

MEDAILLES



1993

Médaille de la couverture

Cover medal

Pisanello, Gianfrancesco I Gonzaga (1395-1444)
Bronze, Ø 93 mm, c. 1444

MEDAILLES

Organe de la Fédération Internationale de la Médaille

Pour l'édition de ce numéro de la Revue *Médailles*, nous remercions la collaboration du Centre d'Art Moderne de la Fondation Calouste Gulbenkian, de Lisbonne, notamment l'appui technique et artistique prêté par:

- Arq.^o José Sommer Ribciro – Directeur
- Fernando Libório – Designer-en-Chef
- Paulo Emiliano – Designer

TABLE DES MATIERES CONTENTS

Fédération Internationale de la Médaille, FIDEM Corps Directifs et Membres Délégués Executive Bodies and Delegates	5
In Memoriam	7
XXIII CONGRES DE LA FIDEM, LONDRES 1992 XXIII FIDEM CONGRESS, LONDON 1992	
Liste des participants List of participants	11
Médaille du XXIII Congrès de la FIDEM XXIII FIDEM Congress Medal Texte de Ronald Searle Text by Ronald Searle	15
Médaille de la U.S.A. délégation au XXIII Congrès de la FIDEM The medal of the U.S.A. delegation at the XXIII FIDEM Congress Texte de Marika Somogyi Text by Marika Somogyi	17
XXIII Congresso della FIDEM a Londra <i>di Mariangela Jobson</i>	19
CEREMONIE INAUGURALE, MUSEE BRITANIQUE OPENING SESSION, BRITISH MUSEUM	
Discours inaugural de M. Terence Mullaly	23
Discours inaugural de M. Lars O. Lagerqvist	24
COMMUNICATIONS LECTURES	
The Youngest Generation of Czech Medallists <i>by Jiri Harcuba</i>	27
L'Oeuvre de Zofia Demkowska 1919-1991 The work of Zofia Demkowska 1919-1991 <i>by Ewa Olszevska-Borys</i>	28
La Créativité de Josef Stasinski et de Ryszard Stryjecki The Creativity of Josef Stasinski and Ryszard Stryjecki <i>by Ewa Olszevska Borys</i>	33
Manolo Prieto 1912-1991: de l'affiche à la médaille <i>par Javier Gimeno</i>	36
The Unexhibited Medals <i>by Carlos Baptista da Silva</i>	38
Disegno, forma e incisione Project, form and engraving <i>by Ettore Lorenzo Frapiccini</i>	46
Medallists talk with their hands <i>by Joseph V. Noble</i>	50
The Drawings for Medals Conference <i>by Mark Jones</i>	54
WORKSHOPS	
FIDEM 1992, Artists workshops and demonstrations <i>by Ron Dutton</i>	56
Medals and drawings <i>by Leonda Finke</i>	62
	69

Enamelling technique <i>by Fred Rich</i>	72
L'art de graver en taille directe – demonstration <i>par Jacques Devigne</i>	73
The value of imperfection <i>My work</i> <i>by Geer Steyn</i>	78
Dal Disegno alla Medaglia Profilo della Medaglia d'Arte <i>di Guido Vanni</i>	84
My work <i>by Raimo Heino</i>	87
Marketing workshop keynote speech <i>by Beverly Philip Mazze</i>	90
Le marché de la médaille frappée en Italie <i>par Mariangela Jobnson</i>	94
The situation of medals in the old Federal Republic of Germany, the Foundation of the Künstlerkreis der Medailleure München and his experiences Die situation der Medaille in den alten Bundesländern Deutschlands die grundung des -Künstlerkreis der Madailleure Müchen- und die erfahrungen dieses Kreises <i>by Ingrid Szeiklies-Weber</i>	98
L'EXPOSITION INTERNATIONALE THE INTERNATIONAL EXHIBITION	
-In the Round- Contemporary art medals of the world FIDEM London 1992 <i>by Raimo Heino</i>	102
In the Round: Contemporary art medals of the world the exhibition accompanying FIDEM XXIII <i>by Terence Mullaly</i>	102
LES PRIX THE PRIZES	
Introduction <i>by Mark Jones</i>	110
LA FOIRE THE FAIR	
La foire aux médailles. Londres 1992 Central St. Martin's College of Art and Design <i>par Marie-Louise Dupont</i>	114
REUNIONS ET ASSEMBLEES STATUTAIRES MEETINGS AND STATUTORY ASSEMBLIES	
Réunion du Comité Exécutif Réunion des Délégués Assemblée Générale	116
LES EVENEMENTS PENDANT LE CONGRES THE EVENTS DURING THE CONGRESS	
Exposition de médailles de Zofia Demkowska à l'Institut Culturel Polonais, Londres Grand Dinner at the Guildhall, speeches <i>by Terence Mullaly and Lars Lagerqvist</i>	124 125
La FIDEM en voyage dans le sud de l'Angleterre <i>par Monique Lembourbé</i>	127

FEDERATION INTERNATIONALE DE LA MEDAILLE (FIDEM)

Secrétariat Général: Via Terraggio 15 — 20123 MILANO

COMITE 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, Varsovie, Vienne.
PRESIDENT D' HONNEUR	M. Yves MALECOT — 59, rue Notre-Dame des Champs, 75006 PARIS, FRANCE
PRESIDENT	M. Lars O. LAGERQVIST, Conservateur en chef, Cabinet Royale des Monnaies et Médailles Storgatan 41, Box 5405, S-114 84 STOCKHOLM, SUEDE
VICE-PRESIDENTS	M. Mark Powell JONES, National Museums of Scotland — Chambers Street EDINBURGH EH1 1JE, GRANDE BRETAGNE Mme. Ewa OLSZEWSKA-BORYS — ul. Chylicka 10, 4825 VARSAVIA, POLOGNE
SECRETARE-GENERAL	Mme. Mariangela Johnson PASQUALETTI — Via Terraggio 15, 20123 MILANO, ITALIE
TREASURIERE	Mme. Monique LEMBOURBÉ — Monnaie de Paris, 11 Quai de Conti, 75006 PARIS, FRANCE
COMITE EXECUTIF	M. Claude ARTHUS-BERTRAND — 6 Place St. Germain des Prés, 75006 PARIS, FRANCE M. Carlos BAPTISTA DA SILVA — Rua dos Navegantes, 53-5.º D., 1200 LISBOA, PORTUGAL M. Alan STAHL — American Numismatic Society, Broadway 155th Street, NEW YORK, N. Y. 10032, U. S. A. M. Eiko SZÖLLOSSY — Magyar Képző-és Ipar művészek Szövetsége Vörösmarty ter 1 — PF. 51 1364 BUDAPEST, HONGRIE M. Aimo VIITALA — Annankatu 10, 00120 HELSINKI, FINLANDE M. Pierre André ZANCHI — Huguenin Médailleurs, 2400 LE LOCLE, SUISSE
MEMBRES DELEGUÉS	
AUSTRALIA	M. MICHAEL MESZAROS — 15 Laver Street KEW, VICTORIA 3101
AUSTRIA	Mme. HELGA WENISH — Weyringergasse 37/3/11, 1010 WIEN
BELGIUM	M. ARSÈNE BUCHET — 42 Rue Spinhayer, 4800 VERVIERS vice: Mme. MARIE-LOUISE DUPONT, S. A. Fibru-Fisch n. v. 59, rue Edmond Rostand B — BRUXELLES
BULGARIA	Mme. JORDANA YOUROUKOVA — Conservat. Cabinet Numismatique, Musée Archéologique, 2 rue Stambolijski — SOFIA
CANADA	Mme. DORA de PEDERY-HUNT — 360 Bloor St. East, P. O. Box 505, TORONTO, ONTARIO M4W 3M5
CZECH REPUBLIC	UNION DES ARTISTES — Gottwaldovo Nábřeží, 250, 11000 PRAGUE 1
CHILE	Mme. FLU VOIONMAA TANNER — Dinamarca 2041, PROVIDENCIA, SANTIAGO
DENMARK	Mme. ELSÉN RASMUSSEN — National Museum, Frederiksholms, Kanal 12, 1220 COPENHAGEN
FINLAND	M. AIMO VIITALA — Annankatu 10, 00120 HELSINKI Vice: M. RAIMO HEINO — Apollonkatu 13 E, 00100 HELSINKI
FRANCE	M. JACQUES DEVIGNE — Ancien Presbytère, 1270 LE POISLAY co-deleg. M. CLAUDE ARTHUS-BERTRAND — 6 Place St. Germain des Prés, 75006 PARIS

GERMANY	M. W. STEGUWEIT — Bodestrasse 1 3, 1020 BERLIN
vice:	M. PAUL ARNOLD — Staatliche Kunstsammlungen, Dresden Münzkabinett, Güntzstrasse 34, 8019 DRESDEN
vice:	M. BERND GÖBEL — Schiepziger Str. 1, 4025 HALLE
observer:	M. REINHARD FLÖREN — Henry-Budge Strasse 65, 6000 FRANKFURT AM MAIN
GREAT BRITAIN	M. MARK POWELL JONES — National Museum of Scotland, Chambers Street — EDINBURGH EH1 1JE
vice:	M. RON DUTTON — 22 Paget Road, WOLVERHAMPTON WV6 ODX
GREECE	Mme. IRENE CHARIATIS — Pl. Kynosargous 4, ATHENS 11743
HUNGARY	Mme. ENNIKŐ SZÖLLOSSY — Nedű u. 22/B, 1028 BUDAPEST
ISRAEL	COINS AND MEDALS CORPORATION — 5 Ahad - Haam St., 92151 JERUSALEM
ITALY	Mme. MARIANGELA JOHNSON PASQUALETTI — Via Terraggio 15, 20123 MILAN
JAPAN	JAPAN ART MEDAL ASSOCIATION, c/o KENJI SUZUKI Director General — 12 - Yayoi 2 — Chome — Bunkyo-Ku, TOKYO
LUXEMBOURG	M. RAYMOND WEILLER, Conservateur Musée de l'Etat — Marché aux Poissons, LUXEMBOURG
NETHERLANDS	Mme. MARJAN SCHARLOO — Postbus 11028, 2301 EA LEIDEN
vice:	M. GEER STEYN — Zomerdijkstraat 28 H, 1079 XC AMSTERDAM
NEW ZEALAND	M. ROBERT ELLIS — 23 Berne Place, BIRKENHEAD, AUCKLAND 10
NORWAY	Mme. BODIL SELNES — Den Kongelige Mynt, P.O. Box 53, 3601 KONGSBERG
vice:	Mme. GRAZYNA NASIŁOWSKA — Vagsmyrgt 41, 4030 HINNA
POLAND	Mme. EWA OLSZEWSKA-BORYS — ul. Chylicka 10, 04825 WARSAW
PORTUGAL	M. CARLOS BAPTISTA DA SILVA — Gulbenkian Foundation, Av. de Berna, 45-A, 1093 LISBOA CODEX
SPAIN	M. JAVIER GIMENO — Virgen del Luch 8, MADRID 27
vice:	M. E. ZANGADA — Plaza de S. Catalino de los Donados 2, 28013 MADRID
SWEDEN	M. TAMAS SARKANY — Cabinet Royale Monnaies et Médailles, Storgatan 41, Box 5405, S-114 84 STOCKHOLM
vice:	M. NORDLIND — Myrthandel AB, Box 5132, S-102 43 STOCKHOLM
SWITZERLAND	M. PAUL HUGUENIN — Huguenin Médailleurs, 2400 LE LOCLE
U.S.A.	M. ALAN STAHL — American Numismatic Society, Broadway 155th Street, NEW YORK, N.Y. 10032
vice:	Mme. CORY GILLILAND — National Numismatic Collection, Smithsonian Institution, WASHINGTON D.C. 20560
EX-YUGOSLAVIA	M. SLAVOLJUB-VAVA STANKOVIC, Vasilija gacese 4 — 11000 BELGRADE

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

MEMBRES DE LA FIDEM IN MEMORIAM

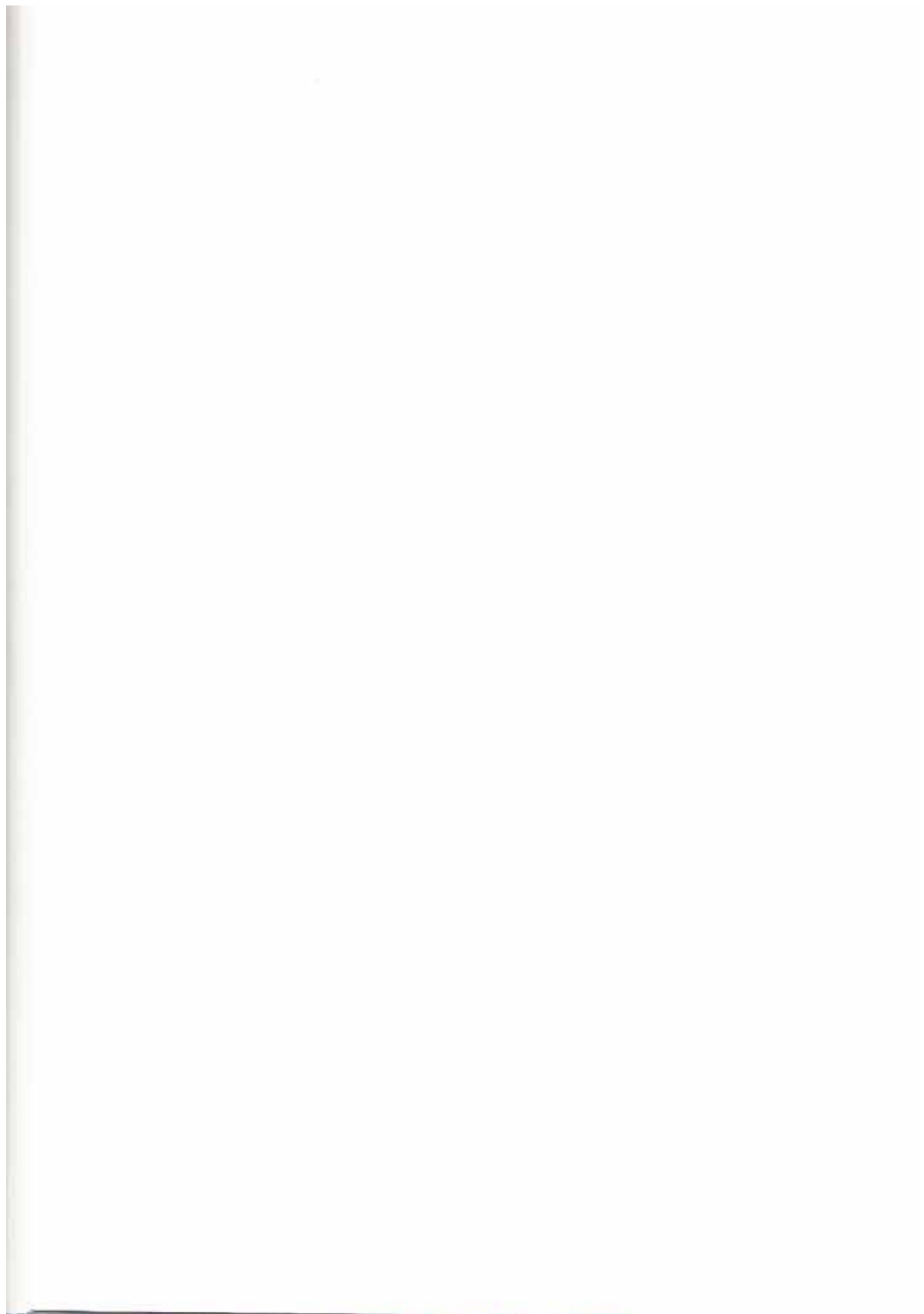
☞ FIDEM annonce avec regret le décès des membres suivants:

- Mlle Magdeleine MOQUOT, artiste française
- M. Charles-Guy REVOL, artiste français
- M. Louis LEYGUE, artiste français
- M. Remy SAINT-ANDRE, amateur français
- Mme. Titse CHRYSOCHOIDES, artiste grecque
- M. Vassas CAPANDAIS, artiste grec
- M. Anatoles LAZARIDES, artiste grec
- M. Keijki URYU, artiste japonais
- Mme. Zofia DEMKOWSKA, artiste polonaise
- M. Magnus WEXE, artiste suédois
- M. Roger HUGUENIN, artiste suisse
- M. N. MITRIC, artiste yougoslave
- M. X. JOUKO VOIONMAA de Finlande.



XXIII CONGRES DE LA FIDEM, LONDRES 1992

XXIII FIDEM CONGRESS, LONDON 1992



XXIII CONGRES DE LA FIDEM, LONDRES 1992 XXIII FIDEM CONGRESS, LONDON 1992

LIST OF PARTICIPANTS

Country	Name	First name	Country	Name	First name
Australia	Meszáros	Elizabeth		Karttunen	Marita
	Meszáros	Michael		Karttunen-Aikas	Laila
Austria	Huter	Herrbert		Laita	Eerikki
	Possadorfer	Thomas		Mantynen	Taru
	Wensch	Helga		Nordberg	Heidi
	Wlaschutz	Hildebert		Oksa	Hilkka
				Passi	Leena
Belgium	Buchet	Arsene		Rotha	Eino
	Cliquet-Goossens	Ms. R.		Rotha	Soara
	Golaert	Maurice		Salo	Aila
	Colaert-Leroy	Marie-Jeanne		Selimbicins	Klaus
	Develer	Daniel		Sevens	Gunnel
	Dupont	Marie-Louise		Suikkänen	Marjo
	Gimeno	Javier		Talvio	Tuukka
	Hennebert	Alexis		Vitala	Almo
	Huybrecht	Mrs.		Vitala	Anne
	Huybrecht	Paul		Vitala	Käri
	Lamoye	Henri		Voionmaa	Ilkka
	Leroy	Jean			
	Leroy	Mme J.	France	Arhus Bertrand	Claude
	Moury	Armano		Arhus Bertrand	Nicolas
	Parmenier	Brigitte		Arhus Bertrand	Pascal
	Pauwels	Jos		Asselberg	Jean
	Pauwels	Sarah		Augis	Guy
	Peeters	Denise		Augis	Ms. G.
	Vér Eeckle	Marie		Chavanon	
	Vis	Kris		Chavanon	
				Claudel	Simon
Brazil	Reckman	Pieter		Consigny	Pierre
	Reckman	Sara		Cuvclier	Yvonne
				De Turckheim-Pey	Sylvie
Belarus	Antonov	Eugenie		Devigne	Jacques
	Antonov	Teodosa		Devigne	Odene
	Mircheva	Ivanka		Fourtan	Marian
	Nikolov	Bogomil		Hemon	Laurence
	Toner	Michail		Irola	Marthe
	Youroukova	Iordanka		Irola	Roland
				Jimenez	Joaquin
Canada	Bilodeau-Genest	Françoise		Kurylo	Alain
	De Pedery-Hunt	Dora		Lemhourbe	Fernand
	Genest	Rusli		Lemhourbe	Monique
	Lazare-Mivish	Anne		Linet	Madeleine
				Mannik	Narie
Chile	Voionmaa	Flu		Marchal	Georges
				Marchal	Jacqueline
Czechoslovakia	Harcuba	Jiri		Masson	Bruno
	Pollakova	Maria		Mossey	Mireille
				Patin	Jean
Denmark	Jensen	Jorgen		Pichard	Francis
	Kromann	Anne		Pichard	Marie-Aimée
	Petersen	Jan		Richard	Michel
				Richard	Ms. M.
Finland	Aho	Arvo		Shum-king	Mariecl
	Heino	Raimo		Stein	Anna
	Heino	Marja		Suzreau-Villeneuve	Gerard
	Honkanen	Maurio		Theodoru	Maria
	Honkanen	Paulo		Toulhout	Pierre
	Jarinen	Raimo		Toulhout	Yvonne
	Kankkunen	Kerppo			

Country	Name	First name	
Germany	Arnold	Jos	
	Arnold	Paul	
	Borner	Lothar	
	Dehliels	Gerd	
	Dehliels	Silvia	
	Floeren	Gerda	
	Floeren	Reinhard	
	Gessmer	Andre	
	Gobel	Bernd	
	Gobel	Eva	
	Goedic	Werner	
	Grund	Rainer	
	Kukula	Othmar	
	Mauc	Hermann	
	Mayer	Bernhard	
	Mayer	Eva	
	Peterhansel	Richard	
	Sommer-Landgrae	Mr.	
	Sommer-Landgrae	Charlome	
	Steguweit	Gisa	
Steguweit	Wolfgang		
Szeiklies-Weber	Ingrid		
Greece	Charitatis	Irene	
Hungary	Deak	Danos	
	Dvorsky	Hedvig	
	Fritz	Mihaly	
	Fuz	Veronika	
	Galt	Gabor	
	Keszibelyi	Katy	
	Kiss	Gyorgy	
	Kovaszmai	Viktoria	
	Kutas	Hennriette	
	Kutas	Laszlo	
	Lapis	Andras	
	Lebo	Ferenc	
	Osvath	Maria	
	Sandor	Toth	
	Szollosy	Eniko	
	Theuner	Carsten	
Varga	Eva		
Vasas	Edich		
Israel	Zoller	Michael	
Italy	Berardi	Renato	
	Borghese	Alasia	
	Dal Prato	Alessandro	
	Frappiccini	Enore	
	Frappiccini	Ms. E	
	Giampardi	Pietro	
	Johnson	Mariangela	
Johnson	Roberto		
Sponzilli	Francesco		
Japan	Adachi	Toshio	
	Baba	Hironachi	
	Dei	Kazuko	
	Dei	Yukitaka	
	Igarashi	Masaharu	
	Kakitsubo	Masuharu	
	Katano	Akira	
	Kimura	Hiroshi	
	Kumagai	Masayuki	
	Kumagai	Mrs.	
	Makiishi	Takemi	
	Maturoka	Takanori	
	Morotone	Yoshiharu	
	Nakaji	Chizuko	
	Nishi	Izumi	
	Tamura	Tsunomu	
	Uchida	Kenichi	
	Lithuania	Olbutas	Antanas
	Malta	Galea Bason	Noel

Country	Name	First name
Norway	Calder	Linnea
	Gulliksen	Lars
	Rise	Ingrid
	Selnes	Bodil
Norway	Wessel	Kjell
	Cukier	Stanislaw
	Leski	Pawel
	Olzewska-Borys	Ewa
Poland	Wanrobska-Widownanska	Anna
	Baptista da Silva	Carlos
Portugal	Baptista da Silva	Emilia
	Barista	Helder
	Batista	Lourdes
	Bivar	Amor
	Duarte	Joao
	Duarte	Graciete
	Oliveira	Maria
	Oliveira	Maria
	Santos	Teresa
	Santos	Vitor
Republic of Korea	Bek	Un-Young
	Sang-Ewon	Park
Spain	Chamorro	Jose
Sweden	Björn-Rasmussen	Solgerd
	Elostrand-Nurmi	Elizabeth
	Enstrom	Kurt
	Hulmen	Bengt
	Lagerqvist	Lars
	Larsson	Kristrom
	Nordin	Ernst
	Nordlund	Ulf
	Olsson	Carl
	Rydstrom	Annette
	Sarkany	Tamas
Tróikowicz	Joanna	
Switzerland	Gaillard	Bernard
	Gutry	Alber
	Jacot	Gerard
	Lauffenburger	Hedi
	Lauffenburger	Roger
	Nicolet	Carmma
	Nicolet	Claude
	Spoerni	Marguerite
Vuillemin	Odille	
Zanchi	Martine	
Zanchi	Pierre	
The Netherlands	De Clercq	Barbara
	De Clercq	Stephen
	Dijkhuizen	Klaas
	Groen	Jaap
	Hellegers	Gustaaf
	Hellegers-Van Mers	Marion
	Kloosterman	Elles
	Kooijman	Henk-Jan
	Pol-Tyszkiewicz	Jadwiga
	Reniers	Johanna
	Reniers	Joseph
	Scharloo	Martjan
	Scheffers	Albert
	Soudijn	Isc
	Soudijn	Karel
	Steyn	Geer
	Tichelaar	Johan
Van de Vorhorst	Mirja	
Van de Vorhorst	Théo	
Van Gemert	Marijke	
Van Nieuwenhuizen	Pieter	
Van Puijenbroek	Fraas	
Varga	Elzabeth	
Vis	Willem	
Vis-Lammerts-V.Bueren	Sonja	

Country	Name	First name
UK	Atwood	Philip
	Bagwell-Purefoy	Peter
	Balsden	Howard
	Baldwin	Edward
	Barber	Peter
	Barclay	Craig
	Beulah	Kenneth
	Beeson	Simon
	Besly	Edward
	Brodie	David
	Brodie	Diana
	Brookes	Amanda
	Burkinshaw	William
	Burnett	Andrew
	Burt	David
	Calling	Peter
	Chandler	David
	Clancy	Kevin
	Clifford	Timothy
	Connor	Paul
	Cooke	Aubrey
	Cooke	John
	Cottrill	Keith
	Curtis	Thomas
	Daniels	Carly
	Dickens	David
	Dickens	Mary
	Dodd	Martin
	Dutton	Lella
	Dutton	Ron
	Dyer	Graham
	Earnshaw	David
	Earnshaw	Gillian
	Eden	Thomas
	Eimer	Christopher
	Everhart	Carol
	Falkiner	Richard
	Fattorini	Tom
	Fearon	Daniel
	Fearon	Karen
	Feltrup	George
	Feltrup	Joyce
	Herbert	William
	Herman	Sarah
	Jackson	Tom
	Jackson	Paula
	Jones	Mark
Krasnodebska	Jan	
Leavitt-Bourne	Marcy	
Lis	Ikerata	
Lis	Jan	
Lloyd	Raymond	
Lobban	John	
McAdam	Jane	
Millett	Timothy	
Montagu	Jennifer	
Moss	Nicola	
Mullady	Helen	
Mullady	Terence	

Country	Name	First name
	Parkinson	Harry
	Pennell	Ron
	Pollard	Graham
	Rank-Broadley	Ian
	Robertson	David
	Shepherd	John
	Simmons	Frances
	Simmons	Howard
	Solowiej-Wedderburn	Danuta
	Stieger	Jacqueline
	Syson	Luke
	Thomson	Paula
	Vaughan	Avril
	Wakefield	Peter
	Watson	John
USA	Adamiak	Linda
	Bosco	Paul
	Brown	Paula
	Brown	Stephen
	Cahaj	George
	Daub	Eugene
	Everhart	Donald
	Finke	Arnold
	Finke	Leonida
	Gilliland	Cory
	Gilliland	Thomas
	Haiderzad	Amansillah
	Hoff	Robert
	Howell	Elsa
	Kaufman	Mico
	Margolis	Richard
	Martin	Chester
	Mashiko	
	Mazze	Beverly
	Mazze	Iring
	Molloy	John
	Noble	Joseph
	Noble	Lois
	Nyllas	Eleanore
	Pollack	Ann
	Pollack	Jason
	Rezak	Ira
Rosse	Maryvonne	
Schier	Stephen	
Schmidt	Bernard	
Schonwalter	Edwin	
Schonwalter	Jean	
Sollman	Philip	
Somogyi	Marika	
Sonnenschein	Patricia	
Stahl	Alan	
Stevens-Sollman	Jeanne	
Wertheim	Bud	
Wertheim	Marlene	
Worth	Karen	
Ex-Yugoslavia	Stankovic	Slavojub





MEDAILLE DU XXIII CONGRES DE LA FIDEM
XXIII FIDEM CONGRESS MEDAL

THE 1992 FIDEM PISANELLO MEDAL

Ronald Searle

Solid though it is, I almost fell through the floor of this old Provençal house when I opened a letter from my friend Mark Jones on behalf of F.I.D.E.M of Great Britain, inviting me to design a commemorative medal for the XXIII F.I.D.E.M. Congress in London.

The idea of attempting to find a perfect subject to delight all those glamorous international authorities and impressive medal-makers, was more than daunting and my immediate reaction as one of the world's great non-medallists, was to cry: -No! —and run.

I say -non-medallist- because I am not an artisan at heart. I briefly studied sculpture at art school in Cambridge and am perfectly capable of realising a work in three dimensions. But there the fascination wanes. If I produce a lithograph, I work on the plates, but have no ambition to feed the paper into the machine myself in competition with genius printers like Michel Cassé in the Marais who was born with one hand on the press.

In the medallic field, I have no desire to blunder onto the territory of foundry-men, or superb engravers such as those at La Monnaie de Paris, who brought to life my earliest medals.

Whenever I need to ponder over a problem connected with the medal, I return to Hill & Pirland's fascinating volume to gaze on the glories of Renaissance medals. In the face of such pioneer landmarks, resolved with brilliance by the star performers of the day, one's personal quandaries take on quite another perspective and imagination takes wing.

So, what to do for FIDEM and all those gathered together to honour the Medal? The answer was there on the page: to return to the roots, to the father of them all - Pisanello.

I accepted the invitation.

The first step was to submit pencil sketches of my immediate thoughts for the project. Not of a Pisanello in profile — that



already existed, either as a self-portrait or as a medal of him by Marescotti — but as a full-face portrait.

There was one drawback to this idea: no full-face portrait of Pisanello is known. However, relying on the two or three existing profiles and given a little poetic license, a full-face likeness could be created. If this were possible, then the problem of the avers was resolved. But what to do with the revers, and the obligatory text?

In addition to the frequently substantial texts, Pisanello managed to create a whole Renaissance world on the reverse of his medals. There, lions might roam through star-spangled landscapes, the magnificent armour of exotically helmeted horsemen would glitter in the sun, and fabulous beasts would suckle mythological infants. In my case, the

helmet of a London policeman glinting in the rain against a Macdonalds fast food outlet, was not quite as inspiring. But, if not London, what could I depict?

The back of Pisanello! His fashionably-shaven neck was clearly visible in the profile portraits and the detail of his shirt and embroidered jerkin were there. This was the answer.

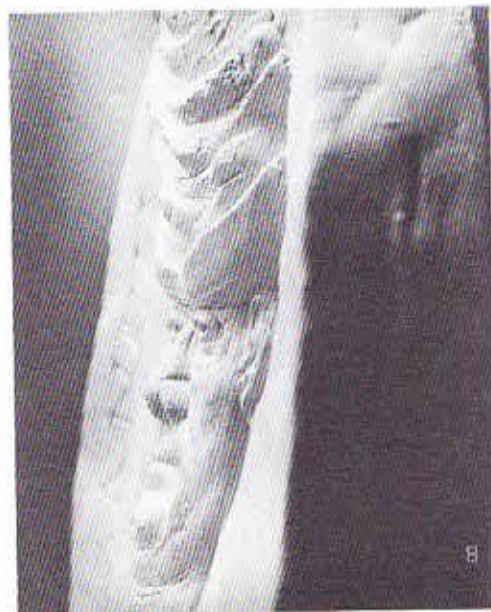
My proposal was agreed by the committee and I was free to go ahead.



I had kept my pencilled presentation drawings deliberately slight as I prefer not to be tied to a rigid two-dimensional concept when I am working in three. Once I have my fingers in the clay, the subject must grow freely and naturally out of the material.

Sometime in the seventies I bought fifty apple-tart tins, which brought me surprised looks in the ironmonger's shop at the time. These I use as the basic support for my medals. They give me a comfortable working diameter of 25cm, a depth of 3cm and are strong enough to contain three to four kilos of clay without deforming. I work with Darwi white modelling paste, a form of self-hardening synthetic clay from Belgium. It is flexible to handle and dries fairly rapidly into a resemblance of plaster that can be carved, or engraved, after being modelled. It does have a tendency to shrink and crack in the early stages of drying, but once the fissures have been filled, it remains inert.

Medallic art being totally uneconomic, work on such a project has to take place between other commissions that pay the rent and feed the family. Although, at that pace the daily advance is slow, it does give the opportunity to study progress in detail and rethink each step before it becomes definitive. Eventually, when I am satisfied that the modelling is complete, I carry the results down to the cellar and leave them to dry on the central heating furnace for several days to ensure that the surface, at least, is hard enough to engrave. The three to four centimeter thickness of the clay models can take several weeks to dry out completely, but this is a personal problem as I choose not to cast in plaster, preferring that the mint or foundry concerned, work directly from my original clay models to retain the maximum



sensitivity of the surface. This is the method I used for the Pisanello medal.

When the outer crust of the models was dry and hard, I commenced the engraving. Using copper-engraving tools, I refined the detail of the eyes and face, brought out the floral decoration on the jerkin, sharpened the folds in the bonnet and, finally, cut the word 'Pisanello' into the clay. A similar pattern was followed for the image and lettering on the revers.

The two sides of the medal took me the usual three weeks to realise.

Before the models could be sent to London, I needed to photograph them in detail and in a lighting that resembled the original working light. Normally I prefer to work standing up, looking directly down on the model that is lit from an angle of two-o'clock (I am lefthanded) by a nearby, low, neon tube. This lighting gives me a strong surface relief, that brings a modelled face to life and eliminates the deadness of the clay.

Once this was done, the models were shipped to London, but not without a certain amount of nail-biting until I heard that they had reached their destination intact. Happily for me, this final destination was the Royal Mint.

About a year later I received the first trial specimen and, as always, it was disconcerting to be holding the transformation in one hand. Until this moment I had retained the picture of a 25cm diameter Pisanello in two halves, and it took a moment to come to terms with the shrunken, but superbly realised, two-faced result.

Finally what I had hoped for, was successfully struck - a gentle parody of one of the master's own works: hopefully something fit for FIDEM.



MEDAILLE DE LA USA DELEGATION AU XXIII CONGRES DE LA FIDEM
THE MEDAL OF THE USA DELEGATION AT THE XXIII FIDEM CONGRESS


THE MEDAL OF U.S.A DELEGATION AT THE XXIII FIDEM CONGRESS

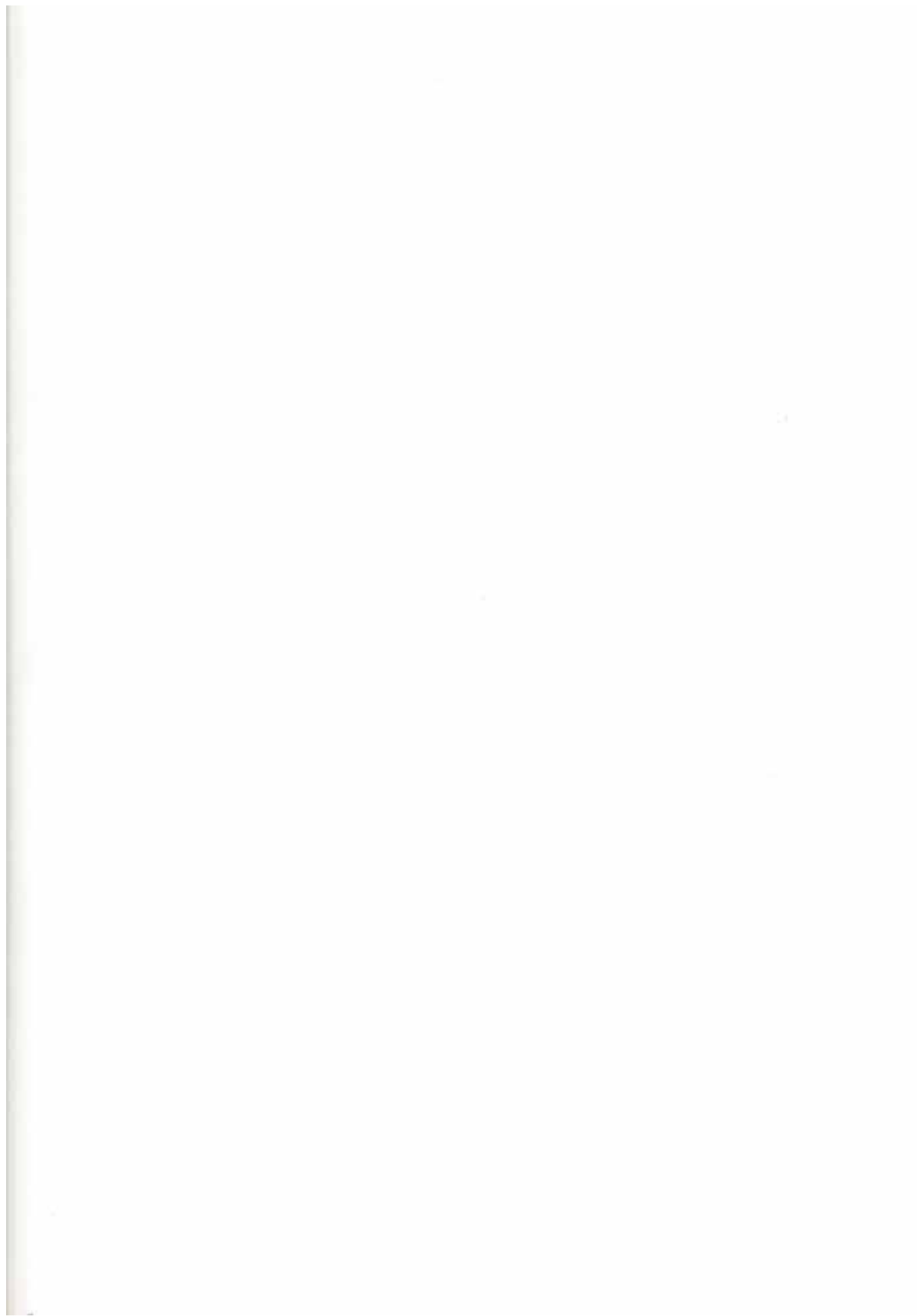
As 1992 was the 500th anniversary of Columbus' discovery of America, I thought it would be a proper subject matter for the FIDEM medal. The anniversary celebrates the connection between Europe and the "New World"; FIDEM itself is also a great link between two continents, and I myself was born in Europe and live America.

The only problem was that there were dozens of medals already depicting Columbus "three ships" arrival to these shores. So I decided that it would be more interesting seeing

them sailing away with the help of Aeolus — the God of Winds, whose face appears on so many maps from the time of Columbus.

On the reverse side is the Sun-disc. Revered by many of the American Indians as a deity. Also, the sun is the symbol of the nourishing light and creative energy.

My mark:  stands for Marika Harmat-Somogyi.



XXIII CONGRESSO DELLA F.I.D.E.M. A LONDRA

di Mariangela Johnson

Per la prima volta la FIDEM ha potuto avere un Congresso organizzato a Londra. Il delegato per la Gran Bretagna dr. Mark Jones, che ricopriva la carica di curatore del Department of Coins and Medals del British Museum e che dirige ora il National Museums of Scotland, ha potuto organizzare questo magnifico Congresso grazie alla ospitalità offerta dalla BAMS, British Art Medal Society, e alla sponsorizzazione della Royal Mint.

Si è trattato di un Congresso molto impegnativo sia per gli organizzatori, sia per i partecipanti, data la grande quantità di eventi proposti ogni giorno, spesso concomitanti tra loro. Essere presenti a tutti era materialmente impossibile, ma d'altra parte era molto difficile fare delle scelte, rischiando di non essere presenti proprio là dove si era più attesi.

Le interessanti conferenze sul tema «Il disegno e la medaglia» sono avvicinate senza sosta nel Lecture Theatre del British Museum, dove importanti studiosi provenienti da tutto il mondo hanno dato il loro contributo ad approfondire un argomento nuovo e antico al tempo stesso.

Il disegno, come supporto alla creazione di una medaglia, come studio dell'immagine e dei suoi significati, compare fin dalla nascita della medaglia, con Pisanello stesso, per protrarsi nei secoli. Il disegno costituisce a volte il solo documento rimasto dell'esistenza di una medaglia, forse mai realizzata, o andata perduta o distrutta. A volte il disegno rivela la incertezza del committente, attraverso le modifiche suggerite in fasi successive, o i pentimenti dell'artista.

Verso la fine del '700 e fino alla metà dell'800, quando l'abilità degli incisori consentiva la realizzazione di medaglie ricavate da uno stampo inciso direttamente nell'acciaio, il disegno costituiva il modello definitivo della medaglia, dal quale si procedeva alla realizzazione di uno stampo perfetto. Disegni rari, spesso poco noti, di medaglisti famosi hanno goduto durante questo congresso un diritto alla notorietà. Ci auguriamo che tutto questo lavoro non vada perduto, ma che tutte le conferenze vengano pubblicate in un volume. La rivista «Médailles» non avrebbe potuto infatti contenere in un solo volume tante comunicazioni ricche di testi e di fotografie, che saranno pubblicate a parte.

«Médailles», come si può vedere dalla *table des matières*, riporta tutti gli altri numerosi eventi del congresso, fra cui le conferenze tenute sulle medaglie e gli artisti contemporanei, le comunicazioni svoltesi durante i «workshops», le relazioni sui video mostrati, ecc.

Durante questo congresso abbiamo potuto assistere a numerosi «workshops», che hanno permesso di indagare sui metodi e le tecniche messi a punto da diversi artisti. Il clima di grande cordialità ha permesso alla curiosità di ciascuno di avere una risposta, mentre la creatività era messa alla portata di tutti.

Il Saint Martins College of Arts, che ospitava i «workshops», si è rivelato il luogo più idoneo anche per la presenza, curiosa e attenta, degli studenti della Scuola d'Arte.

Un particolare elogio per l'organizzazione va attribuito a Ron Dutton, che con la sua instancabile presenza ha guidato le lunghe e complesse sedute dei «workshops». D'altra parte non possiamo dimenticare la perfetta organizzazione più in generale di tutto il congresso, vegliata costantemente da Philip Attwood. Oltre alle sezioni dei lavori il Congresso prevedeva infatti molti altri eventi tra cui la grande Esposizione Internazionale «In the round», allestita presso le sale del British Museum, di cui si parla diffusamente in questo numero di «Médailles».

Altre mostre collaterali erano state allestite, e non possiamo dimenticare l'accoglienza presso la Worshipful Company of Goldsmith, che esponeva nel sontuoso salone alcuni pezzi della sua collezione di medaglie contemporanee; e nemmeno la suggestiva mostra di medaglie della compianta artista polacca Zofia Demkowska allestita presso il Polish Cultural Institute. La casa d'aste Spink and Son aveva messo a disposizione la sua galleria per esporre medaglie di artisti ungheresi, mentre Glendining's aveva allestito una mostra di medaglie della collezione di Noel Wolff, destinate ad essere messe all'asta.

Per la prima volta, in concomitanza di un Congresso della FIDEM, è stata organizzata una fiera commerciale, cui hanno partecipato commercianti, antiquari e artisti. Una relazione su questo evento è pubblicata in questo numero di «Médailles». Potrei ancora aggiungere che gli intensi programmi di queste quattro giornate di lavoro mi hanno purtroppo impedito di partecipare alla gita a Cambridge, dove il dr. Graham Pollard aveva organizzato una visita al medagliere del Fitzwilliam Museum ed una mostra di medaglie inglesi dell'800, «Artistic Circles», di cui serbo un bellissimo catalogo curato da Philip Attwood, e alla visita del famoso Teatro Old Vic, di Londra.

Sono certa comunque che il Congresso di Londra resterà nella storia della FIDEM come uno dei più importanti e grandiosi mai realizzati.

A nome della FIDEM desidero ringraziare tutti coloro che hanno lavorato per la ottima riuscita del Congresso, senza risparmio di energie e con grande disponibilità. Oltre al nostro delegato Mark Jones, al presidente della BAMS Terence Mullaly, a Philip Attwood e a Ron Dutton, la gratitudine della FIDEM va a Frances Simmons, a Peter Bagwell Purefoy, ad Andrew Burnet, a Paul Connor, a John Cooke, a Graham Dyer, a Paula Jackson, a John Lobban, a Jacqueline Stieger, a Sarah Hermann e a tutti coloro che hanno contribuito alla riuscita del XXIII Congresso FIDEM a Londra.





XXIII CONGRES DE LA FIDEM, LONDRES 1992

XXIII FIDEM CONGRESS, LONDON 1992

CEREMONIE INAUGURALE
MUSEE BRITANNIQUE

OPENING SESSION
BRITISH MUSEUM



OPENING OF FIDEM XXIII
SENATE HOUSE, UNIVERSITY OF LONDON,
WEDNESDAY 16 SEPTEMBER 1992

Terence Mullaly,
President of the British Art Medal Society

Your Royal Highness, Madam Mayor, President of FIDEM, Deputy Master of the Royal Mint, Delegates, Guests.

In welcoming you all today I would like to stress the importance of the occasion. This, the 23rd Congress of the Fédération Internationale de la Médaille, has, I believe, a special role to play. It can go beyond a concern for medals. One reason for this is that the event is also a celebration. What is more, like all celebrations which matter, it presents a challenge.

Ten years ago a small group of individuals, and I am delighted to say that we are all participating in this Congress, united to form the British Art Medal Society. That what it has done matters, is indeed a cause for celebration, is evident from the presence today of Your Royal Highness, and of delegates from so many countries.

It has often been said that medals are sculpture in miniature. What I would like to suggest to you is that this Congress can be an United Nations in miniature. Here is the challenge before us.

In terms of the history of the countries most of you represent the ten years during which the British Art Medal Society has existed is a short time. Indeed it is less than a fifth of the lifetime of FIDEM. Yet we can hardly forget that at the moment the world is changing with bewildering speed. Can we do anything about the terrors this is causing? I believe we can.

It is therefore appropriate that the Royal Mint, an institution which both enshrines some of the traditions dearest to this country and, at the same time, has pioneered novel industrial techniques, is sponsoring this Congress. That the art of the medal is flourishing is clear from the exhibition at the British Museum and also, and this is a point I would like to emphasise, from the other exhibitions being held in connection with our Congress.

Yet I believe we must go further. We must advance understanding between nations.

It is above all because I am convinced we can do this that I have such high hopes for our Congress.

Thank you for being here: and welcome to London!

In this spirit I now call upon the President of FIDEM.



**Lars Lagerqvist,
President of FIDEM**

Your Royal Highness, Madam Mayor, Distinguished Guests, Ladies and Gentlemen,
Nunc dimittis servum tuum, Domine. I am almost ready to make old Simon's words in the Temple my own. At last, 55 years after the founding of FIDEM and almost 40 years after my own first contact with our international organisation, we are gathered in London for our biennial exhibition and congress!

Our board and general assembly were extremely happy when Mark Jones presented his invitation at the previous congress. We want to express our sincere gratitude to the former and the present directors of the British Museum, who have made this possible, to Mr Garrett and the Royal Mint, and to all those who have worked incessantly to arrange this great congress and exhibition with more than thirty participating countries. My contacts have mainly been with Mark Jones, Philip Attwood, Sarah Herman and Frances Simmons, but I know that many others have toiled with the tedious daily work to make it possible for us to admire medal art as it looks today. Dear friends, thank you very much!

The medal is not what the general public believe — that is one of the things that I have preached at every inauguration since 1977. Most of you gathered here are aware of this fact, and that it is true of the earliest medals of the 15th century as well as of their successors of this century. The art medal must *not* be confused with the award medal, worn on a ribbon! (This is my *praeterea censeo*).

The development of the British art medal during the last two decades has been amazing. This will be readily seen when we visit the exhibition. But the President of the British Art Medal Society has spoken of this, and I will not go into that subject now. You will find many testimonies of what has happened in the medallic world since our last international exhibition in Helsinki. Most fascinating!

But we also have to promote medal art in a more substantial way. Let me quote one of my favourite literary figures, Owl: 'The customary procedure in such cases is as follows' (or, to put it in Latin: *Formula consueta rei exsequendae est, quae sequitur*) — and what is that? It is 'to issue a reward'. And that has certainly been done. We have a series of prizes (including that donated by FIDEM), upon which six august juries have decided. We thank the prize-givers for their generosity, and look forward to the prize-giving this evening.

Thank you.

Terence Mullaly then called upon HRH the Duke of Gloucester to open the Congress.



COMMUNICATIONS
LECTURES

THE YOUNGEST GENERATION OF CZECH MEDALLISTS

by Jiri Hrcuba

The future of medallic art depends on the youngest generation. That understand also the representatives and delegates of FIDEM. Therefore special awards at the last congress in London for the young artists.

After the velvet revolution in 1989 in Czechoslovakia, the staff at Universities was replaced. Also in the academy of fine art and the academy of applied arts in Prague. The aim was to get free. Nobody and nothing limited education. After a long time of isolation we have in our schools again full contact with the world, exchange programs of students and staff, links to many universities and academies of art abroad.

Students are excited about that freedom and anxious to learn all about the tendencies and philosophy of art developed in the last decades.

This atmosphere creates also a total new approach to the art of medals. The majority of young medallists are not looking at medals in a traditional way. They are using often unusual materials like paper, wood, glass with a different way of thinking. There are exceptions of course. But also the neorealistic creations have to be seen as a part of the diversification and freedom in inspiration by all that happened in the past and today regardless of time and space.

The world in our postmodern time is a picture of contrasts as well as a unit.

In our school 1991 a special studio for glyptic and medallic art was established.

The first student accepted to that studio is *JITKA JELINKOVA*. She is only 20 but already an outstanding medallist — a personality. In my FIDEM lecture at the University of London on the 16 of September 92, I have shown her studio in the high school of Jablonec where she studied with professor Jiri Dostál. It is not only the amount of about six hundred medals in one year of work she did, but the artistic quality that is so amazing. Under an excellent guidance she could unfold her talent and concentrate absolutely.

As I said in London: 1) She developed in her portraits a new personal sculptural feeling. 2) She has a new way to use letters—inscriptions on the medal—her own alphabet—everytime different and always an inherent part of the portrait and the medal. 3) She made in the major part of her work colour equally important in her medallic art. On metal and also on porcelain.

She is both a painter and a sculptor.

In a way that is completely new and absolutely perfect. To have such a student is joyful. It will have an impact on the others: I'm confident that there will be soon an increasing number of young Czech medallists.

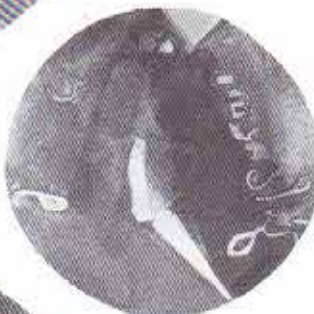
We can look forward to meet new names at the next FIDEM exhibitions.

E. Chopin
Ø 140, 1992
Jitka Jelinková



V.V. Gogh
Ø 140, 1992
Jitka Jelinková

Comenius
Ø 140, 1992
Jitka Jelinková



N. Paganini
Ø 140, 199
Jitka Jelinková

V.V. Sladek
Ø 140, 1992
Jitka Jelinková



Jiri Hrcuba



L'OEUVRE DE ZOFIA DEMKOWSKA 1919-1991

par Ewa Olszewska-Borys



Zofia Demkowska

Bien qu'un an se soit écoulé en juillet depuis que le professeur Zofia Demkowska nous a quittés, il est difficile de parler d'elle au passé. Elle était si dynamique, possédant une telle personnalité artistique que tous ceux qui l'ont connue gardent le souvenir de son esprit ouvert, de son sens de l'humour et de sa manière d'être si peu conventionnelle.

Douée dès l'enfance pour la sculpture, dotée par la nature de mains extrêmement adroites, elle était myope et avait l'habitude de dire qu'elle avait un microscope dans l'œil. Elle était donc créée pour faire des médailles. En outre, elle avait une grande sensibilité, et sa passion de savoir, sa persévérance lui permettaient de réaliser ses projets.

Elle considérait la vie comme une aventure menant à la connaissance du monde environnant qu'elle acceptait et admirait dans toutes ses manifestations. Cette manière de voir se reflète dans sa création si spontanée, libre de

schémas et de conventions. Zofia Demkowska ne cherchait même pas à acquérir un style qui lui fût propre. Quel risque de le dire au sujet de la création d'une telle artiste, mais la contradiction n'est qu'apparente, car c'est justement cette aptitude à l'expérimentation qui ne l'arrêtait pas longtemps sur un genre de forme ou sur un thème, qui était un atout dans son art et a fait d'elle un précurseur dans l'art moderne de la médaille.

Il est impossible de définir l'acquis de Zofia Demkowska. On aperçoit dans sa création plusieurs périodes, peu cohérentes du point de vue formel, comme si elle ne tenait pas à développer des idées ou des solutions inventives; en terminant un cycle, elle abordait un nouveau terrain de l'art du relief, changeant les moyens d'expression, la technique, le matériau. Le trait commun de ces recherches restait pourtant la transformation de la forme de la médaille pour en faire une sculpture, sans toutefois qu'elle cesse d'être une médaille, ainsi que le thème toujours voué à l'homme et à ce qui lui est proche. L'intérêt humaniste de Zofia Demkowska s'exprime dans ses médailles-portraits et dans les cycles consacrés aux paysages et aux animaux. Le problème posé par elle, celui de la nouvelle fonction de la médaille moderne dépassant la médaille traditionnelle, officielle, commémorative ou médaille-prix, a contribué à la noblesse de la médaille en tant que domaine de l'art, égal à la peinture ou à la sculpture.

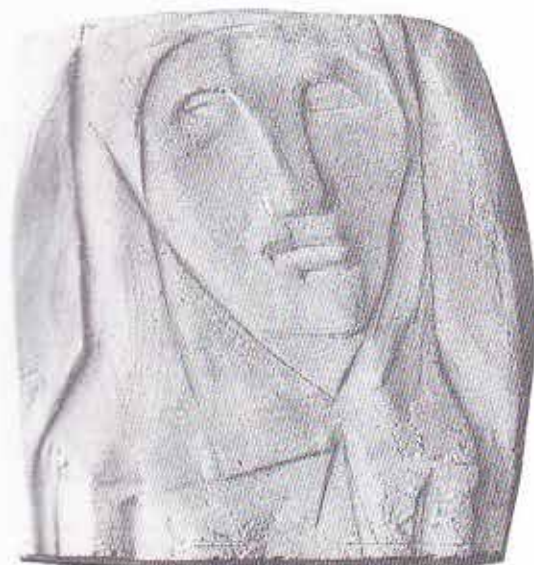
L'art et l'enseignement étaient les deux grandes passions de sa vie, qui s'inspiraient mutuellement, car les impératifs didactiques étaient un stimulant supplémentaire dans ses recherches et ses expériences. Le phénomène de sa création ne peut s'expliquer que de ce point de vue. Elle disait parfois qu'il lui fallait se rendre d'abord compte elle-même si ce qu'elle attendait des autres était réalisable. Au cours des expériences, elle trouvait de nouvelles possibilités pour la forme de la médaille et pour l'emploi du matériau. Chaque matière semblait s'animer entre ses mains, et acquérir des significations nouvelles, telles que l'artiste les souhaitait. Il s'agissait d'un processus créateur contrôlé jusqu'au bout malgré sa spontanéité.

Le rôle de Zofia Demkowska est indéniable dans la formation et l'orientation de l'art de la médaille polonaise moderne. L'atelier qu'elle dirigeait à l'Académie des Beaux-Arts, un centre unique en Pologne et un des rares au monde, était une pépinière de talents; cet atelier a formé plusieurs générations d'artistes connus et appréciés en Pologne et dans le monde.

Zofia Demkowska a commencé sa carrière artistique en 1950 à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie, dans l'atelier de la médaille dirigé par le professeur Józef Aumiller dont



La jeune fille, 1950



La femme en deuil, 1954



Pianiste, 1967

elle était l'assistante. Elle a eu la hardiesse de chercher ses propres solutions dans le domaine des reliefs. Il est vrai qu'elle est partie des portraits visiblement inspirés par l'art du début de la Renaissance, mais cette convention lui a moins servi de moyen pour exécuter des portraits-médailles, qu'elle n'était dictée par la beauté de ses modèles. Le portrait d'une vieille femme sculpté à la même époque est différent de forme et d'expression.

À côté des portraits dans l'oeuvre de Zofia Demkowska ont paru des compositions figuratives, combien éloignées de la convention régnante malgré un fond neutre et plat. Souvent modelées dans la cire, sans aucun outil, elles étonnaient par la finesse du dessin et la richesse de la forme dues simplement à la pression de l'ongle ou du bout des doigts. Ces compositions provoquaient l'intérêt, elles apportaient un souffle nouveau à l'art de la médaille traditionnelle. Sans la passion de chercheur qui l'animait, Demkowska pouvait se contenter de faire des portraits, domaine où elle serait certainement restée hors pair. Mais pressant que l'art de la médaille recelait des possibilités insoupçonnées, elle abandonna la forme traditionnelle de la médaille et de la plaquette et se mit en quête de solutions novatrices.

