

O FEMMES ARTISTES MODERNES, O *RAPPEL À L'ORDRE* E A OBRA DE SUZANNE VALADON.

Marina Siqueira¹

As décadas de 1920 e 1930 foram importantes na história de Suzanne Valadon. Os anos '20 são o período de maior sucesso econômico em sua carreira, e na década de '30 ela têm diversas exposições retrospectivas. É também nessa década que Suzanne Valadon é convidada a fazer parte do F.A.M., grupo de mulheres artistas modernas que será o tema deste artigo. Outro fenômeno que coincide com esse período é o retorno à ordem, expressão criada para denominar um momento artístico em que um determinado tipo de arte moderna, distante do academicismo, mas figurativa e mimética, passa a receber expressivo apoio da crítica de arte e aceitação do público. Esse contexto artístico está intimamente ligado à criação do grupo de mulheres artistas modernas aqui citado, pois, como veremos a seguir, o caráter moderno de tal grupo é muito próximo daquele compreendido pelo retorno à ordem. Além disso, as escolhas formais de Suzanne Valadon e o reconhecimento que ela conquista no meio artístico nas últimas décadas de sua vida também guardam alguma relação com o retorno à ordem. Queremos, portanto, analisar nessas próximas páginas qual a natureza da relação entre esse momento histórico, a produção de Suzanne Valadon e o F.A.M.

Femmes Artistes Modernes, de agora em diante referido como F.A.M. foi formado em 1928, tendo, a partir de 1930, Marie-Anne Camax-Zoegger como presidente. Em 1881 havia sido criado um grupo chamado *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, bastante direcionado para a arte acadêmica. Em 1904, Marie Telika Rideu-Paulet cria o *Syndicat des Femmes Peintres et Sculpteurs* como uma associação complementar à *Union*, e Camax-Zoegger é convidada para o grupo. Em 1928 Camax-Zoegger se torna presidente do *Syndicat* e em 1930 muda seu nome para *Femmes Artistes Modernes*. Neste novo grupo, que agora tem uma

¹ Mestranda em História da Arte pela Unicamp, na linha Questões da arte moderna e contemporânea, sob fomento do CNPq.

identidade mais especificamente moderna, algumas participantes do grupo anterior são mantidas e outras retiradas. Camax-Zoegger propõe mudanças ao grupo, para que este goze de respeitabilidade e status dentro da sociedade francesa.

Algumas dessas mudanças são de ordem burocrática, e outras têm a ver com os valores institucionais encabeçados por ela. As duas principais mudanças burocráticas são a instituição de um comitê formado por quatro pessoas (fig. 1) – Bessie Davidson, Émile Charmy, Louise Gemain e a própria Camax-Zoegger – e a criação de um grupo de membros honorários (fig. 2). A primeira mudança justifica-se por uma lei francesa que estabelecia que para um grupo ser oficializado, era necessário haver um comitê de no mínimo quatro pessoas. Contudo, Paula Birnbaum² demonstra que esse comitê era puramente burocrático, uma vez que todas as decisões ainda passavam por Camax-Zoegger, que continuava tendo a palavra final sobre o grupo. A criação de um grupo de membros honorários é interessante, pois neste encontramos uma lista de 41 nomes, todos eles homens de determinada importância na sociedade francesa, como homens de letras, críticos de arte e pessoas com influência política, entre eles Vauxcelles e André Warnod. Esses nomes associados ao grupo davam a este certa respeitabilidade e autoridade.

Os valores institucionais defendidos por Camax-Zoegger como presidente do F.A.M. dizem respeito à consolidação do papel da mulher artista profissional, e para tal, como mostrado acima e defendido por Birnbaum, ela buscava o apoio das instituições patriarcais do governo francês. Seus valores estavam em consonância com a política pronatalista francesa após a primeira guerra mundial, de forma que, ao mesmo tempo em que ela pretendia defender por meio do F.A.M. o papel profissional da mulher artista, ela também não deixava de valorizar instituições como o casamento e a família. Isso pode ser visto especialmente pela recorrência de cenas maternais entre as obras escolhidas para as exposições anuais do grupo. A própria Camax-Zoegger, que era artista, casada e mãe de cinco crianças, parecia ser a imagem ideal da mulher artista e pertencente à família tradicional burguesa. Para compreendermos melhor seu posicionamento, segue aqui um excerto do jornal *Art et Artisanat*, escrito por Camax-Zoegger em 1935:

