

“Triste surpresa para uma artista”: legitimação, conflito e sofrimento em Camille Claudel

Ana Carolina Magalhães Salvi¹

 0000-0002-5722-2216

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4669

Resumo

Este trabalho analisa, a partir da crítica feminista, a complicada situação enfrentada por Camille Claudel no mercado e meio artístico e os impactos em sua subjetividade. Escultora atuante entre 1880 e 1913, cessou toda a produção artística em 1913 ao ser internada em um asilo psiquiátrico compulsoriamente, onde permaneceu até a morte. É debatido entre estudiosos/as como a rejeição pelo mercado e por Rodin foram cruciais no adoecimento psíquico que a levou ao asilo, tema que será aqui debatido.

Palavras-chave: Camille Claudel. Internamento psiquiátrico. Crítica feminista.

¹ Doutoranda em História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Agência de fomento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Introdução

Em carta enviada a Paul Claudel em 1927, Camille escreve “triste surpresa para uma artista, em vez de recompensa eis o que me aconteceu!”. Rememorando os últimos 14 anos em que esteve internada, questiona o que a levou e mantém ali. Esta mesma carta contém observações cortantes sobre sua própria situação e a constituição do asilo, como é possível perceber: “Aqui não é meu lugar, no meio de tudo isso. Têm que me tirar deste ambiente. Após 14 anos, hoje, de uma vida igual, exijo a liberdade aos berros”. Continua: “Estão sempre chegando novas pensionistas, há excesso de gente, lotado como dizem em Villeneuve. Parece que todo mundo está ficando louco. Não sei se tem a intenção de me deixar aqui mas é bem cruel para mim!”².

Camille Claudel, nascida em dezembro de 1864, foi uma escultora atuante entre 1880 e 1913, ano em que foi internada sob o diagnóstico de psicose paranoide. Faleceu em 1943 no asilo em Montdevergues, já bem debilitada pela idade e má nutrição e foi enterrada em vala comum junto a outras internas, seus ossos confundidos entre vários outros³. Em adição, até meados da década de 1980, Camille não fazia parte da memória coletiva francesa, as principais enciclopédias a consideravam morta em meados de 1920 e o internamento não costumava ser mencionado⁵. Após internamento, Camille foi sendo pouco a pouco esquecida do cenário artístico. Em artigo de 1985, Louise Witherell⁶ comenta como a artista até aquela data ainda era um nome desconhecido nos Estados Unidos, e, quando mencionada, era geralmente em associação ao seu relacionamento com Auguste Rodin. Algo semelhante é dito por M. Lionel Marmin no memorial dedicado a artista no jornal *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans* de 7 de dezembro de 1989: “Muito antes de sua morte, a obra de Camille Claudel havia caído em esquecimento, um esquecimento quase geral”. Segundo Marmin, foi somente na exposição de suas obras em 1984 no Museu Rodin que “fez explodir aos olhos de todos sua genialidade”⁷.

Destarte, situo o esquecimento de Camille e sua posterior recuperação na década de 1980 em dois marcos: primeiro, a organização patriarcal do campo da arte, e depois, as intervenções feministas que irromperam nos anos 1970 a partir e junto do inovador artigo “Por que não houve grande mulheres

² CLAUDEL, Camille. **Correspondência**. Ebook. ISBN: 9788584742066. Distribuição: e-galáxia, 2018.

³ SILVA, L. do A. **Mulheres Artistas**: reflexões sobre a vida e obra de Camille Claudel. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Unesp, São Paulo, 2020..

⁴ COOPER, B. Camille Claudel: trajectory of a psychosis. **Medical Humanities**. v. 34, n. 1, p. 25–29, 2008.

⁵ WILSON, Susannah. Du rêve que fut ma vie ceci c'est le cauchemar. In: **Voices from the Asylum**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

⁶ WITHERELL, Louise. Camille Claudel rediscovered. **Woman's Art Journal**, Spring – Summer, Vol. 6, No. 1, p. 1-7, 1985.