Vers le milieu des années cinquante, dans les reliefs de Demkowska apparaît un contour creux, entourant des formes simplifiées et pleines d'expression, ainsi qu'un arrangement jusqu'alors inconnu de l'ensemble de la médaille consistant à mouvoir le fond rigide et plat et à introduire des éléments qui continuaient la forme sculptée et complétaient le sens. Les oeuvres de cette époque, quoique encore assez plates, se distinguent par des creux hardiment taillés où le jeu des ombres et de la lumière donnent des compositions charmantes, par exemple «Le monsieur et son chien» ou «Le tricot», ou intensifient le climat des médailles «La femme en deuil» et «Anna Frank». Dans ces ouvrages la limite s'estompe entre l'objet et le fond, toute la surface de la médaille étant exploitée par l'artiste pour construire l'expression. Jean Babelon qui a donné l'initiative, en 1960, d'une exposition des médailles de Zofia Demkowska à l'Hôtel des Monnaies de Paris, a écrit: «On est à se demander si les objets et les personnages de Zofia Demkowska sont sculptés ou peints. La cruche ou la rose qui émergent de quelques traits hardis prouvent la valeur de symboles. Demkowska a su relier au modernisme les traditions séculaires et en faire un art vivant, en y introduisant la beauté d'objets d'usage courant, d'objets inattendus pour le spectateur habitué aux conventions rigides de l'art traditionnel des médailleurs».

La présentation parisienne des oeuvres de Zofia Demkowska promouvait la forme nouvelle de la médaille créée par elle, a consolidé sa position artistique et confirmé la justesse de la route choisie. Le savoir acquis à la Bibliothèque Nationale de Paris pendant des années 1959 et 1960 au temps de ses études sur les gemmes et les monnaies antiques et médiévales, a conduit à des oeuvres qui étaient le fruit de ses réflexions sur la médaille et sur les lois régissant cette discipline si particulière de l'art. Elle trouvait l'inspiration dans son entourage le plus proche, à portée de main, directement dans la vie qui était pour elle une source inépuisable.

Quand en 1963, après la mort du professeur Aumiller, Demkowska le remplaça à la tête de l'atelier des médailles, sa personnalité artistique était déjà entièrement formée. En plus de son activité didactique, elle trouvait le temps de procéder à des recherches sur la forme, les moyens d'expression et les thèmes de la médaille. C'est ainsi qu'en 1967 parut la médaille «La pianiste» qui commençait une étape nouvelle dans sa création. La synthèse de la forme et du sens en faveur de la valeur sculpturale, en faisaient la première oeuvre qui abolissait tous les principes de la construction du relief: une niche profonde fortement ombrée

au centre de la médaille, en avant, au premier plan, bien exposée, une femme au piano sculptée d'une manière simplifiée.

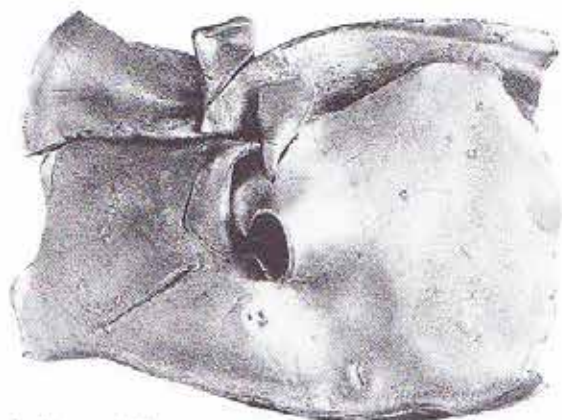
À partir de ce moment les médailles de Demkowska n'ont plus de légende exprimée en petite forme sculptée ou en élément linéaire décorant la surface du relief ; la légende fait place à une action purement sculpturale, spatiale. De cette époque provient une intéressante série de médailles dédiées aux enfants. Ces thèmes gais favorisent les jeux des ombres et de la lumière.

À la fin des années-soixante ils engendreront le paysage, non seulement au revers de la médaille à deux faces mais en tant que thème principal. La nouveauté consistait à fouiller ce sujet qui était un domaine réservé à la peinture, mais aussi en une forme à l'expression surprenante, presque dépourvue d'élément descriptif mais représentant le paysage d'une manière suggestive en tant que notion ou phénomène. C'était une quintessence du paysage, une somme des émotions ressenties au contact de la nature, non pas le simple enregistrement d'une impression. Ce n'était plus une fleur ou un arbre mais la nature vue dans son ensemble — un paysage ensoleillé, un paysage sous la pluie, la naissance d'une île, un lever de soleil. La forme de ces médailles est d'apparence dense, lapidaire et épaisse. Le relief est surélevé, il semble se dégager de la matière, et cette impression est due aux nombreux creux, cavernes et même perforations. Les trous font que l'espace qui environne la médaille la pénètre, participe à l'expression, devient un des éléments de la composition et un des moyens d'expression. Les changements de relief concourent à transformer le contour de la médaille, la rendent légère, non géométrique.

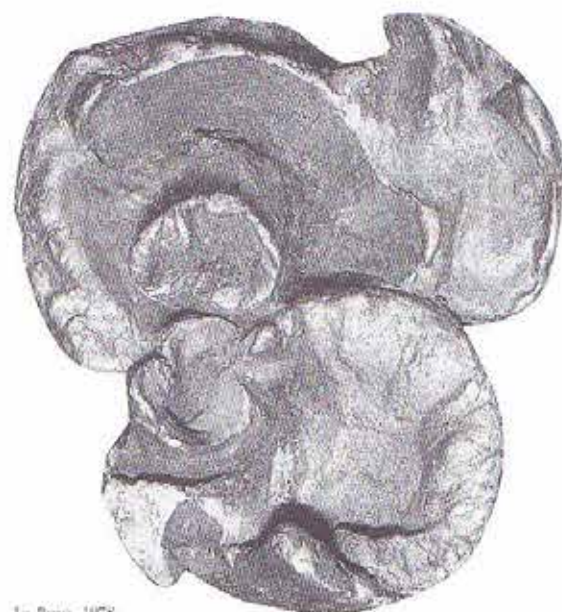
Cette période est marquée d'expériences dans la forme et dans le matériau indispensable pour la réaliser. Le matériau cette fois testé par Demkowska est une pâte céramique faite de terre glaise et de chamotte, dont les propriétés physiques et la structure inspirent à l'artiste des solutions où elle peut exploiter la rudesse du matériau pour accentuer l'expression de l'oeuvre. Ainsi naît un cycle de médailles à formes vigoureuses, décidées, synthétiques, monumentales d'expression, aux dimensions plus grandes. Les plus dignes de remarque sont, entre autres, les «Anges pleurant» /1968/, «la ville brûlée» et «Sauls et chapelle» de 1969. Il s'agit de plaquettes à deux faces que Demkowska a appelées des reliefs spatiaux.

Ces oeuvres, ainsi que celles exécutées après 1970, indiquent que les formes existant dans le monde n'inspiraient pas seules l'artiste, mais aussi la nature et ses lois. Les médailles de ces années peuvent être comparées à la prise de vue d'un appareil photographique qui fixe et immobilise un moment choisi. Délaissant la littéralité et l'objectivité, l'artiste a estimé qu'elle pouvait exprimer la mobilité des phénomènes en imitant la nature par le processus même de la création, afin que la médaille naisse pour ainsi dire sans ingérence de son auteur, tout comme une fleur s'ouvre, comme la terre se fend sous la poussée d'une plante qui germe — par les seules forces de la nature /«Paysage» de 1967, «Oiseaux de passage» de 1970/.

À partir du milieu des années-soixante-dix, Demkowska se concentre sur le plâtre, vieux matériau éprouvé qu'elle redécouvre pour ses médailles à paysage. Exploitant les propriétés du plâtre qui se laisse former avant son durcissement, elle sculpte ou plutôt aide à naître des médailles que l'on peut considérer comme des évocations du paysage qui ne devient qu'un prétexte à des compositions de formes nouvelles, parfois si peu réelles que le titre seul permet de déchiffrer le sens de l'oeuvre. Certaines médailles représentent la nature en ses détails, pour ne citer que «Le Nénuphar», «la Rose». La finesse des formes et la surface



Le Printemps, 1973



La Rose, 1978

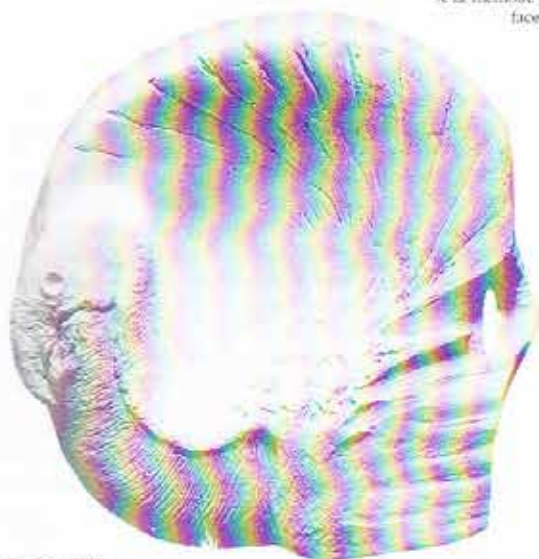
parfaite sans trace d'outil ou de pression de la main conduisent à des associations avec la beauté irréprochable que seule la nature peut créer.

Les médailles de cette époque de Zofia Demkowska cherchent à transposer les notions des catégories philosophiques en notions de sens. L'artiste essaie de trouver une forme concrète, matérielle de l'abstraction pure, de l'absolu. Son humanisme profond s'exprime dans la tendance à l'harmonie avec le monde environnant, d'une beauté et d'une logique éblouissantes. Un monde dont elle sentait n'être qu'une minuscule parcelle. Concentrée sur la perception de l'entourage, elle s'oubliait. Elle s'est prise de passion pour fixer l'insaisissable. Ses oeuvres qui semblent faites avec une facilité apparente, ne denotent pas la lutte avec le matériau pour le forcer à rendre ses conceptions. Artiste sensible à nature de philosophe contemplatif et douée d'un esprit analytique, Demkowska, avant d'aborder un matériau nouveau, cherchait à le comprendre et à le connaître pour que le travail ne devienne ensuite qu'une suite de gestes simples. C'est là le secret de son métier extraordinaire : elle créait en duo avec la nature.

Dans ses paysages apparaît parfois un être vivant : une minuscule figure humaine blottie dans un creux de roches ou un oiseau ; souvent la présence de l'homme n'est attestée



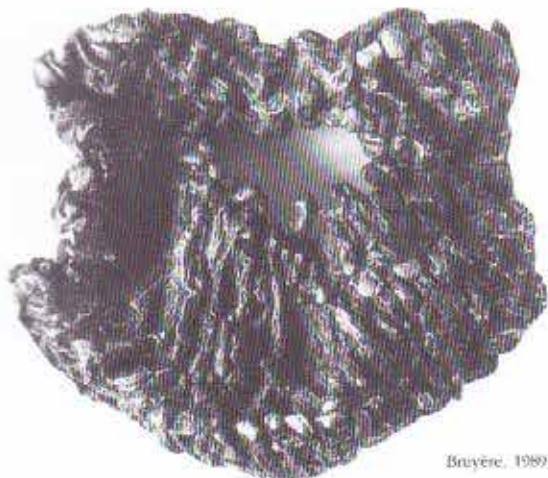
À la mémoire de Włodzimierz Pachalski
face et revers, 1980



Ornicion, 1980



Journées de musique de K. Penderecki, 1980



Buyère, 1989

que par son habitation — une maison miniature dans un paysage immense. On voit dans ces oeuvres l'humilité envers la sagesse universelle où la hiérarchie des valeurs est établie par la nature.

Parmi les peu nombreuses médailles-portraits des années soixante-dix, deux oeuvres excellentes attirent l'attention: les portraits de Fellini et de Picasso.

Tout aussi intéressantes sont les médailles à thèmes sportifs datant de 1978, où le dynamisme et le mouvement sont exprimés d'une manière extrêmement sobre à l'aide d'une forme sculpturale enrichie d'un trait lapidaire.

En 1980 naît un nouveau type de médaille destinée à porter sur soi pour évoquer un événement, un lieu ou un état d'âme. Demkowska se sert ici d'un matériau céramique moins lourd que le métal et d'un toucher moins froid, afin de rendre le contact agréable. Ces médailles, plus épaisses, en principe à deux faces, sans tranche, ressemblent par leur forme à des galets irréguliers. Demkowska les illustre de thèmes qui forment des cycles en plusieurs exemplaires. Ces médailles sont destinées aux voyageurs sur mer, à ceux qui partent dans le cosmos, aux alpinistes etc. Le plus beau semble est le cycle dédié au photographe Włodzimir Puchalski, entièrement consacré aux animaux.

Contrairement aux médailles des années précédentes qui reflétaient les sentiments et les émotions intellectuelles de l'artiste, ces chefs-d'oeuvre en miniature, simples, sincères et authentiques, la montrent sous un aspect nouveau, aimant les animaux et excellente observatrice. Regardées de près, elles illustrent des événements vus peut-être par l'artiste ou inspirés par des films d'histoire naturelle qu'elle adorait; il y a des brebis paissant parmi les rochers, ailleurs un oiseau se désaltère, un dindon fait la roue ou un serpent s'enroule sur lui-même. La nouveauté consiste surtout en la fonction de ces médailles personnelles. L'idée lui en est venue probablement en résultat des réflexions sur ce qu'est la médaille, cette forme particulière de l'art qui ne peut être entièrement perçue qu'à travers le contact visuel et sensoriel. En 1980 Demkowska a sculpté plusieurs cycles de médailles où elle expérimente avec la glaise céramique. Il s'agit des «médailles cousues», des «médailles découpées» et des «médailles dessinées». Le plus remarquable est le cycle des «médailles cousues» dédiées à Ola, ainsi que la «médaille dessinée» pour Hans et Jenny où, cette fois, non la forme sculptée mais la facture différenciée construisent la composition d'un relief par ailleurs plat. Parmi ces expériences nouvelles on trouve encore la médaille intitulée «Journées de la musique de Krzysztof Penderecki» qui, par sa forme, renoue avec le cycle des médailles à paysage quoique Demkowska y exploite d'une manière un peu différente la plasticité de la pâte céramique.

L'intérêt de Demkowska pour la nature allait croissant. Ses observations devenaient des études approfondies. Son admiration pour la beauté du monde environnant s'exprime autrement, d'une manière moins spontanée qu'auparavant et le grand devient petit. Elle épie une famille de coléoptères cherchant sa nourriture parmi les feuilles, un oiseau au nid ou une feuille tombée. Les médailles en bronze de cette époque faites à cire perdue, sont grandes, massives et lourdes, comme par contraste avec ce qu'elles représentent. Elles se composent de deux parties superposées dont la plus importante, couchée, semble être une coupe contenant la deuxième partie aux dimensions moindres, sculptée des deux côtés.

Au cours des dernières années quatre-vingts, l'artiste s'est mise à modeler dans la cire pour faire des moulages à cire perdue. Autrement dit, une autre forme, une autre façon de s'exprimer. Demkowska traite le matériau d'une manière non conventionnelle, exploitant sa plasticité et sa fusibilité.

En pressant et comprimant la cire chaude et souple ou en la fondant en fins ruisselets, elle crée un cycle de médailles poétiques sur le thème de la bruyère. De fins batons, traits, lignes interrompus de place en place de doux renflements constituent une oeuvre à la limite de la sculpture et de la peinture.

À la fin de sa vie, Demkowska est revenue aux sujets animaux. Abandonnant la forme de la médaille, elle sculpte des miniatures à l'expression émouvante, de charmants portraits de chiens, de chevaux, de chats, d'oiseaux. Le tout a été présenté au musée de Chicoutimi, au Canada où l'artiste fut invitée en 1989 à faire des cours à l'université de Québec.

Il est difficile de dresser une rétrospective quand il s'agit d'une artiste aussi féconde en oeuvres et en idées. Il est impossible d'adapter Demkowska à un modèle quelconque, ni comme créateur, ni comme pédagogue. Sa personnalité était forte aussi bien dans l'art que dans la vie.

Elle n'a pas toujours été comprise, mais son attitude irréductible a brisé l'indifférence dont l'art de la médaille était victime dans les années cinquante. Elle a su inculquer aux jeunes adeptes de cet art le goût de l'expérience, grâce à quoi le développement de cet art si beau est devenue possible.

Elle-même, elle traitait la médaille en champ de libre expression artistique, c'est peut-être la raison pour laquelle elle refusait les commandes de médailles officielles. Cela ne l'empêchait pas de sculpter des médailles dédiées à des personnes définies mais elle les créait comme elle l'entendait. Demkowska possédait une immense connaissance de l'histoire des monnaies et des médailles, et cela lui servait de référence. Elle n'essayait jamais de refaire ce qui avait été expérimenté. Elle ne s'appuyait pas sur la tradition, et ne l'exigeait pas de ses étudiants. Elle préférait l'expérience, celle qu'elle faisait et dirigeait. Elle a tracé une voie nouvelle à l'art du petit relief, car elle eut le courage de briser avec le disque plat sur lequel l'image est apposée. Toutefois sa médaille, quoique orientée vers la forme spatiale, n'a jamais cessé d'être une médaille puisque son sens et sa fonction sont restés les mêmes.

Demkowska a également percé une brèche dans la tradition de l'art de la médaille. En abordant une activité professionnelle comme déchargée de toute routine, en cherchant à faire du neuf, elle a créé la médaille unique, qui ne peut exister qu'en un seul exemplaire. Ce genre, dont Demkowska est l'auteur, a été adopté par les sculpteurs, il s'est propagé car il convient à la mentalité de tout artiste véritable qui n'aime pas se répéter. Pourtant, avec le temps, Demkowska a transformé son système des valeurs où les médailles reproduites, notamment les médailles frappées, se trouvaient à l'arrière-plan; elle a reconnu leur raison d'être et les a rendues égales des médailles en un seul exemplaire.

Le plus grand mérite de Zofia Demkowska fut de trouver le secret de la création de la forme moderne de la médaille. Ce fait est indéniable. Il est difficile de croire que son labeur appartient au passé, qu'il n'y aura plus de cycles de médailles, plus de médailles nouvelles formées par la main de cette artiste magnifique, que c'est un chapitre clos de l'histoire du développement de la forme de la médaille, une étape à partir de laquelle la génération suivante des créateurs prendra son envol.

Demkowska n'a pas gaspillé les talents dont la nature l'a si richement dotée, ni le temps dont elle a disposé. En plus de sa création, elle a laissé une oeuvre vivante: l'amour de l'art enfermé dans un petit morceau de métal. Ses nombreux élèves ainsi que ceux qu'elle a inspirés poursuivent l'oeuvre commencée par elle: ils scrutent les secrets de la médaille et travaillent à rétablir le rang qui lui est dû.

THE WORK OF ZOFIA DEMKOWSKA 1919-1991

by Ewa Olszewska-Borys

Though July 1992 marked the first anniversary of Zofia Demkowska's death, it is hard to speak about her in the past tense. She was an unusual and inspiring personality, both in her life and passionate art practice. Those who had close contacts with her, have preserved a mental image of a person full of wit and temperament, with an open mind, and prone to unconventional behaviour.

With a sculptural talent revealed back in childhood, and with remarkable innate manual skills, at that short-sighted, «with a microscope in her eye», as she used to say, Zofia Demkowska was simply cut out for medallic art. Besides, she had an exceptional sensitivity, research passion and perseverance, all of which permitted her consistently to put her intents into practice.

She treated life as a great adventure through which to explore the world round her, all manifestations of which she accepted, liked or admired. Her fascinations found reflection in her creative work so spontaneous and free of clichés and conventions as to make one think that it was devoid of a search for an original style. At first glance, the statement may seem rather far-fetched in the case of an artist of her rank. Yet the contradiction is only apparent as her continual experimental disposition, which prevented her from exploiting fixed forms and subjects for a long time, was an asset of her work and accounts for her precursory role in contemporary medallic art.

Zofia Demkowska's output evades straightforward definitions. The several periods that may be singled out are formally rather inconsistent with one another as if she did not care for the continuation of her concepts, often highly innovative. After completing a series of medals, she would embark on a passionate exploration in another area of relief art, changing her means of expression, techniques and materials. Yet the linking factor all through was such transformation of the form of the medal as to turn it into a sculpture without causing it to stop being a medal. There was also the subject-matter, always connected with man and things human. Zofia Demkowska's humanistic interests found expression in her portrait medals and series devoted to landscape and animals. Her innovative approach to the function of the contemporary medal, going beyond the traditional, official, commemorative or prize-winners' medals, contributed to the ennoblement of medal-making as a branch of art equal to painting or sculpture.

Art and teaching were her two great life passions. They may be called mutually inspirational as, apart from an inner incentive, a teacher's motivations provided an additional stimulus to research and experiment. The phenomenon of Zofia Demkowska's art can only be understood in this

aspect. She would repeatedly tell me that she always had to find out for herself whether what she expected of others was feasible. In her experiments, she tested previously unexplored potentialities of medallic form and material. Every material seemed to come to life in her hand, and acquire a new meaning, in keeping with the artist's intent. Despite the spontaneity of her procedures, she had everything in control throughout the creative process.

Zofia Demkowska's role in the shaping and streamlining of contemporary Polish medal-making is unquestionable. The medallic studio she ran at the Academy of Fine Arts in Warsaw, the only centre educating medallists in Poland and one of the few in the world, was a hotbed of talents. Generations of artists trained there are today acknowledged at home and abroad.

Her career began in 1950, in the medallic studio at the Academy Of Fine Arts in Warsaw, where she was an assistant to Professor Józef Aumiller, a representative of the traditional realistic school. Demkowska was bold enough to engage in a search for original relief solutions. Though her first works were portrait medals evidently inspired by early Renaissance art, the convention did not serve her so much as a recipe for medallic portraits as was provoked by her sitters' unprecedented beauty and subtle charm. The portrait of an old woman, sculptured at the same time, is quite different in form and expression.

Figural compositions, which made their appearance in Zofia Demkowska's oeuvre alongside portraits, were quite different from the prevailing style in their free and simple approach, despite their exceedingly flat relief and neutral background. They were often modelled in plasticine, without any tools, and yet striking for their refined drawing and wealth of form, emerging under the delicate pressure of the artist's nails and finger-tips. They met with general interest at the Academy as they introduced a fresh element into traditional medallic art. If it had not been for her exploratory passion, Demkowska could have confined herself to portraiture, at which she would have probably been quite unparalleled. Yet, prompted by an instinct, and intuitively aware of a vast unexplored area in medallic art, she abandoned the traditional medal and plaque form in favour of extremely innovative research.

The mid-1950s marked the emergence in Demkowska's medals of an indented contour that crisply defined the simplified, highly expressive forms, accompanied by an unprecedented arrangement of the entire medal, which consisted in moving the background, until then flat and rigid, and introducing into it elements both continuing the sculptural form and complementing the content. Though

generally rather flat, her works of that period, are characterized by a bold inward cut of the relief, in which the interplay of light and shadow on the inclined surfaces resulted in as charming compositions with a rich texture of atmosphere as *Man with a Dog* or *Knitting*; or enhanced the drama in medals like *Mourning Woman* and *Anna Frank*. In these works, the border between the object represented and the background is blurred because the entire surface participates in the building up of expression. Jean Babelon, at whose initiative the Parisian Mint Museum organized an exhibition of Zofia Demkowska's works in 1960, wrote: "One may ask whether the objects and figures represented by the artist are sculptured or painted. A jug or a rose brought out with a couple of strokes acquire the meaning of symbols. Demkowska approaches the tradition of centuries in a contemporary way and turns it into a lively art, with the beauty of objects of daily use introduced as the subject of a work of art, which is rather striking to the viewer accustomed to the rigid conventions of traditional medallic art."

The Parisian exhibition of Zofia Demkowska's output, promoting the new medallic form created by her, established her artistic position and reassured her in her choice of her artistic path. Her studies of gems and ancient and medieval coins at the Bibliothèque Nationale in Paris in 1959-60, resulted in works born of profound meditation on the essence of the medal and rules governing this peculiar art discipline. She always found inspiration close at hand, in her nearest surroundings. She picked her subjects from life, her only and irreplaceable resource.

When Demkowska took over the medallic studio in 1963, after professor Aumiller's death, her artistic personality had been fully shaped. Despite her time-consuming work as an Academy teacher, she found time for her own research on form, means of expression and messages.

The extraordinary medal *Pianist* (1967) marked the beginning of a new stage in Zofia Demkowska's work. With its synthesis of form and content, resulting in the emergence of sculptural values, it was the first medallic work breaking with the established rules of relief construction: it included a deep, sharply graded recess in the centre and a strongly accentuated figure with a grand piano, sculptured in an extremely simplified way, in front of the recess, in the foreground.

At that point, legends, wrought in small forms or linear element decorating the surface of the relief, disappeared from Demkowska's medals, leaving room to purely sculptural, spatial procedures. An interesting series of medals devoted to children also comes from that period. Their joyful, casual subject-matter was conducive to a relief play on light and shade.

In the late 1960s, landscape made its appearance, no longer on the obverse of two-sided discs, but as the main subject. The innovation did not only consist in the choice of the subject, until then the domain of painting, but also in the form and striking expression of works, almost free of descriptive elements, and yet representing landscape in a highly appealing manner as a phenomenon. The result was the quintessence of landscape, the sum of emotions inspired by nature, not just a record of impressions. Rather than individual flowers or trees, Zofia Demkowska's medals showed nature seen as a whole, as a sunny landscape or a rainy landscape, the emergence of an island, the sunrise. The form of her medals became more coherent, crisp and thicker. The relief had risen, apparently from the depths of matter, an impression produced by the frequent indents, concavities and even perforations. The openings caused the outer space surrounding the medal to pene-

trate it, contributing to its appeal as an element of composition and a means of expression. In the wake of the changes within the relief came the change in the contour of the silhouette of the medal, growing freer and independent of geometry.

In that period, Zofia Demkowska experimented with form as well as material, the shape of the former resulting from the choice of the latter. The material tested by her this time was ceramic mass: clay and chamotte. Its physical properties and coarse texture prompted solutions in which the severity of the material enhanced the expression. The resulting medals were larger than before, had powerful, decisive, and synthetic forms and a monumental expression. Among them, mention is due to the *Crying Angels* (1968), *Burnt City* and *Willows with a Shrine* (both 1969), free-standing bi-sided plaques, called "spatial relief" by Demkowska.

Both these works and those made after 1970 show that not only the external forms of the world, but also their nature and the underlying rules acted as an inspiration to the artist. Her medals of those years may be compared to film frames, fixing and commemorating what is otherwise in perpetual motion. Far from being literal and figurative, the artist came to the conclusion that the mobility of phenomena might be expressed through the imitation of nature during the process of creation. She wanted her medals to emerge as if without artistic interference, the way a flower develops, or the earth bursts at the instance of the forces of nature when a pululating plant forces its way through (*Landscape*, 1967; *Birds of Passage*, 1970).

In the mid-1970s, Demkowska's attention concentrated on plaster, a traditional and well-tested material that she rediscovered for her landscape medals. As plaster may be formed at will at the stage of setting, she sculptured in it or rather, helped her medals emerge. The resulting pieces conveyed a remote echo of actual landscapes prompting the creation of new systems of forms, at times so free of traits of realism that only the title made one aware of the content of a work. Some medals depicted nature, perceived fragmentarily, as if in enlargement (*Water Lily*, *A Rose*). Their refined shapes and perfect surfaces, without the least trace of a tool or the hand make one think of the flawless beauty of form that can only be created by nature.

Zofia Demkowska's output of that time reflected her attempts at translating the world of concepts from philosophical into sensual terms, at finding a concrete abstract form for pure abstraction, for the Absolute. Her profound humanity found expression in her striving for the complete harmony with the surrounding world, amazing in its beauty and logic, of which she felt just a small part. Focusing on the perception of her surroundings, she would forget about herself. Her life passion was to fix the evasive in material. No struggle with matter and no efforts at adapting it to her concepts are apparent in her works that seem to have been shaped with so much ease. Before embarking on a new material, Demkowska, a sensitive artist with a philosopher's contemplative nature and a scientist's inquisitiveness, always sought to familiarize herself with it and understand it so that the later formation could be just a simple, natural gesture. This was the secret of her remarkable workmanship, her creation in a duet with nature.

Some of her landscapes feature live creatures: a small human figure clinging to a crevice in a rock or a bird, often to testify the presence of man, there is only his abode, a miniature house lost in an immense landscape. These works unveil something of the artist's awe of the wisdom and power of the Universe where the hierarchy of values comes from nature itself.

From among Demkowska's few portrait medals completed in the 1970s, mention is due to two excellent portraits, of Fellini and Picasso. Also interesting are her sports medals of 1978, in which motion and dynamism are conveyed through extremely economical and synthetic sculptured forms enriched with crisp strokes.

1980 marks the emergence of a new type of medal, to be carried on oneself all the time, as a memento of a mood, fact, or place. Demkowska deliberately used ceramic material, not as heavy as metal, and warm to touch, to make direct contact with the medal pleasant and natural. Substantially thicker, these medals, though in principle bi-sided, have no rim and, because of their shape and size, are reminiscent of irregular river pebbles. Yet on analysis they turn out to be full of content. Demkowska made whole series of several or even several dozen pieces each. They were intended for those going on a sea voyage, or flying to the outer space, or for high mountain climbers or for their expeditions. Apparently the finest of these is the series dedicated to the art photographer Włodzimierz Puchalski, all of which features animals.

Unlike her earlier medals, reflecting the artist's emotional and intellectual experience, these miniature art works, so simple, sincere and authentic, show Demkowska as a lover and excellent observer of animals. Seen at close quarters, these medals depict incidents she might have seen in nature, or ones inspired by films on nature that she loved to watch. They feature sheep grazing among rocks, or a bird drinking water, or a turkey with ruffled feather, or a coiled-up snake. They were innovative first and foremost because of their new function as personal medals. The idea was probably born of the artist's analysis of the essence of the medal and medal-making, a peculiar art discipline, the full perception of which can only be achieved through visual-and-sensory contact.

In 1980, Demkowska sculptured a few other medallic series, springing from her further experiments with ceramic clay. There were «sewn» medals, «cut-out» medals, and «drawn» medals among them. Here, mention is due to the series of «sewn» medals dedicated to Ola and a «drawn» medal for Hans and Jenny. In the latter, the varied texture rather than sculptural form builds up the composition of an otherwise low relief. Her new experiments with material also resulted in a medal titled «The Days of Krzysztof Penderecki's Music», the form of which harks back to her earlier landscape series though the plasticity of the ceramic mass is employed in a somewhat different way.

As time went on, Demkowska's interests in nature grew more and more specific. Her observation acquired a studious quality, and her admiration for the surrounding world was expressed differently, not as spontaneously as before, and from other perspective. One could say that micro-scale had taken the place of macro-scale. The artist enjoyed nature seen, or perhaps spied upon, from a close distance: a beetle family feeding among leaves, a bird in a nest, or a fallen leaf. Medals of that period, cast using the *cire perdue* method, are large, massive and heavy, as if in contrast to their content. They consist of two parts placed upon each other, the bigger of which, the lying one, is a kind of bowl containing the other, much smaller one, sculptured on both sides.

The late 1980s brought another fascination, with modelling in wax to a lost wax cast, without touching the surface of the medal. Again, a new form and new articulation. Demkowska used the material in an unconventional way, relying on its plasticity and fusibility. By pressing and squeezing warm, softening wax, or melting it into thin streamlets, she created a set of char-

ming, poetic medals of moorland. Sticks, strokes and lines, interrupted in places with soft swellings, account for the uniqueness of works on the borderline of sculpture and painting.

At the end of her life, terminated by a sudden illness, the artist returned to animal subjects. Having altogether given up the medallic form, she sculptured three-dimensional miniatures of dogs, horses, cats, and birds, presented in a museum at Chicoutimi in Canada where she was invited in 1989, to give a series of lectures at the University of Quebec.

Retrospection is a difficult thing when we speak about an artist as prolific and as unpredictable in her concepts as Demkowska. She did not adjust herself to the generally binding patterns, either as an artist or Academy teacher. She was a strong individuality in art and life alike.

Though her attitude was not always generally understood, it was firm enough to break through the vicious circle of indifference round medallic art in the 1950s. She succeeded in implanting in the minds of young medallists a passion for experiment, thanks to which further development of this fine art was possible after all.

Personally, she treated medal-making as an area of free artistic expression, which may be why she shunned from accepting commissions for official medals. On the other hand, she occasionally sculptured medals dedicated to definite people, in which she imposed no rigours upon herself.

A vast knowledge of the history of coins and medals, and general erudition, which might have acted as a ballast to somebody else, provided just a reference point to Demkowska. She never tested what had previously been experimented on. She sought no support in tradition and neither did she expect her students to do so. She was always open to, though always in control of, experiment. Thanks to her, contemporary art of the small relief embarked on a new track. She was bold enough to break with a flat disc with an image upon it. Though consistent in her striving towards spatial forms, her medals never ceased to be medals because their essence and function were always the same. Demkowska should be credited with yet another departure from the established medallic tradition. Free of the ballast of routine, and intent on finding something new and unique each time, she created a new type of one-of-a-kind medal that could only exist in a single copy. Inspired by Demkowska, this style of medalmaking has been popularized among sculptors because of its correspondence with the mentality of genuine artists who do not like repetition. Yet, as time went on, Demkowska changed her self-created value system, with multiplied, especially cast, medals in the background. She would ultimately accept their *raison d'être* and place them on a par with one-of-a-kind medals.

Zofia Demkowska's greatest artistic merit was her finding the key to the mystery of the contemporary medal form. This goes without question. It is hard to accept that her work has become a matter of the past and no new medals or series will ever be shaped by the superb artist's hand; that it is a closed chapter in the history of the development of medallic forms; that it marks a stage from which the coming generations of artists will measure their steps.

But Demkowska did not waste her chance, her inborn talents so generously bestowed on her by nature, nor time allotted to her. Her other bequest is the love of art enclosed within a small metal piece. Her numerous pupils and all those inspired by her creative attitude continue her exploration of the secrets of the medal with a view to restoring it to the rank it deserves.

LA CREATIVITE DE JOSEF STASINSKI ET DE RYSZARD STRYJECKI

THE CREATIVITY OF JOSEF STASINSKI AND RYSZARD STRYJECKI

Two video-presentations
by Ewa Olszewska-Borys

Le riche programme du XXIII^{ème} Congrès de la FIDEM comprenait, entre autres, des séances vidéo qui ont eu lieu le 18 septembre 1992 dans l'après-midi.

Mme. Ewa Olszewska-Borys, présidente de la session, a présenté deux films sur l'oeuvre de deux médailleurs polonais: Józef Stasiński et Ryszard Stryjecki. Le premier film, intitulé «La petite porte en airain», était une miniature tournée par Adam Kochanowski, consacrée à la naissance d'une médaille — depuis l'idée, le projet dessiné, jusqu'à la réalisation. Le film avait pour modèle la médaille de Józef Stasiński faite en l'honneur du 35^{ème} anniversaire du Musée de l'Histoire de la Ville de Poznań. La médaille porte une inscription latine, trouvée par l'artiste en marge d'un des registres municipaux du XVI^{ème} siècle, dont la traduction est: «Les temps changent, tout comme changent les lois, surtout celles établies par les hommes». La médaille est illustrée de l'image de la porte d'airain d'une des salles de l'Hôtel de Ville /de style Renaissance/ de Poznań. La naissance de cette médaille relatée d'une manière poétique fait l'objet de ce film remarquable.

Le deuxième film, consacré à la création de Ryszard Stryjecki, présente à l'aide d'une quinzaine de médailles une autre manière de voir le monde, une nouvelle conception de la médaille que l'auteur commente comme suit: «Until I had graduated from the Sculptural Department of the Academy of Fine Arts I was not at all interested in medallic art, which I thought mainly served to diminish the Great. I was mostly interested in monumental sculpture at that time. As a Graduated sculptor and an amateur medallist I made my first medal quite unsolicited. I found it such a fascinating occupation that I decided to continue.

I thought that medallic art should find a position for itself, where are the arts, where are the Los (sic).

My giving up modelling in plasticine was a first step towards new means of expression. Next I introduced edged zinc plates and screen techniques originating in print making and photography that I combined at will.

As a result, the person portrait was characterised more objectively and his or her actual individuality was brought out so that was no longer room for stylistic fits. At present I'm working on a medal called for art critics and theorists. I am going to use the motives from Rubens' *The Last Judgement*. In place of his cosmic depth of space I will have cubic space built with a specially constructed screen. Depending on the position of a source of light the artificial construction may pose itself on the spectator. The figures of the damned brake at the edges quite against logic.

From the different angle the cubes begin to disappear until they vanish completely giving way to Rubens' cosmic depth of space.



Ryszard Stryjecki

Friedrich Schiller



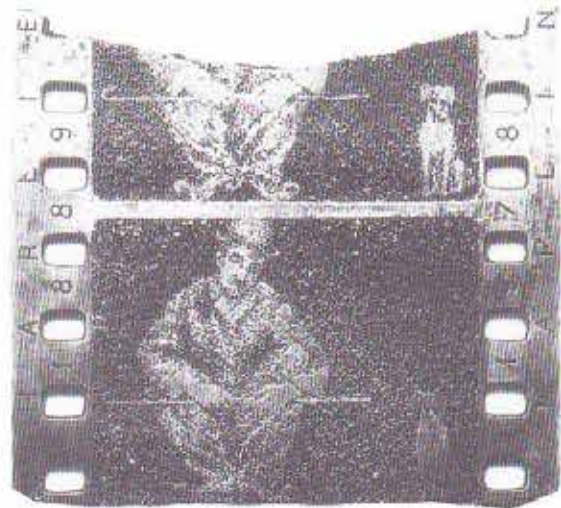
I believe that medal may convey its message much more effectively than a painting or sculpture, which whenever incrustated with a literature leads to artistic failure. The proverbial other side of the common gives a medallist an unprecedented chance of expression. My technique has allowed me freely to introduce classical quotations now ranking among cultural symbols. That has considerably broaden my range of possibilities.

Le film a été réalisé par Stig Svenson et Margueritte Gabriellsson.



Titian Vecellio

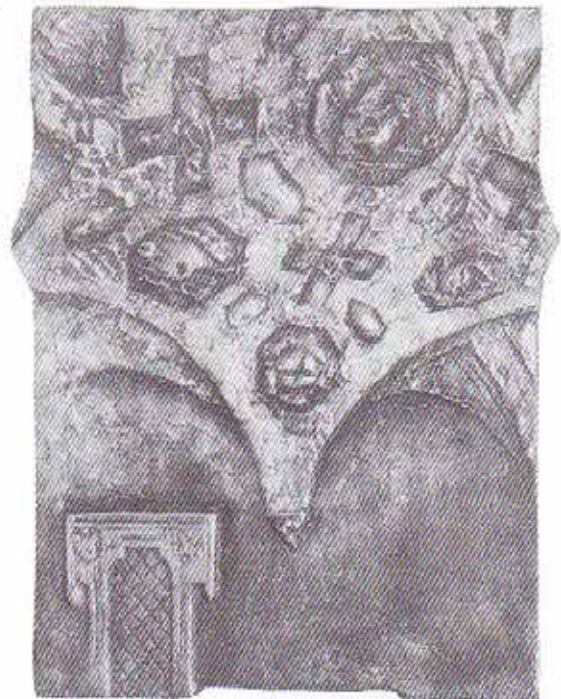
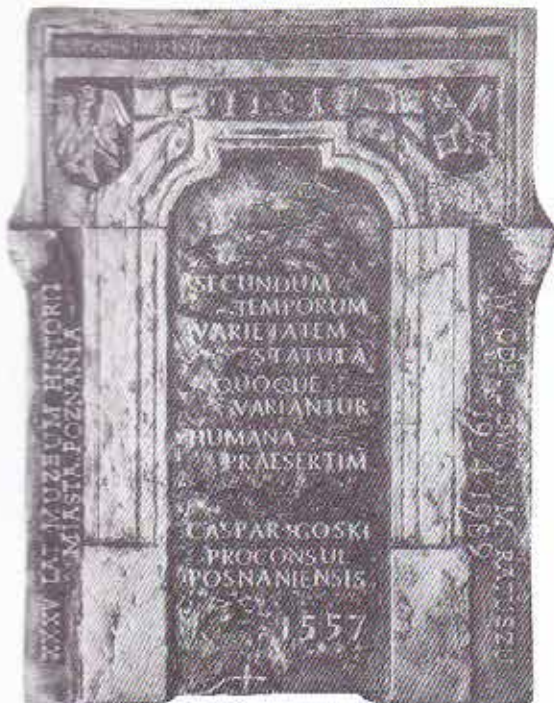
Ryszard Stryjecki



Charlie Chaplin

Josef Stasinski

La Petite Pierre d'Airain



MANOLO PRIETO 1912-1991: DE L’AFFICHE A LA MEDAILLE

par Javier Gimeno

Le 5 mai 1991 est décédé à Madrid Manolo Prieto, l'un des médailleurs espagnols les plus connus de la FIDEM. Ses apports aux expositions, jamais interrompus de 1959 à 1987, aura laissé une forte empreinte dont le souvenir, sans doute, pèsera encore longuement. Si, dans la perspective de ces apports, il fallait choisir une qualité le caractérisant — tâche pas du tout facile — je retiendrais, parmi tant d'autres, sa remarquable capacité d'attirer l'attention, de façon directe et immédiate. Ses médailles, en effet, offraient toujours quelque note qui frappait spécialement, qui émouvait, qui soulevait même la discussion. Ceux qui l'ont connu s'en souviendront bien: pour ou contre, rarement le spectateur restait indifférent. Cette qualité fait partie certes de son être artistique. Mais je voudrais remarquer en outre le rôle joué par le poids, non négligeable, de sa formation. C'est connu que très peu de médailleurs sont uniquement médailleurs. Manolo Prieto a commencé sa carrière comme dessinateur et a rejoint la médaille à partir de deux modalités du dessin, l'illustration et l'affiche. De ce fait, son oeuvre constitue un point de référence important vis-à-vis du sujet proposé pour le XXIII^e Congrès de la FIDEM. L'objet de ce travail sera donc double et même triple. Le souci de rendre hommage à l'artiste et à l'ami rejoint l'intérêt de la question proposée. En ce point, c'est l'analyse d'ensemble de son oeuvre qui apportera les meilleurs enseignements sur une figure bien singulière, dont l'originalité est due en grande partie à sa trajectoire comme dessinateur et qui constitue le meilleur ou le seul exemple, dans la médaille espagnole du XX^e siècle, d'un lien bien net entre ces domaines précis du dessin et la médaille.

Né au Puerto de Santa María (Cádiz) en 1912, Manolo Prieto n'a réalisé sa première médaille — *Don Juan Tenorio* — qu'en 1957, c'est-à-dire, à l'âge de 45 ans et, donc, à un moment où la maturité artistique était parfaitement atteinte. Ce fait est déterminant. D'une part, on constate que sa formation a eu lieu en dehors de la médaille et donc uniquement dans le dessin. Mais en plus, la lecture de quelques notes écrites de lui-même, jamais éditées, laisse apparaître, après bien d'années, une nette différence d'appréciation entre l'avant et l'après 1957. Le premier, décrit d'une façon assez passionnée, est perçu, en quelque sorte, comme phase préalable. L'après, au contraire, est presque réduit à des listes d'expositions sans autre intérêt. Dans son optique, donc, la connaissance de la médaille semble avoir eu un grand relief, avoir impliqué un changement important. Autrement, cette connaissance est perçue comme la réussite d'une plénitude, comme l'achèvement d'une grande étape de recherche ou de formation.

Ces notes offrent une bonne aide pour comprendre la première période. Elles sont rédigées avec une importante

dose d'humour. L'humour, aigu, subtil et sincère, brutal parfois, est toujours présent dans son oeuvre. Mais il laisse apparaître également la conscience de celui qui a beaucoup souffert et qui, en même temps, s'en vante. La première période, en effet, est marquée par des faits plutôt décourageants. Tout d'abord la maladie, un asthme bronchial qu'il retient comme facteur essentiel de sa formation du fait que, l'ayant écarté des activités normales de l'enfance, le contraignit à développer l'observation et à dessiner dès très tôt. Ensuite la pauvreté, la guerre aussi, le tout assaisonné de l'influence des affections très fortes de la famille dont les souvenirs pèsent beaucoup.

Le résultat est une formation qu'il qualifie d'autodidacte: j'ai tout appris les jours où je n'ai pas fréquenté l'école. Il mentionne des leçons aux écoles de Beaux-Arts du Puerto et de Madrid, mais tient à minimiser ses effets chez lui. Question peut-être de caractère. Quoi qu'il en soit, dès très tôt et jusqu'en 1957, il développe une longue expérience comme dessinateur. Depuis 1928, à l'âge de 16 ans, il donne ses premiers pas dans la caricature à la presse locale du Puerto. A partir de 1930, déjà installé à Madrid, il exerce la mise en scène et l'illustration dans diverses publications littéraires: *La Farsa* depuis cette année, *Novelas y Cuentos* de 1940 à 1957 et autres publications individuelles. En 1932 il débute son activité dans l'affiche publicitaire, où il obtient de nombreux prix espagnols et internationaux. En somme, une période de plus de 25 ans d'activité intense comme dessinateur où l'on peut identifier deux lignes principales de traitement du sujet qu'il importe retenir puisqu'il s'agit du développement parallèle de celles qui sont les deux bases essentielles de son savoir faire artistique, la narration et la valorisation de l'image symbolique, obtenues respectivement à travers l'illustration et l'affiche. Le style du dessin s'intègre bien dans le monde de l'affiche des années 1930-50 bien qu'avec une personnalité toujours très marquée. Les contraintes de l'impression à deux et trois couleurs et en traits simplifiés, il l'a toujours dit, stimulent bien l'imagination. Il développe entre autres un sens très précis de l'espace et de la composition, dont il en tire grand parti, ainsi que l'observation des types humains. Ces traits font de cette étape une vraie base de son oeuvre médallistique développée ultérieurement. Depuis 1957 il ne revient que très rarement sur le dessin.

Le tournant de 1957, c'est à dire, sa première activité comme médailleur, a lieu dans le cadre de l'effervescence médallistique orchestrée en ces années-là par la *Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, qui fait recours à lui au vu de ses illustrations de la série littéraire *Novelas y Cuentos*. Il réalise un ensemble de médailles sur des sujets, personnages

notamment, de la littérature classique espagnole. Ses premiers pas dans la médaille, donc, portent aussi sur des sujets littéraires. C'est un domaine qu'il connaît bien, et la médaille lui offre des éléments qui lui permettent développer le recours d'une façon qu'il appréciera. Le schéma est classique. L'intérêt ne vise pas un aspect précis de la littérature, mais sur la valeur des types humains manifestée par les personnages qui ne sont sélectionnés que dans cette perspective. Ce sont l'honnêteté, la vanité, la séduction, l'esbroufe et tant d'autres qui sont transmis à travers les figures qui les caractérisent. Le recours au pouvoir de l'image devient élément essentiel, complété uniquement par le message du texte. Le lien avec son acquis précédent est facilement reconnaissable. Il faut retenir l'importance des animaux dans son univers symbolique, ainsi que la volonté de proposer ou même de provoquer des réflexions à partir de certains sujets, tels *La Celestina* (1958) ou *Trotacuentos* (1961): c'est la volonté d'affirmation artistique qu'il est résolu à manifester. On rappellera la signification pour lui de la connaissance de la médaille.

Un nouveau stade est atteint avec les séries sur la corrida, sujet qu'il a repris en deux occasions: la première — 7 médailles — en 1963, la deuxième — 16 médailles —, réalisée en 1975, n'a vu le jour que très récemment. Prieto rejoint là un sujet qui lui est cher. Le monde du taureau, monde complexe qui comprend la tradition et le rituel, au contenu symbolique bien riche, tant de l'élevage comme de la fête, c'est le monde de la campagne de la Basse Andalousie, sa terre natale. Le sujet, en outre, n'est pas une nouveauté pour lui. Précédemment il avait réalisé bon nombre d'affiches revenant sur ce sujet, entre autres le taureau, devenu célèbre, qui annonce le long des routes espagnoles une société viticole, et il avait illustré différents ouvrages en la matière. On retiendra notamment un beau volume édité au Puerto de Santa María en 1955¹ dont l'influence est bien nette sur au moins la première des séries de médailles. Comparativement, celles-ci rejoignent toutefois un nouveau degré de communication, obtenu par la possibilité de combiner narration et symbole moyennant une symbiose assez curieuse aux effets bien expressifs.

Ces séries représentent un effort important. L'unité est assurée par l'échelonnement dans le temps des moments essentiels de la corrida. La conjugaison des recours apparaît bien par une intelligente et très dosée combinaison des motifs. Le récit, devenu illustration réaliste aux avers, en définit la ligne directrice; les revers, par contre, y ajoutent le complément de l'image au contenu symbolique qui, ne devant plus contenir la référence explicite, précise et renforce vigoureusement, très efficacement, le sujet.

Dans ces exemples transparait bien le caractère de Prieto. Il raconte la fête, c'est tout, et il met la richesse de l'image au service de ce récit qui n'a d'autre argument que la réalité, une réalité dont le contenu même est symbole. Quelques années plus tard il reprend le sujet en des exemples où il fait abstraction de l'élément temporel pour offrir des éléments essentiels de la corrida en dehors de l'action principale — *El sol* (1969) — ou même des manifestations liées à ce monde-là — *Refoneo* (1966) ou *El encierro* (1966) —, qui constituent un complément bien riche de contenu.

La première série de la corrida, vraiment splendide et pleine de vitalité, a entraîné en quelque sorte la consécration pleine de Manolo Prieto comme médailleur. C'est en effet à partir de cette date-là qu'on trouve un grand nombre de créations liées aux commandes les plus diverses. Ces médailles constituent une nouvelle épreuve de son imagination; bien qu'en restant réaliste et malgré les



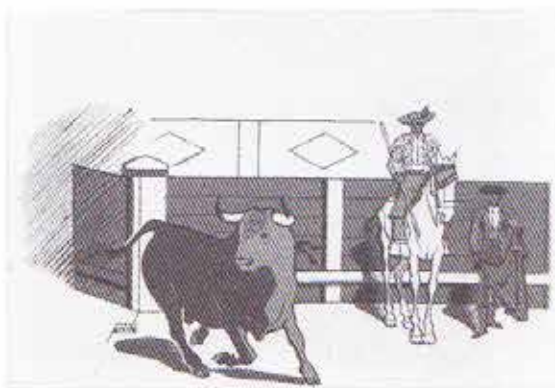
La Celestina, 1958



1 J. Estefanía, *Toros en el Puerto*, Puerto de Santa María 1955.



La Corrida, 1965
Sortie du taureau à l'arène



La Corrida (Illustr. 1955)
Salida del Toro



La Corrida (Illustr. 1955)
Les «Muletas»



La Corrida, 1963
Les «Muletas»

contraintes inhérentes à la commande, il sait chercher, lorsqu'il est permis, des solutions vivantes et créatives. Son expérience de publiciste lui est d'une grande aide. Dans des exemples comme la médaille du *Salón de humoristas* espagnol de 1967, il tire parti même de la distorsion des plus anciens témoignages de l'art. Sur d'autres sujets, tels *Liaisons féminines* (1967), concernant la communication souterraine entre les gares de Madrid, ou *Astilleros Españoles* (1970), le jeu d'éléments d'échelle, recours qu'il avait développé dans le dessin, lui permet des créations d'espace bien singulières, en atteignant un équilibre très proche de la tension.

Bien que d'une façon plus limitée, le portrait n'est pas absent de l'oeuvre de Prieto, et offre aussi une approche intéressante pour son interprétation. En effet, parmi ses qualités, il importe de retenir spécialement la capacité pour définir les traits du visage en y valorisant les éléments qui sont expressifs. Prieto revient encore une fois sur des recours propres du dessin, qui sont assimilés intégralement dans la composition de la médaille. Le portrait de *Velasquez* (1965), un des premiers qu'il réalise, le situe décidément dans cette ligne, qui trouve son meilleur exemple en celui de García Lorca réalisé à l'occasion du quarantenaire de la mort du poète en 1976. Sur un volume extrêmement plat de l'ensemble, ce sont les traits saillants du visage, accentués linéairement, qui suffisent à assurer un résultat d'une force extraordinaire. Celui de *Vicente López*, portraitiste à son tour de Goya (1973), lui offre l'occasion de développer une réflexion sur le portrait en soi-même. En déplaçant les points d'attention et en faisant intervenir les volumes, il propose cette fois une solution forcée dont la comparaison avec les exemples précédents est fort intéressante.

Cependant, c'est encore le sujet littéraire qui reste prioritaire dans l'oeuvre de Prieto. A partir d'une date qu'on peut situer vers 1968-1969, parallèlement aux progrès observés, on perçoit une consolidation des principes et une progressive libération dans le traitement du sujet, qui donneront celles qui sont sans doute les meilleures, les plus controversées aussi, de ses créations.

Le besoin de raffermissement et d'indépendance artistique est manifesté à travers deux nouveautés. Du point de vue technique, la réalisation de médailles pas contrainte par la présence d'un éditeur mais, selon ses propres mots, pour lui-même et pour les expositions, en traduisant les modèles en exemplaires réalisés en galvanoplastie. En ce qui concerne le contenu, le passage progressif du sujet strictement littéraire vers la dimension du mythe, de la figure à valeur universelle qui dépasse la référence particulière et même parfois le rappel littéraire. C'est désormais cette signification universelle qui intéresse l'artiste. Il en est bien certain et il est suffisamment sûr pour éliminer les éléments accessoires. A ce point, la présence de la femme comme image protagoniste devient sujet principal et inséparable des réalisations.

La référence à la signification de la femme pour Prieto, bien que ce ne soit pas le sujet de cette étude, s'avère indispensable par plusieurs raisons. En effet, si la femme est élément essentiel pour comprendre l'oeuvre de Prieto, tant est-elle indissoluble de celle-ci, elle est aussi une clé importante d'interprétation en ce qui concerne les aspects qui sont l'intérêt de cette étude.

Déjà dans la première série des sujets littéraires on a remarqué l'attention octroyée à des figures comme *La Celestina* et *Trotaoventos*. Il s'agit en fait de deux variations sur un même sujet, la tromperie et les tensions qu'elle peut provoquer, à travers le personnage de la vieille entremetteuse propre de la narrative du XV^{ème} siècle. Plus tard, les dernières réalisations de cette même série, *Sotileza* (1967) et *Fépita Jiménez* (1968), reviennent sur le sujet féminin vu sous un autre angle, celui de la jeune femme, chère au

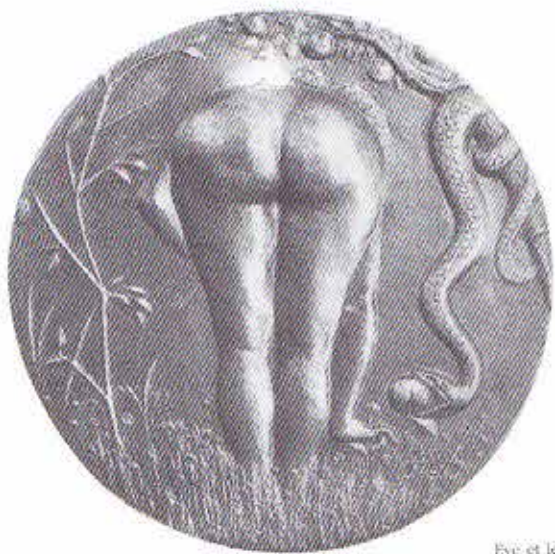
roman du XIX^{ème} siècle, confrontée au destin imposé par le milieu social, et offrent la contrepartie des mêmes qualités dans un contexte essentiellement de vertu. La puissance de l'image revient comme élément primordial. Le symbole devient plus complexe mais reste cependant clair et précis. Dans une même année, 1968, on compte trois réalisations fondamentales dans cette ligne, correspondantes à trois identités bien différentes mais découlant d'un même souci: *Leda et Salomé*, mettant l'accent sur le récit, et *Eva* dont le symbolisme déconcertant se situe entre la revendication du symbole et la réflexion sur la valeur même de celui-ci et de son contexte.

