Guinée, 1973, argent/bronze, 80mm.

Les thèmes concernant les Découvertes des Portugais dans leurs aventures maritimes, depuis le XVe siècle, ont été représentés dans la médaille (de la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours, plus précisément à partir de 1940) et par des éditions spéciales numismatiques.

Nous signalons ici des médailles éditées au Portugal et au Brésil, à l'occasion du IVe Centenaire de la Découverte de la Route Maritime pour l'Inde, par Vasco da Gama (1498), certaines frappées selon la technique de l'époque et d'autres en style neo-manuelin, ou bien représentant la découverte du Brésil, par Pedro Alvares Cabral, en 1500 (médailles éditées entre 1892 et 1900).

En 1415, comme on le sait, le Portugal entreprit son expansion maritime par la conquête de Ceuta - moment historique qui changea, en définitive, les cartes géographiques dans lesquelles s'insérait l'économie occidentale d'alors.

Les découvertes portugaises eurent lieu sous le règne de D. João I, marié à la princesse anglaise D. Filipa de Lancastre, qui donna naissance à une génération d'or, historiquement connue comme 'Inclita Geração' (en portugais). L'un de ses Enfants, le prince Henri le Navigateur fut le responsable et principal organisateur de l'essor des 'Découvertes' et le 'leader' de celles d'autres peuples, qui s'en suivirent.

A son époque ont été découvertes les îles désertiques des Açores (Diogo de Silves - Ile Ste. Marie, 1427 et les îles suivantes, par d'autres navigateurs, jusqu'à 1435) et de Madère (Tristão Vaz Teixeira et João Gonçalves Zarco, 1425). Ces îles furent peuplées par des européens du Continent. Ceux-ci introduisirent, en Europe, dans les circuits commerciaux existants, des produits agricoles importants qui étaient cultivés dans ces îles, tels que le sucre et de nouveaux fruits.

La connaissance et l'exploration systématique de la côte occidentale africaine par les Portugais, renforça la possession des îles Canaries, qu'ils connaissaient depuis le XIVe

siècle. Ces îles, étant donné leur excellente situation géographique, étaient stratégiquement importantes pour ceux qui envisageaient de poursuivre la navigation dans l'Océan Atlantique vers le Sud.

Toutefois, cette stratégie ne fut pas bien acceptée par Castille, seul rival du Portugal sur ces domaines, ce qui donna lieu à plusieurs conflits entre les deux pays qui ne se détendèrent que par la signature du Traité d'Alcáçovas-Tolède (1497-1480), par lequel le Portugal renonça à la possession de ces îles mais obtint, en échange, le droit exclusif de navigation et commerce au Sud de ce parallèle.

Toujours sous les auspices du prince Henri le Navigateur, en 1434, Gil Eanes doubla le 'terrible' Cap Bojador, aujourd'hui connu comme Sénégal, ouvrant la voie d'accès à la région du Fleuve de l'Or, ainsi appelée en vertu des caravanes de marchands de ce métal précieux qui y arrivaient, venus de l'intérieur de la région.

Sous la régence du prince D. Pedro (1439-1449), à la place du roi Afonso V, celui-ci étant encore mineur, les expéditions maritimes ont été considérées comme une priorité absolue. Plusieurs problèmes techniques furent résolus lorsqu'un nouveau vaisseau fut construit, la Caravelle. Il s'agissait d'un petit vaisseau léger et rapide, qui s'adaptait tout particulièrement à ce genre de voyages, non seulement par sa performance de manœuvre, mais aussi par une réduction de l'équipage.

La côte de Guinée avait déjà été découverte par Nuno Tristão, en 1446, et les expéditions maritimes se succédaient à un rythme régulier.

Entretemps, les Portugais atteignent le Cap Blanc et la riche région d'Argium (dans le golfe de la Guinée), où le Prince Henri le Navigateur fit bâtir une 'feitoria' (factorie) pour le commerce de tissus, draps, argenterie, tapis et d'autres produits tels que le blé, recevant en échange de la main d'oeuvre et de l'or.

En 1469, sous le règne d'Afonso V, le monopole du



Antônio Duarte: Vasco da Gama (1469-1969), bronze, 80mm.



Antônio Duarte: 500^o aniversário de la naissance de Pedro Alvares Cabral, bronze, 80mm.



Jorge Vieira: Fernão Mendes Pinto (1510-1583), 1984, bronze, 80mm.

commerce de la Guinée a été concédé à un riche marchand de Lisbonne, nommé Fernão Gomes. Ceci est l'exemple même de la façon utilisée par la Couronne - laisser à l'initiative privée la découverte et le progrès des mers. Au long de six années, les Portugais continuèrent méthodiquement à avancer par la côte africaine.

Lorsqu'en 1475 le contrat entre Fernão Gomes et le roi Afonso V arriva à son échéance, son fils le prince D. João - qui devint par la suite D. João II - prit personnellement en charge les affaires d'outre-mer et quelques années plus tard le Portugal atteignit l'apogée de sa politique commerciale maritime, d'après la description du Prof. Vitorino Magalhães Godinho dans son oeuvre *A Economia dos Descobrimentos Henriquinos* (L'Économie des Découvertes sous Henri le Navigateur).

Du point de vue géographique, les Portugais continuèrent la découverte de nouvelles zones, chaque fois plus vastes, de l'Atlantique Central, particulièrement sur la côte africaine, soit par de nombreux départs du Portugal, soit des Açores et de Madère. Au cours de cette période, ils naviguèrent d'autres zones de l'Atlantique Nord, spécialement vers l'Ouest. Il y avait toujours une stricte politique de secret qui entourait ces expéditions, selon l'historien portugais Jaime Cortesão décrit: '... les mystères qui entourent encore l'histoire de l'époque des grandes découvertes'.

L'historien João de Barros se référant au roi D. João II, écrivait: 'L'espérance de la découverte de la route maritime vers l'Inde s'illuminait en lui de jour en jour': ainsi, Diogo Cão arriva à l'estuaire du fleuve Zaïre.

Entretiens, ce Roi envoya en Orient, par terre ferme, deux messagers (Afonso Paiva et Pero Covilha) et, par mer, Bartolomeu Dias qui, en 1487, il y a 500 ans précisément, doubla le Cap des Tourmentes, dont le nom fut plus tard changé, par le Roi, en Cap de Bonne Espérance. Les Portugais pénétrèrent ainsi l'Océan Indien par le Sud et l'ouvrirent aux nations maritimes de l'Europe.

A cette occasion, Christophe Colomb arriva au Portugal. Ce génois avait fréquenté l'Université de Pavie et, plus tard, à l'École de Sagres (au sud du Portugal) créée par Henri le Navigateur il a perfectionné ses connaissances, entre autres, dans l'art de la navigation et de l'astronomie, ainsi que par des enseignements du navigateur portugais Bartolomeu Perestrelo, également génois d'origine, qui fut le premier donataire de l'île de Porto Santo qui intègre l'archipel de Madère. Ici habita Colombo et y épousa, en premières noces, la fille de Perestrelo, Filipa Moniz Perestrelo.

Le projet de Christophe Colomb était d'arriver en Inde par l'Occident, mais sa proposition fut refusée par le Roi D. João II, parce que ses conseillers, savants et techniciens avaient déjà essayé d'autres méthodes de navigation et obtenu des informations secrètes qui leur indiquaient l'impossibilité de ce plan.

Christophe Colomb découvre, en 1492, des îles en Amérique Centrale, convaincu qu'il était arrivé en Inde et, de là, leur nom d'Îles Occidentales. Il fit cette découverte au service de l'Espagne, avec l'appui des Rois Catholiques, Isabelle et Ferdinand, ce qui fut à l'origine d'un grave incident diplomatique entre les deux pays ibériques. Ce conflit fut résolu par la signature des deux Traités de Tordesillas, en 1494, lesquels précisent une ligne qui divise le monde, du Pôle Nord au Sud, et définit ce qui appartient au Portugal et à l'Espagne, de ce qui reste encore à découvrir dans les mers océaniques.

Jusqu'à sa mort, Christophe Colomb croyait être arrivé en Inde mais, en effet, il n'avait découvert qu'une partie de ce qui, par la suite, devint les Amériques du Nord et Centrale.

Quelques années plus tard, en 1501-1502, des navigateurs portugais, les frères Miguel et Gaspar Corte-Real, arrivèrent à la Terre Neuve et à la péninsule du Labrador, suivant et cherchant leur père, disparu plusieurs années



José Aurélio: Pedro Nunes, 1983, argent, 40mm.

auparavant, et qui y était peut-être déjà arrivé.

Nous avons également des raisons de croire que la Floride avait pu être atteinte par un navigateur portugais, en dépit de la découverte officielle en 1512 et attribuée à l'espagnol Ponce de Léon, entraînant, ainsi, l'application du Traité de Tordesillas en faveur de l'Espagne.

La découverte de la route maritime pour l'Inde eût lieu sous le règne du roi D. Manuel I, par Vasco da Gama, qui arriva au port du Calcuta en 1498. Deux années plus tard, en 1500, le Brésil était découvert par Pedro Alvares Cabral, né à Belmonte et décédé à Santarém. Toutefois, les Portugais ne s'arrêtèrent point là.

L'empire portugais d'Orient est dû à D. Francisco de Almeida et au grand Afonso de Albuquerque, pour ne nommer que les plus importants. En effet, à la fin du XVI^e siècle et citant l'historien Jaime Cortesão dans son travail *L'Expansion Portugaise dans l'Histoire de la Civilisation* - '... les Portugais établirent des forteresses et des factoreries... entre autres, dans les lieux suivants: Sofala, Mozambique, Quiloa, Mombasa et Melinde, dans la côte est-africaine; Muscat, dans le Golfe Persique, et Ormuz, à l'entrée de ce Golfe; Diu, dans le royaume de Guzarate; Damao, ... Goa, ... Mangalor, ... Cananor, Calicut... et Cochim dans la côte ouest du Ceylan (à présent Sri Lanka); dans la côte de Coromandel; ... dans le royaume de Bengala; au Siam (aujourd'hui Thaïlande); dans l'île de Sumatra; au delà de Malacca, centre de tout le commerce du golfe de Bengala, Cochinchine et les îles de l'archipel de Malaisie... Chichen et Macão (1557), en Chine, d'où les relations commerciales se sont étendues jusqu'à une large partie de l'archipel du Japon; dans les îles de Java, Bornéo, Dolor et Timor; dans les Célèbes; et finalement, ... dans les Moluques'.

Les premiers contacts des navigateurs portugais avec la Chine datent de 1513 et avec le Japon de 1543.

La grande entreprise maritime des Portugais fut également menée à bien au service d'autres nations européennes, particulièrement l'Espagne et la France.

La Californie a été découverte en 1542 par une expédition espagnole dans laquelle participait un navigateur portugais João Rodrigues Cabrilho. Le premier voyage de circum-navigation au tour de la terre, a été projeté et mené par un navigateur portugais, Fernão de Magalhães, au service de la Couronne d'Espagne. A titre d'exemple: les Français arrivèrent pour la première fois au Brésil guidés par des pilotes portugais.

Fernão Mendes Pinto, grand voyageur du XVI^e siècle, décrit ses voyages dans une oeuvre fondamentale de l'époque qui peut être lue, de nos jours, avec le plus vif intérêt: 'Peregrinação' (Pèlerinage), oeuvre où il raconte de nombreux faits arrivés en Asie, surtout en Inde, en Chine et au Japon. Il s'agit d'un livre extraordinaire qui fut traduit en plusieurs langues et lequel fait, à présent, l'objet de nombreuses études.

Parallèlement à ces voyages, une solide structure scientifique existait déjà. Nous citons ici de grands noms de l'époque, tels que celui du mathématicien Pedro Nunes, du botaniste et humaniste Garcia de Orta qui, symbolisant



Clara Menêres: *Les découvertes Portugaises - XVIIème Exposition du Conseil de l'Europe, 1983, bronze, 80mm.*



Helder Batista: *Camões - 5ème Centenaire de la mort de Camões, 1980, bronze, 80mm.*



Martins Correia: *Portugal, 1986, bronze, 80mm.*

toute une pléiade de savants éminents, accompagnèrent le progrès des découvertes et cueillirent de nouvelles notions de la mathématique appliquée à la navigation, aux différents aspects de la botanique et zoologie, qui enrichirent et élargirent les connaissances de la médecine d'alors et qui, par la suite, furent introduites en Europe et dans d'autres continents, agrandissant et modernisant plusieurs branches de la science.

L'instrument scientifique le plus important des découvertes portugaises, au XV^e siècle, fut l'Astrolabe qui, d'ailleurs, a été choisi comme symbole de la XVII^e Exposition du Conseil de l'Europe, qui se déroula à Lisbonne, en 1983. Instrument d'appui à la navigation, il permet aux navigateurs leur orientation sur les mers, avec précision.

Les découvertes portugaises contribuèrent à un profond changement de la structure culturelle de l'Humanité.

En effet, les théories géographiques de Ptolémée furent bouleversées; les sciences basées sur l'observation se développèrent extraordinairement - la science nautique, l'astronomie, la cartographie, la climatologie, la pharmacologie, l'anthropologie et, jusqu'à un certain point, ont été créées les fondations de ce qui, par la suite, vint à être connue comme sociologie.

Les Portugais initièrent un dialogue de concertation entre les cultures et dans l'acceptation de leurs différences respectives. La vérité fut atteinte par l'expérience et le contact direct avec la nature: le monde parut alors illimité et l'Homme se rendit compte de sa vocation terrestre et de son rôle de créateur de l'Histoire; ces circonstances amenèrent, par conséquent, une révolution profonde des moeurs et du concept même du progrès.

Ceci fut la base du système rationaliste qui se développa au XVII^e siècle et qui s'installa fortement au XVIII^e - le siècle de lumière - ouvrant, ainsi, les portes à la Révolution Industrielle et au progrès dont l'Humanité jouit aujourd'hui. Peu de gens se rendent compte, de nos jours, que ce progrès se doit largement aux Portugais des XV^e et XVI^e siècles.

Selon la description faite par le sculpteur Clara Menêres, lors de la présentation de sa médaille commémorative, à l'occasion de la XVII^e Exposition du Conseil de l'Europe: '... les Portugais furent le geste de rupture entre deux périodes culturelles et historiques, et la volonté d'aller de l'avant, vis-à-vis de ce qui était déjà connu. La corde, symbole des voyages et des aventures maritimes, nous rappelle les océans, les caravelles et les monuments de pierre érigés dans tous les locaux découverts. Ce symbole rejoint la terre à la mer, relie des continents lointains, unit les hommes, les langues et les cultures.' (sic)

J'aimerais faire une référence très spéciale au grand poète qui immortalisa toute cette époque - Luís de Camões. Il chanta magistralement le peuple portugais dans son poème, mondialement connu: *Os Lusíadas*. Tous les mots semblent insuffisants pour qualifier le génie de ce poète et la portée de sa dimension.

THEMES AMERICAINS DE LA MEDAILLE ESPAGNOLE

Javier Gimeno
Délégué de la FIDEM pour l'Espagne

A l'occasion du premier Congrès de la FIDEM tenu en Amérique, ce travail veut envisager l'intérêt, tant historique qu'actuel, que la réalité américaine ait pu soulever, à travers ses sujets, dans l'ensemble de la Médaille espagnole, parallèlement à d'autres manifestations d'ordre culturel. Ces faits, en outre, constituent au moment actuel, devant la perspective du Vème Centenaire de la Découverte en 1492, un fort penchant de l'activité artistique ou intellectuelle espagnole, ou du moins de certains secteurs. La particulière intensité, en effet, du rapport de l'Espagne avec l'Amérique depuis 1492, assurée au moyen d'une présence effective pendant plus de trois siècles, comme d'une relation importante depuis l'indépendance, ne saurait rester sans laisser une profonde trace sur le panorama culturel et proposer dans le monde de l'Art des réponses significatives. En ce sens, on pourrait attendre pour la Médaille des résultats équivalents.

Par contre, une évolution toute particulière semble plutôt se développer dans des coordonnées qui, en principe, ne seraient pas toujours celles qu'on pourrait attendre. L'assimilation des données, sa traduction en médaille, semblent devoir l'emporter sur des restrictions importantes concernant le fait même de la Médaille en Espagne; et c'est dès ce point de vue qu'on peut poser, comme question, quelle a été, quelle est encore, la receptivité du sujet américain dans la Médaille espagnole, et l'importance de sa portée. Comme premier abord, et suivant une logique des données historiques, on doit différencier deux grandes étapes:

- celle de la pleine domination en Amérique, c'est à dire, les siècles XVIème à XVIIIème.
- celle postérieure à 1898
- pouvant considérer le XIXème siècle comme une longue période de transition embrassant dès les premières guerres révolutionnaires - tant en Espagne qu'en Amérique - jusqu'à la perte des dernières provinces d'outre-mer.

1. L'ETAPE DE DOMINATION (1492-1808)

On distinguera, dans cette étape:

- un moment de définition des motifs en grandes lignes, le XVIème siècle
- un développement important, n'introduisant que très faiblement de nouveaux sujets, le XVIIIème

Les premières manifestations des thèmes américains, en effet, apparaissent déjà les années prochaines, sinon à 1492, du moins aux premières conquêtes extensives. Toutefois, on constate sans difficulté qu'il s'agit de manifestations plutôt isolées: elles correspondent aux années heureuses du siècle et de l'empire, et seront intégrées, alors, dans la programmation monarchique-impériale, et projection de celle-ci; présentant son idée à travers des motifs qui resteront bien définis, spécifiquement en trois lignes: cosmologie, nature, personnification.

L'introduction de la cosmologie: les colonnes d'Hercule

Le sujet ou ligne qu'on qualifierait de cosmologie résulterait initialement de l'évolution, entre l'héraldique et l'expressif, d'un motif adopté comme devise par Charles



G. P. Poggini: Philippe II, 1559?, MAN, Madrid.

V, les colonnes d'Hercule: motif dont l'origine doit se chercher dans une appréciation de l'humanisme centre-européen concernant l'ouverture océanique. En effet, déjà en 1520, année de l'accession au trône espagnol de Charles V, on trouve les colonnes au revers de la médaille de Hans Schwartz. Postérieurement, la volonté du sujet aux faits américains semble s'affirmer: c'est dans le contexte de l'organisation des terres conquises que le décret royal de 1535, établissant les premières émissions monétaires au Nouveau Monde - Mexique et Santo Domingo - disposait pour la première fois l'usage des Colonnes et de l'inscription 'Plus Ultra' comme 'devise de l'empereur'. Peu après - 1537 - on date l'inclusion, purement héraldique, du motif, dans la médaille bien connue de Rheinbart; en 1543 sa récupération, dans l'exemplaire de Ludwig Neufarfer, comme signe expressif, qui devait se répéter encore, proposant le point de départ d'une évolution qu'on verra particulièrement heureuse. La signification du sujet semble désormais bien acquise: seule, sa manifestation en Médaille sera restreinte, pour ce premier moment, aux domaines flamands ou germaniques de Charles V; tandis qu'en monnaie, c'est l'empereur même qui manifeste, lors de l'organisation des premiers ateliers monétaires en Amérique, la volonté d'adoption du sujet liée à la nouvelle réalité. La médaille de Cavino, proposant une première association avec d'autres éléments, pourrait représenter, dans un moment immédiatement postérieur, le commencement de son extension.

La personnification: la figure des Indes

Le deuxième des motifs ou lignes apparaît plus tardivement, en un moment donné du règne de Philippe II, et concerne la représentation personnifiée du Nouveau Monde en soi, moyennant la figure des Indes, qu'on aperçoit pour la première fois dans le revers d'une médaille de Gian Paolo Poggini dédiée au roi, à côté d'autres éléments propres aux terres explorées. L'intérêt de cette représentation est indéniable: outre à l'adoption du recours de personnification, on rejoint la valeur de l'exotique, perçue tant au personnage même qu'aux types humains, faune et produits offerts. Le globe, porté comme offrande aussi par la matrone, revient comme rappel au sujet cosmologique proposant une présence au futur assuré: épigraphiquement, Philippe II est présenté, pour la première fois dans la série de Poggini, comme *Hispaniarum et Novi Orbis Occidui Rex*, formule concernant explicitement la réalité améri-

cuine, et dans des termes bien plus précis que l'habituel de *Indiarum*.

Une problématique concernant l'origine de ces motifs et sa motivation revient sur celle de la portée des sujets. D'une part, la provenance de Poggini du monde du maniérisme toscan, monde héritier en quelque sorte du souci établi par Vespuccio envers les découvertes à la cour des Médicis, est percevable aux traits plutôt orientalisants du personnage central, mais doit être contrastée par un côté d'humanisme aux inquiétudes artistiques et scientifiques mis en valeur récemment chez Philippe II, où l'on documente des expéditions érudites aux Amériques, une présence d'éléments toscans à la cour, ou une forte compétence pour la documentation sur le Nouveau Monde, entre autres. Les éléments réalistes, attestant une connaissance directe et contrastant avec les interprétations plutôt fantaisistes courantes en Europe à l'époque, en seraient les résultats. Quant à la motivation, la médaille n'est pas datée; or, l'entrée en fonctions du roi correspond très précisément à celle manifestée aux médailles conséquentes à la paix de Cateau-Cambrésis - 1559 - et le mariage avec Isabelle de Valois la même année. Ce fut probablement le moment le plus heureux du règne, exprimé en médaille par une série complète réalisée par Poggini. La figure ou sujet des Indes y serait inclus avec la Paix, au modèle néronien du Temple de Janus, le Mariage, la Victoire dans un exemple bien curieux aussi où le terme *Utriusque Orbis* est toujours remarqué, comme manifestation, une nouvelle fois, du pouvoir royal voyant le souci de se montrer.

Toutefois, cet exemple reste isolé, et son interprétation devient difficile. La médaille, dans l'Espagne de la Renaissance, est un fait qui reste toujours 'importé', soit pour l'objet, soit pour les auteurs. Et ce fait se rattache au fait historique même du contact avec l'Amérique les deux premiers siècles. En effet, si la médaille a représenté aisément des faits ou personnages espagnols qui ont fait carrière en Europe - les Avalos, les Fernández de Córdoba -, voire des intellectuels ou artistes - Gonzalo Pérez, Herrera -, ce n'est pas le même pour aucun des immenses travaux qu'on accomplissait parallèlement en Amérique. Les raisons peuvent être multiples, qu'il faudrait voir: a) dans des raisons fonctionnelles concernant la médaille de la Renaissance, traduites dans l'intérêt exclusif sur des faits servant les programmes impériaux; b) dans des raisons sociales concernant l'extraction des personnages qui ont construit la colonisation de l'Amérique, du moins par rapport à la haute noblesse qui conduisait les guerres européennes ou qui occupait les 'virreïnats' en Flandre ou en Italie; et c) dans la nature même de la Renaissance, voire le maniérisme, en Espagne, en relation avec le point précédent, et avec les coordonnées spécifiques de l'adoption de la Médaille comme expression artistique.

L'intérêt de l'Amérique, alors, serait plutôt restreint dans les formes artistiques, médallistiques, de ces siècles, malgré la qualité indubitable des exemples considérés. Seule la science est fortement intéressée, et ses résultats trouvent sa diffusion littérairement à travers les oeuvres de Las Casas, Oviedo, et autres, bien connues. En médaille, on doit voir, dans cette étape, l'établissement des propositions, voire le sens cosmologique, le sens naturaliste, répondant seul aux exigences de la manifestation du domaine politique au sens de la Renaissance, mais constituant d'autre part les formes d'expression qui vont définir les lignes fondamentales de l'évolution pendant la période de domination et quand le sujet américain retrouvera son intérêt. Car en effet, et cela peut suggestivement se rapporter au moment de l'inflexion vers la décadence de la monarchie des Habsbourg, l'exemple de Poggini ne trouve pas des continuateurs, et l'Amérique disparaît même de la programmation royale pour ne revenir qu'au XVIIIème siècle. Même lors du mariage de Philippe II et Anne d'Autriche en 1570, le Concile de Trente désormais accompli, la foi catholique et l'origine autrichienne du monarque

sont les seuls traits manifestés dans les médailles du même Poggini; et cette ligne devait être maintenue aux règnes suivants, règnes d'autre part de bien faible production de médailles après la disparition de Rutilio Gaci. Comme exemple, la médaille non datée qui commémore une victoire navale à Bahia, à l'époque de Philippe IV, ne trouve pas, sauf peut-être dans l'aspect épigraphique, aucun rappel à la réalité américaine de son sujet.

La phase d'association des motifs

La récupération du XVIIIème siècle pointe essentiellement sur un développement des sujets dont le moyen le plus généralisé serait l'association des éléments déjà établis qui aurait pour résultat des motifs juxtaposés au degré secondaire mais également bien concrétisés. Le sujet historique, seule nouveauté, reste proposé pour ne connaître un essor qu'au siècle suivant.

Quant au sujet cosmologique, la tendance d'association, qui aurait un précédent lointain dans l'exemplaire considéré de Cavino, ajoutera, à l'idée du passage, celles de la circonvolution et de la dualité du monde, 'domaine où le soleil ne couche pas'. C'est à dire, au plan plastique, la tradition mythologisante des colonnes d'Hercule rejoindrait celle cosmographique du globe; qui, transposé déjà chez Cavino au sens d'engin mécanique, était évolué vers le motif des deux mondes, longuement développé par Andrea Giovane et Ariani à Naples, tant aux émissions monétaires qu'aux médailles de Charles II: dans celles-ci, l'expression *Unus non sufficit* semble retrouver et actualiser, au sens de son époque, l'idée du *Novus Orbis* du maniérisme. Philippe V, qui aurait connu aussi directement ces modèles à Naples, matérialiserait, avec *Utraque Unum*, la juxtaposition, dans un type monétaire, pour le 'Real de a ocho', qui devait devenir célèbre; et qu'en médaille trouverait par la suite une forte acceptation, et évolution, à travers d'expériences bien diverses: exemple, la médaille de proclamation de Charles IV (1789) par les mineurs de Mexique, de Gil, ajoutant aussi des éléments descriptifs et héraldiques. Au XIXème siècle, ce motif se maintiendrait aussi, la médaille de Casals y Tintorer dédiée à la naissance du futur Alphonse XII en 1857 constituant un des derniers exemples.

Autres dérivations du cosmologique au sens de la circonvolution trouveraient son expression dans l'iconographie baroque du Zodiaque. L'expression *Ortus sine Occasu* dans la médaille de proclamation de Louis I à Barcelone (1724) garantit la signification du sujet, qui serait repris par Hernández Escudero pour Ferdinand VI, ou dans des proclamations américaines de Charles III.

Les thèmes de personification, comme ceux naturalistes ou descriptifs, verraient, cette fois encore dans une phase un peu plus tardive, une intéressante récupération. La création et structuration des Académies de Beaux-Arts depuis 1744, en fournissant les moyens d'une importante rénovation au sens d'adoption d'une systématique, entraînerait une transformation significative dans l'approche des sujets concernant l'Amérique, depuis surtout la fondation de celle de Saint Charles du Mexique, en 1785. On a insisté sur la signification de l'Académie pour l'introduction en Amérique des coordonnées du néoclassicisme naissant. Du point de vue qui nous intéresse, est à souligner surtout, outre la systématisation, le rôle de transmisseur des données en forme systématisée, depuis au moins les tentatives tristement abortées de l'humanisme de Philippe II. C'est en effet la première fois que, avec l'envisagement propre à l'Académisme provenant de San Fernando de Madrid, les sujets américains sont étudiés et présentés avec méthode, à laquelle G. A. Gil prend un grand intérêt. C'est ainsi que les personifications acquièrent nature de réalisme et valeur d'exotisme conscient. Et c'est dans ces coordonnées que les éléments du paysage ou de la vie même,



G. A. Gil: Dédication des mines du Mexique à Charles III, 1785, col. Aresti, Bilbao.



T. Suria: La 'Junta Central Suprema' 1809. MAN, Madrid.



surtout dans son côté d'activité économique, exprimée en traits descriptifs, prendront place de protagoniste, même symbolique: la dédication à Charles III des mines du Mexique (1785) ou certaines médailles mexicaines de proclamation de Charles IV (1789), comme Sombretete ou Guanajuato, de Gil, étant des témoins bien expressifs.

La personnification, en ce contexte, aurait un précédent aux coordonnées typiquement baroques des 'quatre parties du monde' dans la médaille de Dassier commémorant l'accession au trône de Ferdinand VI. Puis, ce serait au Mexique et œuvre de l'Académie probablement où aurait son origine la juxtaposition manifestée à l'expression double Hispania-Indes, fréquemment riche en éléments symboliques aussi fruit de l'assimilation. L'exemplaire de Tomás Suria dédié à la Junta Central Suprema (1808) est significatif: l'Espagne en guerre, c'est le Mexique qui se déclare en faveur des institutions. La juxtaposition trouve ici un de ses meilleurs exemples: dans un contexte néoclassique assimilé, aux éléments architectoniques, statues des vertus et autres, on superpose les Deux Mondes maîtrisés par le lion, les Deux Mondes aussi dans le bouclier de l'Espagne aux traits classiques avec, significativement, la croix, l'anagramme de Ferdinand VII, les armes, et la personnification des Indes, aux traits extrêmement bien définis, entourée d'offrandes qui s'oppose aux dépouilles de guerre de 'La Europa'. Cette dualité Hispania-Indes ainsi définie devait trouver une acceptation considérable: on la retrouve, entre autres, encore au Mexique en 1809, par Gordillo, dans une médaille de proclamation de Ferdinand VII où l'on associe aux Indes la corne de l'abondance; et, passant finalement à la Péninsule, dans la médaille commémorative de la Constitution de 1812 par Sagau, futur directeur de l'Académie de Madrid, où les figures acquièrent la présence masculine et dépouillée; les Indes sont, une nouvelle fois, associées à la corne d'abondance, et on retrouve aussi les deux mondes et colonnes d'Hercule dans une nouvelle interprétation. En 1814, au Mexique, Gordillo ferait dériver ce même modèle dans la nouvelle proclamation de Ferdinand VII, une fois la guerre vaincue, manifestée à l'aigle abattu.



F. Sagau: La Constitution de 1812, MAN, Madrid.





La récupération de Santo Domingo en 1861, MAN, Madrid.



E. Arnau: IVème Centenaire de la Découverte, 1892, MAN, Madrid.

2. LA TRANSITION DU XIXÈME SIÈCLE

L'oeuvre des Académies, au sens qui nous intéresse, est si intense qu'éphémère. Les derniers exemples ont déjà rejoint l'étape de transition du XIXème siècle, dans laquelle les guerres révolutionnaires, l'indépendance finalement, seront les protagonistes dans un processus finissant en 1898. Outre les transformations des coordonnées qui feront naître des nouveaux symboles sur des nouvelles valeurs, on est devant des faits historiques, de guerres principalement, que l'Espagne inévitablement perd. La médaille - tenons compte de son caractère - sera volontiers détournée, alors, vers d'autres sources que trouvera préférentiellement, en ce qui concerne le monde extérieur, dans les guerres d'Afrique. D'une part, alors, le sujet américain devait rester rattaché, comme on a vu, à la survivance des motifs préétablis, pas développés ultérieurement en relation directe. Mais, complémentarément, le goût de l'épique historique cher à l'époque devait se faire écho de quelques faits tenus mémorables. Abstraction faite du précédent plutôt isolé de Prieto (1763) traduisant dans des coordonnées réalistes l'action du château de El Morro, c'est ainsi qu'on célébrera, aux traits triomphalistes du XIXème, l'éphémère annexion *ad matrem redox* de Santo Domingo (1861) repropoant de vieux motifs en même temps qu'introduisant des données de l'évolution historique, dans une médaille anonyme aux prétentions de propagande plutôt démesurées; comme aussi la défaite du Callao, en 1866, commémorée en médailles par Sellán ou Esteban Lozano, où Méndez Núñez a proportionné à la mythologie héroïque espagnole l'un de ses faits les plus célébrés.

Les travaux publics, autre constante du siècle, verra aussi faiblement son application américaine dans peu d'exemples où celui de Figueroa sur l'exposition des Philippines en 1887 voudrait réaffirmer une réalité désormais avec peu d'espérances de continuité.

Finalement, comme conclusion du siècle et de l'étape, le sujet historique manifesté à travers les centenaires trouvera, au IV Centenaire de la Découverte en 1892, une occasion entraînant une réponse enthousiaste en médaille qui paraît en quelque sorte comme le chant du cygne. A travers de nombreux exemples tant éclectiques qu'Art Nouveau on définirait une vraie iconographie colombine, maintenue ultérieurement: Maura, au premier sens, exprime une narrative en deux moments, les difficultés face à la réussite; Arnau, exemple du deuxième, introduit plus complexe, développée au sens décoratif autour du portrait, avec, pour le reste, un apparat symbolique bien connu.

3. LES SUJETS AMERICAINS, DE L'INDEPENDANCE A LA MEDAILLE ACTUELLE

Après 1898, l'approche artistique, voire médaillistique, envers l'Amérique, subit des transformations profondes devant envisager le sujet sur des coordonnées forcément différentes. L'attrait culturel est toujours important; mais les effets lointains du 98 sont vécus intensément en Espagne jusqu'aux années de la guerre civile, et le sujet américain semble même disparaître sauf quelque nouveau centenaire.

Il s'agit d'une époque où toutefois la production médaillistique reste très mal connue. Mais on peut affirmer, avec peu de chances d'erreur, que ce n'est qu'aux années postérieures que les rapports laissent traduire une manifestation en médaille qui, en cherchant son sujet, devient une partie, à l'intérêt croissant, de l'activité. Une évolution aux sujets bien délimités est à apprécier jusqu'au moment actuel.

La recherche d'une programmation historique revient aux années 1960 et au début des années 1970, à l'évo-

tion épique des grandes découvertes. L'essor de la médaille en ces années, orchestré par l'officialité, contribuerait au grand nombre d'éditions dont les exemples de Fernando Jesús, de Beneyto, de González Herranz et autres, embrasseraient la presque totalité des faits. Seul Ferrán, en 1960 - plaquette 'Nuevo Mundo' - approche l'idée même de la Découverte dans un sens à la fois abstrait et intimiste.

La reprise de l'intérêt, positivement résultante de cette activité, concernerait aussi les sujets relatifs aux réussites de la politique de rapprochement. Les institutions comme l'Instituto de Cultura Hispánica - médaille de Fernando Jesús, retrouvant le thème classique de la dualité -, l'original hommage à Chichicastenango de Francisco López Hernández, les 'deux Córdoba' (Argentine et Espagne) de Fernando Jesús, les hommages aux personnages - San Martín - ou institutions américaines - monnaies de Mexique ou de Potosí -, trouvent aussi sa place dans la médaille.

Il faut se demander, néanmoins, quelle était l'attitude, l'empreinte, propre d'artiste, inséré en ce mouvement. L'approche au thème américain était, on l'a vu, entraînant, et, dans les différentes tendances artistiques, c'est surtout après 1970 et 1980 que la redécouverte du monde américain dans la médaille touche de plus près tous les domaines du monde culturel. On doit mentionner notamment le folklore, où aux premières expériences de Fernando Jesús en des coordonnées encore en quête d'une forme, succède la recherche, bien personnelle, chez Julio López Hernández, de l'expression ethnique à travers des types péruviens, présentée plutôt à travers la sculpture, mais qui retrouve aussi en médaille, dans sa 'Vieille femme', de 1980. Le drame révolutionnaire sera cueilli par Francisco Aparicio dans son hommage à 'Gaspar García Laviana' de 1979. Mais c'est surtout le sujet littéraire qui, les dernières années, trouve la portée majeure, conséquente à l'essor littéraire hispano-américain accueilli avec une spéciale intensité, et sur lequel la médaille au goût poétisant trouve des sources bien riches. Après l'apparat symbolique de Julio López Hernández dans son 'Hommage à Lucila Godoy' (1975), c'est Ana Caveró qui développe davantage le sujet dans une ligne de spécialité bien définie. Son émouvante 'Alfonsina Storni' (1982), puis 'García Márquez' (1983), ou 'Octavio Paz' (1985) sont des exemples bien expressifs.

Finalement, la perspective du présent, et même d'un avenir proche, est offerte par l'imminence de 1992 qui fait envisager, pour le Vème Centenaire de la Découverte, une fébrile activité dont on a déjà en ce moment des exemples



R. Ferrán: Nouveau Monde, 1960, FNMT, Madrid.



F. Jesús: Instituto de Cultura Hispánica, FNMT, Madrid.



F. Jesús: Folklore hispano-américain, FNMT, Madrid.



A. Cavero: Alfonsina Storni. 1982.



M. Prieto: Découverte 11: Les Antilles, 1986.



A. Cavero: Guanahani 1492, 1986 (revers).

suffisants où les résultats de la dernière évolution stylistique se font sentir, l'intérêt touchant tant les institutions que les éditeurs ou les artistes. La narrative symboliste de Manolo Prieto, dans une série de 28 médailles sur la geste de Christophe Colomb fait intervenir des éléments empruntés d'autres moyens expressifs contemporains - pas sans soulever une certaine discussion - sur des schémas rappelant encore 1892, et contraste avec la capricieuse homomorphie appelée 'géo-art' par Philisteen qui présente le regard de la Dame vers l'Occident, le souci d'offrande culturelle universelle appréciée au 'Guanahani' de Ana Cavero, et d'autres exemples qui assurent au moment présent, au sujet américain, une volonté de présence et de durée bien affirmée.