“Agradeço ao Diretor de Art et Artisanat pela abertura de sua bela revista ao me convidar a falar sobre o FAM. Primeiro digo que estou infinitamente feliz em ser francesa, em ser deste país cavalheiresco onde as mulheres têm permissão para existir na arte. Eu fundei o FAM em julho de 1930 para mostrar, harmoniosamente, as obras mais bonitas dos artistas mais característicos da escola de Paris Procurei, ao formar o

² BIRNBAUM, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996

FAM, oferecer um grupo de artistas verdadeiramente convictos de nossa ótima arte moderna em nossa modesta configuração feminina.”³

Duas expressões se destacam aqui: “*ce pays chevaleresque où l'on permet aux femmes d'exister en art*” e “*notre modeste cadre féminin*”. A primeira frase subentende um poder masculino de permitir a existência das mulheres no meio artístico, e a segunda expressão mostra uma modéstia quase subserviente que se alarga para o grupo de mulheres artistas dirigido por Camax-Zoegger. Estes apontamentos são interessantes não de um ponto de vista crítico ou julgador, mas antes para compreendermos os métodos utilizados por Camax-Zoegger para estabelecer o F.A.M. dentro da sociedade francesa.

Além disso, embora seja uma transformação importante a inclusão de “*modernes*” no nome do grupo, o modernismo encabeçado pela organização tem suas especificidades. Mathilde Dons escreve para o jornal feminista *La Française*, em 1924, sobre a ausência de qualidades “mais viris”⁴ nas exposições do Syndicat. A palavra viril traz uma referência à ideia de arte feminina recorrente na época. Grosso modo, a arte feminina era associada com características estéticas mais suaves e delicadas, e as vanguardas e os estilos mais disruptivos eram entendidos como masculinos e viris. Portanto, ao reclamar sobre a ausência de artistas com qualidades mais viris no Syndicat, podemos entender que há uma relação entre virilidade e arte moderna, em oposição ao estilo de arte que geralmente formava as exposições deste grupo, ou seja, a arte acadêmica.

Havia, portanto, já em 1924 uma demanda por um grupo de mulheres artistas em que figurassem artistas mais modernas. A criação do F.A.M. em 1930, de certo modo, atende a esta demanda. Porém, embora façam parte do grupo algumas artistas envolvidas com a pesquisa estética cubista, como Tamara de Lempicka e Marie Laurencin, artistas envolvidas com outras vanguardas não aparecem na lista de participantes do grupo. Há algumas exceções, como Suzanne Duchamp, irmã de Marcel Duchamp e dadaísta, contudo, mesmo neste caso, as obras enviadas por Suzanne Ducamp às exposições anuais do F.A.M. passam longe de sua pesquisa dadaísta, sendo compostas por obras figurativas como naturezas mortas e paisagens.

³ “Je suis très reconnaissante au directeur d’*Art et Artisanat* de m’ouvrir sa belle revue et de m’inviter à parler de la Société des FAM. Je dirai d’abord que je suis infiniment heureuse d’être française, d’être de ce pays chevaleresque où l’on permet aux femmes d’exister en art. J’ai fondé la Société des FAM en juillet 1930 dans le but de montrer, réunies harmonieusement, les plus belles oeuvres des artistes les plus caractéristiques de l’école de Paris... J’ai cherché en formant les FAM à offrir un groupe d’artistes vraiment convaincus à notre grand art moderne dans notre modeste cadre féminin.” IN: Birnbaum, Paula J. *Women, Art, and Modern Identity in Interwar France*. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996, p. 71

⁴ DONS, Mathilde. *La Française*. 1924. “En meme temps que du fait de la guerre et depuis la guerre elles prenaient une part plus active a la vie sociale, elles acqueraient des qualites nouvelles. Ces qualites plus viriles se retrouvent dans leur art comme dans les autres manifestations de leur activite et ce sont elles que nous regrettons de ne pas rencontrer au Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs.” IN: Birnbaum, Paula J. *Women, Art, and Modern Identity in Interwar France*. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996, p. 30

Nesse contexto, o papel de Suzanne Valadon no grupo é interessante. Valadon foi convidada a fazer parte do grupo em 1933, primeiramente negando o convite ao dizer que não queria se unir a um grupo de mulheres⁵. Porém, ao descobrir que Camax-Zoegger era a autora de uma obra exposta algum tempo antes ao lado da sua em algum salão, ela repensa a proposta e decide se juntar ao F.A.M., no qual participará de exposições anuais até 1938, ano de sua morte.