⁷ MARMIN, M. L. Camille Claudel (1864-1943). **Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans**. séance du 7 décembre, 1989, p. 127, tradução nossa. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

artistas?” de Linda Nochlin. Desde então, foi-se desenvolvendo o interesse em recuperar as artistas esquecidas e apagadas na História da Arte, possibilitando caminhos para diversos outros questionamentos acerca das condições de produção, recepção, atuação, subjetivação de artistas mulheres, bem como relações de poder atuantes na organização social dos distintos momentos e movimentos da arte⁸.

Assim, a partir da década de 1980, publicações como *Une femme* (1982) de Anne Delbé, *Camille Claudel: l'interdite* (1983) de Anne Rivière, *Camille Claudel rediscovered* (1985) de Louise Witherell, permitiram acessar as correspondências da artista, sua trajetória e internamento, lançando novos olhares que tornaram possível debater questões múltiplas sobre a experiência de Camille Claudel como mulher e como artista. Aqui, caminhando junto com perspectivas feministas sobre a arte, apresento um pouco da recepção e circulação de Camille pelo mercado de arte predominantemente masculinizado e como sua subjetividade foi profundamente impactada por este cenário.

Legitimação, conflito e sofrimento

Na primavera de 1913 Camille escreveu à amiga Henriette Thierry “Neste momento, o tal Rodin persuadiu meus pais a internar-me. Eles estão todos em Paris para isso”⁹. Algumas semanas depois, dois oficiais entraram no atelier em Quai Bourbon e a levaram ao asilo de Ville-Évrard. Na década anterior, Camille vinha se tornando reclusa e desconfiada. Escrevia constantemente a colegas que Rodin vinha roubando suas obras ou desejava apoderar-se delas para lucro próprio:

O sr. Rodin (que o senhor conhece) se divertiu este ano em me cortar os víveres por toda parte, após ter-me forçado a deixar o salão Nacional pelas maldades que me fez. [Carta a Henry Lerolle em 1905]¹⁰.

O infeliz senhor tira de mim por diversos meios e divide com seus colegas, os artistas chiques que, em troca, o condecoram, ovacionam e lhe oferecem banquetes. As ovações desse homem célebre me custaram os olhos da cara, e para mim, nada de nada!... [Carta a Paul Claudel em 1909]¹¹.

Pelas correspondências, é possível perceber que o principal conflito entre ambos se dava no campo da autoria da obra de arte e pelos comentários que consideravam suas obras como plágio ou, ao

⁸ TVARDOVSKAS, L.S. O imaginário habitado: gênero, história e cultura visual. In: MENESES, Patrícia; SCHIAVINATTO, Isis. (Org.). **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar**. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

⁹ CLAUDEL, op. cit., posição 2358.

¹⁰ Ibidem, posição 1808.

¹¹ Ibidem, posição 2276.

menos, inspiração dependente do escultor. Acresce que a associação entre as obras de ambos artistas data antes mesmo do encontro entre eles, quando a escultora tinha cerca de 17 anos, e que não cessaram durante nem após o relacionamento¹². Sobre o relacionamento, ao se conhecerem inicialmente estabeleceram uma relação entre mestre e aprendiz - pois era aluna de Alfred Boucher, quem Rodin substituiu como professor - que pouco depois tornou-se amorosa. Por quase uma década produziram juntos e participaram dos eventos sociais como companheiros, até que os conflitos na relação a levaram ao fim. Como é possível perceber pelos trechos aqui apresentados, as correspondências evidenciam a inconformidade de Camille em relação às comparações entre ambos. Há, por exemplo, em uma carta enviada a Mathias Morhardt, crítico de arte, em 1896, o trecho

O Sr. Rodin não ignora que muitas pessoas maldosas já disseram que era ele que fazia minha escultura. Por que, então, contribuir ainda mais para que acreditem nessa calúnia? Se o Sr. Rodin quer realmente o meu bem, poderá fazê-lo sem deixar crer, por outro lado, que devo o sucesso das obras que realizo, com tanto esforço, aos seus conselhos e inspiração.¹³

Já em 1907 escreve ao sub-secretário do Estado de Belas-Artes: “Muitas pessoas vieram me dizer, com efeito: ‘- Se for ver Rodin, você obterá sua encomenda imediatamente, mas se não quiser vê-lo, vai ter que esperar ainda muito’”¹⁴.