La sélection de ces sujets et son traitement sont révélateurs. On pourrait dire que la femme, au delà des préjugés — qui se trouveraient tous contredits —, personnifie, au moyen des traits les plus éternels et les plus simples, les tensions dans les relations humaines. Elle y joue des rôles très diversifiés, de celui de la provocatrice à celui de la victime, jamais dans des directrices prédéterminées. La gitane du *Sacromonte* (1971) représente une nouvelle dimension dans cette ligne. La narration réaliste, mêlée d'humour et de symbole, devenue symbole elle-même, est toujours le recours essentiel. Le sujet ne provient plus de la littérature mais directement de la réalité ethnographique. Pléthorique de vie, splendeur et charme, mouvement et musicalité, cette femme manifeste la violente opposition vis-à-vis de la pauvreté ancestrale de son milieu, le paysage suburbain, torride, du Sacromonte grenadin.

Ces exemples ont développé des sujets où, d'une façon ou d'une autre, il existe une tension provoquée. A partir d'ici, la recherche de la tension devient élément essentiel. *El campo* (1975) insiste en clé d'humour sur sa présence même aux actes les plus simples de la vie: le souci, en ce cas d'occultation, est rendu inutile devant l'élément inévitable et inaperçu. Mais ce n'est pas strictement dans les motifs que cette tendance est développée, elle est renforcée par d'autres recours: ainsi, la tension établie entre les éléments principaux et secondaires des actions, recours provenant en toute probabilité de l'affiche et dont le résultat est en tout cas un équilibre forcé, pareil à celui qu'on a vu rejoindre par d'autres voies. Élément intéressant est aussi la croissante valorisation du paysage, le souci d'encadrer l'action pas présente aux premières réalisations. Saisi avec valeur topographique indispensable au *Sacromonte*, il devient par la suite élément d'application universelle.

Le passage de la littérature au mythe évolue de façon bien passionnante à travers de bien touchants exemples, de successives questions posées sans cesse par l'artiste et résolues avec une décision qui ne laisse pas de doute. Les propositions atteignent un degré maximum de dureté réaliste dans les deux versions de *La Casada Infiel* (1974 et 1984), interprétations du poème, exposant lui-même de réalisme érotique, de García Lorca, *La source* (1976), et *Abelard et Eloïse* (1978). L'érotisme est élevé ici au rang principal. Mais son interprétation doit être cherchée plus loin, comme le moyen fondamental de révéler les inquiétudes de l'artiste. C'est ce besoin qui le fait évoluer par une gradation croissante dans les moyens d'aborder le sujet et son impact. De la tension encore basée sur le piège et la tromperie de *La Casada Infiel* on passe progressivement, dans la même ligne, à la violence ouverte de *La Source* et, en dernier lieu, pour *Abelard et Eloïse*, à une bien bizarre et aussi violente équation désirrisque-malheur dont les raisons, en principe, peuvent nous échapper.

La Casada Infiel, sujet qui a attiré Prieto au point d'y avoir insisté à deux reprises, est révélatrice à cet égard. Le souci de transmettre, dans le respect des contraintes de la médaille et des coordonnées du récit, la double et complexe



Ève et les pommes. 1968



La croada infel II, 1974



Abelard et Flôise. 1978



tromperie, est un défi qui le conduit à mettre en oeuvre tout un florilège des recours: un difficile équilibre des plans et des éléments primaires et secondaires, tous au rôle bien précis, la juxtaposition de deux instants synthétisant la situation et préfigurant fatalement la tragédie, ou la valeur symbolique octroyée à chacun des éléments d'un paysage aussi complexe. Dans la deuxième version tous les éléments superflus ont disparu en faveur de l'enrichissement des symboles. Cela explique aussi bien l'inversion de la perspective à l'avant que la substitution, au revers, de l'image de la satisfaction par le symbole qui signale inexorable les conséquences du fait accompli sous le contrepoint de l'humour perverse manifesté par la lune, si chère aussi à Lorca. Ce jeu curieux de l'humour et la tragédie réapparaît à *Abelard et Eloïse*, exprimé même cruellement à travers l'invention d'une mécanique qui ne peut moins d'étonner et dont la limite des notions n'est jamais nettement perçue. Néanmoins, il faut insister encore sur le fait que c'est toujours le récit qui prime. Récit non plus réel mais transformé entièrement en symbole. C'est la plus parfaite sublimation des coordonnées de l'illustration devenues image.

L'interprétation de cet ensemble est, c'est le moins qu'on peut dire, très complexe. On peut décèler toutefois une constante, présente partout mais surtout à travers l'image de la femme: c'est l'extraordinaire force de la vie, capable de surmonter toute situation. C'est là qu'il faut chercher le grand souci de l'oeuvre de Prieto. Du côté contraire, cette réalité à surmonter est celle manifestée par la tension, la dualité, l'opposition des contraires, l'équilibre presque instable des forces. Mais c'est là que Prieto maîtrise la situation sur le point d'en faire l'une des clés de son oeuvre. Son monde est un monde de contrastes, et pas uniquement en ce qui concerne les motifs ou les recours. Il oppose constamment une imagination débordante à un réalisme proche de la neutralité: là, il étonne mais il assure en même temps la communication à deux degrés d'abstraction, c'est à dire, dirigée vers deux échelles de compréhension. C'est la même opposition de la valeur symbolique de l'image et celle du récit, de l'affiche et de l'illustration, les deux potentiels de Prieto qui sont susceptibles d'être réunis, maîtrisés et complémentés seul au moyen de la médaille. C'est comme si que sujets et inquiétudes internes trouvent une symbiose parfaite basée toutefois en des tensions toujours sur le point d'écarter. Une seule exception dans l'ensemble, *Ritme Pop* (1971) où il semble détendre, oublier même la tension. Les valeurs ethniques de la musique et la danse sont perçues dans une composition cette fois uniforme, qui en tout cas trouble les possibilités de la tension. Intéressant élément de compensation: peut-être il faut y voir la recherche d'une nouvelle harmonie, un espoir pour une génération qui n'est pas déjà la sienne.

C'est sans doute par cet ensemble, où il déploie le mieux de son énergie vitale, que Prieto sera connu à l'avenir. Ces sujets représentent l'essence de sa réflexion, de son message artistique, dont les composantes, méditées de façon progressive, sont offertes à travers tout un éventail de propositions dont la richesse de contenu est vraiment étonnante.

Aux dernières années Prieto ajoute de nouveaux sujets à son repertoire, offrant des données intéressantes pour préciser aussi bien la dernière évolution de l'artiste que les liens de son oeuvre avec la condition de dessinateur. Il s'agit de deux sujets liés à un attachement à la terre, au patrimoine culturel: d'un côté le sujet régional, d'autre le sujet historique. *Sacramento*, bien qu'avec d'autres prétensions, offre le point de départ pour le premier, développé encore par des références à certaines villes réalisées aux années 70, à partir

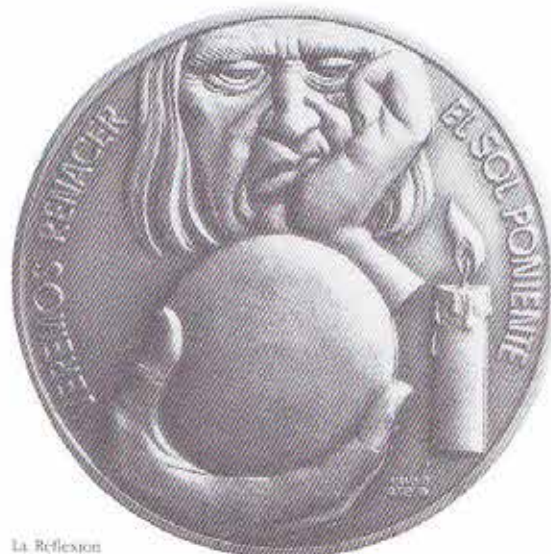
de la commémoration des trois millions d'habitants de Madrid en 1968. L'artiste fait recours à un paysage urbain symbolique, obtenu par la juxtaposition d'éléments d'image avec lesquels il compose de vrais paysages. D'ici, il passe à la résolution, encore surprenante, appliquée pour la série de plaquettes sur les régions espagnoles réalisées entre 1977 et 1978. Les compositions, dont le résultat global est celui d'une affiche, sont obtenues pas par synthèse ou réflexion mais, en développant le recours déjà mis en oeuvre, moyennant l'accumulation des motifs, où l'ethnographie, les images caractérisantes, la géographie, les rappels les plus directs sont mélangés sans aucune discrimination. Le résultat a encore provoqué des critiques à son moment. En fait, le degré de compression est tel que les motifs restent perdus dans un ensemble à première vue trivial. Or, si l'on a suivi l'oeuvre de Prieto, on y aperçoit, au contraire, un triomphe nouveau du pouvoir du récit. Prieto raconte encore, il dispose d'une source extrêmement riche et il veut raconter tout. Le résultat est l'exubérance même. Le meilleur exemple est sans doute *Andalucía*, où le vivant des images est spécialement touchant. La superposition d'images "photographiques" et de nouvelles créations est articulée en des espaces extrêmement réduits et très précisément calculés — Prieto veut prouver aussi sa virtuosité — et une nouvelle fois moyennant la valorisation des traits les plus significatifs. On retrouve, en quelque sorte, une nouvelle recherche des coordonnées de l'illustration.

C'est néanmoins le développement du sujet historique qui confirmera cette dernière évolution de Prieto et aboutira à ses manifestations les plus explicites. Les exemples relatifs à la découverte et la conquête de l'Amérique, sujet auquel Prieto est particulièrement intéressé, en témoignent les étapes. En 1977, dans la plénitude de ses réalisations au sujet mythique, *Plus Ultra* vient à intégrer le fait historique dans cette dimension. La navigation, ses difficultés et ses fruits, sont interprétés en clé d'image narrative à l'avant et de symbole cosmique au revers. Le principe est connu. Il s'agit simplement d'une réorientation du sujet mythique en conservant ses coordonnées. Le résultat est peut-être contestable du point de vue érudit — la sirène est ici indication véridique de la victoire — mais, par contre, exprime l'idée, bien simple, de l'artiste d'une façon pleine, directe, sans déguisement. *Pas de triomphe ni de défaite* (1982) offre par contre le fruit d'une réflexion sur ce qui a été la conquête, la rencontre des cultures. Prieto cherche à nouveau un équilibre pas facile, probablement non sans le poids des positions idéologiques, surtout récentes, où l'on ne voit pas clair. Il obtient sa conclusion, la naissance, non sans douleurs, d'une nouvelle réalité, en juxtaposant et transformant encore une fois symbole et narration et en reprenant la féminité comme élément essentiel de la vie qui s'impose.

Encore surprenante, la forme pleinement narrative, proche même du comic, est adoptée pour celle qui a été la dernière création de Prieto, la série de 28 médailles sur les voyages colombins réalisée de 1986 à 1989. Cette série, qui suit le récit de Bartolomé de las Casas, est fondamentale pour interpréter le rôle du dessin chez Prieto. Elle montre un Manolo Prieto très mûr, qui abandonne un peu son extraordinaire force pour retrouver, plus nettement encore que sur le sujet régional, les recours primitifs de l'illustration. Le symbole est certes présent et revient avec force, mais pas d'une façon systématique, uniquement pour renforcer les faits qui touchent spécialement l'artiste, parfois sous le langage narratif et en autres cas de façon explicite: le meilleur exemple est sans doute la personnification du calme moyennant le sommeil de Neptune et l'immensité. Mais c'est la narration qui l'emporte résolument, moyennant



L'inspiration
de Colomb



La Reflexion
de Colomb

les contrastes et tensions auxquels Prieto reste attaché, qui, en dépit peut-être de l'unité, brisent la monotonie et modulent, si l'on peut dire, une longue série à difficile résolution qui ne parvient pas à trouver son plein équilibre. Il n'hésite pas à faire remarquer les moments qu'il juge les plus saillants, comme le cri-terre, en provoquant une nette distorsion au regard de l'ensemble, et il va plus loin en proposant en même temps l'opposition de deux instants successifs, cri et silence, qu'il reprend pour *Le retour* d'une façon équivalente.

Le contraste est offert encore par la symétrie entre le groupe des découvreurs, interprété sans peur dans le plus pur style de l'illustration historiciste du XIX^{ème} siècle, et celui des indigènes, en quelque sorte parodie du précédent, où Prieto ajoute le facteur émouvant de la peur face à l'incertitude qui résout le lien entre les deux scènes. L'interprétation, pas érudite non plus, des premières descriptions géographiques du Nouveau Monde ou les significations des diverses étapes, comme celle de la première colonisation, complètent une série dont l'analyse offre bien de perspectives sur l'auteur. Cette série réaffirme pleinement le retour aux positions de l'illustration du récit aux dernières créations de Prieto. En retrouvant ces qualités de son étape antérieure à la médaille, il propose comme dernière expérience l'application dans celle-ci de l'illustration telle quelle. Il sacrifie, en quelque sorte, son extrême pouvoir de synthèse. En développant le sujet, le décomposant, en tirant parti de tous ses éléments, il semble analyser et mettre à preuve ses propres recours. Et c'est là qu'il parvient à offrir mieux que jamais son affirmation comme dessinateur, comme illustrateur.

La double expérience dans l'illustration et l'affiche est donc essentielle pour Prieto. La puissance du récit, la capacité de rester fidèle au réalisme tout en mettant l'accent sur les points qui lui intéressent au moyen de l'image, sont des qualités retrouvés constamment qu'il applique à la médaille et pour lesquelles la médaille lui offre le meilleur support. La médaille, on dirait, a constitué pour lui le seul moyen de réunir en une unité plastique les acquis d'une trajectoire à deux versants parallèles qui probablement risquaient de trop se dissocier. Contrairement aux sculpteurs, soucieux de la forme, il n'a jamais mis en cause la notion de médaille. Bien au contraire, elle est devenue son seul moyen d'expression.

Si l'on songe aux domaines techniques traditionnels de la médaille, la gravure et la sculpture, on remarquera que Prieto figure, depuis 1957, parmi ceux qui ne proviennent pas d'aucune des deux. Il représente donc une certaine expérience et une apportation qui s'est avéré bien enrichissante. Outre le côté esthétique déjà évoqué, il importe de remarquer la portée de cette apportation du point de vue technique. En effet, bien que la maîtrise des moyens nécessaires à la réalisation du relief est évidente, il n'est pas moins certain qu'elle se dilue face aux recours propres de Prieto, découlant de sa formation, et il est juste se demander s'il s'agit d'un complément ou d'un remplacement.

Sur ce point, Prieto connaît la valeur de son expérience pour lui, vis-à-vis du moindre poids de la sculpture. Il sait que c'est là qui réside sa chance, accepte l'enjeu et parvient à montrer que cela est possible, que ces éléments, appliqués même au détriment de ceux de la sculpture, sont susceptibles d'octroyer à la médaille une force extraordinaire. L'utilisation des lignes, par exemple, compense le moindre jeu des volumes et, plus encore, elle offre une possibilité de juxtaposition ou complément. Le volume, en effet, est octroyé aux éléments d'une façon sélective et complète au moyen des pratiques du dessin.

Cette observation est importante. Il s'agit d'une juxtaposition encore, mais dont les éléments du dessin jouent un rôle déterminant pour le résultat esthétique. En synthèse, ce n'est pas le jeu des volumes, le relief, ce qui compte dans ses médailles. C'est plutôt la recherche de l'élément expressif par excellence, qui peut remplir le sujet de contenu. On l'a pu remarquer si bien aux paysages qu'aux visages, les symboles ou les autres éléments utilisés. C'est bien la transmission de l'image dessinée, son application à la médaille en valorisant de façon décidée ses qualités, non en les cachant, ce qui parvient à supprimer le moindre rôle du relief entendu comme sculpture. A titre d'exemple, le seul contour de la bouche, isolé et accentué, suffit à transmettre — *Rythme Pop, Andalucía* — le son du chant. Et même les états animiques trouvent son expression en termes identiques: les deux circonstances qui subit Abélard, plaisir et douleur, manifestées uniquement au moyen de la main et de la ligne de l'œil, sont bien explicites. Encore une fois on retrouve l'éternelle tension de Prieto entre les disparités.



Le Cri et le Silence
(Prieto)



Le Cri et le Silence
(revers)

L'application résolue de ces moyens, la valorisation de l'image, parallèle à l'exubérance de sa vitalité, c'est certes l'une des clés de son succès. L'ensemble de ces qualités ont en effet un rapprochement peu commun vers le spectateur. Il saisit, il le sait, il connaît les moyens de saisir et d'adopter la médaille comme support parfait pour canaliser l'ambition d'une formation duale. Il a été sans doute parmi les médailleurs les plus célèbres, les plus contestés en d'autres sens, de sa génération.

Manolo Prieto, en effet, appartient à la génération, au groupe d'artistes si l'on veut pas parler de génération, qui nous en toute probabilité le plus représentatif de la médaille espagnole du XX^e siècle. C'est le seul, dans ce groupe, qui possède cette formation particulière et qui travaille d'une façon si résolue dans l'art de la médaille. Il y adhère tard mais avec tous les honneurs. Manolo, le personnage le plus pittoresque aussi de ce groupe, toujours prêt à communiquer son humour, a été bien admiré et apprécié dans le monde de la médaille de ces années.

Il fut aussi un grand ami de la FIDEM. Bien que sa présence physique aux manifestations était rare, celle de ses médailles, souvent réalisées seul dans ce but, sera difficile d'oublier. Ses remarques, dures parfois, constituaient de très bons points de réflexion et stimule d'activité. Témoins aussi d'un caractère fort, complexe, d'une vie riche d'expériences. Il disait n'apprécier pas les hommages. Était-il sincère? Il méprisait, ça c'est certain, les réflexions ou les divagations qu'on puisse faire sur l'art. La plastique, valorisée extrêmement, devait suffire pour exprimer le tout; le reste était superflu et, la plupart des cas, basé sur l'ignorance déterminée par l'impossibilité d'en dire plus. Il fut toujours fidèle au principe de laisser parler l'image, au pouvoir absolu, pour elle-même. Peut-être il avait raison. Et, en tout cas, son oeuvre en est bien la preuve. C'est avec bien de satisfaction que je dois lui reconnaître tant d'enseignements transmis autant de fois qu'on a causé, à travers d'innombrables anecdotes, sur la médaille et sur l'art en général, et je suis sincèrement ému de dédier ce petit souvenir à sa mémoire.

THE UNEXHIBITED MEDALS

by Carlos Baptista da Silva

I. The medals which are being produced by Portuguese artists enjoy a remarkable burst of creativity, namely in recent years, revealing both imagination and a great sense of freedom. These artists are at ease to explore the themes that are proposed to them — the majority of which resulting from commissions and/or competitions — and to experiment different materials, thus pursuing clearly defined aesthetic goals.

In more recent years medals with a very specific subject-matter started to appear, moving away from the commemorative approach and developing creative meanings to represent events and turning to figurative and abstract forms to express poetic ideals or to record eligible moments in the history of mankind.

Artists have been experimenting with different materials, mixing them up to emphasise what they wish to communicate and using different modules which by putting them together succeed in obtaining individual units.

Such medals or part of them may be called *medal-objects* since they are small-scale sculptures in the aesthetic and technical meaning of the word. Artists, however, like to call these objects medals and they are generally accepted as such.

The evolution of the Portuguese medal for this exhibition is particularly interesting in relation to the creative process experienced by the most representative names whose works are on show here. The carefully detailed treatment of miniaturized low-relief is becoming incompatible with the dynamics of modern expression. Some artists are therefore developing three dimensional volumes, which can take the shape of monoliths or menhirs. Other works by virtue of their own specific finish are converted into what they actually represent, that is to say the medal itself.

The slides I have chosen try to illustrate several examples of this current which I believe to be rather assumed as such, and not as a kind of fashion.

EUCLIDES VAZ

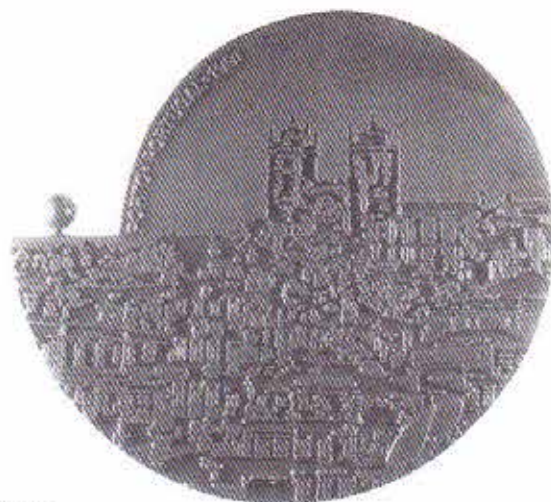
Series 'Via Crucis' 1979: Nativity, 85x70 mm, struck, bronze.



JOSÉ MANUEL AURÉLIO

Medal of Honour, Alcobaca 1970: Ø 70 mm, cast, bronze.





JOSÉ RODRIGUES

Roller-skating hockey world championship, 1991;
90 mm, struck + mixed technique, bronze.



ESPILGA FONSECA

25 Years of Artistic Activity, 1980; © 60 mm, struck; silver.

Moreover, beyond the Portuguese representation at the international exhibition on show at the British Museum central to the 23rd congress of FIDEM, I would like to make a very special reference to the work of a great Portuguese medal artist who died in 1991 — the sculptor Euclides Vaz. Four of his works are on show at the exhibition and a few others will be displayed on slides. Some are passages from the New Testament comprising a set of twelve rectangular shaped figurative low-reliefs without academic expression, on which he has worked for several years on commission from a Lisbon publisher.

It does not seem necessary for me to explain the unexplainable as they speak for themselves. There is a refined quality in the plastic synthesis shown in the shape and atmosphere, revealing the artist's mature technical mastery complemented by a correctly applied sober patina. Putting together a national representation is a very difficult task, because it deals with the subjective. Because of restrictions imposed on us (by the 'numerus clausus') it is not possible to assemble all the items one would wish to. Therefore, the Commissioner feels a sense of frustration when having to make choices, since artists seldom accept being left out.

This has led me to find a way of complementing the exhibition by means of the use of slides in order to show further items which could not fit in. This will allow the public a wider view of what is currently being produced in Portugal in this field of art. It is obvious that one has tried to avoid the presentation of a wide range of medals, because as it also happens in other countries, the majority of medals that are edited every year are commemorative, and seldom have artistic quality. It is like the work produced by excellent craftsmen, technically proficient, but lacking the artistic touch in their works.

It seems to us that we should accept at the same level, both the artist with an academic curricula and the self-taught artist. The fundamental element is quality, combining creativity and technique. This is the argument in favour of the Portuguese medal, giving it an original quality when compared to what is being produced in other countries.

This identity is becoming steadily confirmed in a way that honours the Portuguese medal and Portuguese art in general.

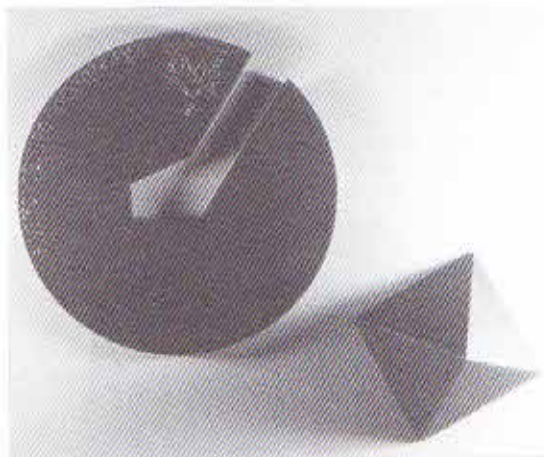
II. This exposition has been followed by the projection of slides. The works displayed (circa 40 medals) have been commented upon for their historic and artistic content.



ANTÓNIO MARINHO
Tribute to Vasco Costa-Editor, 1992;
80x65 mm (irregular); struck; brass (black enamel).

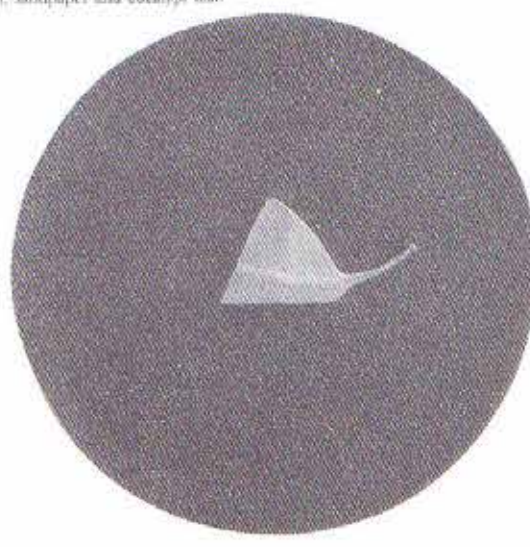
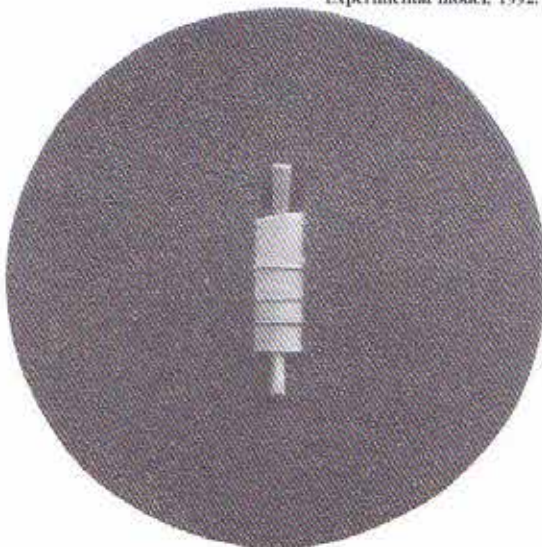


CLARA MENERES
Instituto Português de Qualidade, 1991 (medal-object);
65x65x20 mm crystal and bronze (silver patina).



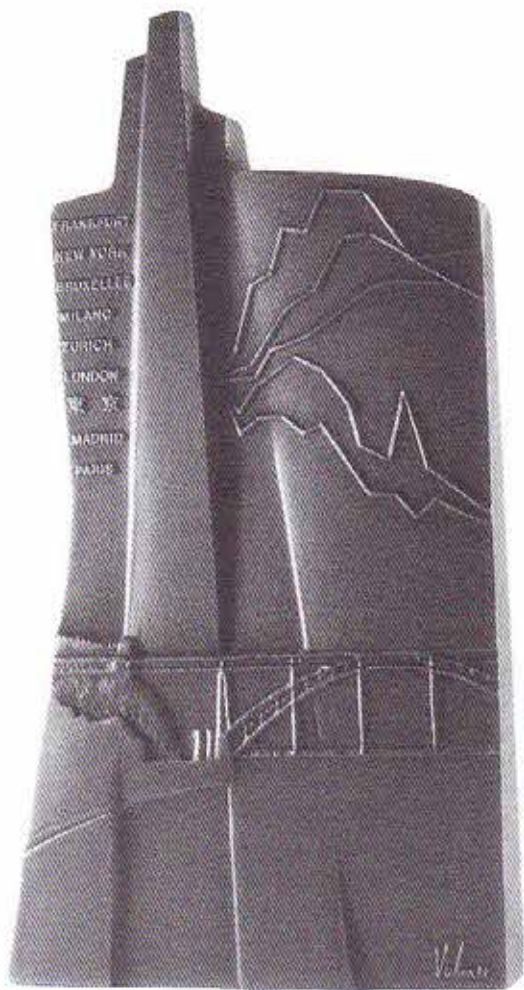
JOSÉ JOÃO BRITO
'Expendere Omnes Casos' — Armed Forces, 1991 (medal object);
80 mm (irregular); struck; bronze (steel patina).

HELENE BATISTA
Experimental model, 1992; Ø 80 mm, sandpaper, eucalypt leaf and matchstick.
Experimental model, 1992; Ø 80 mm, sandpaper and eucalypt leaf.





JOÃO DUARTE
Jerónimo Martins Company, 1990 (medal-object):
 28x25x25 mm, direct engraving, bronze.



M.ª IRENE VILAR
Medal-Object: 95x65 mm, bronze.



CHARTERS DE ALMEIDA
Brisa (Motorway builders) — Commemoration
of the new Lisbon/Porto motorway (medal-object)
 108x100x170 mm, cast-iron/mixed technique
 silver patina/enamel.



I. Z. CORDEIRA
Tribute to sculptor António Marinho (medal-object):
 110x55 mm (irregular), cast, bronze
 (green/golden patina).

DISEGNO, FORMA E INCISIONE

di **Ettore Lorenzo Frapiccini**

Gli argomenti presentati in questa relazione sono quelli su cui si fonda il percorso di realizzazione della medaglia dedicata a Tiziano Vecellio, presentata dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato ed esposta nello spazio a me dedicato della mostra organizzata in occasione di questo congresso FIDEM.

La ricerca sul segno come elemento di comunicazione non è solo alla base dell'arte astratta, ma coinvolge soprattutto quella figurativa nel rapporto tra chi genera una immagine e chi la interpreta. Gli artisti impressionisti — e non solo loro — rimasero affascinati dalla pittura dell'estremo oriente: in essa ravvisavano e «riscoprivano» la validità del semplice segno come energia comunicativa. La forza espressiva del segno dipende dal lungo percorso che ha condotto ad esso come codificazione del significato.

Sono dell'idea che nella situazione nella quale ci troviamo ad operare oggi, caratterizzata da una «pioggia» di immagini, la medagliistica dovrebbe recuperare il valore plastico del segno. La medagliistica dovrebbe abbandonare, in parte, l'insistenza sul canone modellativo «esteriore», che si trova su una strada già da lungo tempo percorsa, ed abbracciare la ricerca di nuove espressioni che incontrino la forza «interiore» dei piani e la vitalità delle superfici, evitando il più trito naturalismo. In questo senso la medagliistica del centro Europa è notevolmente avanti.

Il mio studio è impostato sul complesso di composizione punto-linea e il lavoro presentato è un tentativo di applicare tale studio.

L'idea dell'impianto compositivo, nella medaglia, viene elaborato in progetto grafico, ma sempre e comunque pensata come espressione di volume durante ogni fase della lavorazione. Quindi soprattutto nel disegno si materializza il concetto di forma tridimensionale, anche se il risultato effettivo è un elaborato in due dimensioni.

Il disegno pur non esprimendo il valore quantitativo, evidenzia quello qualitativo dei rapporti volumetrici.

Nei passaggi di concezione del segno, degli elementi costituenti la figurazione, si hanno ben presenti i sistemi di superficie di fondo. Questi nascono non solo come piano passivo di supporto, come termine di mediazione degli elementi rappresentati, ma come elemento esso stesso.

Sicuramente sottovalutare questa caratteristica espressiva del fondo su cui «giacciono» le altre forme, potrebbe creare incongruenze e malfunzionamenti della composizione.

Il problema del piano di fondo spesso, al momento di progettare crea maggiori difficoltà rispetto alle parti più marcatamente «raffigurative».

Il fondo ha una consistenza che tende a sfuggire: non è aria, quindi incorporea, è materia concreta ed è parte integrale della plasticità del lavoro.

I risultati ai quali sono arrivato o meglio i limiti che mi sono posti sono stati in parte vincolati dai canoni estetici dominanti, per cui partendo da certo gusto corrente (marcatamente romantico), ho cercato di inserire la mia esperienza in un processo che chiamerei «involutivo» (privando il termine della sua valenza negativa). Parallelamente alla ricerca grafica e compositiva mi sono concentrato sulla componente tecnica della realizzazione del lavoro.

Tecnica e impianto compositivo, quindi procedono insieme in questo mio particolare interesse per il «segno incisivo». E prevalentemente di questo «segno» che intendo occuparmi in questo scritto; così come nasce dal taglio del bulino.

Voglio precisare, a questo punto, che la tecnica a cui faccio riferimento riguarda solo e unicamente il taglio diretto su matrice: ossia la creazione immediata della figurazione, degli altri elementi sul piano e del piano stesso, partendo dalla superficie liscia e vuota. Tale tecnica ha costituito per lunghissimi periodi, fin quasi al Barocco, quella principale per la creazione di conii per medaglia e moneta.

Il tipo di elaborazione del complesso compositivo per l'incisione segue lo stesso che si attua per il piano grafico e pittorico. Va osservato che se è vero che la modellazione a basso rilievo di una medaglia è innegabilmente priva di colore, bisogna dire che, come per la grafica, vi sono tutta una serie di espedienti per suggerire la sensazione dell'effetto cromatico.

Sul discorso della tecnica e della composizione attraverso elementi, faccio mie le argomentazioni che Vassily Kandinsky espone nel libro «Punkt und Linie zu Fläche» del 1926.

Precisamente egli afferma che: «Ogni differenza naturale non può mai rimanere superficiale e non deve — essa deve puntare alla profondità, cioè verso l'interno delle cose —. Anche le possibilità tecniche sono funzionali e dirette a uno scopo nel loro sviluppo, così come ogni altra possibilità, sia nella vita materiale... sia in quella spirituale» e ancora precisa:

«L'equitoco sulle differenze fondamentali fra le suddette possibilità del procedimento ha portato spesso ad opere inutili e perciò ripugnanti. Queste opere sono il risultato di un'incapacità a riconoscere quel che è l'interno delle cose nel loro aspetto esterno — l'anima diventa dura come un guscio di noce vuoto, ha perduto la sua capacità di immersione e non può più penetrare nella profondità delle cose, la dove diventa udibile il battito del loro polso sotto la scorza esterna. Gli specialisti della grafica nel XIX secolo non di rado erano fieri della loro capacità di dare l'illusione

di un disegno a penna con una silografia o di un'acquaforte con una litografia. Opere di questo genere possono essere qualificati come testimonii paupertatis. Anche il gallo che canta, la porta che scricchiola, il cane che abbaia, possono essere imitati sul violino con altrettanta abilità senza, per questo, che ciò sia mai considerato opera d'arte. Sempre continuando il discorso sullo specifico tecnico e discorrendo sul rapporto fra elementi e piano di fondo, afferma: «La superficie di fondo è materiale, è un prodotto puramente materiale e dipende dal tipo di produzione da cui deriva. Come è già stato ricordato in precedenza, abbiamo a disposizione le più diverse possibilità di fattura: superficie liscia, ruvida granulosa, graffiata, lucida, opaca e infine la superficie plastica, che:

1) isola gli effetti interni della superficie di fondo

2) in connessione cogli elementi li accentua in maniera particolarmente energica. Più avanti aggiunge: «Naturalmente, oltre al materiale e allo strumento per la produzione di una superficie di fondo materiale, si deve tenere conto nella stessa misura del materiale e dello strumento per la produzione della forma materiale degli elementi.»

Nella mia ricerca ciò che ho cercato di ottenere è la semplificazione e l'immediatezza nel riconoscimento dei particolari costruttivi.

Ho adoperato quindi il disegno eseguito con il taglio del bulino, direttamente, aggredendo il piano di fondo e ricavando i vuoti larghi, le linee e i punti. Questi elementi costituiscono il volume di convessi, in parte modulari e in parte liberi nella forma, tali da animare la composizione di energie pulsanti.

Gli stessi elementi tracciano un disegno non così facilmente realizzabili con l'uso di altre tecniche, per esempio di grafica su foglio, perché disegno costruito sfruttando le caratteristiche specifiche della tecnica dell'incisione a taglio diretto.

Ho cercato di attenermi al tipo romano, nel quale i piani più estesi sono trattati come se fosse lo stesso piano di fondo che prendendo vita, acquista l'impronta e i volumi della modellazione ed i segmenti di modellazione corrispondenti ai particolari fisionomici sono trattati secondo il principio degli elementi grafici: punto e linea. L'intento fondamentale era quello di ridurre all'essenziale tutto ciò che si poteva rappresentare con un unico volume, ben percettibile sia nella collocazione che nella forma: ad esempio, l'insieme dei movimenti dei segni della barba, se fosse stato rappresentato con segni descrittivi con maggiore precisione l'effettiva sua costituzione, avrebbe acquistato maggiore

verosimiglianza, ma contemporaneamente avrebbe perduto la vitalità che l'affermazione del metallo conferisce.

Consequentemente viene ridotto il problema di lettura delle forme. Il fine da ottenere era un insieme i cui piani fossero immediatamente percepibili e riconoscibili nelle loro caratteristiche spaziali e volumetriche, come singoli elementi (analisi) e nella ricostruzione dell'insieme (sintesi).

Non ultima nelle mie intenzioni, era quella di recuperare la semplicità nella tecnica dell'incisione a taglio diretto.

In parole più semplici ottenere il massimo del risultato con il minimo delle operazioni necessarie, rispettando le forme che naturalmente lascia l'utensile, sfruttando quindi queste forme per ottenere le mie superfici.

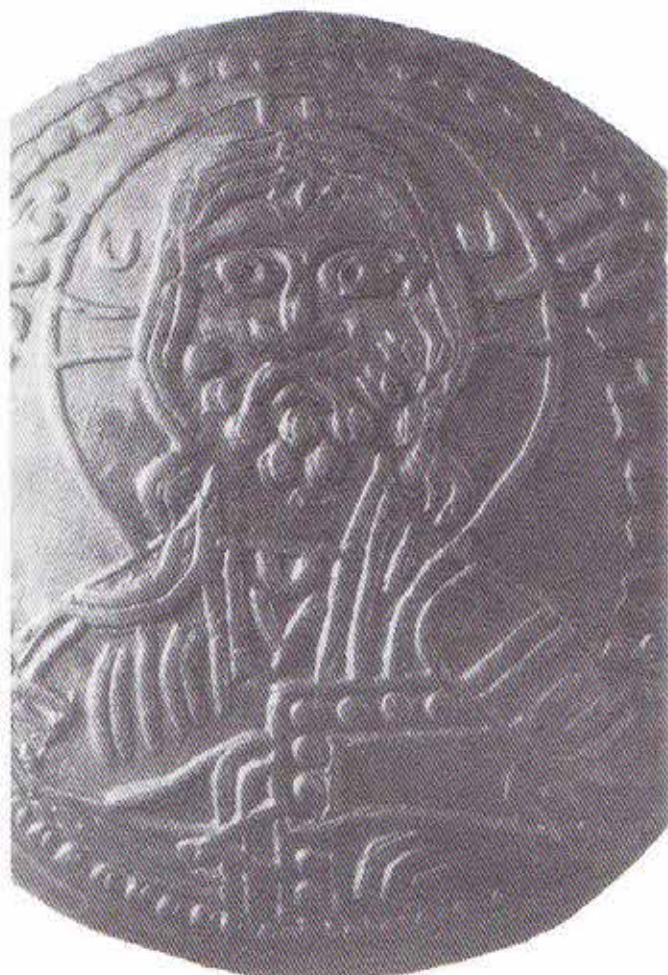
Sull'argomento della specificità delle tecniche tema del rispetto delle caratteristiche del materiale su cui si lavora e di quello con cui si lavora, che abbiamo incontrato nel testo di Kandinsky, vorrei ancora riportare alcune considerazioni estratte dal libro «Oro, argento, gemme e smalti» di Angelo Lipinsky, nell'edizione del 1975.

Parlando della lavorazione a traforo di gioielli, traccia un discorso valido anche per l'incisione: «...Cocbe de la Feré, uno dei più autorevoli dirigenti presso il Louvre a Parigi, attraverso il raffronto di ingrandimenti ha voluto mettere in evidenza per la prima volta... i sorprendenti risultati delle sue indagini: su di un pendaglio d'oro, con scarabeo nero, gemme «a cabochon» e perle — appartenente così allo stile «policromo» del III secolo dopo Cristo — il lavoro si presenta quanto mai irregolare: colpi di bulino e di scalpello andati fuori segno, sbavature, curvature che assomigliano piuttosto a linee spezzate. Visto dal lato rovescio, poi, tutte queste già irregolari, perforazioni presentano i bordi slabbrati ed irregolari, così come li avevano segnati gli arnesi da lavoro «di questa tecnica sommaria aggiunge»: «...essa si presenta (con) ...una esecuzione tutt'altro che «pulita», per usare un termine caro agli artisti dell'oro e dell'argento d'Italia nei secoli a noi più vicini, ...c'è da chiedersi se questa assoluta mancanza di «pulitezza» si debba attribuire all'incapacità dell'artista o non piuttosto ad una ben determinata «intenzione» oppure, per dirla con Alois Riegl in «Kunstwille», cioè una esplicita «volontà artistica».

La risposta viene... ponendo a raffronto con questo gioiello una sua copia ottocentesca. In questa copia il lavoro appare eseguito con grande cura: niente o quasi, di colpi di bulino ancora visibili, nitidi i contorni delle curvature, anche sul lato posteriore tutto è liscio, lucido, levigato. Ebbene il raffronto tra l'originale apparentemente rozzo e la copia

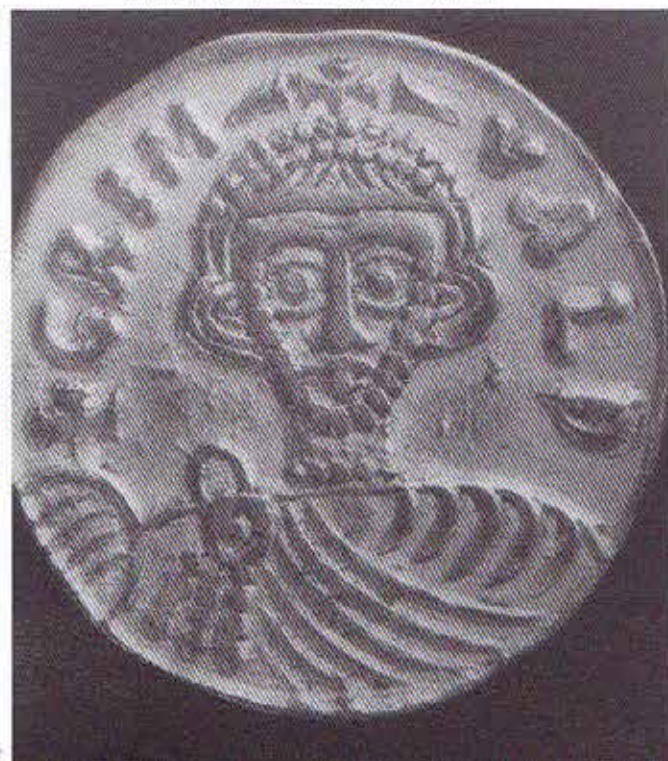
Particolare di un calderone in argento e oro (Sec. I a.C.)





D'oro, Roggero II, Palermo (1140-1154).

D'oro, Grimaldo III, Benevento (788-792).



così regolare, precisa e "pulita" soprattutto "corretta", va a totale svantaggio di questa imitazione, mentre fa risaltare l'antico prototipo per la sua interiore vitalità vibrante, eccheggiante ancora del nervosismo creativo delle mani che l'hanno realizzato; vi si avverte l'immediatezza dell'atto creativo tutto teso unicamente alla realizzazione di una visione artistica», conclude Lipinsky.

«...Questa affannosa ricerca della "perfezione" tecnica e della "pulitezza" veniva a privare, come si è visto attraverso questo raffronto — estensibile a tanti altri esempi — di un fattore imponderabile e, tuttavia, chiaramente percepibile: la vitalità immediata e vibrante delle arti di tutto il mondo antico dinanzi ad un'aridità vera e propria — nella più ampia accezione del termine — di ogni produzione di imitazione.»

La liberazione da canoni imitativi ancora presenti soprattutto nelle tecniche più vicine all'artigianato, come l'incisione, passa soprattutto attraverso la modifica dei criteri compositivi del disegno.

Curando in una modellazione (forma plastica) i valori e i pesi degli elementi costitutivi e non ponendosi più il problema dell'imitazione del particolare naturalistico, si ottiene un nuovo punto di vista che partendo dal reale, diviene segno nel momento creativo e diviene codice comunicativo.

Impostando in questi termini il problema del disegno nella medaglia, non si è più in grado di scindere il momento «grafico» dal momento «tecnico», ossia non esiste più un disegno, valido come progetto, che possa essere realizzato con qualsiasi tecnica. Ogni disegno ha già al suo interno lo «specifico» della tecnica che permetterà la sua trasformazione in oggetto.

Una riprova che la composizione per punti e linee sia la più congeniale per l'incisione è la constatazione che in una tecnica gemella ad essa, la giuttica, le operazioni fondamentali sono la costruzione di linee e di punti.

L'incisione dei metalli con quella delle pietre ha più affinità che divergenze, la principale delle affinità è il modo di affrontare la superficie. La giuttica era già praticata quando sull'esperienza tecnologica di questa arte nasce e si impianta quella dell'incisione di metalli. L'ultima tecnica prende i suoi strumenti, ma soprattutto il modo di vedere il complesso plastico e compositivo, dalla prima tecnica.

È nel mondo greco che si raggiunge la massima espressione tecnica nella creazione dei conii. Greci erano gli incisori dei primi secoli di Roma. Quando mi riferisco, in questo scritto, all'incisione romana, ho come idea soprattutto l'arte di quel periodo in cui, superato il complesso nei confronti del mondo greco, negli ultimi tempi dell'impero, si afferma uno stile propriamente «romano», autonomo e caratterizzato dalla semplificazione, stile che si distacca dall'impianto greco ma che attualmente viene giudicato decadente e privo di bellezza.

Aprò a questo punto una parentesi per insinuare il dubbio che forse periodi che vengono ritenuti privi di interesse artistico, epoche cosiddette barbare, vadano riesaminate con ottica diversa. Occorre osservare attentamente se l'arte di questi periodi non abbia significato e finalità diversi da quelli che noi ci aspetteremmo che avessero, significato e finalità che importano nell'opera canoni estetici particolari, contrastanti con una estetica di periodi in cui questi fenomeni sfuggono o non hanno rilevanza.

Con l'espansione dell'impero il mondo romano influenzò le civiltà il cui territorio annetteva come provincia o con cui veniva in contatto, ma alla stessa maniera ne rimaneva a sua volta influenzato. A questo proposito è interessante il rapporto fra arte romana e quella delle popolazioni celtiche del centro-europa.

Queste popolazioni, divise in tribù, — alcune delle quali tendenzialmente nomadi —, conoscevano tutta la tecnologia metallurgica del tempo, ma per l'oreficeria affinarono una tecnica che ruota intorno alla lavorazione della lastra tirata: sbalzo e coniazione sono quelle che interessano il discorso medagliatico.

I tipi rappresentati sulle monete celtiche erano originali imitazioni dei tipi greci e romani. Da questi, però, gradatamente si staccarono, modificandoli in composizioni basate su linee e punti, con risultati estremi di pura astrazione.

Oltre che da questioni di gusto, religione e cultura, in parte, questo modo di procedere doveva dipendere dal loro voler sfruttare semplicemente le più immediate caratteristiche della tecnica che essi adoperavano, assecondando la «natura tecnica» della produzione.

Sull'onda di questo mio vedere il disegno nell'incisione, è nata l'idea dell'esercitazione che si concretizzasse in medaglia, ricavata da conii realizzati rigorosamente a taglio diretto, cercando di avviarmi sulla strada dell'applicazione della composizione mediante gli elementi grafici di cui ho trattato in questa mia relazione.

Vorrei aggiungere, come omaggio alla prestigiosa sede che ospita l'odierno Congresso FIDEM, ho scelto di riprodurre, interpretandolo secondo i principi esposti, sul rovescio della mia esercitazione, quello di una medaglia del 1627 conservata al British Museum.



Particolare di medaglione d'oro con cyma in profilo, Roma (Sec. III d.C.)

D solido d'oro, Valentiniano III (425-455 d.C.)



D denario in argento, Arekocata (Sec. II a.C.)

Uno speciale ringraziamento a David Renka.

SITI BIBLIOGRAFICI

- Kandinsky W., *Punto linea superficie* Adelphi, Milano 1992
Grunsky A., *Oro, argento, gemme e smalti* Obolchi, Firenze 1975.
Bianchi Bandinelli R., *Organicità e astrazione* Feltrinelli, Milano 1956.



PROJECT, FORM AND ENGRAVING

by Ettore Lorenzo Frapiccini

The subjects covered in this paper those on which is based my approach to the creation of the medal dedicated to Titian that was presented by the IPZS at the 1992 FIDEM Congress held in London.

The study of the mark as an element of communication is not only at the basis of abstract art but especially involves figurative art in the relationship between the person who creates and the one who interprets it.

The impressionists, as well as others, were fascinated by the art of the Far East. In it they recognized and rediscovered the validity of the simple mark as a communicative force. Its expressive power depends upon the path which has led to it as a codification of meanings.

Given the situation today where we are continuously 'flooded' with images, in my opinion the medal should reassess the plastic value of the mark. It must abandon, in part, the insistence on the 'exterior' canon of modelling that it has already followed for so long and embrace the search for new ways of expression which meet with the requirements of the 'interior' force of the planes and the vitality of the various surfaces avoiding thus trite naturalism. In this sense the medal in Central Europe is considerably ahead.

In my research I try to consider the composition as being made up of the elements: lines and points (and of course spaces). The Titian medal is an attempt to apply what I have learned.

The composition of a medal thought worked out graphically must constantly be thought of as an expression of volumes so that even in the drawing stage the concept of its three-dimensionality materializes thought it is expressed in two dimensions.

Thought the quantitative value of the relationship between the various volumes may not be expressed the qualitative one is.

During the phases of planning how to use marks to render the figures and/or other decorative parts one must also keep well in mind the ways of treating the background surfaces. These should not be considered as just passive supports or vague areas in which the representational parts react but instead as themselves active components.

Underestimating this expressive nature of the background on which the other forms 'lay' will almost certainly cause inconsistencies and awkwardnesses in the composition. Often during the planning of a medal the background may cause greater difficulty than the actual figurative parts. The background has a consistency that is hard to pin down, it is not air and therefore immaterial but instead it is solid matter and an integral part of the plasticity of the work.

The results that I reached or rather the limits that I set were in part conditioned by prevailing aesthetic canons so that starting out from a certain current taste (notably romantic) I tried to insert my experience in a process that I would call 'involution' (excluding however, the negative connotations). Parallel with my graphic and compositional research I have concentrated on the technical aspect of creating a medal. Technique and composition proceed side by side in this interest that I have in the 'engraver's sign' and it is mainly

about this 'sign' as it left behind by the engraving tool, that I intend to concern myself in this paper. At this moment I feel that it is important to specify that by technique I mean engraving by hand directly into steel to produce the matrix; that is, the direct creation of the figures, of the other possible decorative elements on the background plane and of even the plane itself starting with a smooth flat surface. For much of history, until almost the baroque period, this technique constituted the principal method for making the dies coins and medals.

The process used for the elaboration of the composition of an engraved medal or coin is the same as that used in drawing and painting. Though it may be true that low relief modeling is undeniably monochromatic, as in drawing there is a variety of ways to suggest chromatic effects.

Concerning the discussion about technique and composition, much of what Vassily Kandinsky has to say in his book *Punkt und Linie zu Fläche* of 1926 is pertinent to this discussion. He speaks about the necessity in a work of art of arriving at the essence of something and not stopping at superficialities. As an example he states that with a violin one may be able to reproduce the sound of a rooster crowing, a door squeaking, or a dog barking yet no one would consider this use of technique as a work of art! In the same way one should not consider a clever display of technical ability in painting or sculpture as necessarily a work of art. For Kandinsky each material, tool, or technique has an intrinsic quality which should be respected. Later on he talks about the importance of the background as 'something' and the need for actively considering its treatment. What I have tried to obtain in the Titian medal is simplification and immediacy in recognizing the structural details. To achieve this I chose to exploit the possibilities offered by directly working the metal surface with engraving tools to create spaces, lines and points. These elements make up the forms, some of which are modular and some free form so as to animate the composition with vibrant energy. The effect that they create could be not easily achieved using other techniques such as drawing, for example, because the actual image is constructed by taking advantage of the specific characteristics of the direct engraving technique.

I tried to follow the roman type in which the larger planes are treated as if it were the background that coming alive, acquired the shape and volumes of the modeling and in which the segments of the modeling that correspond to the features are treated according to the principle of the graphic elements: point and line. My underlying intention was to reduce to the essential all that which could be represented with a single volume clearly perceptible in placement and form. For example, when engraving the beard I could have used the signs of the tool to render form with great descriptive precision. In doing so my work would have acquired more realism yet at the same time it would have lost the vitality that is given by letting the material express itself. Consequently the observer is helped with the problem of understanding the form. The goal was a complex of

planes what were immediately perceptible and recognizable in their spatial and volumetric characteristics as single elements (*analysis*) and at the same time as partaking of a whole (*synthesis*).

Last but not the least of my intentions was a return of simplicity in the technique of direct engraving. In other words, to get the maximum result with the minimum of operations, respecting the signs that the tool leaves and taking advantage of them to create my surfaces. Returning to the discussion that we found in Kandinsky about the individuality of each technique and respect for the characteristics of the materials and tools used I would like to quote some remarks taken from the 1975 edition of *Oro argento gemme e smalti* by Angelo Lipinsky. Though speaking about pierced work in jewelry his observations are equally valid for engraving: *«...Cocbe de la Ferté, one of the most authoritative directors at the Louvre, by comparing photo enlargements wanted to make known for the first time... the surprising results of his investigation: the workmanship on a gold pendant with a black scarab, gem "a cabochon", and pearls — belonging to the "polychrome" style of the third century after Christ — is extremely irregular: traces of slips of the engraving tool or chisel, burrs, curves that seems to be made up of a series of broken lines. These various perforations, already irregular enough when from the front, when viewed from the back, exhibit chipped and broken edges bearing all the signs of the tools used to produce them.»*

About this summary technique he adds: *«...the execution of the objects is anything but "clean", to use a term dear to the Italian goldsmiths and silversmiths of more recent times, ... one should ask oneself if this absolute lack of "cleanness" was due to the inability of the artist or was instead the precise "intention", or rather as Alois Riegl would say, a "künstwille", that is, an explicit artistic will. The answer comes... comparing this jewel with a 19th century copy. Here the work is executed with great attention: almost no visible traces of the tool, sharpness in the contours of the curves, and, even on the back, everything is smoothed, shined, and polished. However a comparison between the original, apparently coarse, and the copy, so regular, precise, and "clean" and above all so "corrected" is entirely unfavorable to the imitation while it shows up the ancient prototype for its vibrant interior vitality will resounding with the creative act entirely aimed toward the realization of an artistic vision.»* Lipinsky concludes saying *«...This desperate search for technical "perfection" and "cleanness" of execution began to deprive the work, as we have seen from this comparison applicable to many examples — of a factor which is imponderable yet clearly perceptible: the immediate and vibrant vitality of the arts of all the ancient world beside the absolute anemia, in the widest sense of term, of many imitations.»*

Liberation from the imitative canons still present, especially in the minor arts such as engraving, must come about through the modification of the criteria of what the preparatory drawing should express.

When in a modelling one works with the values and the weights of the constituent elements instead of being concerned exclusively about the problem of imitating a certain naturalistic detail one obtains a new point of view that starting out from reality becomes a sign in the creative moment and a code for communication.

Seeing the problem of the project for a medal in these terms one can no longer separate the "graphic" moment from the "technical" moment. That is, it is no longer correct to consider that a project can be realized using any technique.

Each drawing already has in its interior the "specificness" of the technique that will permit its transformation into an object.

Further confirmation that composing by means of points and lines is the most congenial to engraving is the fact that in glyptica, a technique very similar to engraving, the fundamental operations are the constructions of lines and points. Between engraving metal and engraving stones there are more affinities than differences the main one being the approach to the surface. Glyptics was already long practiced when on the basis of this technological experience the engraving of metals was developed. This second technique not only took the tools but above the way of seeing the plastic and compositional structure of the first.

It was in the Greek world that the maximum technical expression in the creation of dies was reached. Most of the engravers in the first centuries of Rome were Greek. When I refer to Roman engraving in this paper I have in mind particularly the art of that period toward the end of the empire when, finally having overcome a sense of inferiority toward the Greek world, what could be considered as a «Roman» style autonomous and characterized by simplification asserted itself. It is a style that separates itself from the Greek approach and which is currently judged as decadent and lacking in beauty.

Before going on I feel that it is necessary to suggest that perhaps the periods that are considered lacking in artistic interest, the so called barbaric periods, should be re-examined from a fresh point of view. One should stop and ask if the art of these periods might not have had a meaning and a purpose that were different from what we expect of them. A meaning and a purpose that were given to the work by particular aesthetic canons which in another period may be lost or at the least no longer relevant. Through its expansion the Roman world influenced the civilization of the areas with which it came in contact with and in here it too was influenced by them.