Em 1933, Valadon já tinha uma longa carreira atrás de si, e já era uma artista consolidada e apreciada. Camax-Zoegger tinha o costume de convidar para o grupo artistas que já tivessem tido algum reconhecimento, mas Suzanne Valadon foi sem dúvidas uma das artistas mais renomadas a fazer parte do grupo, junto à Marie Laurencin. Portanto, podemos entender que sua participação no grupo dava a este certo peso, fato que pode ser confirmado pela fotografia de divulgação da exposição anual de 1934 – na qual aparecem Camax-Zoegger e Suzanne Valadon em frente a um quadro de Valadon chamado *Marie Coca e sua filha Gilberte*. As exposições do F.A.M. geralmente traziam uma seção retrospectiva na qual se tentava construir uma história matrilinear da arte⁶, elegendo a cada ano uma artista predecessora, ou no termo escolhido por Birnbaum, *foremother*, como Berthe Morisot, Mary Cassatt, Camille Claudel, entre outras. Essa história da arte matrilinear era construída por meio do F.A.M. e de suas exposições retrospectivas, criando uma teia de relações entre mulheres artistas de diferentes gerações e estilos. Suzanne Valadon era considerada, dentro do grupo, ao mesmo tempo participante e *foremother*, por sua longa carreira e reconhecimento.

No entanto, embora a presença de Valadon no grupo tivesse um grande peso, algumas características, tanto de sua obra, quanto de sua vida, destoavam dos valores institucionais defendidos por Camax-Zoegger. O quadro *Marie Coca e sua filha Gilberte*, que representa sua sobrinha e a filha desta, teve seu nome confundido pela crítica com *Retrato de minha mãe*. Essa errata é interessante se pensarmos que houve uma tentativa de compreender a infância de Valadon como aquela representada em tal obra (fig. 3) – uma infância mais rica do que aquela de fato vivenciada pela artista. A mãe de Valadon trabalhava como lavadeira, e sua paternidade é desconhecida. Ela teve, portanto, uma infância pobre, e em tudo diferente daquela retratada na obra da exposição de 1934 – na qual vemos belos móveis, um quadro de Degas pendurado na parede atrás das retratadas, uma mãe e filha vestidas com esmero, e uma boneca igualmente asseada.

Além disso, algumas escolhas de temas de Valadon também destoavam daquilo que o F.A.M. costumava apresentar nas exposições. Em 1934 e 1935 Valadon expôs dois nus frontais masculinos, um tema não usual naquele grupo, com *Jogando a rede* e *Adão e Eva*. Houve um silêncio da crítica sobre estas obras.

⁵ BARREZ, Genevieve. "Suzanne Valadon." Ph.D. diss. (thesis, Ille cycle), École du Louvre, Paris, 1948.

⁶ Birnbaum, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996 ,p. 9

Existia, no início do século XX, uma aproximação entre impressionismo e feminilidade feita por alguns críticos, entre eles Vauxcelles. Essa visão enaltece, por exemplo, a obra de Berthe Morisot por ser originalmente feminina e, por tanto, mais natural na sua expressão dessa feminilidade. Nesta visão, a preponderância da forma sobre o traço e da cor sobre o desenho são considerados aspectos plásticos femininos. Suzanne Valadon vai na contramão desta ideia, com seu estilo linear. Portanto, alguns pontos de sua obra se afastam do que era entendido como a arte feminina.

Em um artigo de Vauxcelles para o jornal *Le Monde Illustré* em 1938 sobre o F.A.M.⁷ encontramos breves comentários sobre diversas participantes do grupo. Se compararmos os adjetivos escolhidos por Vauxcelles para descrever a obra de Valadon e a das demais participantes do grupo, a diferença se torna visível. Ao falar sobre Berthe Morisot, ele utiliza as palavras “graça”, “ternura” e “leveza perolada”⁸. Para descrever Émile Charmy, o autor se vale das palavras “equilibradas”, “frescor”, “espontaneidade”⁹. Ao falar sobre Valadon, no entanto, as palavras escolhidas são “fortes”, “firmeza” e “estoura”¹⁰. Os adjetivos escolhidos para descrever Valadon têm um teor mais vigoroso, enquanto aqueles utilizados para as outras artistas são mais suaves. Essa distinção está em consonância com as críticas contemporâneas sobre o estilo de Suzanne Valadon, sempre sublinhando em suas telas qualidades como força, sinceridade, rapidez – qualidades estas que a mantinham à margem do conceito de *l’art féminin*.