BURG GIEBICHENSTEIN, HALLE A CENTRE OF MEDALLIC ART

Bernd Göbel

FIDEM vice-delegate for the German Democratic Republic

In 1915 an institution was established in Germany for the purpose of promoting and improving arts and crafts design in all areas. In the courtyard of the keep of Giebichenstein castle in the city of Halle, workshops for weavers, joiners, book-binders, goldsmiths and metal designers, sculptors and painters were installed, which, to begin with, were intended to supply models for the new industrial production. The architect Paul Tiersch, director of the Burg Giebichenstein, appointed artists such as Maria Likarz, Johannes Niemeyer, Gustav Weidanz, and ten years later Gerhard Marcks and the potter Marguerite Friedlaender, who worked under his guidance, came from the Bauhaus. Together, but in competition with each other, the Bauhaus under Gropius and Burg Giebichenstein under Tiersch were leading design centres during the 1920s, and brought forth the 'new functionalism' in arts, crafts and architecture of that period. Their original purpose was to counteract the prevailing lack of good design. Everything produced was accredited solely to the workshop of Burg Giebichenstein; individual names were of little interest. The masters, journeymen and apprentices were in those days there simply to accomplish the tasks set to them.

The significance of Burg Giebichenstein for the arts and crafts has become a matter of course today, fifty years later, and hardly needs to be described. The great achievement, however, consisted in performing such matter-of-course things at a time when they had not yet become a matter of course.

After the Second World War the status of an establishment of higher education was conferred upon Burg Giebichenstein, which thereby became the third Academy of Arts of the GDR, but with the essential function of dispensing training in the arts and crafts. Sculptors and painters were numerically only a small group, enhancing the various fields of applied arts which were the main subjects of tuition.

For many years in charge of the sculpture class, Gustav Weidanz assigned to all his students the range of tasks of the sculptor, in accordance with his basic approach. Sculpture, to him, was not only 'art above all', but also a solid craft skill with a concrete purpose. Apart from free figurative work, Weidanz always demanded that his pupils should produce medals. With few exceptions, these students determined medallistic art in the GDR.

All the medals listed here are cast in a 6% bronze-pewter alloy, mostly prepared by the artist. The moulds of a plaster and fire-clay mixture are taken from an original plaster cast. I frequently first make a hard-lead casting according to this method (lead and 10% antimony), in order to receive a more stable casting model. Hard lead is also very well suited for further treatment, offering better resistance to tools than plaster.

Here are some medals by Weidanz, arranged chronologically.

1) 1930 - a medal for outstanding achievements, showing the emblems of the city of Halle, the church of St. Mary and the Red Tower. Diameter 9cm.

2) 1935 - on the occasion of the 250th anniversary of the birth of Georg Friedrich Handel, a medal dedicated to the great musician and son of the city of Halle. It has interesting decoratively set ornaments in the head dress and clothing, in happy harmony with the similarly ornamental reverse depicting Halle Cathedral. Diameter 10cm.



Weidanz: Halle, 1930.



Weidanz: Handel, 1935.



Weidanz: Goethe, 1949.



Weidanz: M. J. Schleiden, 1954.



Weidanz: O. Schlüter, 1952.



Weidanz: Self-portrait, 1954.



Lichtenfeld: Handel, 1960.



Lichtenfeld: Sports medal, 1964.

3) 1949 - influenced by the work of Pisano and the German medallists of the Renaissance, the Goethe Medal. Diameter 8.5cm.

4) 1954 - prize medal for Matthias Jacob Schleiden, a member of the Leopoldina Society of Natural Scientists.

5) 1953 - two decades after the medal for outstanding achievements first appeared, Weidanz once again took up the subject of the five towers of Halle, radically simplified them, and set them against a calm, smooth ground, in a medal for the Art Prize of the City of Halle. Diameter 9cm.

6) 1952 - the Otto Schluter Medal, an example of the realistic approach to portraiture found by that time.

7) 1960 - based on an engraving by Cranach, depicting Philipp Melanchthon. Diameter 8.7cm.

8) 1954 - self-portrait on the occasion of his 65th birthday. This medal has been awarded annually since 1970, together with a sum of money, as a prize to a young GDR sculptor. This is financed by the Gustav Weidanz Fund. 9.8 x 13.5cm.

Weidanz retired in 1954, and passed his office on to his pupil Gerhard Lichtenfeld (1921-1978). In many of his portrait medals Lichtenfeld followed the concepts of his teacher, but worked out the contours more distinctly against the roundness of the medal, always bearing in mind plain geometrical forms as the basic concept of a design. Lichtenfeld had a marked sense for the complex execution of his work. He set up a bronze foundry at the Art School, which he ran himself with his students, so as to be able to supervise personally also the work of casting and chasing.

1) 1960 - he depicted the vivacious man and musician G. F. Handel very drastically and with merciless realism.

2) 1964 - a medal dedicated to the chemist Carl Schorlemmer. As a symbol of the city where Schorlemmer had lived and worked, Lichtenfeld depicted the castle of Merseburg on the reverse. Here, the Renaissance gables and a Roman apse are integrated within a large cube, which, within the circle of the medal, always seems to me an enticing solution.

3, 4) 1964 - two sports medals were produced that year, presumably in an attempt to express the subject of the nude, which he frequently took to the limits of tectonic possibilities in small and large size sculptures, as he has also in the medal. Diameter 9cm.

5) 1965 - Johann Wolfgang Dohereiner Medal for merits in the field of pharmacy.

6) 1972 - Architecture Prize of the District of Halle. Modern architecture has changed the face of the city of Halle. Today functional buildings constructed from prefabricated parts are predominant. Behind cubes of residential and administrative buildings, only the tops of towers indicate the former symbols of the city. Man as the measure of all things - Lichtenfeld turned Leonardo da Vinci's Vitruvius into a female nude as a symbol of life and growth - is posted in the centre of the medal. Today, 15 years after the creation of this medal, in a time of continued building, and also in contemplation of past events, the figure turns to architects also as an admonition, not only to set up large and numerous buildings, but also to consider human criteria.

7) 1976 - medal for 'WBK' (Wohnungsbaubetrieb - housing construction works). Mother and child are symbolically presented within a construction unit. The child, moving outwards from the centre, lets me hope that youth will recognize the housing environment which their parents helped to build, and, by recognition, find better solutions.

8) 1975 - Sauerbruch Medal, awarded by the Surgical Society of the GDR for merit in surgical work.

9) 1978 - Lichtenfeld's last medal shows a puppet, a human being with remote control. Attractive to behold, a well-shaped female nude of Maillolian portliness is moving within the rectangle assigned to it.



Lichtenfeld: J W Dohereiner, 1965.



Lichtenfeld: District of Halle architectural prize, 1972.



Lichtenfeld: Wohnungsbaubetrieb, 1976.



Lichtenfeld: F Sauerbruch, 1975.



Lichtenfeld: Medal, 1978.



Göbel: G Silbermann, 1967.



Göbel: Burg Giebichenstein, 1979.



Göbel: Sculpture, 1981.





Göbel: C V Alkan, 1981.



Göbel: Handel, 1984.

In 1978 I was entrusted with the succession after Lichtenfeld. I am endeavouring to retain in essence a method of training in accordance with the artistic concepts and instructional approach of Lichtenfeld. Naturally different times invoke different impressions and stimuli, which I am trying, like all of you, to shape in my own way.

1) 1969 - a portrait of a namesake who is regarded as the inventor of the electric bulb, Heinrich Göbel.

2) a medal dedicated to the baroque master of organ construction, Gottfried Silbermann. Since no portrait was ever made of him, the view is of a Silbermann organ.

3) 1979 - a medal of Burg Giebichenstein. The reverse side is always used if the Art School presents a portrait medal to deserving retired staff members in gratitude for their services.

4) 1981 - a medal for sculpture. The fragments of figures in the corner of a studio act as reminders of works created. On the reverse side the sculptor is shown with folded arms in expectation of a new beginning.

5) 1981 - Charles Valentin Alkan, musician and friend of Frederic Chopin.

6) 1984 - Handel medal. On the occasion of the 300th anniversary of the composer's birth, I worked from the model of an engraving showing Handel in rather less official attire - a night cap. The reverse side depicts the back view of his bronze statue in the market square, with a view of the five towers.

7) 1986 - a winged man, his intention visualised by a bird's nose, is squatting undecidedly upon remnants of original nature, with, under them, the ever present symbols of industry.

8) 1986 - Mars or Venus. The god of war with a dove of peace, but also armed with modern weapons, balances across a mountain abyss. The spear of Venus was exchanged for the heart.

This is a survey of medallic art in the course of seventy years at an Academy of Arts in the GDR, showing its traditional attitude towards the spirit of realistic depictions and depictable things. A closer acquaintance with other papers and principles of creation here in this place will undoubtedly stimulate and influence changes in one's own work - and that is what I consider is the significance and task of FIDEM.



Göbel: Medal, 1986.



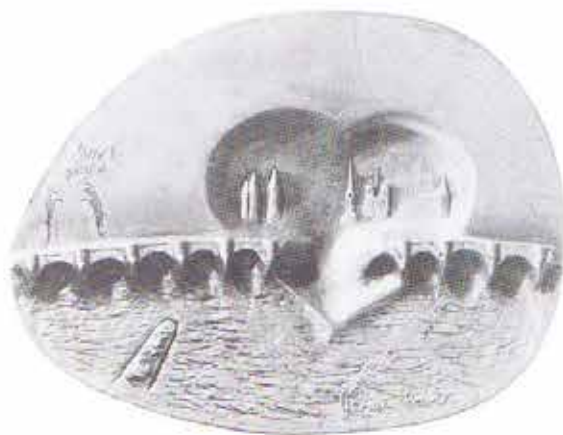
Göbel: Mars or Venus, 1986.



Bertrand Andrieu: Prise de la Bastille, 1789.



Michel Molart: Pont Royal, 1685 (revers).



Jacques Birr: A la Monnaie, au coeur de Paris, par le Pont Neuf.



Jean-Luc Maréchal: Promenade autour de la Monnaie (avers).

PARIS VU PAR LA MEDAILLE

Patrice Cahart

Directeur de l'Administration des Monnaies et Médailles de Paris, France



Charles-Norbert Roettiers: Hotel de la Monnaie (revers).

Depuis toujours, les graveurs et fondeurs de médailles d'art ont fait de Paris un de leurs sujets de prédilection. Je me limiterai aux oeuvres récentes, disponibles à la Monnaie de Paris. Les lignes qui suivent ne constituent qu'une présentation sommaire.

Paris vu dans sa totalité

Saisir une ville dans sa globalité, cela peut paraître téméraire. Certains artistes y sont néanmoins parvenus, avec l'aide des ateliers de la Monnaie. Ainsi, Jean-Philippe Roch a réalisé une médaille dont la forme est celle du plan de Paris (sans la banlieue). Les principaux monuments se détachent sur ce plan. Le revers représente, en fresque continue, les événements marquants de l'histoire de la ville.

Plus novateur, Jean Pattou nous présente en forme de demi-sphère, avec les monuments qui s'accrochent à la surface. C'est une réalisation audacieuse, inattendue.

Daniel du Janerand a réalisé une grande médaille émaillée, intitulée 'Paris le jour, Paris la nuit'. Cette oeuvre baigne dans une atmosphère de fête 'Arts déco', fort réussie à mon sens.

Les événements de l'histoire parisienne

Pour illustrer l'histoire parisienne, je me limiterai, là aussi, à trois médailles.

Le siège de Paris par les Normands a failli aboutir à la prise de la ville. A la même époque, d'ailleurs, les Normands ravageaient les côtes d'Irlande. Peu après, ils devaient conquérir l'Angleterre et la Sicile.

Paris fut sauvé de justesse. Trois siècles plus tard, les rois de France prirent leur revanche en soumettant la Normandie. Paris compte aujourd'hui de nombreux habitants d'ascendance normande. La médaille est due à Alain Le Breton.

La Bastille, elle, fut bel et bien prise, voici presque deux cents ans. On s'accorde à considérer cet événement comme le début de la Révolution française. La Bastille, grande prison qui ne contenait plus beaucoup de prison-

niers, fut rasée, et ses pierres furent vendues comme souvenirs. On la remplaça par un énorme éléphant creux, que Victor Hugo décrit dans son roman *Les Misérables*; il imagine un gamin de Paris vivant à l'intérieur de la bête. Puis, l'éléphant étant tombé en ruine, on le remplaça par une colonne surmontée d'un génie ailé, qui s'y trouve toujours. Un nouvel Opéra va être bâti à côté.

La médaille de Bertrand Andrieu, consacrée à la prise de la Bastille, est la première d'une grande série commémorant la Révolution française, qui s'échelonne sur plusieurs années.

Enfin, la libération de Paris intervient en septembre 1944. Les libérateurs étaient les Américains, les Britanniques, les Canadiens, les Français libres commandés par le général Leclerc. Merci à eux tous, par la voix de Lucien Gibert, auteur de cette médaille.

Les monuments et les sites de Paris

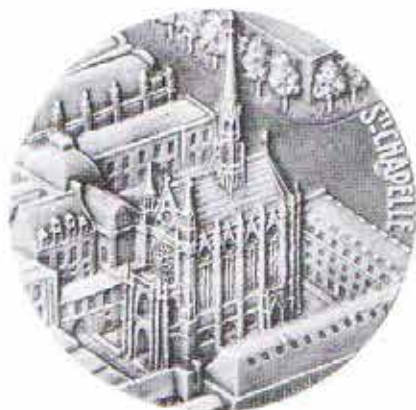
Rassurez-vous, je ne commenterai pas toutes les médailles consacrées aux monuments et aux sites de Paris; la journée s'y suffirait pas!

Commençons par le monument le plus symbolique, la Tour Eiffel. Nous fêtons son centenaire en 1989. Notre intention est de saluer cet événement, non seulement par la médaille d'Aleth Guzman, mais par une pièce de monnaie commémorative, qui sera proposée aux numismates du monde entier.

Les ponts de Paris ont eux aussi un rôle hautement symbolique, car la Seine est l'âme liquide de notre capitale - beaucoup plus que la Tamise à Londres ou que le Tibre à Rome. Presque tous les ponts de Paris ont leur médaille.

Voici le pont Royal, reproduction d'une médaille du XVIIIème siècle. Ce pont, grâce au ciel, n'a pas changé depuis.

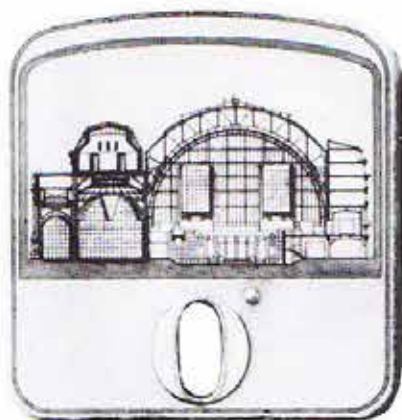
Le pont Alexandre III, lui, est chef d'oeuvre de l'art 1900. Nous devons la médaille à Claude Gondard, artiste qui s'est également inspiré des paquebots et des trains. Grâce à une patine spéciale, des reliefs de cuivre se détachent sur un fond noir. Nous appelons cet effet 'patine Ingold', du nom d'un général français dont nous fîmes la médaille il y a quelque temps, et pour qui ce fond noir



Roger Baron: La Sainte Chapelle (avers).



Claude Emmel: Notre Dame de Paris (revers).



Gae Aulenti: Le Musée d'Orsay.

fut inventé. Cette technique est, je crois, typique de la Monnaie de Paris.

Le pont Neuf, lui, dû à Jacque Birr, est en bronze florentin (jaune). Au débouché du pont, sur la gauche, vous pouvez voir notre hôtel des Monnaies. Sur le revers, l'artiste a creusé l'image d'un cœur. C'est pourquoi cette médaille, très appréciée du public, s'appelle 'Au cœur de Paris'. A mon avis, aucun touriste ne devrait quitter la France sans l'emporter dans ses bagages.

L'hôtel de Nevers s'élevait sur l'emplacement de l'actuel Hôtel des Monnaies. La médaille est due à Jacques Devigne, ici présent.

Après destruction de l'hôtel de Nevers, puis de deux autres hôtels édifiés pour le remplacer, voici notre actuel Hôtel des Monnaies. La médaille reproduit une gravure de 1770. Le bâtiment n'a pas changé depuis. Mais on y fabrique surtout des médailles. La fabrication des monnaies a lieu aujourd'hui dans les environs de Bordeaux.

Passons un bras de la Seine. Voici l'île de la Cité, dont la proue, on l'a souvent remarqué, fend l'eau du fleuve comme l'étrave d'un bateau. La médaille est de Pierre

Turin.

Cette île porte notamment la Sainte Chapelle, célèbre pour son architecture aérienne, et ses vitraux, et Notre Dame de Paris, dont voici l'abside, gravée par Claude Emmel, et semblable à une galère garnie de rames. La médaille d'André Bourroux montre la grande nef gothique de Notre Dame.

Je terminerai par deux musées tout récents: la Cité des Sciences et de l'Industrie, à La Villette, dans le nord de Paris dont la médaille est de Peggy Goldstein, et surtout le Musée d'Orsay, consacré à la peinture et à la sculpture du XIXème siècle. La médaille, dessinée par l'architecte italienne Gae Aulenti, a été considérée par mes ingénieurs comme un concentré de toutes les difficultés techniques possibles: il y a des couleurs, du relief, une patine spéciale; il y a même des parties évidées, des 'fenêtres'. Je crois pouvoir dire que les spécialistes se sont brillamment tirés de cette épreuve. Consacrée à un musée, cette médaille est, elle aussi, en elle-même, un petit musée du savoir-faire des médailleurs.

THE MAGNES MUSEUM'S JEWISH-AMERICAN HALL OF FAME MEDAL SERIES THE FIRST TWO DECADES

Mel Wacks

Founding Director of the Jewish-American Hall of Fame, USA

One afternoon in 1968, I was discussing a proposed Jewish-American Hall of Fame series of medals with Seymour Fromer, the founder and director of the Judah Magnes Museum, in Berkeley, California. A member of the newly formed Israel Numismatic Society of Northern California happened to overhear our conversation and he generously offered to contribute \$500 to get us started. And so, with a freshly signed check from Julian Levin, this great adventure was launched.

Mr. Fromer recommended a sculptor best known for his religious decorative art - Victor Ries - who had recently been honored with a one-man show at the Museum. Ries was asked to submit sketches for our first medal, that would appropriately commemorate the Museum's namesake, Rabbi Judah L. Magnes, native of the San Francisco Bay area and founding president of the Hebrew University. We chose the Medallic Art Company as the mint after I personally met with their president William Louth. When Ries submitted his sketches there were several surprises. He didn't use a portrait of Magnes, but instead portrayed his life's achievement - the Hebrew University - and the sculptor suggested a unique rounded trapezoidal shape as an alternative to the usual round design. Since his design and distinctive shape so perfectly suited each other, we decided to go ahead and produce one of the only non-round medal series ever created. While the unusual shape required expensive trim tools and caused a number of production problems over the years, I believe that it has added substantially to the attractiveness and desirability of these annual issues.

Ries produced the large 8 inch models in solid bronze, carving, welding and hammering them into shape, as opposed to the usual method of making the models out of a clay-like material. When I examined the lead impressions of the 2 inch dies, it was discovered that the artist had neglected to sign his work and so the mint punched his initials directly into the die (in the left obverse field). The reverse features a quote of Magnes made to an early graduating class of the Hebrew University: 'Seek truth without fear'.

The sculptor chosen for the second medal was Professor Robert Russin of the University of Wyoming. Russin, like Ries, had been honored with a one-man show at the Magnes Museum. He had expressed the wish to create a medallic portrait of Albert Einstein, which was agreed upon. I have found that when the artist can have maximum artistic freedom and participates in the choice of subject, he or she produces the best possible work!

Russin did not submit any sketches; the first we saw of his design was a photograph of a clay rendering. It had great strength of character, and I assumed it was the final design. I even used it to illustrate the flier. However, it turned out to be only a preliminary model, and Russin went on to refine the portrait of the famous physicist, but its craggy strength remained. The Einstein commemorative medal was called 'the most beautiful art medal ever created' by a New York numismatic columnist. The reverse design features a peace symbol within the corona of the sun, alluding to the proof of one of the precepts of Einstein's Theory of Relativity, during a full eclipse in 1919. Russin preferred not to do the medal's reverse lettering; he instructed the mint to insert 'The highest religion is the service of humanity'. This was done, but it



Ries: Rabbi Judah L. Magnes, 1969.



Russia: Albert Einstein, 1970.



Wiener: Louis Brandeis, 1971.



Russia: Albert Einstein, 1970.



Wiener: Louis Brandeis, 1971.



Russia: George Gershwin, 1972.



Vinice: Haym Salomon, 1973.



Russia: George Gershwin, 1972.



Vinice: Haym Salomon, 1973.

doesn't have the vitality of the rest of the work.

For the third Jewish-American Hall of Fame medal, we asked Victor Ries to portray Supreme Court Justice Louis Brandeis. He submitted several abstract designs, but this time we definitely wanted a portrait showing Brandeis's Lincoln-esque features. Since Ries did not do portraits, unbeknownst to us he submitted designs to his sister, Gerta Ries Wiener, and asked her to complete the models. Though Mrs. Wiener had more than a half century of notable artistic creations behind her, the Brandeis commemorative (issued in 1971) was her first commercial medallic sculpture. She has gone on to be the Jewish-American Hall of Fame's prime sculptor, having created a total of nine medals thus far!

For his second commission, Professor Russin agreed on famed American composer George Gershwin. However, Russin found it far more challenging to create a portrait of the young composer (who died before he was 40) than to model Einstein's familiar features. The sculptor modeled and rejected eight portraits before being satisfied! The medal's reverse shows Gershwin's strong hands playing his Steinway, adapted from a contemporary photograph by Fitz. Freeform lettering expresses Gershwin's philosophy that 'Jazz is the result of energy stored in America'. The facsimile signature was copied from an original autograph loaned to Russin by Ira Gershwin.

It was decided that the next medal would be a very important one, honoring the long overlooked 'Financier of the American Revolution', Haym Salomon, who died virtually penniless as a result of his generosity to the cause of freedom. Paul Vincze, who had created official medals for the State of Israel, and who had created medallic portraits from life of Queen Elizabeth, Churchill, Truman, and many others, agreed to sculpt the Salomon medal for us. However Vincze preferred to do the design in a classic round shape, which we agreed to. This was a challenging assignment for Vincze, since no likeness of Salomon is known. But the medallic portrait which Vincze created - for which his only reference was a painting of Salomon's somewhat overweight daughter - is a most convincing one. If Salomon did not look like Vincze's portrait . . . he should have! In fact when the American Jewish War Veterans issued stamps to honor Haym Salomon, they copied Vincze's medal, unfortunately without giving the artist any credit.

Sculptor Jacques Schnier had his studios only a few miles away from the Magnes Museum. While he was a prolific artist, listed in every issue of *Who's Who in American Art* from the first 1935 edition to the present, he had only created one numismatic item. But that was something well known to every American coin collector: the United States commemorative half dollar minted in 1936 to honor the opening of the San Francisco - Oakland Bay Bridge. Schnier was commissioned to honor the distinguished statesman Herbert H. Lehman, former Governor and Senator from New York. He created a very high relief portrait and equally high relief Star of David on the reverse. Lehman's widow supplied her husband's favorite Biblical passage, which surrounds the star: 'To do justly, love mercy, and walk humbly with thy God' (Micah 6:8). Within the star is the Hebrew word 'tzaddik' which means 'righteous'.

It had been three years since Gerta Ries Wiener had created the Justice Brandeis medal, based on sketches by her brother Victor, so we thought it was time for her to design a medal completely on her own, honoring the Revolutionary War's 'Patriotic Rabbi', Gershom Seixas. (Out of the next four Jewish-American Hall of Fame medals, Gerta designed three and her brother Victor Ries created one.)

The Seixas medal is the model of simplicity, with no inscriptions on either side, except for the honoree's signature. The likeness was based upon a portrait which hangs



Schnier: Herbert H Lehman, 1974.



Wiener: Gershom Seixas, 1975.



Wiener: Henrietta Szold, 1976.



Touro Synagogue, 1977.



Wiener: Golda Meir, 1978.



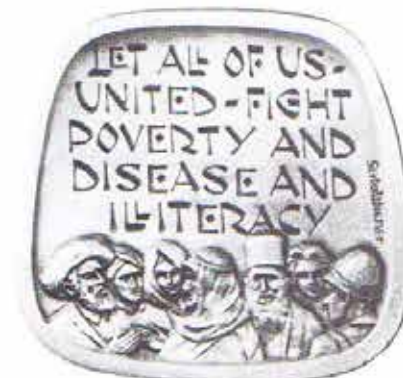
Reed: Levi Strauss, 1979.



Wiener: Golda Meir, 1978.



Reed: Levi Strauss, 1979.



Wiener: Golda Meir, 1978.



Reed: Levi Strauss, 1979.

in Columbia University, since Rabbi Seixas was the only non-Episcopalian to serve as a founding trustee of the university from 1787 to 1815. On the medal's reverse, the 200 year old patriots appear to be stepping out of the medal.

Many times when I read about a mint or medalist, I will clip the article for later reference. So when I was considering who would create the 1979 medal honoring the pioneer clothing manufacturer, Levi Strauss, I remembered that I had read about a medalist who lived nearby. I met Hal Reed, who had created a medal saluting atomic power for the Society of Medalists, and who was only five minutes away from my house. I presented Hal with rough sketches of my ideas for the medal and he took it from there. I asked him to save all of his sketches and interim models so that we could document the 'making of a medal'. I was amazed how Hal could just as easily carve a positive or negative impression of the design or lettering.

We had obtained the cooperation of the Levi Strauss Company, and so they allowed us to use their famous logo and the motto, 'Everyone knows his first name'. Hal speedily produced an excellent likeness of this California forty-niner, framed to resemble an old photograph. The reverse features three Levi's-clad men performing various physical activities. The medals were minted by the Metal Arts Company, Rochester, New York.

Hal Reed was called upon again to create the 1980 Jewish-American Hall of Fame medal honoring Jonas Salk, developer of the Salk vaccine against Polio. Hal modelled the portrait after photographs of the famous researcher, but this did not prove to be completely satisfactory. And so the sculptor personally met Dr. Salk and made a few sketches which enabled him - within only a few days - to modify the portrait model. The reverse design speaks eloquently and movingly without any distracting inscription. Victory over the dreaded disease is celebrated by two boys playing ball on the grounds of the Salk Institute, as a past victim, holding a balloon, looks on. The balls and balloon blend beautifully in the design.

The commission for our third female honoree again went to Gerta Wiener. The medal celebrated the 200th birthday of the educator and philanthropist, Rebecca Gratz, who founded the first Hebrew Sunday School in 1838. The lovely portrait captures the youthful charm and beauty of Rebecca. It was inspired by the portrait painted by Thomas Sully, who was introduced to her by the famous author, Washington Irving. Irving was also responsible for giving Rebecca Gratz literary immortality. It was in 1817 when he spoke of her charm, beauty and goodness to his friend Sir Walter Scott, who introduced a Jewish female character into the work that was then in progress, *Ivanhoe*. The reverse incuse inscription quotes the words of George Eliot, that were also used by Rabbi David Philipson in his introduction to *The Letters of Rebecca Gratz*, 'Were all virtue and religion dead, she'd make them newly, being what she was.'

Mrs. Wiener created her sixth medal for the Jewish-American Hall of Fame in the following year, 1982, honoring concert violinist Isaac Stern on his sixtieth birthday. Since the sculptress was not happy with any of the photos of Mr. Stern that she could locate, she sat through several showings of the movie about Stern's trip to China, *From Mao to Mozart*. She then went home and created the portrait from memory. While Stern was initially portrayed wearing his cardigan, a more formal mode of dress was shown in the final design. The reverse depicts the entrance to Carnegie Hall (which has since been remodelled). This commemorates Stern's memorable debut in the venerable hall in 1943, and also its 90th birthday, made possible by the efforts of Stern and others to save the landmark from demolition in 1960. Stern has remained President of Carnegie Hall ever since. This medal too was struck by Metal Arts, but the mint then changed hands



Reed: Jonas Salk, 1980.



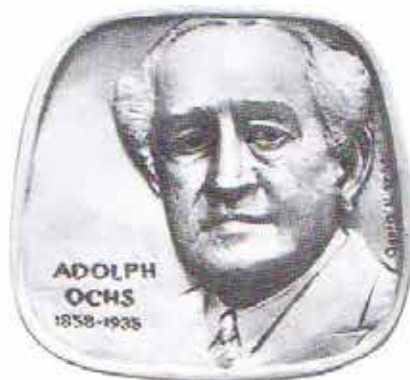
Wiener: Rebecca Gratz, 1981.



Wiener: Isaac Stern, 1982.



Wiener: Emma Lazarus, 1983.



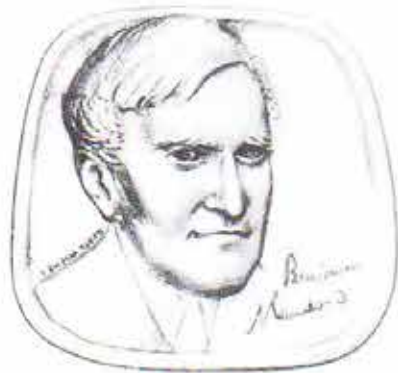
Ruslin: Isaac Bushvets Singer, 1984.



Wiener: Adolph Ochs, 1985.



Vincze: Jews who helped Columbus, 1986.



Wiener: Benjamin N. Cardozo, 1987.

and was purchased by Johnson Matthey, who continued to strike our next few medals.

I like to get a head start on others, and so while everyone was waiting for the centennial celebration of the Statue of Liberty in 1986, the Museum honored the famous poet, Emma Lazarus, in 1983. It was Lazarus who wrote the immortal words 'Give me your tired, your poor, your huddled masses yearning to breathe free' exactly one hundred years earlier. The handsome portrait of the young poet stands out in very high relief from a border inscribed with an excerpt from *The New Colossus* in her own handwriting. Her sonnet brought an impressive \$1500 contribution for the Statue of Liberty's pedestal, but tragically, Emma Lazarus did not live to see the Statue erected since she died at the age of 38. The medal's reverse design movingly depicts the hopeful immigrants - men and women, young and old - as they first gaze upon the Statue of Liberty, 'Mother of Exiles'. I may be biased, but I don't believe that the sensitive artistry of this commemorative was matched by any of the dozens of Statue of Liberty coins or medals that followed.

After eleven years, Professor Robert Russin again was enlisted to create a Jewish-American Hall of Fame medal; this one honoring Nobel laureate Yiddish writer Isaac Bashevis Singer. Actually, Russin was asked to do this medal several years earlier; he patiently waited until a personal sitting could be arranged with the much-travelled author. But his patience was rewarded with two days in Singer's New York apartment, where the medallion portrait was sculpted from life. The very large size of the original portrait bas relief - 16 inches diameter - and the extremely high relief caused the Johnson Matthey Mint to say that they didn't have the capability of reducing it to prepare the die. However they did manage - after we agreed to pay a large additional fee!

Since we celebrate the bicentennial of the American Constitution in 1987, the Magnes Museum has chosen to honor one of its most elegant supporters and interpreters,

Supreme Court Justice Benjamin Cardozo. Gerta Wiener has created another memorable portrait, and even though she vowed not to do any more medallion architecture following her meticulous depiction of Carnegie Hall, she decided to symbolically feature the Supreme Court building on the Cardozo medal's reverse. For this medal, as well as the previous 'Jews Who Helped Columbus' commemorative, we returned to our old friends at Medallion Art Company.

It is hard to believe, but the Magnes Museum's Jewish-American Hall of Fame series of medallion art is now the second longest running such enterprise, second only to the Society of Medallists. It began on a \$500 'shoestring' and has already raised over \$100,000 for the educational projects of the Magnes Museum. Plus, the series has produced outstanding works of medallion art, and helped to educate the public as to the important contributions of its honorees in all areas of American life.

In addition to the annual Jewish-American Hall of Fame medal, the Magnes Museum also commissions larger cast bronze medals that are usually individually signed and numbered by the artist. We are proud that these special medals have included the first ones available to the general public by Marika Somogyi and Alex Shagin ..., who coincidentally produced the two commemoratives for the Society of Medallists in 1986.

For the Museum, Marika has credited notable medallion tributes for Raoul Wallenberg, the heroic Swedish diplomat responsible for saving thousands of Hungarian Jews from the gas chambers; *Three Penny Opera* composer Kurt Weill and his wife Lotte Lenya; Rabbi Judah Magnes, founding president of the Hebrew University; David Ben Gurion, the first Prime Minister of Israel; and for the Statue of Liberty Centennial, Shagin's first commercial success was commissioned by the Magnes Museum in honor of Soviet Refusenik Anatoly Shcharansky, who is now enjoying his freedom in Israel.

MEDALLIC ART AND LITERATURE PRIMATESTA'S SERIES ON DON QUIXOTE

M. Antonia Alvarez
Spain

In a work of art the main rationale is contained in itself. Any artistic work can be defined by its intrinsic and unique qualities. Medallie art is a type of sculpture with a great artistic tradition which has always provided material visualization for an idea or a message — ideas or messages also contained in literature.

There is a great difficulty in the composition of a medal, since it is an artistic work with limited boundaries of size and form — usually round in traditional medallie art — and a special technique of casting. But this difficulty can be a stimulus for a perfectionist sculptor, who has to work to convey his message by signs, in accordance with his own humanity and ability.

The medal, in its general conception, is at the same time a work of art and a spiritual creation. It is a schematic, synthetic work and the sculptor has to explain his theme by the use of the appropriate symbols, using these as measures with which to judge the truth of form.

The subject of this paper, *Don Quixote*, refers to Cervantes' immortal novel, written during the Spanish golden century. In it the author condensed all the human knowledge of his time. This extraordinary work of art is rich both in the developing of its theme and in the originality of its scenes, and because of the well-known characteristics of its unique characters, Don Quixote and Sancho Panza, this novel has always inspired a great number of plastic works of art, including medals, which have tried to interpret human life from this literary starting point.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), popularly acclaimed today as the greatest of Spanish writers, in his own time suffered misadventure and poverty and only in the last years of his life gained due recognition of his genius. Very little is known of his education. He began writing poetry very early, went to Rome with an ecclesiastical delegation, being in the service of a Spanish cardinal, but soon enlisted with the Spanish troops that were part of the allied forces of Christendom, assembled against the threat of Turkish invasion. He distinguished himself in the naval battle of Lepanto in 1571, but he was wounded severely in his left hand.

His life was so adventurous that he was even captured by Barbary pirates, taken to Algiers, and enslaved for five years. Back in Spain he became a professional author, though with little success, and had to abandon writing to become a royal tax collector. But because of his unbusinesslike habits, he was jailed a number of times. It is likely that *Don Quixote* was planned and begun while he was in prison in Seville between 1597 and 1602. The first part of the novel appeared in 1605 and its popularity was immediate, but the book did not bring its author a lot of money. After many years of publishing poetry, dramas and stories, angry with a spurious sequel to his best novel, he began the completion of it, and Part II of *Don Quixote* appeared in 1615 and equalled, if it did not surpass, Part I in its value and philosophic humor.

Don Quixote was the book that ensured his lasting fame. Admired by his countrymen, his book translated into other languages, and relieved finally from the poverty and distress that he had suffered for years, Cervantes had reached the summit of literary success. *Don Quixote of La Mancha*, the Knight of the Doleful Countenance, can be considered the Spanish book which is most famous abroad. It has been translated into every language in in-

numerable editions. Although *Don Quixote* is Cervantes' best known novel, this is not the only Cervantine writing by which Primatesta's medals have been inspired. In his 'Exemplary Novels' he has also found very interesting themes, for example, *Rinconete y Cortadillo* or especially *The Little Gypsy*, worthy of an international prize in Italy in 1963.

The narrative of *Don Quixote* is apparently told by an Arabian author, 'Cid Hamet Benengeli', as a satire on the uncounted, boring romances — derived from the early romances of chivalry like those about Charlemagne and Arthur — which had infatuated late medieval Europe. The vogue of these tales still continued alive, although they had outlived their own times and were already in their last stage when Cervantes assailed them.

Cervantes' protest was against misproportion and vagueness, those qualities that he thought were weakening his countrymen and even his own country. Thus, *Don Quixote* is the protest, the commentary of the clear mind of its author. But the greatness of *Don Quixote* lies in more positive virtues than are found in the spirit of protest, however practical and worthwhile they both may be, something more than a simple satire against knight-errant novels. The main theme of the book is about human nature. Its greatness lies in its comprehensive view of sixteenth-century Spain, in its humanity, and in the stature of its central character. Don Quixote of La Mancha, for all his absurdities, is essentially right, as is also his squire Sancho Panza. They are two contrary figures that embody two different human attitudes to life: the generosity, courage and idealism of Don Quixote are complementary to the realism of Sancho; the idealistic knight, sometimes mad but sensible at other times, and his squire, apparently vulgar, unspiritual, but full of common sense and morally healthy with the virtues that can be considered essential to the whole man, nobility and common sense.

Don Quixote's idealistic purpose is to reach the golden age, which he himself describes in 'The Goatherds' Adventure'. He pursues the humanistic ideal of establishing the kingdom of justice and goodness on Earth, but reality always prevents it, although the only one who sees it is Sancho.

The critics have always paid attention to the great pessimism that springs from this novel, since the subject is focused on the great struggle that idealism has to fight against materialism. Some of the most valuable interpretations of this book emphasize the concept of Spanish decadency during Cervantes' time, suggested by the pessimism present through all its pages. This mood can inspire the artist who — as in the case of Primatesta — has felt deeply attracted to it ever since, in the remoteness of his studio, he began to read this novel, feeling with great emotion the poetry and philosophy within the book.