With regards to this it is interesting to note the relationship between Roman art and that of the Celtic populations of Central Europe. These populations, divided into tribes some of which basically nomadic, knew all the metallurgical technology of their time but for jewelry they refined techniques that were based on the use of sheets of metal, such as repoussé and coining. Techniques which are also fundamental to the creation of medals.

The types represented on Celtic coinage became interpretative imitations of Greek and Roman originals. Gradually however they moved away from these changing them into compositions based upon lines and points achieving extreme results of pure abstraction.

Besides questions of taste, religion, and culture, in part this method of proceeding must have simply depended upon their desire to take advantage of the most immediate characteristics of the technique that they used, favoring the «technical nature» of the production.

As a result of my attempt to see the final engraving in the preparatory drawing I decided as a practical exercise to try and make a medal, struck from hand cut dies, in which I could apply the concept of composition by means of the graphic elements, point and line.

I would like to add that in homage to the prestigious location that is housing today's FIDEM Congress I chose to reproduce on the reverse of my exercise, interpreting it according to the principles set forth, the reverse of a medal from 1627 found in the British Museum.

MEDALLISTS TALK WITH THEIR HANDS

by Joseph Veach Noble

I never met a fine medallist who also was a great orator. In looking back over history no famous medallist is also remembered for his or her speeches, and as far as I can determine, no medallist nor any sculptor for that matter, has had his or her words immortalized in Bartlett's *Familiar Quotations*.

Medallists may be tongue-tied, but they do have something to say — and they can be very articulate. From Antonio Pisano, called Pisanello, to Augustus Saint-Gaudens, Victor Brenner, Paul Manship and Laura Gardin Fraser, all have spoken with their hands. They communicate with images and forms they created that fairly shout their message. After all, the art of the medal is a form of visual communication. For example, Marcel Jovine chose the subject 'Creation' for a medal for the Society of Medallists. What could be a more appropriate visual image than God creating Adam based on Michaelangelo's fresco on the ceiling of the Sistine Chapel in Rome? In his preliminary sketches he fit the two figures into the circular confines of the medal. Then in the finished obverse he filled the sky behind them with a swirling galaxy of stars. For the reverse he created a spiral of life forms starting with the simplest one-cell creatures, and progressing through the dinosaurs, reptiles and mammals to the chimpanzee. This sketch for the evolutionary spiral had to be paleontologically correct. Then he added man at the apex. At last, the reverse of the medal was complete, and the two sides of the medal visually told the entire story of creation without a word of inscription.

How long would it take you to describe the scene and mood that Jovine has depicted in a way that can be absorbed almost instantly? And how many words would have to be used? If the old saying that 'One picture is worth a thousand words' is true, then surely one medal equals two thousand words apportioning a thousand to each side.

Words are, after all, but abstract symbols describing reality, whereas medallist sculpture portrays it directly. Also there is no language barrier, no translation needed, even if the medal was created in a foreign land hundreds of years ago. Italian, French, German, Russian and English medals speak directly to us in ways we all can understand. Medallist sculpture is a universal language.

When I chose Donald DeLuc to create the medal 'The Sculptor at Work' for Brookgreen Gardens of American Sculpture, he overwhelmed me with thirty-three full size finished drawings of possible treatments. All were appropriate, but eventually I selected the two that were completely complimentary. For the obverse the sculptor is shown modeling a female figure in clay, Diana, the Goddess of the Night. Most fittingly on the reverse the

sculptor is carving a male figure in stone, Apollo, the Sun God of the Day. DeLuc created his clay models the same size as his sketches. Finally, the struck bronze medal was produced, and both the obverse and the reverse became a harmonious entity the meaning of which is easily understood by everyone.

The subject 'Inspiration' is not tangible, and is open to an unlimited number of interpretations. The several preliminary idea sketches of Joseph Sheppard clearly show him searching for a way to treat the idea of 'Inspiration' in a concrete manner. Eventually, he concentrated on the image of a sculptor studying a large block of marble, and imagining a nude figure of a woman he saw in the stone. That was the basis for the obverse, and then of course, the reverse naturally showed the sculptor contemplating his nearly finished statue free at last from the block of marble. In struck bronze this finished medal uses the two sides to show the time that elapsed between the inspiration of the sculptor on the obverse, and the fulfillment of the sculptor's idea on the reverse.

In creating a medal the medallist sculptor should first think of the message the medal is to convey, and not be

Final sketch for reverse of Creation medal.



obstructed by considerations of style and technique. They are also important but their consideration comes later. The key word on which the medallist must concentrate is *Why*—why is this medal to be created?

With the *Why* firmly in mind the next question is *What*—what visual elements, what subject matter, should be placed on the two surfaces of the medal? The choice of these elements must be directly related to meet and fulfill the initial question *Why*. If a subject does not answer clearly and directly it should be discarded, and the medallist must seek further until the subject matter clearly and concisely transmits the fundamental idea behind the medal.

Only when the *Why* and the *What* have been worked out, can the medallist then turn to the consideration of style and technique. They are the answer to the question *How*—how is the medal to be executed? The style and technique must be compatible to the subject matter, and to the fundamental reason for the creation of the medal. Not only should the style and technique harmonize with the images on the medal, but also they can strongly influence the aesthetic appeal of the medal as a work of art.

Now let us examine some medals that illustrate this logical step-by-step approach. After all, it is much more difficult to create a medal than a simple single bas-relief or, for that matter, a conventional piece of sculpture. The standard bas-relief or freestanding piece of sculpture is a complete statement in itself. Although each side of a medal appears to be a complete visual statement, in actuality it is the inter-relationship between the obverse and the reverse which creates a cumulative impact which is greater than the sum of the two sides. One of the great strengths of the art of the medal is this creating of an intellectual or emotional impact by the juxtaposition of the two sides.

For example, let us examine these points in a medal by Carl Paul Jennewein. The *Why* of this medal was the theme of *Gloria and Fama*. While there are thousands of possible subjects which could have been chosen to illustrate this theme, for the *What* he chose a winged child to depict *Gloria* because the child carries two laurel wreaths symbolizing

the purity of motive in achievement. This was contrasted on the reverse with the representation of a cicada symbolizing the *Fama* which comes from public notice achieved by noisy and shrill self-assertion similar to that of the obstreperous but insignificant creature, the cicada. Then for the *How* which has to do with style and technique, the medallist chose a style reminiscent of ancient Roman coinage. Both the placement of the figures and the lettering reflect a classical antecedent. The technique then had to be in keeping with the style and is quite detailed and realistic. Thus the medal presents *Gloria* as a beautiful achievement, and *Fama* as a noxious result of self-promotion.

A completely different kind of medal was created by Marika Somogyi for Brookgreen Gardens of American Sculpture which issues a fine art medal each year. In this case the *Why* had to do with the theme of gardens, and what garden could be more appropriate than the first garden, the Garden of Eden? This theme obviously dictated the subject matter, the *What* of the medal, which of course put Adam and Eve on the obverse and the Tree of Life on the reverse. With those two important points settled, the sculptor's sketches could be strong and definitive. Only minor adjustments were made in creating the final models. *How* the medal was presented in style and technique included the shape of the medal in the form of an apple cut in half. Even the metal of the medal which was red copper symbolizing the red of the apple added to the effect.

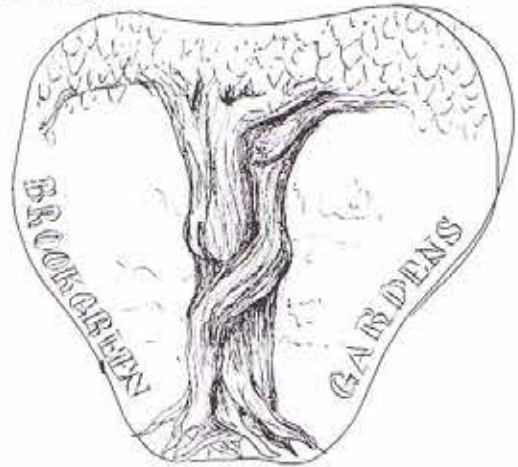
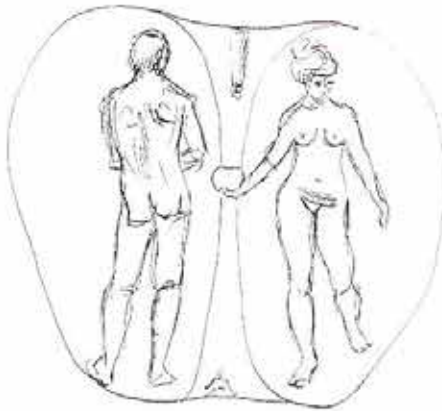
A medal by Nicola Moss had as its *Why* the assignment of presenting the famous naturalist, Charles Darwin. Obviously the obverse was a portrait of this man who formulated the theory of evolution, however, the reverse seemed to offer many different possibilities. By using the *What* approach for the subject matter it was obvious that the reverse should be a Galapagos tortoise because it was the observation by Charles Darwin that the tortoises' shells were different on various islands which led to his ideas on evolution. The subject matter then dictated the *How* of the style and technique so that the portrait on the obverse was modeled in a free impressionistic manner, and the tortoise was

Creation by Marcel Jovine, 1991, struck copper, 100 mm





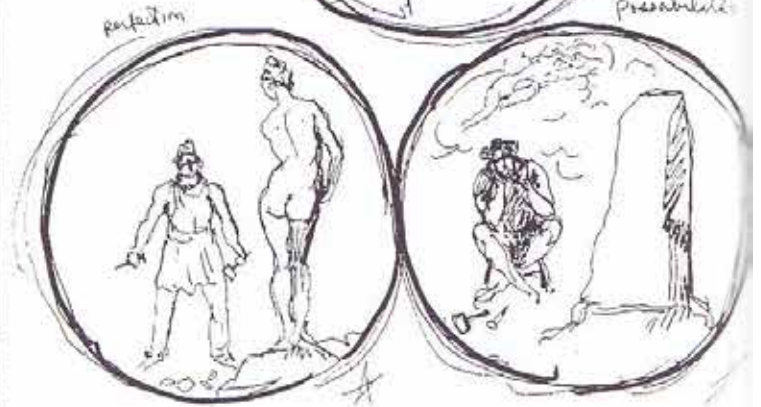
Final sketches for The Sculptor at Work medal



Sketches for the Adam and Eve medal by Munka Somogyi



Final sketch for the obverse



Sketches chosen for the Inspiration medal



The Sculptor at Work by Donald DeLue, 1978, struck bronze



Adam and Eve by Marika Szotyry, 1989, struck copper, 80 mm



Inspiration by Joseph Sheppard, 1992, struck bronze, 76 mm



MEDALS AND DRAWINGS

by Leonda Finke

Speaking to you here today is an honor and a privilege. I want to thank the people of the British Art Medal Society and especially Mark Jones. When he first mentioned this possibility he suggested I address the relationship of my drawings to my medals and sculpture — IF ANY. These last two words liberated me from trying to find a connection which I had often questioned and found no direct literal relationship. There is a strong binding relationship between the drawings and my other works in bronze. This relationship lies in the very guts and heart of my work; not in transferring an image from a drawing to a sculpture. I draw in two different ways: 1) Long studies in which I work from a model. These drawings evolve as I work and exist as independent works on paper. 2) The others are drawings I do in the dark on programs, in small sketch books at the opera, dance, music concerts — little cryptic sketches — I rarely refer to them later. They are ideas and shapes which are released when I relax while immersed in other art forms. These tiny drawings occasionally suggest a new work but more often they are a liberating exercise.

Never, never, never do I use a drawing directly to make a medal or sculpture. Whenever I tried to do this I found that the sculpture or medal totally dropped dead. The impulse, the search which is the life of a work, had been used up in the drawing that was done first. Any work based completely on that drawing is a copy with no organic, evolved life of its own.

I believe each medium — silverpoint drawing, a small art medal, a large sculpture, must go through its own process. I trust process implicitly. For me this process demands a constant interplay of construction and destruction. Medals and sculpture are both worked in direct plaster from beginning to end. I model it, carve it, slip it, destroy and rebuild. The work and I evolve together in this process. I use plaster because it fights my facility — it keeps me struggling which is part of the process. Out of this struggle ideas and forms become simpler, more essential.

The drawings do relate to the medals and sculpture but in a variety of less obvious ways. First, I work primarily with the figure. The feelings and the emotions I try to express are similar in all my works. The emotional thread running through most of my works unites them. Second, from a visual point of view I am interested in extreme gestures; in pushing the body into expressive and sometimes tense positions. This gives me a figure that has a significant «shape in space». For me this «shape in space» or silhouette has to have an arresting overall form. Third, I am interested in using negative space to intensify feeling — to place the

figure in spatial relationships so that the empty space contributes to the expressiveness. For example:

1a — Silverpoint drawing -Five Figure Study-

1b — Bronze relief -Night-

Both these works give us the sense that although the people are near each other, each figure is alone. The negative space further tells us of their isolated conditions. The theme of night and isolation surfaces many times throughout my work. This relief was made at least 12 years before the drawing.



Five Figure Study, Silverpoint, 50" W. x 21 1/2" H.

Night, Bronze relief, 18" x 24"



2a — Medal -Solitude/Loneliness— reverse

A tiny curled up figure, face hidden, crouches in a box which is separated from the large area of the medal by an open space. This thin line of open space both separates and symbolizes the isolation and loneliness.

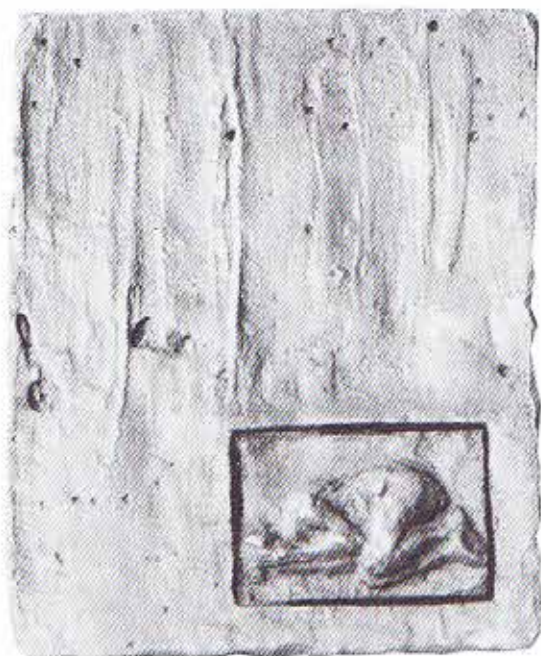
2b — Silverpoint drawing -Charendon #2-

A bent figure, head down, face hidden — arms useless behind back. Very alone and within itself, filling all the space with its misery.



-Charendon #2
Silverpoint drawing on 10" paper, 8" x 10"

-Solitude/Loneliness, bronze medal
4" W. x 1 1/2" H. (reverse)

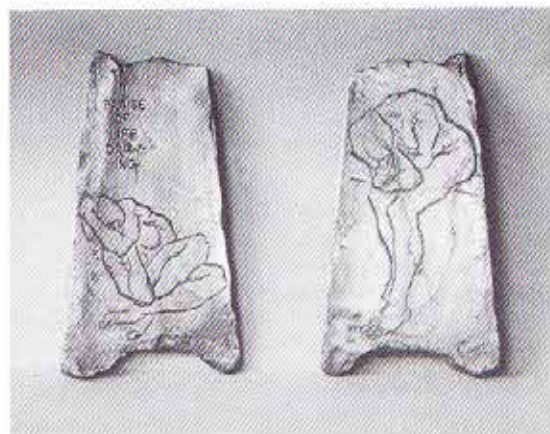


3a — Medal -In Praise of Life Drawing-

3b — Silverpoint drawing -Seated Woman-

I specifically seek gestures which give the body an overall shape, a shape that has an abstract quality. These shapes or silhouettes communicate a feeling that we sense even at a distance, before we get close to see the details. Also, odd gestures cause tension in the body which create more interesting forms from a sculptural point of view. The tension changes the forms of the muscles and body so that I find new unexpected forms.

-In Praise of Life Drawing, bronze medal,
4 1/2" H x 2 1/2" W.



-Seated Woman-
Silverpoint, 25" W. x 30" H.

4a — Silverpoint drawing -Woman on a Bench-

4b — Sculpture -Unbound- bronze

Here both the -shape in space- and the use of drapery relate these two works. Again— these were created many years apart. The drawing is an approximate triangle from head to foot to the foot on the floor. -Unbound- is also somewhat triangular. They are both partially draped in areas that were less important to me. This helped to emphasize the undraped parts, highlighting the exposed areas so that they appear

more expressive. The *Unbound* sculpture — head, neck and breasts are vulnerable and reaching out while strong undraped legs anchor the figure. On the drawing, the head, arms and feet speak to us because we focus on them. They are not covered. In both instances the drapery does not change the shape of the body; it merely veils it — we still see the body's shape and gesture.

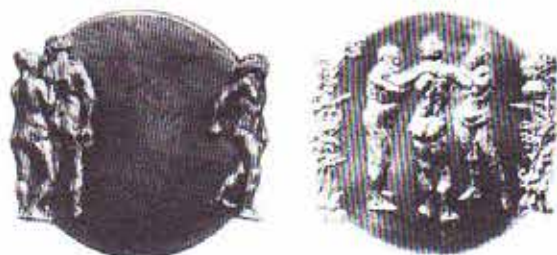


Unbound
bronze, 24" x 15" x 13"

5a — Medal *Prodigal Son* *

5b — Bronze sculpture *Two Survivors and a Wall*

The problem was to use open space as an integral part of the content. On the medal the large open space between the bereft parents and fleeing son symbolizes the emotional distance between them. On the reverse, the space is filled by their reunion with a boundary of symbolic flowers. The two-figure sculpture presented the problem of building a wall that one could see through so the figures could be experienced from all sides. The vertical posts limit the space. In each of these the figures and their spaces are totally dependent on each other.



Prodigal Son
Bronze medal, 3" D. (obverse/reverse)

As you have seen — in drawings, medals, sculpture — similar feelings are expressed. Extreme or odd body gestures are used. Spatial problems are explored — these elements bind my work regardless of whether it is two dimensional, relief or three dimensional. Very often the drawings, medals and sculptures were made many years apart, and still they relate closely to each other.

Whatever it is that I try to say through my work — there is a continuing thread of concern with human emotions. For me this is best expressed through the use of the human figure. The figure offers me a rich and constantly varied source of forms. In drawing, I draw a line around these forms. In sculpture, I am interested in the way these forms relate to each other in mass and volume. In art medals — there is a marriage of both line and form. In these three art forms, I try to use my love for line and shape and volume to communicate my thoughts about our human condition — our 20th century joys and sorrows. The human figure has always been my vehicle of expression — with each new work it presents new challenges.

Drawing is my abiding love — my close friend since childhood. Drawing is a quiet intimate activity. I began to draw from life models when I was a young student — it was a short step to sculpture, to making these shapes three dimensional. Sculpture is a formidable challenge because it exists as an independent shape in space — (a phrase I repeat often because it means sculpture to me). Sculpture has what Herbert Read referred to as *numismatic quality* (god-like). It makes its presence felt, it entices us to circle around it. From sculpture to art medals was a welcome step. Medals give me the opportunity to make pertinent statements. I enjoy working on life size sculpture during the same time period that I'm making medals. Working on both large and small pieces is a great experience. In making a new work I believe that 50% of the task is setting up a problem — the remaining 50% is trying to solve it.

One of the most enjoyable aspects of attending this FIDEM Congress has been the opportunity to share work and talk with so many varied and talented colleagues. Again my thanks and appreciation to BAMS and FIDEM.

* *Prodigal Son* struck medal commissioned by Society of Medalists.

All medals shown are cast bronze except *Prodigal son* which is struck. All sculpture shown are bronze casts. All drawings are silverpoint.

ENAMELLING TECHNIQUE

by Fred Rich



Firstly, this took the form of a brief slide demonstration showing some of my work over the past ten years and emphasising different techniques and effects using enamel. Although my work has a high jewellery bias, I showed examples of enamel used on silverware and medals.

Following this initial introduction, I gave a practical demonstration on some of the basic enamel techniques. I started by showing enamel in its bought form — either as unground lumps of a glass like substance or as powder, and demonstrated its preparation for use by grinding and washing, firstly in a ceramic mortar and pestle and secondly in an agate mortar and pestle. This produced a fine wet sludge and with this I showed the method of wet laying the enamel onto a previously prepared metal surface, drying it on top of a hot kiln, and finally firing the piece at about 900°C in the kiln. I showed how you have to watch the piece and take it out just after the enamel melts and fuses to the metal at about 780°C; this temperature is variable for different enamels, so you have to keep a close watch if you don't want the whole thing to melt!

Having gone through the preparation and firing of the enamel, I ran through three different techniques using different colours. Firstly *Champlevé* where areas had previously been engraved out of the metal to give compartments filled with different enamels. *Cloisonné* where ribbon wire in gold or silver approx 0.1 mm x 0.3 mm was fused to a previously enamelled surface, and then the areas between the wires filled with different colours. Lastly *Basse Taille*, where a surface was previously engraved in relief and covered with enamel so that the different depths of enamel produced would give varying tones of colour and would also enhance reflections from the metal and give the piece life. Because of time I was unable to demonstrate the techniques of *Plique-a-jour* enamel or painting enamel.

Lastly I showed how I applied enamel to a medallion form, either by creating areas which would hopefully keep the enamel in place, or by chucking enamel on, firing it and using whatever happened to stay on when the medal cooled as part of the patination process i.e. by matting with acid, treating the metal with chemicals, and then waxing to give a uniform finish.

At the end of this lecture I produced various medals and items of jewellery so that people could have closer look at the things I had been demonstrating, and appreciate what a world of colour opportunities enamel could offer the medallist.

L'ART DE GRAVER EN TAILLE DIRECTE-DEMONSTRATION

par Jacques Devigne



A

**ARTISTE GRAVEUR,
EXECUTANT**
La suite de sa pensée et
de sa vision
Ajusteur lui-même par la
fabrication de ses propres
outils et leurs affûtages.
Il s'appelle aussi
GRAVEUR-OUTILLEUR.



B

**L'INGENIEUR
MECANICIEN-AJUSTEUR
OUTILLEUR**
Préparant le support de la
future médaille et tirage
des exemplaires de celle-ci.

On la dit la dignité du métier

A

L'ARTISTE-GRAVEUR

Il faut se rendre compte de la grande importance de la mise au point des projets en dessin et de leurs conceptions Face au Vers+Revers.

Voici le prétexte de cette démonstration
sujet JEAN MONNET (sujet ho! combien d'actualité)

L'AVERS OU FACE représente le personnage de profil regardant à droite

LEGENDE: JEAN MONNET CITOYEN D'HONNEUR DE L'EUROPE 1976

Le dessin fut composé avec une recherche de documents iconographiques modernes.

Ce furent les Etablissements ROGER VIOLET PARIS qui réalisèrent les photographies pour le portrait. Parfois la recherche est plus longue (enquête, recherches en bibliothèques etc...)

La mise au point du projet est un parti pris de composition personnelle de plus, la recherche de documents écrits a une grande importance pour connaître la réelle psychologie de l'artiste à traiter et comprendre son oeuvre.

LE REVERS exprime: Dans le monde suggéré par le cercle même de la médaille avec des longitudes et latitudes esquissées; le dessin de l'Europe actuelle; un personnage mettant la douzième étoile au Zénith du Drapeau emblème du rassemblement des Nations.

LEGENDE: Citation de JEAN MONNET:
-Nous ne coalisons pas des Etats
-Nous unissons des hommes-

Ce qui pourrait être le cas de notre F.I.D.E.M.
La mise en dimensions des dessins projets est faite mécaniquement par réduction de photocopies en constatant que la réduction en photographie est de meilleure qualité, les résultats sont plus précis dans les deux dimensions mais plus lents dans le temps.

Le moyen de comparaison est le cercle 1/4 sur 1/4 vérifiable au compas à vis micrométrique (appareil idéal)

B

L'INGENIEUR

Pendant toute cette préparation préliminaire une autre préparation se constitue c'est celle des aciers devant servir à la frappe des futures médailles.

Elle se fait à l'atelier sur un tour parallèle c'est l'ajustage minutieux de ces deux aciers en diamètre identique.



Jean Monnet. 1956 Citoyen d'Honneur de l'Europe

JEAN MONNET

Jean MONNET, économiste et financier Français, né à Cognac en 1888, fils d'un négociant en cognac, représente la France dans les comités chargés de l'harmonisation des rapports économiques entre les alliés en 1919 et prend officiellement part aux conférences préliminaires du traité de Versailles. Nommé ensuite secrétaire général adjoint de la S.D.N., en 1932, après le suicide du financier suédois Kreuger, devient le liquidateur -Kreuger and Toll- du trust international géant des allumettes. En 1933, préside à la création d'une banque d'investissements chargée du placement des capitaux Américains en Chine, fonde à New York, en 1936, la Monnet Naurane Limited et place de l'emprunt Chinois dans le Monde entier. Jean Monnet est chargé de négocier, avec les Etats-Unis, un contrat de fourniture d'avions de guerre; en septembre, il préside à Londres le Comité d'effort

de guerre Franco-Britannique. En juin 1940 participe à l'élaboration du plan de fusion des Empires Britanniques et Français. Devenu diplomate anglais et chargé par Churchill d'une mission d'achats aux Etats-Unis, il y reste et contribue à la mise en place de l'économie de guerre Américaine. Chargé de mission à Alger par Harry Hopkins il est devenu l'artisan d'un rapprochement éphémère entre les généraux Giraud et De Gaulle. Rentré en France à la libération, devient, en 1944, ministre du commerce du gouvernement provisoire. Il propose, en 1945, au gouvernement l'adoption d'un plan de modernisation et d'équipement de l'économie française; de 1952 à 1955 devient le premier commissaire général au "plan". Jean Monnet est le premier Président de la Haute Autorité de la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier.

L'un devant être monté dans le nez du balancier (instrument de frappe) avec une gorge d'accrochage et couissant dans une boîte de soutien élastique en largeur (bague de contention en acier trempé et revenu (traitement thermique) comportant un goujon vertical servant de coulis sciau, de repérage des faces avec l'autre acier ajusté pour rester dormant dans cette boîte. La mise en accord est de grande précision ainsi que le parallélisme des surfaces planes, qui de plus, sur chaque acier se regardant, comporte une cuvette appelée « Drageoir » donnant la grandeur réelle de la future médaille.

Ce drageoir doit retenir le métal pour éviter le filage au moment de la frappe des finesses ou filets de lettres par glissement et cisaillement de plus il marque le flan, permettant un détournage au tour, l'avvers et le revers étant bien en face sans décalage.

Les bords de cette cuvette est en « Dépouille » à 100 degrés. Tout ceci est un travail très consciencieux réalisé par le mécanicien devant travailler en collaboration avec le graveur. D'une façon moderne, nous pouvons comparer ce travail de préparation du support à la préparation d'une toile ou d'un bois avant l'oeuvre d'un artiste peintre de la Renaissance ou actuel et nous pouvons de ce fait comparer les divers outils d'expression de la Gravure aux brosses et pinceaux divers de ce même peintre pour travailler son tableau.

Mais le nôtre sera une signature en relief, la couleur sera donnée par la patine, les ombres et lumières accrochées par les plans plus ou moins inclinés suivant la volonté du graveur travaillant en négatif. Pour cela, il pourra en cours du travail prendre des empreintes faites de cire et ainsi développer les effets recherchés. Sa main précisant la volonté de sa pensée et de son esprit.

A

À la réception des deux aciers, le graveur les apprête à recevoir le dessin en les frottant d'une solution contenant des cristaux de sulfate de cuivre dissous dans de l'eau; lorsqu'ils sont secs et brossés nous transposons le dessin. La mise en transposition de ce dessin se fait sur un support d'acétate ou feuille transparente avec tracé des repères (Axes).

Cet acétate pourra servir tout au long du travail par comparaison grâce à la transparence de ce matériau. Pour cela nous gravons avec une pointe aciérée trempée un sillon sur cette matière posée sur le dessin tenu à l'endroit, ensuite nous remplissons ce sillon par une fine poudre de pierre noire grattée.

La translation du dessin à l'envers sur l'acier se fait en retournant l'acétate et en l'appliquant sur le support en acier par frottement de cet acétate maintenu au Rubafix (Scotch) par un outil appelé brunissoir.

La pierre noire se dépose sur la surface et donne le dessin à l'envers. Après vérification des cercles de construction (compas), dessin de lettre légende (espacement) retouches à la plume et encre de chine si besoin. Lorsque tout est prêt, nous commençons la gravure en attaquant l'acier à l'onglette à bêtes par le dessin le plus précis qui devient très blanche blanc brillant sur fond cuivre mat.

Cet outil est tenu par la main gauche, il est poussé par des coups de marteau tapant sur cet outil avec la main droite. Il va sans dire que tous ces outils sont adaptés pour ce travail.

Cela demande aux graveur d'être ambidextre car le dessin passe de droite à gauche ainsi que la main.

Voici quelques mots sur les outils du graveur utilisés et fabriqués par lui.

Tous ces outils sont souvent préparés à partir de barreaux d'acier brut.

Ils sont forgés, limés et trempés à coeur en forme et

dimensions jugées bonnes par le graveur en fonction de son futur travail.

Après blanchiment ils sont revenus de la couleur jaune paille à gorge de pigeon afin d'éviter la casse ou la détente (traitement thermique) spécifique à chaque qualité d'acier.

Enfin ils sont affûtés sur deux instruments principaux.

L'un la meule de grès fin baignant dans l'eau et tournant lentement sur elle-même, l'autre, la pierre plate d'ARKANSA huilée à l'huile de « Pied de Boeuf ».

L'affûtage est primordial à la connaissance du Graveur; d'elle dépend la qualité de la gravure, la coupe est pratiquée suivant un angle < + > de 55 degrés dans l'axe de la frappe, parfois légèrement décalé.

La grand danger pendant cette taille c'est de rencontrer des grains dans l'acier plus durs appelés « Perlite » (carbone pur) mal mélangé au fer et qui émousse l'angle d'attaque des outils. Les aciers mal recuits comportent ce genre de particules, car nous travaillons de l'acier non trempé et recuit avec des outils qui eux sont trempés.

Le travail de la taille directe consiste à garder à l'esprit que plus on enlève de la matière à la matrice plus on en rajoute à la future médaille.

Le graveur doit tailler en « dépouille » c'est-à-dire que tous les sillons doivent être bâtés dans le sens de cônes renversés dont les côtés seraient à 100 degrés du parallélisme de la surface.

« la contre-dépouille » serait fatale à l'oeuvre et à la matrice. Nous irions directement vers la casse de celle-ci au moment de la frappe ou au rivetage, (collage) du flan dans cette matrice sans possibilité d'avoir une épreuve en bon état. C'est afin de palier à cet inconvénient que l'on tire toujours des épreuves en plomb ou en étain en cours de travail et surtout avant la trempe de ces aciers pour se rendre compte de ces légères imperfections dues à ce phénomène de la contre-dépouille. Ce sont les fameux essais ou épreuves d'Artiste qui peuvent être patinées, argentées ou dorées par électrolyse.

Les ongles sont de deux sortes:

1. — *L'onglette à bêtes* servant à l'écriture et à la taille des « Bêtes » côtes d'une surface limitée.

C'est un outil pointu affûté d'une façon particulière en forme de coeur ou d'écu d'un côté et détalonné, permettant à l'outil de faire des cercles même d'un petit rayon, de l'autre côté pour former l'angle de coupe de « + » 55 degrés un plan bien droit. Cet affûtage particulier est le plus difficile à exécuter correctement.

2. — *L'onglette plate*, méplate ou ronde par leur mise en forme, leur affûtage se fait plus aisément, sauf pour l'onglette méplate et ronde qui a besoin d'être détalonnée avec plus ou moins d'amplitude le mouvement se fait plus facilement mais l'angle de coupe est toujours de « + » 55 degrés.

La forme de ces ongles permet d'entamer un sillon qui peut être très profond de l'ordre de plusieurs millimètres en gardant la dépouille si l'outil est maintenu perpendiculairement à la surface de l'acier.

Suivant la taille de grosseur, de largeur de travail à effectuer, nous utilisons des marteaux de poids différents.

Il en est de même pour les burins ronds ou demi-ronds (méplats) ou plats de largeur différents eux-aussi, ils sont poussés de même aux marteaux. Suivant le coup et le poids de ceux-ci ainsi que les effets recherchés pour enlever le métal, les coups doivent être accompagnés, ils ne doivent pas hacher ni repousser la matière mais nous devons obtenir des copeaux de métal s'enroulant sur eux-mêmes. Après avoir bâté les plans pour donner plus de précision, interviennent alors les burins ronds puis les méplats ou les plats pour accentuer les plans du volume.

Ensuite le graveur utilise les *échoppes*, sortes de burins ou d'onglettes emmanchées d'une poignée en bois de forme spéciale, pomme ou poire si l'outil est usé et court, cette poignée est coupée dans le sens longitudinal afin de pouvoir incliner ces outils dans tous les sens.

Ces échoppes servent, en prenant appui sur un anneau de cuivre et faisant levier, à préciser la gravure sans l'abîmer; l'angle de coupe de cet outil peut changer avec le travail. L'affûtage ne faisant qu'une seule facette sur la pierre à huile.

Les *rifloirs*, sortes de limes de forme courbe et de grains différents servent, suivant la grosseur de ce grain, à parfaire le travail, en tendant les plans si le besoin s'en fait sentir. Outil primitif s'il en est, les *pierres* à polir ou à surfer sont les outils les plus anciens que le graveur utilise encore de nos jours pour les finitions de certains plans ainsi que pour l'affûtage des outils.

Ont les utilise avec de l'huile, du pétrole ou de l'eau.

Les *ciselets*, sortes d'outils, barreaux d'acier trempé de toutes formes plus petits en longueur que le burin et ne coupant pas, ils sont faits pour planer ou pour tracer, d'où leur nom de traçoirs, ils servent pour accentuer et préciser, planer le dessin des lettres; ils peuvent être mats, de grains plus ou moins fins ou brillants polis à glace (miroir). Les ciselets ont une tendance à repousser le métal. C'est un outil à utiliser avec modération, la perfection en fut développée à l'époque. Empire dans le style de PERCIER et FONTAINE sur les bronzes dorés des meubles, en opposant le mat et le brillant d'une façon assez systématique.

Le *poinçon*, plus trapu, est un outil à répétition pouvant reproduire le même motif; la lettre d'imprimerie en est un exemple mais notre outil est en acier trempé.

N'oublions pas que GUTENBERG fût Orfèvre de métier de base.

Ce poinçon peut être de lettres, de chiffres ou d'astérisques, motifs décoratifs engendrant par cette répétition la froideur dans la perfection.

Il peut être un poinçon de signature.

La *bouterolle* est un poinçon rond en trois dimensions, demi-sphérique, méplate, plate ou être concave et ne former en relief qu'un anneau, cercle, ovale, elliptique, carré etc...

Tous ces outils forment la panoplie du graveur bien fournie qui se constitue petit à petit lors de ses travaux.

Je ne peux malheureusement vous donner qu'un petit aperçu de cet outillage complexe (Question de transport). Autrefois il se transmettait de père en fils, fils parfois spirituel, héritage d'un Maître à son ou ses élèves.

L'évolution de certaines techniques, des aciers, l'utilisation d'abrasifs nouveaux, poudre de diamant ou d'outils limes

rotatives font que le graveur doit être attentif à ces nouveautés. Mais cependant en conclusion je finirai ma démonstration par un cri d'alarme.

Nous constatons qu'un artiste graveur en taille directe doit, en plus de sa personnalité et de son talent, avoir une parfaite éducation artistique et culturelle, en plus d'une connaissance complète des possibilités de son métier qu'il aura pratiqué lors de son apprentissage.

Il doit avoir un soutien logistique de grande importance et de qualité, par un ensemble ayant un atelier mécanique de haut niveau, si l'on veut que son expression soit à la hauteur des moyens employés. Il pourra ainsi être le témoin des grands événements qui jalonnent la vie d'un pays d'une contrée dans le Monde et par là enrichir le patrimoine dans la liberté de la culture.

La médaille est une écriture, c'est pour cela qu'elle a besoin d'un éditeur qui lui garantisse dans "ce monde où nos vivons", les moyens nécessaires de parfaire ses connaissances, de vivre décemment, par des voies matérielles (contrat) ou autres et qu'il ne soit pas absorbé injustement par des impositions ou par des manoeuvres commerciales et juridiques empêchant son développement.

Si non! nous verrons cet art disparaître au profit de toute machine automate. En France, les pouvoirs publics et la Monnaie de Paris ont déjà fait de timides essais de protection des Artistes libres; sont-ils assez constants et suffisants pour qu'ils puissent réaliser leur carrière?

Les Artistes sont-ils en droit d'espérer, par les sacrifices librement consentis et leurs études consacrées à cet Art, (énorme investissement) une attitude plus bienveillante.

Ils doivent travailler dans la sérénité même si de leur vivant, ils ne sont pas toujours rentables -sic-. Cette médaille est si petite -sic-. Par leur minorité, ces Artistes sont des oiseaux rares qu'il faut savoir élever, apprivoiser et protéger.

Ils sont en voie d'extinction comme dans la fable de la poule aux oeufs d'or.

Pourtant l'histoire de l'Art nous montre l'importance de cette numismatique, témoin essentiel de ces civilisations bien souvent disparues.

Les modernes seraient-ils au-dessus de ces contingences?

Je remercie les autorités qui m'ont permis de faire cette démonstration.

La Maison Arthus Bertrand pour la préparation des Aciers. Ma Femme qui par son aide m'a soutenu dans la période difficile que j'ai traversé et tous ceux qui m'ont témoigné leur Amitié dans ces moments là.

Le Poislay, le 10 août 1992

LEXIQUE COMPLEMENTAIRE

A

- Acidate* Matière ou film transparent, support du dessin.
- Acier* Forge de qualités différentes suivant l'usage. Il doit subir des traitements thermiques. Il doit être *recuit* pour la gravure ou le limage. (Description dans le texte).
Trempe à coeur — *Blanchi* décapage de la calamin ce avec toile émeri. *Revenu* est-à-dire traité doucement en chaleur afin qu'il prenne une couleur d'un jaune paille a gorge de pigeon pour qu'il retrouve ses qualités d'élasticité.
- Angle de coupe*
Angle de dépouille
Ambroque Description dans le texte vérifié par un calibre voir calibre
Motif décoratif utilisé avec un poinçon pouvant être répété par celui-ci

B

- Bain ou bûts* Support mis en forme à la demande, servant à polir avec des pâtes d'émeri ou de poté d'émeri de divers grains ou grosseurs.
- Bouzerolle*
Outil trempé et revenu
Broussoir
Outil trempé et revenu
Corps d'acier, poli à glace après mise en forme servant à frotter une surface sans la rayer

C

- Calibre* Mince tôle de zinc ou de cuivre découpée suivant le besoin avec soin et précision. Calibre d'un angle de coupe 55 degrés
Calibre d'une dépouille 100 degrés.
Description dans le texte
- Ciselet*
Outil trempé et revenu
Compas
Compas
Contre-dépouille
Cire
A vis micrométrique sert à mesurer et au traçage.
De profondeur sert à se rendre compte d'une profondeur à un point donné. Bête ou côté d'un dessin ne se trouvant pas à 100 degrés mais dans le sens contraire risque de collage ou de casse.
Fait de d'un mélange de graisse (suif) de cire d'abeilles, d'essence de térébenthine et d'une charge colorante; se ramollissant à la chaleur de la main.

D

- Dépouille* Inclinaison d'un dessin bête; description dans le texte
- Imageoir* Sorte de cuvette dans la matrice, les bords inclinés à 100 degrés; description dans le texte.

- Echoppes*
Outils trempés et revenus
Preuves d'Artiste

Flan

- Grattoir*
Outil trempé

- Matrice*
Outil recuit trempé et revenu

- Onglette*
Outil trempé et revenu

Photographies

Plan

Pierre

Poinçon

- Rifloir*
Outil trempé

- Traçoir*
Outil trempé et revenu

E

Description dans le texte

Essais — description dans le texte — permet de se rendre compte d'oubli.

F

Métal d'or, d'argent, de cuivre rouge, de bronze ou de plomb, servant à frapper la future médaille, se présente en général en bandes d'épaisseurs différentes suivant le relief de la médaille; doit être recuit pour certains métaux à chaque passe ou coup du balancier.

G

Sert à la finition lorsque le rifloir ne peut pas suffire.

M

Bloc cylindrique ajusté en diamètre servant de support à la future médaille reproduite en X exemplaires. Doit subir plusieurs traitements thermiques suivant la qualité de l'acier et l'usage que l'on en fait.

O

Onglette à bête, onglette plate, onglette ronde ou demi-ronde (méplate); description dans le texte

P

Photocopies
Réduction du dessin projet en Ø diamètre médaille.
Limite d'une surface d'un solide par une arête ou passage.
A polir, à surfacer, à affûter de grains différents, s'utilise avec de l'huile, pétrole ou eau.
De lettres ou de chiffres; jeux de différents hauteurs de corps et de types. Peut-être d'astérisques (motifs décoratifs) ou de signatures (poinçon de Maître); description dans le texte.

R

Sorte de limes de grains et de formes différents, sert à unifier les surfaces et à les tendre.

T

Sorte de ciseletes dont la partie utilisée, mince en largeur (épaisseur) de différentes longueurs, de différentes courbes ou droits. En profil plat, rond ou triangulaire, se groupent en jeux de numéros d'épaisseur.

THE VALUE OF IMPERFECTION

My Work

by Geer Steyn

Ladies and gentlemen

In the landscape of art, the medal forms a distinct entity, small and concentrated. To begin my lecture I would like to read a haiku composed by Basho in 1687.

On the moor: from things How the detached completely — skylark sings.

Introduction

Unlike other European countries Holland has never had a training college for numismatic art. As a consequence, Dutch numismatic art has acquired a rather special character. Sculptors have had a decisive influence on the quality of the Dutch medal in this century. This was not to be expected in view of the history of the medal, where two dimensionality, engraved design has been the dominating force. The technique of striking, requiring a minimum of relief, enforces this two-dimensional character, which is not congenial to sculptors. Moreover the dies for a struck medal are made from a larger model by a process of reduction, which means that the end-product is far removed from the original. The reduction process reduces not only the size but also the expressiveness of the artist's design.

After World War Two the cast medal flourished in Holland. Direct modelling by hand instead of engraving, became a common technique. The result was a greater directness in the finished product, more individuality, and more room for the unexpected, the unpredictable.

Today, ladies and gentlemen, I would like to illustrate the advantage of these qualities by means of my own work. I call it -the value of imperfection-

In the world of the miniature, a high value is placed on the perfection. It is true, of course, that every millimeter needs to be well thought out, but in striving for perfection the artist should never abandon his spontaneity, his creativity, his passion.

I personally consider the medal, with its given restrictions in form and material, the ideal object in which to achieve an equilibrium between perfection and imperfection. Imperfection, in my view is a way of escaping the constraints

inherent in the subject, and the formalities and traditions of numismatic art. Errors and failings become functional when they enhance expression. Beauty can be repellent and ugliness may have magnetic appeal.

A Fidem exhibition offers endless opportunities to experience the importance of this essential paradox. To achieve monumentality on this small scale, and endow it with power of expression, needs a special kind of talent and is as uncertain as a handful of water.

I would like you to look at some slides that show how the opposite poles of perfection and imperfection both play their parts.

Every form carries significance, has expression; this is an axiom of human cognition, of human visualisation. Imperfection manifests itself, becomes evident in form, serving expression in my work in various ways as we shall see. These imperfections have been assigned a function within the subjects, which often happen to be portraits. The alliance between portrait and medal has been strong over the centuries. This can be explained by the formal similarity: the circle of the medal and the depths in the profile which are easily transmitted onto a relief. After all that the question as to the origin to that imperfection which can be a transcendent breathtaking. Here too, there is a polarity. A creator is always confronted with his own limitations, his deception as to what he has got in his head and the fundamental incapacity to realise it. This low point, inevitable in every creative process, forces the artist to interfere in such a way that imperfection means surprises and spontaneity. In this way the unseen may lead to a new expressiveness.

Bertolt Brecht

Ø 60 mm, 1977

As an exile this German writer occupies a special position in world literature. My interest resulted in a series of portraits consisting of more than 100 versions. It is complicated to make a portrait of a living person because nature can never be imitated and the eyes and the hands of the artist will always have to make choices. This process of reduction qualifies the level of visualisation. Typical of the historical



portrait is that the artist only knows his model from his or her work and the few photographs that exist. In the Brecht project this brought along an advantage. But I felt furious. Furious because of my elusive task: to convey Brecht's essence by means of the portrait.

Brecht 1

I did not have a lot of visual information on the profile. Only his deathmask, actually. In a long series I sought for a similarity. I applied minute shifts between the forms of the material and the relationships of the forms. The glasses were important. An element that often disturbs the plastic unity when it is at odds with the face.

I was approaching a physical resemblance. My careful research led to a paradox. The closer I got to an ACTUAL resemblance, the more removed I felt from a METAPHORICAL resemblance. That is to say, removed from what Brecht stood for, what he meant to literature and to society. But this latter aspect of him I wanted to be fundamental to a resemblance: the head as a metaphor for Brecht's significance. The deathmask had helped me but took away life.

Brecht 2

This feeling of missing the mark, this fury of the lost battle drove me to a radical act which I consider to be essential to my development.

I smashed the face there with that enormous, overpowering thumbprint and blocked out the arm of the glasses. I realised that I had gained in metaphorical significance. Brecht's dialectic thought was literally expressed in this fierce convex, concave effect. This passionate act, this destruction effected with the direct manual imprint, immediately lent the medal the quality 'presence'. And Brecht's work does have presence and value to this day.

Brecht 3

This discovery in itself was not sufficient but opened up a new approach to the portrait. Fury was channeled. Eye and ear received their final form. The background was balanced out against the portrait. The fingerprint in the cheek was somewhat softened. The back of the head became even and shining. A dialectic of forms containing Brecht's life: a polarity of thick and thin, convex, concave, touched and untouched.

Brecht's stance in life was the inspiration for the reverse. This and his obsession with peaked caps which I share. He stands glaring at the magnificent text from the Three Penny Opera. — *es gibt auch anders, doch so gibt es auch.* — (It is also possible in another way but this is also a possible way). Relativity and compulsion at the same time. The legend states his name, the sign of the numismatic society and my signature. The loose, rambling character of these letters led me to add a more binding edge to the medal.

Gustave Flaubert

Ø 70 mm, 1982

In the series about Flaubert I would like to demonstrate that here the value of imperfection has come about in a different way. In the case of Brecht my intervention served the endresult. One could call it a breathing in. In the case of Flaubert the endresult was the foundation for the next step. To get beyond a resemblance. Imperfection. Like some kind of breathing out.

Flaubert 1-2

Flaubert wanted to keep his own presence out of his work. He tried to exclude the word -I- from his work as much as possible. So, photographs showing Flaubert are very rare with the exception of the three quarter profile by Nadar, the French photographer. This gave me a great degree of licence as to the metaphorical resemblance. The face in the medal has been constructed out of fragments. Separate parts that together form Flaubert's face. The skull can hardly be compressed within the round contour. The arrangement is semi-chaotic. A minimum of order is created by the horizontal positioning of certain accents. The connection between moustache and collar to the back of the hair and the cheekbone. This image of Flaubert was ready to be cast in bronze and to be sent forth into this world. And yet it gave me possibilities to progress, beyond a mere resemblance. The second version, in terracotta, shows a further fragmentation where the collar has no part anymore in providing a restful horizon. The horizon has come to be more incorporated inside the medal itself: the axis of the medal has actually become the horizon. The axis has provided Flaubert's look with more direction and balance. The hair has been divided into parts that match the other parts of the face. The tiny cracks in the clay have found their places.

Flaubert 3

The third version progresses beyond anything that can be called charming. Its existence is a consequence of the other versions and has in its destruction an unseen appeal. The fragments of the forms from the two previous medals can still be seen as traces. There is more of a binding force between the fragments. The composition has become more peaceful. Cracks and tears have replaced fragmentation like a stream of lava that has even more firmly dated the portrait. Now it is the material of the medal that causes the unrest. The clay was much too dry and has been somewhat manipulated so that a greater distance was created from a direct resemblance. This was exactly the process Flaubert tried to achieve in his books.

Reverse

In reference to Flaubert's quotation — *Madame Bovary, c'est moi* — I modelled the figure of a walking woman on the reverse side of the model. The letters ramble along the edge, seemingly virtuoso and fluent. The 'R' is almost being kicked over.

The edge provides the binding to the letters here just as in Brecht's medal. The background reflects spontaneity and it supports the walking motion of the figure.

James Joyce

Ø 45 mm, 1986

James Joyce in a garden in Switzerland. Nostalgie. A Hat. This exile, prophet of language, searching for a new balance between form and content. New form resulting in new content. The layers in his language have inspired me and after hesitation I have set to work on his portrait. Is this



Hare, 1985



Flaubert
1



Flaubert
2



Flaubert
3



Reverse



imperfection? Maybe not in the literal sense but this medal continues the process of fragmentation and is a prelude to the medals that are still to come.

In the Flaubert medal, fragmentation entered the portrait but didn't show strongly in the background part. In the James Joyce medal we see forms at play and the background is just as fragmented as the portrait is. The big challenge in this project was to choose the profile in which Joyce, one of the great writers of our century, would show his blind eye. The equivalence of background and portrait turned out to be important in the construction. Masses originate and meet. They cause a linear balance of character. This borderline between the forms brings about the contours of Joyce's portrait. The line also manifests itself in a more normal-way, more two-dimensional, as you can see between eye and ear, the arm of the glasses. However minute this line may be, it does function within the whole as the only horizon and positioning element. The «almost-eye», so blind and withdrawn, is heavily emphasized by means of this positioning element. All these forms strike a certain balance that still clearly reads Joyce's portrait.

Reverse

The background has an active character and serves the portrait. The portrait supports the background and the background supports the portrait.

The reverse takes this interplay even further. It shows an umbrella. The legend and my signature complete the image. The umbrella has not been modelled. It is formed because the surroundings have been modelled. The space created in this way, suggests an old umbrella. Clear and empty. It belongs to James Joyce.

Gustav Mahler

Ø 80 mm, 1991

The Gustav Mahler medal is bigger than the others and also stranger and less peaceful. The portrait of this composer has been constructed from big forms in a way that reminds us of Flaubert. The portrait looks somewhat into the background so that the glasses need not hinder the eye. The glasses have been rather suggested than literally drawn. The meeting of cheek, temple and hair suggests the arm of the glasses. One is aware of the base of the neck as the cut-off point that provides a firm, earthly base to the portrait. The unrest is not within the portrait itself but in the way in which the background fits itself round the face. No question of holistic harmony as we witnessed in Joyce's medal. Mahler's portrait presses itself into the background and produces a conflict in the material. The background behind the neck tries to struggle free from the circle. As a consequence the background is on the brink of disintegration, only being just contained inside the circle. The composition in the background, the shreds, has no connection with the face.

Reverse

On the reverse the conflict of form has been worked out in further detail. Again here, as on the Brecht, Flaubert and Thorbecke medals, a full-length portrait of Mahler himself. My source of inspiration was a photograph that shows Mahler as he returns from America to Europe. He is then a very sick man and leans heavily against the railing of the ship.

This pose of subtle leaning, legs loosely crossed is possible because of the dates. One can say that the dates in their humble, horizontal form are the big neutral norm from which the leaning derives its significance. Here too, like in

the portrait, the figure is somewhat jammed into the background. The background follows the figure but also causes restlessness. However, the greatest unrest is caused by the contour. Where the piece behind the head wants to struggle free from the background, the contour hardly fits the circle at all. The 'E' is least present as far as its volume is concerned when compared to the other letters. One feels it is being sucked away by the imperfection of the circle. This imperfection was not invented but rather produced in the range of versions that I made. I chose it because of the meaning. It reflects the conflict, the disharmony that is implicit in the music of this great composer.

Gay van der Meer

Ø 90 mm, 1991

Gay van der Meer has played an important role for Dutch numismatic art as curator of the royal medal cabinet. In many meetings I have had the opportunity to glance at Gay's profile out of the corner of my eye. I imagined how wonderful her face would look on a medal. In 1990 I got my opportunity. The BAMS (British Art Medal Society) asked me to make a medal of them. They didn't pose much, but I did have a regular chance to compare the language of my forms with reality.

This medal is the largest one of all the medals I have made. The portrait is embraced by the background. Manier's background was restless. Of this medal we can say that the background is in a state of relatively lively balance. The background is layered. The back of the head has been modelled in such a way that it reaches the same layer as the background. The front, as we can see, has a higher level. The edge around the medal plays an important part near the back of the head in stressing the layered nature of the image. It seems as if the portrait has sunk into the medal and it expresses intransigence, toughness. No traces of stirring fingers in the portrait whereas the background clearly shows the fingerprints. The cracked material is in contrast with the portrait. I chose the concept of layers because of a physical element I had noticed. The beginning of the neck behind the ear was lower than I had thought before and this appeared to be characteristic of the person. The front of the face showed toughness, and the back of the head, on the left side of the medal, gave me the chance to express vulnerability. There the shredded nature of the background is lacking and the deeper edge of the medal starts as the neck, too, has extra depth compared to the face. In structure the hair matches the background so that a formal unity is produced in the whole of the medal, in spite of the other elements. In the part on the left we not only see some kind of unrest. Here too, a horizon is hidden, as you can see in the background. And this determines the position of the medal.

Reverse

Gay van der Meer may be considered an expert on the Holzhey family who were important medalmakers in Holland in the seventeenth and eighteenth centuries. Johan George Holzhey designed a medal for the the Dutch equivalent of the British Royal Academy. It was awarded to scholars and scientists of merit. It shows a Greek goddess who comes walking through a dutch landscape. In her hands a victory wreath and a palm. The idea of Holzhey and the reference to Holzhey in homage to and as a passion of Gay van der Meer had determined the image on the reverse. In modern art visual quotation is accepted. Some differences can be mentioned however. The scene has been made more secular than Holzhey's version. No Dutch landscape in this



Wasp, 1986



Penguin, 1988

Gay van der Meer



Reverse



Weasel, 1990



Eagle, 1991

scene. The goddess, unclad, walks in a bare landscape dominated by the letters. The letters «Meritis» have been moved to the edge down the bottom and have made them bigger than «Optime» at the top. The Dutch landscape is no longer needed to suggest space. The letters of «Optime» and «Meritis» effect sufficient perspective because of their position in relation to each other. So now the figure has enough space to give us the experience that she comes walking towards us. The attributes have remained in evidence: the wreath and the victory palm. On this side too there is a partial edge to shield the gesture of the goddess. In the Gay van der Meer medal the imperfections as described in the earlier medals have come together in a balanced unity. Form and expression in equal balance.

Thorbecke

Ø 70 mm, 1986

Not only do imperfections in material play a part in medals. I also encountered a lack of photographic material when worked on Thorbecke, an important Dutch statesman from the last century. In those days photography was still in its infancy. There are some pictures that show Thorbecke en face. These pictures, and his statue in Amsterdam, formed starting points for this historical portrait. Thorbecke, a liberal, drew the greater part of the Dutch constitution and was thus formative in shaping our legal and political system. I gained some freedom from the absence of physical data. Still, I had the wish to create a likeness of Thorbecke when portraying him. As a consequence the medal began to show some typically Dutch straight lines in an early stage. Vertical and horizontal lines dominate the portrait. It is a medal with a strong concept of rhyme. The collar has a tension of line that can also be noticed in the mouth and in the name «Thorbecke» on the reverse. The horizontal aspect appears in the collar and nose. It climbs via the eyebrow upwards to the hair on top of the skull. A forehead of pronounced height, the skull is far too round. The vertical lines manifest themselves also in the collar, cheek and the hair. These two directions have created an angular pattern in the portrait. «A Dutch character in the country of Mondrian».

In my later medals the background has gained in importance in relation to the portrait. I realise that in the Thorbecke medal there is an announcement of what later became an important element of expression: the disintegration of the background. The background behind the collar and the hair separates itself, as it were, from the portrait but also from the background in front of the face. Only in relation to the expression this piece is still passive.

Reverse

As in the other medals the reverse shows a complete figure, surrounded by the letters. It is interesting to note that Thor... (dot, dot, do) becke is not on one line: becke dives down a bit, as a reminder of the tension of line on the obverse. Here too, a strong horizontal and vertical character. In relation to the somewhat stiff stance of the figure, the horizontal accents suggest some kind of landscape. Again the edge functions as a binder to the rambling letters «academy». Thus the circle of this medal is closed.