Contudo, apesar de em alguns momentos Valadon se diferenciar do tipo de arte feminina exposta pelo F.A.M., suas escolhas formais estavam em perfeita consonância com o grupo. A obra de Valadon tem uma execução moderna, com contornos pretos evidenciados, pinceladas aparentes, construção de volume e luz com tons de verde e azul que ficam marcados na tela, enquadramentos à japonesa – e, ao mesmo tempo, permanece sempre figurativa, mimética, e com temas tradicionais como o nu, a natureza morta, o retrato, a paisagem. Desta forma, Suzanne Valadon possuía uma obra que era suficientemente moderna para o grupo, se afastando da arte acadêmica sem, contudo, se associar a algum movimento.

O seguinte excerto de Jean Cocteau, de sua conferência *D’un ordre considere comme une anarchie*, transcrita no livro *Le rappel à l’ordre*, ilustra bem um discurso em voga no período entre-guerras a respeito da arte: “Um grande homem é contagioso. Suas vítimas se agrupam, sua escola é um hospital que não me

⁷ Louis Vauxcelles. Les femmes artistes modernes. *Le Monde Illustré, Miroir du monde*, Paris, v. 82, nº 4185, p. 16, 2 de abril de 1938. Disponível em: ark:/12148/cb34415951d/date. Acessado em: 18 de agosto de 2018.

⁸ “Il va sans dire que l’on ne trouve point ici de peinture qui soit de la classe de feue Berthe Morisot, dont l’art fût toute Grace, tendresse et légèreté nacrée” Ibidem.

⁹ “Emilie Charmy brosse d’inoubliables figures, qui, bien que robustement construites et équilibrées, conservent la fraîcheur, la spontanéité, le prime-saut de l’esquisse.” Ibidem.

¹⁰ “Valadon est un des très forts peintres d’aujourd’hui (son ensemble de la Galerie Bernier l’atteste supérieurement); la fermeté d’un trait qui frappa jadis M. Degas, la sonorité d’émail de la matière éclatent aux regards les moins prévenus.” Ibidem.

interessa”¹¹. Ele critica os movimentos modernos com certo sarcasmo ao dizer que Picasso não é cubista assim como Debussy não é “debussyste”, e que, embora ele admire os mestres, o que ele pretende criticar são seus seguidores, que prolongam sua obra, que “*les remâche jusqu’à l’épuisement*” – as mastigam até a exaustão. Percebemos aqui uma evidente desaprovação dos grupos e movimentos artísticos que formam as vanguardas. Christopher Green¹² fala sobre esse tipo de opinião, que configura o período chamado retorno à ordem, sob um viés político, aproximando esse conservadorismo artístico ao contexto da reconstrução europeia pós primeira guerra mundial. A valorização do naturalismo, da arte mimética e do classicismo nos anos ’20 estão ligados a uma tentativa de reestabelecimento europeu.

Com isso em mente, e tendo em vista o estilo de arte produzida por Suzanne Valadon, podemos dizer que ela era uma artista palatável para o contexto do retorno à ordem. Isso sem dúvida contribuiu para a enorme aceitação do público encontrada pela artista no início do século. Portanto, o retorno à ordem é o pano de fundo tanto do sucesso de Valadon nos anos ’30, quanto da formação do F.A.M. O grupo tomou para si características conservadoras em voga na época e isso contribuiu para sua aceitação pelas instituições francesas – que estavam, também, imersas no momento histórico do retorno à ordem. Além disso, o grande reconhecimento de Valadon no período era interessante para o F.A.M., pois ajudava na empreitada de Camax-Zoegger de fazer com que o grupo ganhasse notoriedade. Vemos então que os quatro desdobramentos estão intimamente ligados: o contexto político refletido nas artes que se traduz pelo retorno à ordem, a configuração do F.A.M. como grupo moderno, porém distanciado das vanguardas, a visibilidade alcançada por Suzanne Valadon, e a sua presença no F.A.M.

A última exposição do grupo acontece em 1938, pouco antes da morte de Suzanne Valadon no mesmo ano. Valadon era uma das artistas mais renomadas do grupo e certamente a sua morte tem algum impacto sobre este, mas, além disso, alguns aspectos históricos ajudam a entender o fim da organização. A segunda guerra mundial está iminente, e o tipo de modernismo exposto pelo F.A.M. já não encontra respaldo na sociedade francesa do pós-guerra. O retorno à ordem e a política de reconstrução da França já não convencem, o caos criado pela guerra vence, e a arte disruptiva e não figurativa das vanguardas do início e meio do século passa a traduzir melhor aquela sociedade, deixando para trás o modernismo mais conservador da escola de Paris.