Em *Camille Claudel: criação e loucura* (1997), Liliana Wahba¹⁵ comenta o entrelaçamento entre Rodin e o mercado de arte na trajetória da artista quando, em 1900, na Exposição Universal, Rodin fruiu de um pavilhão inteiro, enquanto ela teve duas obras recusadas e, diante disso, retirou as demais. Ao passo que Rodin crescia em fortuna, Camille passava por dificuldades financeiras. Wahba coloca ainda como dois anos antes uma obra em gesso da artista, versão de *Clottho*, que era responsabilidade de uma fundação presidida por Rodin, foi extraviada no caminho ao Museu de Luxemburgo, que nunca a recebeu.

Posto isso, segundo estudioso/as da escultora, o rompimento com Rodin e o descaso do mercado de arte entrelaçam-se configurando uma experiência de abandono que, propõem, foi fundamental para compor o delírio paranoide e as ideias persecutórias que a levaram ao asilo¹⁶ ¹⁷. Nesse sentido, as correspondências e registros têm sido tomados como material para análises psicológicas e psiquiátricas,

¹² WAHBA, L. L. **Camille Claudel**: criação e loucura. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

¹³ CLAUDEL, op. cit., posição 1038.

¹⁴ Ibidem, posição 2148.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ WILSON, op. cit.

¹⁷ BASTOS, Othon. Camille Claudel: a revulsion of nature. The art of madness or the madness of art? **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**. v. 55, n. 3, p. 250–253, 2006.

em sua maioria, que colocam a decepção sofrida pela artista com a recepção de seu trabalho, dadas as esparsas encomendas e atrasos no pagamento – quando pagos – como rejeição insuportável para a psique, que parte em busca de um objeto em que possa projetar o sofrimento psíquico, encontrando finalmente Rodin¹⁸. É mencionado, por exemplo, por B. Cooper¹⁹, que a indiferença do público em relação a sua exposição individual em 1905 foi o estopim para que o pensamento direcionado a Rodin se tornasse delirante e persecutório.

Após algumas das frustrações já mencionadas, nos anos iniciais de 1900, Camille passou a desconfiar cada vez mais das pessoas ao redor, foi tornando-se reclusa, solitária, mergulhada em angústia e em condições materialmente precárias^{20 21}.

Em março de 1913 seu pai, única figura familiar contrária ao internamento, faleceu e logo em seguida foi dada a ordem de internamento. As circunstâncias de seu internamento são controversas, pois parte da imprensa na época reagiu fervorosamente e alguns amigos e amigas, como a também escultora Jessie Lipscomb e o crítico Paul Vibert²², criticaram abertamente a absurdez, ao passo que a família considerava essencial e indispensável. Por ordem familiar, ela não recebia correspondência e nem era autorizada a enviá-las, não podia receber visitas e nem dizer onde estava²³. As únicas visitas que recebeu foram de seu irmão, esparsas ao longo dos anos, e de Jessie Lipscomb, que após décadas conseguiu descobrir onde estava e foi visitá-la. No entanto, mesmo aqueles que acreditavam injusta sua internação, não obtiveram êxito em sua liberação.

Genialidade, loucura e gênero

Não obstante, para além do costumeiro enfoque na associação entre adoecimento com abandono amoroso, tomo a principal fonte analisada – as correspondências de Camille Claudel, dos poucos registros deixados por ela no asilo – pela dimensão ampla que apresenta das redes relacionais do mundo artístico da Paris do *fin de siècle*, bem como do conflito e sofrimento em tentar ser mulher artista profissional, constantemente questionada em sua autoria, rejeitada dos espaços de legitimação, até, por fim, ser encarcerada no espaço interno e silencioso do asilo.