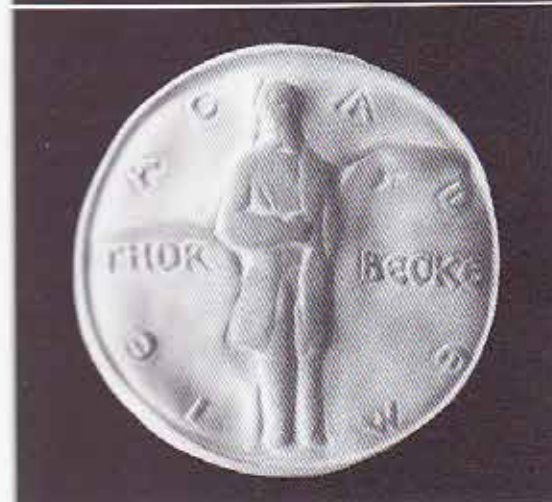
A coin has two sides. As I opened this presentation by reading a haiku I would like to finish it in the same way. A modern haiku by Kwaso.

The tower high.
I climb: there on that fir top
Sits a butterfly.

Thank you.

Amsterdam, September 1992

Thorbecke



Thorbecke

DAL DISEGNO ALLA MEDAGLIA. PROFILO DELLA MEDAGLIA D'ARTE

di Guido Vanni



Ritengo che per presentare il mio lavoro di medaglista debba far ricorso alla mia formazione. Senza questa non riuscirei a spiegare neppure a me stesso la mia situazione. Non provengo da nessuna scuola delle medaglie: mi sono trovato all'improvviso ad essere definito un medaglista. Ho avuto invece la fortuna di frequentare le scuole più adatte al mio temperamento, che hanno appagato la mia curiosità di ricercatore e di sperimentatore.

La medaglia è giunta a me come un'espressione d'arte che poteva accumulare tutte le mie conoscenze in un piccolo manufatto.

Non è l'arte della parete, non è l'arte del parco o della grande piazza, non è l'arte della tiratura limitata che tiene alti i valori del mercato. È un'arte che mi piacerebbe definire di tutti. Prodotta e posseduta dalla mano, essa nasce dalla mano dell'artista che, stringendo un pugno di materia, riesce a dargli forma.

Un'arte che viene ammirata tenendola in mano, che si trasmette da mano a mano e che è legata ad una immediata sensibilità tattile.

Un'arte carica di contenuti e sentimenti forti, dove l'uomo è protagonista e il cui messaggio va oltre le classificazioni tradizionali. La medaglia può non essere solo oggetto per commemorare ricorrenze, celebrare avvenimenti, attribuire ruoli riconosciuti. La medaglia è soprattutto espressione d'arte, capace di dare forma a oggetti della vita e del pensiero. La medaglia, quando è ricca di tali proprietà, rivela la sua anima più autentica, altrimenti rimane un manufatto inerte.

Due pagine d'invenzione grafica sintetizzano il contenuto della mia lezione.

In una ho cercato di rendere visibile la mia biografia attraverso una catena di cerchietti recanti una nota cronologica, dove compaiono anche gli anni anteriori alla mia nascita. Con ciò ho voluto dimostrare che la vita incomincia in qualche modo prima di noi.

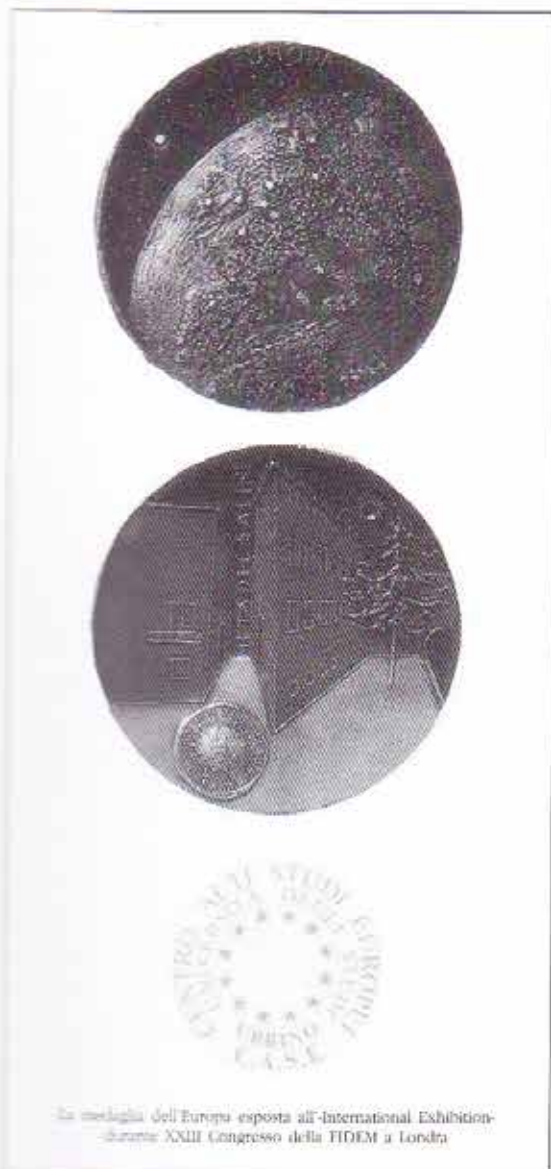
I cerchi proseguono anche nel futuro a dimostrazione che come opere di lavoro di pensiero riescono ad essere anticipatrici. Mi sono divertito nel giocare a sdrammatizzare e, nel contempo, ad interpretare la profezia del «non più mille...» alle soglie del terzo millennio.

Nella seconda pagina ho illustrato documentato attraverso una serie di immagini come è avvenuta in me, a partire da lontani disegni, la mia formazione di medaglista.

L'imbarazzo della lingua, nonostante il suppono del traduttore, ha frenato la spontaneità del dialogo, che tuttavia ha potuto arricchirsi di una tensione molto viva, sollecitata dalla reciproca voglia di comunicare. Accanto alla parola, le diapositive, le medaglie, i gioielli e le sculture che avevo



X Biennale Internazionale Dantesca — Ravenna 1992
Comemorata in un libro di bronzo con gli stessi intonamenti
della medaglia, con un dritto o un rovescio



portato con me, hanno dato un'impronta vitale alla mia dimostrazione.

Questi i punti che hanno avuto un più vivo interesse:

- Prima della scuola in ogni bimbo c'è un'altra scuola, la propria famiglia.
- Figlio unico, sono nato in una remota campagna e la mia infanzia è stata un'infanzia solitaria.
- Le prime comunicazioni sono le voci e i suoni dei luoghi in cui si vive; la città ha i rumori delle macchine, la campagna i suoni della natura.
- Dapprima il fanciullo apprende ciò che vede e riesce a poco a poco a trasmetterlo. Io vivevo in campagna e il mondo naturale, oltre al lavoro dei campi, era la mia prima scuola.

Tutti mi chiedevano: «Perché disegni sempre gli animali, la natura?». La risposta è venuta quando componevo la mia tesi di accademia: allora mi sono reso conto che i miei primi amici d'infanzia sono stati gli animali che riproducevo nei miei disegni: un gioco senza fine. Questo amore per la terra e la natura si ritroverà poi nel mio lavoro di medaglista e di incisore.

Un momento vivo della mia formazione è rappresentato dal lavoro dei miei genitori. Nel rapporto uomo-natura, sempre presente nel mio lavoro, emerge il manufatto dell'uomo. Quel cesto, che vedete nella diapositiva, l'ha costruito mio padre. Un cesto di vimini che serve al contadino per raccogliere il fieno. In esso gli esperti della nostra arte potrebbero vedere anche l'idea di una medaglia, di una scultura, di un'architettura. Guardate com'è bello sotto quest'aspetto! A contatto con oggetti come questo ho cominciato a ricostruire con i miei mezzi tutto ciò che mi stava intorno: partivo da un disegno e poi costruivo con la creta. Così, con questa passione di imitare il lavoro dell'adulto, sono nati i miei primi giocattoli.

— Questi i precedenti del mio lavoro di medaglista, vale a dire il rapporto con le cose. Quando si è trattato per me di affrontare un lavoro artistico non più soltanto di gioco e riproduzione, ma di invenzione, allora quelle prime esperienze mi hanno condotto a vivere la scuola, che ho frequentato ad Urbino, specifica per la decorazione e l'illustrazione del libro, in modo particolare. Lì ho acquisito i valori del libro d'arte come oggetto da inventare e costruire. Quindi non a caso nasce ora questo libro in bronzo per commemorare le



Dimostrazione di passaggi tecnici dal disegno alla medaglia — protagonista la mano

dieci Biennali Internazionali Dantesche di Ravenna, trattato con gli stessi intenti celebrativi appartenenti alla medaglia.

— La mia prima opera medagliistica è stata datata dal terremoto del Friuli del 6 maggio 1976. Questa la numero uno, che ha fatto nascere una serie di opere su metallo dedicate al «Secolo ecologico», al nostro XX secolo.

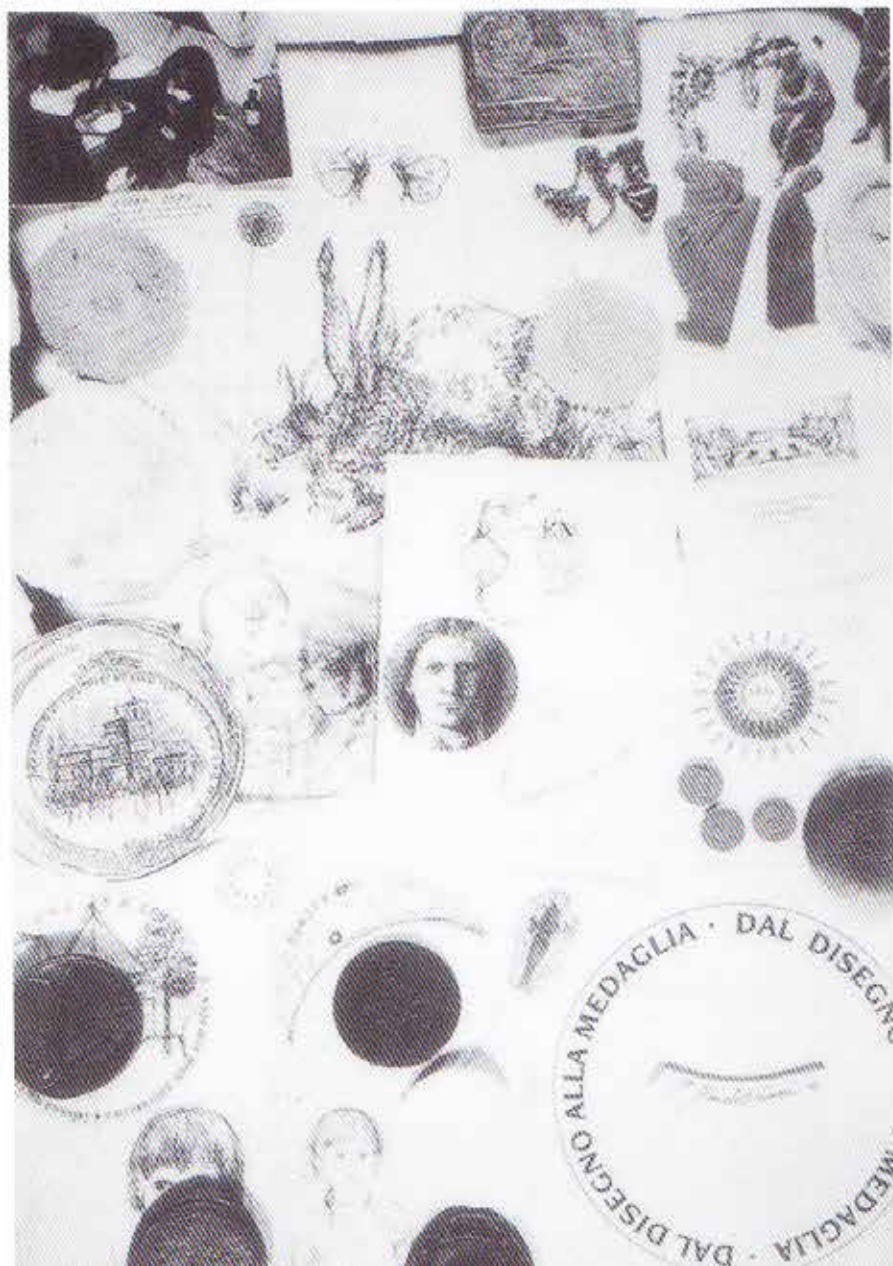
— Sono purtroppo privo di molto materiale didattico che avrei tanto voluto esporvi in questa mia dimostrazione, ma un incendio (5 aprile 1987) ha distrutto la pazienza del mio archivio che consisteva in una accurata raccolta anche di cose apparentemente insignificanti, ma che per me erano state motivo di valori primari per giungere alla

concretizzazione delle mie opere. Di tutto ciò posso solo parlarvene, perché rimane un lampo di conoscenza solo nella mia memoria.

— La medaglia da me intesa è una pratica legata all'attività dello scultore interessato a seguirla in tutti i processi che partono dall'idea, si determinano nel disegno e infine si realizzano nella plasticità della materia.

— I risultati di questo lavoro lungo e paziente sono alla fine semplificati nell'opera finita. Un esempio evidente è rappresentato nella medaglia Europea del Centro Alti Studi dell'Università di Urbino, esposta nell'attuale mostra londinese del XXIII Congresso FIDEM.

Sequenza di elaborati grafici e di studi per l'elaborazione di medaglie



MY WORK

by Raimo Heino

Ladies and gentlemen!

Since the title of my lecture My Work strikes me as being rather absolute and uncompromising and reminds me of the well-known *Mein Kampf* I take the liberty to change it and provide you with some modest ideas about my medals. Medal art is part of sculpture. A sculptor like me is a breadwinner who is, naturally, grateful for every single order.

A commission gives me an opportunity to do what I want to and, apart from that, a chance of getting to know many interesting personalities, who are usually professional people with a lot of personal experience.

A great number of interesting topics are dealt with during the sittings which I regard as some kind of private academy or a *Studat Generalia*, a series of lectures. Owing to the versatility of the professions of the models the topics have been from blood research to cultural history, from theology and mythology to the technical aspects of writing pop lyrics, from cultural history to biology and biochemistry to the science of war just to mention but a few.

Professor Harni Nevanlinna, the founder of The Finnish Red Cross Blood Transfusion Service, an expert on blood research. Professor Martti Haavio, Academician, poet, Professor of Theology at University of Helsinki. On the reverse there is for the first time a pictorial presentation of a figure from Finnish mythology.

Professor Antto Leikola, the biologist now lecturer of the history of science at the University of Helsinki. The theme of the reverse is typically Finnish: Some friends are invited to have a sauna bath after which some refreshments are being served outside. The friends are Professor Leikola's colleagues: Alkemaion, the Greek biologist, Francesco Redi, the Italian doctor who also recites the legend of the medal and Charles Darwin. The frog at the foot of the steps first appears in a book by professor Leikola.

Professor Jorma K. Miettinen, the first chairman of the Guild of Medal Art in Finland, Professor of radiochemistry, one-time Director of the Institution of The Science of War with a great passion for the Guild here represented by a big medal with a familiar Guild pattern.

As you can see my models are interesting and well-read personalities, which have given me a lot.

In other words, I have been allowed to do what I like best, listen to private *studia generalia* lectures, and, on top of that I am being paid for doing it. Is there anything more a sculptor could wish?

Well, if only a young lady could join this bunch of aged men. An improper wish, I understand.



The making of portrait medals may also present some technical and other problems. In the following I will try to describe what kind of problems there are and what I have done to overcome them.

If spectacles are an essential characteristic of my model I am in trouble. If the profile is depicted in the traditional way there are very few possibilities. Accordingly, I sometimes have to depict the model in semi-profile or en face.

Fortunately, the round shape of spectacles makes it possible to just hint at their existence. It is law of the pregnancy of figure helps one to complete the picture.

Mr. Pekka Sarvas, curator of the Coin Office of The Finnish National Museum, would be almost unrecognisable in profile since the spectacles are an important part of his portrait.

The problem is the same with a moustache dominating the model's face. The model with a broad bushy moustache must be depicted en face.

Kyösti Kallio, the President of Finland in the thirties, was almost unrecognisable in profile since the moustache is his trade mark.

But if the model is depicted in semi-profile because of the moustache, the nose rising out of surface may render an unpleasant impression. This is often the case with struck medals.

Another difficulty is presented by the reverse whose symbols are closely connected with the portrait on the obverse. The models often give me information by telling me about their lives and functions, which often covers an unusually wide field of activities. Paying attention to every single detail offered by the model could lead to a chaos. The worst solution would naturally be to fit everything into the same

picture. At his best, the sculptor may find a symbol, covering the multiplicity in all its width and breath.

A simpler and yet an all-covering distinct sculptural motif is rare; however a blind hen can sometimes find the grain (a Finnish proverb). My production is full of bad examples, but there are a few in which I think I have succeeded to some extent.

The medal of Minister Esko Rekola was commissioned by WSOY, the publishing company. Minister Rekola is the chairman of the Board, which depicted by placing the (chairman's) gavel on a pile of paper, which reminds us of the contours of the yearbook of the company. Since Mr. Rekola had also told me that his main concern had been administration, I asked him if he regarded himself as an administrative lawyer. He thought that the word described his duties well. Then I realised that I could achieve the same by adding the signs of paragraphs so as to give wings to the chairman's gavel.

The head librarian of the Diet, Mr. Henrik Schauman, suggested to me that the legend of the medal could be in Latin -*nulla dies sine libro*-. I got the idea to use an hourglass filled with books to describe this historian and librarian. The supporting pillars of the hourglass are the columns at the facade of our Parliament House which were recognised least by my model.

Aarni Eri-Esko the historian has among other things studied the second phase of German animal ornament particulars. By combining motifs from different sources I modelled a unique second phase dragon founded on facts, a dragon attached to the model with a pen.

Sometimes the motif of the medal is a literary character. I have always made such medals whenever a person has started to demand that.

Don Quijote started as a technical experiment. It has been engraved in plaster and naturally the freedom of the subject made it possible to experiment. My latest literary medal is Akaki Akakievist Basmatsckin the unhappy hero of Gogol's novel -The mantle-.

Sometimes on rare occasions the medal is born from an actual topic, like -Vana Toomas-. I have visited Tallinn several times and the symbol of the city, the weathervane Vana Toomas on the tower of the City Hall has always fascinated me. The old iron piece of sculpture modelled centuries ago, is now enjoying its well-deserved rest in the museum and a new one stands at its post above the city. When I was modelling the medal, the Estonians moved about, organized processions, gathered to meetings and the old blue-black-white flag of the free republic was flying again. The streets were so full of life that I thought that even Vana Toomas was watching from its high outlook the marching people in the narrow streets of Tallen. The buildings on the lower edge of the medal are easily recognized by regular visitors of Tallinn. Just as the medal was being finished the old flag was hoisted in the old pik-Herman tower after half a century. So I depicted the event immediately on my medal. In this way the medal became very actual. The clock on the reverse shows five to twelve and it is from the seventeenth century (1600) and ticks on the gable of the Church of the Holy Spirit.

Now I would like to present to you a couple of my latest medals depicting some friends and colleagues.

* Professor Klaus Järvinen has been my physician for over twenty years. When we discussed the reverse he told me of his activities as a physician at the front during the wars 1939-40 and 1941-44. This period was so long and so remarkable that, in his opinion, it had marked his entire life and he wanted this topic on the reverse of his medal.

* Mr. Mauno Honkanen, the medal artist, silversmith, designer and the artistic, and technical manager of Tillander, the medal editing company, is an old friend of mine. We have to be grateful to him for the high standard of many struck medals. Last year as Mr. Honkanen celebrated his 60th anniversary I made a medal of him as a surprise present. The pictures, which his wife secretly had given to me, and my personal knowledge of Mr. Honkanen, helped me to model the obverse. The reverse depicts his activity and efficiency. Sometimes one has the feeling that he is even more efficient after his retirement than before. Volley-ball and building construction work, only to mention two of his activities. The third pair of hands holds the silversmith's hammer and a head. The head is the name of the silver cutlery that Mr. Honkanen designed in the early fifties. The series is still one of the most popular ones in Finland and it has been manufactured for about 40 years.

Mr. Lauri Jauhainen, the composer and writer of pop lyrics is also a self-taught musician and a talented verbalist. He wrote and composed his first song (an evergreen) at the early age of 16. The name of the song is *My Homeland*, which is the motif of the reverse.

Ladies and gentlemen: I have been chatting about the motifs and backgrounds of my medals. However, I think it is justified to give some aspects and principles which I have tried to follow.

First of all, I would like to stress that the medal is a genre in itself. We all know that one man always tries to outline his environment based on his earlier experiences. A novel is not a novel if it has only two pages. It is not a miniature novel, not even a short story. An aphorism has not two pages and a residence does not look like a public building and so forth.

The genre of the medal consists of certain characteristics such as: a roundish form, a distinct relation between the relief and its background, the repetition of the background in the pattern. Of course we can claim that we have to renew medal art, to try its limits, even to exceed them.

We can do that, but as we go farther away from the genre, we reach an object, object d'art, which no longer is a medal and cannot be regarded as a medal.

Consequently, it is apparent that the renewal of the medal can only take place within its own genre. On the other hand, this renewal does not begin with the decision to renew but from the fact that we try to find the best visual form for an artistic idea.

I have experimented with some technical solutions with medals consisting of several parts or moving parts.

* Kultateollisuus, is an editing company that struck most medals in Finland in the sixties. When I made the company's anniversary medal I experimented with an expensive solution which owing to the high costs could not be made of use by other commissioners.

* Neles Ltd. manufactures high class valves mainly for export.

Especially the ball valve with flow-limiting flanges seemed to be a natural moving part.

* The medal for 'Byggnadsvardsaret' was struck to commemorate the European Year for the protection of buildings. The idea was to show what would happen if the buildings in the old city of Stockholm were replaced by new ones representing 'box architecture'.

Today I have the feeling that these medals went too far from the genre of the medal.

When modelling medals I find it necessary to think of the meaning of the psychology of form.

First, the round form is the most solid of all shapes. Thus its effect is very strong. The total shape decides the details

of the character of the surface and the details arrange the total shape.

Mr. Taisto Ahtola is a well-known connoisseur of good cigars, good food and good wine. I also happened to hear from some mutual friends of ours about his inclination to approach women in a way they found somewhat improper. As I know he often used to emphasize his characteristics with great pleasure and that he is a man with a good sense of humour. I took the liberty of sculpting him as a satyr. He was very pleased with the medal.

Sometimes the motif of the medal makes it possible to get acquainted with an area, which is often also a present. When I was sculpting my medal on Carl Mikael Bellman, the Swedish troubadour in the late eighteenth century, I read a lot about this famous Swedish poet and about his time. Gumel Sievers-Voionnoa who herself is here got that medal as a birthday present from her husband maybe she tells us herself what is the thing on the reverse. I learned it but I have already forgotten. Altheimer you know.

The Gyrocrats of the church got their medal for some years ago. The symbol of their society is a padlock with a cross. The reverse shows a pauper who usually collected money for charity outside most old Finnish churches.

The Shaman Ofsir Böö (1835-1901) inspired me so much that I made a medal about him. The reverse reflects the monotonous rhythm of the shaman drum.

There are important and less important parts in a figure (shape). The most important parts of the entire wholeness of the human face are the mouth and the eyes. It is a well-known fact that when people talk to each other the smallest movements of the eyes and of the sides of the

mouth give information about us as speakers. Because the eyes and the mouth and the facial parts near them do not move on the relief — I'm saying to you the modernizers of medal art — it is necessary to accentuate these parts in relation to other details on the face. If one exaggerates or draws a caricature on them in relation to the size of the head and especially the skull's, one makes the quality of shape come closer to that of the eyes and the mouth of a living person.

Another point of profile reliefs on medals, is the ear, which must be diminished in the medal of a round since it would otherwise attract too much attention.

To summarize: on the medal there must always be a balance between the details ruled by the wholeness and on the other hand, the details analysing the wholeness on a round surface where metal or some other material have been formed so as to make it look like a human being.

The strength of the person depicted in this way comes from the inside like in Donatello's sculpture Gattamelata.

As I have now been given a chance and as it is my duty I talk about my own medals I would like to present the medal of myself.

As a man who participates in the activities of many art organisations I expected at least one of them should come on solemnly and would ask me to sit for a birthday medal. You see, one of my colleagues once said that the medal is the greatest honor a person can get. I waited, and I waited and the time ran out. My birthday got closer and closer and no delegation appeared at my door.

In the end I realised the terrible truth, they would never come. Since I thought that I was really worth a medal I decided to make it myself.

MARKETING WORKSHOP KEYNOTE SPEECH

by Beverly Philip Mazze

By definition, marketing is the management of exchange-processes and relationships — from the *customer's* point of view.

There are several key conditions that have to be satisfied before an exchange relationship is consummated, that is, before the sale is made. First I must determine *what* you want or need. Next I must have (or develop) a *product or service* that will *fill* your needs. Finally I must find an attractive way of offering you the product or service at a *price* that you will be willing to pay in order to get it. The sale, from this perspective, is an outcome of successful marketing management — *not* a process by itself.

Selling and marketing are two *very* different approaches to exchanging products and services in the marketplace. Selling emanates from the need or desire of the *seller* to convert the product or service to cash. Marketing focuses on satisfying the needs of the *customer* by means of the product. Guess which approach is most likely to result in the customer's buying the product!

For those who may feel that marketing is a concept totally alien to the way in which they live their lives, I suggest instead that marketing is an everyday activity, with which we are all very familiar. The way we dress, for example, is a form of promotion or advertisement and a packaging of our inner and outer persona into an image for presentation to the outside world. And who among us has not tried to satisfy the needs or desires of a target market by altering how we look, what we say, or what we do in order to win or retain... a spouse, a lover, a client... a promotion, a new job, a commission... or one of innumerable other objectives that can be attained only by *influencing* others to act.

So since we all have a basic understanding of marketing principles, and in fact use them frequently in our daily lives, let's take a look at some of the target markets for medals — from a marketing perspective.

SITUATION AUDIT

1. *Coin Collectors*—What is the single most important reason people collect coins? As an investment. Coins are legal tender, and thus they have a government-guaranteed minimum value. In addition, there is a ready market for their resale. If a collector gets lucky, and a coin turns out to be sufficiently rare or sought after, the eventual value of that coin may be worth much more than its minimum value plus the premium over minimum value which the collector might initially have paid for it.

Only when the price of precious metals is high do medals have anything like the cachet of intrinsic value that is inherent with legal tender — and then of course only if produced in gold or silver.

What is the significance of these analyses and observations? To me it seems obvious: Coin collectors are *not* a primary target for our marketing efforts... although, for want of better channels of distribution, medals dealers routinely display their wares at numismatic conventions. And the image of medals is linked with that of numismatics in the public eye, e.g., collections of medals are associated with coin cabinets in museums around the world.

(THE GREATEST IRONY perhaps is that curators of coin cabinets and coin columnists like Jed Stevenson at *The New York Times* are some of the best friends we have!)

2. *Commemoratives and Other Special Edition Medals*—Since government mints produce and promote large-edition commemoratives, the image linkage between numismatics and commemorative medals probably has been somewhat helpful in maintaining a market for these collectibles. It is important to note, however, that the big sales of government-produced commemoratives are in coins, not medals. Further, U.S. sales revenue from commemorative coins has been trending downward for a number of years. What are the kinds of wants and needs that are satisfied by collecting commemoratives? Undoubtedly some are directly related to the subject of the commemorative. However, there are common wants and needs of millions of commemorative collectors that can be met only by commemorative *coins*: 1) a *guaranteed* minimum return on investment, which may be increased by the value of the metal in which the coins are struck; 2) an expectation that these coins will increase in value — despite historical evidence to the contrary.

The overall marketability of a commemorative — whether coin or medal — is closely linked with the subject matter. How many people are interested in a particular subject therefore is an important part of estimating whether producing a medal would be profitable. It is important that you choose the right comparison market for your estimates.

Over the years I've received a number of exuberant telephone requests for consultation from would-be marketers of new medals who, based on published sales of U.S. Mint commemorative coins, believe they're going to make a killing with their product. Part of my unhappy task in these situations is to gently point out that forecasts for medal sales based on U.S. government commemorative coin sales probably are wildly inaccurate, as coins have the advantage of guaranteed value.

The probability of a sale of a commemorative or other special-edition medal will be increased to the extent that one can find a <hook> on which to <hang> the medallion offering; for example, marketing the medal in conjunction with an event or an anniversary linked to the subject of the medal. HERE YOU SEE an advertisement that tried to link some sentimental Erte-design medals with the lovers' holiday known as Valentine's Day. The caption on the ad reads: <Love Tokens: Luxuries from the heart.>

But finding a potential sponsor for the commemorative or special-edition medal may be the most important variable associated with improving the probability of a sale. It is important to note that *professional* marketing campaigns for special-edition medals do *not* normally begin with a finished medal. Since overall demand is limited, it is too expensive and too risky for a business such as a mint to rely on trial-and-error methods.

Instead, the process of marketing a special-edition medal frequently begins with a brainstorming session to identify <hot> medallion subjects, market segments, and potential sponsors. This is followed by developing a proposal for the potential sponsor or sponsor in which the idea for the medal is explained, target markets and profits are estimated and identified, and strong arguments are presented as to why it is in the best interests of the organization to sponsor issuance of the medal.

3. *The traditional collector of medals*—What are his or her wants and needs? At AMSA's July conference one of our members, Dr. Ira Rezak, spoke about his love for collecting medals. Collecting, he said, is a way of finding meaning for the collector: <I am what I collect.> For the artist, sculpting a medal is a way of expressing a very personal viewpoint or a feeling: <I am what I create.> As a result, the act of purchasing a medal is the consummation of what nowadays might be called <a meaningful relationship> between collector and artist.

But artists have to eat, so having enjoyed his favors once how can an artist sell more than one medal to a collector such as Dr. Rezak? Here's what he looks for when shopping for a new acquisition: evocative power, subject matter, sense of presence in history, artfulness and, finally, cost.

There are a number of wants and needs in the shopping lists of collectors like Dr. Rezak, which are quite difficult for marketers of medals to meet with some regularity.

First, like most other collectors, Dr. Rezak collects by subject. So unless the subject of a medal happens to fall into his field of interest, he is not likely to consider acquiring it. Second, the timeframe for the subject(s) in Dr. Rezak's collection—medicine and Jewish history for example—extends from the here and now back into history. So a medal by a living artist about an event or time in the past—FOR EXAMPLE THE AMERICAN/INDIAN WARS—cannot have the vocative power of a medal created by an artist who was alive then.

Finally, and extremely important to note, there is a very strange phenomenon related to the collecting of medals. Normally, one expects to pay more for an antique piece than for an equivalent object made today. With medals, it is quite the opposite—at least in the United States. Old medals in bronze often are quite cheap (\$50-\$60). In fact, secondary market prices for medals produced earlier in this century frequently are *lower* than the original prices.

Essentially, what this means is that at point of sale to a traditional collector, a contemporary medal is competing in price with all the medals ever issued on a particular subject. And it also means that it is extremely *difficult, if not impossible* to advance the marketing argument that buying a medal is a good investment.

With the amount of handwork (and time) that goes into limited-edition cast medals, it is difficult for an artist to charge low prices and still put food on the table and keep a roof overhead. While commercial mints, on the other hand, can strike and sell medals profitably at relatively low prices, they can do so *only* if there is a continuing demand for many different medals, and the quantity sold of each is sufficiently high.

Unfortunately overall demand for medals has been down for a number of years now. As a result, many mints have *diversified into making products other than medals* in order to keep their businesses afloat.

POIJOY MINT IN SUREY, FOR EXAMPLE, produces Ninja turtle medals, coinage for 16 nations, eye loops and spectacles, gear boxes for bicycles, trophies, swords, knives, forks, and plates. Despite such diversification, some mints have had to close their operations. The economic distress that continues to plague most of our countries can only add to the problems of commercial mints and other businesses.

As you can see there are some rather large problems in successfully marketing to traditional collectors of medals.

1) Just because a collector buys one medal does not mean that that collector is a primary target for a different medal. And the <reverse> of that statement is that, since collectors collect by subject, every medal has a *different target market*.
2) The cost of identifying individuals in potential target markets is relatively high:

- a) There is no centralized listing of medals collectors by subject of interest.
- b) Commercially available lists of individuals generally interested in specific subject areas are rented for one-time use only and *not sold*.
- c) Commercial lists tend to be large and therefore it is relatively expensive to send a mailing to all names on the list.
- d) The *normal* response rate of direct mail advertising tends to be relatively low—a few percentage points.

Nonetheless, in order to maximize sales, each medal must be marketed to its own target market. This includes writing promotional materials that are uniquely <slanted> to pique the interest of that particular target market. It also involves identifying separate access routes to the market and channels of distribution. Depending on estimated demand for the medal, the marketing investment of time and money may be prohibitive because the profit margin on medals tends to be small.

NEW DIRECTIONS

The analysis we have just conducted leads us to the conclusion that the market for medals is fragmented, and relatively difficult and expensive to reach, and that it is difficult to market medals profitably under these conditions. Some of the solutions to this problem might be to generate additional revenue by identifying new uses for the medal, or by producing other products with the same skills and machinery used to produce the medal; by developing new kinds of medals and/or new channels of distribution; or by developing a totally new image and market—what is known as <re-marketing.> All of these techniques can be useful.

HERE IS AN INTERESTING NEW APPROACH to <Subject Marketing> by Christie's—an auction of unrelated undistinguished decorative objects, which were positioned as <Engagement and wedding gifts for the June Bride.> The firm targeted its marketing efforts to young socialites. A <faux-

wedding reception was thrown in for good measure, complete with models dressed as brides and grooms, and a 6-tier edible wedding cake.

Pure Kitsch of course and a bit elaborate for an auction of medallion sculpture, but an interesting twist to the traditional concept of subject marketing that we might use. How about a Sotheby's auction of medallion sculpture by the -subject- of country... held in conjunction with some United Nations fund-raising effort in New York?

One new use for medals might be for artists and mints to try adapting unusual medals designs to be worn as jewelry. There is a ready-made market for unique jewelry, galleries and boutiques that serve as channels of distribution, and magazines that feature this kind of decorative art. The idea *per se* is not new, as mints already produce religious medals, decorative emblems, belt buckles and so forth that are worn. What is new is the idea of adapting the kind of medallion sculpture on display here at FIDEM into a piece of jewelry, e.g., how about a Kauko Rasanen multipart sculpture, designed to be worn as a pendant and produced in either vermeille or the base metal used in costume jewelry?

There is an especially attractive -hook- for marketing medallion-sculpture-jewelry of sculptors who are well known for their large sculpture, jewelry, or medallion sculpture, by such artists provides an affordable way for a larger group of collectors to own their work.

But solutions such as these don't solve one of the main problems of marketing medals—the fragmented market. And they don't increase the overall profitability of medal-making. What is needed to solve these problems is a new image of respectability—one that is linked to quality, rareness, uniqueness, collectibility, value and, yes, even higher price.

WHAT IS NEEDED IS TO REMARKET THE MEDAL AS A PIECE OF SCULPTURE. To do this we must move away from our close association with numismatics and commemorative-coin commodity pricing, towards an image of limited-edition works of art that are desirable to own as status symbols and decorative objects and that therefore are higher priced. IN THIS IMAGE-BUILDING ADVERTISEMENT, Russian emigre Alex Shagin links his art medals to sculpture (mini-sculpture garden), while at the same time promoting their enduring quality and use as decorative objects in a corporate setting (desktop monuments).

The first thing we need to do is change the name of our product. I propose that, before we leave FIDEM 1992, we all agree that those medals which are numbered limited-edition works suitable for display as art objects will be known from now on as -Medallion Sculpture.- Creating two categories of product immediately gives us the basis for differential pricing that distinguishes between that which is rare and therefore morevaluable—medallion sculpture—and that which may be competent, craftsmanlike, even artistic, but not rare—medals.

The name Medallion Sculpture also creates an immediate association between our product and the well-known three-dimensional collectible fine art. In order to market the art medal as medallion sculpture, there is another important change that must be made: Medallion sculptors must consider how the small sculpture will be mounted and displayed as part of the design process.

Gallery owners contacted in my market research study for AMSA's Crazy Horse medal unanimously turned thumbs down on the small collapsible stands in lucite, thin metal, and wood that routinely are sold to collectors for displaying their medals. THIS IS THE MOUNT THAT gallery owners chose for Crazy Horse.

Will the name change and image change help us *value price* our product? Preliminary findings are that this indeed is the case. In February and March of this year, an AMSA show of medallion sculpture and paperworks was on display at a gallery in New York's -Soho- art district. The least expensive piece sold was \$90. The two most expensive pieces sold were each \$750. While the results were encouraging, we still have a long way to go before we can say that we have created a viable new market. Sales at the Soho show totalled some \$4,000—the highest amount sold at any AMSA exhibition to date. But they were not enough to make the gallery owner happy. Why? In the other half of the gallery she was selling sculptures and prints for several thousand dollars each.

What does the change of name and image do for commercial mints? It means that they now have two products to sell their corporate customers for example—the medal which is used for awards and corporate recognition; and a -new- kind of small sculpture—-right sized- for corporate desk tops, book-cases, or tables—which can be given as a corporate gift. Art historian and curator Corey Gilliland of the Smithsonian Institution, writing in the *Robb Report* for collectors, has dubbed medallion sculpture a -sleepers- collectible... -on the brink of achieving prominence in the art world.- Twenty years ago, she explains, -the art print was in a similar situation, waiting to be discovered for its price and content. Artists, realizing the economic realities of the market were searching for a way to bring the best of their artistic output to as many collectors as possible... Today, prints are considered one of the major art media, are found in major public and private collections, and are sold to collectors at sky-high prices by the best of commercial galleries.-

There's a lot we can do to help medallion sculpture follow in the footsteps of the art print.

1) Build relationships with the owners of art galleries and even fine craft galleries; with the curators of decorative arts in art museums; with members of the art press; with professors of art, preferably sculpture; with business and community leaders and other influential persons in the public eye. The first contact is the hardest. From then on you can add new contacts to your network with the help of your old contacts. You begin the relationships by asking for advice, e.g., help in moving medallion sculpture into the mainstream as an art form. Once you have developed their interest, you can ask for more direct assistance.

2) These relationships eventually should lead to articles about medallion sculpture in art, craft, and -up-scale- lifestyle publications; exhibitions in museums and galleries; reviews of the exhibitions by members of the art press, etc.

3) Be sure that the catalogue for exhibitions of medallion sculpture carries brief artists' statements about their work, perhaps an overall technical statement describing the different ways the works were made and, if budget permits, artist biographies. If artist biographies are not included in the catalogue, they should be available in a binder at the receptionist's desk.

4) Whatever else you do, be sure to send out a press release to generate free publicity every time there is a newsworthy event concerning medallion sculpture. The press release should be written to position medallion sculpture as an art form that is highly collectible because it is still undervalued. I HAVE BROUGHT COPIES of the press release I prepared for AMSA's Soho exhibition as an example. ALSO AVAILABLE IS an article about one of the artists in the AMSA show, which was triggered by a rewrite of that same press release.

5) Promotional literature is one of the marketing tools you will need in order to sell your work. Gene Daub's presentation will tell you more about that.

THE IMPORTANCE OF A SPONSOR... NATIONALLY

I feel strongly that it will be impossible to successfully remarket the medal in any of the countries represented here today unless the marketing tasks are undertaken under the wings of, or in liaison with, a sponsoring organization. No one individual or business can accomplish the task singlehandedly. For example, it would be difficult if not impossible for a mint or foundry to make arrangements with an art gallery for an exhibition of medallic sculpture. The image of the sponsoring organization must be acceptable to the art community and free of commercial links. On the other hand, commercial firms involved in the field of medals have greater financial resources than artists, museums, researchers, etc.

Therefore the membership of the sponsoring organization, like that of FIDEM, AMSA, or BAMS, should include all the key players in the field of medallic art: sculptors, collectors and dealers, museum curators, mint/foundry representatives, educators, writers, editors, researchers, etc. It will take the cooperative effort of all these and more to reach our goal. HERE ARE TWO PAGES of a foldout promotional brochure that Alan Stahl and I put together to attract new members to AMSA, and HERE IS A BRIEF LOOK AT THE FORMAT of a directory of members that AMSA just published to promote the work of members.

For those countries that do not yet have such a well-developed organization of individuals involved in the field of medallic sculpture, I can tell you that it is difficult to develop one. There are some inherent tensions among the different interests represented among the membership that sometimes are difficult to overcome. Yet if you can get all the players working together cooperatively at least some of the time, much can be accomplished. Two of our panellists are from Germany: Herr Bernhard Mayer, the head of the Mayer Mint in Pforzheim; and Dr. Ingrid Welser of the Münzsammlung in Munich. They will tell us of their recent experiences in trying to remarket the medal in Germany.

THE IMPORTANCE OF A SPONSOR... INTERNATIONALLY

It will be wasteful of time and money if we are not able to learn from each other's successes and failures in remarketing the medal. FIDEM seems to me to be the logical international sponsor to accomplish such 'networking'. The vehicle for exchanging information in the two years between FIDEM Congresses might be a newsletter. It doesn't have to be elaborate or expensive, it's what's inside that counts. THIS IS THE 1ST PAGE of a recent AMSA newsletter.

To publish such a newsletter it would be necessary for one of the member organizations with secretarial staff to volunteer to take on the task, or FIDEM could hire someone to publish it and recoup some or all of the cost either by increasing membership dues or by having the cost underwritten by one or several member businesses.

I would also like to propose that, through FIDEM, we agree upon some key elements of the 'campaign' to remarket the medal which can be used by interested members in their own countries at a number of different levels, e.g., artists' promotion of their own work; Mint and Foundry promotions and advertisements connected with their businesses; sponsoring organizations' educational efforts and exhibitions, etc. You will recall, for example, my earlier suggestion that, as a first step in remarketing the medal, we all agree to use

the name Medallic Sculpture when we are referring to limited-edition works of art.

My second suggestion is that we investigate the feasibility of creating one or several slogans to be used whenever any of us places advertisements or writes promotional materials concerning medallic sculpture. There are precedents for this suggestion. As the August 28 *Wall Street Journal* reports, global advertising campaigns with unified slogans are raising product sale levels internationally. In Italy alone, Dove soap has risen to #1 spot after less than two years on the market. Through use of the slogan 'Diamonds are Forever', one of the earliest global advertisers — De Beers — created an image associating their product with romance. To spread the slogan and the image widely, De Beers came up with a formula that proved so successful they continue to use it to this day:

Each year DeBeers' advertising agency creates a number of very slick ads that feature different romantic occasions for which the only suitably romantic memento is a gift of diamond jewelry. The last words of each ad repeat the slogan. DeBeers then makes camera ready copies of those ads (mechanicals) available to retail jewelers around the world who sell diamonds. The jewelers customize the mechanical with the names of their establishments and use it whenever they advertise. The repeated use of the slogan reinforces and builds the image — both of which have been instrumental over the years in sustaining the demand for diamonds.

HERE IS THE SLOGAN IN ITS LATEST REINCARNATION: 'A diamond is forever.'

My third suggestion is that we continue to sponsor commercial bourses at the time of FIDEM Congresses, and that we increase the number, type, and intensity of our methods of marketing and promoting events such as FIDEM. Specifically, we should try to obtain radio and tv coverage in addition to publicity in both general and special interest publications. Sending press releases to local radio talk shows can generate requests for live interviews. These are a good way to reach a wide listening audience in order to educate the public and help create a desirable image for medals and medallic sculpture at no cost. National public radio or television is another place to send a press release.

THE AMERICAN NUMISMATIC ASSOCIATION has recently begun a radio series on national public radio called *Money Talks*. This two-minute show is expected to air two to four times each day, five days each week, to a total listening audience of approximately 2 million. The ANA hopes the exposure will start the general public talking, thinking and collecting money.

Some small businesses have been very successful in placing 30-second advertising spots on late night TV, when the rates are inexpensive. Home shopping TV stations might be an interesting place to try marketing medals and medallic sculpture.

My fourth suggestion is that a FIDEM jury select the best of show among the pieces on exhibit and that that international selection travel around from country to country between FIDEM congresses, generating interest and publicity, and generally keeping medallic sculpture in the public eye. The individual host countries would also have the opportunity of using the travelling international exhibit as the springboard for sponsoring related events, e.g., a bourse, a conference, a workshop, etc.

There are innumerable other ways we can create an opportunity to stimulate demand for medals and medallic sculpture. The purpose of my comments and suggestions is to 'prime the pump' of your own fertile imaginations and creativity. I hope they have been helpful.

LE MARCHÉ DE LA MÉDAILLE FRAPPÉE EN ITALIE

par Mariangela Johnson

Avant-tout, je voudrais profiter de cette occasion pour remercier Beverly Mazze qui est l'animatrice de cette rencontre.

C'est d'une manière très favorable que j'ai accepté l'idée d'un Workshop sur le «Marché de la Médaille», car il me semble que le moment est arrivé de faire le point de la situation sur la diffusion de la médaille.

Depuis que je m'occupe de médailles au sein de la Société Johnson, qui est une propriété de ma famille, je me suis souvent demandée quel serait l'avenir de la médaille frappée et quels seraient les moyens les plus adéquats pour lui en garantir un.

Naturellement je me réfère à la médaille frappée, réalisée sur commande, et mes considérations sont étroitement liées à ce secteur du marché. Il y a effectivement d'autres problèmes du marché de la médaille fondue, en quelques exemplaires, créée par l'artiste de manière autonome.

Je voudrais, avant tout déterminer deux secteurs fondamentaux dans le domaine de la production de médailles frappées:

Les médailles réalisées sur commande et les médailles de collection.

Comme on peut facilement le supposer, les médailles réalisées sur commande représentent le plus important secteur de production pour une société, étant donnée qu'elles permettent un travail sans engagements onéreux, soit financiers, soit de promotion et de vente. Pour pouvoir opérer dans ce secteur il est nécessaire d'avoir un large portefeuille clients d'une part et un certain nombre d'artistes d'importances différentes d'une autre part, qui soient disponibles pour réaliser les modèles.

De cette manière, on peut obtenir une interaction réciproque entre le client, la société et l'artiste pour pouvoir mettre au point le mieux possible une médaille qui correspondra aux attentes du client, aux exigences de créativité de l'artiste, et aux limites techniques et de production de la société.

Pour le producteur ainsi que pour l'artiste, la médaille sur commande offre les conditions les plus avantageuses, que cela soit du point de vue économique, ou du point de vue de la promotion et du marketing.

Il ne faut pas oublier que tout travail réalisé augmente le potentiel d'image de marque de l'artiste et de la société, et élargit le domaine pour les tâches futures.

La diffusion de la médaille frappée, qui est réalisée en de nombreux exemplaires, de quelques centaines à quelques milliers, est assurée par la destination d'utilisation de l'acheteur qui possède son propre domaine de distribution déjà déterminé.

L'acheteur de médailles frappées n'appartient pas à une catégorie bien précise; en fait, on peut affirmer que nous pourrions tous être au moins une fois dans notre vie des acheteurs de médailles, pour des raisons et des occasions différentes.

Le domaine des activités humaines est, en fait, entièrement représenté par les médailles, aujourd'hui comme hier.

Nous pouvons cependant déterminer quelques catégories de clients parmi les plus fréquents qui font frapper des médailles.

Parmi celles-ci les Administrations publiques, les Industries, les Institutions de Crédit, les Compagnies d'Assurances, les Entreprises de Construction, les Universités, les Hôpitaux, les Théâtres, les Institutions Religieuses, etc...

En ce qui concerne les médailles de Collection, je me réfère à ces séries limitées, de caractère commémoratif qui sont émises dans un but commercial par des privés ou par les organismes officiels des différents Etats.

Parmi celles-ci, je pourrais citer les séries spéciales de collection émises par l'Hôtel de la Monnaie Italienne, la Monnaie de Paris, le Bureau d'Etat de la République de San Marin, mais également les médailles de la FAO et les médailles de Collection émises par des Entreprises de Production.

Depuis 1950, la Johnson émet une série Annuelle de Médailles de Collection à thème. Par exemple: des Musiciens, des Architectes, des Savants, des Médecins, etc...

Il faut dire que, pour une société, la médaille de Collection représente un article qui aura une répercussion sur ses frais de gestion, sans pour autant avoir une garantie de vente. D'une certaine manière cela comporte un risque qui n'a même pas été calculé et, par conséquent, cela implique aussi le stockage de réserves en dépôt et donc un stock d'articles.

Mises à part ces considérations d'aspect purement commercial, la médaille de collection permet, d'autre part, à une société comme la nôtre, de mettre à l'épreuve de nouveaux artistes, de faire différentes expériences dans le domaine technique et artistique, en choisissant librement les thèmes, les délais de réalisation, ainsi que les artistes.

Il s'agit d'une opération de représentation pour pouvoir offrir au client différentes propositions et pour nouer des rapports profitables avec les artistes. Cette opération offre également la possibilité de garder une tradition vivante, qui a vu auparavant des exemples de séries métalliques resplendissantes.

Evidemment, il y a aujourd'hui des activités de collectionneurs spécialisés qui achètent ces médailles, même s'il s'agit d'un marché limité et, à mon avis, en forte contraction/réduction.

L'activité de collectionneur de médailles s'oriente de préférence vers des objets d'antiquité qui sont proposés à tout le monde, comme on peut le constater lors de ventes publiques où l'on assigne les lots de médailles antiques avant parfois une grande valeur et un prix très élevé.

Ceci dit, je voudrais faire remarquer que l'importante diffusion de la médaille dans le passé et jusqu'aux dix premières années de notre siècle, correspondait à sa fonction essentiellement commémorative et élogieuse.

La médaille était alors un moyen idéal de communication pour une société paternaliste, restreinte et limitée dans des domaines sociaux définis et elle en représentait remarquablement les limites et les caractéristiques. Les changements radicaux qui se sont produits dans notre société, l'expiration de beaucoup de valeurs qui ont été remplacées par une plus grande ouverture et une masse humaine, une information plus ample, la vitesse des déplacements, carrière, gains, ont toujours plus relégué la médaille à un rôle secondaire. Cette tendance nous a amené à une diminution de la demande de la médaille, tandis que la demande pour des objets moins importants comme les plaques ou les pins a augmenté.

Les raisons de ce phénomène méritent une brève réflexion. Il est hors de doute que, de nos jours, la médaille soit un objet peu connu en dehors d'un domaine spécifique. Combien de fois ais-je dû expliquer en quoi consistait mon travail et les personnes ont toujours été étonnées de voir qu'une société pouvait vivre et prospérer en produisant des médailles. Selon moi, l'ignorance à l'égard de la médaille dépend d'un manque d'information systématique. La médaille n'est ni un des seuls objets dans le commerce auquel aucune campagne publicitaire n'est consacrée, aucune information n'est planifiée. En effet, comme on le sait les coûts d'une campagne publicitaire sont très élevés et pourraient peser d'une manière déterminante sur le prix de la médaille, qui est au contraire, dans la situation actuelle du marché, un objet au coût limité. Ici, je devrais faire allusion à la lutte toujours plus difficile que nous, producteurs de médailles frappées, devons affronter pour imposer des prix adéquats à la valeur d'un objet comme la médaille, aujourd'hui toujours réalisé au moyen d'une grande intervention de main d'œuvre qui est, comme nous le savons, très coûteuse, et par un contenu artistique élevé. Cependant je ne voudrais pas faire de la polémique en ce lieu.

Un autre facteur qui détermine l'ignorance des gens à l'égard de la médaille est, à mon avis, le renouvellement des générations dans les cadres dirigeants d'entreprises, sociétés, administrations publiques, institutions bancaires, etc... tous clients potentiels.

Les jeunes managers qui, petit à petit, viennent occuper des emplois de responsabilités et de décisions sont tout à fait ignorants en matière de médailles et ont alors tendance à considérer la médaille comme étant un objet de vieille date, non adapté à transmettre des messages d'actualité et de projection vers l'avenir, à travers lesquels la société désirerait s'identifier.

Une autre société, qui s'adresse à la Johnson depuis des années pour frapper des médailles, interromp à l'improviste les rapports, nous essayons immédiatement de récupérer le client, et l'on découvre souvent qu'il y a un nouveau directeur qui, non seulement n'y connaît rien aux médailles frappées auparavant pour sa société, mais il ne connaît même pas la médaille elle-même. Le contact, qui a tendance à être basé sur l'information et la persuasion, se résoud quelquefois d'une manière positive et je dirais plus, la découverte de la médaille comme objet de promotion devient parfois enthousiaste, ne serait-ce que pour se faire quelques nouveaux clients.

Ces expériences m'ont convaincue qu'une information plus ample sur la médaille pourrait certainement s'avérer fructueuse pour son marché.

Malheureusement, les artistes aussi ignorent souvent la médaille et la sous-estiment en tant qu'expression artistique. Naturellement je parle ici d'artistes qui sont en dehors d'Associations comme la FIDEM, pour lesquels la médaille représente un moyen qui les limite dans leur créativité.

Pourtant je peux affirmer avoir très souvent eu l'occasion de voir combien un thème fixé par avance et un espace circonscrit peuvent être stimulants pour un artiste, en provoquant sa créativité qui devient un effort créatif positif et constructif plutôt qu'un soulagement libérateur de son invention.

Il n'est pas rare de rencontrer parmi les médailles frappées de réelles œuvres d'art et ce n'est pas un hasard si l'on parle de multiples d'art pour ces médailles.

Ramener les artistes à la médaille est une tâche importante et nous verrons plus loin par quel moyens cela est possible. Maintenant, je voudrais déterminer et examiner quelques utilisations possibles de la médaille, en considérant que la finalité d'un objet, son utilisation immédiate, constitue un des facteurs principaux de son appétibilité, dans le but de le commercialiser.

Il est intéressant d'observer qu'aujourd'hui une des plus importantes utilisations de la médaille est celle d'être un objet de promotion. D'une manière différente, plus ample, aujourd'hui on a ramené la médaille à une fonction pour laquelle elle a été créée dans le passé. Si dans le passé on répandait l'image et les exploits de princes et de seigneurs, aujourd'hui on peut remarquablement répandre l'image d'entrepreneurs, de sociétés et d'activités de production en rapport avec notre genre de société. Proposer la médaille comme un objet de promotion peut impliquer de nouveaux domaines auxquels la médaille est aujourd'hui presque inconnue. Je me réfère en particulier aux professionnels qui s'occupent de la promotion, les Public Relation Men, auxquels le choix des moyens de propagande d'une société est souvent confié.

Parmi les initiatives de la Johnson, il existe une campagne de sensibilisation des P.R.

Cette décision a été prise à la suite de requêtes qui nous ont été adressées par quelques P.R. qui ont découvert par hasard le médaille d'art, interprétée et compromise en tant qu'objet artistique plein de charme et d'une exclusivité incomparable.

Le facteur de l'exclusivité semble être très important dans le choix d'un objet de promotion; effectivement, il ne doit absolument pas être confondu avec d'autres objets et doit alors être personnalisé.

La médaille semble répondre à cette demande d'une manière remarquable, car elle peut être réalisée dans ce but, avec des images, des symboles et des mots qui constituent le message à communiquer. La médaille peut devenir un objet représentatif, qui s'identifie étroitement à son acheteur. Une société peut alors adopter la médaille comme son emblème, un objet qui, comme aucun autre, la représente par son contenu élevé d'image et de prestige.

Les contenus artistiques représentent une autre caractéristique de la médaille et plus que jamais actuelle, son utilisation apparaît comme une œuvre d'art multiple, étant donné qu'elle est reproductible en plusieurs exemplaires.

J'ai pu observer qu'une médaille d'art, qu'elle soit frappée ou fondue, prend un aspect attirant qui la rend appétissante si, en ayant pris les précautions nécessaires, elle peut être montrée et faire partie des objets qui constituent l'ornement et le complément de notre environnement vital.