A clear example of this emotion is provided by some of the medals created by the sculptor, which are examined not according to the date they were modelled but to the chapters of the book they illustrate.

1. Don Quixote is dubbed a knight

The only thing that vexed Don Quixote was that he was not yet dubbed a knight, for he fancied he could not law-



fully undertake any adventure till he had received the order of knighthood. So, he asked the innkeeper to bestow the honour of knighthood upon him. 'This night I will watch my armour in the chapel of your castle, and then in the morning you shall gratify me, that I may be duly qualified to seek out adventures in every corner of the universe, to relieve the distressed, according to the laws of chivalry and the inclinations of knights-errant like myself.'

Obverse: The burlesque ceremony of dubbing Don Quixote a knight by a mischievous, ironical innkeeper. Both figures are surrounded by mules from the stable, next to which the ceremony of knighthood takes place.

Reverse: The scarecrow symbolizes the already dead Order of Knight-errantry. The legend TO DUB HIM THE BLACK ORDER OF KNIGHTHOOD summarizes the theme of Chapter III.



2. Don Quixote and the Books

The housekeeper kindled a fire, and burned all the books that were in either the yard or the house. As Cervantes tells us at the beginning of the novel, when Don Quixote had nothing to do (which was almost all the year round), he passed his time in reading books of knight-errantry, which he did with such application and delight that eventually he wholly left off his country sports and even the care of his estate. Nay, he grew so strangely enamoured of these amusements, that he sold many acres of land to purchase books of that kind, by which means he collected as many of them as he could. He gave himself up so wholly to the reading of romances that at night he would pore over them until it was day, and would read on all day until it was night; and thus a world of extraordinary notions, picked out of his books, crowded into his imagination. His head was full of nothing but enchantments, quarrels, battles, challenges, wounds, complaints, love-passages, torments and abundance of absurd impossibilities, and all the fables and fantastical tales which he read seemed to him now as true as the most authentic histories.

Primatesta: Don Quixote and the books.

Obverse: Don Quixote, raising his sword and with an odd expression on his face, has decided to turn knight-errant, and roam through the whole world, armed cap-a-pie and mounted on his steed, in quest of adventures. He rests on the mythic giant's head, already a mad man, after having confused his understanding.

Reverse: It is all covered with printed letters from the titles of romances about knight-errants, and a legend which reads THE BOOKS WERE THE AUTHORS OF THE DAMAGE. Because of those books Don Quixote had become an insane man.



3. Rozinante

Don Quixote's horse, Rozinante, whose bones stuck out 'like the corners of a Spanish real' (a coin), is an important character in the novel, and his master thought that neither Alexander's Bucephalus, nor the Cid's Babieca, could be compared with him. After four days considering what name to give him, for, as he argued with himself, there was no reason that a horse bestridden by so famous a knight and withal so excellent in himself, should not be distinguished by a particular name, and after many names which he devised, rejected, changed, liked, disliked, and pitched upon again, he concluded to call him Rozinante.

Obverse: The poor bony horse is shown with an arrogant expression, when he tries to conquer some mules which graze on the meadow.

Reverse: The mules do not like Rozinante and kick him with their hooves. Thus the legend reads AND WAS KICKED WITH THE HOOVES. (Chapter XV).



Primatesta: Don Quixote's speech to the goatherds.



Primatesta: Rozinante.



Primatesta: Mambrino's helmet.

4. Mambrino's helmet

This adventure takes place in chapters XXI and XLV, when, in his fantasy, Don Quixote sees the golden, enchanted Mambrino's helmet, which is in fact a bowl used by barbers or hairdressers.

Obverse: In its right position, the medal represents a helmet, but turning it upside down, all that can be seen is a barber's bowl.

Reverse: The fight that takes place in the inn courtyard. It is transformed into 'Agramante's battlefield', according to Don Quixote's imagination, who sees himself as the first character and protagonist.

5. The galley slaves

The message of this adventure from chapter XXII is the disillusionment, the great sadness of the knight. For this reason the legend reads I HAVE ALWAYS HEARD THAT TO MAKE VILLAINS GOOD IS TO THROW WATER INTO THE SEA and appears on a symbolic playing card heart hit by a stone.

Obverse: Don Quixote addresses the galley slaves, while Sancho hides behind his master, afraid of those thieves.

Reverse: Out of his madness and idealistic purposes, Don Quixote sets them free, but the galley slaves attack the knight and the squire and leave both of them wounded on the ground.

6. Don Quixote's penitence in the mountains of Sierra Morena

Obverse: Don Quixote, having decided to do what other knights do, is lonely, almost without clothes, on top of a mountain. There is a poetic meaning in this medal, represented by its composition and the flower taken by the knight-errant. The summits of the mountains are drawn in outline in the background.

Reverse: Don Quixote makes poetic complaints to his love Dulcinea. A symbolic rose, broken, is the background of the legend, with a fragment of these beautiful verses: HERE DON QUIXOTE CRIED ON DULCINEA'S ABSENCE. (Chapters XXV and XXVI).

7. The dreadful battle fought by Don Quixote with certain wine-skins

In chapter XXXV, Sancho Panza comes running out of Don Quixote's chamber in a terrible fright, crying out, 'Help, help, good people! Help my master! He is just now at it, tooth and nail with that same giant, the Princess Micomicona's foe; I never saw a more dreadful battle in my born days. He has given him such a blow, that off went the giant's head.'

The innkeeper sees, terrified, that Don Quixote has been cracking his wine-skins that stood filled at his bed's head, and that they had taken the spilt liquor for blood. Then, running with the whole company into the room, they found the poor knight in a most comical position.

Obverse: Don Quixote is fighting against the wine-skins with his swords. He wears on his head a little red greasy nightcap of the innkeeper's; he has wrapped one of the best blankets about his left arm for a shield, and wields his drawn sword in the right, laying about him pell-mell. The wine-skins have the appearance of a human figure.

Reverse: The legend is HE SEEMED TO BE WOUNDING SEVERFLY from chapter XXXV, where this adventure takes place. There is also a jug pouring water – water, as opposed to wine. With water the knight is woken up from his dream.

8. Camacho's marriage

Obverse: Everybody is eating at the rustic marriage, mainly Sancho, who is as happy as he has ever been. On the contrary, Don Quixote sits melancholic, observing the feast. This time, at least, he has not been defeated.

Reverse: The bride, beautiful Quiteria, prefers love to fortune. The legend is taken from the song that the god Cupid sings, joining the choir of nymphs which dance during the marriage. This begins: I AM THE POWERFUL GOD ...



9. Clavileno's adventure

Obverse: In this joke prepared to amuse their hosts, the Dukes, tired of monotonous diversions, transform the knight and his squire into buffoons. To perform the trick, they cover Don Quixote and Sancho's eyes and put them on a wooden horse. In this position the knight and the frightened squire hope to fly over the sky.

Reverse: At the end of the adventure, they fly but not over the sky: they are simply thrown away, while the rockets explode and the guests burst with laughter. The bandage on the eyes symbolizes the opposition to truth; everything in this adventure is a lie. In the background the legend HE FLEW OVER THE SKY. (Chapter XLI, part II).



10. Sancho Panza on his Island

Obverse: Sancho feels very happy after having fulfilled his ambition. He has become fat as a new governor who has only to rule over his people. The Island of Barataria is surrounded not by water, but by land.

Reverse: The joke of the Duques is finished and Sancho's government also finishes, destroyed by his false subjects. He tries to defend his island, but is beaten and trampled. The legend is AND HE WAS THROWN ON THE GROUND. . . (Chapter XLV).



After all these adventures, Don Quixote returns home with Sancho. He thinks to spend a year of inaction there, but is seized with a violent fever that confines him to his bed for six days, during which time his good friends, including Sancho Panza, never stir from his bedside. Before dying he recovers his sense and declares: 'I am no longer Don Quixote of La Mancha, but Alonso Quixano. I declare myself an enemy of Amadis de Gaul and his whole generation; all foolish stories of knight-errantry I detest. I have a true sense of the danger of reading them, and of my past follies; and, through Heaven's mercy and my own experience, I abhor them.'

Thus died that ingenious gentleman, Don Quixote of La Mancha, whose native place Cid Hamet is not directly mentioned, with the intention that all the towns and villages in La Mancha should contend for the honour of giving him birth, as the seven cities of Greece did for Homer.

Medallic art, with its great tradition, its difficult yet unique format – the relation between obverse and reverse, idea and form, theme and plasticity – is a fascinating challenge for sculptors. The message of literature can be conveyed through the medal, using as its means of expression figurative forms. In his medallic work the medalist's humanity and mental faculty are tested: Primatesta's series on *Don Quixote* shows his ability to enter fully into Cervantes' spirit, into the best Spanish writer's humanity.



Primatesta: Don Quixote's penitence in the Sierra Morena.

Primatesta: Sancho Panza on his island.



Cinquantième anniversaire de Rome comme capitale de l'Italie, 1911.



La Conférence de Gênes, 1922.



Giuseppe Colombo, 1906.

CENT CINQUANTE ANS D'HISTOIRE EN MEDAILLE

Mariangela Johnson

Déléguée de la FIDEM pour l'Italie

L'un des aspects essentiels qui caractérisent la médaille dès son origine est celui de savoir raconter, par des images et par des mots, les faits plus ou moins importants qui ont marqué l'histoire des hommes, leur cheminement au cours des siècles.

C'est durant l'une des récentes recherches que j'ai faites dans les archives de la Maison Johnson que cet aspect de la médaille m'a particulièrement frappée. Je devais choisir les médailles les plus significatives pour une exposition organisée au 'Castello Sforzesco' de Milan, rappelant les cent cinquante ans d'activité de la Maison Johnson. Au cours de cette longue époque, cette entreprise a accumulé environ quarante mille coins de médailles, plaquettes et décorations qui constituent de nos jours des archives uniques en leur genre et dont la consultation peut être source de continuelles découvertes concernant les différents domaines de l'activité humaine.

C'est pour cette raison que le matériel choisi a été classé et subdivisé en sections dont chacune, suivant l'ordre chronologique, traite un sujet différent. Cette opération a mis en évidence deux aspects fondamentaux: tout d'abord la variété des sujets que les médailles représentent ainsi que la richesse de documentation qu'elles offrent; ensuite les grands changements survenus dans les médailles au cours du siècle dernier - changements de style, de forme, d'utilisation.

En effet, la médaille reflète dans son aspect extérieur l'expression artistique qui lui est contemporaine: de plus elle modifie également ses contenus devenant tour à tour moyen de propagande, témoignage d'événements, document du passé et message du présent et de l'avenir.

Les médailles que nous allons considérer représentent quelques exemples choisis pour illustrer ces caractéristiques, sur une période qui va de la fin du dix-neuvième siècle à nos jours. Ces médailles, fabriquées par la Maison Johnson, représentent différents sujets concernant événements politiques, domaine scientifique et culturel, célébrations religieuses, évolution industrielle et économique, progrès de la médecine, manifestations musicales et théâtrales, travaux publics. Il s'agit certes d'une analyse sommaire qui, à mon avis, suffit toutefois à montrer la variété des sujets que traitent les médailles.

Le premier sujet concerne les médailles en tant que document d'événements politiques qui ont fondamentalement changé la vie de l'Italie depuis les faits du Risorgimento jusqu'aux deux guerres mondiales.

Une médaille de 1911 rappelle un événement fondamental pour notre pays - le cinquantième anniversaire de la proclamation de Rome comme capitale de l'Italie. L'importance de ce fait qui marqua l'unification du pays après les guerres d'indépendance qui survinrent tout au long du Risorgimento jusqu'en 1861 est bien mise en relief par cette médaille qui, pour sa grande beauté, est considérée comme l'une des plus précieuses de la collection Johnson. A l'avant sont représentés les portraits des rois Victor Emmanuel II et Victor Emmanuel III qui ont vu le début et la fin des luttes pour l'unification de l'Italie.

Un grand module de douze centimètres permet de lire aisément la complexité du dessin du revers. Au centre on trouve un aigle avec bouclier et couronne, symbole de la famille de Savoie. Tout autour, sur une large bande circulaire s'inscrit une composition complexe de figures qui illustrent de façon allégorique l'histoire de la Maison

de Savoie, depuis Umberto Biancamano jusqu'à Victor Emmanuel II. L'inscription souligne et exalte le but commémoratif de la médaille qui est presque un monument à la dynastie régnante. Cette médaille est en outre un exceptionnel exemple d'Art Nouveau, merveilleusement réalisée par le sculpteur Giannino Castiglioni qui fut l'un des plus grands maîtres du goût et du style de l'époque.

Considérons maintenant une médaille qui représente plus directement un événement politique. En 1922 se réunit la Conférence de Gênes au cours de laquelle fut conclu le Pacte de Rapallo qui définit les limites territoriales de la nouvelle Europe, à la fin de la première guerre mondiale. La médaille frappée cette année-là reproduit à l'avant le portrait de Christophe Colomb, fait à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, en 1892 - ceci pour rappeler d'une part que l'Amérique avait elle aussi participé à la guerre et d'autre part que la conférence avait eu lieu à Gênes, ville natale de Colomb. Sur le revers on peut admirer un magnifique Saint Georges luttant contre le dragon, iconographie extrêmement courante dans la culture génoise, d'origine chevaleresque et en relation avec les croisades. L'auteur de cette médaille est Ludovico Pogliaghi, artiste génial et éclectique, qui s'exprime selon un modèle à la fois classique et romantique, atteignant un très haut niveau artistique.

Sciences, Lettres et Art sont un autre domaine dans lequel la médaille a toujours trouvé moyen de s'inspirer et d'être utilisée aussi bien à des fins commémoratives que comme cadeau ou récompense. En effet, les médailles frappées pour les universités et les académies sont extrêmement nombreuses. D'illustres professeurs, des fondateurs d'universités, des chercheurs, des savants y sont souvent représentés. Quant aux médailles consacrées à des monuments, des expositions et des musées, des restaurations d'ordre architectural, des fondations à caractère culturel, elles sont également tout aussi fréquentes.

Je pense que tout le monde connaît le Politecnico de Milan l'une des universités les plus importantes d'Italie où l'on fait des études pour être ingénieur, chimiste ou physicien et où l'on peut faire de la recherche scientifique. Il fut fondé par Giuseppe Colombo, ingénieur qui est représenté sur la médaille frappée en 1906 pour rappeler les cinquante années d'enseignement de l'illustre professeur. Celle-ci est devenue la médaille propre du Politecnico de Milan, qu'il reproduit depuis cette date. Au revers est représenté un détail de la fresque 'L'école d'Athènes', peinte par Raphaël dans une des loges du Vatican: le groupe d'Archimède en train de faire une démonstration de géométrie.

Cette médaille est l'oeuvre d'un très grand graveur, Angelo Capuccio, qui a exclusivement travaillé pour la Maison Johnson. Son exceptionnelle habileté lui permettait le plus souvent de graver le coin directement dans l'acier et au temps où la technologie mécanique n'était pas très avancée, il réalisa à la main quelques-unes de ses plus belles médailles, à partir des modèles originaux d'artistes qui appréciaient son travail et admiraient sa technique. D'ailleurs la technique particulièrement raffinée de la gravure était pour Angelo Capuccio une véritable forme d'art. En effet, il réalisa souvent des médailles qu'il avait conçues lui-même, d'une très grande beauté. Nous pouvons voir ici à quel point il a su traduire en bas-relief une



Greco: *L'Université de Reggio Calabria*, 1982.



Castagné: *Année Sainte*, 1925.

œuvre picturale, respectant les caractéristiques propres à la peinture de Raphaël, dans une sorte de copie-interprétation d'un grand effet.

Une médaille aussi a été frappée pour une importante université italienne: l'université de Reggio Calabria. L'auteur en est un grand artiste italien, Emilio Greco, très connu même à l'étranger pour ses sculptures - surtout des nus de femme - et pour ses dessins exceptionnels. On trouve ses œuvres dans les plus grands musées du monde. Cette médaille, réalisée en 1982, consacre la récente création de l'université de Reggio Calabria; elle représente une femme aux formes opulentes qui tient des fleurs, symbole à la fois de force et de douceur, caractéristique d'une terre sauvage et splendide comme l'est justement l'Aspromonte calabrais.

Comme on peut l'imaginer, la médaille a une grande importance dans le domaine religieux. Elle y joue plus que jamais un rôle pratique, devenant un moyen de propagande irremplaçable. Mais nous ne verrons ici que des médailles commémorant des événements ayant trait aux papes, aux jubilé, aux églises et aux congrégations religieuses. Il s'agit de médailles qui ont toujours une grande valeur artistique et qui ont leur importance en tant qu'hommage prestigieux ou document officiel.

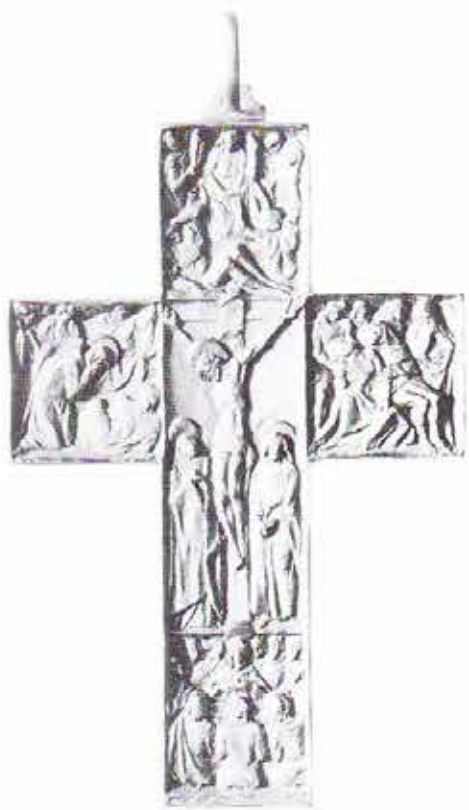
La célébration des Années saintes qui ont lieu tous les vingt-cinq ans, se caractérise par l'ouverture et la fermeture de la sainte Porte, située dans l'entrée qui ouvre sur la basilique de Saint Pierre de Rome. Il s'agit d'une porte murée que le pape entreprend de démolir symboliquement à l'aide d'un marteau, lorsque s'ouvre l'Année sainte et qui est refermée par un mur de briques, l'Année sainte terminée. Parmi les nombreuses médailles qui ont été réalisées à cette occasion, celle qui rappelle la fermeture de la sainte Porte, à la fin de l'Année sainte célébrée par Pie XI en 1925, me semble très significative. C'est l'œuvre du sculpteur Albino da Castagné, qui exécuta ce portrait magnifique, directement du sujet. Le pape lui-même a posé pour l'artiste, au Vatican, lui permettant de cueillir l'expression la plus authentique du personnage et le caractère propre de l'homme. On trouve au revers de cette médaille une rigueur de composition propre à cet artiste, maître raffiné du goût impressionniste qui marquait le début du dix-neuvième siècle, goût qui marquera toutes les œuvres de sa longue carrière. Il y montre une tendance picturo-romantique s'exprimant par des douceurs dans le modelé et des effets lumineux d'une rare élégance.

Parmi des dernières réalisations consacrées au pape Jean-Paul II, il y a une croix pastorale en or qui a été offerte au Saint-Père en 1985. Cette croix est un exemple de l'art d'un célèbre sculpteur, spécialisé en sujet religieux, Enrico Manfrini, qui a également réalisé de nombreuses médailles traitant d'événements importants qui concernent l'Eglise et récemment les médailles qui commémorent les nombreux voyages de Jean-Paul II à l'étranger.

Conçu selon le modèle des croix du quatorzième siècle, cet ouvrage a l'aspect précieux d'un bijou et l'importance d'une œuvre d'art. La scène de la crucifixion, d'une gravité digne de Mantegna, s'accompagne de scènes de la vie et de la passion du Christ. Le modelé de Manfrini, caractérisé par un trait incisif tout à fait personnel, est soutenu par une savante harmonie dans la composition. L'artiste modèle directement, sans études ni dessins préparatoires, avec une assurance telle que toute retouche est inutile et qu'elle lui permet d'obtenir l'extraordinaire fraîcheur de ses bas-reliefs.

Dans un de mes précédents exposés, j'ai déjà eu l'occasion de vous parler des médailles réalisées pour l'industrie. C'est un domaine dans lequel la médaille peut être tout à la fois un document de l'évolution historique de l'industrie, cadeau à divers personnages et, plus récemment, objet de prestige et de propagande qui s'identifie souvent avec l'œuvre d'art.

Des origines de l'industrie italienne qui commence à se



Manfrini: Croix pastorale de Jean Paul II, 1985.

développer surtout dans le domaine textile, vers la seconde moitié du dix-neuvième siècle, une médaille perpétue le souvenir d'un personnage qui fut d'une grande importance en son temps: Alessandro Rossi, entrepreneur génial et précurseur de nombreuses théories modernes. Cette médaille, exécutée en 1889, est une oeuvre de jeunesse de Ludovico Poliaghi; elle suit les règles de composition les plus classiques et offre des éléments allégoriques comme la femme à la couronne de lauriers ou la roue dentée, des références à l'activité propre à la Lainerie Rossi de Schio montrant des balles de laine et la vue de la fabrique située dans un paysage vicentino. Tout ceci orne le portrait central du personnage auquel la médaille fut consacrée à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire.

Un écart de presque cent ans explique la différence entre une autre médaille et la précédente. On peut noter un changement radical du goût dans la conception de cette oeuvre de Arnaldo Pomodoro, artiste célèbre dans le monde entier pour ses grandes sculptures qui ornent places et édifices et que l'on peut également admirer dans de nombreux musées. Cette médaille aussi est consacrée à un industriel, Osvaldo Borsani, fondateur et directeur de la Maison Tecno - grande fabrique de meubles de bureau - à l'occasion de sa mort. Exposée également ici à la FIDEM, c'est une médaille exécutée en 1985 dont la conception est très originale: une spirale se déroulant sur des coins brillants qui sont l'une des caractéristiques du langage artistique de Arnaldo Pomodoro. Le portrait du personnage apparaît de plus en plus rarement sur les médailles contemporaines; le souvenir en est tout au plus confié à une légende ou au 'logo' qui représente l'activité du personnage.

C'est surtout dans le secteur bancaire que la médaille a eu une grande diffusion comme moyen de propagande. Les banques se sont toujours intéressées à la réalisation de médailles prestigieuses faisant ressortir la rapide croissance économique et l'importance de leur établissement. Ayant



Pomodoro: Osvaldo Borsani, 1985.

recours depuis toujours à des artistes, les banques produisent des médailles le plus souvent d'une très grande beauté.

Une médaille, exécutée à l'occasion du trente-cinquième anniversaire de la fondation de la Banca Popolare de Milan en 1901, fut par la suite adoptée, en petit module fait de métaux précieux, comme médaille de représentation de la banque, au cours des années successives. Le sculpteur Egidio Boninsegna exécuta la médaille pour l'anniversaire de la banque. Boninsegna se forma dans l'atelier de gravure de la Maison Johnson et dans le milieu des artistes qui gravitaient autour, révélant très vite une remarquable personnalité, dans le courant impressionniste de la Scapigliatura milanaise.

De nos jours encore, la banque, en s'orientant vers l'oeuvre d'art, utilise la médaille comme moyen de propagande capable de traduire sa puissance économique et son prestige. On peut considérer la banque comme un véritable mécène de notre temps car elle entreprend la restauration de vieux édifices, revalorise les oeuvres d'art, montrant un véritable intérêt et une grande curiosité pour les expressions artistiques les plus actuelles.

En conséquence, elle recourt à des artistes de grand renom dans le choix de ses médailles. Une médaille pour la Cassa di Risparmio de Pistoia e Pescia est l'oeuvre du sculpteur Jorio Vivarelli qui, par une abstraction formelle cohérente avec toute sa sculpture, stylise ici l'architecture moderne du nouveau siège de la banque dont l'inauguration a été l'occasion pour frapper une médaille précieuse tant par le métal que par sa valeur artistique.

Considérons maintenant un sujet pour lequel la médaille a depuis toujours été objet de propagande et de commémoration: la musique et le théâtre. Les médailles qui se rapportent à ce sujet font souvent l'objet de collectionnisme passionné; grâce à elles, on peut de nos jours reconstruire l'histoire des grands théâtres, les étapes de la carrière de grands interprètes et avoir encore présents les visages de

grands artistes et de grands musiciens.

C'est Arturo Toscanini, au visage et au nom universellement connus, qui est immortalisé dans une magnifique médaille que Leonardo Bistolfi exécuta en 1920. Le musicien en personne décida de faire exécuter cette médaille, requise lors de ses années d'activité les plus intenses pour offrir ou pour distribuer en maintes occasions, animé d'un esprit proche de celui des princes de la Renaissance. Leonardo Bistolfi, artiste de grand renom en son temps, représentant de la Scapigliatura et de l'Impressionisme, fut un excellent portraitiste, comme nous pouvons le voir dans cette oeuvre; il a réussi à exprimer le caractère de son personnage grâce à un modelé fort et tout à fait original par sa conception, sachant rendre à la fois l'intensité de l'expression et les traits du visage.

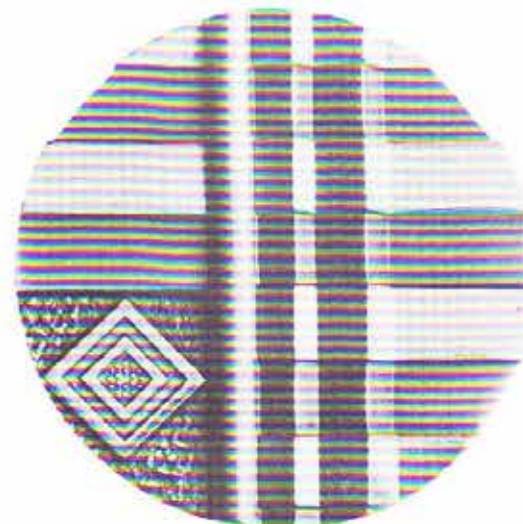
Dans la tradition des spectacles lyriques en Italie, on peut insérer la saison lyrique des arènes de Vérone qui, depuis plus de soixante ans, attire des grands interprètes et un très vaste public en organisant dans le décor suggestif des arènes romaines des spectacles d'opéras. En 1972, les arènes de Vérone ont fêté leur cinquantième anniversaire de saison lyrique, frappant une belle médaille exécutée par Guido Verol. Cet artiste qui s'exprime exclusivement au moyen de la médaille atteint dans le bas-relief une grande qualité de trait. Sa prédilection pour les représentations allégoriques qu'il étudie et élabore avec originalité et imagination lui permet de réaliser de singulières compositions pour la médaille. Ici le choix d'une figure féminine d'inspiration classique qui chante en s'accompagnant d'une lyre, apparaît avec la tête du lion sur laquelle elle est assise comme un élément à la fois sculptural et décoratif extrêmement réussi.

Tout comme pour la musique, pour la médecine aussi il existe un intérêt pour les médailles, intérêt de collection mais aussi de commémoration qui devient parfois une véritable étude historique. La tradition de collectionner des médailles ayant trait à la médecine tire ses origines du passé. Je ne m'étendrai pas ici sur les médecins qui furent également collectionneurs de médailles et historiens de la médecine. Je me bornerai donc à dire que, dans la production Johnson, il existe de nombreuses médailles concernant hôpitaux, congrès, illustres professeurs et médecins célèbres, réalisées aussi bien dans le passé que de nos jours.

Une plaquette qui rend hommage au gynécologue Emilio Alfieri a été frappée en 1939 par ses élèves qui voulaient ainsi rappeler la trentième année d'enseignement de l'illustre professeur. Le portrait de profil est l'oeuvre d'un grand artiste de l'époque, Arrigo Minerbi, qui joignait à l'habileté d'artiste une rigueur d'expression dépouillée, linéaire et un peu rigide, découlant des tendances de l'art allemand des années vingt. Il fut en effet l'élève de Wildt et fut très actif à Milan dans les trente premières années de notre siècle.

En 1985 le quarante-huitième congrès national de la Société italienne de la Médecine du Travail et de la Santé s'est tenu à Pavie, dont une vue à vol d'oiseau est modelée en haut relief à l'avant d'une médaille de grande actualité, qui rappelle cet événement; cette médaille propose les thèmes de la Nature et de sa pollution, traités de façon originale par le sculpteur Angelo Grilli. Sur le revers nous pouvons noter dans les lignes horizontales très en relief l'eau des fleuves en mouvement, eau non polluée où des fleurs et des animaux comme la grenouille sur la droite peuvent encore trouver un milieu apte à la vie. Dans le bas, les galets du fleuve symbolisent le monde minéral. Angelo Grilli nous donne ici un exemple de sa façon désinvolte mais sûre de réaliser une médaille. La composition qu'il a élaborée et formulée auparavant dans un dessin est alors réalisée d'un seul coup, sans hésitations, marquant son oeuvre d'un trait qui lui est tout à fait personnel.

Je concluerai par un sujet que la médaille a souvent traité par le passé mais qui, de nos jours, a pris une am-



Vivarelli: Casa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1981.



Bistolfi: Arturo Toscanini, 1920.



Minerbi: Emilio Alfieri, 1939.



Minguzzi: Le barrage de Ridracoli, 1982.

pleur considérable. Il s'agit des travaux publics que les médailles illustrent, tantôt en reproduisant fidèlement les structures, tantôt en recourant à des figures allégoriques: chemins de fer, ponts, routes et plus récemment grands barrages et installations hydro-électriques; ces nombreuses médailles sont réalisées pour être distribuées à des personnalités politiques et aux techniciens qui réalisent l'oeuvre, mais aussi pour servir de documents aux entreprises de construction.

Nous allons considérer deux médailles qui, bien qu'elles aient quatre-vingts ans d'écart et qu'elles représentent le goût de leur temps, utilisent le même moyen d'expression. En 1904 l'Associazione Elettrotecnica Italiana fit un voyage, dirions-nous aujourd'hui, d'études, séjournant à l'Istituto Americano di Elettricità. L'électricité était une découverte récente dont les énormes possibilités d'application étaient en train de changer le monde. Les installations hydro-électriques, réalisées en utilisant la puissance hydro-électrique des chutes du Niagara furent, outre l'effet spectaculaire du lieu, l'objet d'un grand intérêt à l'époque. Une médaille fut offerte par la délégation italienne à J. W. Lieb jr., en souvenir de sa visite aux cascades; elle symbolise, par une belle allégorie, l'électricité que l'on tire de ces cascades. L'imposante masse d'eau, parfaitement rendue par le modèle d'Egidio Boninsegni, est retenue par une figure féminine tenant dans sa main un symbole électrique d'où se répand l'électricité vers les pylônes du fond. L'élégance et la luminosité de cette femme suffisent à faire pardonner à l'artiste l'ingénuité des paquebots qui naviguent sur le fleuve.

Nous sommes en 1982. De nombreuses années se sont écoulées, entraînant maints changements. Toutefois on continue à tirer l'énergie électrique de la puissance des cascades et les installations hydro-électriques sont innombrables dans le monde entier. Une médaille, réalisée par le Consorzio Acque Forlì-Ravenna, rappelle la construction du barrage de Ridracoli, fait par une grande entreprise de construction, Cogefar. L'artiste est un très célèbre sculpteur italien, Luciano Minguzzi dont les oeuvres ont un caractère remarquablement tragique, élément essentiel de ses compositions tendant à utiliser la figure humaine déviée de tout schéma conventionnel. Cette femme n'a presque rien de la beauté touchante de la médaille précédente; elle n'est conçue que comme pur moyen d'expression. Par le mouvement tournant de ses membres, elle symbolise la force qui retient le fleuve, exprimé à son tour par le tourbillon furieux des eaux se fracassant sur les rochers; l'ensemble s'inscrit admirablement dans la forme circulaire. La composition de la médaille est parfaite ainsi que la mise en place de l'inscription.

Pour finir je voudrais souligner qu'on pourrait étendre cette lecture historique sommaire de la médaille moderne à d'autres secteurs que je n'ai pas voulu examiner ici; en effet les nombreux sujets que traite la médaille de nos jours sont aussi variés que le sont les domaines de l'activité humaine.

THE TECHNIQUE OF GEM-ENGRAVING AND ITS RELATIONSHIP TO MEDALS AND COINS

Beverly Philip Mazze

Vice-President of the American Medallic Sculpture Association, USA



1. Afghani drilling bead with bow drill. (© Irving Mazze. All rights reserved.)

From its beginning, the history of medals and coins has been intertwined with that of engraved gemstones. In fact, the beginning of hardstone engraving predates the production of coins by approximately 2500 years. Thus, gem engravings were used for official and commemorative purposes long before coins and medals began to serve these functions.

Gem engraving requires mastery of the techniques of working in miniature and incise (or intaglio as it is called). Because die engraving requires mastery of the same two techniques, a number of historians have theorized that gem engravers cut the dies for early coinage. Up until now, however, no one has either proven or disproven that it was even possible for gem engravers to use the same techniques and tools for engraving metal dies as they used for engraving hardstones.

Irving Mazze, a working gem engraver and medallist, has conducted an experiment to clarify that issue, in addition to providing information and consultation on the technical points discussed in this presentation. Mazze points out that the basic technique of gem engraving has not changed in 5,000 years. Today, as in antiquity, hard stones are engraved by means of rotating tools of soft metal used in conjunction with an abrasive powder and a lubricant such as oil or water. The major difference between 3000 BC and now is that today electricity powers the tools, the tools rotate in a rotary fashion, and the abrasive almost always used is diamond powder.

It is generally accepted that the bow drill, a vertical shaft turned by a hand-operated bow, was the earliest type of gem engraving equipment. Figure 1, a photograph taken while we were in Afghanistan in 1977, depicts how a bow operated shaft is used for drilling a hole in a hardstone bead. The bead being worked is held in a fixed position - here in a block of wood with a depression into which the bead fits securely. The bow drill is used in an upright position in relationship to the bead. A cord, which is looped around the shaft, stretches taut between the two ends of the bow. The craftsman steadies the shaft with one hand. With the other, the craftsman draws the bow back and forth, causing the drill to rotate against the stone first one way, then the other, in a reciprocal action.

The drill shaft in this photograph is a hollow metal tube. A natural diamond crystal, force fit into one end of the tube, is used as the drill bit. The craftsman flicks water between the diamond crystal and the bead as a lubricant to enable abrasion to take place while he works the bow. The abrasive action between the harder diamond and the softer bead wears away the bead; gradually a hole is drilled. Another way of drilling with a bow operated shaft would be to use a hollow tube of soft metal such as copper, along with a slurry of water and a natural abrasive such as sand, emery, or various kinds of rocks that become an abrasive when finely crushed.

Instead of drilling, using a tube for the bow-operated shaft, the Afghani could have engraved, using a copper rod

formed into a ball shape at its working end. This tool would make a ball-shaped depression when rotated with an abrasive slurry against a harder stone. Once two or more depressions had been made they could be connected by scraping a channel between them with a chip of stone harder than the stone being engraved for example, or perhaps by grinding away with a ball shape bow-operated tool the edges of a row of depressions lined up side by side.

The overall shape so engraved could represent, for example, the main body mass of an animal such as a horse. It would be possible to render the shape of the legs, neck and head of a horse in the manner just described by varying the diameter of the depressions and the width of the connection channels. A few scratched lines with a knapped piece of flint or a splinter of diamond or corundum could be used to suggest remaining details such as ears or tail. Obviously these techniques would not produce an engraving of great technical virtuosity. The subject would be recognizable, however, like the Etruscan engraving of a warrior shown in figure 2.

By the time of Hellenistic Greece and Imperial Rome, gem engravers were able to produce virtuoso engravings in hardstone like the cameo shown in figure 3, called the Gemma Augustea. What technical breakthrough made such proficiency possible?

Let's begin formulating the answer to that question by taking a look at the kind of equipment Irv Mazze uses today for complex engravings. Figure 4 shows one type of modern gem engraving equipment, which can be referred to as either a spindle or a lathe. This spindle consists of a horizontal shaft supported by two vertical uprights. The shaft is powered by a small motor, which is hooked up to it by a pulley. The working end of the shaft takes threaded tools, which the engraver shapes individually from rods of soft iron or low carbon steel. Before being used to engrave, the tools first are charged with diamond powder, then lubricated with oil. Finally the engraver brings the gemstone up under the tool and begins engraving. One hand holds the gemstone under the tool; the other steadies the gem and helps manipulate it.

Modern engravers would use many different shapes and sizes of tools for engraving a cameo like the Gemma Augustea, or an intaglio of equal difficulty. However, most of the tools would be variations of a tool shape known as the wheel. Figure 5 shows the types of cuts produced by the three ancient gem engraving tools previously described, and the wheel. On the left, a sharp fragment of very hard stone such as diamond or corundum is mounted as the pointed tip of a rod of soft metal and used to scrape away material or incise straight lines by hand, or used with a bow to drill holes. On the right, there is a hollow tube drill. This tube could be used with a bow for drilling holes or for engraving circles or parts of circles. In the center, there is a ball-shaped tool, which the English engraver Cecil Thomas who prepared this illustration has somewhat misleadingly dubbed a burr drill. The ball-shaped tool is used to engrave ball-shaped depressions.