¹⁸ WILSON, op. cit.

¹⁹ Op. cit.

²⁰ SILVA, op. cit.

²¹ WAHBA, op. cit.

²² O crítico publicou na imprensa que Camille teria sido sequestrada por motivos “torpes” (sic.) relacionados aos bens da família e a partir de um laudo médico falso, acontecimento que Vibert considerava criminoso (SILVA, op. cit., p. 80-1).

²³ Ibidem.

Em uma época em que eram profusos os discursos da incapacidade do feminino para atividades criativas e intelectuais, a profissão artista não era uma via simples para mulheres que a buscavam, e menos ainda para aquelas que desejavam entrar no âmbito da escultura, que demandava força física e recursos materiais e financeiros para execução. As academias de arte eram de difícil acesso e muitos dos temas considerados de maior importância eram restritos às mulheres²⁴, lhes inviabilizando maior desenvolvimento profissional.

Delineado o contexto, permito-me questionar, então, quais as possibilidades para uma artista cujos trabalhos abordavam, entre outros temas, o amor, o abandono, o desejo e a nudez? Que constantemente reclamava reconhecimento como profissional e demandava legitimação? De humor ácido Camille reflete sobre seu espaço na arte: “teria feito melhor comprando belos vestidos e belos chapéus que realçassem minhas qualidades naturais (...) Esta arte infeliz é feita mais para os barbudos e os imbecis do que para uma mulher relativamente bem favorecida pela natureza” em carta a Eugene Blot, 1905²⁵. Em outra carta ao crítico, escreve “Como pode colocar a cabeça no travesseiro e dormir enquanto muitas mulheres escultoras gritam: socorro, estou me afogando! Como pode seus sonhos não serem continuamente perturbados pelos uivos de todos esses chacais!”²⁶. Nota-se, assim, como ela percebia de forma aguçada as dificuldades que enfrentava no meio artístico por ser uma artista mulher e endereçava sua queixa àqueles de influência no campo.

Nesse sentido, Susannah Wilson²⁷ traz uma reflexão de grande importância ao situar o duplo vínculo no qual Camille se encontrava no meio artístico. A autora coloca que para ser genial a mulher artista do século XIX deveria despir-se de sua feminilidade, presa em uma situação irresolúvel onde aceitar o status de genialidade negaria a feminilidade, enquanto manter a feminilidade significaria abrir mão da genialidade. Uma *femme de génie* como Camille, então, não era considerada *natural* para a sociedade do período, como é possível ver nas críticas que a consideravam “uma das glórias e da vergonha do país”, publicada no *Le Petit Quotidien* em 1905²⁸, e “uma revolta da natureza: uma mulher genial” de Mirbeau²⁹. Ainda que alguns a reconhecessem genial e brilhante, não era sem algum estranhamento, e o reconhecimento não se mostrou suficiente para que desaparecessem os rumores de cópia de Rodin e

²⁴ Segundo Griselda Pollock, os temas possíveis para mulheres artistas frequentemente eram reservados à vida doméstica, retratos ou natureza morta, gêneros artísticos considerados de menor importância e prestígio. O nu, por exemplo, não lhes era permitido, bem como os temas históricos e a vivência do mundo público. Ver: POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

²⁵ CLAUDEL, op. cit., posição 1889.

²⁶ Ibidem, posição 1912.

²⁷ Op. cit.

²⁸ BASTOS, op. cit.

²⁹ WILSON, op. cit.

nem fornecessem sustento. Assim, proponho problematizar como a “rara” artista genial da modernidade é justo uma cujo destino é o adoecimento psíquico e o asilo.