Dans ce but, et par initiative de quelques artistes qui collaborent avec la Johnson, des supports ont été étudiés,

des éléments intrinsèques à la médaille, étroitement liés aux caractéristiques créatives et élaborés dans ce but par l'artiste. De cette manière, la médaille d'art apparaît comme étant un objet utile, que cela soit pour le client que pour l'acheteur éventuel, qui en déterminent immédiatement l'utilisation, sans courir le risque de la mettre et de l'oublier au fond d'un tiroir. Ainsi il semblerait possible que des artistes qui opèrent dans des domaines différents comme la sculpture, la peinture, la graphique, s'intéressent à la médaille, et ceci provoquerait un renouvellement et un alignement de la médaille à l'aide des plus importantes expériences artistiques actuelles. Un autre point qui me semble nécessaire de souligner est le contenu moral de la médaille, sa capacité particulière d'être témoin d'une reconnaissance ou d'un éloge.

De nos jours, on montre sa reconnaissance par des cadeaux et de l'argent, et les occasions ne manquent pas. On peut remettre un prix à un employé modèle, à un excellent client, au participant d'un concours, à un écrivain pour un livre bien trouvé, à un personnage public important, à un savant, et je pourrais continuer ainsi pendant longtemps...

Un prix qu'on remet sous forme d'argent est sans aucun doute le bienvenu, ainsi qu'un voyage, une télévision, une montre de marque, mais toutes ces choses ne laissent aucune trace du donateur, elles n'ont aucune substance et aucune référence à la raison de la remise de ce prix. La médaille est, au contraire, en mesure de ramener la valeur (et la faiblesse) tout à fait humains liés à l'éloge, à la reconnaissance, valeurs qui sont largement au-dessous de l'aspect vénal, qui n'est cependant pas à sous-estimer, dans le cas de médailles en métaux précieux. Le sentiment mis en jeu par la remise d'un prix touche une partie extrêmement sensible de notre âme, il procure une satisfaction complète à la fois pour celui qui le reçoit et pour celui qui le remet. Cette utilisation propre à la médaille pourrait, ainsi que les autres que nous avons examinées jusqu'aux présents, être un des points sur lesquels on pourrait articuler une éventuelle campagne de promotion sur la médaille.

Une campagne de promotion bien organisée peut être ce qu'il y a de mieux pour élargir le marché de la médaille, mais c'est aussi, comme nous l'avons vu, le moyen qui nous engage le plus au niveau économique.

Ici je voudrais considérer quelques alternatives possibles (même si elles sont plus limitées) dont je peux parler suite à mon expérience personnelle, ayant contribué directement à leur réalisation.

Nous, les Johnson, croyons en notre image de marque, qui s'appuie sur la culture de son produit-médaille, en essayant de l'élever au-dessus de sa valeur vénale exclusive. Et ceci, au moyen d'expositions, publications, présence dans des lieux de débats culturels. Nous considérons que l'artiste a lui aussi son rôle à jouer dans ce programme, un rôle tout à fait primaire, étant donnée que c'est lui qui fournit le moyen de continuer à soutenir la médaille: la médaille d'art comme produit industriel de série de haute qualité, aux contenus élevés de valeur humaniste et artistique.

Avant tout je vous ferai un bref résumé sur «NUMISMATA», le premier salon de numismatique et de l'art de graver des médailles en Italie, qui a une extension internationale et auquel notre société a participé. Ce salon est important pour différentes raisons. La première concerne l'Institut d'organisation qui est l'Organisme de la Foire Commerciale pour le marché orfèvre en Italie. Les grands pavillons de l'Organisme de la Foire Commerciale de Vicence, qui ont invité «NUMISMATA» sont en fait occupés durant plusieurs périodes de l'année par des manifestations liées au marché des métaux précieux.

Suite à une recherche de marché, l'Organisme de la Foire Commerciale de Vicence a voulu consacrer un salon à la

monnaie et à la médaille, avec l'intention de concentrer un marché qui est assez divisé sur le territoire national et d'acheter de nouveaux -trend- à la participation internationale. L'intention était de réunir les Hôtels de la Monnaie, les Producteurs de médailles, les Associations des Amis de la médaille et les Associations numismatiques, les Commerçants, les éditeurs de revues spécialisées, les fabricants d'outillages et de confections, pour pouvoir offrir des occasions d'échange et une information totale sur le secteur. Les structures d'expositions fournies par l'Organisme de la Foire Commerciale, d'un bon niveau et fiables, ont permis de préparer des stands très élégants, où les objets exposés étaient mis au maximum de leur valeur. De cette façon les artistes pouvaient également voir leurs œuvres exposées comme il se doit.

Une des initiatives la plus digne d'éloges, qui ont permis de souligner le caractère culturel de cette manifestation, concerne les tables rondes, qui ont réuni des experts de différents secteurs sur les thèmes suivants:

-La médaille: Art et Technique- — «Monnaie et Marché dans l'Europe Moderne» — «Les Problèmes du Marché Numismatique». Parmi les manifestations prévues, l'Exposition de la Collection Royale de monnaie donnée à l'État Italien par le Roi Vittorio Emanuele III a constitué un grand rappel. L'Exposition était une sélection de cette grande collection qui est une des plus importantes collections de monnaies du monde.

Aussi irréprochable qu'ait été l'organisation de «NUMISMATA» et aussi digne d'éloges qui puisse représenter l'effort des organisateurs, il faut malheureusement remarquer un manque fondamental qui s'est traduit par la participation insuffisante des expositeurs dans cette première édition.

Beaucoup d'entre eux ont effectivement exprimé leur réserve et leur crainte en affrontant la charge économique et de l'organisation, du reste très élevées, et ont préféré attendre et regarder.

Je pense que «attendre et regarder» n'est pas une attitude correcte dans le cas d'initiatives comme celle-ci, garanties par le sérieux et l'engagement des organisateurs et d'avantage certain pour les opérateurs du secteur. Ne trouvez-vous pas que si nous restions toujours tous là en train d'attendre et de regarder, on ne ferait jamais rien? D'autre part, et surtout à l'étranger, beaucoup de gens n'ont pas été pris avec les expositeurs étrangers. Pour la prochaine édition de «NUMISMATA» qui aura lieu à Vicence au début du mois d'Octobre 1993, nous espérons que beaucoup de problèmes auront été résolus.

J'ai accepté l'invitation de l'Organisme de la Foire Commerciale à faire partie du Comité de l'Organisation de la prochaine édition et, en ce qui concerne, je peux garantir mon engagement total pour obtenir les résultats qui me paraissent fondamentaux.

Premièrement, il faut apporter une plus grande attention au secteur de l'art de graver des médailles du Salon, qui avait privilégié cette année les monnaies, par une exposition de médailles et un Congrès à thème sur l'art de graver les médailles; deuxièmement il faut une plus grande participation d'expositeurs étrangers, qui soient motivés à participer à des réunions éventuelles et à des échanges réciproques, en un lieu et à une occasion que j'estime uniques.

Etant secrétaire de la FIDEM, je souhaite naturellement que notre fédération participe, de la manière dont le Comité de Direction en aura décidé, à la prochaine édition. J'espère que les Sociétés de Production, les Associations et les Sociétés Numismatiques, les Hôtels de la Monnaie et les associés à la FIDEM puissent intervenir soit en tant qu'expositeurs, soit comme rapporteurs aux congrès ou

uniquement comme visiteurs à la prochaine édition de «NUMISMATICA» 1993.

Je voudrais à nouveau souligner la campagne de presse que l'organisme de la Foire Commerciale de Vicence est en mesure de mobiliser et qui peut représenter une aide importante à la diffusion de la médaille et à sa plus ample connaissance dans de nouveaux domaines.

Il existe d'autres moyens importants pour poursuivre le but de la diffusion et de la connaissance de la médaille: ce sont des expositions. Des expositions collectives et personnelles de médailles d'artistes peuvent remarquablement amener la médaille d'art à l'attention du public. Je me réfère à des expositions annuelles organisées par l'AIAM, qui ont le mérite d'être patronnées par le Ministère des Biens Culturels et qui ont donc un titre officiel, en plus d'être accompagnées d'un catalogue. Leur information concerne les membres de l'Association qui peuvent exposer leurs médailles, mais également l'histoire et le passé de la médaille, par des expositions à thème et des médailles provenant de collections publiques et privées. Lors de quelques occasions des revues monographiques ont été préparées, comme celle qui a été exposée l'année dernière à Rome sur Emilio Greco.

La Johnson aussi organise des expositions de médailles qui ont pour double but de mettre en valeur les artistes et de rappeler les clients. A partir de cette année des expositions monographiques seront organisées et seront chaque fois consacrées à la collaboration entre la Johnson et un artiste. Nous avons estimé que le lieu idéal pour ces expositions était le Musée Archéologique de Milan, qui se rend disponible et qui montre la bonne volonté de l'Administration Publique à soutenir ces initiatives.

La première de ces expositions s'est déroulée en Mai dernier et était consacrée aux médailles de Giò Pomodoro, et réalisée par des dessins et des modèles préparatoires, frappés et poignées, ainsi qu'une section didactique sur les techniques de frappe.

La prochaine exposition qui aura lieu en Mai 1993 sera consacrée aux médailles d'Angelo Grilli. Naturellement un nouveau catalogue illustrant les oeuvres exposées est imprimé avant chaque exposition, en impliquant à sa rédaction les critiques d'art, qui en savent bien souvent très peu sur la médaille et qui constitue pour eux une réelle découverte. C'est par ce genre d'initiatives que l'on pense augmenter l'intérêt des artistes à l'égard de la médaille, en nouant des rapports de collaboration et en impliquant de nouveaux artistes à réaliser des médailles. De cette manière la médaille confère en tant que multiple d'art et sa valeur intrinsèque lieu au monde de l'art. Une autre occasion pour la diffusion de la médaille est à déterminer dans la revue spécialisée ou non, et dans l'intérêt montré par des moyens de communication comme la télévision.

À propos de revue spécialisée, nous pouvons dire qu'il y a quelques éditeurs en Italie qui se donnent la peine de garder en vie, même en ayant beaucoup de difficultés surtout de caractère financier, quelques journaux importants comme la Revue Italienne de Numismatique, la Chronique Numismatique, le Panorama Numismatique et d'autres encore, sans lesquelles l'intérêt des collectionneurs et des spécialistes de la monnaie et de la médaille se dirigent.

Le cas de la revue Médaille, qui s'occupe uniquement de l'art de graver des médailles et qui est éditée par la Société Johnson, est un cas unique en Italie et trouve sa traduction à l'étranger dans THE MEDAL.

Je ne voudrais pas paraître trop pessimiste en disant que la situation de la revue spécialisée est très critique, par le peu d'intérêt qu'elle suscite en dehors d'un domaine très réservé de collectionneurs.

En effet à part les collectionneurs, qui constituent un genre de lecteurs plus intéressés au nombre des lecteurs de cette revue est assez limité.

La revue Médaille possède seulement 250 abonnés et c'est uniquement pour le prestige que la Société Johnson continue à s'occuper de son édition, en utilisant surtout comme véhicule publicitaire.

J'exclus donc que la situation actuelle de la revue spécialisée puisse donner un aide suffisante à la diffusion de la médaille. Il serait plus intéressant que la revue d'information comme les magazines et les rotogravures s'occupent de la médaille, ou bien une revue d'information générique de mode et de moeurs. C'est par expérience que je dis que l'intérêt qu'on porte à la médaille est très sporadique. Je n'ai eu la possibilité de faire écrire des articles d'information sur les médailles qu'à l'occasion d'expositions, de congrès et d'évènements commémoratifs importants, mais ça n'a pas été suffisant à provoquer une demande plus forte de médailles ou à susciter de l'intérêt pour la médaille.

Quand la presse ou la publicité s'occupent de médailles, elles le font généralement pour lancer commercialement des jetons à fond brillant en métaux précieux, proposés comme biens de refuge pour l'investissement d'argent.

Je ne crois pas que ces genres de médailles méritent quelque considération, étant donné qu'elles sont très pauvres du point de vue artistique et qu'elles sont très bon marché dans leur réalisation.

Je considère que même du point de vue collection elles n'ont aucune valeur.

Leur vraie valeur se trouve dans le métal précieux dont elles sont faites et c'est ce qui les rend très coûteuses à la vente. Et pourtant les gens du commun confondent souvent ces médailles ignobles avec les médailles d'art. Ceci prouve l'exigence d'appliquer un moyen publicitaire à la médaille d'art pour sensibiliser l'opinion du grand public, en élevant le goût qui tend souvent à la vulgarité et à la grossièreté, par manque d'information sur ce qu'est un objet artistique et ce qui ne l'est pas.

Pour terminer, je voudrais dire quelques mots sur la FIDEM. Notre association est la seule au monde à représenter la médaille, en réunissant périodiquement lors de Congrès les artistes, les éditeurs, les Hôtels de la Monnaie et tous les autres Amis de la médaille, et en organisant des expositions internationales, etc...

Le développement actuel de la FIDEM, qui a acquis beaucoup de nouveaux associés, n'est pas une chose à sous-estimer. Sa force potentielle d'impact sur le public pourrait être bien employée pour promouvoir la médaille comme élément à redécouvrir dans ses multiples fonctions et ses finalités ainsi que dans ses significations.

J'estime qu'il est important d'ouvrir la FIDEM vers les problèmes du marché de la médaille, car la FIDEM est non seulement un organisme actif mais représentatif.

Ceci ne signifie pas que la FIDEM doit s'occuper de mettre en commerce les médailles. Le rôle de la FIDEM est de représenter la médaille d'art, à tous les points de vue, et d'offrir son aide, sa divulgation, et son support à la promotion de la médaille. La FIDEM pourrait également assumer un rôle de promotion plus important que celui qu'elle a actuellement, même si je considère que pour ce faire la FIDEM doit s'agrandir encore un peu, de manière à devenir plus forte, que ce soit du point de vue économique que représentatif. Renforcer la FIDEM signifie, selon moi, renforcer la certitude que la médaille aura un avenir, un développement dans ses formes et ses fonctions, différent dans les nombreux pays où elle se développera, une évolution grâce au débat ouvert que la FIDEM est en mesure de garder à un niveau culturel et artistique élevé.

THE SITUATION OF MEDALS IN THE OLD FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY, THE FOUNDATION OF THE KÜNSTLERKREIS DER MEDAILLEURE MÜNCHEN AND HIS EXPERIENCES

by Ingrid Szeiklies-Weber

The present situation of medals in Germany based on the historical development.

The medal has a tradition which goes back five hundred years.

Princely, municipal and private clients have cared for and collected medals both struck and cast.

At the end of the 19th century the manufacture of struck medals was changed from manual to machine operation and in this way commercialized. The expansion of production demanded a greater market. The expansion of the market was carried out in two ways. On the one hand artists were commissioned, by companies like Poellath in Schrobenhausen, to supply more and better models for which a greater mass of public and private clients was developed. The museums supported these efforts through exhibitions, publications and the holding of competitions, where the prizes were donated by collectors or manufactures, companies and dealers did the marketing. On the other hand industry, banks, clubs associations and societies began to order medals, which were cheap in material and production. They were distributed or sold for the purpose of advertisement or commemoration to a large public. As valuable metals as gold and silver were used such medals served as objects of speculation.

Germany has been a federation of various kingdoms and principalities since 1871, in which continued to exist princely residences as important centres of art, where those who commissioned, artists and collectors met. The medal had its firm place in Germany's artistic and sculptural life.

This changed in 1933 when the NSDAP stopped all other parties, took over or disbanded organizations and clubs and gave out orders for medal centrally through the Reichszeugmeisterei in Berlin to a small number of mints while the other firms were forced to give up business or convert production. The artists had to submit to a certain style of a certain ideology. The regular private collectors were decimated.

After the Second World War Germany was occupied, bombed and half of its population were on the run or homeless — there were greater problems than the creation of art medals. The collectors were too old and there were not enough young collectors coming up. The museums too had to examine their objects and often had to built a new domicile.

From the late 60s the economic situation of West Germany improved and this allowed for a greater consideration of the German art medals again. Various groups attempted to revive this branch of art independently of one another. The success was moderate. The efforts were never matched

by attempts to find out the reasons for the lack of interest of the artists, those who commissioned and the collectors.

The national and political components always had an important role to play in the creation of German medals. For the artists it was neither worthwhile to reappraise the past nor to comment on the present — the separation of Germany, the wall, the reality of the situation in both the German Republics. The products of West German medal art mainly were conservative and often plain and boring. The artists did not keep up with the international developments. Therefore they had attracted hardly any new collectors. For special occasions, despite the efforts of the museum authorities, old works were copied. But the commercialized mass production business grew and flourished.

In 1988 the Coin Cabinet, that means the Staatliche Münzsammlung at Munich invited those artists creating medals which lived in the Munich area to a discussion about the improvement of German medallic art. Also present was the Director of the State Mint of Bavaria. The artists welcomed the initiative of the Coin Cabinet and have had regular meetings from that time on. The «Künstlerkreis der Medailleure München» was founded. Firstly an improvement of the struck medals was striven for. The Bavarian State Mint carried out a number of experimental mintings. These efforts would have led up a blind alley if the political development in Germany had not given totally new impulses into the whole situation. During the events of late summer 1989 the artists began to comment on contemporary history. An edition of medals was planned, the profit of which should have been transferred to the refugees from the German Democratic Republic. Events happened so quickly that the edition never was finished. 10 days after the fall of the wall, the representative for medals at the Coin Cabinet Munich and the founder of the «Künstlerkreis der Medailleure München», and Dr. Wolfgang Steguweit, then Director of the Coin Cabinet at Bode Museum in East Berlin met each other for the first time. We decided to call upon the Artists in both parts of Germany to document the German history with medals and small sculptures.

15 Artists from West Germany and 15 Artists from East Germany created a total of 90 works which were displayed in the exhibition «Aufbruch-Durchbruch»; this was the only exhibition of its kind in which artists of both the Germanies worked together but separately and gave comments to the political events. It was opened a few weeks before unification. Following this, the «Gesellschaft der deutschen Medaillenkünstler e.V.» was founded which in the first year of existence,

published a catalogue with the works of the members, nearly 80 artists from the years 1989 to 1991. The catalogue also gives names and addresses of all German artists doing medals more over of foundries and mints.

Independent of this, the «Künstlerkreis der Médailleure München» started its first edition of medals in 1991. 9 artists created 12 works on the title «New beginning». The limited edition of medals is being sold by two Munich coin and medal dealers and published in a leaflet. It was jointly financed by firms Numismatik Lanz and Manfred Schulze and Munich artists. It was distributed as a supplement in the auctioneer's catalogue of the firm Numismatik Lanz International. The edition was presented in the rooms of Lanz for auction. A further exhibition took place in the foyer of a large Bavarian casino.

The second edition of the Munich artists group with the title «Wir — Porträtmédailleure» is presented in November this year and contains portrait medals, the members of the artist group have made portraits of each other. What is new with this limited edition is that the medals have the mark of the Künstlerkreis as well as the number. As there were complaints about the prices of the first edition there is now an attempt, by cutting out the dealers' margin, to achieve a better result. The medals can be bought directly from the artist this time.

Despite the response due to the exhibition, the catalogue and the leaflet demand for high quality collector's items is low i.e. there are not enough collectors in Germany for this branch of art. There are, above all, not up-and-coming collectors, just as there are no young artists, at least not in the Munich area. Apart from one exception the age of the artists lies between 45 and 68. The lack of interest in medal, especially from the younger generation is due to the fact that the cultivation of the art medal in the former West Germany mainly lies in the hands of coin experts who, like the History of Art and the professors of sculpture at the academies, treat this branch of art as secondary.

As the artistic statement is poor for the historians of art the medal is often only shown in an exhibition as historical evidence. There is hardly an historian of art today who has tried to give the development of the German art medal new life. At the academies the creation of medals is rarely thought off.

The lack of interest by the historians of art and the academies is transferred to those who arte starting to collect and without the correct teaching and advertising they will turn to other objects. The art medal belongs to the history of art, therefore it is highlyly time that this branch will remember its duty for the development of the German medal.

DIE SITUATION DER MEDAILLE IN DEN ALTEN BUNDESLÄNDERN DEUTSCHLANDS, DIE GRUNDUNG DES «KÜNSTLERKREIS DER MÉDAILLEURE MÜNCHEN» UND DIE ERFahrungen DIESES KREISES

In Deutschland hat die Medaille eine fünf-hundert Jahre alte und bei flüchtigem Blick ungebrochene Tradition.

Wärdliche, kommunale und private Auftraggeber haben die Medaille gepflegt und gesammelt und zwar die Präge — wie die Goldmedaille.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Herstellung der Prägemedaille von Handbetrieb auf Kraftbetrieb umgestellt und damit verkommerzialisiert. Die erweiterte Produktion känderte einen größeren Markt. Die Markterweiterung vollzog sich auf zwei Ebenen, zum einen wurden — wie etwa von

der Firma Poellath in Schrobenhausen — die Künstler aktiviert, mehr und bessere Modelle zu liefern, für die der Kreis an öffentlichen und privaten Auftraggebern ausgebaut wurde. Die Museen förderten diese Bestrebungen durch Ausstellungen, Publikationen und die Durchführung von Wettbewerben, Sammler oder Hersteller stifteten Preise. Händler und Hersteller übernahmen die Vermarktung. Zum anderen begannen Industrie, Banken, Vereine und Verbände Medaillen in Auftrag zu geben, die in Herstellung und Material billig waren und als Werbungs- oder Erinnerungsträger an ein großes Publikum verteilt oder verkauft wurden. Bei Verwendung von wertvollem Metall, Gold oder Silber, dienten solche Medaillen nicht selten als Spekulationsobjekte.

Deutschland war seit 1871 eine Föderation verschiedener Königreiche und Fürstentümer, deren Residenzen weiterhin wichtige Kunstzentren blieben, in denen Auftraggeber, Künstler und Sammler sich trafen.

Der Wandel vollzog sich 1933 als die NSDAP alle anderen Parteien liquidierte, Gesellschaften und Vereine in sich aufnahm oder auflöste, die Medaillenaufträge zentral von der Reichszeugmeisterei in Berlin an wenige Prägeanstalten vergeben ließ und die anderen Firmen zur Aufgabe oder zur Umstellung der Produktion gezwungen wurden. Die Künstler hatten sich einem bestimmten Stil, einer bestimmten Ideologie zu unterwerfen. Der Stamm privater Sammler wurde stark dezimiert. Nach dem 2. Weltkrieg war Deutschland besetzt, zerbrocht und das halbe Volk auf der Flucht oder heimatlos — es gab andere Probleme als die Schaffung von Kunstmedaillen. So waren die Sammler bald überaltert, junge kamen wenig hinzu. Auch die Museen mußten zunächst ihre Bestände überprüfen und oft neue Domizile aufbauen.

Ab den späten 60er Jahren erlaubte die wirtschaftliche Situation der Bundesrepublik, wieder verstärkt über die deutsche Kunstmedaille nachzudenken. Verschiedene Kräfte versuchten unabhängig voneinander diesen Kunstzweig zu beleben. Der Erfolg war mässig. Die Anstrengungen waren niemals begleitet von Reflexionen über die Gründe des Desinteresses bei Künstlern, Auftraggebern und Sammlern. Immer hat die nationale und die politische Komponente eine wichtige Rolle im deutschen Medaillenschaffen gespielt. Jetzt war es für die Künstler weder erstrebenswert die Vergangenheit aufzuarbeiten, noch zur Gegenwart, der Teilung Deutschlands, der Mauer, der realen Situation in den beiden deutschen Republiken Stellung zu nehmen. Das Interesse der Künstler an diesem Kunstzweig war ebenso gering wie das von Auftraggebern und Sammlern. Für besondere Ereignisse wurde — entgegen allen Bemühungen der zuständigen Museumsbeamten — Altes kopiert. Das Geschäft mit kommerziellen Medaillen aber wuchs und florierte.

Eine Belebung des deutschen Medaillenschaffens war dringend erforderlich. Daher lud die Staatliche Münzsammlung München 1988 die medaillenschaffenden Künstler des Raumes München zu einer Diskussion über die Verbesserung der deutschen Kunstmedaille ein. Beteiligt an dieser Diskussion war auch der Direktor des Bayerischen Hauptmünzantes. Die Künstler begrüßten die Initiative der Münzsammlung und trafen sich von da ab in regelmäßigen Abständen. Der «Künstlerkreis der Médailleure München» wurde gegründet. Zunächst wurde eine Verbesserung der Prägemedaille angestrebt. Das Bayerische Hauptmünzamt führte eine Reihe von Versuchsprägungen durch. Diese Bestrebungen hätten möglicherweise in eine Sackgasse geführt, wenn die politische Entwicklung in Deutschland dem Ganzen nicht völlig neue Impulse gegeben hätte. Während der Ereignisse des Spätsommers 1989 begannen

die Künstler erstmals zur Zeitgeschichte Stellung zu nehmen. Geplant war eine Medallenedition, deren Reinerlös den Flüchtlingen aus der DDR überwiesen werden sollten. Die Geschehnisse überstürzten sich so, daß diese Edition nicht fertig wurde. 10 Tage nach dem Fall der Mauer trafen sich Dr. Ingrid Szeiklies-Weber, die Medaillenreferentin der Staatlichen Münzsammlung München und Gründerin des Münchner Künstlerkreises, und Dr. Wolfgang Steguweit, der damalige Direktor des Münzkabinetts am Bodemuseum Berlin, zum ersten Mal. Sie beschloßen, die Künstler in beiden Teilen Deutschlands aufzurufen, mit Medaillen und kleinplastischen Arbeiten zur Gegenwart deutscher Geschichte Stellung zu nehmen.

15 Künstler aus der Bundesrepublik und 15 Künstler aus der DDR schufen insgesamt etwa 90 Arbeiten, die 1990 in der Ausstellung »Aufbruch — Durchbruch« gezeigt wurden. Es war die einzige Ausstellung dieser Art, in der Künstler beider deutscher Staaten zusammenarbeiteten, sie wurde wenige Wochen vor der Vereinigung eröffnet. Der Aufruf und die Ausstellung gaben der Medaille bei den deutschen Künstlern einen neuen Stellenwert. In der Folge wurde die »Gesellschaft der Deutschen Medaillenkunst e.V.« gegründet, die bereits im ersten Jahr ihres Bestehens einen Katalog mit Arbeiten ihrer Mitglieder, etwa 80 Künstler, aus den Jahren 1989-1991 herausgab, dieser Katalog enthält weiter Namen und Adressen aller deutschen Medaillenkünstler, Gießereien und Prägeanstalten.

Unabhängig davon begann der »Künstlerkreis der Medailleure München« 1991 mit seiner ersten Medallenedition, 9 Künstler schufen 12 Arbeiten zum Thema »Neubeginn«. Die limitierte Auflage der Medaillen wird von 2 Münchner Münz- und Medaillenhändlern vertrieben und durch ein Faltblatt publiziert. Das Faltblatt wurde von den Händlern, den Münchner Firmen Numismatik Lanz und Manfred Schulze, und den Künstlern gemeinsam finanziert und als Beilage eines Versteigerungskatalogs der Firma Numismatik Lanz international verschickt. Während der Versteigerung wurde die Edition in den Räumen der Firma Lanz ausgestellt. Eine weitere Ausstellung fand im Foyer einer großen bayerischen Spielbank statt.

Die 2. Edition des Münchner Künstlerkreises wird im November dieses Jahres erscheinen und hat den Titel »Wir — Porträtmedaillen«; die Mitglieder des Künstlerkreises haben sich gegenseitig porträtiert. Neu bei dieser limitierten Auflage ist, daß die Medaillen neben der Nummer auch ein Punzenzeichen mit dem Signet des Künstlerkreises tragen. Da bei der ersten Auflage die Höhe der Preise moniert wurde, wird jetzt versucht, ob durch den Wegfall der Händlerspanne ein besseres Ergebnis zu erzielen ist. Die Medaillen können diesmal beim Künstler bezogen werden. Trotz der Resonanz, welche die Ausstellungen, die Kataloge und auch das Faltblatt gefunden haben, ist die Nachfrage nach künstlerisch hochwertigen Medaillen gering, d.h. es gibt in Deutschland für diesen Kunstzweig zu wenig Sammler. Es gibt vor allem keinen Sammlernachwuchs, wie es auch keinen Nachwuchs unter den Künstlern gibt, zumindest im Raum München. Von einer Ausnahme abgesehen liegt das Alter der Künstler zwischen 45 und 68 Jahren. Der Mangel an Interesse für Medaillen vor allem bei den Jüngeren liegt neben vielem anderen auch daran, daß die Pflege der Medaille in den alten Bundesländern überwiegend in den Händen von Numismatikern liegt, die siebenso als Nebengleis betrachten wie die Kunsthistoriker und die Professoren der Bildhauerklassen an den Akademien.

Da gegenwärtig die künstlerische Aussage der Medaille für die Kunsthistoriker unergiebig ist, wird die Medaille zu Ausstellungen meist nur als historischer Beleg herangezogen. Kaum ein Kunsthistoriker versucht heute der Entwicklung der deutschen Kunstmedaille echte Impulse zu geben. An den Akademien wird die Herstellung einer Medaille selten gelehrt.

Das geringe Interesse von Kunsthistorikern und Akademien aber an Medaillen überträgt sich auf jene, die zu sammeln beginnen und ohne entsprechende Unterrichtung und Werbung sich anderen Objekten zuwenden. Die Kunstmedaille gehört zur Kunstgeschichte und es ist höchste Zeit, daß der Fachbereich Kunstgeschichte sich seiner Verantwortung für das deutsche Medaillenschaffen erinnert.



L'EXPOSITION INTERNATIONALE
THE INTERNATIONAL EXHIBITION

«IN THE ROUND»
CONTEMPORARY ART MEDALS
OF THE WORLD

by Raimo Heino

It is always the first impression that counts. My first impression of FIDEM XXIII LONDON was positive. The artistic wholeness of the exhibition was of a higher level than that of any other FIDEM exhibition I have seen. The medals were well presented in the excellent and well-lit vitrines of the British Museum.

However, this good first impression was blurred by a closer study: the placing of the medals in the vitrines was incoherent and restless. Since the material consisted of medals varying in size and partly in form and colour, the right placing of medals could have made the vitrines look more composed. The two sides of a medal had been consequently placed at different heights, sometimes even on top of each other, which was possibly due to an aim at giving a vivid and artistic impression. The result was restless. The medallist knows how important it is to pay attention to the horizontal and vertical axis when composing the round form. People working for museums and critics alike do not seem to have realized this fact, which is evident in medal exhibitions put up by them: medals are leaning either backwards or forwards. Thanks to the organisers of FIDEM London there were not too many of these -medals on the tilt- in the vitrines. There were a few exceptions. Eckhart Meter's medal on Anton Bruchner (number 47) was peering up towards the sky though we know from history of culture that Mr. Bruchner was a very modest man.

There were more cast medals and fewer struck medals (which used to be there by the dozen) than before, which is a good sign. If only we could have a more compact FIDEM exhibition of an even higher level in the future.

I was impressed with many interesting medals. One of them was *«Ex occidente felicitas»* by Carsten Theumer from Germany. The medal comments in an interesting way the banana revolution in East Germany.

Among the portrait medals V. Kolomaznik's medal on Sarah Caldwell (number 15) appealed to me. I also liked the portrait by Frank Letter from The Netherlands (number 15). The results of the medal competitions arranged during the FIDEM congress support my idea of the absurdity of medal competitions in this kind of context. How can anyone pick up one medal among 2000 medals and say that this is the best medal of the exhibition. Themes like *«Heaven and Hell»* and *«The Portrait»* or the outcome of the competitions did not convince me. The small number of participating medals gave an impression that a theme like *«Heaven and Hell»* suits better Dante's world or that of the symbolists of the late 1800's than our modern times.

But all in all my first impression was right. The FIDEM in London was the best FIDEM exhibition I have seen.

IN THE ROUND:
CONTEMPORARY ART
MEDALS OF THE WORLD
THE EXHIBITION
ACCOMPANYING FIDEM XXIII

Terence Mullaly

There is something at once relentless and challenging about the way the horizons of the art of the medal are continuing to expand. This is one of the inescapable conclusions to be drawn from the exhibition at the British Museum marking the XXIII Congress of FIDEM. That the majority of the over 1,200 medals on view also bore witness to the continuance of high standards of technical excellence is a token of the success of the exhibition.

However yet another factor, in addition to new horizons and reassurance, was dominant. The sense that the medal is relevant to our moment in history was persuasive throughout the FIDEM Exhibition, and the other shows accompanying it, both in London and elsewhere in England. It was indeed one of the prime justifications of FIDEM XXIII. At a time of worldwide recession and, in so many countries, dismay, or even violence, there could be no more gratifying demonstration that, whatever may be the fate of the other arts, the art of the medal is flourishing.

Complacency is though to be avoided. The quality and, if not excellence, interest of what was on view in the FIDEM exhibition must in the mind of anyone familiar with the state of the art of the medal today provide a salutary, even a disconcerting warning. Despite the achievements of most of those exhibiting at FIDEM, all over the world far too many trite little metal objects with a boring portrait on one side and on the other a wordy inscription or a banal image are still the most widely known medals. That they are often marketed by mints which ought to know better, or by organisations with titles sounding official, or ostensibly inspiring confidence, makes such baubles doubly offensive. It is discouraging that objects of this sort are widely popular in three of the countries, Italy, France and Britain, with the most ancient and honourable medallic traditions. FIDEM's avoidance in all but a few cases of such pitfalls needs to be commemorated.

This insistence on quality was evident with the prizes awarded at the London exhibition. The Grand Prize, sponsored by FIDEM and accompanied by a trophy by Bernard Citroen, presented by the Paris Mint, went to the Hungarian Mária Lugossy (Fig. 1). Two facts were emphasised. The objects Lugossy is now producing unite a frozen elegance in keeping with the materials she uses, cast bronze and glass, with a sensuous, even voluptuous appeal. The award did though imply more than recognition of beauty. In awarding this prize to Lugossy the jury responsible, which consisted of Lars Lagerqvist, President of FIDEM, Iwa Olszewska-Borys, Vice-President of FIDEM, A. D. Garrett, Deputy Master of the Royal Mint, which by its generous sponsorship had done so much to make the Congress a



Fig. 1
Mária Lugossy



Fig. 2
János Kalmar

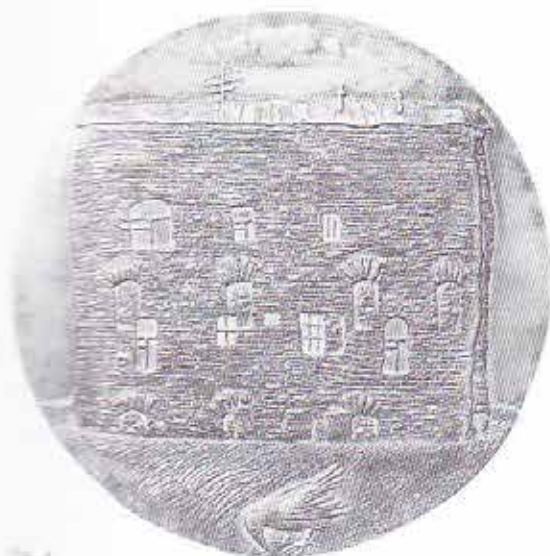


Fig. 4
Géza Pappayfalvi



Fig. 5
Robin Ashby
Medal lovers, 1991

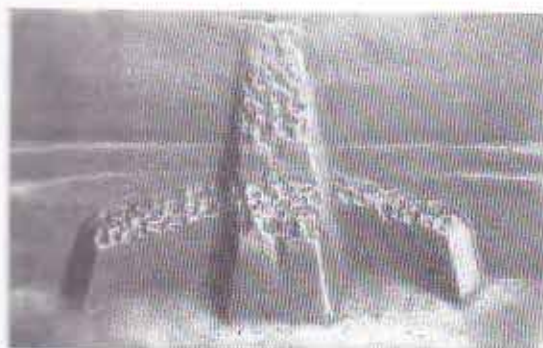


Fig. 3
Laindora Grke



Fig. 6
Jean-Paul Muslin:
-Mascarades-, obverse, 1991,
struck bronze, 81 mm

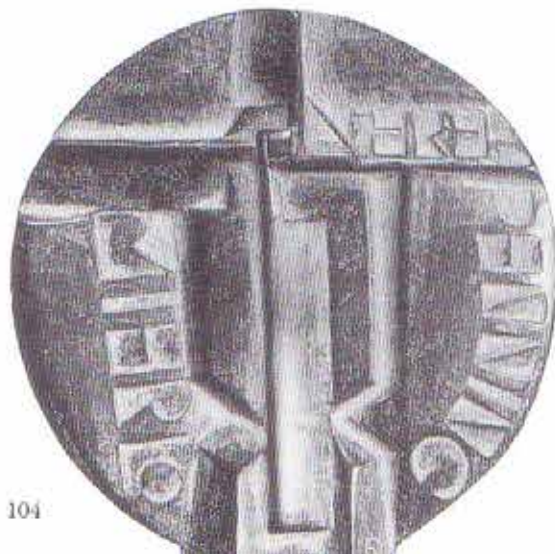


Fig. 6A
Jean-Paul Muslin:
-Mascarades-, reverse, 1991,
struck bronze, 81 mm



Fig. 7
Jos Reniers:
-Mierlo honorary medal-, 1991,
cast bronze, 89 x 86 mm

Fig. 8
Hans Karl Burgoff:
-Austausch der Bilder-, 1990,
cast bronze, 143 x 168 mm



success, David Watkins, Professor of Goldsmithing, Silversmithing, Metalwork and Jewellery at the Royal College of Art, and myself, was tacitly recognising not only Lugossy's merit, but also Hungary's position as one of the pre-eminent countries for the art of the medal. Indeed it was a feature of the exhibition that several further countries in the same category, notably France and Poland, also lived up to expectations. Such confirmation of past judgments was encouraging, but equally so was the brilliance of the contribution made by certain other countries.

Where Hungary was concerned an exhibition held in association with the FIDEM Congress, but not an official part of it, was particularly revealing. This was the show at Spink, in St. James's, devoted to András Kiss Nagy and János Kalmar. Kiss Nagy, who was born in 1930, is not just one of the greatest medallists alive today, who with pieces such as his 'By the Danube', of 1961, has produced some of the most moving medals of our time, but is also continuing to do challenging work. The contrast with Kalmar could not have been more complete. Kalmar, who was born only in 1952, was, both in the main FIDEM exhibition, and at Spink, exhibiting small objects entitled 'East European small inventory' (Fig. 2). These pieces demonstrate the extent to which the borderline between small sculpture and the medal has become blurred, and are a commentary upon the moment in which we live. Such uncompromising statements in rough metal, foiled by seductive touches of colour, stand as symbols of our times.

Similar preoccupations were conspicuously evident in the large Polish section of the exhibition, which was well displayed in a prominent position. Again the medals on view at FIDEM were complemented by another exhibition arranged to coincide with the Congress. The lesson that was driven home was particularly instructive, for this exhibition, which was mounted by the Polish Cultural Institute in London, was of the work of Zofia Demkowska. Demkowska, who died in 1991, and ever since 1950 had been teaching, more than any other individual influenced, both directly through her many pupils and thanks to the originality of her approach, the art of the medal in Poland and, indeed, beyond Poland. Thus it was not surprising that one of the indisputable things about the Polish contribution was the confirmation that there are highly idiosyncratic and very fine medallists active in Poland.

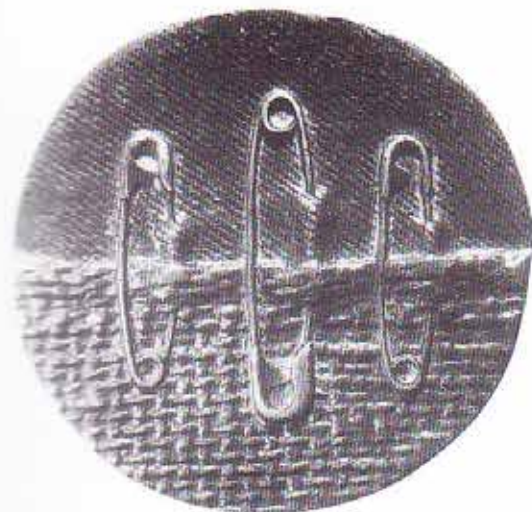


Fig. 9 — Heinz Meyer: 'Europa 92', 1991, cast bronze, 85 mm



Figs. 10 e 10A — John Lobban: 'British Columbia N.º 1', 1992, bronze, 110 mm

Two of them, Bronislaw Chromy and Ewa Olszewska-Borys, are quite simply among the greatest medallists now at work. Chromy, whose style defies emulation, continues to celebrate the architecture and spirit of Krakow, while Olszewska-Borys, who in London had the distinction of having medals in both the Polish and French sections of the exhibition, reminds us that she is one of the few medallists able both to command a likeness going beyond superficial appearances and, at the same time, capable of producing objects inviting tactile exploration. The achievement of the other Polish contributors, and they ranged from well known figures to young medallists, emphasised the diversity of the work emanating from Poland.

The strength of the medallic tradition in Eastern and Central Europe was further underlined by the section devoted to what used to be Czechoslovakia, and by the small Bulgarian contribution. Among those who should have won a prize was Jan Harbarta whose 'Heaven and Hell', at the beginning of the section devoted to Czech medals combined an original and deeply felt concept with technical ingenuity. Notable too for its albeit somewhat theatrical vigour of expression was Jiri Hrcuba's portrait of Jaroslav Seifert, while in the Slovak section the two medals by Gáspárova-Števecová conjured up the emotions evoked by their titles: these were 'Alone' and 'The witch'.

The Bulgarian contribution to the exhibition was much smaller, consisting of the work of only three medallists, Theodor Antonov, Ivanka Mincheva, and Bogomil Nikolov. What was intriguing was that while there is no established medallic tradition in Bulgaria, each one of them has evolved a clearly recognisable style. Yet the Bulgarian section went beyond interest, for Antonov, Mincheva and Nikolov are all producing expressive work.

That their medals stood out, and that the Hungarians and Slovaks again demonstrated their achievements is not the only indication that exciting things are happening in Eastern Europe. Latvia's first appearance at a FIDEM exhibition as an independent country was marked by one of the Latvian medallists winning an award. The prize for the best medal in the theme of 'Heaven and Hell', sponsored by the Koman Printing and Minting Corporation, went to Laimdota Golke for her three medals 'Immortality I: On the way, Immortality II: Perishability' and 'Immortality III: Immortality' (Fig. 5). The strangeness of these medals is all the more



Fig. 11 — Marian Fountain: 'Water medal', 1991, cast bronze with gold leaf, 115 mm





Fig. 13—Ronald Searle: The FIDEM Congress Medal 1992, obverse, struck, bronze, 67 mm



Fig. 13A—Ronald Searle: The FIDEM Congress Medal 1992, reverse, struck, bronze, 67 mm



Fig. 14—Helder Batista: Europália 91, Portugal in Belgium, 1991, obverse, struck, silver/ plated bronze, 80 mm



Fig. 14A—Helder Batista: Europália 91, Portugal in Belgium, 1991, reverse, struck, silver/ plated bronze, 80 mm

Fig. 12—Averil Vaughan: Jacob Epstein, 1992, cast, bronze, 100 mm

Fig. 15—Francisco Aparicio: On the air, 1988, cast, bronze, 150 mm



potent because it is expressed through symbolism which while compulsively original is directly intelligible. Nor was Gräke alone among the Latvians with medals arresting attention; Maria Mīckeviča's 'To be or not to be' is as bold as it is effective, while 'Dali' by Bruno Strautins captures the fantastic persona of a man who vacillated between genius and madness. One of the rewards of the FIDEM Exhibition was that there can be no doubt that Latvia will enrich the art of the medal.

Satisfying too, and indicative of the future, is the work of another of the prizewinners. Few would deny that the prize which after the Grand Prize must most eagerly be scrutinised is the 'Prize for an Artist under 30', awarded by the Royal Norwegian Mint. Given the restrictions so long imposed upon the arts in Russia by the doctrine of 'Socialist Realism', it is another affirmation of hope, adding poignancy to a richly deserved reward for achievement, that it went to the Russian Alexei Parfyobnov. Each of his four medals in the exhibition commands attention, but his 'The House with the strange fate' (Fig. 4) is not just technically very clever: it is a moving and deeply poetical medal. The contrast with the medals winning the Second Prize for work by an 'Artist under 30', three pieces by Robin Auld, of Great Britain, could hardly be more complete. Auld, with medals such as his 'Medal Lover' (Fig. 5) and his 'Rubber Lover' proves something which has seldom been attempted, namely that the medal can express a rich vein of humour.

If these awards prove that the medal can go on breaking new ground, or point to how talents restrained or unsuspected can in certain countries quickly come to fruition, other prizes confirm what we have long known. One award in this category is the Prize for 'The Best Medal from a Directly Engraved Die', sponsored by B. H. Mayer. It went to Jean-Paul Muslin for his 'Mascarades' (Figs. 6 and 6A). Several things are proved by the recognition of Muslin. Most important is the assertion of the quality of the work emanating from the Monnaie de Paris. Time and time again the excellence was reaffirmed in the French section of the exhibition. What needs to be underlined is that the medals produced by the Monnaie illustrate standards which should be emulated all over the world. When they are united with names as individual as those of Thérèse Dufresne, who continues in her inimitable fashion to record both the appearance and the spirit of particular places, or of sculptors and medallists of the calibre of Robert Couturier and Pierre Suard, it is again seen to be indisputable that France remains one of those few countries preeminent in the art of the medal.

It is when set against such standards that the work coming from Australia, Chile, Israel, Japan, Korea and Luxembourg is disappointing. Thus the struck medals from Israel continue to be too flat to be really effective, while the Japanese run from cloying sentimentality to the pretentious, and the medals from Korea are painfully banal. Nor had the American contribution much to offer.

Reassurance was found by returning to Europe. Scandinavian talents were reaffirmed: so too was the strength of the Dutch tradition, which was recognised by the award of the prize sponsored by the Stabilimento Stefano Johnson for the medal 'Best uniting Text and Image'. This went to Jos Bienen for his 'Merlo honorary medal' (Fig. 7).

Also rewarding was the large German section of the exhibition. While Hans Karl Burgeff with his 'Austausch der Bilder' (Fig. 8) offered a telling commentary upon our times, Heinz Hoyer with 'Europa 92' (Fig. 9) proved that humour and wit can be combined when commenting upon what usually prompts trite images.

The Italian contribution to FIDEM XXIII equally provided lessons. One was the sustained excellence of the work coming from the Stabilimento Johnson in Milano. Equally pleasing is the fact that figures with major international reputations such as Emilio Greco and Gio Pomodoro are continuing to produce fine work. At the same time a medal such as 'Kuwait Libero — Desert Storm' by Luciano Zanelli proves that those from the country with the greatest of all medallic traditions are able to commemorate contemporary events with rare ingenuity.

In conclusion there is one remaining prize which should receive special mention. This is the prize sponsored by the Gulbenkian Foundation for Portuguese or British artists. It was won jointly by the Portuguese Helder Batista and John Lobban, of Great Britain. More than diplomacy was involved. The work of both medallists is of rare excellence.

John Lobban's medals stood out in an uneven British section. Just as his logo for the Congress made it clear that he is one of the best designers at work today, so his 'British Columbia No. 1' (Fig. 10 and 10A) was one of the most powerful images in the whole exhibition. Drawing upon the world of the Indians of Canada's Pacific Coast, Lobban, within the conventional circular format of the medal, interpreted the ethos of a culture far removed from European values. This was done with designs on both obverse and reverse of extraordinary force. Compulsive in very different ways were the reminders of the talents of Ron Dutton, who can evoke nature with such poetry, and whose work could be explored in depth in a major retrospective show held in Wolverhampton to coincide with the Congress. Also impressive was the work of Jacqueline Steiger, one of the finest and most prolific of contemporary British medallists, of Marian Fountain, whose 'Water Medal' (Fig. 11) was as insouciant as it was telling, and of Avril Vaughan, who with her 'Jacob Epstein' (Fig. 12) won the Huguenin Médailleurs Prize for a 'Portrait Medal'. At the same time the official Congress medal, a witty and wicked allusion to Pisanello (figs. 13 and 13A) served as a reminder that Ronald Searle, who has an international reputation for his cartoons and caricatures will also be remembered as a medallist.

There can be no more complete contrast than that between Searle's playful images of Pisanello and the medals by Helder Batista which shared the award for a Portuguese or British artist. The austerity (Fig. 14 and 14A) of his work has a kind of frozen perfection bringing a new dimension to the medal. Also telling are the medals of Armando Alves, José Manuel Aurélio and Vitor Dos Santos. Thus Portugal must be added to the list of countries today producing the finest medals.

Spain too confirmed her position for the art of the medal. Indeed one of the most arresting images in the whole exhibition was 'On the Air' (Fig. 15) by Francisco Aparicio. This medal, although breaking with the conventions of the past, serves as a reminder that an art going back to the first flowering of the Renaissance can still surely touch the minds and hearts of men.



published a catalogue with the works of the members, nearly 80 artists from the years 1989 to 1991. The catalogue also gives names and addresses of all German artists doing medals more over of foundries and mints.

Independent of this, the «Künstlerkreis der Médailleure München» started its first edition of medals in 1991. 9 artists created 12 works on the title «New beginning». The limited edition of medals is being sold by two Munich coin and medal dealers and published in a leaflet. It was jointly financed by firms Numismatik Lanz and Manfred Schulze and Munich artists. It was distributed as a supplement in the auctioneer's catalogue of the firm Numismatik Lanz International. The edition was presented in the rooms of Lanz for auction. A further exhibition took place in the foyer of a large Bavarian casino.

The second edition of the Munich artists group with the title «Wir — Porträtmédailleure» is presented in November this year and contains portrait medals, the members of the artist group have made portraits of each other. What is new with this limited edition is that the medals have the mark of the Künstlerkreis as well as the number. As there were complaints about the prices of the first edition there is now an attempt, by cutting out the dealers' margin, to achieve a better result. The medals can be bought directly from the artist this time.

Despite the response due to the exhibition, the catalogue and the leaflet demand for high quality collector's items is low i.e. there are not enough collectors in Germany for this branch of art. There are, above all, not up-and-coming collectors, just as there are no young artists, at least not in the Munich area. Apart from one exception the age of the artists lies between 45 and 68. The lack of interest in medal, especially from the younger generation is due to the fact that the cultivation of the art medal in the former West Germany mainly lies in the hands of coin experts who, like the History of Art and the professors of sculpture at the academies, treat this branch of art as secondary.

As the artistic statement is poor for the historians of art the medal is often only shown in an exhibition as historical evidence. There is hardly an historian of art today who has tried to give the development of the German art medal new life. At the academies the creation of medals is rarely thought off.

The lack of interest by the historians of art and the academies is transferred to those who arte starting to collect and without the correct teaching and advertising they will turn to other objects. The art medal belongs to the history of art, therefore it is highlyly time that this branch will remember its duty for the development of the German medal.

DIE SITUATION DER MEDAILLE IN DEN ALTEN BUNDESLÄNDERN DEUTSCHLANDS, DIE GRUNDUNG DES «KÜNSTLERKREIS DER MÉDAILLEURE MÜNCHEN» UND DIE ERFahrungen DIESES KREISES

In Deutschland hat die Medaille eine fünf-hundert Jahre alte und bei flüchtigem Blick ungebrochene Tradition.

Wärdliche, kommunale und private Auftraggeber haben die Medaille gepflegt und gesammelt und zwar die Präge — wie die Goldmedaille.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Herstellung der Prägemedaille von Handbetrieb auf Kraftbetrieb umgestellt und damit verkommerzialisiert. Die erweiterte Produktion känderte einen größeren Markt. Die Markterweiterung vollzog sich auf zwei Ebenen, zum einen wurden — wie etwa von

der Firma Poellath in Schrobenhausen — die Künstler aktiviert, mehr und bessere Modelle zu liefern, für die der Kreis an öffentlichen und privaten Auftraggebern ausgebaut wurde. Die Museen förderten diese Bestrebungen durch Ausstellungen, Publikationen und die Durchführung von Wettbewerben, Sammler oder Hersteller stifteten Preise. Händler und Hersteller übernahmen die Vermarktung. Zum anderen begannen Industrie, Banken, Vereine und Verbände Medaillen in Auftrag zu geben, die in Herstellung und Material billig waren und als Werbungs- oder Erinnerungsträger an ein großes Publikum verteilt oder verkauft wurden. Bei Verwendung von wertvollem Metall, Gold oder Silber, dienten solche Medaillen nicht selten als Spekulationsobjekte.

Deutschland war seit 1871 eine Föderation verschiedener Königreiche und Fürstentümer, deren Residenzen weiterhin wichtige Kunstzentren blieben, in denen Auftraggeber, Künstler und Sammler sich trafen.

Der Wandel vollzog sich 1933 als die NSDAP alle anderen Parteien liquidierte, Gesellschaften und Vereine in sich aufnahm oder auflöste, die Medaillenaufträge zentral von der Reichszeugmeisterei in Berlin an wenige Prägeanstalten vergeben ließ und die anderen Firmen zur Aufgabe oder zur Umstellung der Produktion gezwungen wurden. Die Künstler hatten sich einem bestimmten Stil, einer bestimmten Ideologie zu unterwerfen. Der Stamm privater Sammler wurde stark dezimiert. Nach dem 2. Weltkrieg war Deutschland besetzt, zerbombt und das halbe Volk auf der Flucht oder heimatlos — es gab andere Probleme als die Schaffung von Kunstmedaillen. So waren die Sammler bald überaltert, junge kamen wenig hinzu. Auch die Museen mußten zunächst ihre Bestände überprüfen und oft neue Domizile aufbauen.

Ab den späten 60er Jahren erlaubte die wirtschaftliche Situation der Bundesrepublik, wieder verstärkt über die deutsche Kunstmedaille nachzudenken. Verschiedene Kräfte versuchten unabhängig voneinander diesen Kunstzweig zu beleben. Der Erfolg war mässig. Die Anstrengungen waren niemals begleitet von Reflexionen über die Gründe des Desinteresses bei Künstlern, Auftraggebern und Sammlern. Immer hat die nationale und die politische Komponente eine wichtige Rolle im deutschen Medaillenschaffen gespielt. Jetzt war es für die Künstler weder erstrebenswert die Vergangenheit aufzuarbeiten, noch zur Gegenwart, der Teilung Deutschlands, der Mauer, der realen Situation in den beiden deutschen Republiken Stellung zu nehmen. Das Interesse der Künstler an diesem Kunstzweig war ebenso gering wie das von Auftraggebern und Sammlern. Für besondere Ereignisse wurde — entgegen allen Bemühungen der zuständigen Museumsbeamten — Altes kopiert. Das Geschäft mit kommerziellen Medaillen aber wuchs und florierte.

Eine Belebung des deutschen Medaillenschaffens war dringend erforderlich. Daher lud die Staatliche Münzsammlung München 1988 die medaillenschaffenden Künstler des Raumes München zu einer Diskussion über die Verbesserung der deutschen Kunstmedaille ein. Beteiligt an dieser Diskussion war auch der Direktor des Bayerischen Hauptmünzantes. Die Künstler begrüßten die Initiative der Münzsammlung und trafen sich von da ab in regelmäßigen Abständen. Der «Künstlerkreis der Médailleure München» wurde gegründet. Zunächst wurde eine Verbesserung der Prägemedaille angestrebt. Das Bayerische Hauptmünzamt führte eine Reihe von Versuchsprägungen durch. Diese Bestrebungen hätten möglicherweise in eine Sackgasse geführt, wenn die politische Entwicklung in Deutschland dem Ganzen nicht völlig neue Impulse gegeben hätte. Während der Ereignisse des Spätsommers 1989 begannen

die Künstler erstmals zur Zeitgeschichte Stellung zu nehmen. Geplant war eine Medaillenedition, deren Reinerlös den Flüchtlingen aus der DDR überwiesen werden sollten. Die Geschehnisse überstürzten sich so, daß diese Edition nicht fertig wurde. 10 Tage nach dem Fall der Mauer trafen sich Dr. Ingrid Szeiklies-Weber, die Medaillenreferentin der Staatlichen Münzsammlung München und Gründerin des Münchner Künstlerkreises, und Dr. Wolfgang Steguweit, der damalige Direktor des Münzkabinetts am Bodemuseum Berlin, zum ersten Mal. Sie beschloßen, die Künstler in beiden Teilen Deutschlands aufzurufen, mit Medaillen und kleinplastischen Arbeiten zur Gegenwart deutscher Geschichte Stellung zu nehmen.