The remaining tool, a wheel shape, is the missing link between crudely engraved seal stones and a tour de force like the Gemma Augustea. The wheel eliminates the need to connect ball-shaped depressions with channels in order to delineate a main body mass. It also does much more than that. Depending on the width of the tool and whether rounded or square at the edges, the wheel can be used equally well for sophisticated line work, detailing, and modelling. So important is this shape as a tool of the gem engraver, that all gem engraving tools have come to be known as wheels.

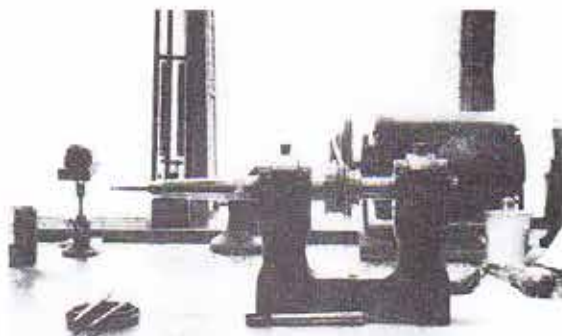
As explained previously, the ball shape and tube were used in a bow drill shaft held in a vertical relationship to the stone being engraved. However, the ball shape and tube can be used equally well in the shaft of a modern



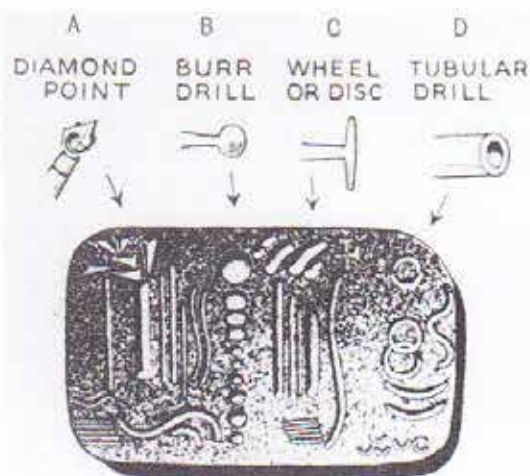
2. Etruscan gem engraving of warrior, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



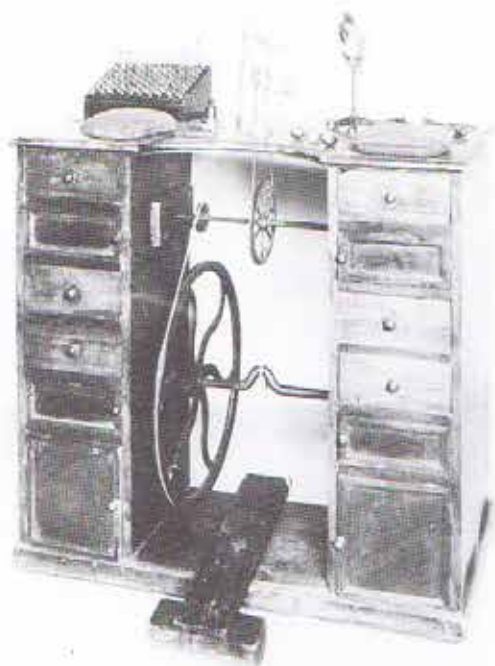
3. Gemma Augustea, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



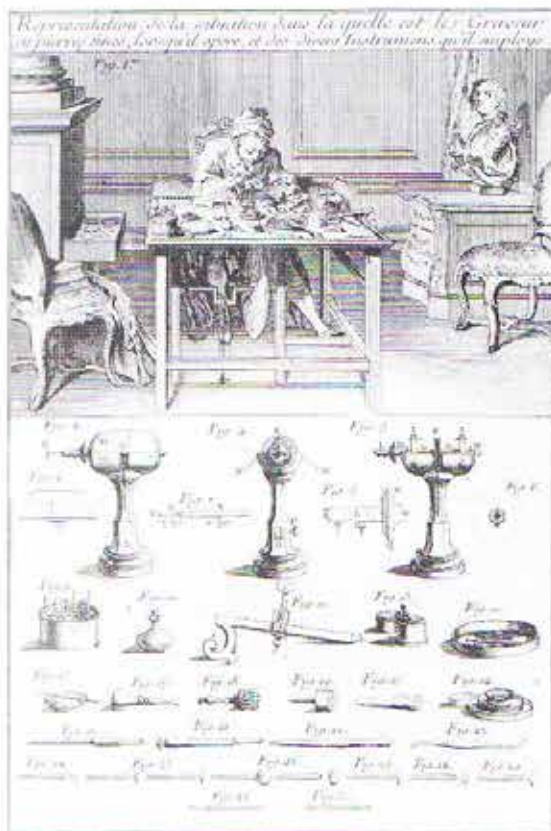
4. 20th century gem engraving spindle belonging to Irving Mazze.



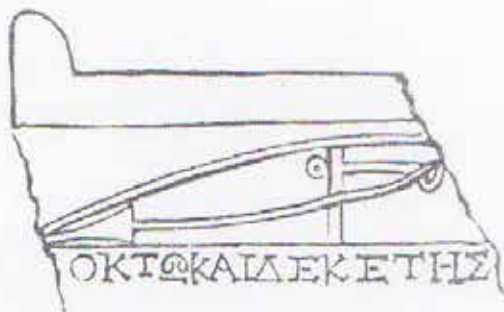
5. Gem engraving tools and the shapes they cut. Illustration prepared by Cecil Thomas.



6. 19th century treadle operated gem engraving spindle belonging to Cecil Thomas, Museum of Science and Technology, London.



7. 18th century treadle operated gem engraving spindle of Jacques Guay and various tools that he used, as illustrated in Mariette, *Pierres gravees*.



8. Fragment of a gem engraver's tombstone from the Roman empire. (After Richter, *Engraved Gems of the Greeks and Etruscans*.)

gem engraving spindle, which is mounted on the horizontal. But wheels can be used only with a horizontal shaft. Since a vertical bow drill could not have been used to engrave the Gemma Augustea therefore, what kind of equipment was used? To try to answer that question, let's trace the development of the modern gem engraving spindle as far back in time as we can.

Figure 6 is an example of the kind of equipment that was still in use at the beginning of the 20th century. This spindle, or engine as he called it, belonged to the late Cecil Thomas, an English gem-, medal- and coin-engraver. As you can see, the major difference between Thomas's and Mazze's spindles is electrical power. The 19th century spindle is treadle operated; the 20th century spindle is motor driven. Both turn in a rotary motion.

Figure 7 shows the equipment of an 18th century gem-, medal- and coin-engraver, Jacques Guay, as illustrated in a book of that period written by Mariette. Guay's 18th century spindle, like Thomas's 19th century spindle, is treadle operated. A German publication titled *The Book of Professions* illustrated a 15th century spindle very similar to that of Guay. Both spindles essentially are the same as Thomas's.

A fragment of a gem-engraver's tombstone from the time of the Roman Empire is shown in figure 8. This is the only earlier depiction of gem engraving equipment. Clearly a bow powered device this, but since a key piece is missing from the drawing it is impossible to determine exactly what the equipment looked like.

We believe we have solved this mystery. Figure 9 shows a primitive type of horizontal gem engraving spindle we found in Afghanistan. As you can see, the design of this piece of equipment matches and completes the tombstone drawing shown in figure 8. While the Afghani spindle is simply constructed of wood, copper, thong, and powered by a bow, it nonetheless is strikingly similar in design also to the modern gem engraving spindle shown in figure 4.

Because it has a horizontal shaft like a modern spindle, the Afghani spindle can be used with a wheel. We observed the process of engraving with this spindle. The engraver operated the bow with one hand; with the other he first charged the copper wheel with a slurry of abrasive and water, then brought the stone up under the wheel and began to engrave. As the bow moved forward and back, the wheel moved forward and back in a straight line. The engraver turned the stone in his hand in order to change the direction of the cut. Figure 10 shows a plaster impression of a religious amulet or 'Hakoke' that was engraved in carnelian with the Afghani spindle. The impression clearly shows the wheel cuts used for the quotation from the Koran that is engraved on it.

The materials from which the Afghani spindle is made, as well as the manner of both its manufacture and use, are

consistent with the materials available and technology possible thousands of years before Christ. It is precisely because of these two factors - materials and technology - that researchers are puzzled as to how early coin dies were produced. Early coin dies usually were made of bronze, sometimes iron. Metalworking tools of the period were made of these same materials, as bronze or iron were the hardest metals then generally available. Both bronze and iron are relatively soft materials when compared to the steel from which later metalworking tools were made. Yet the metal of the tool used for working a die must be substantially harder than the metal of the die.

The question is then whether either the bronze or the iron available at the time of early coinage was hard enough to be used as a tool for working a die. We probably never will know the answer to this question. The hardness of both naturally occurring ore like iron or an alloy like bronze will vary in relation to the amounts and kinds of elements and minerals included in them; and the actual tools used for making the early dies have long since corroded away.

Craftsmen in antiquity were skilled in producing reliefs in jewelry and other metal objects by the time coinage was introduced. But three of the four techniques used for making these reliefs were not helpful in making coin dies. One of the most prevalent techniques was pressing thin metal into an intaglio mold or forming it over a relief mold. These molds generally were made of soft materials such as limestone or wood. A second method was repoussé and chasing; a third, stamping. Since the metals used with all these techniques were relatively thin and therefore malleable, tools of bronze, hardstone, and even hardwood were adequate to the task.

The fourth and final method was casting. Casting was used for making reliefs as well as three-dimensional objects such as sculpture and tools. For making permanent direct casting molds, a softstone such as limestone commonly was used. It is probable that perishable molds of plaster, clay, or even cuttlebone also were used, being formed around prototype models of an easily worked material such as wood. Forbes verifies this hypothesis with his report of finding wood grain on certain cast bronze tools. And of course there also was lost wax casting in which the prototype was worked directly in soft wax.

In summary: 1) None of the metalworking techniques just described necessitated the use of very hard tools. 2) It is logical to assume that these techniques evolved in response to available materials. Had very hard tools been available, tools of steel for example, it would not have been necessary for craftsmen to use the almost paper-thin metal and hollow forms found in their jewelry. 3) None of the techniques required that any kind of design be engraved or carved directly into a tool of metal. When bronze tools were used as stamps or punches, the design could easily have been worked into the soft material of the prototype before the punch was cast.

Given these observations, what are some of the inferences that can be drawn regarding the production of early coin dies? Firstly, some of the coin designs might well have been cut intaglio in soft material and cast right along with the coin die. Secondly, the metal tools available to early die engravers may not have been hard enough to hand engrave or die sink a design of any sophistication into a coin die.

The technique of gem engraving offers an interesting way out of these difficulties. As you may recall, in order to engrave hardstone with metal and abrasive, the tool must be made of a metal softer, not harder, than the stone. If a coin die could be engraved with metal and abrasive, therefore, the metal of the tool need not be harder than the die.

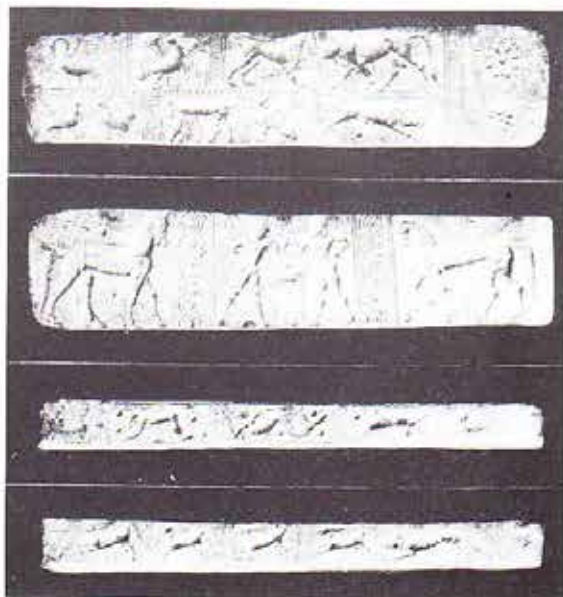
Irving Mazze found that it would indeed have been pos-



9. 300-year-old bow operated Afghani gem engraving spindle. (© Irving Mazze. All rights reserved.)



10. 20th century Afghani religious amulet wheel engraved in carnelian, above a plaster impression of the gem. (© Irving Mazze. All rights reserved.)



11. Four-sided bronze die, c.600-500 B.C. Ashmolean Museum.



12. Electrum coin from the Syracuse mint c.400 B.C. signed by Euaenetos. British Museum.



13. Plaster impression of Greek gem engraving c.400 B.C. attributed to Euaenetos. Metropolitan Museum of Art. Purchase, Joseph Pulitzer bequest, 1942. (42.11.25).

sible to engrave a coin die with a gem engraving spindle. The key to the success of his experiment was using copper for the engraving wheels. LeMaire, a 19th century gem engraver, failed in his attempts to engrave a bronze die with iron wheels. Because the iron was harder than the bronze he used, the abrasive wore away the wheels rather than the die! The reason Mazze succeeded where LeMaire failed is because copper is softer than a copper alloy such as bronze.

It might be possible to verify whether or not gem engraving equipment was used to cut early coin dies by studying the dies themselves. Unfortunately, there are only a few early coin dies available for study, and almost all of them are believed to be forgeries. Stanley Casson attempted to solve this problem by studying a bronze jewelry die from Corfu. The die dates from the period just before the earliest mainland coins were issued, and thus provides an example of the state of the art of die making at that time.

Figure 11 shows impressions from all four sides of the die. One of the striking features of the designs is the abundant use of ball-shaped depressions - the same shape we saw used to delineate forms in early gem engravings. Casson's analysis was that the ball shapes in the die, like the ball shapes in early gem engravings, were made by a ball shaped tool at the end of a bow operated shaft. He also identified the use of the wheel in cutting the die, as for example to depict the stems and leaves of fronds. Not all the line work was done by wheel, however, the border patterns appear to have been scratched into the die.

The striking similarity in both design and technical execution between the coin shown in figure 12 and a gem engraving from the same period shown in figure 13 has been cited by a number of historians as another strong indication that gem engravers cut both gems and coin dies. The coin, signed by Euaenetos, is from the Syracuse mint. The design and execution of coins from this mint are so

extraordinary that the archaeologists who discovered them originally thought they were medals, not coins. Evans has identified the gem as a civic seal used by the same officer of the state whose seal appears on the coin. Because of the similarity between gem and coin, and because a law prohibiting the copying of any individual's seal was strictly enforced - particularly, one presumes, in the case of government officials - Evans believes that the same engraver produced both. Irv Mazze, who has examined the coin under magnification, states that he finds no technical inconsistency with the theory that the die with which it was struck was cut on a gem engraving spindle.

From this early stage in the history of medallic art to today, gem engravers' names have been linked with the production of medals and coins. In the early 1900s, a very patient and diligent researcher by the name of Forrer compiled an eight-volume *Biographical Dictionary* of upwards of 10,000 medallists, coin-, gem-, and seal-engravers - from ancient times to modern. Page after page of this massive historical document cites evidence that gem engravers continued to produce medals and coins even after the invention of tempered steel eliminated any necessity for using gem engraving lathes to cut dies. In some instances Forrer particularly describes where or from whom a gem engraver learned to die sink or hand engrave metal, thus confirming that gem engravers often were capable of working in the two entirely different techniques.

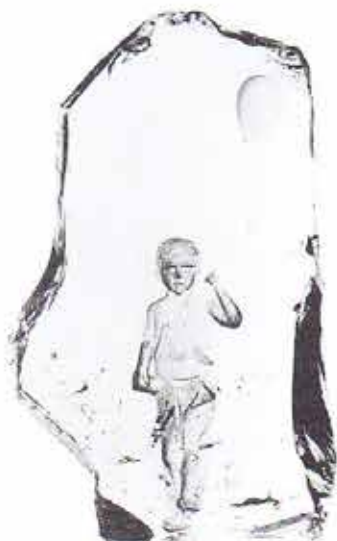
In the case of Pistrucchi, Forrer points out, dexterity in both techniques was a mixed blessing. Pistrucchi was an Italian gem engraver who learned how to use metal engraving tools. This accomplishment was not particularly remarkable in Italy, as it was common for gem engravers to execute steel dies for the Roman mint in the 18th and 19th centuries. It was not common in England, however, and so the appointment of the Italian Pistrucchi as Chief Engraver of the English mint occasioned heated discussion there on two counts.

Then Pistrucchi inadvertently gave his critics something tangible to complain about. A portrait of George III by Wyon, an English die engraver, was disapproved after the die was hardened - too late for retouching with metal die engraving tools. Pistrucchi altered the punch with his gem engraving wheels and diamond powder. His critics turned his ingenuity against him, however, claiming that Pistrucchi didn't know how to engrave a die 'properly', and so had to cut his dies with gem engraving equipment.

Forrer stoutly maintained that Pistrucchi did not use his spindle to cut dies. Yet there are some puzzling features of the techniques used in the Waterloo Medallion, the piece de resistance of Pistrucchi's career. Figure 14 is a close-up of one of the many figures intricately worked into the border of the obverse. Notice the distinct ball-shaped overcuts in the arm and the back of the bearded figure. Were they caused by repeated overenthusiastic striking of a die sinking punch, or did Pistrucchi hold a ball-shaped gem engraving wheel to the die just a little bit too long? The magnification under which we studied the die was not high enough to enable us to resolve the question one way or the other.



14. Waterloo Medallion die close-up of obverse border. Courtesy of the British Mint. (Photo: Irving Mazze).



15. Irving Mazze: *Boy with Balloon*, intaglio engraving in rock crystal.

The late Cecil Thomas also worked for the English mint, producing for example one of the coins commemorating the coronation of Queen Elizabeth in the 20th century. It was not even possible for Thomas and other mint 'engravers' of the same period to cut their coin dies directly, because the Janvier lathe was used to automatically reduce the artists' large plaster models and cut the dies. While Thomas began his career as a gem engraver, he switched to producing large sculptures after what he considered more than enough occasions to note that 'people pay by size - the smaller the piece, the less they're willing to pay'.

A contemporary English engraver Ron Pennell began his career engraving metal, then studied gem engraving in Germany. Frustrated equally by the amount of time it takes to engrave a gem as well as the German engravers' preoccupation with perfect copies of classical engravings, Pennell substituted soft glass for hard gems at the engraving spindle and developed a naive style that is the antithesis of mannered perfectionism. The dies for his medal 'A Tree for Me' are representative of the two different kinds of engraving Pennell practices. The die for the obverse was engraved on a glass lens with a gem engraving spindle; the die for the reverse was carved directly into the metal.

Maxime Rips of France also is a gem engraver and metal engraver. Irv Mazze of the U.S. is a gem engraver. While Rips engraves medals directly in metal, the dies for medals by Mazze are engravings in hardstone such as the rock crystal intaglio with natural inclusions shown in figure 15. In order to produce the medal in figure 16 from the intaglio, Mazze melted wax into the engraving and then had the wax impression cast into a medal by the lost wax process.

Jiri Harcuba of Czechoslovakia is a glass engraver. The engraving spindle he and other glass engravers use is different from that of gem engravers in only two respects: the glass engraving spindle is bigger - to accommodate work on larger objects - and the wheels are made of copper rather than iron because glass is softer than hardstone. Harcuba engraves dies for his medals in glass and has impressions of them sand cast or lost wax cast.

Nicola Moss is a young British sculptor who has experimented with a number of different techniques, including a glass engraving spindle. The die for her recent medal of George and the Dragon was engraved in marble. With this medal - lost wax casting from an engraving in stone - Moss



16. Bronze medallion cast in relief from wax impression of gem engraving, by Irving Mazze.

has become the newest link in the long chain of stone engraver/medallists that stretches backward into history.

Bibliography

- 'An Ancient Greek Die', *American Journal of Numismatics*, vol. 42, p.68.
- Babelon, E., *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris 1901.
- Billing, Archibald, *The science of gems, coins and medals*, Bell & Daldy, London 1867.
- Casson, S., 'The Technique of Greek Coin Dies', *Transactions of the International Numismatic Congress*, London 1936.
- De Villinoisy, L., 'De La Fabrication des Monnaies Antiques', *Congrès de Numismatique*, 1900.
- Evans, Arthur J., *Syracusan Medallions and their engravers in the light of recent finds*, London, 1892.
- Forbes, R. J., *Studies in ancient technology*, vols. VII, VIII, Leiden, 1963, 1964.
- Forrer, L., *Biographical dictionary of medallists, coin-, gem-, and seal-engravers, mint masters, etc., ancient and modern*, Spink & Son, London, 1904.
- Furtwangler, Adolf, *Die antiken Gemmen*, Amsterdam, 1964.
- Grodzinski, Paul, *Diamond technology*, NAG Press Ltd, 1983.
- Hill, G. F., 'Ancient Methods of Coining', *Numismatic Chronicle*, 1922, pp.1-42.
- Hoffman, H. and Davidson, P., *Greek Gold*, The Brooklyn Museum, New York, 1965.
- Jenkins, G. K., *Ancient Greek Coins*, Putnam, New York, 1972.
- Lemaire, V., 'Étude Sur Les Procédés de Fabrication des Monnaies Anciennes', *Revue Belge de Numismatique*, vol. XLVIII, 1892.
- Mariette, P. J., *Traité des pierres gravées*, 1750.
- Pliny, *Historia Naturalis*, lib. XXXVII, sections 65, 76.
- Porticus, John, *Coins*, Octopus Books Limited, London, 1973.
- Richter, G. M. A., *Engraved Gems of the Greeks and Etruscans*, Phaidon, London, 1968.
- Schwabacher, Willy, 'The Problem of Hubs Reconsidered', *Numismatic Chronicle*, ser. 7, vol. 6, 1966, pp.41-45.
- Sellwood, D. G., 'Some Experiments in Greek Minting Technique', *Numismatic Chronicle*, 1963.
- Seltman, C., *Masterpieces of Greek Coins*, Oxford, 1949.
- Singer, Charles, ed., *A History of Technology*, vol. 1, Oxford, 1954.
- Sutherland, Beth B., *The Romance of Seals and Engraved Gems*, Macmillan, New York, 1965.
- Vermeule, C. C., 'How Ancient Coins Were Struck', *Archaeologie*, vol. 10, 1957, pp.100-107.
- Vermeule, C. C., *Numismatic Circular*, August/September 1952.
- Vermeule, C. C., 'Some Notes on Ancient Dies and Coining Methods', *Numismatic Circular*, vol. 61, no. 10, October 1953-54.
- Wulff, Hans L., *The Traditional Crafts of Persia*, The Massachusetts Institute of Technology, 1966.



Pedery-Hunt: Ontario Arts Council, 1968, bronze, 107mm.



Pedery-Hunt: Opening of the Churchill Falls power-station, Labrador, 1972, bronze, 97mm.



Pedery-Hunt: Centennial of the Public Archives of Canada, 1972, bronze, 83mm.



Pedery-Hunt: Donald McParland memorial award, 1973, gold-plated bronze, 102 x 70mm.



Pedery-Hunt: International Congress of Child Neurology,



THE 'OFFICIAL' MEDAL COMMISSION

TRIBULATIONS OF A MEDAL DESIGNER

Dora de Pedery-Hunt
FIDEM delegate for Canada

The 'official' medal is always a commission. A commission made not by a friendly individual, but by a government department, a Crown corporation, a teaching institution, a religious organisation or any other similar group.

The first step in receiving a medal commission is generally very pleasant. You get a special feeling when the mail brings you an elegant, expensive looking envelope with your name properly typed and spelled on it: before you even read it you *know* it is bringing you good news. You open it carefully with a letter-opener so as to be able to keep it later-on in your files in quasi-mint condition, then you sit down, and you read it.

The message – usually not too long, not too brief – is that you have been chosen to design a medal, and would you please be kind enough to come down at once to meet the President, the Chairman, the Head of the Department or whoever else the top individual in the organization may be called.

Euphoria! So you are the chosen one – not the other artists. The other artists, you concede with just the right amount of charity, may be quite good, but definitely not as good as you. After all, you got the job!

Two days later, you show up ten minutes early for your appointment clutching copies of your most favourable reviews along with samples of your best medals. You are beaming with self-confidence.

The first meeting always goes well. President, secretaries, friendly faces, handshakes, coffee, reassuring words. Come back in a week with some sketches and a price, you are asked – time is short, the deadline is near. What you are not told, however, is that the whole affair of the medal commission has by now been under consideration for a year, and nothing was done about it until quite recently. Now that the big day is barely two months away, of course, you have to hurry up.

Perhaps slightly shaken, you are still confident that the job can, and will, be done. You get on with it right away. You spend hours at the library researching the organization's history, you draw innumerable sketches, you play around with a bilingual inscription which doesn't seem to fit anywhere, and finally, you come up with what you consider a really good design, and that's that.

Well, not quite. You return to your client's office with your beautifully mounted design only to find out that, this time, you will not be received by the President, but instead by three or four somber looking individuals. They are the Committee. Being on the Committee, of course, each member feels that he or she must contribute by saying something. As your design passes from hand to hand, the first member of the Committee tells you that your design looks too modern, another remarks that it is not readily understandable, someone else feels that it is not heraldic, the next person concludes that it is too heraldic, and the last one declares that he simply does not like it. The verdict: go back and redesign it!

Euphoria no more. You go home rather depressed, and try to produce a design which incorporates all of the views expressed by the Committee. After dozens of sketches, you end up with a design in which nothing works any longer – the original idea has been slaughtered, the balance has disappeared, the lettering is cramped, your design is gone. You look at your last sketch with disbelief. Is this



Dora de Pedery-Hunt.



Pedery-Hunt: Centennial of the Royal Canadian Academy



Pedery-Hunt: Save the Whale award, 1980, bronze, 80mm.



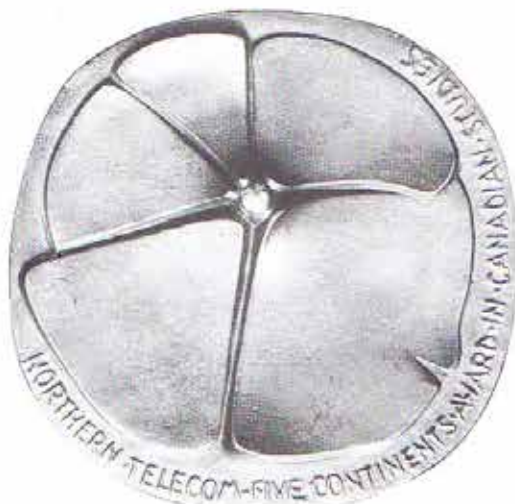
Pedery-Hunt: Annual garden show award, gold-plated bronze, 65mm.



Pedery-Hunt: Northern Telecom International award, 1983, struck gold, 70mm.



Pedery-Hunt: Unicef award, 1983, silver, 50mm.



Pedery-Hunt: Northern Telecom Five Continents award, 1985, silver, 76mm.



Pedery-Hunt: McBryde award for analytical chemistry, 1986, bronze with gold central globe, 60mm.

it's back to the Committee with your awful design.

Once again your proposal goes around the circle. The silence in the room is painful. By now nobody knows what to say, no-one wants to be held responsible either, this is the time for you to talk. You tell the Committee how much you appreciate their opinion, you explain to them how you have tried to take their views into account while re-designing the medal, and then, by way of a suggestion, you ask them: How about a second look at the original design?

Silence! Then you explain again that, in your humble opinion, the original design is the best suited for the occasion. It truly reflects not only several years of experience as a well known artist, but also the very aims of the organization. You add that by changing the slightest part of the original design, you put everything askew, you create something dull, something lifeless. Then you add – and this is the most important – that the original design is the only one which can be produced in time for the award ceremony.

A collective sigh of relief can be heard. There are no further questions. Your design is enthusiastically approved by the Committee. No, no changes will be necessary. In fact, everyone on the Committee was quite fond of the original design. Just please tell, will it really be possible for you to deliver the medal on time?

So, the race is on. Call the moldmaker, rush to the foundry, you get all your boxes or pouches ready in record time, and the medal is delivered one day before the gala dinner.

Of course, you are invited to the party, to the head table. Everybody congratulates you for your magnificent work. More handshakes. Champagne. Success, success!!



*Pedery-Hunt: The Bibliographical Society of Canada
Tremayne medal, 1987, bronze, 80mm.*



Pedery-Hunt: Toronto Arts Award, 1987, bronze, 80mm.



*Pedery-Hunt: South Ontario Orchid Society, 1987,
bronze, 80 x 70mm.*

TRIBUTE TO AN ARTIST

Cory Gilliland

FIDEM delegate for the USA

Within a span of less than twenty years the American artist, Edward C. Tarbell (1862-1938), won a number of the top art exhibition prizes at major shows in the United States. These prizes included gold, silver and bronze medals designed by the outstanding medalists of the era and presented by this country's most prestigious art institutions. Twelve of these award medals are now a part of the National Numismatic Collection in the Smithsonian Institution. They tell a fascinating story of artistic success and changing artistic taste.

This artist in his own time was so well considered that his friends and followers were nicknamed 'Tarbellites' and described as virtuosos of the 'dot style'. Tarbell, one of the founders of a group called the Ten, sat on selection panels for the most important exhibitions, was a prominent teacher, and received favorable mention in many art reviews of his time. By the end of the first decade of this century, his artistic reputation seemed assured, or so public taste and the art critics indicated.

In 1909 at the height of his career, Edmund C. Tarbell won the highest award at the Carnegie Institute's International Exhibition. Writing about this exhibit, John W. Beatty, the Carnegie Institute's Director of Fine Arts, indicated in a letter to John Caldwell of the Institute's Board of Trustees, that it was the most successful exhibition from every point of view of those presented by the Institution. Attendance, up to the day before the closing of the show, had exceeded a record 101,000. The grand total, he stated, would more than double that of the 1908 exhibition. Included had been an Augustus Saint-Gaudens exhibit to add interest to the overall exhibition. A large number of paintings were purchased, ten by the English artist Alfred East (1849-1913) and ten by American artists, including George Bellows (1882-1924), Frank Currier (1843-1909), and Childé Hassam (1859-1935). The Director couldn't have been more enthusiastic about the outcome.¹

For artists and participants at the first international FIDEM exhibition in the United States, this earlier attendance record as well as the total works sold seem impressive.

Mr. Beatty, six months after the closing of the 1909 exhibit, was still raving about the value of international exhibitions of art. Speaking at the dedication of the new building of the Museum of Art in Boston on November 9 of that year, he said that probably the most important influence of international exhibitions of art is upon the art of the countries in which they are held.² He continued in a vein familiar to those of us now concerned with international medallic art exhibitions. 'Fourteen years ago, American art was not adequately estimated or fairly appreciated by the American public. The impression prevailed especially among purchasers that the works of European artists were more important artistically.'³ He believed that the international exhibitions, such as the one at the Carnegie, by affording a means of international comparison, exerted a mighty influence. He said, 'They have demonstrated to the most obtuse . . . that our American art is equal in quality and spirit to the very best modern art of the world.'⁴

Looking at the record of one of those selected to be the best, we will see how his art was judged by the critics of the day. It is especially interesting to see that these

opinions have been altered by time and how historians now view his work. Through this we may come to realize how our own evaluations and criticisms of current artistic output, including the medallic, are for the most part both tenuous and transitory.

The medals given to this one man act as a focal beam upon the medallic work of the time. They highlight those medalists being commissioned by the art community and reveal the taste of those making decisions within that community.

Completing his studies in 1883 under Otto Grundmann at the school of the Museum of Fine Arts in Boston, Tarbell was exposed the same year to contemporary European art. The Foreign Exhibition organized by the art department of the New England Manufacturers and Mechanics Institute included the work of the Impressionists sent by the French dealer Durand Ruel.⁵ Shortly thereafter, Tarbell left with his classmate, Frank Benson (1862-1951), to study in Paris at the Academie Julien.

Returning to Boston in 1886, Tarbell began to exhibit at the Boston Art Club and in New York at both the conservative National Academy of Design as well as with the more progressive Society of American Artists. Three years later he began his long teaching career at the School of the Boston Museum of Fine Arts.

At the World's Columbian Exposition in Chicago, 1892-93, Edmund C. Tarbell exhibited an extremely large canvass measuring more than five feet in width. Designed to secure attention in exhibitions where paintings were hung on every inch of wall space, the work entitled *In the Orchard* won for the artist a presentation medal.⁶ Tarbell's choice of subject and technique revealed French influences, both from the Academy and from the avant-garde. In his work he seemed to travel both of these paths at once and in so doing clung to the middle road which fostered his reputation.

That Columbian Exposition medal (fig.1) which he won in 1893 was not presented until three years later.⁷ The story of the design for this medal is well known. Public and Congressional sentiment caused rejection of the reverse design by Augustus Saint-Gaudens (1848-1907) in favor of one designed by the U. S. Mint Engraver, Charles Barber (1840-1917). Saint-Gaudens' straightforward, classical nude represented vulgar nakedness to the popular critics of the time. Tarbell had a similar experience in the use of the nude figure as did Saint-Gaudens. Tarbell's work, *The Bath*, painted the same year as the Columbian Exposition, won the Shaw Fund Prize of \$1,500 at the 1893 exhibit of the Society of American Artists.⁸ The critics, however, felt it 'too realistic and coarse in execution to achieve the charm which one expects in such a subject to relieve its animality.'⁹ Tarbell did not venture again in this realm. Rather he continued to explore the narrative of Boston society life as seen in his *After the Ball*. This had pleased the more traditional judges at the 1890 National Academy of Design exhibit and secured for him the Thomas B. Clarke Prize for the best American figure composition painting by an American citizen.

This decision pleased the reviewers and paved his way to success. In 1894 he again won recognition at the National Academy, receiving the Hallgarten Prize for an oil painting executed in the United States by an American



1. Columbian Exposition medal, 1893. Obverse designed by Augustus Saint-Gaudens. Reverse designed by Charles Barber. Awarded to Edmund C. Tarbell. Struck bronze, 76.3mm.



2. Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Temple medal designed by George T. Morgan, 1884. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1894. Struck gold, 54.4mm.

citizen under thirty-five years of age. Tarbell was a master in assimilating influences from other artists and in integrating them into his own work. His *In the Orchard*, shown at the Columbian Exposition, has been compared to Pierre Auguste Renoir's *The Luncheon of the Boating Party* which he had seen exhibited in Boston in 1883. Even the name of the painting for which Tarbell was given the Halgarten prize, *Arrangement in Pink and Gray*, calls forth the memory of another artist, in this instance that of James McNeill Whistler.¹⁰ The painting pleased the public, however, and twenty-five years after its initial showing, connoisseurs continued to talk of its merit. 'As we look at the woman . . . our sensation is that produced by harmony. The perfectly balanced cool and warm tones of the young woman's costume are a vital part of the soft rich light that caresses the whole. Then, too, the composition is exceedingly attractive artistically.'¹¹

In 1894 Edmund C. Tarbell also won The Pennsylvania Academy of Fine Arts Temple prize (fig.2). Again, the winning painting was his *Arrangement in Pink and Gray*. At that time the jury presented two gold medals each year to the American artists judged to have submitted the best oil paintings in the annual exhibition. The fund used for this issue of medals was created in 1880 by Joseph E. Temple, a prominent Philadelphia merchant, whose bust occupies the obverse of the medal. The award, designed by the Mint Engraver, George T. Morgan (1845-1925) and probably struck at the United States Mint, was first presented in 1884 to George W. Maynard (1843-1923) and lastly in 1968 to Helen Frankenthaler (1928-). The year Tarbell was presented with the gold medal, now housed in the National Numismatic Collection,¹² the other one was given to John H. Twatchman. The year before, James A. McNeil Whistler (1834-1903) and John S. Sargent (1856-1925) were the recipients.

The reverse of the medal presented to Tarbell depicts Fame on the right crowning with a laurel wreath the young artist who stands before her. Fame rests her right hand on a shield inscribed with the names of the American artists: Copley, Stuart, Trumbull, and Allston. The cartouche below is engraved with the artist's name, Edmund Charles Tarbell, and the date 1894.¹³ The artistic flavor of the medal is one typical of mid-nineteenth century American medals: an unemotional, realistic bust on the obverse and allegorical figures flanking either side of the reverse design.

The next year, 1895, Tarbell's name appeared among those listed on the juries of selection and hanging committees for the sixty-fifth annual exhibition of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Success was mounting. That same year Tarbell received the third gold medal given by the Art Club of Philadelphia (fig.4). In 1891 the first award was presented to F. Edwin Elwell (1858-1922) of New York, a sculptor who had studied with Chester Daniel French (1850-1931). In 1889 the honor had gone to Augustus Saint-Gaudens.¹⁴ Certainly Tarbell's name was appearing among the best!

The medal which Tarbell received from the Art Club of Philadelphia was designed by a fellow American, John J. Boyle (1851/2-1917), who had also studied in Paris. The motif reflects his contemporary training at the Ecole des Beaux-Arts. The medal was included with his work shown at the American Numismatic Society's International Exhibition of Contemporary Medals in 1910. A helmeted head of a woman, perhaps the Genius of Art, graces what we will term the obverse; though in 1892 it was considered the reverse.¹⁵ Surrounding the portrait are the words ARS OPUS written atop laurel branches. On ribbons behind her head appear the words PAINTING, SCULPTURE, and ARCHITECTURE. On the reverse, surrounded by the title THE ART CLUB OF PHILADELPHIA, a draped figure of the Genius of Art holds a banner on which is inscribed the name of EDMUND C. TARBELL and the date 1895.¹⁶



3. Edmund C. Tarbell, *The Golden Screen*, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Pennsylvania. Temple fund purchase.



4. Art Club of Philadelphia Medal designed by John J. Boyle, 1891. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1895. Struck gold, 44.9mm.