A partir do pensamento feminista é possível pôr em questão as próprias noções de loucura e genialidade, bem como o espaço que Camille pôde ocupar no mercado e na história da arte a partir dessas marcas. Posto isso, analiso como Genialidade e Loucura entrelaçam-se historicamente em momentos variados da cultura europeia, pelos excessos de estudo, imaginação, criatividade, ou qualquer outro atributo que despertasse intensas emoções³⁰. Afinal, como propõe Seneca: “Nunca houve grande talento sem um toque de loucura”³¹.

Porém, na modernidade individualista e liberal, essas marcas consolidaram-se como atributos específicos que valorizavam – ou não – artistas que pudessem encaixar-se na figura excêntrica e transgressora interessante ao público consumidor³².

Assim sendo, a crítica feminista tem se ocupado da noção de genialidade na arte problematizando a questão do *ingenium*, isto é, a crença em aptidão natural às tarefas intelectuais e artísticas, uma característica *naturalmente faltante* ao feminino³³. Maria Laura Rosa³⁴, em referência a, também, Maria Ruído, debate o mito do artista gênio como peça fundamental da arte moderna, validação dos nomes excepcionais e marca da divisão entre grandes artistas e artistas secundário/as. Para Griselda Pollock³⁵³⁶, a genialidade e a loucura como marcadores de personalidade de artista o individualizam e deslocam de sua qualidade de sujeito histórico. Pollock elabora como essas atribuições são insuficientes e redutoras, tendo muito menos a ver com psicopatologia e sanidade do que com categorias de diferença e excesso. A autora reforça também o caráter projetivo e idealizador do pai e do herói no pacto artista-público, que somente reconhece os mesmos sujeitos-norma da modernidade - masculinidade branca - nestes postos, não incluindo, em nível histórico ou psicanalítico, o sujeito do feminino.

É importante mencionar também as relações estabelecidas entre feminilidade, loucura e arte, afinal, era capacidade própria da arte, teatro e literatura, animar emoções intensas que, sobretudo para mulheres, tinham forte influência no despertar das doenças mentais³⁷. Discursos de loucura feminina

³⁰ FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**: na idade clássica. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

³¹ apud POLLOCK, G. Artists, Mythologies and Media -- Genius, Madness and Art History. **Screen**. v. 21, n. 3, p. 57–96, 1980, p. 69, tradução nossa.

³² ROSA, Maria Laura. La cuestión del género. In: OLIVERAS, Elena (Ed.). **Cuestiones de arte contemporâneo**: hacia un nuevo espectador del siglo XXI. Buenos Aires: Emecé Arte, 2008.

³³ BATTERSBY, Christine. **Gender and genius**: towards a feminist aesthetics. London: The Women's Press, 1989.

³⁴ Op. cit.

³⁵ 1980, op. cit.

³⁶ POLLOCK, Griselda. Whither Art History?. **The Art Bulletin**. v. 96, n. 1, p. 9–23, 2014.

³⁷ FOUCAULT, op. cit.

constantemente associada à imaginação, emoção e amor faziam parte do que Jane Kromm³⁸ nomeia “feminização da loucura” nos séculos XVIII-XX, em que os valores caracterizadores da loucura tornaram-se intimamente associados aos valores atribuídos à feminilidade. Como bem coloca Tânia Navarro-Swain, “a razão é locus do masculino e da verdade, a desrazão e a loucura passam a compor a imagem do feminino, do diferente, do oposto”³⁹. É, pois, precisamente nessa atmosfera que se deu a experiência de Camille aqui abordada.

Considerando o destino e o esquecimento que lhe couberam, de certo modo é possível perceber como as marcas da loucura e genialidade não estiveram atreladas ao seu valor como artista excêntrica e interessante, não lhe permitiram fruir da autenticidade que lhe agregaria valor artístico e mercadológico, mas somente a levaram ao fim da carreira artística e da liberdade tanto psíquica como física.

Conclusão

Por fim, a experiência de Camille Claudel levanta uma série de problemáticas de sua época, e ela parece se encontrar na intersecção entre noções patriarcais de loucura e seus discursos que aproximam o feminino da loucura em valores análogos – como, por exemplo, o amor e as emoções em excesso; as relações entre loucura e arte; o sistema da arte e os variados obstáculos encontrados por mulheres artistas, sobretudo aquelas que se dedicavam aos temas e materiais distintos daqueles atribuídos a elas, e, por último, os modos disciplinares que estabeleciam normas e desvios e seus lugares-destino.