¹¹ “Un grand homme est contagieux. Ses victimes se groupent, son école est un hôpital qui ne m’intéresse pas.” COCTEAU, Jean. *Le rappel à l’ordre*. Paris: Delamais et Boutelleau, 1926, p. 251

¹² GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*. New Heaven ; London: Yale University Press, 1978, c1977.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARREZ, Genevieve. Suzanne Valadon. Ph.D. diss. (thesis, Ille cycle), École du Louvre, Paris, 1948.
- BIRNBAUM, Paula J. *Women, Art, and Modern Identity in Interwar France*. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996.
- COCTEAU, Jean. *Le rappel a l'ordre*. Paris: Delamais et Boutelleau, 1926.
- GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*. New Heaven ; London: Yale University Press, 1978.
- MATHEWS, Patrícia. *Passionate discontent: creativity, gender and french symbolist art*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- VAUXCELLES, Louis. Les femmes artistes mordernes. *Le Monde Illustré, Miroir du monde*, Paris, v. 82, nº 4185, p. 16, 2 de abril de 1938. Disponível em: ark:/12148/cb34415951d/date Acessado em: 18 de agosto de 2018.
- _____. *L'Ecole de Paris*. L'homme libre: journal quotidien du matin, Paris, v. 17, nº 4754, p. 1-2, 29 de julho de 1929. Disponível em: ark:/12148/cb32787196b/date Acessado em 19 de agosto de 2018.
- VALADON, Suzanne. *La nature devant l'art*. Le Bulletin de la vie artistique, Paris, v. 3, nº 17, p. 403, 1 de setembro de 1922. Disponível em: ark:/12148/cb32724994w/date. Acessado em 31 de março de 2017.
- WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Paris : Flammarion, 1989.
- KUXHAUSEN, Barbara Clafin. *Suzanne Valadon: Wild and Free*. Wyoming: University of Wyoming, 1968.