At this same time the citizens of the industrial city of Pittsburgh were joining their fellow 'men of trade' in other cities who were becoming more and more influential in the local art clubs.¹⁷ In July of 1895 the Art Society of Pittsburgh wrote D. W. Ferry of Detroit that Mr. Andrew Carnegie (1835-1919) would present the art and library building, the cost of which was then up to \$900,000. They stated that he had agreed that \$50,000 would be provided per year for acquisitions.¹⁸ This was lowered to \$40,000 for the year 1896. At the time this was one of the largest funds ever provided in America for the advancement of art.

For the yearly Carnegie exhibition, Foreign Advisory Committees were established in London and Paris to consider pictures submitted in those cities. Committees in Munich and The Hague soon were added. Works submitted by artists solicited by the Galleries, who were sent announcements, were collected, insured, forwarded, and returned at the expense of the Institute. Any artist, however, could submit his work for consideration of the Jury at his own expense and risk. In July of 1895, the Institute wrote to artist George Inness (1853-1926), asking him to contribute work to the show, and telling him that their list of contributors included James Abbott McNeil Whistler (1824-1903), and John Singer Sargent (1856-1925), and other Americans living in Paris as well as Tarbell and others in Boston. Their New York list, it was explained, was incomplete, but included Childe Hassam (1859-1935), Albert Reid (1873-1955) and others.¹⁹ Edmund Tarbell was not on the list of winners for that first year but his time was soon to come. In 1901 he won the third prize, in 1904 their second prize came to him, and finally in 1909 the gold medal was his.²⁰ (fig. 5)

The design of the Carnegie Institute medals was conceived by Frederick Wilson, then head designer of the Tiffany Glass and Decorating Company, a firm established by the artist Louis Tiffany in New York City on 4th Avenue. When his designs were submitted to the Carnegie Institute in the summer of 1896 it was stated that the designer had 'selected the head of "America" crowned with a conventional American Eagle as a headdress, together with the laurel wreath of Victory, arranged as a fillet.' The symbolism was further explained:

As this medal will go to all parts of the world, we thought that a distinctly American character on the front should be kept. On the reverse side, where the inscription goes, the two figures of 'Art' and 'Industry' hold the torch of 'enlightenment'. The name of the artist to whom the medal is awarded being arranged to some in the centre of the medal and with the wreath which stands as the universal symbol of reward.²¹

The technique was also explained, 'It is the intention to model the medals in very low relief, in order to bring out in the best way all the delicacies of the design.'²² The estimates for work on the medal, including sketches, model, mould and one sample in bronze were \$725.00. The amount of \$270.00 was to be added to make one 10 carat gold medal one in sterling, one in bronze.²³ The design was not approved by the committee at the Carnegie until April of 1897.²⁴ The certificate of copyright for the design of the medal is dated in June of that year.²⁵

In 1898 Tarbell was among the ten American painters who exhibited together at the Durand Ruel Galleries in New York. The painters had separated themselves from the Society of American Artists in order to exhibit their work in less crowded, more intimate surroundings. They seceded from the Society of American Artists 'on the theory that their common interest in Impressionism would create harmony and preclude the odd mixtures of styles' found in the larger exhibitions.²⁶ The Ten included artists, such as John H. Twachtman, J. Alden Weir, and Childe Hassam, whose personal artistic reputations would outlast that of Tarbell.²⁷



5. Carnegie Art Institute, Medal of Honor, 3rd class. Designed by Frederick Wilson, 1896. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1901. Struck bronze, 88.2mm.



6. Edmund C. Tarbell, *The Venetian Blind*, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts.



7. *Exposition Universelle Internationale, Paris, Medal designed by Jules Clement Chaplain. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1900.* Struck bronze, 63mm.

At the time of the exhibition of *The Ten*, one critic wrote, 'There are no bad pictures.'²⁸ As a group, however, historians have not found them particularly innovative. As early as 1902 one art historian was complaining that 'The Tarbellites are like clever American tailors, who closely follow the latest innovations in cut and material, of their European brothers.'²⁹ In 1941 Homer Saint-Gaudens wrote that 'Today we call the school old-fashioned.'³⁰ These Ten American Painters, he said:

cleared their palettes of dark Munich colors and increased in strength with their confidence in their technique rather than in their imagination or varying points of view. Theirs was a school of assured craftsmen who subconsciously did what they so often felt but so rarely expressed in words. Still lifes, costume pictures, and landscapes lent themselves best to their new pictorial scheme of things. Their technique forbade them to transcribe this world with any deep emotion.³¹

In 1987 the Boston art historian, Trevor J. Fairbrother, referred to the group as 'a major organ of the cheerful American brand of impressionism . . .'³² Very few of this group of painters are thought today to be among the major contributors to American art.

At the turn of the century, Edmund C. Tarbell exhibited his recently completed painting, *Venetian Blind*, at the Exposition Universelle Internationale in Paris (fig. 6). He was presented with one of the award medals (fig. 7) designed by the French medalist, Jules Clement Chaplain (1839-1909).³³ As Boyle, the medalist of Tarbell's earlier award from the Art Club of Philadelphia, Chaplain studied at the Ecole des Beaux-Arts and certainly his work was among the best of the new French school. Again the obverse is occupied by a classical damsel in headdress. One sees in the background the atmospheric style reminiscent of the work of Louis Oscar Roty (1846-1911). This same painterly approach was used in depicting the lower city view on the reverse. The male figure, on the other hand, carries the mass and volume of the neo-classical style and conflicts with the weightless, flying figure of Victory who struggles to uphold the granite-like figure bearing the lamp of learning.

Like Tarbell who won the International Exposition medal, Chaplain attempted to integrate differing styles and succeeded only in taking the popular middle road with few lasting advantages. Both artists, however, gained contemporary recognition. Tarbell's painting at the time was termed 'the best painting that has been done in America.'³⁴ The year of the Exposition, Chaplain was said to be 'the rescuer of French medallic art from the mediocrity of the first quarter of the last century.'³⁵

In 1903 Tarbell's painting *The Breakfast Room* (fig. 8) was first exhibited in New York and Philadelphia. Critics delightedly termed it 'exquisite', 'skillful' and 'masterly' and searched for comparisons with 'the Dutch golden age'.³⁶ The interior filled with beautiful appointments again called forth the name of another artist. This time it was Vermeer.

Within the year Tarbell was a member of the National Academy of Design and within five years the recipient of their Saltus Medal for artistic merit (fig. 9).³⁷ The designer of the medal, Victor D. Brenner (1871-1924), like Tarbell, was an artist of the gracious life. As the young model seated in *The Breakfast Room*, Brenner's subject on the obverse of his medal sits alone contemplating the current task. Both are clothed in filmy material which demonstrates the ability of the artist, either in paint or in bas-relief, to capture the luminous quality of thin drapery. Both pose inoffensively with one shoulder bare. The mood is quiet and pleasant. The reverse of the medal places Tarbell's name in a cartouche, backed by an oak branch curved to relieve the rigidity of the composition.

Tarbell's reputation was firmly established. By 1908 in recognition of the high achievement in his profession, the Philadelphia Academy of Fine Arts presented him their highest honor, the Academy Gold Medal of Honor (fig. 10).³⁸

This honor, awarded at the discretion of the Board of Directors of the Philadelphia Academy, was founded in 1893 by one of the board members, John H. Converse (1840-1910). This 'man of trade' was President of the Baldwin Locomotive Works and Director of several national banks. He also served as Vice moderator of the General Assembly of the Presbyterian Church, U.S., and as Trustee of Princeton Theological Seminary. Certainly he personified the belief of the time that 'Bringing art into the lives of our people is a sacred duty' for 'Art like religion . . . must be spiritually discerned.'³⁹

Daniel Dupuis (1849-1899), the French medalist, engraved the dies in Paris for the Academy. When announcing the medal in 1894, *The American Journal of Numismatics* stated that 'Art was the centralizing thought of the design, in which Dupuis has assembled the various symbols of the painter and sculptor.'⁴⁰ Fame, depicted on the obverse of the medal, was described as 'a female, draped, but with arms and shoulders bare . . . with her right hand she holds a palm branch at her side, while with her left, extended, she is crowning with a laurel wreath a painter, seated at the left on the capital of a column; he is naked to the waist; in his left hand he holds a palette; behind him on a pedestal is a bust of Minerva, and at the



8. Edmund C. Tarbell, *Breakfast Room*, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Pennsylvania. Gift of Clement C. Newbold.

foot of the pedestal a portfolio.⁴¹ The reverse, incorporating the laurel, palette, compass, and sculptor's mallet, then was thought to be 'all tastefully grouped' and 'very pleasing'.⁴²

The art critics and exhibition judges thought the same of Tarbell's work as did those describing the Dupuis medal. The adjectives most used could also be said to apply to subject matter as well as to artistic technique. All was tasteful, charming, and reflective of the life proper Americans enjoyed or wished to enjoy.

In 1909 Tarbell received the Carnegie gold medal which was discussed above. That same year his home town institution, The Boston Museum of Fine Arts where he was still teaching, acquired his *Interior* for installation in the new building. Again Tarbell's paintings were said to compare most favorably with the paintings of the famous Dutchmen of the time of Vermeer. 'Mr. Tarbell's pictures are not dependent for interest upon subjective significance. They are not without sentiment . . . Their charm lies, primarily, in beauty of interpretation . . . The compositions are thoughtful and well-balanced, the values perfectly related, textures exquisitely rendered . . . Sunlight and atmosphere pervade the rooms . . .' Most importantly, it was noted that 'this painter does not resort to abstractions, his pictures are understood . . .'⁴³

This painting, *Interior*, when shown at the Corcoran Gallery's third Exhibition of Contemporary American Oil Paintings in late 1910 won for the artist the first prize of \$2,000 which carried with it the Corcoran gold medal (fig. 11).⁴⁴ Reviews referred to Tarbell's painting as 'exquisite in color and in refinement both of drawing and handling.'⁴⁵



9. National Academy of Design, Salsus Medal for Artistic Merit. Designed by Victor D. Brenner. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1908. Struck gold, 51.6mm.



10. Pennsylvania Academy of Fine Arts. Medal of Honor, designed by Daniel Dupuis, 1893. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1908. Struck gold, 63.1mm.



11. Corcoran Gallery of Art. Exhibition of Contemporary Oil Painting, first class medal. Designed by Henry Mitchell, 1884. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1910. Struck gold, 52.3mm.



12. Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Beck Medal. Designed by John J. Boyle, 1909. Awarded to Edmund C. Tarbell, 1911. Struck gold, 51mm.

The cash awards presented to the first prize winner at the Corcoran's annual exhibitions were donated by the Honorable William A. Clark (1839-1925), Senator from Montana. Clark had made his fortune in the mining business and after several political scandals served in the U.S. Senate. The First Exhibition in 1907 was a complete success with twenty-six paintings sold for a total of \$49,000. Before the end of the First Biennial the Senator offered the total prize money for the next, eventually establishing an endowment to continue the awards.⁴⁶

The Corcoran gold medal presented to Edmund C. Tarbell was not a new design originally conceived for the annual Exhibition of American Painters. Rather it was an adaptation of the Corcoran medal first given in 1885 to the student showing the greatest improvement in drawing from casts during the year. In December of 1883 Henry Mitchell, a medalist and seal and gem engraver working at no. 110 Tremont Street in Boston, Massachusetts, was asked to submit designs for this student medal depicting on the obverse a likeness of the founder, William Wilson Corcoran. The designs were sent to Washington in January of 1884. By May of that year the Corcoran Committee wrote Mitchell, explaining that the decision had been made not to use a Latin text on the obverse but rather the English version: *The Beginning Determines the End*. Mitchell received \$500 for the execution of the dies.⁴⁷

On August 27 of 1884, A. Loudon Snowden, Superintendent of the Philadelphia Mint which was to strike the medals, wrote to the Corcoran, 'that it was exceedingly difficult to strike medals from standard gold and they are rarely satisfactory when struck from metal of that fineness. The uniform custom of this Mint is to strike all gold medals in pure metal.'⁴⁸ The medals were provided to the Corcoran Gallery as a cost of \$75.

A memorandum in the archive files of the Corcoran Gallery indicates that in 1906 one such medal was erased and corrected by the firm of Harris and Shafer. This was done as an experiment to determine if one could be altered so as to make it suitable and appropriate for the Exhibition awards. The obverse inscription, changed from *THE BEGINNING DETERMINES THE END*, was altered to read: *EXHIBITION. CONTEMPORARY. AMERICAN. OIL PAINTING*. Mitchell's name remained. The reverse of the Tarbell medal, as others given for the annual exhibition, has struck on the border *CORCORAN GALLERY OF ART. WASHINGTON D.C.*

Reaction to the Third Biennial Exhibition was flattering both to the top prize winner Tarbell and to the Corcoran. *The Providence Journal* stated that the prize winning painting 'is a true bit of American life to be handed down as history to future generations, and not only a true but charming revelation of summer life at the shore.'⁴⁹ *The Washington Star* reported that 'Sunshine, joyousness and optimism' were the dominant notes. The depiction of the 'joie de vivre' was lauded. Tarbell's hometown newspaper, *The Boston Transcript*, wrote that 'the enthusiasm for the beautiful aspects of life . . . augurs well for the future of American art and enables us to contrast, without fear and disappointment, this our National Salon with those of France and England.'⁵⁰

The following year, 1911, the Pennsylvania Academy of Art once again chose Tarbell. The Carol H. Beck gold medal (fig.12) was presented to him for the execution of the best portrait in the annual exhibition in Philadelphia.⁵¹ This medal marks a turning point in Tarbell's life and work. His climb upward terminated. Another era both in art and in world politics soon overshadowed the complacency of the life Tarbell depicted. The revolutionary Armory Show of 1913 followed shortly by World War I brought complete disruption to all aspects of the pleasant life so well portrayed by Tarbell. One realizes that after such benchmarks Tarbell's sunshine would no longer fit.

The theme of the Beck medal first given by the Pennsylvania Academy in 1909 seems to predict the coming changes in taste and the resultant changes in history's evaluation of Tarbell. John J. Boyle, the designer of Tarbell's 1895 Art Club of Philadelphia medal, depicted not the earlier theme of pleasantness and well being but rather one of death and sadness. The style, as the subject, is simple and straightforward. The medal records a universal concept. The painting for which the medal was presented rather portrays a transitory moment long lost.

All of the above medals speak of an era's tribute to an artist whose work had won national and international acclaim. Each also exhibits the art of now renowned medalists. With a turn of fate and the ever changing nature of art criticism, time has shown that it is as much the medals as his own paintings which record the name of Edmund C. Tarbell.

Notes

All medals illustrated are in the National Numismatic Collection, Museum of American History, Smithsonian Institution. Photos of medals by Charles Rand.

1. Director of Fine Art, Carnegie (John W. Beatty) to John Caldwell, June 30, 1909. Carnegie Files on microfilm. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
2. John W. Beatty, 'International Exhibitions', *Art and Progress*, (January 1910), vol. 1, no. 3, p.60.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, pp.61-62.
5. Trevor J. Fairbrother, *The Bostonians, Painters of an Elegant Age, 1870-1930*, (Boston: Museum of Fine Arts, 1986), p.42.
6. The bronze Columbian Exposition medal presented to Tarbell weighs 206.373 grams and is 76.3mm in diameter.
7. The World's Fair Exposition medals were not sent out until 1896. See letter from John Caldwell, Chairman, Fine Arts Committee, Carnegie Institute, to John Beatty, Director, July 15, 1896. Carnegie Files on microfilm. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
8. Fairbrother, *The Bostonians*, p.57. This painting was also shown at the Pennsylvania Academy of Fine Art's sixty-third annual exhibition, December 1893 - February 1894, as indicated in the Catalogue of the exhibition. Archives of the Pennsylvania Academy of Fine Arts, p.15.
9. *Ibid.*
10. Trevor Fairbrother, 'Edmund C. Tarbell's Paintings of Interiors', *Antiques*, (January 1987), p.230.
11. Lorinda Munson Bryant, *American Pictures and their Painters*, (New York: John Lane Company, 1917), p.185.
12. The Pennsylvania Academy of Fine Art medal presented to Tarbell in 1894 weighs 101.853 grams and has a diameter of 54.4mm.
13. The records of the Pennsylvania Academy of Fine Arts indicate that the gold medals in 1894 were given to James A. McNeill Whistler (1834-1903) and to John S. Sargent (1856-1925) and in 1895 to Edmund C. Tarbell and to John H. Twachtman (1853-1902).
14. *American Journal of Numismatics* (January 1892), vol. XXVI, no. 3, p.55.
15. *Ibid.*
16. The medal given to Tarbell in 1895 by the Art Club of Philadelphia weighs 52.919 grams and is 44.9mm in diameter.
17. The Art Society of Pittsburgh, founded in 1873, had in 1895 a membership of 500. See Carnegie papers of 1895. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
18. In 1880 in Boston, the 'men of trade' members outnumbered the artists eight to one. See Fairbrother, *The Bostonians*, p.41.
19. Secretary's Office, Art Society of Pittsburgh, to D. W. Ferry, Detroit, July 30, 1895. Carnegie Files on microfilm. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. An announcement from the Carnegie Art Galleries concerning the First Annual Exhibition of Oil Paintings (1896) states that Andrew Carnegie's donation would yield \$50,000 per year and 'Of this amount the Trustees have appropriated, thus far, thirty-two thousand dollars for the purchase of works of art, and to this amount Mr. Carnegie, on April 17, 1896, added

- eight thousand dollars, to be offered for two paintings by American artists, wherever resident, painted within the year 1896, and first shown in the Carnegie Art Galleries at Pittsburgh, these works to be placed in a chronological collection intended to represent the progress of American Art, beginning with the year 1896; thus making for this year, a total of forty thousand dollars, placed at the disposal of the Art Committee. Announcement in the Vertical Files of the Library, National Portrait Gallery/ National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
19. Carnegie Galleries to George Inness, July 8, 1895 Carnegie Files on microfilm, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Letter must have been to George Inness, Jr. (1853-1926), as his father, George Inness, died in 1894.
 20. The weights and dimensions of the Carnegie medals presented to Tarbell are: Gold medal of 1909, 366.80 grams, 87.9mm. Silver medal of 1904, 328.31 grams, 88mm. Bronze medal of 1901, 275.74 grams, 88.2mm.
 21. J. Platt of the Tiffany Company to John Caldwell at the Carnegie Institute, June 23, 1896, Carnegie Files on microfilm, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
 22. *Ibid.*
 23. Letter of September 21, 1896 from Platt of Tiffany to the Carnegie, Carnegie Files on microfilm, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
 24. Pringle Mitchell, Tiffany Manager, to John Beatty at the Carnegie, April 29, 1897, Carnegie Files on microfilm, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
 25. Certificate dated June 23, 1897, in Carnegie 1897 Files, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
 26. Fairbrother, *The Bostonians*, p.58.
 27. The Ten included Edmund C. Tarbell, Child Hassam (1859-1935), J. Alden Weir (1852-1919), Thomas W. Dewing (1851-1938), Joseph DeCamp (1858-1923), John H. Twachtman (1853-1902), Frank W. Benson (1862-1951), Robert Reid (1862-1929), Willard L. Metcalf (1858-1925), and Edward E. Simmons (1852-1931).
 28. Orson Lowell, 'Three Important Exhibitions in New York', *Brush and Pencil*, vol. 2 (May 1898), p.89. Quoted by Fairbrother, *The Bostonians*, p.58.
 29. Carl Sadikichi Hartmann, *History of American Art* (Boston: 1902), vol. 2, p.241. Quoted by Trevor Fairbrother, 'Edmund C. Tarbell's Paintings of Interiors', *Antiques* (January 1987), p.229.
 30. Homer Saint-Gaudens, *The American Artist and His Times*, (New York: Dodd, Mead and Company, 1941), p.195.
 31. *Ibid.*, pp.195-196.
 32. Fairbrother, *Antiques*, p.229.
 33. The Exposition Universelle Internationale bronze medal given to Tarbell weighs 101.890 grams and is 64mm in diameter.
 34. Philip L. Hale, 'But Why Drag in Whistler?', *Boston Transcript*, March 3, 1904, p.6. Quoted in Fairbrother, *The Bostonians*, p.57.
 35. American Numismatic Society, *The Catalogue of the International Exhibition of Contemporary Medals* (New York: ANS, 1911), p.51.
 36. Fairbrother, *Antiques*, pp.229-230.
 37. The gold National Academy of Design Saltus medal given in 1908 to Tarbell weighs 100.113 grams and is 51.6mm in diameter.
 38. The Pennsylvania Academy of Art gold medal of honor presented to Tarbell in 1908 weighs 90.049 grams and is 63.1mm in diameter.
 39. S. Henrietta Housh, 'The Beneficence of Art', *Art and Progress*, vol. 1, no. 6 (April 1910), p.155.
 40. 'The Converse Medal for Painters and Sculptors', *The American Journal of Numismatics*, vol. 28 (April 1894), p.100.
 41. *Ibid.*
 42. *Ibid.*
 43. L. M., 'A Painter of American Interiors', *Art and Progress*, vol. 2, no. 1 (November 1910), pp.21-22.
 44. The Corcoran Gallery gold medal won by Tarbell at the annual exhibition in 1910 weighs 103.670 grams and is 52.3mm in diameter.
 45. *Art and Progress*, vol. 2 (February 1911), p.112.
 46. Katherine Maras Ksovaes, 'Biennials of the Past', Press release of the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1985.
 47. Correspondence of Corcoran Gallery officials with Henry Mitchell, and 'Historical Record of the Corcoran School of Art', p.2, found in the Corcoran School of Art Medal file, Archives, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.
 48. A. Loudon Snowden, Superintendent of the Philadelphia Mint, to S. H. Kaufmann, Corcoran Gallery of Art, August 27, 1884, Corcoran Gallery of Art Archives, Washington, D.C.
 49. Notes on The Third Biennial Exhibition, Archives, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.
 50. *Ibid.*
 51. Tarbell won the Carol H. Beck award for his *Portrait of Timothy Dwight, D.C., L.L.D.* Letter to author from Theresa Z. Esperdy, Pennsylvania Academy of Fine Arts, August 20, 1987. The Beck medal given by the Pennsylvania Academy of Art to Tarbell weighs 69.451 grams and is 51mm in diameter.

BRONZE CASTING IN THE MEDALLIC ARTIST'S STUDIO

Ewa Olszewska-Borys

Vice-President of FIDEM and delegate for Poland

The creation of a work of art depends on two elements, concept and execution. In medallic art, which uses materials as durable as bronze and brass, the process of putting a design into practice is long and laborious.

In the case of a struck medal, the medal maker's creative work ends with the execution of a plaster model whereas a cast medal may be executed by the artist from start to finish. Therefore, in this case, creative work continues until the final product, a finished and patinated medal, has left the medal maker's studio. It is relatively easy to grasp the intricacies of casting technology, and organize one's 'working bench', which leads to fully authorial works and grants artistic independence which benefits both the artist and his work.

From among the numerous methods of casting in bronze, casting in moulding sand is the most popular in Poland. Let me present my own casting method that I have used for years now. My foundry consists of two rooms; one includes a moulding stand and a foundry furnace; the other is used for processing casts. The moulding sand I use is of natural origin. It can be used when its humidity is 10-15%. Then it can be screened and, once it has been rammed, it constitutes a consistent mass that can be penetrated by gas emitted when hot metal is poured over it. The cubic capacity of my foundry furnace amounts to about 0.5 m³. Built of chamotte-brick, it may hold a graphite melting pot of 30-50 kg in capacity. The temperature 1400°C, necessary for smelting bronze or brass, is obtained after more or less an hour of burning coke. Moulding boxes, each of which consists of two tightly fitting halves, are used for moulding.

My equipment includes a number of tools for foundry furnace and moulding. The moulding stand consists of containers for semi-dry moulding sand covered with mobile wooden boards on which the process of moulding takes place. A shellacked plaster model of the medal is placed in the lower part of the moulding box filled with moulding sand. The other part of the box is placed on it. The model, now in a fixed position, is dusted with special parting powder to act as an insulator. The first, thin layer of sand is screened over the model through a very fine screen (with about 360 meshes per 1 cm²). The next layer is somewhat coarser. Then the sand is rammed with the fingers and the handle of a moulder's wooden hammer. A third and last layer of coarse sand is sifted and the excess sand is removed with a metal slat.

The whole is then turned 180°. In this way, the top part of the moulding box has been moved to the bottom position and, when the top part is lifted, the model remains in the lower part of the box. The sand from the top part is removed; the top part of the moulding box is again placed on the lower part. A gate stick is placed at some distance from the plaster model. A gate assembly is sketched in. The whole is dusted with parting powder and, as before, screened with sand with the finest screen. Once the moulding sand has been screened, rammed and levelled, the top part of the box is lifted. The model still remains in the lower part of the moulding box. The sand near the plaster model is fastened with water using a fine brush.

The model is very softly tapped several times and gently removed from the sand by means of special pliers. At this stage, a negative cavity is left. The gate assembly is

then cut out, the gate stick removed, and the edges of the opening of the inlet reinforced. The bellows are used to remove an excess of moulding sand. The two halves of the moulding box are again brought into contact, and the whole is placed horizontally on the concrete floor and loaded so as to prevent the top part of the box from blasting. Depending on the metal used, the sand is either left slightly wet or specially dried.

The melting pot, filled with red-hot liquid metal, is removed from the furnace using the special gripping device and placed in the yoke. Oxide and coke particles are removed from the surface of the metal with an iron spoon. Two persons lift the yoke containing the melting pot, and pour metal into the individual boxes.

When the metal congeals, the sand is forced out of the boxes with a wooden hammer, and the casts are removed with pliers. The remains of the moulding sand are removed with a steel brush. Then the medal is treated further. First, the running gate is cut off. The edges of the cast are filed by hand or mechanically on an abrasive disk. Then the medal is chased: tiny blemishes are removed, and the surface of the sand cleaned. This is followed by a chemical de-acidification and cleaning with a brush. The last stage, patinating, consists in applying chemical compounds to the surface. The final effect depends on the chemical composition used.

The appearance of the medal is considerably affected by the patina which brings out the value of the relief and gives the whole a noble finish.

LA GRAVURE EN TAILLE DIRECTE DANS L'ACIER

Jacques Devigne
Délégué de la FIDEM pour la France



Jacques Devigne.

Organiser un workshop sur la gravure directe dans l'acier devant un grand nombre d'auditeurs aurait été impossible sans l'aide efficace des organisateurs de ce Congrès. En effet, ils sont parvenus à mettre à ma disposition une caméra vidéo et un écran. Je les en remercie très vivement et j'espère que ce procédé pourra être utilisé pour nos prochains Congrès.

Tout en vous donnant des explications, je vais travailler dans l'acier directement devant vous, vous pourrez suivre sur l'écran l'attaque de mes outils dans la matière et l'avancement de mon travail.

Pendant des siècles, la fabrication d'une pièce de monnaie ou d'une médaille frappée passait obligatoirement par la réalisation d'une matrice gravée directement par l'artiste lui-même. Cette technique très exigeante et longue à maîtriser faisait que les bons artistes graveurs en médailles étaient fort peu nombreux et très recherchés.

L'invention du tour à réduire à la fin du siècle dernier par deux mécaniciens français, Janvier et Berchot, a ouvert le domaine de l'art de la médaille à tous les sculpteurs. On ne peut que se féliciter de cette invention qui a permis à de très nombreux sculpteurs de talent de s'intéresser à la médaille et ainsi d'enrichir cet art de la médaille par de nombreuses œuvres de grande qualité. Cependant l'usage du tour à réduire apporte une facilité redoutable dont chacun connaît les dangers et je crois profondément que la gravure de la matrice directement dans l'acier reste une technique irremplaçable qu'il importe de conserver précieusement. La gravure directe en raison de ses possibilités

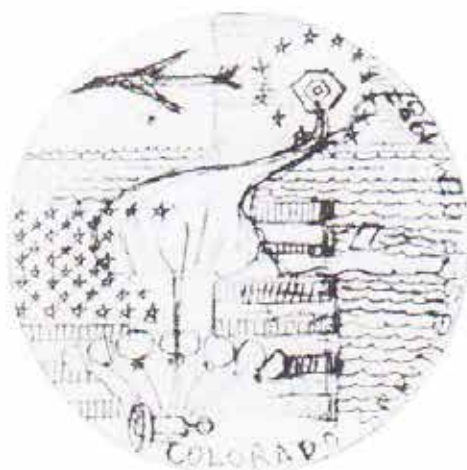
et de ses exigences est une référence indispensable pour tous ceux qui participent à l'évolution de l'art de la médaille.

J'ai eu le privilège d'être l'élève de Monsieur Canne, à l'Ecole Boulle à Paris puis de travailler dans l'atelier du Maître Dropsy, à l'école des Beaux Arts, qui m'a appris la tradition de la médaille en me transmettant sa passion pour les grandes œuvres de l'Antiquité à nos jours. Devenu Premier Grand Prix de Rome, j'ai pu séjourner à la Villa Médicis et ainsi mieux comprendre les grands moments de la médaille et mieux maîtriser les problèmes de gravure et de fabrication tout en affirmant les bases de mon œuvre personnelle.

Depuis toujours, j'ai été passionné par la gravure directe dans le métal et au cours de ma carrière, j'ai réalisé de nombreuses médailles avec cette technique où l'artiste a le privilège et la joie de collaborer directement et presque sensuellement avec le métal.

En parlant avec des artistes, des éditeurs et des amateurs, je me suis rendu compte que beaucoup connaissent très mal la réalité de la gravure directe, qu'ils n'avaient jamais vu toutes les étapes du processus de la taille directe d'une matrice, c'est-à-dire depuis le projet sur papier jusqu'à la matrice elle-même prête pour la frappe. J'ai donc apporté à Colorado Springs tout mon matériel habituel ainsi que deux matrices prêtes à être gravées de façon à montrer aux congressistes comment je procède habituellement.

L'outillage nécessaire à la frappe d'une médaille double



Devigne: Dessins pour un revers.

Devigne: Autoportrait et Colorado Springs.

face se compose de deux matrices ou coins et le graveur en médailles suivant son humeur et son inspiration travaille ces deux faces soit alternativement, soit en même temps. En raison du temps qui m'est accordé pour ce workshop je ne travaillerai que sur une face.

Le point de départ est un dessin sur papier réalisé par le graveur lui-même et plutôt que de vous présenter une composition sur un thème général, j'ai pensé qu'il serait plus intéressant pour les membres de la FIDEM de me voir travailler sur un projet me concernant plus directement.

La face ou avers aura donc pour thème mon propre portrait et je vous présente deux auto-portraits que j'ai réalisés cet hiver et qui vont être le point de départ de la gravure de cette face.

En premier lieu, il convient de déterminer le diamètre dans lequel la médaille sera réalisée en fonction de critères esthétiques et malheureusement, bien souvent aussi en fonction de critères économiques.

Les aciers sont usinés en atelier par le fabricant qui doit veiller au parallélisme des faces du bloc d'acier et qui doit mettre en place le 'drageoir' c'est-à-dire l'emplacement en forme de cuvette où l'artiste exécutera sa gravure.

A partir des auto-portraits dont j'ai parlé précédemment, j'ai réalisé des dessins réduits à la dimension dans laquelle la médaille sera réalisée et j'ai déterminé l'emplacement des inscriptions devant figurer sur chacune des faces.

Puis vient un travail important qui doit être d'une grande précision: le transfert de ce dessin réduit sur une

plaque de rhodoïd transparent qui servira de modèle pour l'exécution de la gravure. Cette gravure va être enduite d'une poudre noire de façon à pouvoir la reporter sur l'acier lui-même et il est très important de noter que le portrait et les lettres sont reportés à l'envers sur la matrice de façon à obtenir une médaille à l'endroit au moment de la frappe. Le graveur d'un bout à l'autre de son travail va donc graver en négatif.

Le report du dessin effectué, nous attaquons la surface vierge de l'acier 'non trempé' avec des outils 'trempés', de gravure, appropriés, généralement fabriqués et affûtés par le graveur lui-même.

La première étape: gravure du dessin avec l'onglette à hâte poussée au marteau.

La deuxième étape: attaque de la surface avec les burins ronds et demi-ronds, méplats poussés au marteau en vous demandant de m'excuser du bruit assez important.

La troisième étape: nous réalisons le modelage de ce portrait en utilisant le deuxième dessin qui nous donne un aperçu des plans de profondeur et c'est là que l'appréciation de cette profondeur donne la sensibilité de cette gravure.

L'artiste est dans une situation paradoxale: plus il enlève de matière en faisant de copeaux, plus il en rajoute sur l'oeuvre définitive tout en veillant à conserver le dessin original.

Pour suivre ce travail, il procède à des prises d'empreintes avec de petits cubes de bois garnis de cire. Par passes



Devigne: Pierre Bruegel.

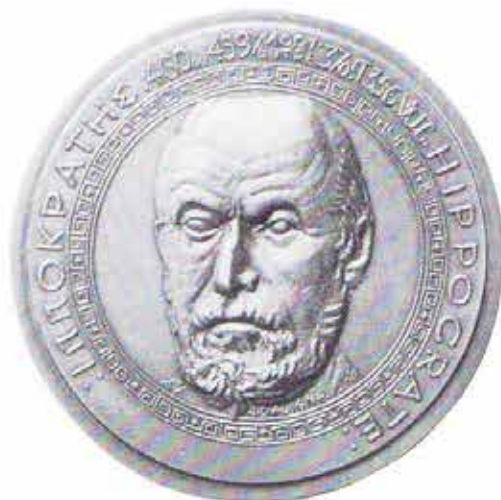
successives il prend des empreintes plus importantes en plâtre ou en plomb pour avoir une idée de l'ensemble de la gravure. Cela lui donne une vision permanente de l'avancement de son travail et lui permet la mise en place des grands plans et la liaison de ceux-ci avec les détails plus petits.

Nous rencontrons là un problème technique. Le bord de la médaille ne doit pas être vertical, il est indispensable de lui donner un angle de 100 degrés environ pour permettre à la médaille de sortir de la matrice. Nous appelons cela 'la dépouille'.

La finesse de la gravure, les effets et les grains recherchés sont obtenus par l'affûtage régulier des outils. Les diverses finitions recherchées sont obtenus par l'usage des 'échoppes' poussées à la main ou des 'rifloirs', sortes de 'limes' de formes diverses. Nous utilisons aussi des 'ciselets' mats ou brillants dans un travail patient et de longue haleine.

Tous ces outils sont pour le graveur ce que sont les pinceaux pour l'artiste peintre. C'est la pierre d'achoppement car le graveur ne doit pas perdre de sensibilité et il doit faire la différence entre le trait du dessin et le trait qui donnera la couleur à la surface. Sa création doit conserver sa beauté dans sa largesse et sa précision.

Il faut penser que l'ensemble doit être harmonieux et que cette pièce doit sortir de sa matrice après avoir subi les tonnes de pression du balancier qui marquera à jamais le flan définitif qui deviendra une médaille.



Devigne: Hippocrates.

C'est alors que se situe un réel 'suspens' car l'artiste rencontre un risque majeur: le 'passage' par l'épreuve du feu aux moments des traitements thermiques que doit subir l'acier pour qu'il devienne plus dur et plus élastique, risque de casse d'un des coins à la trempe, risque du travail qui s'effondre sous les coups redoublés du balancier pour une erreur d'un revenu mal adapté et c'est la ruine de tout ce labeur patient.

L'artiste doit faire confiance à Vulcain et à la qualité des aciers et du technicien chargé de ces opérations.

Au revers, j'ai voulu représenter les relations de la France, de l'Europe avec l'Amérique au moment du Congrès de la FIDEM à Colorado Springs, en septembre 1987.

L'évocation du Flambeau de cette Liberté éclairant le monde c'est aussi la transmission de ce flambeau des connaissances marquant les relations historiques, et pour mieux désigner ces relations, le flambeau évoqué s'est transformé avec les outils du graveur: sa boîte avec ses burins, ses échoppes, son marteau.

La foi que manifeste l'auteur dans ces relations entre les peuples forme la flamme du langage universel qu'est le dessin, le tout placé sur un fond de drapeaux, avec la mer et les moyens de communication maritimes et aériens.

Je remercie tous les organisateurs de cette manifestation ainsi que mon auditoire de sa patience à m'écouter malgré la barrière de la langue.

Que le flambeau de cette Liberté continue à briller sur le monde entier comme sur la médaille.

GRAVURE DE MODELES POUR MEDAILLES

Jiri Harcuba
Tchécoslovaquie



Jiri Harcuba.

J'utilise des intailles en verre comme moule pour réaliser des moulages en plâtre. De ces moulages je réalise des médailles en fonte de bronze. Souvent je travaille à nouveau sur les plâtres avant de les utiliser comme moule pour la fonte.

Je grave en négatif avec un outil pointu sur le plâtre, après quoi je réalise une fonte positive. Je poursuis alors mon travail avec plusieurs fontes en négatif et positif

jusqu'au moment où je suis satisfait du résultat.

Cette méthode s'applique, en général, quand je travaille sur des modèles destinés à la réalisation de monnaies ou de médailles frappées.

Ma démonstration a surtout servi à montrer que la technique n'est pas très difficile mais que la vraie difficulté réside toujours dans le problème de l'inspiration et de la conception artistique.