15 Künstler aus der Bundesrepublik und 15 Künstler aus der DDR schufen insgesamt etwa 90 Arbeiten, die 1990 in der Ausstellung »Aufbruch — Durchbruch« gezeigt wurden. Es war die einzige Ausstellung dieser Art, in der Künstler beider deutscher Staaten zusammenarbeiteten, sie wurde wenige Wochen vor der Vereinigung eröffnet. Der Aufruf und die Ausstellung gaben der Medaille bei den deutschen Künstlern einen neuen Stellenwert. In der Folge wurde die »Gesellschaft der Deutschen Medaillenkunst e.V.« gegründet, die bereits im ersten Jahr ihres Bestehens einen Katalog mit Arbeiten ihrer Mitglieder, etwa 80 Künstler, aus den Jahren 1989-1991 herausgab, dieser Katalog enthält weiter Namen und Adressen aller deutschen Medaillenkünstler, Gießereien und Prägeanstalten.

Unabhängig davon begann der »Künstlerkreis der Medailleure München« 1991 mit seiner ersten Medaillenedition, 9 Künstler schufen 12 Arbeiten zum Thema »Neubeginn«. Die limitierte Auflage der Medaillen wird von 2 Münchner Münz- und Medaillenhändlern vertrieben und durch ein Faltblatt publiziert. Das Faltblatt wurde von den Händlern, den Münchner Firmen Numismatik Lanz und Manfred Schulze, und den Künstlern gemeinsam finanziert und als Beilage eines Versteigerungskatalogs der Firma Numismatik Lanz international verschickt. Während der Versteigerung wurde die Edition in den Räumen der Firma Lanz ausgestellt. Eine weitere Ausstellung fand im Foyer einer großen bayerischen Spielbank statt.

Die 2. Edition des Münchner Künstlerkreises wird im November dieses Jahres erscheinen und hat den Titel »Wir — Porträtmedaillen«; die Mitglieder des Künstlerkreises haben sich gegenseitig porträtiert. Neu bei dieser limitierten Auflage ist, daß die Medaillen neben der Nummer auch ein Punzenzeichen mit dem Signet des Künstlerkreises tragen. Da bei der ersten Auflage die Höhe der Preise moniert wurde, wird jetzt versucht, ob durch den Wegfall der Händlerspanne ein besseres Ergebnis zu erzielen ist. Die Medaillen können diesmal beim Künstler bezogen werden. Trotz der Resonanz, welche die Ausstellungen, die Kataloge und auch das Faltblatt gefunden haben, ist die Nachfrage nach künstlerisch hochwertigen Medaillen gering, d.h. es gibt in Deutschland für diesen Kunstzweig zu wenig Sammler. Es gibt vor allem keinen Sammlernachwuchs, wie es auch keinen Nachwuchs unter den Künstlern gibt, zumindest im Raum München. Von einer Ausnahme abgesehen liegt das Alter der Künstler zwischen 45 und 68 Jahren. Der Mangel an Interesse für Medaillen vor allem bei den Jüngeren liegt neben vielem anderen auch daran, daß die Pflege der Medaille in den alten Bundesländern überwiegend in den Händen von Numismatikern liegt, die ebenso als Nebengleis betrachten wie die Kunsthistoriker und die Professoren der Bildhauerklassen an den Akademien.

Da gegenwärtig die künstlerische Aussage der Medaille für die Kunsthistoriker unergiebig ist, wird die Medaille zu Ausstellungen meist nur als historischer Beleg herangezogen. Kaum ein Kunsthistoriker versucht heute der Entwicklung der deutschen Kunstmedaille echte Impulse zu geben. An den Akademien wird die Herstellung einer Medaille selten gelehrt.

Das geringe Interesse von Kunsthistorikern und Akademien aber an Medaillen überträgt sich auf jene, die zu sammeln beginnen und ohne entsprechende Unterrichtung und Werbung sich anderen Objekten zuwenden. Die Kunstmedaille gehört zur Kunstgeschichte und es ist höchste Zeit, daß der Fachbereich Kunstgeschichte sich seiner Verantwortung für das deutsche Medaillenschaffen erinnert.



L'EXPOSITION INTERNATIONALE
THE INTERNATIONAL EXHIBITION

«IN THE ROUND»
CONTEMPORARY ART MEDALS
OF THE WORLD

by Raimo Heino

It is always the first impression that counts. My first impression of FIDEM XXIII LONDON was positive. The artistic wholeness of the exhibition was of a higher level than that of any other FIDEM exhibition I have seen. The medals were well presented in the excellent and well-lit vitrines of the British Museum.

However, this good first impression was blurred by a closer study: the placing of the medals in the vitrines was incoherent and restless. Since the material consisted of medals varying in size and partly in form and colour, the right placing of medals could have made the vitrines look more composed. The two sides of a medal had been consequently placed at different heights, sometimes even on top of each other, which was possibly due to an aim at giving a vivid and artistic impression. The result was restless. The medallist knows how important it is to pay attention to the horizontal and vertical axis when composing the round form. People working for museums and critics alike do not seem to have realized this fact, which is evident in medal exhibitions put up by them: medals are leaning either backwards or forwards. Thanks to the organisers of FIDEM London there were not too many of these -medals on the tilt- in the vitrines. There were a few exceptions. Eckhart Meter's medal on Anton Bruchner (number 47) was peering up towards the sky though we know from history of culture that Mr. Bruchner was a very modest man.

There were more cast medals and fewer struck medals (which used to be there by the dozen) than before, which is a good sign. If only we could have a more compact FIDEM exhibition of an even higher level in the future.

I was impressed with many interesting medals. One of them was *«Ex occidente felicitas»* by Carsten Theumer from Germany. The medal comments in an interesting way the banana revolution in East Germany.

Among the portrait medals V. Kolomaznik's medal on Sarah Caldwell (number 15) appealed to me. I also liked the portrait by Frank Letter from The Netherlands (number 15). The results of the medal competitions arranged during the FIDEM congress support my idea of the absurdity of medal competitions in this kind of context. How can anyone pick up one medal among 2000 medals and say that this is the best medal of the exhibition. Themes like *«Heaven and Hell»* and *«The Portrait»* or the outcome of the competitions did not convince me. The small number of participating medals gave an impression that a theme like *«Heaven and Hell»* suits better Dante's world or that of the symbolists of the late 1800's than our modern times.

But all in all my first impression was right. The FIDEM in London was the best FIDEM exhibition I have seen.

IN THE ROUND:
CONTEMPORARY ART
MEDALS OF THE WORLD
THE EXHIBITION
ACCOMPANYING FIDEM XXIII

Terence Mullaly

There is something at once relentless and challenging about the way the horizons of the art of the medal are continuing to expand. This is one of the inescapable conclusions to be drawn from the exhibition at the British Museum marking the XXIII Congress of FIDEM. That the majority of the over 1,200 medals on view also bore witness to the continuance of high standards of technical excellence is a token of the success of the exhibition.

However yet another factor, in addition to new horizons and reassurance, was dominant. The sense that the medal is relevant to our moment in history was persuasive throughout the FIDEM Exhibition, and the other shows accompanying it, both in London and elsewhere in England. It was indeed one of the prime justifications of FIDEM XXIII. At a time of worldwide recession and, in so many countries, dismay, or even violence, there could be no more gratifying demonstration that, whatever may be the fate of the other arts, the art of the medal is flourishing.

Complacency is though to be avoided. The quality and, if not excellence, interest of what was on view in the FIDEM exhibition must in the mind of anyone familiar with the state of the art of the medal today provide a salutary, even a disconcerting warning. Despite the achievements of most of those exhibiting at FIDEM, all over the world far too many trite little metal objects with a boring portrait on one side and on the other a wordy inscription or a banal image are still the most widely known medals. That they are often marketed by mints which ought to know better, or by organisations with titles sounding official, or ostensibly inspiring confidence, makes such baubles doubly offensive. It is discouraging that objects of this sort are widely popular in three of the countries, Italy, France and Britain, with the most ancient and honourable medallic traditions. FIDEM's avoidance in all but a few cases of such pitfalls needs to be commemorated.

This insistence on quality was evident with the prizes awarded at the London exhibition. The Grand Prize, sponsored by FIDEM and accompanied by a trophy by Bernard Citroen, presented by the Paris Mint, went to the Hungarian Mária Lugossy (Fig. 1). Two facts were emphasised. The objects Lugossy is now producing unite a frozen elegance in keeping with the materials she uses, cast bronze and glass, with a sensuous, even voluptuous appeal. The award did though imply more than recognition of beauty. In awarding this prize to Lugossy the jury responsible, which consisted of Lars Lagerqvist, President of FIDEM, Iwa Olszewska-Borys, Vice-President of FIDEM, A. D. Garrett, Deputy Master of the Royal Mint, which by its generous sponsorship had done so much to make the Congress a



Fig. 1
Mária Lugossy



Fig. 2
János Kalmar

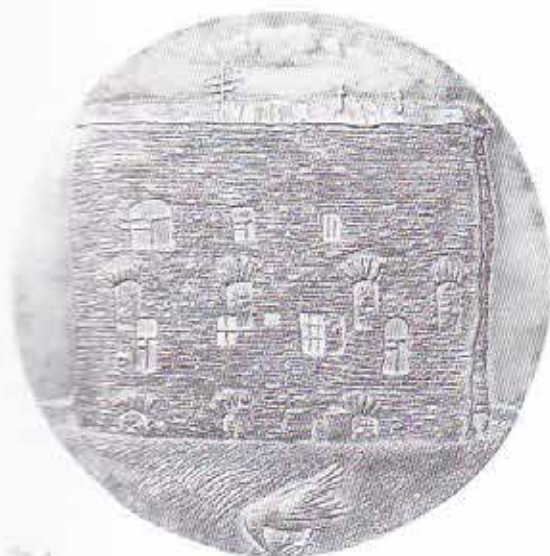


Fig. 4
Géza Pappfalu



Fig. 5
Robin Ashby
Medal lovers, 1991

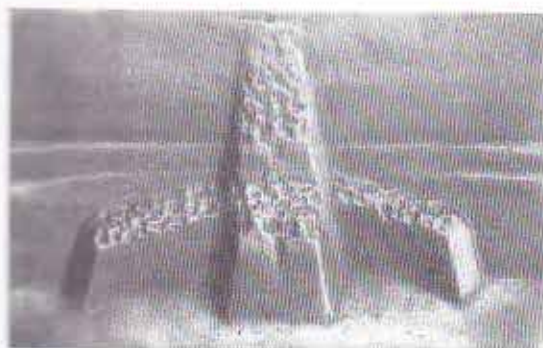


Fig. 3
Laindora Grke



Fig. 6
Jean-Paul Muslin:
-Mascarades-, obverse, 1991,
struck bronze, 81 mm



Fig. 6A
Jean-Paul Muslin:
-Mascarades-, reverse, 1991,
struck bronze, 81 mm



Fig. 7
Jos Reniers:
-Mierlo honorary medal-, 1991,
cast bronze, 89 x 86 mm

Fig. 8
Hans Karl Burgoff:
-Austausch der Bilder-, 1990,
cast bronze, 143 x 168 mm



success, David Watkins, Professor of Goldsmithing, Silversmithing, Metalwork and Jewellery at the Royal College of Art, and myself, was tacitly recognising not only Lugossy's merit, but also Hungary's position as one of the pre-eminent countries for the art of the medal. Indeed it was a feature of the exhibition that several further countries in the same category, notably France and Poland, also lived up to expectations. Such confirmation of past judgments was encouraging, but equally so was the brilliance of the contribution made by certain other countries.

Where Hungary was concerned an exhibition held in association with the FIDEM Congress, but not an official part of it, was particularly revealing. This was the show at Spink, in St. James's, devoted to András Kiss Nagy and János Kalmar. Kiss Nagy, who was born in 1930, is not just one of the greatest medallists alive today, who with pieces such as his -By the Danube-, of 1961, has produced some of the most moving medals of our time, but is also continuing to do challenging work. The contrast with Kalmar could not have been more complete. Kalmar, who was born only in 1952, was, both in the main FIDEM exhibition, and at Spink, exhibiting small objects entitled -East European small inventory- (Fig. 2). These pieces demonstrate the extent to which the borderline between small sculpture and the medal has become blurred, and are a commentary upon the moment in which we live. Such uncompromising statements in rough metal, foiled by seductive touches of colour, stand as symbols of our times.

Similar preoccupations were conspicuously evident in the large Polish section of the exhibition, which was well displayed in a prominent position. Again the medals on view at FIDEM were complemented by another exhibition arranged to coincide with the Congress. The lesson that was driven home was particularly instructive, for this exhibition, which was mounted by the Polish Cultural Institute in London, was of the work of Zofia Demkowska. Demkowska, who died in 1991, and ever since 1950 had been teaching, more than any other individual influenced, both directly through her many pupils and thanks to the originality of her approach, the art of the medal in Poland and, indeed, beyond Poland. Thus it was not surprising that one of the indisputable things about the Polish contribution was the confirmation that there are highly idiosyncratic and very fine medallists active in Poland.

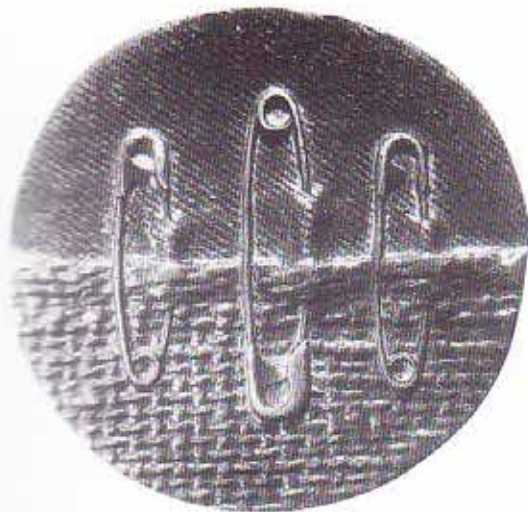


Fig. 9 — Heinz Meyer: 'Europa 92', 1991, cast bronze, 85 mm



Figs. 10 e 10A — John Lobban: 'British Columbia N.º 1', 1992, bronze, 110 mm

Two of them, Bronislaw Chromy and Ewa Olszewska-Borys, are quite simply among the greatest medallists now at work. Chromy, whose style defies emulation, continues to celebrate the architecture and spirit of Krakow, while Olszewska-Borys, who in London had the distinction of having medals in both the Polish and French sections of the exhibition, reminds us that she is one of the few medallists able both to command a likeness going beyond superficial appearances and, at the same time, capable of producing objects inviting tactile exploration. The achievement of the other Polish contributors, and they ranged from well known figures to young medallists, emphasised the diversity of the work emanating from Poland.

The strength of the medallic tradition in Eastern and Central Europe was further underlined by the section devoted to what used to be Czechoslovakia, and by the small Bulgarian contribution. Among those who should have won a prize was Jan Harbarta whose 'Heaven and Hell', at the beginning of the section devoted to Czech medals combined an original and deeply felt concept with technical ingenuity. Notable too for its albeit somewhat theatrical vigour of expression was Jiri Hrcuba's portrait of Jaroslav Seifert, while in the Slovak section the two medals by Gáspárova-Števecová conjured up the emotions evoked by their titles: these were 'Alone' and 'The witch'.

The Bulgarian contribution to the exhibition was much smaller, consisting of the work of only three medallists, Theodor Antonov, Ivanka Mincheva, and Bogomil Nikolov. What was intriguing was that while there is no established medallic tradition in Bulgaria, each one of them has evolved a clearly recognisable style. Yet the Bulgarian section went beyond interest, for Antonov, Mincheva and Nikolov are all producing expressive work.

That their medals stood out, and that the Hungarians and Slovaks again demonstrated their achievements is not the only indication that exciting things are happening in Eastern Europe. Latvia's first appearance at a FIDEM exhibition as an independent country was marked by one of the Latvian medallists winning an award. The prize for the best medal in the theme of 'Heaven and Hell', sponsored by the Koman Printing and Minting Corporation, went to Laimdota Golke for her three medals 'Immortality I: On the way, Immortality II: Perishability' and 'Immortality III: Immortality' (Fig. 5). The strangeness of these medals is all the more



Fig. 11 — Marian Fountain: 'Water medal', 1991, cast bronze with gold leaf, 115 mm





Fig. 13—Ronald Searle: The FIDEM Congress Medal 1992, obverse, struck, bronze, 67 mm



Fig. 13A—Ronald Searle: The FIDEM Congress Medal 1992, reverse, struck, bronze, 67 mm



Fig. 14—Helder Batista: Europália 91, Portugal in Belgium, 1991, obverse, struck, silver/ plated bronze, 80 mm



Fig. 14A—Helder Batista: Europália 91, Portugal in Belgium, 1991, reverse, struck, silver/ plated bronze, 80 mm

Fig. 12—Averil Vaughan: Jacob Epstein, 1992, cast, bronze, 100 mm



Fig. 15—Francisco Aparicio: On the air, 1988, cast, bronze, 150 mm

potent because it is expressed through symbolism which while compulsively original is directly intelligible. Nor was Gråke alone among the Latvians with medals arresting attention; Maria Mīckeviča's 'To be or not to be' is as bold as it is effective, while 'Dali' by Bruno Strautins captures the fantastic persona of a man who oscillated between genius and madness. One of the rewards of the FIDEM Exhibition was that there can be no doubt that Latvia will enrich the art of the medal.

Satisfying too, and indicative of the future, is the work of another of the prizewinners. Few would deny that the prize which after the Grand Prize must most eagerly be scrutinised is the 'Prize for an Artist under 30', awarded by the Royal Norwegian Mint. Given the restrictions so long imposed upon the arts in Russia by the doctrine of 'Socialist Realism', it is another affirmation of hope, adding poignancy to a richly deserved reward for achievement, that it went to the Russian Alexei Parfyobnov. Each of his four medals in the exhibition commands attention, but his 'The House with the strange fate' (Fig. 4) is not just technically very clever: it is a moving and deeply poetical medal. The contrast with the medals winning the Second Prize for work by an 'Artist under 30', three pieces by Robin Auld, of Great Britain, could hardly be more complete. Auld, with medals such as his 'Medal Lover' (Fig. 5) and his 'Rubber Lover' proves something which has seldom been attempted, namely that the medal can express a rich vein of humour.

If these awards prove that the medal can go on breaking new ground, or point to how talents restrained or unsuspected can in certain countries quickly come to fruition, other prizes confirm what we have long known. One award in this category is the Prize for 'The Best Medal from a Directly Engraved Die', sponsored by B. H. Mayer. It went to Jean-Paul Muslin for his 'Mascarades' (Figs. 6 and 6A). Several things are proved by the recognition of Muslin. Most important is the assertion of the quality of the work emanating from the Monnaie de Paris. Time and time again the excellence was reaffirmed in the French section of the exhibition. What needs to be underlined is that the medals produced by the Monnaie illustrate standards which should be emulated all over the world. When they are united with names as individual as those of Thérèse Dufresne, who continues in her inimitable fashion to record both the appearance and the spirit of particular places, or of sculptors and medallists of the calibre of Robert Couturier and Pierre Suard, it is again seen to be indisputable that France remains one of those few countries preeminent in the art of the medal.

It is when set against such standards that the work coming from Australia, Chile, Israel, Japan, Korea and Luxembourg is disappointing. Thus the struck medals from Israel continue to be too flat to be really effective, while the Japanese run from cloying sentimentality to the pretentious, and the medals from Korea are painfully banal. Nor had the American contribution much to offer.

Reassurance was found by returning to Europe. Scandinavian talents were reaffirmed: so too was the strength of the Dutch tradition, which was recognised by the award of the prize sponsored by the Stabilimento Stefano Johnson for the medal 'Best uniting Text and Image'. This went to Jos Bienen for his 'Merlo honorary medal' (Fig. 7).

Also rewarding was the large German section of the exhibition. While Hans Karl Burgeff with his 'Austausch der Bilder' (Fig. 8) offered a telling commentary upon our times, Heinz Hoyer with 'Europa 92' (Fig. 9) proved that humour and wit can be combined when commenting upon what usually prompts trite images.

The Italian contribution to FIDEM XXIII equally provided lessons. One was the sustained excellence of the work coming from the Stabilimento Johnson in Milano. Equally pleasing is the fact that figures with major international reputations such as Emilio Greco and Gio Pomodoro are continuing to produce fine work. At the same time a medal such as 'Kuwait Libero — Desert Storm' by Luciano Zanelli proves that those from the country with the greatest of all medallistic traditions are able to commemorate contemporary events with rare ingenuity.

In conclusion there is one remaining prize which should receive special mention. This is the prize sponsored by the Gulbenkian Foundation for Portuguese or British artists. It was won jointly by the Portuguese Helder Batista and John Lobban, of Great Britain. More than diplomacy was involved. The work of both medallists is of rare excellence.

John Lobban's medals stood out in an uneven British section. Just as his logo for the Congress made it clear that he is one of the best designers at work today, so his 'British Columbia No. 1' (Fig. 10 and 10A) was one of the most powerful images in the whole exhibition. Drawing upon the world of the Indians of Canada's Pacific Coast, Lobban, within the conventional circular format of the medal, interpreted the ethos of a culture far removed from European values. This was done with designs on both obverse and reverse of extraordinary force. Compulsive in very different ways were the reminders of the talents of Ron Dutton, who can evoke nature with such poetry, and whose work could be explored in depth in a major retrospective show held in Wolverhampton to coincide with the Congress. Also impressive was the work of Jacqueline Steiger, one of the finest and most prolific of contemporary British medallists, of Marian Fountain, whose 'Water Medal' (Fig. 11) was as insouciant as it was telling, and of Avril Vaughan, who with her 'Jacob Epstein' (Fig. 12) won the Huguenin Médailleurs Prize for a 'Portrait Medal'. At the same time the official Congress medal, a witty and wicked allusion to Pisanello (figs. 13 and 13A) served as a reminder that Ronald Searle, who has an international reputation for his cartoons and caricatures will also be remembered as a medallist.

There can be no more complete contrast than that between Searle's playful images of Pisanello and the medals by Helder Batista which shared the award for a Portuguese or British artist. The austerity (Fig. 14 and 14A) of his work has a kind of frozen perfection bringing a new dimension to the medal. Also telling are the medals of Armando Alves, José Manuel Aurélio and Vitor Dos Santos. Thus Portugal must be added to the list of countries today producing the finest medals.

Spain too confirmed her position for the art of the medal. Indeed one of the most arresting images in the whole exhibition was 'On the Air' (Fig. 15) by Francisco Aparicio. This medal, although breaking with the conventions of the past, serves as a reminder that an art going back to the first flowering of the Renaissance can still surely touch the minds and hearts of men.





LES PRIX
THE PRIZES

PRIZES

One of the novel aspects of the 1992 FIDEM was that a wide range of prizes were available to participants.

The purpose of introducing these was not, primarily, the obvious one of stimulating competition and rewarding outstanding performance. We appreciated that juries' decisions are inevitably based on the opinions and background of the people involved and that their choices are therefore to some extent arbitrary.

Our hope was rather to do four things. First among these was to concentrate the attention of artists and of the other participants in the congress on important areas of the medallic tradition which have been, to some extent, under-appreciated. These include the relationship between text and image, the technique of direction die-engraving and the role of the portrait.

Our second aim was to bring a range of more or less interested and influential people, through their jury membership, to look long and hard at contemporary medals, much longer and harder than they would have done if they had simply attended the opening. Through their involvement we hoped to awake in them a greater appreciation of medallic art.

Third we hoped to stimulate a certain amount of controversy among participants in and visitors to the exhibition. We wanted people to say 'Why did they give the prize to this medal when the one over here is much better?'; so being led to think and talk more about the works on display than they would otherwise have done.

Last we hoped that the winners would be encouraged by their success and by the money that came with it and we particularly hoped that the creation of a category for under 30s would stimulate national juries/delegates to include more work by young artists.

MARK JONES

PRIZES FOR MEDALS

1. GRAND PRIZE £1,500 Trophy

All medals in the exhibition, regardless of form or subject matter, will be considered for this prize.

Sponsored by FIDEM

Trophy by Bernard Citroën presented by the Paris Mint

Jury

* Lars Lagerqvist, President of FIDEM
AD Garrett, Deputy Master of the Royal Mint
Terence Mullaly, President of the British Art Medal Society
David Watkins, Professor of Goldsmithing,
Silversmithing, Metalwork & Jewellery at the Royal
College of Art
Ewa Olszewska-Borys, Medallist and Vice-President
of FIDEM

Certificate to be presented by AD Garrett

Trophy to be presented by Pierre Consigny, Director
General of the Paris Mint

2. ARTIST UNDER 30 £1,000 Second Prize £500

For the best medal by an artist whose 30th birthday is after 15th September 1992

Sponsored by the Royal Norwegian Mint

Jury

* Bryan Kneale, Sculptor and Professor of Drawing
at the Royal College of Art
Bodil Selnes, Curator, Royal Norwegian Mint
Ron Dutton

To be presented by Bodil Selnes

3. PORTUGUESE OR BRITISH ARTISTS £1,000

For any artist permanently resident in either Portugal or the United Kingdom

Sponsored by Calouste Gulbenkian Foundation

Jury

* Mikael Essayan QC, Trustee Calouste Gulbenkian
Foundation
Carlos Baptista da Silva, Calouste Gulbenkian
Foundation
Raimo Heino, Medallist

To be presented by Mikael Essayan

4. PORTRAIT MEDAL £1,000

For any medal intended as a portrait

Sponsored by Huguenin Médailleurs

Jury

* Claude Arthus Bertrand, Ex Secretary General of
FIDEM
Pierre Zanchi, Huguenin Médailleurs
Philomena Davidson Davis, President of the Royal
Society of British Sculpture

To be presented by Pierre Zanchi

5. FROM A DIRECTLY ENGRAVED DIE £1,000

For the best medal struck from a die directly engraved by the artist

Sponsored by B H Mayer

Jury

* Jiri Harcuba, Rector of the Prague Academy of
Applied Art, Jacques Devigne, Chief Engraver, Paris
Mint B H Mayer, B H Mayer's Kunststrageanstalt KG

To be presented by B H Mayer

3. **BEST UNITING TEXT AND IMAGE** £1,000

This covers both the visual and conceptual contribution of inscriptions to the medal
Sponsored by Stabilimento Stefano Johnson

Win

* Lord Cunliffe, Architect and Warden of the Worshipful Company of Goldsmiths
Roberto Pasqualetti, Stefano Johnson, Milan
Mark Jones, Director, National Museums of Scotland
Manna Warner, Author, critic and member of the Royal Mint Advisory Committee

To be presented by Robert Pasqualetti.

7. **BEST MEDAL ON THE THEME 'HEAVEN AND HELL'** £1,000

Sponsored by the Korean Printing and Minting Corporation

Win

* Lars Lagerqvist, President of FIDEM
A.D. Garrett, Deputy Master of the Royal Mint
Terence Mullaly, President of the British Art Medal Society
David Watkins, Professor of Goldsmithing, Silverworking, Metalwork & Jewellery at the Royal College of Art
Ewa Olszewska-Borys, Medallist and Vice-President of FIDEM

To be presented by Lars Lagerqvist.

MEDAL PRIZES

The following prizes were awarded for work included in *In the Medal*, the international exhibition of contemporary art medals currently on show at the British Museum until 25 October. The judging took place on 15 September and the prizes presented at a reception, hosted by the Royal Mint, at the British Museum on the following day.

1. **GRAND PRIZE**

Sponsored by FIDEM
Trophy presented by the Monnaie de Paris
Won by Mária Logossy for *Purgatory I-III*
(cat. nos. Hungary 37-39)

2. **BEST UNDER 30**

Sponsored by the Royal Norwegian Mint
Won by Alexei Parfilyukov for *The House with the Orange Gate* (cat. no. Russia 32)
Second prize: Robin Ashby (cat. nos. Great Britain 3-5)

3. **PORTUGUESE OR BRITISH ARTISTS**

Sponsored by Calouste Gulbenkian Foundation
Won jointly by John Lobban
(cat. nos. Great Britain 36-40) and Heider Batista
(cat. nos. Portugal 5-11)

4. **PORTRAIT MEDAL**

Sponsored by Huguenin Médailleurs
Won by Avril Vaughan for *Jacob Epstein*
(cat. no. Great Britain 82)

5. **FROM A DIRECTLY ENGRAVED DIE**

Sponsored by B.H. Mayer
Won by Jean-Paul Muslin for *Mascarades*
(cat. no. France 40)

6. **BEST UNITING TEXT AND IMAGE**

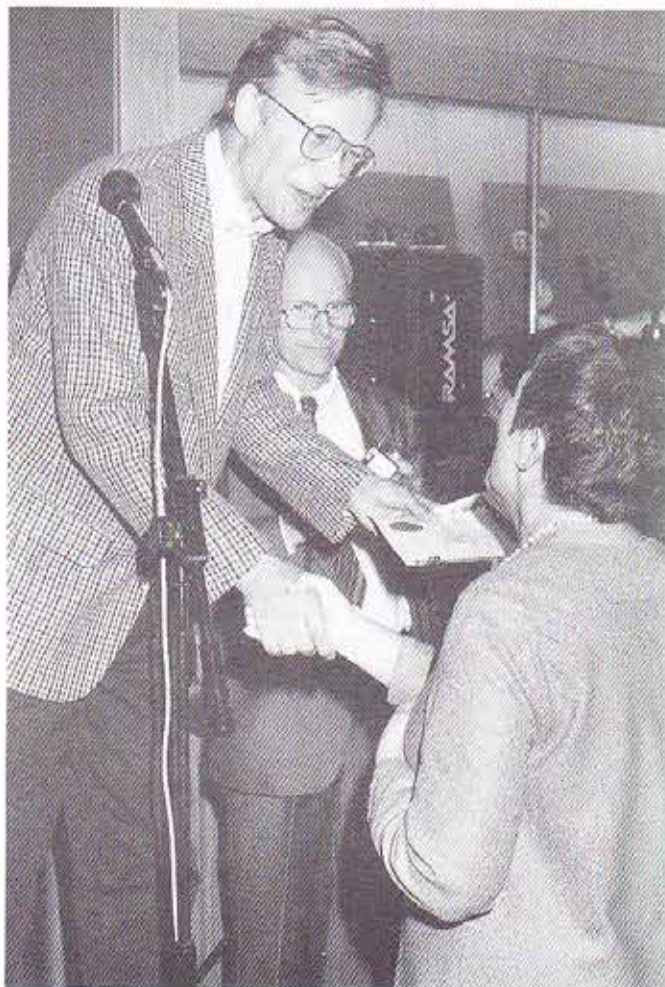
Sponsored by Stabilimento Stefano Johnson
Won by Jos Reniers for the *Mierlo honorary medal*
(cat. no. Netherlands 28)

7. **BEST MEDAL ON THE THEME 'HEAVEN AND HELL'**

Sponsored by the Korean Printing and Minting Corporation
Won by Laimdota Grike for *Immortality I-III*
(cat. nos. Latvia 1-3)

For more information and photographs, contact Philip Atwool at the above address.

AVRIL WAUGHAN, winner of the prize sponsored by Huguenin Médailleurs for the JACOB ERSTEIN Medal, the best portrait medal.





Helder Batista receives his prize from Mr. Mikhael Essayan, Trustee of the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon for Portuguese or British artists, won jointly with John Lobban.



Jos Kemers, winner of the prize sponsored by Stabilimento Stefano Johnson, Milano, for the Mierlo Honorary Medal, that best unites text and images.



Robin Ashby receives from Ron Dutton the second prize for a medal by a young artist.



Enko Szöllösy, the Hungarian FIDEM delegate, receives the prize on behalf of Maria Lagossy who won the Grand Prize.



LA FOIRE
THE FAIR

LA FOIRE AUX MÉDAILLES. LONDRES 1992 CENTRAL ST. MARTIN'S COLLEGE OF ART AND DESIGN

par Marie-Louise Dupont

En ce moment le congrès -FIDEM LONDRES 1992- est déjà un souvenir. A nouveau la médaille d'art a été -le cœur- de la manifestation.

L'évènement, accompagné et souligné par une primeur: -The First World Art Medal Fair- initiative du -Department of Coins and Medals- du British Museum, sous l'enthousiaste organisation de Madame Frances Simmons, a connu un grand succès.

La foire a eu lieu au Central St Martin's College of Art and Design, le 19 septembre 1992.

Bien avant l'ouverture officielle (les participants à la Foire installaient encore leurs stands!) des participants au Congrès Fidem et d'autres amateurs et collectionneurs, se pressaient déjà dans les locaux afin d'y découvrir et d'y acquérir -un trésor-. L'affluence a duré la journée entière: plus de 500 visiteurs ont été relevés.

On a pu constater un grand intérêt et l'enthousiasme pour la médaille tant ancienne, récente ou actuelle était omniprésent, tant dans le Lethaby Hall, la salle attenante et même dans les corridors.

L'idée d'une -foire aux médailles- est née des expériences lors des Congrès Fidem précédents où les artistes-créateurs tentaient de montrer et vendre leurs médailles dans les bars et cafés où les participants aux Congrès se réunissaient, ce qui créait souvent des confusions.

La participation était ouverte aux médailleurs-artistes (créateurs) aux marchands (dealers), aux Monnaies (Mints) et aux fabricants-fondeurs privés de 15 pays, qui ont eu l'occasion d'exposer leurs créations et fabrications.

Je ne veux pas m'étendre plus et émettre des appréciations qui seraient trop subjectives!

A noter que l'affiche concernant la -World Fair- est très bien réussie. Elle aura entr'autres sa place dans le hall d'entrée de mon entreprise parmi beaucoup d'affiches des Congrès -FIDEM- de ces dernières années, toutes mises sous verre. Il y a eu diverses expositions collectives, telles que celles

du Finnish Guild for Medallary Art et celle des Pays-Bas organisée par Théo van der Vorst ainsi que celle de la society of Numismatic Artists and Designers.

Toutes ces médailles exposées et leur présentation étaient -haut de gamme-.

En plus des artistes-créateurs, 15 revendeurs et spécialistes des enchères, essentiellement de l'United Kingdom, deux fabricants: Le British Royal Mint et la S.A. FIBRU BRUSSELS (FISCH) et aussi la British Art Medal Society ont participé. Les fabricants d'Outre-mer ont été invités mais les raisons essentielles de ne pas être présents, étaient, soit qu'ils avaient déjà participé au Congrès en allouant un prix en espèces, soit que la durée de la manifestation était trop courte pour supporter des frais de montage d'un stand, l'acheminement des pièces et la présence de personnel, qui sont de fort lourdes charges.

De toute façon, une foire de ce type ne peut garantir des chiffres de vente importants. Elle est avant tout, du moins je le crois, destinée à montrer des productions valables et actuelles, à promouvoir l'amour de la médaille et à prouver que l'airain est éternel et que l'avenir réserve de grandes possibilités.

Les frais de participation étaient de toute façon délibérément bas afin de permettre aux artistes-médailleurs et fabricants de participer, d'échanger leur expérience et leurs idées.

Une Foire Internationale du type que celle que nous avons vécue cette première fois à Londres ne peut être dissociée d'un Congrès de la FIDEM où sont représentés et présents, un public international motivé et intéressé qui n'est jamais réuni en d'autres circonstances.

Elle a permis aux visiteurs, de toucher, caresser les pièces, en un mot, de les aimer et les désirer plus en pouvant les approcher de très près.

Personnellement, je remercie et félicite chaleureusement Madame Frances Simmons et souhaite que son idée et son initiative soient reprises lors des prochains Congrès FIDEM.





REUNIONS ET ASSEMBLEES STATUTAIRES
MEETINGS AND STATUTORY ASSEMBLIES

FIDEM
Réunion du Comité exécutif

Mardi 15 septembre 1992 à 15 heures 30
au College Hall — Malet Street — Londres

ORDRE DU JOUR

- 1) Renouvellement des mandats du Président, du Trésorier, des Vice-Présidents, des Membres du Comité.
- 2) Cotisations.
- 3) Problèmes dans différents pays.
- 4) Revue «MÉDAILLES».
- 5) Questions diverses.

Étaient présents: M. LAGERQVIST, Président de la FIDEM, Mme. JOHNSON PASQUALETTI, Secrétaire Générale, M. JONES et Mme. OLSZEWSKA-BORYS, Vice-Présidents, Mme. LEMBOURBE, Trésorier, M. ARTHUS BERTRAND, réviseur des comptes, M. BAPTISTA DA SILVA, M. STAHL, Mme. SZOLLÓSSY, M. VIITALA, M. ZANCHI, membres du Comité.

1) — Le Président M. LAGERQVIST accepte de présenter à nouveau sa candidature mais pour deux ans seulement. Mme. LEMBOURBE, Trésorier, présente également sa candidature pour deux ans. Tous les autres membres du Comité acceptent de présenter à nouveau leurs candidatures. Tous ces renouvellements seront proposés aux suffrages de l'Assemblée générale.

2) — Le Comité propose une modification des cotisations des artistes. Les autres cotisations resteront inchangées. Cette proposition sera soumise à l'approbation de l'Assemblée générale après accord des délégués.

3) — Dans certains pays, la FIDEM n'a pas encore de délégué, par exemple en Russie et dans les pays baltes, ou nous n'avons presque pas de membres, et en Tchécoslovaquie. La situation des pays de l'ex-Yougoslavie ne permet pas encore d'avoir des délégués.

Nouveaux délégués et vice-délégués proposés:

en **Allemagne**: M. STEGUWITT, délégué, M. GOBEL et M. ARNOLD, vice-délégués, M. FLOREN se propose comme représentant de la presse

aux **Pays-Bas**: M. GEER STEIN, vice-délégué
en **Belgique** et au **Luxembourg**: Mme. DUPONT, vice-déléguée

en **Norvège**: Mme. Grazina NASILOVSKA, vice-déléguée
au **Danemark**: Mme. Else RASMUSSEN, déléguée
au **Chili**: Mme. VOIONMAA TANNER, déléguée.

4) — La parution de la revue «MÉDAILLES» sera assurée à partir du prochain numéro par M. Carlos BAPTISTA DA SILVA qui a généreusement accepté de s'en occuper.

5) — Mme. JOHNSON PASQUALETTI donne des informations sur NUMISMATA, premier Salon de Monnaies et de Médailles en Italie, il aura lieu les 1/2/3 Octobre 1993 à Vicenza. Elle propose que la FIDEM y participe pour se faire mieux connaître et développer son action.

FIDEM
Réunion des Délégués

Mardi 15 Sept. 1992 à 16,30 h.
au College Hall — Malet Street — Londres

ORDRE DU JOUR

- 1) Renouvellement des mandats des membres du Comité Exécutif
- 2) Cotisations
- 3) Congrès de Budapest
- 4) Nouveaux délégués
- 5) Revue MÉDAILLES
- 6) Questions diverses

Étaient présents: M. Lars O. LAGERQVIST, Président; Mme. M. JOHNSON PASQUALETTI, secrétaire générale et déléguée pour l'Italie; Mme. M. LEMBOURBE, trésorière; M. M. MESZAROS, délégué pour l'Australie; M. A. BUCHET, délégué pour la Belgique; Mme. J. YOUROUKOVA, déléguée pour la Bulgarie; Mme. D. de PEDERY-HUNT, déléguée pour le Canada; M. J. HARCUBA représentant l'Union des Artistes de la Tchécoslovaquie; M. A. VIITALA, délégué pour la Finlande; M. R. HEINO, vice-délégué pour la Finlande; M. J. DEVIGNE, délégué pour la France; M. C. ARTHUS-BERTRAND, réviseur des comptes et co-délégué pour la France; M. R. FLOREN, délégué pour l'Allemagne; M. P. ARNOLD, vice-délégué pour l'Allemagne; M. M. JONES, vice-président et délégué pour la Grande Bretagne; M. R. DUTTON, vice-délégué pour la Grande Bretagne; Mme. CHARIATIS, déléguée pour la Grèce; Mme. B. SELNES, déléguée pour la Norvège; Mme. M. SCHARLOO, déléguée pour les Pays Bas; Mme. E. OLSZEWSKA-BORYS, vice-président et déléguée pour la Pologne; M. C. BAPTISTA DA SILVA, délégué pour le Portugal; M. X. GIMENO, délégué pour l'Espagne; M. T. SARRANY, délégué pour la Suède; M. P. ZANCHI représentant M. Paul Huguenin délégué pour la Suisse; Mme. E. SZOLLÓSSY, déléguée pour la Hongrie; M. A. STAHL, déléguée pour les U.S.A.; M. C. GILLILAND, vice-déléguée pour les U.S.A.
Assistaient à la réunion: M. L. KUTAS; Mme. M. L. DUPONT; Mlle. M. MOSSER; M. G. STEYN; excusé: M. R. WEILLER, délégué pour le Luxembourg.

Monsieur le Président souhaite la bienvenue aux délégués et vice-délégués présents à cette réunion et passe à l'ordre du jour.

1) Renouvellement des mandats:

Cette année expirent tous les mandats des membres du Comité exécutif: le Président, M. LAGERQVIST, les Vice-Présidents: Mme. Ewa OLSZEWSKA-BORYS et M. Mark JONES, le Trésorier, Mme. LEMBOURBE, les membres du Comité: M. Carlos BAPTISTA DA SILVA, Mme. Eniko SZOLLÓSSY, M. Pierre ZANCHI, M. Alan STAHL, M. Claude ARTHUS BERTRAND, M. Aimo VIITALA.

Tous les membres du Comité ont accepté de présenter leur candidature. M. le Président LAGERQVIST informe qu'il acceptera le renouvellement de son mandat de Président pour deux ans seulement. Le Trésorier, Mme. LEMBOURBE, informe qu'elle aussi restera à son poste pour encore deux ans.

Le Comité exécutif de la FIDEM est élu à l'unanimité par les Délégués présents. Le Président remercie les membres du Comité d'avoir accepté de continuer leur collaboration active avec la FIDEM.

2) Cotisations

La proposition est de supprimer la cotisation de 100 frs français et de porter la cotisation des membres des associations liées à la FIDEM à 150 frs français. Les membres individuels, même s'ils sont des artistes, payeront une cotisation de 200 frs français. Les autres cotisations resteront inchangées.

M. R. HEINO fait remarquer qu'il y a peu de différence entre la cotisation individuelle et celle des membres collectifs. La proposition est quand même acceptée et sera soumise à l'Assemblée générale.

3) Congrès de Budapest

Le Président donne la parole à la déléguée pour la Hongrie, Mme. Eniko SZOLLOSSY, pour présenter le prochain Congrès de la FIDEM à Budapest. Mme. SZOLLOSSY annonce que le Congrès aura lieu à Budapest du 6 au 9 avril 1994 dans la Galerie Nationale Hongroise où seront tenues les Conférences et où sera organisée l'Exposition.

Le Congrès est patronné par MM. A. GONZOZ, Président de la République — B. ANDRASZALVY, Ministre de la Culture et de l'Éducation — N. KUPA, Ministre des Finances — G. JUSZENSKY, Ministre des Affaires Étrangères — P. A. BOD, Président de la Banque Nationale Hongroise — M. G. DEMSKY, Maire de Budapest qui accueillera les participants. Le Comité d'organisation du Congrès de Budapest, qui compte des membres hongrois de la FIDEM, recherche également des sponsors. De même, à Budapest, seront décernés des prix aux médailles qui participeront à l'exposition. Les organisateurs souhaitent avoir des propositions pour ces prix et des sponsors parmi les membres de la FIDEM.

Le thème du Congrès sera «Les relations entre le matériel, la technique et le style dans l'art de la médaille».

À côté de l'exposition internationale des médailles, seront montrées des médailles historiques hongroises et un choix de décorations. De plus, seront montrées des petites sculptures et des médailles contemporaines hongroises.

Un catalogue de l'Exposition internationale des médailles est prévu et sera distribué aux participants, ainsi que la médaille du Congrès, réalisée par l'artiste Endre Andras TORNAY. Il y aura aussi, pour les collectionneurs, une journée consacrée à la vente et à l'échange de médailles.

Le Post Congress Tour sera organisé dans l'est de la Hongrie.

Pendant le printemps de 1994, Budapest sera la siège du Mois Culturel Européen et le Congrès de la FIDEM sera un des événements les plus importants.

M. le Président remercie Mme. SZOLLOSSY pour l'invitation de la FIDEM à Budapest et souhaite un grand succès au prochain Congrès.

Une brochure en français et en anglais sur le XXIV^{ème} FIDEM 1994 est distribuée aux délégués.

4) Informations sur les pays membres et nouveaux délégués

Le Président relève la participation de la Russie et des Pays Baltes à l'exposition de la FIDEM, mais n'a pas encore de propositions concernant la désignation des délégués dans ces pays.

Pour le moment, en raison de la situation politique dans les pays de l'ex-Yougoslavie, nous n'avons pas de délégué dans ces pays.

M. Jiri HARCLBA informe qu'en Tchécoslovaquie, la situation politique n'est pas encore définie et il faut attendre des propositions pour l'avenir.

En Hongrie, pour le choix des médailles à exposer à Londres, la Commission n'avait pas pu retenir tous les artistes, cependant ceux-ci ont quand même pu exposer leurs médailles dans le «Salon des Refusés» au British Museum.

M. le Président a reçu les propositions de nouveaux délégués et vice-délégués pour les pays suivants:

Allemagne: après l'unification, Dr. Wolfgang STEGUWEIT comme délégué; le Prof. Bernd GOBEL et le Dr. Paul ARNOLD comme vice-délégués, M. Reinhard FLOREN représentant la presse.

Pays-Bas: M. Geer STEIN comme vice-délégué

Belgique et Luxembourg: Mme. M. L. DUPONT comme vice-déléguée

Norvège: Mme. Grazyna NASILOWSKA comme vice-déléguée à la place de Mme. Gulbransen

Danemark: Mme. Else RASMUSSEN comme déléguée

Chili: Mme. Flu VOIONMAA TANNER comme déléguée

Les propositions sont acceptées à l'unanimité et seront soumises à l'approbation de l'Assemblée générale.

5) Revue «MEDAILLES»

Pour assurer la parution de la Revue «MEDAILLES», M. Carlos BAPTISTA DA SILVA a accepté volontiers d'en prendre la responsabilité. Le prochain numéro sera imprimé au Portugal. Un grand «bravo» à M. BAPTISTA DA SILVA de la part de tous les délégués et un remerciement chaleureux de M. le Président.

6) Questions diverses

M. BUCHET demande s'il est accepté qu'un membre de la FIDEM, autre que le délégué, peut présenter des informations pour la rubrique «NEWS» dans la revue «THE MEDAL». Ceci s'est produit pour la Belgique dans le dernier numéro et il le déplore.

Il apparaît que les délégués semblent trouver préférable que les informations soient transmises par l'intermédiaire du délégué de façon à ce qu'il soit informé.

Mme. CHARLATHIS annonce le décès de trois membres de la FIDEM en Grèce: Mme. CHRYSOCHOIDES, M. LAZARIDES et M. CAPANDAIS, tous artistes très importants en Grèce.

M. SARKANY annonce qu'il a établi un programme destiné à recueillir les informations pour la réalisation d'un dictionnaire des artistes médailleurs et il pourrait le distribuer pendant la prochaine réunion des délégués à Milan.

Un concours de médailles est annoncé par la Royal Swedish Academy of Sciences sur le thème: «Population, Natural Resources and Development». M. SARKANY donne aux délégués un document d'information à ce sujet.

La séance est levée à 18 heures.

FIDEM
Assemblée Générale

19 septembre 1992 à 10 heures 30
dans le British Museum Lecture Theatre à Londres

ORDRE DU JOUR

- 1) Accueil des participants par le Président
- 2) Rapport moral de la Secrétaire Générale
- 3) Rapport financier de la Trésorière
- 4) Renouvellement des mandats du Comité exécutif
- 5) Nouveaux Délégués et Vice-délégués
- 6) Cotisations
- 7) Revue «MEDAILLES»
- 8) Prochain Congrès à Budapest
- 9) Questions diverses

Monsieur LAGERQVIST, Président de la FIDEM, ouvre la séance et annonce les décès de 12 membres de la FIDEM depuis la dernière Assemblée générale à Helsinki. Il s'agit de Mlle. MOCQUOT, M. Charles-Guy REVOL, M. Louis LEYGUE, M. SAINT-ANDRÉ en France; Mme. Titsa CHRYSOCHOIDES, M. Vassos CAPANDAIS, M. Anatoles LAZARIDES en Grèce; M. Keijki URYU au Japon, Mme. Zofia DEMKOWSKA en Pologne; M. Magnus WEXE en Suède; M. Roger HUGUENIN en Suisse; M. N. MITRIC en Yougoslavie, M. M. VOIONMAA en Finlande.

Le Président demande à l'Assemblée générale d'observer une minute de silence en hommage à nos amis qui nous ont quittés. M. le Président lit un message de la fille de M. Keijki URYU, Izumi MISHI et de sa famille, adressé à tous les membres de la FIDEM (all.n.1).

2) La Secrétaire Générale, Mme. JOHNSON PASQUALETTI, donne lecture du rapport moral (all.n.2)

3) La Trésorière, Mme. LEMBOURBE, donne lecture du rapport financier (all.n.3) et le réviseur des comptes, M. ARTHUS BERTRAND certifie avoir soigneusement vérifié la situation financière de la FIDEM et donne son accord à sa gestion de juin 1990 à août 1992.
L'Assemblée générale donne son quitus au bilan présenté.

4) Le Président indique que cette année expirent les mandats des membres du Comité exécutif de la FIDEM. Tous les membres ont présenté à nouveau leur candidature; M. LAGERQVIST, Président de la FIDEM, pour deux ans, Mme. LEMBOURBE, Trésorière, pour deux ans, Mme. OLSZEWSKA-BORYS et M. JONES, Vice-Présidents, M. BAPTISTA DA SILVA, Mme. SZOLLOSSY, M. ZANGHI, M. STAHL, M. ARTHUS BERTRAND, M. VIITALA, membres du Comité, pour quatre ans.
L'Assemblée générale accepte à l'unanimité le renouvellement des mandats.

5) Le Président soumet à l'Assemblée générale les nominations des délégués et vice-délégués proposées par le Comité:

M. W. STEGUWEIT, délégué pour l'Allemagne
M. B. GOBEL et M. P. ARNOLD, vice-délégués pour l'Allemagne
M. FLOREN, représentant de la presse en Allemagne
M. G. STEIN, vice-délégué pour les Pays-Bas

Mme. M. L. DUPONT, vice-déléguée pour la Belgique et le Luxembourg

Mme. G. NASIŁOWSKA, vice-déléguée pour la Norvège

Mme. E. RASMUSSEN, déléguée pour le Danemark

Mme. F. VOIONMAA TANNER, déléguée pour le Chili

Ces nominations sont acceptées à l'unanimité.

6) le montant des cotisations proposé par le Comité est modifié de la manière suivante:

— 150 frs français pour les membres des Associations liées à la FIDEM

— 200 frs français pour les membres individuels, même artistes.

Les autres cotisations sont inchangées

La modification des cotisations est acceptée à l'unanimité.

7) La parution de la revue «MEDAILLES» sera assurée à partir du prochain numéro par M. BAPTISTA DA SILVA qui a accepté d'assumer le travail de la mise en page et de l'impression.

La revue «MEDAILLES» sera donc imprimée au Portugal.

8) Le Président donne la parole aux membres du Comité organisateur du prochain Congrès de Budapest, représentés par Mme. SZOLLOSSY, déléguée de la FIDEM en Hongrie. Mme. SZOLLOSSY invite officiellement la FIDEM à tenir son Congrès et son exposition à Budapest en 1994.

Les membres de la FIDEM applaudissent très chaleureusement et expriment à l'unanimité leur acceptation à cette proposition. Le Président, au nom de la FIDEM, remercie Mme. SZOLLOSSY de son invitation et la charge de transmettre l'acceptation reconnaissante de la FIDEM aux membres du Comité organisateur à Budapest.

Mme. SZOLLOSSY présente aux membres de la FIDEM deux films vidéo illustrant la Galerie Nationale Hongroise où se tiendront l'exposition et les conférences du 6 au 9 avril 1994, les traditions du folklore hongrois, les lieux historiques ainsi que les paysages, les villes et musées que nous aurons le plaisir de visiter pendant le post Congress Tour.

Des prix sont prévus pour les médailles exposées et les organisateurs recherchent des sponsors et détermineront les diverses catégories de prix.

Le thème du Congrès sera: «Les relations entre le matériel, la technique et le style dans l'art de la médaille».

9) M. FLOREN indique qu'il aurait souhaité que l'exposition ne présente que des médailles sans oeuvres de sculpture. La séance est levée à 12 heures 30.

Dear Friends of FIDEM,

My mother Kyoko Uryu and all family join me in sending our cordial greetings to you all FIDEM members and delegates.

We would like to express our sincere thanks to you on behalf of my father, Japanese sculptor Keiichi Uryu who passed away on March 31 this year from cardiac insufficiency, for your kindness to him in his lifetime.

He was opened his eyes to the art of the medal by FIDEM, also was inspired to spread and develop the art medal in Japan. He was very proud of that he had been recognized internationally and got the wonderful friends more than high honor or fame, he tried to strive for being a bridge, although it was so small, between the world and Japan.

He made the long trip of the life, he had met many people, since a lot of works, sculpted various buddhist images, Jesus Christ and the Islamic God, at long last he reached at -Kalachakura-. We believe that he has carried out his very important mission on -The Kalachakura Medal- creating as a medalist and human being, and returned to -The true home of the spirits-.

We looked forward to seeing you again in London and talking about the medallion art. He would wish FIDEM further success and development.

We thank you very much for having recognized him highly, loved his works, and given hope to him. We'll never forget your kindness and friendship, and continue to tell about that to our children with pride.

Wishing FIDEM 92 congress fruitful success, with our kind regards.

Sincerely yours,

Izumi Nishi and Family of Keiichi Uryu

XXIII CONGRES DE LA FIDEM — LONDRES 1992 RAPPORT MORAL

C'est avec plaisir que je prends la parole aujourd'hui, pour la première fois à l'Assemblée générale de la FIDEM, en qualité de Secrétaire Générale.

Depuis deux ans, j'ai l'honneur de travailler pour notre Fédération au poste qui fut rempli, pendant tant d'années, avec sagesse et énergie par M. Claude ARTHUS BERTRAND. Je tiens à lui présenter un remerciement spécial pour l'appui généreux qu'il me donne continuellement pendant le déroulement de mon travail.

En juin 1990, nous avons participé à Helsinki au XXII^{ème} Congrès de la FIDEM, organisé avec un grand soin par notre délégué finlandais, M. Aimo VIITALA et par notre vice-délégué, M. Raimo HEINO aux organisateurs, je veux exprimer encore une fois la gratitude de la FIDEM pour nous avoir donné l'occasion d'une rencontre et pour les artistes la possibilité d'exposer magnifiquement leurs médailles dans un milieu international.

De plus, la Finlande organisait un Congrès de la FIDEM pour la deuxième fois, témoignant d'une grande disponibilité et de beaucoup d'enthousiasme pour l'art de la médaille. Inoubliables resteront la chaleureuse hospitalité et le tour dans la région des lacs, endroit de charme et d'atmosphère.

Tous les membres de la FIDEM ont reçu le numéro de la revue MEDAILLES avec le compte-rendu du Congrès, revue qui constitue un document important pour l'histoire et l'activité de la FIDEM. Dans cette édition, nous avons fait paraître les statuts de notre Fédération en deux langues: français et anglais.

La donnée la plus considérable de ces deux années est l'augmentation des membres qui sont passés de 502 à 585. Il faut aussi constater la présence de la FIDEM dans 33 pays. Il me semble qu'il faut attribuer ce fait positif à deux facteurs principaux, d'une part l'envoi régulier des revues THE MEDAL et MEDAILLES, d'autre part, l'activité des délégués qui ont très bien utilisé la brochure et la fiche d'adhésion. Je suis persuadée que la personnalité du délégué est très importante pour la vitalité de la FIDEM, pas seulement parce que le délégué, par son poste, a des rapports avec le bureau et les membres de la FIDEM, mais aussi parce qu'il a la possibilité de diffuser dans son propre pays l'amour et l'intérêt pour l'art de la médaille, en mettant en oeuvre un des buts principaux de la FIDEM. Je voudrais donc féliciter tous les délégués qui ont su travailler en ce sens, d'autant plus que les délégués, comme les membres du Bureau, travaillent d'une manière bénévole et sans autre but que celui d'assurer à la FIDEM une bonne organisation et un plus grand développement.

Je voudrais, à ce propos, adresser à tous les délégués un appel en leur mandat d'assurer une organisation efficace de la FIDEM dans chaque pays et à tous les membres en leur demandant de rendre le plus simple possible le travail de leur délégué.