Nessa linha, Susannah Wilson⁴⁰, de maneira bastante sensível, escreve sobre a experiência: “a sensação de isolamento e desespero (...) é em certa medida autoimposta como reação à experiência enlouquecedora de tentar existir em um mundo que não dava o devido crédito a mulheres artistas”.

Em consonância com essa perspectiva, enfatizo que muito além de afirmar ou negar a existência de uma psicose, a proposta do trabalho é debater como as condições de existência e participação de Camille Claudel no meio artístico impactaram emocionalmente, provocando sofrimento agudo, precariedade material e trauma, lhe interrompendo a liberdade e a possibilidade de uma carreira artística. Destaco também a intenção de questionar o sistema da arte em suas divisões sexistas de valorização e exclusão e os profundos impactos na subjetividade de uma mulher artista.

³⁸ KROMM, Jane E. The feminization of madness in visual representation. *Feminist Studies*. v. 20, n. 3, p. 507, 1994.

³⁹ NAVARRO-SWAIN, Tânia. Mulheres indômitas e malditas: a loucura da razão. In: Fonseca, M.A.; MUCHAIL, S.T.; VEIGA-NETO, A. (Org.). *O mesmo e o outro: 50 anos de História da Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.227.

⁴⁰ Op. cit, p. 221, tradução nossa.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Othon. Camille Claudel: a revulsion of nature. The art of madness or the madness of art? **Jornal Brasileiro de Psiquiatria**. v. 55, n. 3, p. 250–253, 2006.
- BATTERSBY, Christine. **Gender and genius: towards a feminist aesthetics**. London: The Women's Press, 1989.
- COOPER, B. Camille Claudel: trajectory of a psychosis. **Medical Humanities**. v. 34, n. 1, p. 25–29, 2008.
- CLAUDEL, Camille. **Correspondência**. Ebook. ISBN: 9788584742066. Distribuição: e-galáxia, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na idade clássica**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KROMM, Jane E. The feminization of madness in visual representation. **Feminist Studies**. v. 20, n. 3, p. 507, 1994.
- MARMIN, M. L. Camille Claudel (1864-1943). **Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans**. séance du 7 décembre, 1989, p. 121-7. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Mulheres indômitas e malditas: a loucura da razão. In: Fonseca, M.A.; MUCHAIL, S.T.; VEIGA-NETO, A. (Org.). **O mesmo e o outro: 50 anos de História da Loucura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- POLLOCK, G. Artists, Mythologies and Media -- Genius, Madness and Art History. **Screen**. v. 21, n. 3, p. 57–96, 1980.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**. 2. ed. New York: Routledge, 2008.
- POLLOCK, Griselda. Whither Art History?. **The Art Bulletin**. v. 96, n. 1, p. 9–23, 2014.
- ROSA, Maria Laura. La cuestión del género. In: OLIVERAS, Elena (Ed.). **Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador del siglo XXI**. Buenos Aires: Emecé Arte, 2008.
- SILVA, L. do A. **Mulheres Artistas: reflexões sobre a vida e obra de Camille Claudel**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Unesp, São Paulo, 2020.
- TVARDOVSKAS, L.S. O imaginário habitado: gênero, história e cultura visual. In: MENESES, Patrícia; SCHIAVINATTO, Isis. (Org.). **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar**. Vitória: Editora Milfontes, 2020.
- WAHBA, L. L. **Camille Claudel: criação e loucura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

WILSON, Susannah. Du rêve que fut ma vie ceci c'est le cauchemar. *In: **Voices from the Asylum***. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WITHERELL, Louise. Camille Claudel rediscovered. **Woman's Art Journal**, Spring - Summer, Vol. 6, No. 1, p. 1-7, 1985.