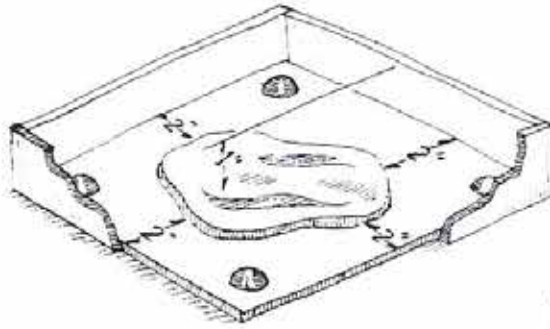


Fig. 1

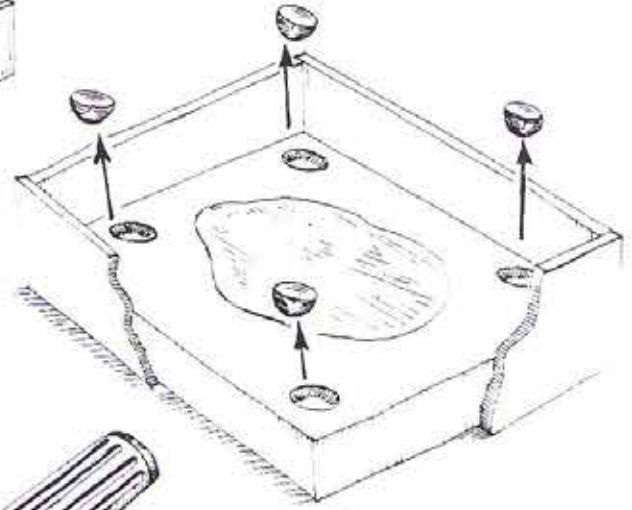


Fig. 2

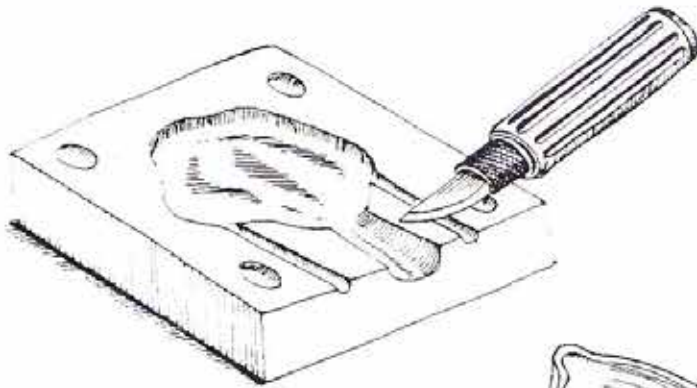


Fig. 3

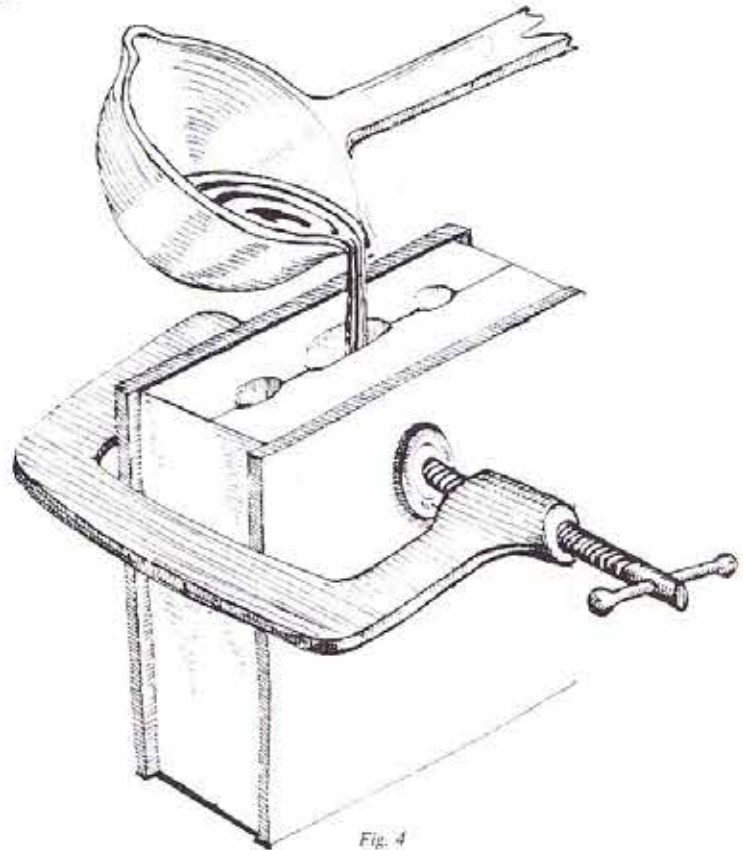


Fig. 4

CASTING MEDALS IN PEWTER USING PLASTER MOLDS, RUBBER MOLDS AND THE LOST WAX TECHNIQUE

E. Richard Bonham

Art teacher, Bloomsburg Area High School,
Bloomsburg, Pennsylvania, USA

The purpose of this paper is to acquaint sculptors with a simple, easy, and inexpensive method of metal casting. The methods described will allow the artist to produce a metal prototype or a limited edition with a minimum amount of space and equipment.

The material used to produce these castings is pewter, an alloy of tin and copper. Pewter (one of the world's earliest metals) was expertly worked into both ornamental and functional objects by the ancient Greeks, Romans, and Chinese, and is a very attractive white metal which has the ability to retain the sculptor's fine detail in the casting process and makes it ideal for intricate designs. Also, the surface of pewter takes on natural light to dark tones which enhance the detail of the piece. Pewter is also a very desirable metal, and objects cast from it are irresistible to many collectors.

Pewter is a very easy metal to cast because of its low melting temperature (500-600 F). However, safety precautions *must* be taken when casting by wearing goggles, gloves, and long sleeved shirts. The work area must be free of any flammable materials, and molds must be free of moisture of any kind. Molten metal poured into a damp mold will cause steam to be generated inside the mold which will result in the molten metal being explosively ejected from the mold with great force. This could result in severe burns.

There are three basic methods of casting pewter which I will cover in this presentation: a two piece plaster mold, lost wax casting in plaster, and casting in a RTV (Room Temperature Vulcanizing) rubber mold.

A simple two piece plaster mold is the easiest to produce. A square fence is built around the original sculpture leaving at least a two inch space on all sides and at least a one inch space above the highest point of the sculpture. Place a half round ball of clay about one half inch in diameter in each corner of the frame (fig.1). Brush a separator onto the original model and the four half balls. When dry, pour plaster into the frame using the same mold making techniques that are used to make any plaster mold. After the plaster has set thoroughly, remove the backing from the original model leaving the model in the plaster but removing the four half clay balls. At this point, the artist may sculpt into the reverse of the model. Build a fence at least 1 inch above and all around the completed plaster (fig.2). Brush a separator onto the plaster and model making sure to get the separator into the depressions created by the four clay half balls. When dry, pour plaster into the frame making sure to fill the frame to the top. When the plaster has set properly, separate the two halves of the mold. At this time, double check to make sure there are no undercuts in the plaster mold.

The next step is to carve channels into the half of the plaster mold with the impression of the model. These channels, called gates and vents, will allow the molten metal to enter the mold and will allow air and gases to escape (fig.3). A large channel is cut into the center of the mold for the metal to be poured into the hollow formed by the original pattern. This channel needs to be large enough to create a heavy volume of metal which will aid the force of gravity to fill every detail of the mold when molten metal is poured into the cavity. This volume of space will also serve as a reservoir of molten metal to refill the model with fresh metal as the pewter cools and

shrinks. A channel should be carved on each side of the model to allow air and gases to escape. The two halves should be set together to check for tightness. The four half balls have created male and female parts which lock the mold together.

The mold should be baked in an oven at 250 F to drive off all moisture from the plaster. Several molds should be dried at the same time to conserve energy.

When the mold is thoroughly dried in the oven, allow it to cool until it is warm to the touch (pewter poured into a cold mold will solidify too quickly and cause loss of detail). Sandwich the plaster between two pieces of masonite or plywood cut to be the same dimensions as the mold (fig.4). Clamp all pieces firmly together being careful not to exert too much pressure or the plaster mold may crack. The mold is now ready to accept the molten pewter.

Casting pewter is a fairly safe and easy operation as long as the caster is careful and follows basic safety precautions. Goggles, gloves, long sleeves, and long pants should always be worn when working with hot metal. The only equipment needed is a cast iron pot for heating the pewter and a steel ladle for pouring the molten metal. The pewter may be melted on a gas or electric stove or with a torch. Small electric melting pots are available for melting lead for bullets. These pots work very well for melting pewter and are not expensive. Care must be taken to see that the metal is dry and at room temperature or warmer before placing the metal into the pot, especially when adding to already molten metal. Once the pewter has melted, it should be bright, mirror-like and fluid. If a blue-red-purple coloration appears, the metal is too hot. If there is a build-up of oxides on the surface (dross) the pewter may be fluxed using the chemical ammonium chloride (trade name sal ammoniac). A small amount of this flux may be carefully stirred into the metal (avoid splashing) and the resulting dry powder skimmed off. After fluxing, the surface of the molten metal will appear bright and mirror-like.

The metal is now ready to pour into the mold. The molten metal is carefully poured in at a moderate but steady rate and the metal should enter the sprue in a streamlined flow. Careless pouring will create turbulence in the metal which will carry dirt and dross into the mold. After the mold is full of metal, the cooling and solidifying process begins. This is when the size of the pouring gate (sprue) becomes important. As the metal cools, it begins to shrink and the casting becomes a mixture of solidified and slushy metal. The shrinkage causes voids and holes in the model, unless the cavity is continuously fed with additional molten metal from the gates while it cools. The finished casting will retain those holes and cavities. For this reason it is important that the metal does not cool and freeze in the gates until the mold is completely filled. The gates must be large enough to hold this reservoir of metal and to act as a weight at the top of the mold so gravity will force the metal into the detail of the mold.

After the pewter has cooled, it may be carefully removed from the mold. If there are no undercuts, the mold may be used several times. The gates and vents are cut off and the edges filed. The surface of the casting may have a golden color from the heat and oxidation which can be polished off with fine steel wool. The only tools required

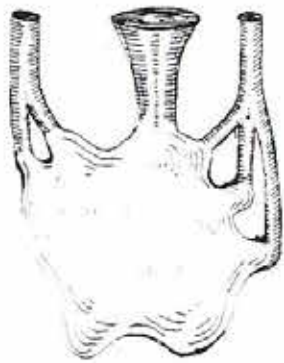


Fig. 5

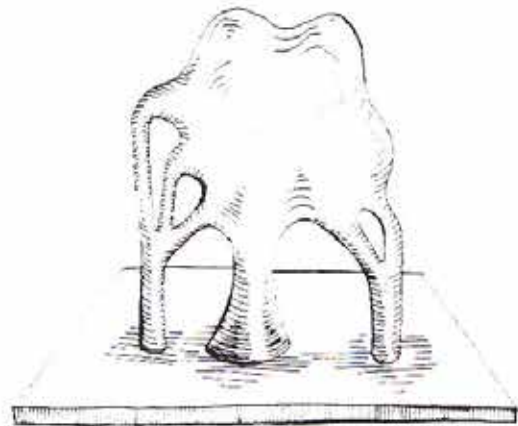


Fig. 6

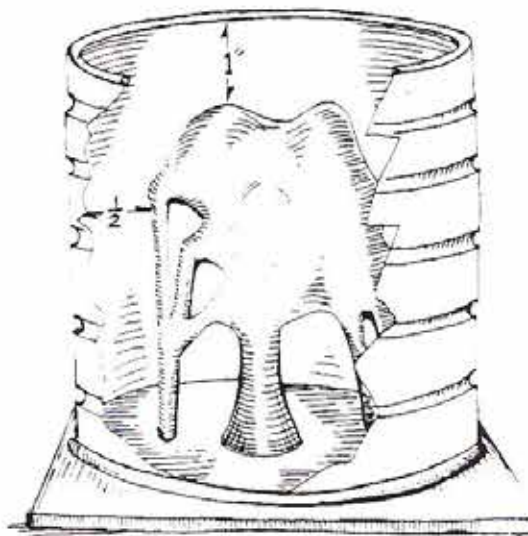


Fig. 6A

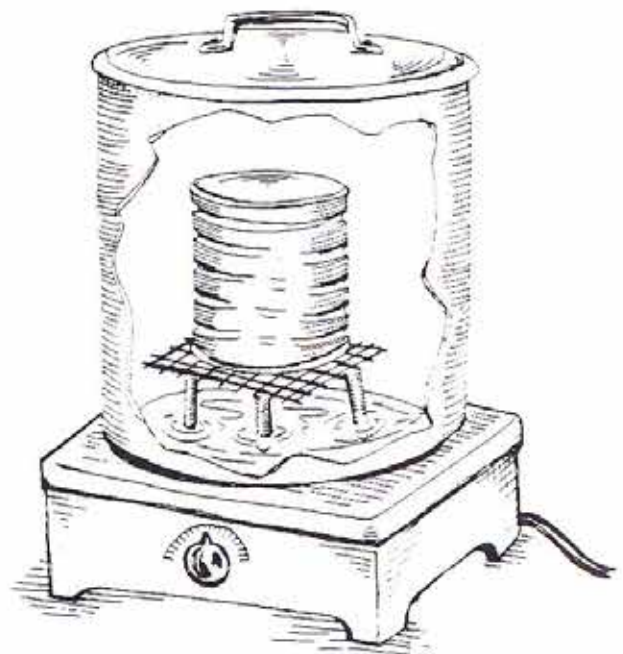


Fig. 6B

are a metal saw, file, sandpaper, and steel wool.

The second method discussed is the lost-wax technique of casting metal. In this procedure wax is covered with plaster, the wax eliminated, and molten metal poured into the resulting cavity. This process dates back to the bronze age, and examples of castings exist from almost every culture which knew of bronze, silver and gold.

In this process, any shape may be cast in metal with as many protrusions and undercuts as the sculptor may desire. A model must be produced in wax (a wax suitable for sculpture or jewelry works best.) This form may be modeled directly or cast in a damp plaster or rubber mold.

The wax model must have a gating system made up of rods of wax attached to it. The gating system will eventually allow molten metal into, and air and gases out of, the plaster mold (fig.5). A rod of wax must be extended from each high spot and each projection to ensure that no air will be trapped in the plaster mold. A pouring sprue is attached to the heaviest area of the model. This sprue will function both as a reservoir of molten metal to combat excessive shrinkage and to act as a heavy volume of metal to allow gravity to force pewter into all of the mold's detail.

The gating system is attached to a flat smooth surface (quarter inch plastic sheet works well), and a tin can with the top and bottom cut out is placed over the entire sculpture (fig.6). A one half inch space must be allowed on all sides between the wax model and the can. At least one inch must be allowed between the top of the model and the top of the can. The can is then carefully sealed with wax to the flat surface. Plaster is mixed and poured into the can, filling the can completely. After the plaster has fully set, remove the can from the base. The plaster-filled can is then placed in a large pot with the wax sprues facing down. The mold should be elevated about two inches from the bottom of the pot on some form of trivet. One to one and one-half inches of water is poured into the pot. The water should be just below the mold. A lid is placed on the pot which is put on a stove or hot plate. The water is then brought to a boil. The heat and steam generated by boiling water eliminates all wax from the plaster mold. Allow the mold to boil at least two hours or until there is no discernible trace of wax in the mold.

Place the mold in an oven or kiln and heat at 400 F for twelve to twenty-four hours or until the mold is completely dry. Molten pewter must not be poured into a damp mold. The larger the mold, the longer the time required to dry it.

The procedure for melting, pouring, and finishing are the same as covered in the first method of casting pewter.

Note: The procedure outlined above is basically the same used to cast bronze; however, in bronze casting a special refractory investment is used instead of plaster of Paris and the mold must be heated to 1200 F before casting bronze.

The third method of casting pewter is pouring into a RTV (Room Temperature Vulcanizing) rubber mold. The technology of casting pewter in a silicone rubber mold was developed by the jewelry industry and has been used by them to produce costume jewelry and gift items for many years. The silicone rubber has the ability to withstand the temperature of molten pewter (450 - 550 F) and has the flexibility to release undercuts in the cast sculpture. If not abused, the sculptor can expect to cast a hundred or more objects from each rubber mold. The RTV rubber comes in two parts, the rubber and the catalyst. These two parts must be mixed by exactly following the directions supplied by the manufacturer. There are two basic ways of making a rubber mold. The first, casting two separate halves as in the first procedure discussed in this presentation. The second to cast the rubber in one piece and then cut the mold apart.

It is best to use a wax model when making an RTV

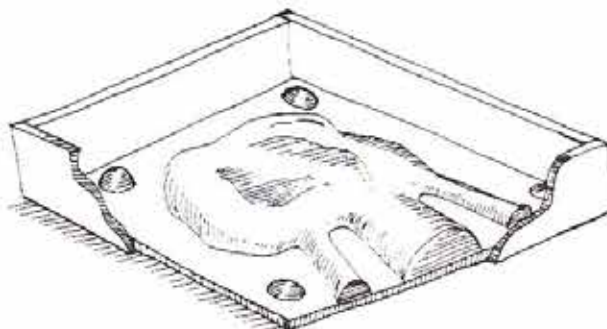


Fig. 7



Fig. 8

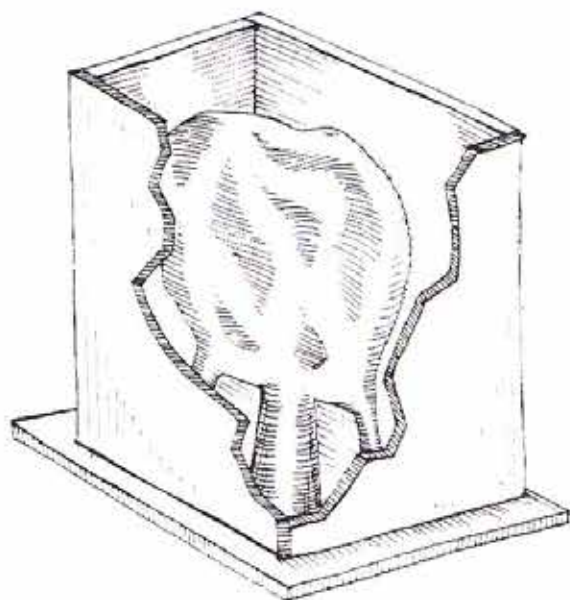


Fig. 9

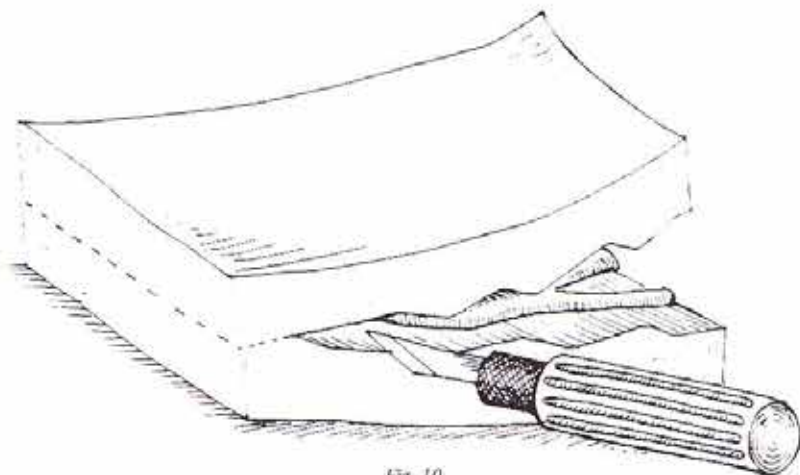


Fig. 10

rubber mold because the rubber will not adhere to the wax. If an oil base clay is used for the model, it must be sprayed with several coats of shellac, waxed lightly (spray wax works well) and lightly buffed. The gating system should be sculpted from the same material as the model and should be prepared in the same way (fig.7). The gating system will be cast directly into the rubber mold along with the four half balls in each corner, which will act as keys to register the two mold halves. A fence is constructed the same as in the two piece plaster mold method. The RTV rubber is mixed and carefully poured onto the model, gating system, and half balls. After the rubber has vulcanized, remove the fence and base carefully so that the model and gating system remain imbedded in the RTV rubber. Remove the half balls. Slightly wax the rubber as a separator and build a fence as in method one. Pour the RTV rubber to make the other half of the mold. Allow the rubber to vulcanize, separate the two halves of the mold, and remove the model. Sandwich the mold between two pieces of plywood or masonite and clamp. Do not clamp too tightly or the mold will be distorted.

The second method of creating an RTV rubber mold is

to pour the rubber in one piece, and cut it into two halves. This method allows the sculptor to have detail and undercuts on both sides of the model. The model is gated and set up the same as in a lost wax casting (fig.8). A fence is built around the model and the RTV rubber is poured into the mold (fig.9). When the rubber has vulcanized, the mold is cut apart with a sharp knife (fig.10). Additional vents may be cut into the mold at this time if necessary.

The pewter is poured into the rubber mold in the same manner described above; however, the metal must be poured at as low a temperature as possible to prevent burning the mold. The first cast will warm the mold and may not be satisfactory, but once warmed the mold will produce fine castings. Do not allow the mold to overheat. With care, the rubber mold will last for a hundred or more castings.

The methods described in this paper have been simplified for clarity. The sculptor may experiment and adapt the above methods to his or her own uses; however, safety precautions must be strictly followed to prevent an accident.

EXPOSITION

OPENING CEREMONY

Friday, September 11, 1987
6:00 p.m. Packard Hall The Colorado College

MODERATOR – Ed Rochette

Stephen R. Taylor, President, American Numismatic Association. Welcome on behalf of the American Numismatic Association, host of FIDEM.

Ruthann Brettell, Executive Director, American Numismatic Association. Welcome on behalf of the ANA to Colorado Springs facilities.

M. Lars O. Lagerqvist, President of FIDEM, Director of the Royal Coin Cabinet.

Governor Roy Romer, representative of the Colorado Governor's Office. Welcome to Colorado.

Representative of Mayor Rob Isaac's Office, Mayor of Colorado Springs. Welcome to Colorado Springs.

PRESENTATIONS

Presentation of FIDEM Jubilee Medal to Steve Taylor by the Director of the Portuguese Mint.

Presentation of the FIDEM Medal to Steve Taylor by either Don Schwartz or Joe Noble.

CATALOGUES

Pour les catalogues, s'adresser directement à:
For catalogues, write directly to:

1979 Lisbonne: M. Carlos Baptista Da Silva, Fondation Gulbenkian, 45, avenue de Berne, Lisbonne, Portugal.

1983 Florence: Dr. Cesare Johnson, Piazza S. Angelo 1, 20121 Milan, Italie.

1985 Stockholm: Kungl. Myntkabinettet, Storgatan 41 – Box 5405, S-114 84 Stockholm, Suède.

1987 Colorado Springs: American Numismatic Association, 818 North Cascade Avenue, Colorado Springs, CO 80903 - 3279, U.S.A.



Piotr Gawron: Collector, 1985, bronze, 130 x 105mm.



Leonda Finke: Survivors, 1987, bronze, 81mm.

MEDALLIC ART NOW

Mark Jones

Vice-President of FIDEM and delegate for Great Britain

Though immense in scope, including the work of more than 700 artists from 25 countries, the 1987 FIDEM exhibition was far from daunting to visit. The quiet, well lit exhibition area of the American Numismatic Association Museum in Colorado Springs, with its succession of linked yet distinct spaces proved highly suitable to the exhibition of modern medals. And the careful grouping of the material by the organisers did much to capitalise on the natural assets of the gallery.

Fifteen hundred works of art were on show, a formidable number, in itself a tribute to the vitality of contemporary medallic art and the success of FIDEM in maintaining the status of its biennale as by far the most prestigious showcase for new work.

As always in such exhibitions the countries with the richest traditions suffered from the very quantity of available material. France, for example, despite a large quota which enabled it to send nearly 200 medals, was still forced to restrict artists to one or two pieces, depriving the visitor of any real chance of assessing their work in the round. And the very munificence of the patronage exercised by the French Mint means that its products inevitably dominated that contribution, lending a curiously uniform impression to what is in reality a stylistically and technically varied collection of work by a wide range of talented artists.

Italy, though represented by only 85 medals, also conveys an impression of being weighed down by the glories of its own tradition. Yet it was precisely those closest to the heart of that tradition, Pietro, Celestino and Marco Giampaoli, who produced some of the most attractive medals in the Italian section. Arnaldo Pomodoro's work, in particular his 'Sudameris Bank' (1986), was as always impressive and Guido Vanni's 'Pace I and II' had real force.

For me however one of the most exciting contributions came, not from the monoliths of medallic history, but from the minnows. East Germany, for example, only showed ten medals but among these were Bernd Gobel's 'Hope' (1986) and 'Icarus' (1986), Wolfgang Friedrich's 'Two Torsos' (1986) and Wolf-Eike Kuntsche's 'Homage to Bela Bartok' (1980), four of the most interesting medals in the show. West Germany's contribution, though much larger than that of the East, had little of its freshness. Fine artists, like Heide Dobberkau and Werner Niermann continue to impress but, as David Potter notes in his introduction, no new generation is arriving to replace them. Ferdinand Welz who, as professor of Medallic Art, has had such an influence on generations of Austrian medallists was more upbeat, an optimism justified by Michael Glaeser's 'Renunciation of Synthetic Illumination' (1986) and Elfriede Rohr's 'Engel I, II, III' (1986).

Czechoslovakia, Poland and Hungary were, as usual, strongly represented at last year's FIDEM. Jiri Vlach,

Rozalia Dayazsova and Milado Othova are highly talented representatives of the generation formed by the experiences of the 1960s, while Jiri Harcuba, whose 'Leon Tolstoi' (1983) was among the most impressive portraits in the exhibition, continues to dominate the scene, both as a glass-engraver and as a medallist. The legendary quality of Hungarian medals makes it more than usually invidious to pick out names, but I was particularly impressed by the raw power of Ildiko Varnagy's painted bronze Shakespearean medals and by Ferenc Friedrich's continuing exploration of the qualities of machine cut chrome/steel in 'Tension A and B' (1987). The Polish contribution, of 149 medals (compared to 97 from Hungary and 150 from Czechoslovakia), was of uneven quality, but Piotr Gawron's unsettling 'Collector' (1985), staring enamelled eyes above a collection of girls' portraits strung round his neck, Stanislaw Cukier's 'Anticipation I-II' (1986) and Hanna Jelonek's 'Contest I' (1986) were memorable images.

Perhaps the most encouraging aspect of the Colorado Springs FIDEM was the wide geographical and age range of those who have produced serious new work over the past couple of years. The medal in Finland is described by Arvo Aho as experiencing a 'resting period'. But Kaarina Turkka, Kaii Topper and Erik Makinen give the impression that they are still working hard to expand the limits of medallic expression. In Greece Mary Papaconstantinou, and in Yugoslavia Nicola Vukosavljevic have been producing interesting work while Holland's highly varied contribution included an exciting 'Icarus' (1983) by Fons Bemelmans and Rull Brouwer's amusing and original portraits of the fictional Da Costa family. In Portugal J Martins Correia continues, in his late 70s, to produce beautifully composed medals and Maria Irene Vilar to make medals marked by their elegance and restraint; even in Australia Michael Meszaros' unremitting effort and Matcham Skipper's originality have contributed to a growing market for medals.

One of the main benefits of holding a FIDEM exhibition is the impulse that it gives to medallic art in the host country. In Colorado Springs the Swedish contribution was far more impressive than it had been in the biennale held before Stockholm. Joanna Balladyna Troikowicz's 'Three days with you' (1986) used the serial potential of the medal with great effect, Per Mystom consciously and cleverly exploited the tension between obverse and reverse and Osa Scherdin provided an evocative vision of the 'Middle Kingdom'.

The Americans too are ever more impressive. Dominated by John Cook's magical and haunting images of mortality, their section included exciting work by, among others, Alfred Charley, Leonda Finke and Elizabeth Amstadt-Lockhard that promises great things for the next FIDEM exhibition.

LE PROPOS D'UN COLLECTIONNEUR

Alexis J. Hennebert

Belgique

Récemment affilié à la FIDEM, je me suis rendu avec plaisir et curiosité ce 11 septembre 1987 à Colorado Springs.

Le XXIème Congrès de la FIDEM fut une révélation de l'épanouissement prodigieux de l'art de la médaille. Plus de 700 artistes de vingt-cinq pays du monde entier ont sélectionné leurs plus belles oeuvres récentes. 'L'American Numismatic Association' les exposait d'une manière attractive et remarquable au siège de son association à Colorado Springs. La qualité des oeuvres exposées est le témoignage de la réelle vitalité de la FIDEM qui fête cette année le 50ème anniversaire de la Fédération Internationale de la Médaille. Cette réunion des médailleurs du monde entier (ils étaient plus de 200 participants - sculpteurs, producteurs, collectionneurs) permet d'apprécier l'essor prodigieux de la création artistique.

La conception de la médaille évolue fortement et les tendances actuelles vers l'universalité des formes, par exemple, montrent combien cette conception s'élargit. La médaille, en effet, depuis ces quelques vingt dernières années se métamorphose et s'enrichit d'avantage de l'apport de la sculpture tridimensionnelle. Les artistes contemporains se sentent plus libres par rapport à la matière et à la forme. Leur créativité et leur imagination laissent libre cours à l'éclatement de tous les critères médaillistiques tacitement admis depuis la Renaissance. Si la structure conceptuelle reste présente, la géométrie du dessin s'épanouit jusqu'à disparaître. Faut-il peut-être y déceler le résultat de l'application des nouvelles techniques d'entaille du métal, du perfectionnement des méthodes de frappe et de coulée ? Cela n'est pas sûr. Il faut plutôt souligner l'expression nouvelle artistique sans contrainte de matière, de forme, de dimensions, fruits d'un épanouissement prodigieux de l'art actuel.

Nombreux sont les artistes qui semblent suivre davantage les voies plus libres de la sculpture plutôt que de se sentir les héritiers des traditions limitatives des siècles

passés. Que Monsieur Tamás Sárkány (Suède) dans son exposé brillant s'associe aux considérations de Monsieur Joseph Veach Noble (U.S.A.) et soit l'interprète de ces nouvelles tendances, il n'en est pas moins vrai que la question se pose. C'est ce qu'a fait, avec pertinence, Monsieur Raimo Heino (Finlande) soucieux de savoir si le retour aux règles du passé ne s'imposait pas. Pour le collectionneur amateur d'art, le métal qu'il soit de bronze ou précieux devrait rester le seul matériau de base. Excluons résolument les résines, les pierres, les bois durs, sans craindre de réduire les possibilités artistiques des auteurs.

Un second critère qui fait de la médaille un objet précieux de collection est sa dimension. Elle ne devrait pas, sauf rare exception, dépasser le diamètre inscrit entre le pouce et le médium largement ouverts. Elle doit pouvoir se faire admirer tenue entre les deux doigts de la main. Sa forme, qu'elle soit ronde ou pas, est le reflet de la personnalité du créateur. Mais son épaisseur maximale devrait pouvoir se limiter au 1/20ème de son diamètre. Enfin, la patine est également oeuvre d'art. Elle ne doit donc pas être absente ! Elle souligne la douceur et le relief des visages. Elle crée l'ambiance de mystère nécessaire à l'expression des allégories, symboles et mythes du revers.

Il est heureux que les organisateurs du Congrès ont sélectionné sévèrement les quelques 1.500 médailles exposées. Ils peuvent en être félicités. Car, l'ensemble de cette belle exposition valait le voyage ! Félicitations et reconnaissance également à nos amis américains pour l'excellent accueil et l'organisation du Congrès et du 'Post Congress Tour' fruits d'une préparation sérieuse et de l'efficacité remarquable de l'équipe du Président, Monsieur Alan M. Stahl, et de Madame Pat Yates, et de leurs charmantes collaboratrices.

Puisse l'art de la médaille nous enchanter encore et davantage, et que le prochain congrès soit et reste le témoignage de la très grande vitalité de l'art numismatique.

FIDEM '87

LE MOMENT DE LA REFLEXION

Javier Gimeno

Délégué de la FIDEM pour l'Espagne

L'American Numismatic Association a accueilli, dans son siège à Colorado Springs, l'exposition internationale de médailles correspondant au XII Congrès de la FIDEM. Une présentation très bien conçue, distribuée en des petites unités spatiales, en serait le premier trait à remarquer, rendant très aisée la visite et l'appréciation du grand nombre de pièces exposées - 1514: on doit donc, en premier lieu, féliciter l'équipe organisateur dont la tâche n'a pas été facile.

Donc un grand nombre de pièces, surtout par rapport à l'exposition de 1985, à mettre en rapport avec un esprit d'organisation de nature plus souple que restrictive, reposant sur le fait d'être la première exposition de la FIDEM aux Etats Unis, et aussi sur l'occasion du cinquantième de la Fédération. Bien qu'imposées par des limitations inévitables d'ordre matériel, les restrictions, touchant divers aspects des œuvres à présenter, ont aussi des effets importants sur le caractère même des expositions. A cet égard, la trajectoire des expositions de la FIDEM depuis 1979 a vu un grand effort de reprise d'activité à Florence en 1983, dont une exposition magnifique, suivie à Stockholm d'une exposition au critère restrictif, remarquable néanmoins par la qualité des contributions. L'exposition de Colorado Springs revenait donc sur un ample panorama où les courants médaillistiques pouvaient être représentés, sans toutefois parvenir au grand nombre atteint à Florence: il sera intéressant de revenir sur cette donnée.

Quant aux tendances à observer, peu de traits communs dans un si vaste complexe, dont l'un serait certainement l'opposition, omniprésente, entre le traditionnel - ou le déjà établi pour être plus exact et les tentatives de renouvellement: cette opposition suivant en général, une évolution continue sur les bases observées aux expositions précédentes. Le renouvellement dans la médaille anglaise, l'identification des voies nouvelles dans la médaille grecque, seraient des exemples où les perspectives semblent offrir de belles possibilités.

Les données à cet égard contenues dans les petites introductions du catalogue demeurent des documents bien utiles, bien qu'il faille regretter l'absence de celles-ci pour des pays dont l'apport est resté fondamental, tels la France ou le Royaume Uni. Les médailles exposées représentaient des ensembles montrant des situations bien diverses: il faut souligner la portée de l'apport français (159 artistes, 198 pièces) avec une notable cohésion, et un esprit de création toujours vivant, dans une forte diversité de styles et d'artistes comptant même des artistes non français (Fountain, Aulenti), suivie en nombre par les médailles tchèques (150 pièces) et polonaises (147 pièces), indiquant aussi une activité très vivante et cohérente, bien que sur des bases différentes. Les autres pays montrant un grand effort des artistes parvenant à l'absence des motivations externes avec des moyens plus incertains. En Espagne la production d'état, diminuant toujours en nombre comme en qualité, accentue sa dissociation de celle d'autres sources déjà observée aux expositions précédentes.

Les informations sur l'activité et le style permettent d'observer, dans l'exposition, une dynamique homogène des ensembles à divers degrés, soit une croissance, soit un maintien des lignes et des qualités obtenues. En ce sens, il faut absolument citer en ce moment un essor de la médaille anglaise, déjà apprécié à ses débuts, lors de l'ex-

position de Stockholm ou, en dehors de la FIDEM, à la magnifique exposition organisée au Fitzwilliam Museum en 1986 un apport pas encore important (33 pièces) mais dont la qualité et l'effort de continuité, appréciable dans les œuvres de Dutton, Moss, etc., témoigne d'une volonté d'affirmation. Aux Etats Unis on peut observer aussi une promotion de l'activité en des groupes ou écoles bien diversifiées dans une phase encore plutôt réceptive - pouvant souligner des apports de grande qualité, comme celle de Cook. En des situations de maintien, sans refuser pour cela l'innovation, on doit placer les apports toujours splendides qui constituent la majorité des ensembles des pays ou des lignes au haut niveau de qualité ont trouvé une définition, à noter les apports de la Pologne, Hongrie, Tchécoslovaquie, Finlande, et d'un autre degré, ceux du Canada, Allemagne, Italie, France, Espagne, etc. dont la qualité maintenue est importante en dehors des problèmes de tendance.

Le souci de rénovation est donc présent dans tous les pays figurant dans l'exposition, affleurant d'une manière plus ou moins explicite: ce qui constitue, en soi, une constatation très optimiste pour l'art de la Médaille, et dont la validité est au dessus des crises et transformations. Le problème est celui des voies adoptées par la rénovation, qui vont certainement acquérir plusieurs composantes. Quant à l'aspect stylistique, en premier lieu, il faut souligner encore le renouveau de la médaille anglaise, atteignant une plénitude bien personnelle avec de nombreux recours expressifs où il n'est pas difficile de reconnaître la présence de principes existant dans d'autres ensembles, par exemple hollandais ou finlandais. Il faut également remarquer les résultats des flux supranationaux agissant sur des ensembles aux caractères plus ou moins définis: un cas intéressant serait celui de la Grèce, où l'on aperçoit la superposition du style francisant de Kallipoliti, non seulement sur les réalisations traditionnelles mais aussi sur celles notamment rénovatrices et personnelles de Papaconstantinou ou de Chariatis dont le 'tryptique' sur la crucifixion constituait une pièce particulièrement émouvante. Dans cette ligne, on peut trouver aussi la petite présentation, très belle, de l'Allemagne Démocratique, où, à côté d'une personnalité propre se laissent aisément reconnaître les traits aperçus aussi en Allemagne Fédérale (Göbel), soit d'autres traits largement éprouvés en Tchécoslovaquie ou Pologne (Kuntsche). Le groupe japonais, qui en ce sens pourrait être situé en une phase différente, se montre bien décidé à la recherche de son style, à travers la rencontre des traits traditionnels chez Uryu, ou des coordonnées occidentales aux divers styles chez la majorité des artistes (Katano). Il faut citer aussi les cas, chez des artistes travaillant hors de leur pays et constituant d'importants véhicules potentiels de ces flux. Tels Fountain, possible principe de médaille néo-zélandaise participant actuellement au renouvellement anglais, Kallipoliti dont on a parlé, Chu à Taiwan, Philisteen, définitivement établi en Espagne.