Il s'agit de payer régulièrement les cotisations, d'envoyer au délégué des informations sur son propre travail pour la parution dans THE MEDAL, de participer nombreux aux Congrès de la FIDEM et de contribuer à la diffusion de la FIDEM dans son pays.

La FIDEM est en état d'agir toujours mieux pour promouvoir l'art de la médaille, comme nous avons pu le voir au cours des workshops organisés pendant ce Congrès et plus elle sera répandue et connue dans le monde, plus elle sera efficace.

Il faut considérer, d'autre part, les différents problèmes que les délégués doivent affronter dans certains pays.

RAPPORT FINANCIER

Je voudrais assurer à ces délégués l'appui de la FIDEM pour qu'ils puissent créer une importante représentation d'artistes et d'intervenants dans le domaine de l'art de la médaille malgré les difficultés d'ordre politique, social, économique dans leur pays.

Je me rapporte particulièrement aux pays de l'ex-Union Soviétique, aux républiques baltes, à la Yougoslavie où il apparaît clairement un désir d'information, de connaissance, de communication, d'expansion, désir que la FIDEM est en état de satisfaire grâce à l'opportunité qu'elle offre de provoquer des échanges internationaux. Nous avons pu quand même avoir dans cette exposition une représentation, même exigüe, des médailles de Lettonie, de Lituanie et de Russie: un premier essai pour s'inscrire dans notre Fédération et nous souhaitons qu'il ait un développement dans le futur. La FIDEM a reçu une invitation officielle, transmise par notre délégué en Hongrie, Mme. Eniko SZOLLOSSY, pour tenir son prochain Congrès à Budapest pendant le printemps 1994. Nous aurons des informations pendant cette Assemblée générale et il appartiendra à cette Assemblée d'accepter cette invitation, mais je ne doute pas de votre approbation. Pour terminer, je désire adresser un remerciement aux organisateurs de notre Congrès ici à Londres, particulièrement à notre ami, Mark JONES, qui, pendant plusieurs années, s'est dévoué à la FIDEM en assurant l'envoi de la revue THE MEDAL et l'édition de la revue MEDAILLES. Au nom de tous les membres de la FIDEM, je lui adresse nos félicitations pour sa récente nomination à la direction des «National Museums of Scotland», poste qui, comme il nous l'a assuré, ne nuiera pas à son travail assidu et à sa présence active dans la FIDEM. Je propose donc d'applaudir notre ami, Mark JONES.

Un remerciement chaleureux aussi aux organisateurs de ces Congrès, particulièrement à M. Terence MULLALY, à M. Philip ATTWOOD, à M. Ron DUTTON, et à Mme. Frances SIMMONS, qui ont eu la charge du déroulement de toutes les manifestations.

Mariangela Johnson Pasqualetti

Je me permets de retenir, à nouveau, votre attention pour quelques instants afin de vous exposer, brièvement la situation financière de notre Fédération depuis le dernier Congrès à HELSINKI.

Par rapport au bilan présenté en juin 1990, la situation de trésorerie a marqué une légère progression, passant de 194 358 F,58 au 1^{er} juin 1990 à 224 451 F,58 au 15 août 1992. Progression satisfaisante malgré l'édition d'un numéro de la revue «MEDAILLES» et la participation et la diffusion de 4 numéros «THE MEDAL». Je dois ajouter que pour les deux derniers numéros de cette revue (N.° 19 et 20) la FIDEM a pris à sa charge l'affranchissement de l'envoi aux adhérents (environ 10 000 F par numéro). Cette décision a été prise lors de la réunion du comité et des délégués de la FIDEM à MILAN en mai 1991.

Une autre dépense importante a été l'envoi d'une somme de 1500 livres sterling, participation de la FIDEM aux prix donnés lors de ce congrès.

On peut constater une augmentation considérable du nombre de nos adhérents puisqu'au 15 août 1992, on compte 589 adhérents alors que le nombre en était de 502 en 1990.

Depuis le 1^{er} juin 1990, 151 adhérents nouveaux composés d'artistes (96), d'associés (46 dont 38 personnes physiques et 8 personnes morales), d'éditeurs (5) et même d'associations (4) sont venus rejoindre les membres anciens de la FIDEM, ce qui a largement compensé les nombreux décès que nous avons eu à déplorer depuis deux ans (douze artistes disparus dont le doyen des membres, le Français Rémi SAINT ANDRÉ).

D'autre part, outre quelques démissions volontairement exprimées, nous avons été amenés, dans un souci de clarté, à radier de nos fichiers un nombre assez important (une trentaine) d'anciens adhérents qui n'ont plus donné signe de vie à votre Trésorier depuis plusieurs années. En effet, lors de la même réunion de bureau à MILAN à laquelle il a été fait allusion plus haut, il avait été décidé d'envoyer un ultime rappel à chaque membre n'ayant pas payé sa cotisation depuis plus de 4 ans. Je dois dire que peu d'entre eux ont répondu.

Parmi les nouveaux adhérents, il convient de citer beaucoup de membres associés et artistes finlandais, portugais, américains et français, d'associés allemands et plusieurs associations: italienne, slovaque, tchèque, serbe... Les événements politiques intervenus en Europe depuis le dernier congrès ont été à l'origine de nouvelles inscriptions. Le nombre total de nos adhérents qui, je le rappelle, s'élève à 589 se décompose ainsi:

Associations des amis de la médaille	13
Editeurs	27
Associés (personne physique)	104
Associés (personne morale)	35
Artistes	410

En ce qui concerne les cotisations, votre Trésorier a eu de nombreux problèmes, suite à la décision prise, lors du dernier congrès, de faire la distinction entre deux catégories d'artistes: artistes individuels et artistes faisant partie d'une association, elle-même membre de la FIDEM. Pour que cela soit applicable, il est nécessaire, d'abord que l'association paie réellement sa cotisation et ensuite que les délégués des différents pays adressent au Trésorier la liste des membres de l'association. Peu de délégués, malheureusement, ont fait ce petit travail. D'autre part, beaucoup de membres associés ont appliqué cette règle à eux-même, ce qui n'avait pas fait l'objet d'une décision jusqu'à maintenant.

Au 15 août 1992, 60% des adhérents se sont acquittés de leur participation 1992.

Le chiffre, par année, du recouvrement des cotisations, s'est élevé à :

en 1987	61 355 francs
1988	69 456 francs
1989	78 672 francs
1990	86 642 francs
1991	89 976 francs
1992	93 095 francs (au 15 août 1992)

Pour l'énumération des dépenses et des recettes, je vous informe que, avec l'accord du bureau, j'ai investi, en octobre 1991, une partie des liquidités de la FIDEM dans l'achat de SICAV monétaires, ce qui semble constituer un placement intéressant.

Depuis le congrès de HELSINKI, voici les différents éléments de l'évolution des comptes :

DÉPENSES

Impression et diffusion de la revue -MEDAILLES-	48 246,88
Participation à -THE MEDAL-	99 744,69
Frais HELSINKI	2 458,45
Frais de réception des délégués à MILAN et du Bureau à PARIS	11 398,07
Frais d'affranchissement	2 146,30
Frais de compte et de change	140,25
Frais secretariat général	10 810,60
Frais trésorerie	1 370,45
Frais affectés par la FIDEM pour le congrès	14 500,59
Actifs SICAV monétaires	84 338,10
	<u>275 154,36</u>

RECETTES

Cotisations reçues du 1.06.90 au 15.08.92	206 328,96
Valeur boursière des SICAV au 15.08.92	98 918,40
	<u>305 247,36</u>

Excédent des recettes sur les dépenses + 30 093,00

Disponibilité au 1 ^{er} juin 1990	194 358,58
Disponibilité au 15 août 1992	224 451,58

Les disponibilités se répartissent de la manière suivante :

Compte BICs	47 601,86
Compte CCP	76 358,35
Nominative	1 572,97
Fonctionnelle SICAV	98 918,40
	<u>224 451,58</u>

Je remercie les délégués qui ont bien voulu m'aider à obtenir ce résultat. Je me permets, cependant, d'insister de nouveau pour leur demander de bien vouloir, dans toute la mesure du possible, grouper le versement des cotisations afin de limiter les frais bancaires et, également de m'envoyer, personnellement plutôt qu'à la banque, les chèques ou les mandats pour éviter les recherches d'identification souvent longues et coûteuses. Je rappelle, également, que lorsque c'est possible, les paiements par chèques postaux sont préférables.

Je vous remercie de votre attention.

Monique LEMBOURBE
Trésorier de la FIDEM

XXIII FIDEM CONGRESS — LONDON 1992

TREASURER'S REPORT

I again kindly request your attention for a moment to give you a short account of the financial standing of our Federation since the Helsinki congress.

Since the last statement of accounts of June 1990, the disposable funds have slightly increased from 194,358.58 FF on June 1, 1990, to 224,451.58 FF on August 15, 1992. This is a rather satisfactory result taking into account the publishing of an issue of the MEDAILLES magazine and our contribution to the publishing of four issues of THE MEDAL. I would like to add that the FIDEM undertook to pay the postage of the last two issues (No 19 and 20) of THE MEDAL (about 10,000 FF for each issue). The decision was taken during the meeting of the committee and the delegates of the FIDEM in May 1991 in Milan.

Another sizeable expenditure is the FIDEM contribution to the prizes awarded during this congress which amounted to 1,500 pounds sterling.

I would like to point out that membership has increased considerably, from 502 members in 1990, to 589 on August 15, 1992.

Since June 1, 1990, 151 new members have joined the FIDEM: 96 artists; 46 associate members (38 individuals and 8 corporate bodies), 5 publishers and even 4 societies. This largely compensated for the numerous deceases which we have deplored over the last two years (twelve artists died, among whom the most senior member, the French Rémi SAINT ANDRÉ).

Furthermore, a few resignations were registered. We also had to strike off a rather high number of members (about thirty) who had not maintained any contact with our treasurer for several years. This move was a consequence of the decision taken during the committee meeting in Milan as to send a last reminder to members who had failed to pay their fees for more than four years. I must say that only a few members answered.

The new members are mainly artists and associate members from Finland, Portugal, the United States of America and France, associate members from Germany and several societies from Italy, former Czechoslovakia (Czech and Slovak societies), Serbia, etc. Part of the new inscriptions originated in the political events which have taken place in Europe since the last congress.

The 589 members can be divided up as follows:

— Societies of the Friends of the Medal	13
— Publishers of medals	27
— Associate members (private persons)	104
— Associate members (mints, museums, libraries)	35
— Artists	410

Regarding the membership fees, your treasurer encountered many problems following the decision taken at the Helsinki congress to distinguish between two categories of artists: individual artists and artists belonging to societies themselves members of the FIDEM. To implement this decision, it is necessary first that each member society concerned actually pays its fees and secondly, that the delegates of the different countries transmit a list of the members of each society to the treasurer. Unfortunately, few delegates have carried out this task. On the other hand, many associate members have reduced their fees though no decision had been taken in this regard until now.

As of August 15, 1992, 60% of all members had paid their fees for 1992.

The following is the amount of the **fees** collected each year since 1987 :

— 1987 :	61,355 FF
— 1988 :	69,456 FF
— 1989 :	78,672 FF
— 1990 :	86,642 FF
— 1991 :	89,976 FF
— 1992 :	93,095 FF (on August 15, 1992).

I inform you that in October 1990, I invested part of the FIDEM liquid assets in stock exchange securities (Sicav monétaires), which proved to be a profitable investment. This move had received prior approval of the committee. The following is a **statement of accounts** since the Helsinki congress:

EXPENSES

Printing and publishing of the MEDAILLES magazine	48,246.88
Contribution to the publishing of THE MEDAL	99,744.69
Costs Helsinki	2,458.45
Cost of receiving the delegates in Milan and the committee in Paris	11,398.07
Postage	2,146.30
Account and exchange charges	140.23
Secretarial charges	10,810.60
Costs Treasurer	1,370.45
Prize awarded by the FIDEM at the congress	14,500.59
Purchase Sicav monétaires	<u>84,338.10</u>
	275,154.36

RECEIPTS

Fees from 1/06/1990 to 15/08/1992	206,328.96
Value of the Sicav monétaires on 15/08/1992	<u>98,918.40</u>
	305,247.36

Excess of receipts on expenses + 30,093.00

Disposable funds on 1/06/1990	194,358.58
Disposable funds on 15/08/1992	<u>224,451.58</u>

The disposable funds include the following:

— Account with BICS	47,601.80
— Account with Postal Service	76,358.35
— Specie	1,572.97
— Shares in portfolio	<u>98,918.40</u>
	224,451.58

I would like to extend my thanks to the delegates who have helped me to obtain these results. However, I allow myself to ask them to group the fees as far as possible in order to limit the bank charges and to send the checks or transfers to me personally, rather than to the bank, in order to avoid the often long and expensive investigations to identify the sender. I would also like to point out that payment in the form of postal checks is preferable when possible.

Thank you for your attention.

Monique LEMBOURBE
FIDEM Treasurer



LES EVENEMENTS PENDANT LE CONGRES
THE EVENTS DURING THE CONGRESS

**EXPOSITION DE MEDAILLES
DE ZOFIA DEMKOWSKA
A L'INSTITUT CULTUREL POLONAIS,
LONDRES**

À l'occasion du XXIII^e Congrès International de la FIDEM, l'Institut Polonais de la Culture a présenté à Londres une exposition-rétrospective des médailles de Zofia Demkowska, artiste éminente et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie, décédée le 23 juillet 1991.

L'exposition était patronnée par les organisateurs du Congrès: British Art Medal Society et Museum Department of Coins and Medals, représentés par M. Terence Mullaly, président de BAMS, et par M. Philip Attwood. Leur aide morale et financière, ainsi que le soin avec lequel ils ont veillé sur l'ensemble de la manifestation, sont dignes des plus grands éloges. Le catalogue de l'exposition est complété d'une introduction de Terence Mullaly qui souligne le rôle de Zofia Demkowska dans l'essor de la médaille moderne. Les idées nouvelles sur le sens et la forme de la médaille assurent à Zofia Demkowska une place durable dans l'histoire de l'art.

L'exposition, ouverte au public dès le 11 septembre, a été présentée officiellement aux participants du Congrès FIDEM le 18 septembre à 18 h. Parmi les personnes présentes à la cérémonie, certaines avaient connu Zofia Demkowska, membre de la Fédération qui depuis 1959 assistait aux Congrès et prenait part aux expositions de la FIDEM.

La centaine de médailles réunies à l'exposition ont permis d'apprécier l'acquis de l'artiste. Zofia Demkowska apparaît à travers ses œuvres comme une créatrice en quête de nouveau et comme un précurseur des tendances nouvelles dans l'art de la médaille.



GRAND DINNER, THE GUILDHALL, SATURDAY
19 SEPTEMBER 1992

Terence Mullaly

This is for me a very welcome occasion, because I do not have to say Your Royal Highness or Your Excellencies; I am simply going to say friends.

I would like to pull together a thread here and a thread there, and to try to say something about what we have been doing for these last few days. In attempting to do that, I have to begin at the point that I am sure all of you would like me to begin at. You must be aware of just how complex the organisation of a congress of this sort is. And I would like to begin by saying thank you to one individual who has been involved with the planning of this congress at every major stage. He was the one who two years ago said that we would be delighted to hold the congress here in London. Of course you all realise, I am talking about Mark Jones. The captain of the ship often tends to be forgotten, but I do assure you that on the small committee that has been organising this congress, it was quite impossible to forget Mark. When there has been a problem, whoever had the problem went to Mark, and he solved it with an extraordinary degree of quiet efficiency that made whoever it was who had the problem have the slight feeling that they should not have gone to him. And that after all is one of the reasons why Mark has left us in London and gone to Edinburgh, and the Scots are of course extraordinarily lucky.

Quite apart from Mark this whole congress would have been really impossible if it was not for two organisations. First of all, I must, on behalf of all of you, say a very profound thank you to the Royal Mint, who provided the financial backing without which we would not be holding this congress.

The other organisation that I have to say thank you to is a very little museum where a certain part of the congress has been taking place. So many of my friends from the continent have a charming habit of calling it the 'British'. Well, the British has done absolute wonders in these last few days. I would above all like to thank Mark's successor, the present holder of the Department of Coins and Medals, Andrew Hammett, who has thrown his department at the disposal of FIDEM and has made this whole congress possible. At this point I am not going to mention every name, but everybody, and when

I say everybody I really do mean everybody, in that department has worked valiantly behind the scenes.

There are also one of two other names that I would be unhappy if I did not mention. One is a name that will be almost entirely new to you. I doubt if any of you in this room will have heard of him. The name is Ron Dutton! Ron is that curious thing that occasionally at FIDEM gatherings one finds is almost totally irrelevant - he is a medallist! He is the person who produces the medals, and he has also organised all those gatherings where many of us have come to understand a little bit more about the medal. I would add that, as organisers of this congress, we wanted desperately to alter the map of the British Isles. We were unfortunately unable to do so, but what we wished to do was to bring Wolverhampton into London, and I say that advisedly, because at Wolverhampton there is at this moment one of the most beautiful of medal exhibitions, and the medals in it are by Ron Dutton.

Now there is one other name which I wish to mention, and that is Frances Simmons. In a few minutes I am going to mean a little more than I have been able to do in the last few days, because I'm going to know that I will not have to get

up on my feet and talk, and many of the rest of us will also relax. But Frances will not, because she has been the financial wizard behind the scenes, and a great deal of her work will go on in the next few weeks.

This brings me to two people I have not mentioned. The first is Sarah Herman. Many of you will know the name of Sarah, because, if you have communicated with the British Museum, you have almost certainly communicated with Sarah. If I have wanted to know something impossible, if I have had a really tiresome question, I have fired it at Sarah, and she has worked one of those machines that I personally am totally incapable of working, and has come up with the magic answer, and it has always been correct. So, Sarah, we have a present that we want to give you, in token, not only of the thanks of the committee, but the thanks of everybody here, for all the — I was going to say hard work, but it's such a silly phrase — all the work with a smile that you have done for this gathering.

Now there is somebody else who has also been behind the scenes, and none of you has seen him and none of you has asked him a question, but I'll let you into a tiny secret here.

This is the reason why Mark went to Edinburgh! Mark realised just how much work was going to be involved behind the scenes with this congress, so he escaped to a very simple job, administering the National Museums of Scotland, and somebody stepped into the breach. Of course, none of you can think who I'm possibly referring to, but I am actually referring to Philip Atwood. This is one of the very few things that I am qualified to talk about, because I have been on the committee and I know all the problems that have occurred, and I can therefore assure you just how much Philip has done, both behind the scenes and also very much at the front of the stage. We racked our brains as to how we could say thank you to Philip, and we came up with what I'm sure you will all agree was a most original solution, we decided that we would give Philip a medal.

When I opened this exhibition I said that I hoped this FIDEM congress could be a United Nations in miniature. I am sitting at a table here with two very beautiful ladies. One of them is the representative of a country where it all began; we all know that Pisanello was the first medallist and that he was arguably the greatest medallist. And on my left is a lady who comes from a country where there is one of those foundations which has done so much for what matters most in the arts. We know perfectly well that the medal cannot exist without the patron, without the Gulbenkian Foundations of the world, and without the companies and without the individuals who commemorate their marriages, their births and their deaths with medals. In the last few days we have listened to lectures, we have attended workshops, we have fingered medals, we have played with them in our hands, and I think that one can rightly say that, if the United Nations were as successful at building bridges as we have been, the world would be a much better place in which to live. We have brought together here the intellectual and the craftsman, the people who make the medals and those who commission them and buy them.

At this point I am going to propose a toast and that toast is to the medal and to those who love the medal. So let us all in this room toast ourselves. The medal and those who love the medal.


Lars Lagerqvist


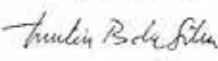
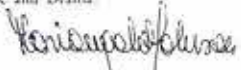
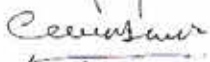
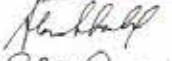

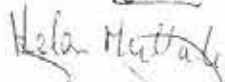

After this wonderful and eloquent speech by Terence Mullaly, a real and great friend of medallic art, there is very little to add. I had thought of giving a thirty-minute lecture on the philosophy of the medal, but I think I will,

considering everything, avoid that and remind you of the quotation which I heard when I first worked for FIDEM in 1954 from the then chief curator of the Museum of Modern Art of Stockholm, the painter Otto Schulte, which has been much quoted since: 'The medal is a small thing which you can hold in your hand', and that was the end of the description. I may add to that that it ought to have 2 1/2 dimensions and not 3, and that is all. End of philosophy. I will on behalf of all our guests extend a heartfelt thanks for this wonderful congress, the most marvellous we have ever had, and for all the work that the organising committee has done for us. A toast to our hosts. To you, friends and organisers.

Mr Lagerqvist then presented medals to Mark Jones, Sarah Herman, Philip Attwood, Frances Simmons, Ron Dutton, Peter Bagwell Purefoy and John Cooke.

After the dinner, students from the Guildhall School of Music and Drama provided a musical interlude, playing the first movement of Franz Danzi's wind quintet in G minor and one of Jacques Ibert's Three Pieces for wind quintet.

<p style="text-align: center;">GUILDHALL.</p> <p>Gaule of civic government for more than 1000 years, Guildhall has been the scene of far more than elections and civic activity. It has witnessed the trials of traitors, remonstrances to kings and parliaments, clamours for reform, brilliant receptions to emperors, presidents and royal personages, Lord Mayor's banquets and international gatherings and the conferment of the Freedom on statesmen, heroes and patriots.</p> <p>Local government has developed in the City of London from the ancient Court of Musters to the modern Common Council, and the pattern of municipal government at Guildhall has served as a model upon which the civic administration of many cities and towns has been based. The first mayor was installed here in 1192 and the Lord Mayor and sheriffs are still elected and admitted to office each year within its walls. The foundation of the present Guildhall, as seen in the Crypt, was begun about the year 1411 and was completed by 1440.</p> <p>Two major fires devastated large areas of the City in 1666 and 1940, but the Crypt, porch and mediaeval walls of Guildhall emerged from the flames on both occasions without irreparable damage. The roof has twice collapsed, a mass of burning timber, on to the floor beneath. In 1940 walls, masonry, windows and galleries were damaged and Gong and Mages destroyed, but the Guildhall, protected from the weather by a temporary roof, continued to be the scene of civic activity. Since the destruction in 1940 of the council chamber, the Court of Common Council holds its meetings in Guildhall, the original meeting place of the early administrative assemblies of citizens.</p>	<p style="text-align: center;">The 23rd Congress of the Fédération Internationale de la Médaille</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">Grand Dinner Guildhall Saturday 19 September 1992</p>
--	---

<p style="text-align: center;">MENU</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p><i>Musade de Nere in Mainz</i> 1992/90 Chinese Caviar</p> <p>...</p> <p><i>Chateau Giviere 1982/89</i> Bordeaux AC</p> <p>...</p> <p><i>Taylor's 1875 or</i> <i>Janszus Armagnac 1902</i></p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>Musade and Fossil Soup Flavored with Saffron</p> <p>...</p> <p>Roast Salmon of Reed served with a Port and Peppercorn Sauce</p> <p>Courgettes and Carrots Chateau Fortaine</p> <p>...</p> <p>Individual Drambuie Parfait with Fresh oranges</p> <p>...</p> <p>Coffee Nois Fours</p> </td> </tr> </table>	<p><i>Musade de Nere in Mainz</i> 1992/90 Chinese Caviar</p> <p>...</p> <p><i>Chateau Giviere 1982/89</i> Bordeaux AC</p> <p>...</p> <p><i>Taylor's 1875 or</i> <i>Janszus Armagnac 1902</i></p>	<p>Musade and Fossil Soup Flavored with Saffron</p> <p>...</p> <p>Roast Salmon of Reed served with a Port and Peppercorn Sauce</p> <p>Courgettes and Carrots Chateau Fortaine</p> <p>...</p> <p>Individual Drambuie Parfait with Fresh oranges</p> <p>...</p> <p>Coffee Nois Fours</p>	<div style="text-align: center;">   </div> <p style="text-align: center;">After dinner there will be a short musical recital by students from the Guildhall School of Music and Drama</p> <div style="text-align: center;">       </div>
<p><i>Musade de Nere in Mainz</i> 1992/90 Chinese Caviar</p> <p>...</p> <p><i>Chateau Giviere 1982/89</i> Bordeaux AC</p> <p>...</p> <p><i>Taylor's 1875 or</i> <i>Janszus Armagnac 1902</i></p>	<p>Musade and Fossil Soup Flavored with Saffron</p> <p>...</p> <p>Roast Salmon of Reed served with a Port and Peppercorn Sauce</p> <p>Courgettes and Carrots Chateau Fortaine</p> <p>...</p> <p>Individual Drambuie Parfait with Fresh oranges</p> <p>...</p> <p>Coffee Nois Fours</p>		

LA FIDEM EN VOYAGE DANS LE SUD DE L'ANGLETERRE

par Monique Lembourbé

Le XXIII^{ème} Congrès de la FIDEM (Fédération Internationale de la Médaille) s'est donc tenu, pour la première fois, en Grande-Bretagne, à LONDRES, du 16 au 19 septembre 1992. Le dîner d'adieu a eu lieu le samedi soir 19 septembre dans la magnifique salle du Guildhall, dans une ambiance très agréable.

Beaucoup d'adieux ont été échangés après le court récital musical.

Le lendemain matin dimanche, une bonne soixantaine de congressistes se retrouvent devant le British Museum. Deux cars «Victory Tours» les attendent, l'un réservé aux personnes de langue française, l'autre aux personnes de langue anglaise. Nos deux accompagnatrices, Mrs Nathalie BROOKE et sa fille Sophie DUGDALE, plus particulièrement chargée de notre car, nous accueillent. Et, à 9 heures précises, c'est le départ pour le voyage du Sud de l'Angleterre.

Le premier arrêt est pour STONEHENGE. C'est l'extraordinaire



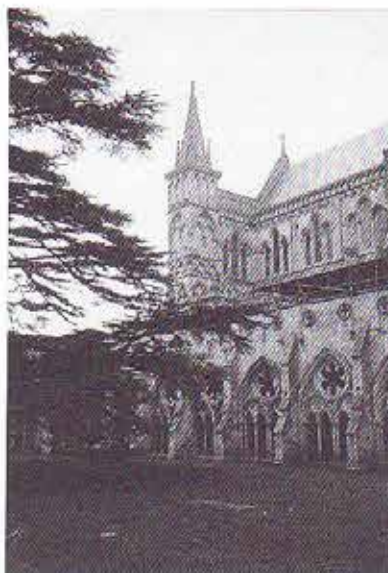
Stonehenge

spectacle d'un ensemble de pierres dressées géantes qui constitue le plus important monument préhistorique d'Angleterre. Il est formé de plusieurs cercles concentriques, celui de l'extérieur ayant près de 30 mètres de diamètre; un vrai nébus préhistorique. Depuis 1978, il est interdit de se promener au milieu des pierres afin de préserver le site. Cela permet de le photographier dans une atmosphère plus naturelle.

Nous continuons, ensuite, notre route vers FLEET où un petit arrêt est prévu et vers le «NEW ART CENTRE SCULPTURE GARDEN» de ROCHECOURT, splendide propriété verdoyante plantée d'arbres magnifiques. Beaucoup de sculptures sont exposées en plein air. Nous nous promenons, calmement, dans le parc, sous un soleil resplendissant... Une réelle ambiance de vacances surtout que le repas préparé par Madeline PONSONBY, la propriétaire, est succulent et dégusté à l'extérieur: un pic nic sur l'herbe très apprécié.

Après ce repas, nous poursuivons notre voyage vers SALISBURY où nous aurions dû entendre des chants dans la cathédrale à 15 h... mais nous avons pris un peu de retard. Nous nous installons, malheureusement, dans deux hôtels différents «RED LION HOTEL» et «TRAFALGAR HOTEL», très voisins. L'un de l'autre heureusement.

À 16 h 15, après nous être séparés en deux groupes suivant nos origines, la visite de SALISBURY commence.



Salisbury Cathedral

Capitale du WILTSHIRE, c'est une paisible cité en bordure de l'AVON. Cette ville d'art est dominée par la flèche de sa cathédrale normande du XIII^{ème} siècle. L'ensemble de ses monuments lui donne un pittoresque aspect médiéval. Nous admirons la plus vieille maison de la ville. Nous traversons une grande place entourée de maisons ressemblant à des maisons de poupée; longeons la rivière sur laquelle nagent de gracieux cygnes et entrons dans l'église St Thomas de CANTERBURY datant du XV^{ème} siècle. On peut voir, au dessus de l'arche du chœur, d'intéressantes peintures murales représentant le Jugement Dernier... Assez étonnant.

Après être passés devant la POULTRY CROSS (marché aux volailles), nous longeons la old George Mall et arrivons à une des portes de l'Enclos qui, avec ses vastes pelouses, ses arbres majestueux et ses maisons anciennes forme un cadre digne de la belle cathédrale.

C'est Edouard III qui, en 1331, ordonna la construction du mur pour la protection du sanctuaire. Le mur entoure l'Enclos de trois côtés, la rivière AVON formant le quatrième côté. Les portes médiévales sont fermées tous les soirs à 23 h. Parmi les maisons anciennes de l'Enclos, notre guide nous fait remarquer la maison des douze veuves, des maisons appartenant à l'Eglise, celle de Haendol, l'ancien palais épiscopal abritant, aujourd'hui, la chorale.

Comme la journée a été assez longue, nous ne pénétrons pas dans la cathédrale, ce dimanche soir. Nous apprenons, simplement, que cette cathédrale, imposante, dédiée à Notre-Dame, est remarquable par le fait qu'elle a été construite, d'un seul élan, en style gothique. Commencée en 1220, elle fut consacrée en 1258 mais les travaux ont continué, encore, un demi siècle pour le cloître, la salle capitulaire et la flèche.

Le lundi matin, nous retrouvons notre groupe pour la visite de la cathédrale proprement dite. Des volontaires, peut-être, plus hardis que les autres, entreprennent l'assaut du clocher. Coiffés d'un magnifique casque bleu destiné à protéger d'éventuelles chutes de pierres, nous montons... en ascenseur les deux étages en style gothique perpendiculaire pour arriver à la base de la flèche, la plus haute d'Angleterre puisqu'elle s'élève à 123 mètres. De la plateforme, bien que la brume obscurcisse un peu l'horizon, la vue est

impressionnante sur le cloître dont la pelouse est presque entièrement recouverte par les feuillages des deux grands arbres, sur la nef et sur toutes les propriétés environnantes. A la descente, le guide nous attend pour nous faire visiter les ateliers de restauration (taillages des pierres, réfection des vitraux) pour la cathédrale et les autres édifices religieux de la région.

C'est, ensuite, la visite guidée de l'intérieur de la cathédrale, caractéristique de l'art gothique naissant. Les monuments funéraires ont été, consciencieusement alignés, de part et d'autre du vaisseau central par James WYATT en 1788-1789. Devant l'autel, est situé le caveau des Comtes de PEMBROKE. Peu de vitraux originaux restent encore. Nous sommes très fiers d'apprendre qu'en 1980, on a placé dans les cinq lanceoles de la chapelle de la Sainte Trinité des vitraux commandés au Maître chartrain Gabriel LOIRE qui a su recréer, ici, le célèbre bleu de Chartres.

Une autre curiosité est la vieille horloge médiévale en fer forgé, pouvant encore fonctionner. Probablement la plus ancienne d'Europe, elle ne comporte pas de cadran mais sonne simplement les heures.

La chapelle de la Vierge (Lady Chapel), la partie la plus ancienne de la cathédrale est remarquable par la légèreté des colonnes en marbre de PURBECK. Après avoir traversé le cloître, nous pénétrons dans la salle capitulaire (Chapter House), une des merveilles de l'Eglise, construite au XIII^e siècle dans le style géométrique. Au-dessous du vitrail est, est exposé un des quatre exemplaires originaux de la Grande Charte (Magna Carta), célèbre accord passé en 1215 entre le roi Jean et les Barons, à l'île de RUNNYMEDE, près de WINDSOR.

C'est presque à regret que nous quittons ce splendide lieu sacré pour remonter dans le car, quitter SALISBURY et nous diriger vers WILTON HOUSE, la somptueuse demeure du comte Henry de PEMBROKE, 17^{ème} du nom. Commencée au temps d'Elisabeth Ière, elle fut restaurée en 1649-1652 par Inigo JONES et John WEBB. Remaniée en style gothique par James WYATT en 1810, elle retrouva, en partie, son état original au XX^e siècle.

Nous commençons, car il se fait tard, par déjeuner dans le



Wilton House: Le Pont Palladien

self. Nous pouvons, ensuite à loisir, nous promener dans le parc qui a des gazons splendides et de superbes cèdres du Liban dont un planté par Nicolas II. Nous admirons le jardin japonais et le pont palladien construit en 1737. C'est, alors, la visite proprement dite du château. En préliminaire, un film très intéressant nous relate la vie de tous les comtes de Pembroke depuis plus de 400 ans.

Dans les salles attenantes une reconstitution très fidèle d'une cuisine de l'époque Tudor (XVI^e siècle) et une maison de poupées miniature (1907) reproduisant toutes les pièces, retiennent, particulièrement notre attention.

Le Palais possède de magnifiques salons d'apparat: en particulier les très célèbres «Single Cube Room» et «Double Cube Room», œuvres d'Inigo JONES. La première est un cube parfait de 30 pieds de long de large et de haut et la seconde de 60 pieds de long et de 30 pieds de large et de haut. Ces deux pièces et les suivantes renferment de très importantes collections de peintures (portraits de VAN DYCK — descente de croix d'Albrecht DURER — tableaux de REMBRANDT, BRUEGHEL...) des sculptures grecques et romaines et du magnifique mobilier de Thomas CHIPPENDALE. Les membres de la famille royale d'Angleterre ont, souvent, été reçus dans le DOUBLE CUBE



Wilton House: Le Président dans le Parc

ROOM. C'est cette pièce, également qui, pendant la guerre 1934-1945, a servi de quartier général aux armées du sud de l'Angleterre.

Nous rentrons à notre port d'attache: SALISBURY en fin d'après-midi.

Le mardi, à la demande quasi générale, le programme est modifié, spécialement pour le car de langue française. Le matin, nous partons pour ROMSEY. A la lisière sud de la ville, s'élève BROADLANDS, la résidence de Lord MOUNTBATTEN OF BURMA. Cette grande demeure du XVIII^e siècle qui n'a été ouverte au public que le 19 mai 1979 par le Prince de Galles est entourée d'un beau jardin anglais de même époque.

La visite commence par la projection d'un film relatant toute la vie de Lord Mountbatten of Burma (1900-1979) le plus jeune fils du Prince Louis de Battenberg et de la princesse Victoria de HESSE. Le nom changea, en 1917, de Battenberg en Mountbatten — Amiral britannique, il prit une grande part à la guerre navale dans le Pacifique. Dernier vice-roi des Indes (1946), chef de l'Etat Major Naval en 1955, il fut nommé amiral de la flotte en 1956 et chef d'Etat-Major de la Défense (1959-1965).

Il passa, ensuite, beaucoup de temps à Broadlands avant d'être, tragiquement, assassiné en août 1979 en Irlande.

Nous parcourons, ensuite, toutes les pièces de ce château. La première est remplie de sculptures, les suivantes: salle à manger aux murs jaunes, salon au décor néoclassique blanc et or — salle Wedgwood aux délicates couleurs blanches et bleu ciel, chambre à coucher aux lits à baldaquins et aux tentures variées, sont toutes meublées d'objets de grande valeur. Aux murs des tableaux de Van Dick, Reynolds,

Kennedy, Lawrence. L'intérêt sportif des propriétaires de Highlands se remarque dans la salle «Gun Room» qui comporte une grande collection de cannes et de carabines. C'est dans cette résidence que la princesse Elisabeth et Philip d'Edimbourg, Charles et Diana passèrent leur lune de miel.

Après un déjeuner rapide dans une petite ville, nous partons pour WOOLLATON visiter l'atelier et le jardin du sculpteur anglais très connu Dame Elisabeth FRINK. Malheureusement, la grande artiste est souffrante et ne peut nous accueillir. C'est donc seuls que nous parcourons les magnifiques pelouses où sont plantés de toujours aussi grands arbres majestueux. L'art d'Elisabeth FRINK consiste surtout en la représentation d'animaux grandeur nature (chiens — chevaux...) et d'hommes gigantesques qui sont installés sur les pelouses. Elle sculpta, dans sa vie, une seule femme «La Madonna» qui se trouve devant la cathédrale de SALISBURY. Des architectes travaillent, actuellement à la construction, sur la propriété, d'un musée qui abritera tous les dessins réalisés par l'artiste.

La journée se termine par une visite fort intéressante de COMPTON HOUSE: la maison des papillons (Worldwide Butterfly). Des collections provenant du monde entier et même de la jungle exotique nous montrent des papillons venant d'une splendeur inusitée, d'une grandeur inattendue et de couleurs des plus tendres aux plus éclatantes. La «Killington Silk-Farm» nous accueille plus tard. La fabrication de la soie nous est expliquée, cette soie qui a servi pour de multiples occasions royales, spécialement pour la réalisation, entre autre, de la robe de mariée de la princesse Diana.

Le mardi, si bien rempli, se termine, par une rentrée assez tardive à Salisbury.

La dernière journée, le mercredi, est arrivée. Elle promet d'être bien occupée car notre programme comprend la visite de BEAULIEU. Pour y parvenir notre car pénètre dans la New Forest, forêt grandiose créée par Guillaume le Conquérant au XI^e siècle. Elle possède d'énormes chênes, plusieurs fois centenaires et est peuplée d'écrevisses, de tortues de coqs de bruyère et de poneys. Nous avons la chance d'apercevoir plusieurs cerfs qui ne semblent pas très nombreux. Au cœur de la forêt, entre Bornemouth et Wootton Bassett, se trouve Beaulieu qui comprend tout un ensemble remarquable: un magnifique manoir où vivent, toute l'année, Lord et Lady Montagu et leurs enfants; les vestiges d'une ancienne abbaye et le plus riche musée automobile du monde. Il n'est donc pas étonnant que Beaulieu soit l'attraction touristique la plus visitée du sud de l'Angleterre: plus de 500 000 visiteurs par an. Notre intérêt se porte, d'abord, car il se trouve à l'entrée, vers le musée national de l'automobile, créé en 1952 qui raconte l'histoire impressionnante des progrès de l'homme. C'est une collection fascinante de plus de 250 véhicules. Toutes les ères de l'automobile y sont représentées: des lourds chars à bancs ont même pulvérisé les records, des camions de temps de guerre ont étincelantes limousines spécialement celles de la famille Royale d'Angleterre. On peut y voir aussi des motocyettes classiques et historiques. Nous faisons, ensuite, un tour sur Wheels, voyage extraordinaire qui nous transporte des origines de l'histoire automobile à nos jours. Tous ensemble nous votet sur le monorail, sympathique petit train vert qui fait le tour des jardins en traversant même le toit du musée de l'automobile, ce qui nous permet

d'avoir une vue panoramique du musée. Arrivés à l'autre extrémité du parc, nous sommes transportés dans un tout autre monde.

L'Abbaye de Beaulieu fut fondée, en 1204, par le roi Jean d'Angleterre, également duc de Normandie, pour l'ordre cistercien. Trente moines arrivèrent de la maison-mère de Cîteaux pour l'établir. Les pierres de l'intérieur proviennent de Caen. C'était la plus grande, en superficie, de toutes les églises cisterciennes en Angleterre. Elle fut close durant la dissolution des monastères sur ordre du roi Henry VIII en 1538. Les édifices principaux furent démolis. Heureusement, quelques bâtiments ont subsisté, ce qui nous permet de visiter le réfectoire des moines choristes (Monk's refectory) devenue l'église de paroisse, l'ancien bâtiment des frères laïques (Domus) le cellier où se tient une exposition permanente de la vie monastique à Beaulieu. Nous pouvons voir, également le cloître, planté d'arbres aromatiques qui nous donne, par ses arcs, une idée de la taille exceptionnelle de cette abbaye dont la superficie peut s'imaginer en parcourant les pelouses adjacentes au cloître.

De là, à travers les paisibles jardins, toujours aussi bien entretenus, caractéristiques de l'Angleterre, nous nous dirigeons vers PALACE HOUSE, domaine ancestral de la famille Montagu depuis plus de 450 ans. C'était, au XIII^e siècle la loge de garde de l'abbaye (Great Gate House). Depuis 1538 elle appartient à la même famille. Elle fut transformée et agrandie en 1870. Nous y sommes accueillis par des employés vêtus à la mode de l'époque victorienne. L'intérieur de la maison reflète la vie de plusieurs générations de Montagu et, même, dans certaines pièces comme le salon supérieur qui était, à l'origine, une chapelle monastique, règne une étrange atmosphère. Nous y cherchons, bien sûr, le célèbre escalier dérobé. De nombreux portraits évoquent tous les membres de la famille. Des médailles gagnées dans les courses automobiles rappellent le père de Lord Montagu. Dans la salle à manger, une magnifique table de cinq mètres de long nous laisse rêveurs: un seul orme servit à sa fabrication. La cuisine est encore équipée d'authentiques ustensiles victoriens.

Pour retourner vers l'entrée du domaine, nous décidons de changer de moyen de locomotion en grimpant dans un vieux bus londonien de 1912 qui, lentement, nous arrête près du restaurant où nous prenons une légère collation.

Avant de repartir, nous avons juste le temps d'aller admirer dans un local adjacent les chemins de fer miniatures: admirable reconstitution d'environ cent trains minuscules se croisant, se doublant, chacun au milieu des pays différents d'Amérique et d'Europe dont les paysages sont particulièrement bien reconstitués.

Et puis, c'est le retour pour Londres en traversant de nouveau la New Forest et en affrontant les embouteillages bien connus de la grande capitale britannique — Certains congressistes reprennent immédiatement l'avion pour leur pays d'origine. D'autres, comme les Français et les Suisses, passent une nouvelle nuit à Londres avant de reprendre l'avion pour Paris.

Nous gardons de ce voyage le souvenir d'un pays verdoyant aux pelouses admirablement entretenues, de résidences somptueuses dont les propriétaires accueillent les touristes d'une façon très sympathique et de la gentillesse de nos deux accompagnatrices que nous remercions chaleureusement.



KUNGL. VETENSKAPSAKADEMIEN

THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF SCIENCES

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

Visiting address: Lilla Frescativägen 4

For further information please contact

The Royal Swedish Academy of Sciences, Information Department

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

tel. +46-(0)8-15 04 30, telex 17075 royacad s, telefax +46-(0)8-15 56 70

FIRST ANNOUNCEMENT

INTERNATIONAL MEDAL COMPETITION ON POPULATION, NATURAL RESOURCES AND DEVELOPMENT

The Royal Swedish Academy of Sciences awards every year medals and other honours. New medals/jetons are edited almost every year to celebrate the centenary of a renowned scientist. The Academy has occasionally struck medals relating to a specific theme, e.g. *Pro Mundo Habitabili*, which is a Royal medal awarded on special occasions to persons who have made unique contributions to increasing our knowledge of the global environment.

From 1991, the Royal Swedish Academy of Sciences has been actively engaged in the issues involved in the United Nations Conference on Environment and Development that was held in Rio de Janeiro in June 1992. The Academy has consistently emphasized the importance of the linkages between *Population, Natural Resources and Development*.

In cooperation with the Royal Society in London and the National Academy of the United States, the Royal Swedish Academy is currently organising a conference on Population issues. This Conference will be held in India in 1993 and will be a precursor to the United Nations' Conference on Population that is to take place in 1994.

On the basis of the increasing international recognition of the importance of population issues and the United Nations' Conference in 1994, the Royal Swedish Academy of Sciences has initiated an international medal design competition. The medal design should be related to the theme of Population, Natural Resources and Development.

The prizewinning medal will be selected in 1994 and the award for the winning design will be presented to the prizewinner at the FIDEM Conference in Budapest in the same year.

For further information please contact by letter or fax:

Dr Solgerd Björn-Rasmussen
The Royal Swedish Academy of Sciences
Box 50005
S-104 05 Stockholm, Sweden

Dr Tamas Sárkány
Royal Coin Cabinet
Box 5405
S-114 84 Stockholm, Sweden

Fax: +46 8 15 56 70

Fax: +46 8 663 97 35



KUNGL. VETENSKAPSAKADEMIEN

THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF SCIENCES

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

Visiting address: Lilla Frescativägen 4

For further information please contact

The Royal Swedish Academy of Sciences, Information Department

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

tel. +46-(0)8-15 04 30, telex 17073 royacad s. telefax +46-(0)8-15 56 70

PREMIERE ANNONCE

CONCOURS INTERNATIONAL DE MEDAILLES POPULATION — RESSOURCES NATURELLES ET DEVELOPPEMENT

L'Académie Royale Suédoise de Sciences confère des prix annuels à des médailles et à d'autres distinctions honorifiques. De nouvelles médailles/jetons sont édités presque tous les ans pour commémorer le centenaire d'un scientifique de renommée. L'Académie fait frapper occasionnellement des médailles sur un thème spécifique, p.ex. "Pro Mundo Habitabili", s'agissant d'une médaille royale attribuée dans des circonstances spéciales à des personnes qui ont apporté leur contribut unique afin d'enrichir nos connaissances sur l'environnement global.

A partir de 1991, l'Académie Royale Suédoise de Sciences s'est engagée activement sur des thèmes concernant la Conférence des Nations Unies sur l'Environnement et le Développement qui eu lieu à Rio de Janeiro, en juin 1992. L'Académie a fermement accentué l'importance du rapprochement entre "Population — Ressources Naturelles et Développement".

En coopération avec la "Royal Society", à Londres, et la "National Academy of the United States", l'Académie Royale Suédoise organise périodiquement une Conférence sur les problèmes des Populations. Cette Conférence se déroulera en Inde, en 1993, et précèdera la Conférence des Nations Unies sur la Population, qui aura lieu en 1994.

Se basant sur la reconnaissance internationale de l'importance des problèmes des Populations et sur la Conférence des Nations Unies, en 1994, l'Académie Royale Suédoise de Sciences a initié un concours international de design de médailles. Le design de ces médailles doit correspondre au thème: "Populations, Ressources Naturelles et Développement".

La médaille, gagnante sera sélectionné en 1994 et le prix pour le design choisi sera remis à l'auteur, à l'occasion de la Conférence de la FIDEM, à Budapest, en cette même année.

Pour toute autre information prendre contact par lettre ou fax:

Dr Solgerd Björn-Rasmussen
The Royal Swedish Academy of Sciences
Box 50005
S-104 05 Stockholm, Sweden

Dr Tamas Sárkány
Royal Coin Cabinet
Box 5405
S-114 84 Stockholm, Sweden

Fax +46 8 15 56 70

Fax: +46 8 663 97 35



KUNGL. VETENSKAPSAKADEMIEN

THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF SCIENCES

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

Visiting address: Lilla Frescativägen 4

For further information please contact

The Royal Swedish Academy of Sciences, Information Department

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

☎ +46-(0)8-15 04 30, telex 17073 royacad s, telefax +46-(0)8-15 56 70

SECOND ANNOUNCEMENT

INTERNATIONAL MEDAL COMPETITION ON POPULATION, NATURAL RESOURCES AND DEVELOPMENT

The Royal Swedish Academy of Sciences initiates an international medal design competition. The foremost competitors will be awarded as 1st prize a sum of 15,000 SEK, and 10,000 SEK as 2nd and 3rd prizes. The Academy reserves the right to reproduce a medal that has been awarded a prize or any other medal that has been introduced into the competition and which has been bought by the Academy.

The suggested medal can be presented as a sketch. The struck medal will be issued with a diameter of 55 mm and in gold (or silver gilt), silver and bronze. The artist selected is asked to present plaster models, preferably not larger than 280 mm / diameter. The relation between the struck medal and the model can be allowed a variation from 5:1 and 2:1. The model must be surrounded by a border of 10-15 mm for attaching. Where the model itself adjoins this border it must have a clearance angle of 20-25°.

It is preferable that the relief of the model does not exceed 15% of a 280 mm plaster model, and that the clearance angle is 10-25°. The inscription should not be closer to the edge than 2 mm.

The jury consists of five members: three from the Academy, one from the Royal Coin Cabinet in Stockholm and one artist, selected by the Academy. The motto of the medal is: "Population, Natural Resources and Development". The Academy would like to stress the coupling between these great problems (see First Announcement). On request we can send the "Statement issued by the International Conference on Population, Natural Resources and Development", of 1991.

The following texts must be included into the design:

ACADEMIA REGIA SCIENTIARUM SUECICA MCMLXXXIV
and
PRO HOMINIBUS ET TERRA

The sketches must be in the hands of the Academy not later than September 15, 1993.

The jury will make its decisions before November 1, 1993. The decisions concerning purchases and manufacturing of medal(s) will then immediately be taken by the Academy. The prizes will be awarded at the F.I.D.E.M. International Medal Conference and Exhibition in Budapest, April 6-9, 1994. The members of the Academy will receive the medal at the Anniversary Meeting of that body at the end of March, 1994.

For further information please contact by letter or fax:

Dr Solgerd Björn-Rasmussen
The Royal Swedish Academy of Sciences
Box 50005
S-104 05 Stockholm, Sweden

Dr. Lars O. Lagerqvist
Royal Coin Cabinet
Box 5405
S-114 84 Stockholm, Sweden

Fax +46 8 15 56 70

Fax: +46 8 663 97 35



KUNGL. VETENSKAPSAKADEMIEN

THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF SCIENCES

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

Visiting address: Lilla Frescativägen 4

For further information please contact

The Royal Swedish Academy of Sciences, Information Department*

Box 50005, S-104 05 Stockholm, Sweden

tel. +46-(0)8-15 04 30, telex 17073 royacad s, telefax +46-(0)8-15 56 70

DEUXIEME ANNONCE

CONCOURS INTERNATIONAL DE MEDAILLES POPULATION — RESSOURCES NATURELLES ET DEVELOPPEMENT

L'Académie Royale Suédoise organise un concours international de projets de médailles. Aux concurrents vainqueurs seront décernés une somme de 15.000 CS* au 1er Prix et une somme de 10.000 CS* aux 2ème et 3ème Prix. L'Académie se réserve le droit de reproduction des médailles qui ont reçu un prix ainsi que toute autre médaille ayant participé au concours et achetée par l'Académie.

La médaille proposée peut être présentée sous forme d'esquisse. La médaille frappée sera exécutée dans un diamètre de 55 mm en or (ou argent doré), en argent et en bronze. Il est demandé à l'artiste sélectionné de présenter des modèles en plâtre avec, de préférence, un diamètre ne dépassant pas 280 mm. Pour la réduction, le rapport entre la médaille frappée et le modèle peut être situé entre 5/1 et 2/1. Le modèle doit être entouré d'une bordure de 10-15 mm pour permettre sa fixation. Là où le modèle est en contact avec la bordure, celle-ci doit avoir une dépouille de 20°-25°.

Il est préférable que le relief du modèle n'excède pas 15% du modèle en plâtre de 280 mm et que l'angle de dépouille soit de 10°-25°. L'inscription ne doit pas être à moins de 2 mm du bord.

Le jury est composé de 5 membres: trois appartenant à l'Académie, un au Cabinet Royal des Médailles à Stockholm et un artiste choisi par l'Académie.

La devise de la médaille est "Population — Ressources Naturelles et Développement".

L'Académie aimerait insister sur le lien existant entre ces grands problèmes (voir la première information). Sur demande, nous pouvons envoyer le "Compte rendu" publié par la Conférence Internationale de 1991 sur la Population, les Ressources Naturelles et le Développement.

Le texte suivant doit être inclus dans le projet:

ACADEMIA REGIA SCIENTIARUM SUECICA MCMXXXIV
et
PRO HOMINIBUS ET TERRA

Les esquisses doivent être parvenues à l'Académie au plus tard le 15 septembre 1993.

Le jury prendra sa décision avant le 1er Novembre 1993. Les décisions concernant les achats et la fabrication de la (ou des) médaille seront alors prises immédiatement. Les prix seront remis au Congrès et à l'Exposition Internationale de la FIDEM qui se tiendront à Budapest du 6 au 9 avril 1994.

Les membres de l'Académie recevront la médaille à l'occasion de la Réunion Anniversaire de cette organisation à la fin du mois de Mars 1994.

Pour toute autre information prendre contact par lettre ou fax:

Dr. Solgerd Björn-Rasmussen
The Royal Swedish Academy of Sciences
Box 50005
S-104 05 Stockholm, Sweden

Fax +46 8 15 56 70

Dr. Lars O. Lagerqvist
Cabinet Royal des Médailles
Box 5405
S-114 84 Stockholm, Sweden

Fax 46 8 663 97 35

* CS: couronne suédoise.

NUMISMATA

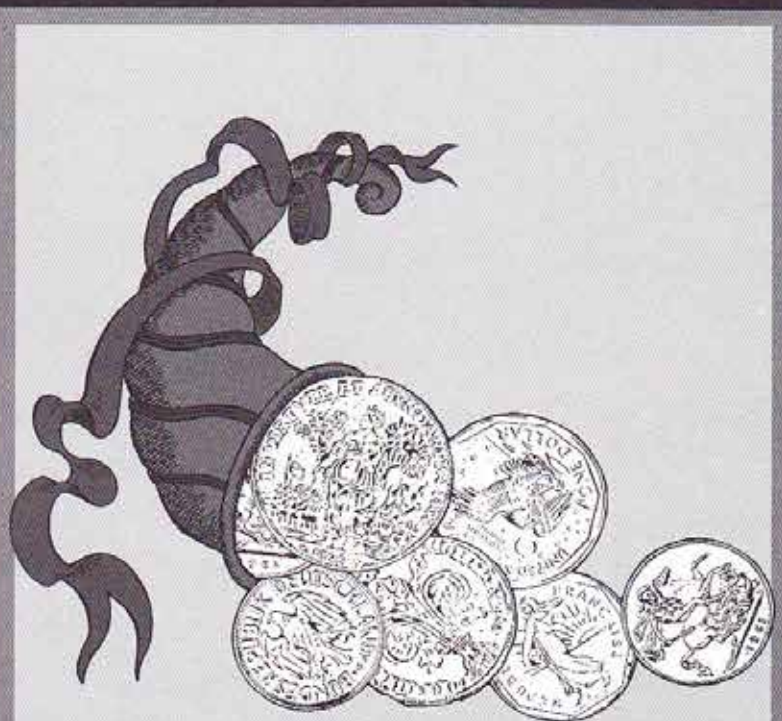
SALONE DELLA NUMISMATICA E DELLA MEDAGLISTICA

...the approval ob-
...ed from the first edi-
... we repropose,
...October 1-3, 1993,
...NUMISMATA

...second coin and
...al exhibition. It is
...to operators from
...wide countries
...provides an unique
...tunity for encon-
...among mints, pro-
...ers, distributors, de-
...s, manufacturers of
...ories, suppliers
...eni-finished mate-
...equipment and
...inery, publishers
...collectors.

...QUE

...ay, in the centre of
...as symbol of a
...economic situation,
...Vicenza Trade Fair
...s itself with its
...characteristic geometri-
...isms and its ample
...well-organized exhi-
...n areas. Shows of
...national importance
...increasingly nume-
...and specialized ac-
...and services have
...alized and deve-
...this trade fair cen-
...ch has become an
...ential reference point
...erators and visilors
...a market without
...obstacles.



VICENZA

1 - 3 ottobre 1993

IN VIRTUTE ET ABUNDANTIA PAX

SERVICES

The convenience of a great space of 50,000 square metres with the support of secure, rapid and efficient services. Banking assistance and financial consultancy, computer services, exchange facilities, precious metals banks, customs, telecommunication, photographic services.

LOCATION

Situated near the main communication arteries in Northern Italy, Vicenza is easy to reach using any means of transport. The vicinity of the airports of Venice, Verona, Bologna and Milan facilitates the journey for air travellers. All national and international trains stop at the railway station. Free shuttle services are provided from Venice Airport and Vicenza railway station. The Vicenza Ovest exit on the A4 Milan-Venice motorway leads directly to the Fair.

Composition
Imprimerie
Minerva do Comércio
Travessa da Oliveira à Estrela, 10
1200 Lisboa — Portugal
Fax (01) 395 06 93
Dep. Legal 65336/93