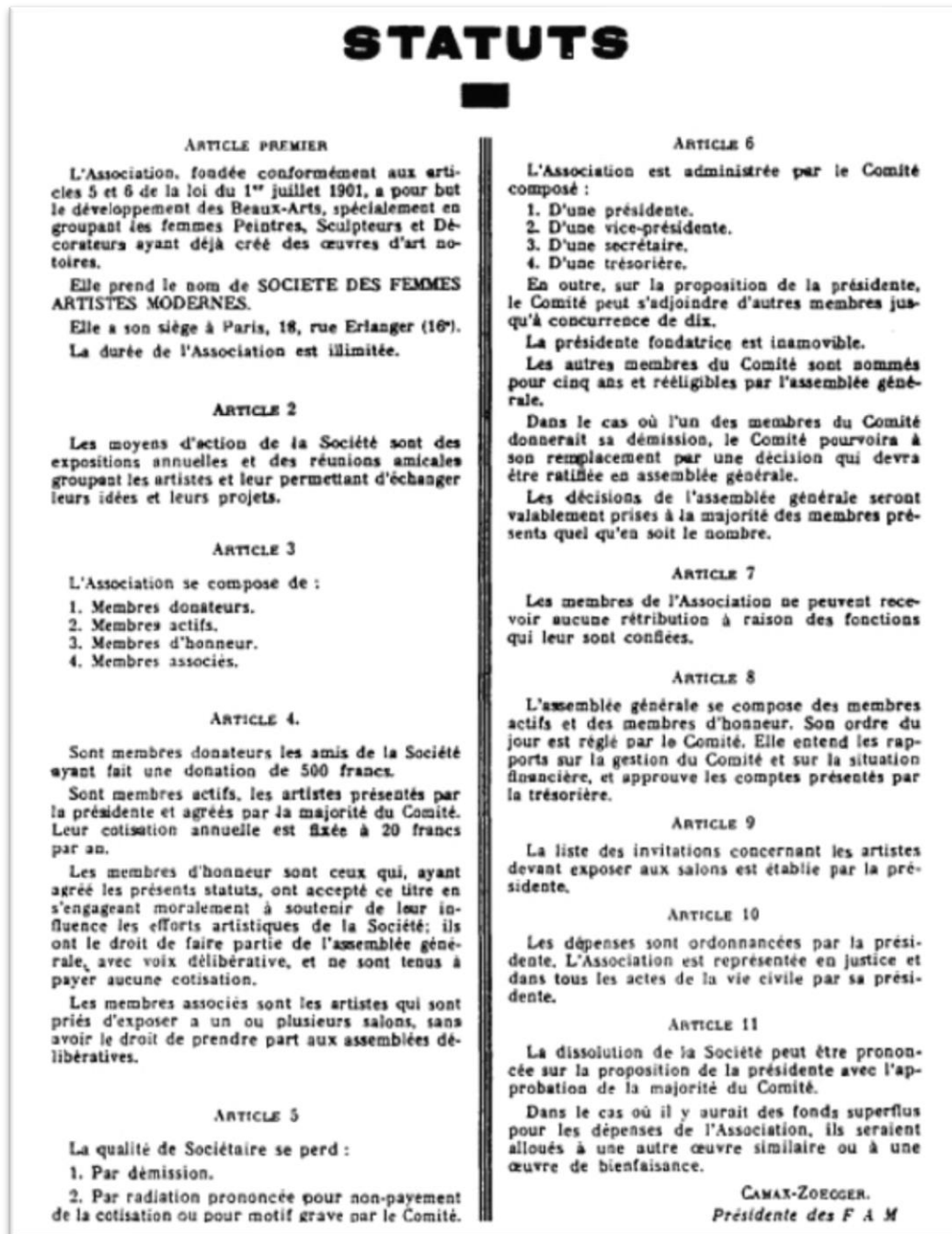


Figura 1 - IN: BIRNBAUM, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996, P. 635

Membres d'Honneur

PAUL-LEON, G. O. *, directeur général des Beaux-Arts, membre de l'Institut.
ANDIGNE (marquis d'), C. *, président du Conseil municipal.
ALEXANDRE (Arsène), O. *, inspecteur général des Beaux-Arts.
BIELINKY, homme de lettres.
BOUYER, *, homme de lettres.
CHAUVEAU (Ar.), *, sénateur.
CHAVANCE (René), *, homme de lettres.
DARRAS (Pierre), *, directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
DAYOT (Armand), C. *, homme de lettres, inspecteur général des Beaux-Arts.
DEUMEURE (Fernand), homme de lettres.
DEZARROIS (André), O. *, conservateur des musées nationaux.
ESPIAU, homme de lettres.
FALLOU, C. *, ancien directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
FEGDAL (Charles), *, homme de lettres.
GUENNE (Jacques), homme de lettres.
GROKOWSKY, * conservateur du Petit Palais des Beaux-Arts.
HAUTECEUR, *, conservateur du musée du Luxembourg.
JAMOT (Paul), *, homme de lettres, conservateur du musée du Louvre.
JEANNEAU (Guillaume), O. *, homme de lettres, conservateur du Mobilier national.
KAHN (Gustave), O. *, homme de lettres.
KOECHLIN (Raymond), président du Conseil des musées nationaux.
LADOUE (Pierre), *, conservateur adjoint du musée du Luxembourg.
LAURENS (Justin), *, inspecteur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
LEFEBURE (Auguste), *, conseiller municipal.
MASSON (Charles), *, conservateur honoraire du musée du Luxembourg.
MONZIE (Anatole de), *, ancien ministre.
METMAN (Louis), conservateur du musée des Arts décoratifs.
MOULLE (Louis), O. *, directeur du bureau des travaux d'art au ministère des Beaux-Arts.
MOUNEREAU (Guy), homme de lettres.
MULLER (Pierre), homme de lettres.
NOMBLOT, *, homme de lettres.
RAMBOSSON (Yvanhoë), *, homme de lettres.
RENE-JEAN, *, homme de lettres.
SAVARIT (Maurice), rédacteur à la « Revue des Deux Mondes ».
SENTENAC (Paul), homme de lettres.
THIEBEAU-SISSON, C. *, homme de lettres.
TURPIN (Georges), homme de lettres.
TZANG (D'), président des Amateurs d'art.
VAUXCELLES (Louis), O. *, homme de lettres.
VERNES (Henri), O. *, directeur des musées nationaux.
WARNOD (André), *, homme de lettres.

Figura 2 - IN: BIRNBAUM, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996, P. 634



Figura 3 - Suzanne Vladon. Marie Coca e sua filha Gilberte, 1913, óleo sobre tela, 161x130cm