La majorité des pays, ou groupes artistiques, sont cependant dans la voie, pas toujours claire ou facile, du renouvellement à partir des bases déjà établies dont la valeur primitive reste dangereuse à surpasser. Les tendances rénovatrices italiennes vers l'abstraction s'étaient superposées avec décision, depuis au moins l'exposition de Florence, à la médaille aux traits traditionnels toujours d'une qualité indiscutablement excellente. L'apport pré-

senté à Colorado Springs n'ajoutait guère de changements importants, mais toujours un beau choix de pièces dans ces tendances, représentées par des médailles toujours magnifiques de Giampaoli, Verol, Cavallensi, etc. d'une part, Pomodoro ou Vivarelli de l'autre. La notable uniformité de l'ensemble portugais, en quête toujours d'un nouveau fondé étroitement sur la recherche de la forme et montrant l'influence de l'art du dessin - spécialement apparente dans les médailles de Batista, Brito, Parente ou Rodrigues. En Espagne, un renouveau aux idées peu définies n'arrive pas à parvenir à l'évolution des tendances aux traits établis, soit traditionnels (Cavero, Jesús, Primatesta), soit renouvelés, chez Aparicio ou Ferrán.

Une évolution aux traits diversifiés est perceptible aussi dans la majorité des ensembles européens. Remarquables sont ceux de la Hongrie, la Pologne, et la Tchécoslovaquie, proposant des solutions abstraites qui rejoignent un sens spécialement touchant de l'intime. Dans une autre ligne, en recherche d'une meilleure définition des formes établies, il y a le groupe allemand de Dobberkau, Osten, Niermann - ou introduisant des traits simplificateurs, le groupe Henke ou Endler-Riekert on pourrait citer bien des exemples en Autriche, Belgique, Pays Bas, Finlande ou Suède. L'ensemble français, cas exceptionnel comme on a vu, proposait une gamme bien complète de styles, solutions et interactions.

L'évolution stylistique globale semble donc être sur un alignement aux traits cohérents. Mais il faut tenir compte, toutefois, du danger de la comparaison, étant données les notables différences perceptibles à l'exposition: en ce qui concerne, par exemple, le nombre des participations, pas toujours en rapport avec la production des divers pays; ou, peut-être conséquence en partie de cela, en ce qui concerne l'âge moyen des artistes représentés de chaque pays, on peut noter la jeunesse moyenne des artistes anglais avec, en des styles similaires, des hollandais ou finlandais; des ensembles contenant des représentations homogènes de tous les âges en France, où toutefois le nombre constituait déjà un avantage en ce sens - à côté d'exemples comme celui de la Grèce où l'absence d'artistes jeunes - outre Kallipolliti, la date de naissance la plus récente est de 1933 - n'est pas sans étonner.

Toutefois, les traits les plus voyants de l'intention rénovatrice apparaissent moins dans le style ou le contenu de la médaille que dans des recours non essentiels pour des effets esthétiques. La rénovation sur les techniques, en premier lieu, aux données déjà connues sur la recherche d'expériences sur les alternatives aux fonte et frappe traditionnelles, a insisté particulièrement, en cette occasion, sur l'exploitation du matériel en sol, ou mieux de la combinaison des matériaux - même non métalliques - ayant pour résultat l'effet du relief ou plus clairement du chromatisme: Welz (Autriche), Huhtamo (Finlande), Martins Correia (Portugal). Ou encore, l'utilisation des émaux sur la médaille en métal, recours bien plus voyant dont on avait trouvé des propositions à Stockholm, et dont on apercevait également à Colorado Springs une forte extension: Duterme (Belgique), Franco (Portugal), etc. On ajoutait à cela une vraie recherche sur les patines présentées notamment chez les artistes autrichiens ou allemands - Niermann - et fort étendue aussi ailleurs, prolongeant en quelque sorte les remarquables solutions traditionnelles italiennes: comme d'autre part une tendance accusée vers l'effet des patines noires: Aulenti (France), Alves (Portugal). Le tout attestant une croissance de l'intérêt pour l'effet chromatique de la médaille qui chercherait à s'exprimer, parfois même à n'importe à quel prix, patines,

disparité et juxtaposition des matériaux en seraient les moyens. Mais question plus difficile serait la recherche de la raison de ce genre de rénovation. En relation avec les données du style, une influence au deuxième degré des courants du dessin contemporain déjà signalée, comme l'influence d'autres formes actuelles de l'art - comme celle du comic chez Prieto (Espagne) - semble s'accroître sur la médaille avec des réponses diverses: l'universalité du fait dans l'ensemble de l'expression artistique, du moins dans les pays qui participent aux expositions de la FIDEM, est bien noté. Les possibilités multiples; mais aussi, à mon avis, les dangers, si l'on arrive à l'utilisation de ce type de recours en remplacement d'un intérêt pour le contenu, ont été aperçus en plusieurs exemples. On revient donc à la validité de la rénovation sur des bases solides, avec des résultats plus lents, et le maintien des lignes de changement établies dans sa valeur.

Finalement, le souci de rénovation atteint, diversement le concept de la médaille comme objet. Polémique déjà ancienne, dont on a beaucoup discuté aux divers congrès de la FIDEM, mais sur laquelle on revient inexorablement avec les mêmes termes. Des expériences fort intéressantes, d'une part, doivent se tenir: les éléments en ronde-bosse doivent être inclus dans un objet qualifiable de médaille chez par exemple Bryndal, Chromy (Pologne), Aparicio (Espagne): la recherche, en ce sens, présente, à mon avis, des perspectives bien belles pour la Médaille. D'autre part, outre les objets dont l'identification médallistique est bien difficile à accepter, un souci de juxtaposition d'éléments semblables à l'élément inspirateur de la recherche chromatique, serait à l'origine de ce type d'expériences. Une nouvelle fois on voudrait chercher la raison de ces faits. Et ici, la vieille question d'une crise de la Médaille se repose à nouveau. Mais en tout cas, son analyse ne doit pas dépasser ici les données perçues à l'exposition, qui nous font revenir, de même façon, à l'ensemble des faits observés, au problème des critères restrictifs considéré en principe. Malgré l'imprécision, sauf quant à la date des médailles, et malgré les conditions pour exposer des pièces, le nombre de celles-ci n'est pas arrivé à rejoindre celui de Florence. La production médallistique de deux années est bien différente, évidemment, dans les divers pays, mais elle peut l'être aussi dans un même pays ou les motifs déclenchant la réalisation des médailles peuvent changer d'une façon bien sensible. Aux expositions récentes de la FIDEM on peut remarquer une dynamique des pays, groupes ou écoles, maintenant que des points d'essor sont atteints à différents niveaux et ces points laissent peu de chances au développement postérieur pour des changements immédiats avec des résultats satisfaisants. En outre, l'exposition de Florence étant une occasion de reprise après des temps difficiles, et celle de Stockholm étant restreinte, c'est là que ce fait a pu être constaté: en effet, si l'on trouve des pays avec une production splendide en nombre et en qualité, une 'période de repos' admise d'une façon plus ou moins explicite au catalogue pour certains pays peut se reconnaître en bien des cas. Comme on l'a constaté d'autre part, le souci de rénovation existe partout, et de ce fait on doit s'en féliciter, à la 'crise' semble avoir succédé une sorte de prise de positions vers la rénovation, ayant pour réponses soit une affirmation moyennant des grands efforts de production, soit une nécessaire diminution de la production, parfois imposée tout en développant les aspects du style et de la qualité. L'évolution de la médaille devra, donc, suivre son cours: mais elle ne doit pas oublier l'importance de son contenu.

REUNION DES DELEGUES

le vendredi 11 septembre 1987 à 13 heures 30
à Colorado Springs

Étaient présents: M. LAGERQVIST, Président de la FIDEM, M. Claude ARTHUS BERTRAND, Secrétaire Général, M. LEMBOURBÉ, Trésorier, M. le Dr ARNOLD (R.D.A.), M. ARVO AHO (Finlande), M. Carlos BAPTISTA DA SILVA (Portugal), M. BUCHET (Belgique), M. DEVIGNE (France), M. FLÖREN (R.F.A.), Mrs. GILLILAND (U.S.A.), M. GIMENO (Espagne), M. JONES (Grande-Bretagne), M. MESZAROS (Australie), Mme OLSZEWSKA-BORYS (Pologne), Mme PASQUALETTI-JOHNSON (Italie), Mrs de PEDERY-HUNT (Canada), M. SÁRKÁNY (Suède), Mme SELNES (Norvège), M. STAHL (U.S.A.), M. STANKOVIC (Yougoslavie), Mme YOROUKOVA (Bulgarie), M. ZANCHI (Suisse) représentant M. HUGUENIN.

Étaient excusés: Mme BENDIXEN (Danemark), M. HUGUENIN (Suisse), M. le Dr JOHNSON (Italie), Mme SZÖLLÖSSY (Hongrie), Mlle VAN DER MEER (Pays-Bas), M. le Professeur WELZ (Autriche).

1) M. ARTHUS BERTRAND indique aux délégués que le rapport moral qu'il présentera à l'Assemblée générale porte principalement sur les résultats positifs de la collaboration avec Mark JONES pour la Revue et sur l'augmentation des adhésions à la FIDEM.

2) M. LEMBOURBÉ, dans son rapport financier, confirme cet accroissement du nombre des adhérents grâce aux adhésions importantes aux U.S.A., et aux Pays-Bas.

3) Les mandats du Président et du Secrétaire Général venant à expiration, M. LAGERQVIST et M. ARTHUS BERTRAND acceptent d'être candidats pour un nouveau mandat de 4 ans.

Le mandat de Trésorier étant également de 4 ans, M. LEMBOURBÉ sera en retraite avant ce délai de 4 ans, et il expose qu'il ne serait donc pas souhaitable de solliciter le renouvellement de son mandat.

M. ARTHUS BERTRAND rappelle que, traditionnellement le poste de Trésorier de la FIDEM est assuré par une personne appartenant à l'Administration de la Monnaie de Paris. Le Directeur de la Monnaie ayant donné son accord, Mme LEMBOURBÉ a été proposée au Comité pour assurer les fonctions de Trésorier. Mme LEMBOURBÉ est très qualifiée pour remplir ces fonctions car elle travaille depuis plusieurs années à la Monnaie et est en relations suivies avec tous les artistes.

4) *Vice-Présidents:* Mademoiselle VAN DER MEER, pour raison de santé, et M. le Dr JOHNSON, pour raisons personnelles, ont souhaité démissionner de leurs postes de Vice-Président. Le Bureau de la FIDEM regrette beaucoup leur décision et les remercie chaleureusement de leur collaboration. Il proposera à l'Assemblée générale la nomination à ces postes de M. Mark JONES, de Grande Bretagne, et de Mme OLSZEWSKA-BORYS, de Pologne, qui acceptent de présenter leur candidature.

5) *Membres du Comité:* Le mandat de 3 membres du Comité vient à expiration: M. Carlos BAPTISTA DA SILVA, Mme SZÖLLÖSSY et M. ZANCHI. Tous les trois acceptent de se présenter pour un nouveau mandat.

Les postes tenus par Mme OLSZEWSKA-BORYS et M.

JONES étant disponibles, le Bureau propose la nomination de M. STAHL et de Mme PASQUALETTI-JOHNSON qui acceptent de présenter leur candidature.

6) *Délégués:* Depuis le dernier Congrès à Stockholm en 1985, de nouveaux délégués ont été temporairement désignés dans certains pays par les artistes et membres de la FIDEM. Ces désignations seront donc présentées pour accord au Comité. Il s'agit de: M. le Dr ARNOLD comme Délégué et M. le Professeur GÖBEL comme Vice-délégué, pour la République Démocratique d'Allemagne, M. BUCHET pour la Belgique, M. FLÖREN, pour la République Fédérale d'Allemagne, M. STAHL, comme Délégué et Mrs GILLILAND comme Vice-déléguée, pour les États-Unis, M. SÁRKÁNY, comme Délégué et M. NORDLIND, comme Vice-délégué pour la Suède, Mme SELNES, pour la Norvège.

Le Dr JOHNSON, Délégué pour l'Italie, grâce auquel la FIDEM eut un Congrès magnifique à Florence en 1983, ayant donné sa démission, le Bureau souhaite vivement qu'il soit remplacé par sa fille, Mme PASQUALETTI-JOHNSON, et cette proposition sera présentée au Comité.

M. ARVO AHO, devant cesser ses fonctions de délégué pour la Finlande, la Guilde finlandaise a proposé M. VILTALA pour le remplacer après le congrès de Colorado Springs.

Enfin, il y aura lieu de pourvoir au poste de délégué pour la Tchécoslovaquie, Mme SCHILLEROVA ayant donné sa démission pour raison de santé. Tous les délégués présents regrettent vivement ce départ. Ils expriment leurs remerciements à Mme SCHILLEROVA pour l'aide qu'elle a apportée à la FIDEM et demandent au Bureau de lui transmettre toute leur gratitude. Le Bureau avait demandé à l'Association des artistes tchécoslovaques qu'un représentant des artistes tchécoslovaques soit désigné avant ce Congrès mais aucune proposition n'a encore été reçue.

7) *Revue:* M. ARTHUS BERTRAND confirme qu'un numéro de la Revue 'Médailles' sera réalisé après le Congrès avec le compte-rendu complet du Congrès. Comme le dernier, ce numéro sera imprimé en Grande-Bretagne et grâce à M. Mark JONES, la collaboration se poursuivra avec la Revue 'The Medal'.

M. JONES a demandé au Bureau d'étudier la possibilité d'augmenter la contribution que verse la FIDEM pour la réalisation de deux numéros de la Revue 'The Medal'. Cette augmentation paraît justifiée par l'augmentation des frais d'impression et le travail important nécessité par cette parution: cette proposition sera donc soumise à l'Assemblée.

Pour la rédaction de la Revue, M. Carlos BAPTISTA DA SILVA insiste sur l'envoi d'informations, par tous les délégués, au Bureau de la FIDEM à Paris afin que la FIDEM soit présente dans cette Revue.

8) *Cotisations:* lors du Congrès de 1985 à Stockholm, il avait été jugé opportun de reporter l'augmentation des cotisations après l'essai de collaboration pour la Revue. Celle-ci s'étant révélée très positive, les délégués considèrent que cette augmentation est justifiée et celle-ci sera soumise à l'Assemblée générale pour l'année 1988.

9) *Congrès de 1989:* aucune proposition ferme n'a encore

été faite au Bureau; les délégués de Pologne, du Canada, de Finlande laissent entendre, peut-être, une possibilité pour les congrès futurs.

10) *Divers*: En raison des nominations de nouveaux délè-

gués M. FLÖREN, Délégué pour la R.F.A., demande que la liste actualisée des délégués soit envoyée à tous les délégués.

Toutes les questions portées à l'ordre du jour ayant été étudiées, la séance est levée à 15 heures.

REUNION DU COMITE EXECUTIF

le vendredi 11 septembre 1987 à 15 heures

à Colorado Springs

Etaient présents: M. LAGERQVIST, Président de la FIDEM, M. Claude ARTHUS BERTRAND, Secrétaire Général, M. LEMBOURBÉ, Trésorier, M. Carlos BAPTISTA DA SILVA, M. ZANCHI, Mme OLSZEWSKA-BORYS, M. Mark JONES.

Participaient à la réunion M. STAHL et Mme PASQUALETTI-JOHNSON proposés comme nouveaux membres.

Etaient excusés: Mlle VAN DER MEER, M. le Dr JOHNSON et Mme SZÖLLÖSSY.

1) *Président*: M. LAGERQVIST ayant accepté de se représenter, le renouvellement de son mandat sera proposé à l'Assemblée générale.

2) *Secrétaire Général*: M. Claude ARTHUS BERTRAND ayant accepté de se représenter, conformément aux statuts, le Comité donne son accord à l'unanimité pour le renouvellement de son mandat.

M. Carlos BAPTISTA DA SILVA se fait l'interprète de tous en constatant que la présence de M. LAGERQVIST comme Président et de M. ARTHUS BERTRAND, comme Secrétaire Général, est une grande chance, une joie et un honneur pour la FIDEM.

3) *Nomination du Trésorier*: M. LEMBOURBÉ, ainsi qu'il l'a exposé au cours de la réunion des Délégués, souhaite démissionner de son poste de Trésorier.

M. LAGERQVIST exprime ses vifs remerciements à M. LEMBOURBÉ, qui a assumé avec compétence la charge de trésorier depuis 1971 et M. BAPTISTA DA SILVA propose que M. LEMBOURBÉ soit nommé Trésorier honoraire.

Ainsi qu'il a été indiqué à la réunion des Délégués, le choix s'est porté sur Mme LEMBOURBÉ pour remplir les fonctions de Trésorier et le Comité donne son accord à l'unanimité à cette nomination.

4) *Nomination de Vice-Présidents*: les deux postes de Vice-Présidents étant vacants, le Bureau proposera aux suffrages de l'Assemblée générale les noms de M. Mark JONES et Mme OLSZEWSKA-BORYS.

Mme OLSZEWSKA-BORYS remercie les membres du

Comité de la confiance qui lui est ainsi témoignée. En ce qui concerne M. Mark JONES, le choix s'est porté sur son nom en raison du travail accompli pour la Revue. Grâce à la proposition qu'il avait faite il y a 2 ans la FIDEM a pu assurer dans les meilleures conditions la parution de la Revue 'Médailles' et permettre l'envoi à tous les membres de la FIDEM de l'excellente revue 'The Medal'.

5) *Membres du Comité*: le renouvellement des mandats de M. Carlos BAPTISTA DA SILVA, Mme SZÖLLÖSSY et M. ZANCHI et la nomination de deux nouveaux membres: M. STAHL et Mme PASQUALETTI-JOHNSON seront soumis à l'Assemblée.

6) *Délégués*: le Comité a étudié les propositions faites par plusieurs pays pour la désignation de nouveaux délégués et donne son accord sur les noms proposés: Belgique: M. BUCHET, Italie: Mme PASQUALETTI-JOHNSON, Norvège: Mme SELNES, R.D.A.: Dr ARNOLD et Professeur GÖBEL, R.F.A.: M. FLÖREN, Suède: M. SÁRKÁNY et M. NORDLIND, Finlande: M. VIITALA.

7) *Revue*: Afin de continuer à assurer une bonne participation de la FIDEM à la revue 'The Medal', M. ARTHUS BERTRAND et M. ZANCHI insistent sur l'envoi d'articles et d'informations afin que la revue 'The Medal' puisse faire paraître des nouvelles de la FIDEM dans tous les pays.

Mme OLSZEWSKA-BORYS fait remarquer qu'il est parfois difficile d'obtenir des articles.

8) *Cotisations*: le Comité proposera une augmentation des cotisations à l'Assemblée générale telle qu'elle a été définie en accord avec les délégués.

9) *Congrès de 1989*: Il est impossible de prendre une décision sur le lieu du prochain Congrès et le Comité devra poursuivre ses pourparlers avec les représentants des divers pays susceptibles d'organiser un Congrès en 1989.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée.

ASSEMBLEE GENERALE

le mardi 15 septembre 1987 à 10 heures
à Colorado Springs

Monsieur le Président LAGERQVIST ouvre la séance et, en tout premier lieu, rappelle que depuis le dernier Congrès, la FIDEM a perdu deux de ses délégués et au nom de tous, il rend hommage au Dr MARZINEK de la R.F.A. et à M. FERENTINOS de Grèce.

M. LAGERQVIST propose l'envoi d'un télégramme au Président d'honneur de la FIDEM, M. MALECOT, ainsi qu'à Mlle VAN DER MEER qui n'a pu assister à ce Congrès pour raison de santé.

1) *Rapport financier*: M. LEMBOURBÉ, Trésorier de la FIDEM présente son rapport financier. Un accroissement du nombre d'adhérents a permis une amélioration de la trésorerie et cette augmentation est due en particulier à l'effort des représentants des U.S.A. et des Pays Bas. De plus une légère amélioration dans la ponctualité des membres à s'acquitter de leurs cotisations a été constatée.

En terminant la lecture de son rapport, M. LEMBOURBÉ rappelle qu'il avait été désigné en 1971 pour assurer la tâche de Trésorier de la FIDEM alors qu'il était à la Direction de la Monnaie de Paris. Ses fonctions actuelles l'ont éloigné des activités médaillistiques et estimant qu'il est souhaitable que le Trésorier puisse associer son activité au sein du bureau de la FIDEM à son activité professionnelle, M. LEMBOURBÉ désire ne pas solliciter le renouvellement de son mandat.

M. LAGERQVIST remercie très chaleureusement M. LEMBOURBÉ au nom de tous et lui adresse, en outre, ses remerciements personnels car il a apprécié sa compétence et le soin avec lequel il a toujours traité les affaires de la FIDEM. Puis, il demande à l'Assemblée générale de donner quitus de sa gestion à M. LEMBOURBÉ et de le nommer Trésorier Honoraire de la FIDEM, ce qui est accepté à l'unanimité.

2) *Rapport moral*: M. ARTHUS BERTRAND rappelle l'excellent congrès de Stockholm en 1985 et exprime à nouveau la gratitude de la FIDEM aux organisateurs suédois et en particulier à Monsieur le Président LAGERQVIST et à M. SÁRKÁNY.

On a constaté qu'après chaque Congrès, il y avait un essor de l'art de la médaille dans le pays où s'était tenu le Congrès. Pour son 50ème anniversaire, la FIDEM est venue aux U.S.A. et il faut espérer que cette fois encore se produira cet essor de l'art de la médaille. Il est aussi significatif que l'Exposition ait lieu dans les locaux de l'American Numismatic Association, montrant ainsi combien la numismatique et l'art de la médaille sont étroitement liés.

Il faut également, déclare M. ARTHUS BERTRAND, remercier M. Mark JONES du travail considérable effectué par son secrétariat et par lui-même pour la parution de la Revue. Tous les membres de la FIDEM se sont déclarés très satisfaits du numéro de la Revue 'Médailles' relatant le Congrès de Stockholm et qui, grâce à la nouvelle organisation, a pu paraître très rapidement. Les deux numéros de la Revue 'The Medal' qui sont envoyés maintenant sont aussi très appréciés et il est très souhaitable que cette collaboration puisse se poursuivre. Il est donc indispensable que les délégués participent à ce travail en envoyant une documentation intéressante.

Pour le prochain Congrès, M. ARTHUS BERTRAND insiste pour que la tradition soit respectée, soit un Congrès tous les deux ans.

3) *Election du Président*: Mme CLAIN-STEFANELLI, Déléguée des U.S.A. pendant de nombreuses années et grande amie de la FIDEM, prend la présidence pour quelques instants pour annoncer à l'Assemblée qu'il doit être procédé à la réélection de M. LAGERQVIST comme Président et pour lui demander de renouveler sa confiance à M. LAGERQVIST. Mme CLAIN-STEFANELLI exprime ses remerciements personnels à M. LAGERQVIST, excellent numismate et historien, pour les éminents services qu'il a rendus à la FIDEM.

A l'unanimité, M. LAGERQVIST est réélu Président de la FIDEM.

M. le Président LAGERQVIST remercie l'Assemblée générale de sa confiance et attire l'attention des membres présents à cette Assemblée sur le fait qu'il est souhaitable de penser à sa succession.

4) *Mandat du Secrétaire Général*: M. ARTHUS BERTRAND assume la charge de Secrétaire Général depuis 1960 et M. LAGERQVIST demande à l'Assemblée générale de bien vouloir confirmer la décision du Comité en donnant son accord au renouvellement du mandat de M. ARTHUS BERTRAND, ce qui est accepté à l'unanimité.

M. ARTHUS BERTRAND exprime ses remerciements à l'Assemblée.

5) *Trésorier*: M. le Président LAGERQVIST présente Mme LEMBOURBÉ qui a été désignée par le Comité de la FIDEM pour succéder à son mari et remplir les fonctions de Trésorier. Cette nomination est conforme à la tradition selon laquelle le Trésorier fait partie de la Monnaie de Paris et elle est confirmée à l'unanimité par l'Assemblée générale.

Mme LEMBOURBÉ exprime ses remerciements pour la confiance qui lui est témoignée et assure l'Assemblée qu'elle fera l'impossible pour remplir ses fonctions avec autant de compétence que son mari.

6) *Vice-Présidents*: en remplacement de Mlle VAN DER MEER et du Dr JOHNSON, tous deux démissionnaires, M. le Président LAGERQVIST propose à l'Assemblée de désigner M. Mark JONES, de Grande Bretagne, et Mme OLSZEWSKA-BORYS, de Pologne. Ces deux propositions sont acceptées à l'unanimité.

7) *Membres du Comité*: M. le Président LAGERQVIST demande à l'Assemblée de bien vouloir accepter le renouvellement des mandats de M. Carlos BAPTISTA DA SILVA, Mme SZÖLLÖSSY et M. ZANCHI et, pour remplacer les deux membres devenus Vice-Présidents, la nomination de M. STAHL et Mme PASQUALETTI-JOHNSON: M. STAHL, en raison du travail qu'il a accompli pour que le Congrès de la FIDEM soit une grande réussite et Mme PASQUALETTI-JOHNSON qui poursuivra ainsi avec compétence l'oeuvre entreprise par son père, le Dr JOHNSON.

Ces cinq nominations sont acceptées à l'unanimité par l'Assemblée générale.

8) *Délégués*: M. le Président LAGERQVIST fait part de la nomination par le Comité, de nouveaux délégués: M. BUCHET, en remplacement de M. LIPPENS démissionnaire (Belgique), Mme PASQUALETTI-JOHNSON en

remplacement du Dr JOHNSON, démissionnaire (Italie), Mme SELNES (Norvège), Dr ARNOLD (R.D.A.), Professeur GOBEL Vice-Délégué (R.D.A.), M. FLÖREN, en remplacement du Dr MARZINEK, décédé (R.F.A.), M. SARKANY, en remplacement de M. HELLEBERG, démissionnaire (Suède), M. NORDLIND Vice-Délégué (Suède), M. VIITALA en remplacement de M. ARVO AHO (Finlande).

Ces nominations sont acceptées à l'unanimité.

9) *Revue*: M. ARTHUS BERTRAND insiste sur le travail important accompli depuis le dernier Congrès par M. Mark JONES pour assurer la parution dans un délai très rapide de la Revue 'Médailles' relatant le Congrès de Stockholm et pour la réalisation de la Revue 'The Medal' que reçoivent avec une grande satisfaction les membres de la FIDEM.

10) *Médailles du Congrès*: M. LAGERQVIST, au nom de tous les congressistes, exprime ses vifs remerciements à M. REVOL qui a offert à la FIDEM le modèle de la médaille du Cinquantenaire de la FIDEM. Il faut aussi remercier chaleureusement la Monnaie de Lisbonne qui a assuré gratuitement la frappe de cette médaille dont les congressistes ont pu apprécier la réalisation.

M. LAGERQVIST exprime aussi toute sa reconnaissance aux organisateurs américains et au sculpteur Mico KAUFMAN pour la très belle médaille du Congrès que tous les participants ont reçue à leur arrivée au Congrès et dont ils ont vivement admiré l'inspiration et la grande qualité de la sculpture.

Les Etablissements FIBRU-FISCH de Bruxelles ont réalisé une médaille en hommage à M. Fernand FISCH, co-fondateur de la FIDEM avec M. André ARTHUS BERTRAND, et M. Claude ARTHUS BERTRAND remercie Mme DUPONT qui a eu l'initiative de cette médaille.

11) *Cotisations*: Le montant des cotisations n'a pas été modifié depuis 1983. Une augmentation est maintenant souhaitable étant donné le résultat positif obtenu pour la Revue. Le Comité propose donc à l'assentiment de l'Assemblée les nouveaux taux suivants à partir de 1988:

artistes	100 frs au lieu de 75 frs
personnes privées	150 frs au lieu de 120 frs
Monnaies, Musées, Bibliothèques	400 frs au lieu de 300 frs
Associations Amis de la médaille, - 500 membres	1.500 frs au lieu de 1.000 frs
- + 500 membres	3.000 frs au lieu de 2.000 frs
Editeurs	700 frs au lieu de 650 frs
Donateurs	1.000 frs au lieu de 500 frs

Ces augmentations sont acceptées à l'unanimité.

12) *Congrès de 1989*: aucune invitation officielle n'a été adressée au Bureau de la FIDEM pour le prochain Congrès. Aucune décision ne peut donc être prise par l'Assemblée générale qui laisse le soin au Comité d'étudier cette question et de prendre les décisions qui seront nécessaires.

13) *Divers*: a) M. Carlos BAPTISTA DA SILVA soulève le problème du catalogue qui, cette année, ne peut être remis à tous les artistes exposants.

M. LAGERQVIST fait remarquer que ce problème concerne les organisateurs car ce sont eux qui doivent le donner et s'ils n'ont pas de donation spéciale, il est impossible de remettre ce catalogue gratuitement à tous les artistes car cette dépense représenterait plusieurs milliers de dollars et, malheureusement, le budget de l'exposition ne le permet pas.

Il est aussi à remarquer que plusieurs conférences n'ont pu être traduites et remises aux congressistes car les conférenciers les ont envoyées trop tard aux organisateurs. Il est recommandé aux conférenciers d'éviter, à l'avenir, ces retards qui sont préjudiciables à la bonne compréhension des communications.

b) Le Dr LAUFFENBURGER, très ancien membre de la FIDEM et très fidèle congressiste, tient à exprimer la reconnaissance des participants aux organisateurs américains pour toutes les activités dont ils ont pu bénéficier au cours de ce congrès.

Le Dr LAUFFENBURGER fait quelques suggestions pour les prochains Congrès:

- prévoir quelques heures de liberté pour pouvoir visiter plus longuement l'Exposition.

- à Stockholm, il avait été très intéressant d'avoir le délégué devant les vitrines où étaient exposées les médailles de son pays.

- il est très intéressant que le catalogue puisse comporter des notices biographiques sur les artistes dont les médailles sont exposées.

Enfin le Dr LAUFFENBURGER rappelle l'intérêt d'un dictionnaire sur les artistes; il s'agit d'un travail très important dont le Secrétariat général ne peut s'occuper mais il pourrait coordonner le travail des délégués.

Il est demandé aux organisateurs des prochains Congrès, lorsqu'une médaille a deux faces, d'exposer les deux faces, pour une bonne compréhension de la médaille.

Monsieur le Président LAGERQVIST termine en remerciant tous les organisateurs et tous les congressistes.

La séance est levée à 12 heures.

LISTE DES PARTICIPANTS

AUSTRALIA

Michael MESZAROS, 15 Laver St., Kew, Victoria, 3101.

BELGIUM

Liliâne BRAEM, Emiel Verhaerelaan 11, 8458 Oost-Ollinkerke.
Arsène BUCHET, Rue Spinhayer 42, 4800 Verviers.
Thérèse CLEMENT, 112 rue du Midi, 1000 Bruxelles.
Jeanne CLIQUET-GOOSSENS, Fondation Rene Cliquet, Avenue Du Congo 16 - Bte 28, 1050 Bruxelles.
Maurice COLAERT, 58 avenue Winston Churchill, bte 17, 1180 Bruxelles.
Mme COLAERT, 58 avenue Winston Churchill, bte 17, 1180 Bruxelles.
Paul DE GREEFF, 112 rue du Midi, 1000 Bruxelles.
Marie Louise DUPONT, Edm. Rostandstr. 59, 1070 Bruxelles.
Alexis-Jean HENNEBERT, Avenue des Mesanges, 29, 1160 Bruxelles.
Mme HENNEBERT, Avenue des Mesanges, 29, 1160 Bruxelles.
Paul HUYBRECHTS, Swertmolenstraat 3, 3020 Herent.
Jan JANSEN, Mauquoy Tramaux & C, Industrieweg 12, 2280 Grobbendonk.
Alfred JANSEN-BORRE, Mauquoy Tramaux & C, Industrieweg 12, 2280 Grobbendonk.
Simonne JANSEN-BORRE, Mauquoy Tramaux & C, Industrieweg 12, 2280 Grobbendonk.
Henri LANNOYE, Luipgem, 77, 2680 Bornem.
Jean LEROY, 24 avenue de l'Echevinage, 1180 Bruxelles.
Mme LEROY, 24 avenue de l'Echevinage, 1180 Bruxelles.
Mlle Merce ROCA, Belgielei, 120, 2018 Antwerp.
Fernand VANDERPLANCKE, Emiel Verhaerelaan 11, 8458 Oost-Ollinkerke.

BULGARIA

Jordana YOUROUKOVA, 14, Rue Ouzoundsovska, Sofia.

CANADA

Dora DE PEDERY-HUNT, 360 Bloor St. East, 406, Toronto, Ontario M4W 3M3.
Ora MARKSTEIN, 128 Kent St., Hamilton, L8P 3Z3.
F. MARKSTEIN, 128 Kent St., Hamilton, L8P 3Z3.
Anne MIRVISH, 107 Vesta Dr., Toronto, Ontario M5P 2Z8.
Susan MURAR, Box 142, Stratford, Ontario N5A 6S8.

CZECHOSLOVAKIA

Jiri HARCUBA, Janouskova 16200 Praha.

FINLAND

Arvo AHO, Ohjaajantie 36A, 00400 Helsinki.
Osmo AIRAS, Lehti 3B, 02130 Espoo.
Laila Karttunen AIRAS, Lehti 3B, 02130 Espoo.
Tauno ANGERVO, Kakola, 21100 Naantali.
Maire ANGERVO, Kakola, 21100 Naantali.
Jaajjo HEMMI, Laitilantie 10, 00420 Helsinki.
Ulla HEMMI, Laitilantie 10, 00420 Helsinki.
Mrs. HOLUPAIMEN, Museokatu 3A6, 00100 Helsinki.
Ristu HOLUPAIMEN, Museokatu 3A6, 00100 Helsinki.
Heikki HONGISTO, Vanrikki Stoolinkatu 5 B16, 00100 Helsinki 10.
Liisa HONGISTO, Vanrikki Stoolinkatu 5 B16, 00100 Helsinki 10.
Hilkka KANKAANRANTA, Adolf Lindforsintie 2 A 4, 00400 Helsinki.
Kerppo KANKAANRANTA, Adolf Lindforsintie 2 A 4, 00400 Helsinki.
Fija MAKELA, Soukantie 14B 3F, 02360 Espoo.

Pertti MAKINEN, Konimäki, 38600 Lavia.
Mrs. Taru MANTYNNEN-LAITA, 78710 Varkaus Akonlahti.
Paavo NORDBERG, Rokki, 26200 Rauma.
Heidi NORDBERG, Rokki, 26200 Rauma.
Reijo PAAVILAINEN, Kaanaan koulu, 34270 Velaatta Tampere.
Timo-Teemu PASSI, 29810 Siikainen.
Leena PASSI, 29810 Siikainen.
Kauko RÄSÄNEN, Oppilaant. 2, 02360 Espoo.
Eino ROIHA, Vanha Kelkkamäki 2, 00570 Helsinki.
Mrs. ROIHA, Vanha Kelkkamäki 2, 00570 Helsinki.
Jarkko ROTH, 23210 Vehmaa.
Aila Helena SALO, "Villa Helena", 26200 Rauma.
Reino Sakari SALO, "Villa Helena", 26200 Rauma.
Eero SCHREY, Waino Aaltosentie 2 G, 00570 Helsinki.
Kari SCHREY, Waino Aaltosentie 2 G, 00570 Helsinki.
Klaus SELINHEIMO, Taulutie 18 B, 00680 Helsinki.
Salme SEVELIUS, Topeliusenkatu 17 C, 00250 Helsinki.
Otto VANTTINEN, Makipellontie 6 A, 00320 Helsinki.

FRANCE

Mme ARTHUS BERTRAND, 6 Place St. Germain des Prés, 75006 Paris.
Claude ARTHUS BERTRAND, 6 Place St. Germain des Prés, 75006 Paris.
Patrice CAHART, Hôtel des Monnaies, 11 Quai de Conti, 75006 Paris.
Jacques CUVELIER, S.N.A.G. 16 rue S'Fiacre, 75002 Paris.
Yvonne CUVELIER, S.N.A.G. 16 rue S'Fiacre, 75002 Paris.
Jacques DEVIGNE, 31 Rue des Pierrelais, 92320 Chatillon.
Odette DEVIGNE, 31 Rue des Pierrelais, 92320 Chatillon.
Bernard GAILLARD, "Le Mouchot" a Aibre, 25750 Arcey.
Mme IROLLA, 48 Grande-Rue, Matougues, 51150 Tours sur Marne.
Roland IROLLA, 48 Grande-Rue, Matougues, 51150 Tours sur Marne.
Fernand LEMBOURBE, 2 Rue de l'Alma, 92400 Courbevoie.
Mme LEMBOURBE, 2 Rue de l'Alma, 92400 Courbevoie.
Mme LIMET, 2 Rue de l'Alma, 92400 Courbevoie.
Georges MARECHAL, 90 av. du Maine, 75014 Paris.
Mme MARECHAL, 90 av. du Maine, 75014 Paris.
Mireille MOSSER, c/o S.A. Arthus Bertrand, 6 Place St. Germain des Prés, 75006 Paris.
Francis PICHARD, 3 av Commentry, 49400 Saumur.
Mme PICHARD, 3 av Commentry, 49400 Saumur.
Pierre TOULHOAT, 350 Route de Benodet, 29000 Quimper.
Mme TOULHOAT, 350 Route de Benodet, 29000 Quimper.

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Paul ARNOLD, Münzkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 8012 Dresden PSF. 450.
Prof. Bernd GÖBEL, Verband Bildender Künstler der DDR, 1020 Berlin, Iuselstr. 12.

FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

Gottfried CONZE, Gartenstrasse 5-9, P O Box 1420, 5880 Ludenscheid.
Mrs. CONZE, Gartenstrasse 5-9, P O Box 1420, 5880 Ludenscheid.
Gerda Maria FLOEREN, Henry-Budge-Str. 65, 6000 Frankfurt 1.
Reinhard FLOEREN, Henry-Budge-Str. 65, 6000 Frankfurt 1.
B. H. MAYER, Turnplatz 2, P O Box 1266, 7530 Pforzheim.
Eva MAYER, Turnplatz 2, P O Box 1266, 7530 Pforzheim.

GREAT BRITAIN

Ron DUTTON, Meddles, 22 Paget Rd., Wolverhampton WV6 0DX.
Marian FOUNTAIN, 76 Bonnington Sq., Vauxhall, London SW8.
Mark JONES, Dept. of Coins and Medals, British Museum, London WC1B 3DG.
Nicola MOSS, Beechwood, Box Lane, Bovingdon, Hemel Hempstead HP3 0DS.

GREECE

Irene CHARIATIS, Pl. Kynosargous 4, Athens 11743.

HUNGARY

László KUTAS, 1121 Budapest, Mártonhegyi ut. 22/D.
András LAPIS, Torok utca 3, 6722 Széged.
Sándor SEBESTYÉN, Nyíregyháza 4400, Legyező ut 76.
Mrs. SEBESTYÉN, Nyíregyháza 4400, Legyező ut 76.
Krisztina TÓTH, 4400 Nyíregyháza Buza utca 3.
Sandor TÓTH, 4400 Nyíregyháza Buza utca 3.
Nora TÓTH, 4400 Nyíregyháza Buza utca 3.

ITALY

Mariangela JOHNSON, Via B. Luini 12, 20123 Milano.
Roberto PASQUALETTI, Via B. Luini 12, 20123 Milano.

JAPAN

Masaharu KAKITSUBO, 5-15-50 Koziya Adachiku, Tokyo.
Mrs. KAKITSUBO, 5-15-50 Koziya Adachiku, Tokyo.
Izumi NISHI, 3-23-2 Baikoen, Dazaifu-Shi, Fukuoka-Ken, 818-01.
Risahu NISHI, 3-24-2 Baikoen, Dazaifu-Shi, Fukuoka-Ken, 818-01.
Shunichi SATO, Mint Bureau, Tenma I-chome, Kita-ku, Osaka 530.
Keiichi URYU, 3-23-2 Baikoen, Dazaifu-Shi, Fukuoka-Ken, 818-01.

THE NETHERLANDS

Mrs. Van BOMMEL, Van Slingelandtstraat 22, 2582 XR Den Haag.
Mr. Van BOMMEL, Van Slingelandtstraat 22, 2582 XR Den Haag.
Guus HELLEGERS, Leemweg 8, 8395 TK Steggerda.
Marion HELLEGERS, Leemweg 8, 8395 TK Steggerda.
JA Elbert A. G. SCHEFFERS, Postbus 2407, 3500 GK Utrecht.
Wilhelmus VIS, Rijndijk 265 2394 CE Hazerswoude.
Mrs. VIS, Rijndijk 265, 2394 CE Hazerswoude.

NORWAY

Ingrid Austlid RISE, Den Kongelige Mynt, P O Box 53, 3600 Kongsberg.
Bodil SELNES, Den Kongelige Mynt, P O Box 53, 3600 Kongsberg.

POLAND

Ewa OLSZEWSKA-BORYS, ul. Chylińska 10, 04-825 Warszawa-Radosc.

PORTUGAL

Pedro Augusto B. ALMEIDA FREIRE, Alto Da Barra, Bloco B - Lote 3, 5/Esq, 2780 Oeiras.
Joao ALMEIDA RICARDO, Portuguese Nat. Printing - State Mint, Rua D. Francisco Manuel de Melo 5, 1092 Lisboa Cedex.
Mrs. ALMEIDA RICARDO, Portuguese Nat. Printing - State Mint, Rua D. Francisco Manuel de Melo 5, 1092 Lisboa Cedex.
Carlos BAPTISTA DA SILVA, c/o Calouste Gulbenkian Foundation, Av. de Berna 45-A, 1093 Lisboa Cedex.
Mrs. BAPTISTA DA SILVA, c/o Calouste Gulbenkian Foundation, Av. de Berna 45-A, 1093 Lisboa Cedex.
Helder BATISTA, Largo Do Figueiredo, 1, 2E, 1400 Lisboa.
Maria De Lourdes BATISTA, Largo Do Figueiredo, 1, 2E, 1400 Lisboa.
Joao BIVAR SEGURADO, Calcada Marques De Abrantes, 109, 10 1200 Lisboa.
Antonio FORJAZ TRIGUEIROS, Portuguese Nat. Printing - State Mint, Rua D. Francisco Manuel de Melo 5, 1092 Lisboa Cedex.
Mrs. FORJAZ TRIGUEIROS, Portuguese Nat. Printing - State Mint, Rua D. Francisco Manuel de Melo 5, 1092 Lisboa Cedex.
Carlos MANTAS, Coleccoes Philae, Av. 24 De Julho, 78 - 5th, 1200 Lisboa.
Mrs. MANTAS, Coleccoes Philae, Av. 24 De Julho, 78 - 5th, 1200 Lisboa.

SPAIN

Ana Ma Garcia CAVERO, Ribera del Manzanares, 39 2nd, 28008 Madrid.
Javier GIMENO, Virgen Del Lluçh 8, 28027 Madrid.

SWEDEN

Mrs. KARLZON, Förborgsgatan 15, 552 66 Jönköping.
Rune KARLZON, Förborgsgatan 15, 552 66 Jönköping.
Lars O. LAGERQVIST, The Royal Coin Cabinet, Box 5405, 114 84 Stockholm.
Yvonne MÖLLER, Hornsgatan 48B, 117 21 Stockholm.
Ernst NORDIN, Arstavägen 44, 121 66 Johanneshov.
Ulf NORDLIND, Gyllenstierngatan 15, 115 26 Stockholm.
Elisabeth Ekstrand NURMI, Södermannagat. 53-55, 116 65 Stockholm.
Matti NURMI, Södermannagat. 53-55, 116 65 Stockholm.
Anne-Marie OLROG, Arkitektvägen 29, 161 45 Bromma.
Frank OLROG, Arkitektvägen 29, 161 45 Bromma.
F. Tamás SÁRKÁNY, Royal Coin Cabinet, P O Box 5405, 114 84 Stockholm.
Joanna TROIKOWICZ, Simrishamnsvägen 9, 121 53 Johanneshov.

SWITZERLAND

Albert GUMY, Av. Fornachon 27, 2034 Peseux-Ne.
Dr. Roger LAUFFENBURGER, Lerchenstrasse 44, 4059 Basel.
Hedi LAUFFENBURGER, Lerchenstrasse 44, 4059 Basel.
Mme ZANCHI, Huguenin Médailleurs, 2400 Le Locle.
Pierre-André ZANCHI, Huguenin Médailleurs, 2400 Le Locle.

U.S.A.

ALPHA Die Engraving Co., 3015 N. Harlem Ave., Chicago, IL 60634.
Bruce BARTELT, 4718 N. 100th St., Apt. 106, Wauwatosa, WI 53225.
Dorothy BARTLE, 80 Forest Ave., Caldwell, NJ 07006.
Mrs. BODO, 6513 Highway 100, Nashville, TN 37205.
Sandor BODO, 6513 Highway 100, Nashville, TN 37205.
Ruthann BRETTELL, 818 N. Cascade Ave., Colorado Springs, CO 80903-3279.
Mary BROOKS, 3043 C.R. 25-A, Sidney, OH 45365.
Paula BROWN, C. A. Brown, Inc., 315 Wellington Ave., Cranston, RI 02910.
Stephen BROWN, C. A. Brown, Inc., 315 Wellington Ave., Cranston, RI 02910.
Alfred CHARLEY, Box 341, Foxburg, PA 16036.
Elvira CLAIN-STEFANELLI, 2608 N. Nelson St., Arlington, VA 22207.
Douglas CROW, 700 Wooded Crest, Waco, TX 76710.
George CUHAJ, P O Box 6021, Long Island City, NY 11106.
Ray DAVIS, 2118 Reeve St., Arlington, TX.
Beth DEISHER, Coin World, P O Box 150, Sidney, OH 45367.
Chloe DELLAPORT, RD-1, Box 359, Bellefonte, PA 16823.
Bernie DOWNEY, 424 Waupelani Dr., E-34, State College, PA 16801.
Harold FLARTEY, 41 Bassett Ave., Mine Hill, Dover, NJ 07801.
Sylvia FLARTEY, 41 Bassett Ave., Mine Hill, Dover, NJ 07801.
Hector GARCIA, 4926 Northfield Dr., Fort Wayne, IN 46804.
Richard GIEDROYC, Coin World, 911 Vandemark Road, Sidney, OH 45365.
Cory GILLILLAND, 300 East Broad St., Falls Church, VA 22046.
Thomas GILLILLAND, 300 East Broad St., Falls Church, VA 22046.
Geri Jimenez GOULD, Rt. 10, Box 88-T, Santa Fe, NM 87501.
William L. GOULD, Rt. 10, Box 88-T, Santa Fe, NM 87501.
John A. GREGG, P O Box 10267, Green Bay, WI 54307.
N. Neil HARRIS, P O Box 951, Colorado Springs, CO 80901.
Robert HOGGE, 818 N. Cascade Ave., Colorado Springs, CO 80903-3279.
Angela JOVINE, 270 Harrington Avenue, Closter, NJ 07624.
Marcel JOVINE, 270 Harrington Avenue, Closter, NJ 07624.
Elizabeth LOCKARD, 424 Waupelani Dr., E-34, State College, PA 16801.
Chester A. MARCYN, 2302 Kensington Ave., Westchester, IL 60153.
Ted MAURITZEN, P O Box 639, Martinsburg, WV 25401.
Irving MAZZE, 332 W. 83, New York City, NY 10024.
Mrs. MAZZE, 332 W. 83, New York City, NY 10024.
Richard MOLE, 2255 Cheremoya Ave., Los Angeles, CA 90068.
Joseph NOBLE, 107 Durand Road, Maplewood, NY 07040.
Lois C. NOBLE, 107 Durand Road, Maplewood, NY 07040.
Kira OD, 622 El Ranchito Way, Mountain View, CA 94041.
Ellen PAVLAKOS, 331 Coral Way W, Indialantil, FL 32903.
James PAVLAKOS, Highland Coin & Jewelry, Inc., 1419 Highland Ave., Melbourne, FL 32935.
Sylvia PERLE, 5110 West Doherty Dr., West Bloomfield, MI 48033.
Brigitte REZAK, P O Box 660, Stony Brook, NY 11790.
Ira REZAK, P O Box 660, Stony Brook, NY 11790.
Mrs. RUETE, P O Box 414, Fontana, WI 53125.
Ray E. RUETE, P O Box 414, Fontana, WI 53125.

Bernard SCHMIDT, 13 Ross Avenue, Ft. Mitchell, KY 41017.
Carol SCHWARTZ, c/o Medallie Art Company, Old Ridgebury Road, Danbury, CT 06813.
Donald SCHWARTZ, c/o Medallie Art Company, Old Ridgebury Road, Danbury, CT 06813.
Brian SMITH, 651 W. Columbia Lane, Provo, UT 84660.
Mrika SOMOGYI, 12 Highgate Ct., Berkeley, CA 94707.
Patricia SONNENSCHNEIN, 18212 Kingsport Dr., Malibu, CA 90265.
Ralph R. SONNENSCHNEIN, 18212 Kingsport Dr., Malibu, CA 90265.
Alan STAHL, American Numismatic Society, Broadway & 155th St., New York, NY 10032.
Jeanne STEVENS-SOLLMAN, RD - 1, Box 359, Bellefonte, PA 16823.
Steve TAYLOR, 70 West View Ave., Dover, DE 19901.
Mrs. TELLEEN, Box 279, Vail, CO 81658.
Dan TELLEEN, Box 279, Vail, CO 81658.
Mel WACKS, 5189 Jeffdale Ave., Woodland Hills, CA 91364.
Mrs. WACKS, 5189 Jeffdale Ave., Woodland Hills, CA 91364.
Bud WERTHEIM, Covered Bridge Road, Livingston Manor, NY 12758.
Gerta WIENER, 1320 Addison St., Apt. C437, Berkeley, CA 94702.
Helen WITTENBERG, 19595 Argyle Crescent, Detroit, MI 48203.
Karen WORTH, 19 Henry Street, Orangeburg, NY 10962.
Patricia YATES, 818 N. Cascade Ave., Colorado Springs, CO 80903-3279.
Donald YOUNG, 560 Marimon Ave., Harrodsburg, KY 40330.

YUGOSLAVIA

Slavoljub Vava STANKOVIC, Belgrade, Vasilija Gacese 4.

LA FIDEM AU FAR WEST

Monique Lembourbé

France

Le XXI^e Congrès de la Fédération Internationale de la Médaille s'est donc tenu, à l'invitation de l'American Numismatic Association (ANA) à Colorado Springs du 11 au 15 septembre 1987.

Après le très agréable dîner d'adieu servi dans la magnifique salle de réception du Broadmoor Hôtel, peu de congressistes avaient réellement envie de quitter les États-Unis. D'ailleurs, une suggestion leur avait été faite quelques mois auparavant: visiter le Far West. Il n'y avait certes pas de plus agréable manière, surtout pour les Européens, de fêter le cinquantième anniversaire de la FIDEM.

C'est ainsi que le mercredi 16 septembre, à l'aube, trois énormes cars marqués 'GO BIG RED' ont quitté Colorado Springs emportant vers l'Ouest les congressistes méconnaissables car les tenues vestimentaires avaient très vite été modifiées. Quelques audacieux commençaient même à sortir les chapeaux de cow-boys!

Nous avons roulé vers le Sud sur une route très plate qui paraissait interminable. A droite, les Montagnes Rocheuses (Rocky Mountains) s'étiraient sur une longue ligne; quelques rares sommets étaient couverts de neige. A gauche, la grande plaine américaine s'étendait sur près de deux mille kilomètres.

Après Penrose et Canon City, nous sommes arrivés à Royal Gorge, canyon profond d'environ cent mètres, formé par l'Arkansas.

Un pont suspendu, un des plus hauts du monde, enjambe ce fleuve impétueux et permet une vue panoramique vertigineuse. Aussi impressionnante fut la descente en funiculaire dans des petits wagonnets rouges vers le fleuve que nous pûmes longer à pied. Une ligne de chemin de fer pour marchandises suit d'ailleurs le cours de l'Arkansas. Que dire du voyage en cabine au-dessus du grand vide de la gorge. Simplement qu'il y eut peu de téméraires pour oser cette expérience. Et pourtant, quelle vue splendide... surtout que le temps était magnifique et la température élevée.

L'après-midi se passa, pour une grande part, en car, ce qui nous laissa le temps de voir le paysage, souvent désertique. Pourtant, de temps en temps, des vaches, des marécages, des mares, des canards, quelques petites maisons presque neuves mais toujours entourées de vieilles voitures.

Après Salida, Saguache, Monte Vista, Del Norte, nous passâmes à une altitude de 3.200 m, près de la Continental Divide (ligne de partage des eaux). A Wolf Creek Path, à un arrêt photo, quelques privilégiés purent voir un magnifique oiseau bleu. Après avoir traversé la réserve indienne des Ute, les cars nous déposèrent à Durango où une nuit réparatrice fut la bienvenue.

Le lendemain, le parcours fut beaucoup moins long mais la journée particulièrement intéressante, surtout pour les Européens car elle leur permit de découvrir la civilisation indienne. C'est, en effet, à Mesa Verde National Park que nous passâmes une bonne partie de la journée. 'Le plateau vert' se situe à plus de 2.600 m d'altitude. C'est là que se retirèrent au VI^e siècle, menacés sans doute par d'autres tribus, des Indiens qui nomadisèrent dans des vallées des environs. Heureux de trouver ici des sols fertiles et suffisamment d'eau, ils s'y installèrent. D'importants vestiges en témoignent: habitations troglodytiques ('pit houses' ou 'cliff dwellings') maisons en argile ou en pierre à plusieurs étages ('pueblos'), lieu de culte ('kivas'). Un guide très intéressant nous fit découvrir tout cela en nous

narrant l'histoire de cette civilisation disparue. Les établissements troglodytiques de Mesa Verde furent abandonnés au XIV^e siècle, sans doute à cause du manque d'eau mais le site ne fut découvert qu'il y a une centaine d'années.

Avec un peu de chance, nous aurions pu voir des cerfs, des oiseaux particuliers, des coyottes, des dindons sauvages et même peut-être... des Indiens. Mais malheureusement de même qu'en Laponie, deux ans auparavant, nous n'avions guère vu de Lapons, ici, en pleine réserve indienne, nous ne vîmes pas un Indien.

Les photographes purent s'en donner à coeur joie. Combien de photographies furent prises de Square Tower House, de l'oak tree House. A chaque arrêt du car, dans la réserve, un nouveau point de vue nous attendait, les pierres blanches se détachant sur un ciel d'un bleu intense.

La visite du Chapin Mesa Museum présentant un panorama très complet de l'histoire des Indiens Pueblos passionna les touristes qui purent ensuite pique-niquer dans le parc à l'ombre souhaitée des arbres.

Le clou de la journée fut, cependant, la visite de Cliff Palace, la plus grande construction troglodytique et la première découverte dans le parc en 1888. Ce palais comprenait deux cents pièces dans une vaste grotte au-dessus du Cliff Canyon. Les plus courageux y descendirent malgré la chaleur et remontèrent sportivement par des échelles. Mais cet effort, en réalité pas trop violent, fut vraiment récompensé par la beauté du site.

Le lendemain, après une nuit passée à Cortez, ville où nous pûmes enfin voir des Indiens faire leurs emplettes dans un supermarché, notre premier arrêt fut Four Corners, seul endroit des États-Unis où se joignent les frontières de quatre États: Colorado, Utah, Arizona et New Mexico.

En traversant le Navajoland, réserve des Indiens Navajos, tous les voyageurs furent surpris par le changement de végétation; sable, grès, touffes d'herbes, le tout entouré par des clôtures de fil de fer barbelé interminables. Quelquefois des troupeaux d'ânes, de chevaux, de moutons.

Par gentillesse, alors que ce n'était pas du tout prévu au programme, les organisateurs acceptèrent de faire un détour et de nous conduire à Monument Valley, à la frontière de l'Arizona et de l'Utah.

Ce site protégé depuis 1960 compte parmi les phénomènes naturels les plus extraordinaires des États-Unis et tout le monde aurait bien regretté de passer si près sans le visiter. Nous conserverons longtemps la vision de ces étranges monolithes de grès, atteignant parfois six cents mètres de haut et évoquant soit des aiguilles, soit des dents, soit des forteresses. Le jeu des couleurs variant du rose saumon au violet donne au paysage à la fois une intensité dramatique et un charme particulier. Les cinéphiles ont dû penser aux nombreux westerns tournés dans cette région.

Avant de prendre une collation bien méritée dans un magnifique restaurant indien à Cameron, nous pûmes apercevoir des 'hogans' en bois, brindilles et argile dans lesquelles habitent comme leurs ancêtres, les Indiens Navajos.

Et puis, ce fut pour la plupart d'entre nous ce qui était presque considéré comme le but du voyage le Grand Canyon, une des sept merveilles naturelles du monde. Aucune description, aucune carte postale, aucune photographie, aussi réussie soit-elle, ne peut donner mieux

qu'un piètre reflet de la réalité et de la beauté de ce canyon, un des phénomènes géologiques les plus étonnants qui soient. Nous avons pu profiter au maximum de ce prodigieux spectacle puisque les organisateurs avaient prévu un séjour d'un jour et demi.

A chaque fois que nous nous arrêtions, un nouveau point de vue apparaissait. Les appareils photos et les caméras se déclenchaient: des dizaines et des dizaines de photographies furent prises aussi bien à Desert View qu'au Lipan Point, au Grand View Point et au Yaki Point. Il fallut vraiment la promesse d'un buffet et d'un spectacle de danses indiennes pour nous arracher au spectacle dont nous ne pouvions nous rassasier.

Dès le début de notre journée libre, un film 'The Hidden Secrets' (les trésors cachés) nous fut projeté sur un écran géant. Nous eûmes, tout de suite, l'impression d'être déjà dans le canyon: avion évitant la roche au dernier moment, canot descendant les rapides, vague énorme submergeant la salle avec un bruit terrible . . . En effet, le survol du canyon en hélicoptère ou en avion que beaucoup de congressistes s'offrirent, restera certainement un des meilleurs souvenirs du voyage. Le spectacle fut impressionnant: pentes escarpées, gorges aux parois striées de rouge et d'or, déchiquetées en dents et en tours innombrables, couleurs indescriptibles, différents d'un côté ou de l'autre et, tout en bas, le Colorado qui paraissait bien petit, bien qu'ayant parfois quatre vingt dix mètres de large. Il est vrai qu'à certains endroits, nous surplombions le fleuve d'environ mille six cents mètres.

La promenade en bas, à travers le parc national, nous permit de découvrir des paysages moins tourmentés, de visiter le musée du Visitor's Center mais, aussi d'admirer de nouveaux points de vue.

Le coucher de soleil, une véritable explosion de couleurs, fut absolument magnifique. Il en fut de même du lever du soleil que quelques rares touristes courageux allèrent admirer.

Le dernier jour réel d'excursion, le dimanche, nous roulâmes beaucoup. Après avoir traversé la Kaibab Forest,

ce fut une immense étendue désertique sans culture, les premiers cactus et une chaleur absolument étouffante.

C'est sous un soleil brûlant et un ciel bleu immaculé que nous visitâmes le barrage d'Hoover Dam, haut de 221 mètres et long de 380 mètres, réalisé entre 1931 et 1936 sur le Colorado. Il sert à régulariser le cours du Colorado, à l'irrigation et à l'alimentation en eau et énergie électrique des régions proches. Le lac Mead, fermé par le Hoover Dam, forme l'une des plus grandes réserves artificielles du monde.

L'ultime surprise fut pour tous les congressistes l'arrivée à Las Vegas, véritable oasis surgissant du désert. Ce ne sont que grands immeubles blancs, roses, verts, mauves, rouges, plantés au milieu d'un désert qui s'étend à perte de vue. On pourrait croire cette ville née de l'imagination d'un peintre surréaliste.

En parcourant 'le Strip', nous pûmes voir des kilomètres de casinos et d'hôtels, de nombreuses et minuscules chapelles de mariage attenantes aux petits motels. Les plus extravagants hôtels tel le Caesar's Palace avec ses fontaines et ses colonnades et le Sands, véritable palais oriental retinrent tout particulièrement l'attention et l'étonnement des Européens. Partout, ce n'étaient que tables de roulette, de dés, de baccara, de black-jack et de bingo. Tintement des machines à sous, cliquetis de la roulette, spectacle des néons . . . La FIDEM en eut plein les oreilles et plein les yeux, surtout après le spectacle du Ballys qui nous fut offert pour notre dernière soirée au Far West, spectacle époustoufflant de par sa réalisation, le nombre d'acteurs et d'actrices, la lumière, la musique et les costumes somptueux.

Un certain nombre de congressistes retrouvèrent après Las Vegas leurs pays d'origine. D'autres ne purent se résoudre à quitter encore les Etats-Unis et visitèrent Washington et New York.

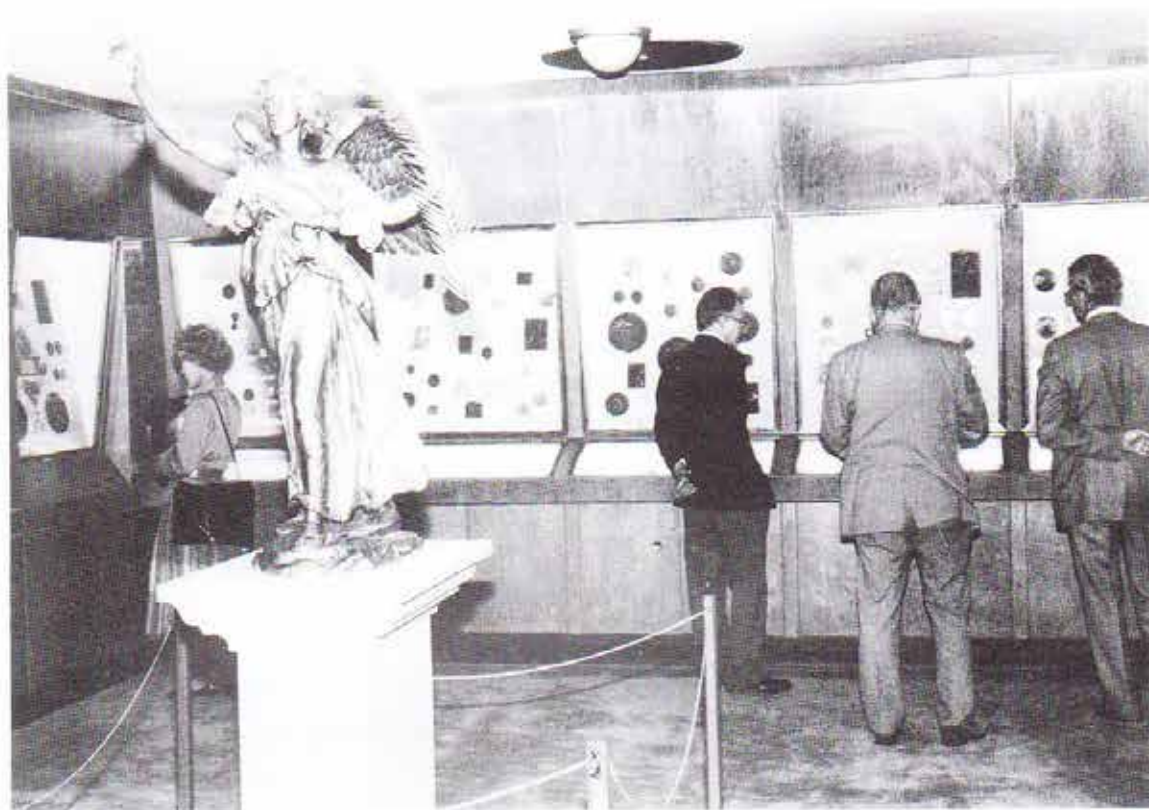
Nous ne pouvons que dire un grand merci aux organisateurs américains pour ce voyage inoubliable, merveilleusement orchestré et sans la moindre fausse note.



Award medal of the World's Columbian Exposition, 1893, by sculptor Augustus Saint-Gaudens. The unique artist's proof in the American Numismatic Society Collection with rejected reverse and

painted corrections went on public display for the first time at the opening of the major exhibition 'The Beaux-Arts Medal in America' on September 26 1987 at the Society's Manhattan museum.

THE BEAUX-ARTS MEDAL IN AMERICA



View of the 'Beaux-Arts medal in America' exhibition, showing Augustus Saint-Gaudens' 'Victory'.

Après le Congrès de la FIDEM à Colorado Springs, un certain nombre de membres de la FIDEM eurent le plaisir de se retrouver à New-York pour la 'Coinage of the Americas Conference' qui était organisée par l'American Numismatic Society à New York.

Un très intéressante série de fort belles médailles réalisées entre 1885 et 1918 était exposée dans les locaux de l'A.N.S.

Après avoir examiné la vaste sélection de médailles récentes exposées à Colorado Springs, il était extrêmement intéressant de faire ce retour sur les productions des années passées. Ces médailles de la fin du XIXème et du début du XXème siècles sont naturellement bien marquées par le style de leur époque mais en raison de leurs très grandes qualités artistiques et techniques, elles restent des oeuvres d'art qui sont des références indispensables pour tous les médailleurs et tous les amateurs.

Organizing Committee

Mrs. Marion G. Russell, Sidney, OH, *Committee Chair*
Robert A. LaRocca, Riverdale, NY
Scott H. Miller, Brooklyn, NY
Ira Rezak, Stony Brook, NY
Mark M. Salton, Hartsdale, NY

Stephen K. Scher, Clifton, NJ
Thomas C. Wilfred, Palisades, NY
Erich Wronker, Jamaica, NY
Alan M. Stahl, ANS, *Conference Chair - (Fidem Delegate for the USA)*
Leslie A. Flam, ANS, *Conference Coordinator*

Program

Saturday, September 26

9:45-10:00 Welcome

R. Henry Norweb, Jr., First Vice-President, ANS

Leslie A. Elam, Director, ANS

Alan M. Stahl, Conference Chair

10:00-12:30 Chair: Eric P. Newman, St. Louis

Ebenezer Nii Quarcoopome, UCLA

'The Indian Peace Medal of King George I'

George Fuld, San Mateo, CA and Barry Tayman, Columbia, MD

'The Happy While United Peace Medals'

Javier Gimeno, Centro de Estudios Historicos, Madrid

'La medalla española en América'

Yvonne Korshak, Adelphi University

'The Winds of Libertas: Augustin Dupré's Medal *Libertas Americana*'



Daniel Chester French, known primarily for such monumental sculpture as the Lincoln Memorial in Washington, designed this medal issued by the American Numismatic Society to commemorate the visit of the French and British war commissions to New

York in 1917. The beautifully modeled head of Victory wears a trench helmet decorated with a sprig of oak, a lily and a cluster of pine needles, symbolizing France, Britain and America.

2:00-4:30 Chair: Lewis I. Sharp, The Metropolitan Museum of Art, New York

Cornelius Vermeule, Museum of Fine Arts, Boston
'Medallic and Marble Memorials: Mint to Mausoleum in Victorian America'

Dorothy Budd Bartle, The Newark Museum
'John Cotton Dana and the Ideal Museum Collection of Medals'

Kathryn Greenthal, Museum of Fine Arts, Boston
'Augustus Saint-Gaudens and the Advent of the Beaux-Arts Medal'

Donna Hassler, The Metropolitan Museum of Art, New York

'The Medals of John Flanagan'

4:30 Opening of 'The Beaux-Arts Medal in America' exhibit, Barbara A. Baxter, Guest Curator

Sunday, September 27

11:00-12:00 Museum open to Registrants, coffee and rolls

12:00-3:30 Chair: Cory Gilliland, Smithsonian Institution (Fidem Delegate for the USA)

Michael Richman, The American University, Washington, DC

'The Medals and Reliefs of Daniel Chester French'

Cynthia Kennedy Sam, Cambridge, MA

'Bela Pratt's Medals, Medallions and Coins'

A.L. Freundlich, University of South Florida

'The Coins and Medals of James Earle Fraser'

Elaine J. Leotti, Oceanside, CA

'The American Woman Medalist, A Critical Survey'

Joseph Veach Noble, Maplewood, NJ

'The Society of Medalists'

3:30-3:45 Commentary: Alan M. Stahl, American Numismatic Society

Exhibition

'The Beaux-Arts Medal in America', a major exhibition of American medallic art from the 1880s to 1918, opened on September 26, 1987, at the American Numismatic Society, a 130 year old museum and research center located in

New York City at 155th Street and Broadway. The exhibition featured pieces from the Society's definitive collection of turn-of-the-century American medals, many of which had not been exhibited or published since the Society's own landmark International Exhibition of Contemporary Medals in 1910. Included were medals by such noted sculptors as Augustus Saint-Gaudens, John Flanagan, James Earle Fraser, Daniel Chester French and Adolph A. Weinman, all of whom have recently become the object of renewed interest and study.

With its emphasis on the glorification of public events and private achievements, the medal was an especially powerful art form for transmitting the self-image of turn-of-the-century America. The barons of industry, the great Expositions celebrating technology and progress, the politicians, the artists, and the socialites of the 'gilded age' are all chronicled in the medals of the period. Yet, as the beautiful and diverse group of medals presented in this exhibition demonstrate, the Beaux-Arts medal is worthy of consideration not only for its historical significance, but also for its artistic value.

While the flowering of medallic sculpture in this country owed much to contact with France, where the art medal was enjoying a 'renaissance' beginning in the mid-nineteenth century, American artists soon made the medium their own. 'The goal of this exhibition,' stated ANS Curator of Medals, Alan M. Stahl, 'is to situate the American Beaux-Arts medal in its historical and artistic context.' To this end a Guest Curator for the Exhibition, Barbara A. Baxter, was secured to organize the exhibit and write an illustrated catalogue with interpretive essays and full descriptions of all exhibited pieces. Ms. Baxter selected about four-hundred medals, plaques, galvanos, and preliminary studies from the ANS's own holdings and secured loans from private and public collections.

The *Beaux-Arts Medal in America* exhibition catalogue was available to Conference attendees at a special pre-Conference price of \$20; since September 27 it has sold for \$25 and may be ordered through the Society.

'The Beaux-Arts Medal in America' exhibition ran from September 26 through April 16, 1988.

IN MEMORIAM

Notre fidèle ami depuis toujours, Paul De Greef, nous a quittés au mois de février 1988.

Il était un habitué des Congrès de la FIDEM et y comptait d'innombrables amis, en particulier parmi le groupe des artistes-médailleurs français avec lesquels il avait tant d'affinités, étant artiste graveur-sculpteur lui-même, après 3 ans d'études dans l'atelier du Maître Dropsy à l'École des Beaux Arts de Paris.

La firme De Greef, fabricant de médailles à Bruxelles depuis 1890, a été fondée par Paul De Greef à qui ont succédé son fils Marcel et son petit-fils Paul. Son arrière-petite-fille Mademoiselle Dominique De Greef prend aujourd'hui la relève.

Une pénible maladie l'a emporté beaucoup trop tôt. C'est avec émotion que tous les membres de la FIDEM lui adressent un dernier hommage.

Mme M-L Dupont

Les membres de la FIDEM ont appris avec tristesse les décès de Monsieur Ferentinos, notre ancien délégué en Grèce et du Docteur Marzinek, notre ancien délégué en République Fédérale d'Allemagne.

Un hommage particulier leur a été rendu au cours de l'Assemblée générale de la FIDEM à Colorado Springs.

CARNET ROSE

Les membres de la FIDEM seront heureux d'apprendre le mariage de notre délégué en Espagne, Monsieur Javier Gimeno avec Mademoiselle Carmen Puerta.

La FIDEM présente ses vœux de bonheur les plus chaleureux aux nouveaux époux.

CONCOURS POUR UNE MEDAILLE MEDAL COMPETITION

La Société Américaine de Numismatique a annoncé l'ouverture d'un concours pour la réalisation d'une médaille devant être offerte aux personnes qui verseront au moins 5000 US dollars, le but étant de parvenir à un total de 4 millions de US dollars.

La compétition est ouverte à tous les artistes et les envois peuvent être faits sous forme de dessins ou de sculptures. Si le modèle choisi est un modèle sculpté, l'artiste recevra un honoraire de 5000 US dollars. Si le projet victorieux est un dessin, l'artiste recevra 4000 US dollars et 1000 US dollars seront payés pour la réalisation du modèle, soit à l'artiste victorieux soit à un autre sculpteur.

La nouvelle médaille, devant être connue comme la 'Endowment Medal', doit par son thème et son dessin se rapporter à la Société qui a 130 ans et à ses buts de collection, de conservation, de recherche et d'exposition de pièces, de médailles et de billets de banque. Des exemplaires en argent de cette médaille seront remis aux donateurs importants pour la campagne de dons de la Société. La médaille sera aussi fabriquée en bronze pour la vente aux nombreux collectionneurs des éditions de la Société qui ont inclus dans le passé les oeuvres de Victor D. Brenner, Daniel Chester French et Gutzon Borglum, et plus récemment de Frank Eliscu, Marcel Jovine et Eugène Daub.

Les détails complets sur le concours peuvent être obtenus de Mr Leslie Elam, Directeur, American Numismatic Society, Broadway and 155th St., New York, NY 10032; tél. (212) 234-3130.

In conjunction with its ongoing endowment drive, the American Numismatic Society has announced an open competition for a new medal to be presented to individuals who contribute at least \$5,000 towards its goal of four million dollars.

The competition is open to all artists and entries may be submitted as drawings or models. If a three-dimensional model is selected, the artist will receive an honorarium of \$5,000; if the winning design is a drawing, the artist will receive \$4,000 and \$1,000 will be paid for the production of a working model, either to the winning artist or to another sculptor.

The new medal, to be known as 'The Endowment Medal', should relate in theme and design to the 130-year old Society and its goals of the collection, preservation, investigation and display of coins, medals and paper money. It must bear the Society's name and its emblem of a cluster of oak leaves. Silver examples of the medal will be presented to major donors to the Society's endowment campaign. The medal will also be produced in bronze for sale to the many collectors of the Society's issues, which have included in the past works by Victor D. Brenner, Daniel Chester French and Gutzon Borglum, and more recently Frank Eliscu, Marcel Jovine and Eugene Daub.

Complete details on the competition may be obtained from Mr. Leslie Elam, Director, American Numismatic Society, Broadway and 155th St., New York, NY 10032; tel. (212) 234-3130.

Editors: Claude Arthus Bertrand
Mark Jones
Assistant editor: Philip Attwood

Typeset and printed by Calataprint,
Park House, Albert Road, Wolverhampton WV6 0AG,
Great Britain