

Beldy a Londra, Manchester, Parigi e New York

Un giorno sentiremo sicuramente parlare di lei!"
James Abbott McNeill Whistler, c.1882

Rosalind McKeever

© autori per i testi

La previsione favolosa di J.A.M. Whistler sul talento di Beldy di soli 8 anni (Mabel Hardy Maugham), citata nel catalogo della Grosvenor Gallery¹ del 1967 quando aveva 92 anni, le fornisce un impressionante pedigree di arte moderna da parte di un pittore con una reputazione feroce negli Stati Uniti, così come a Londra e a Parigi. Whistler presenta probabilmente una parentela più progressista rispetto alla linea di artisti distinti, anche se tradizionali, da cui in realtà discende: imparò a dipingere da suo padre Heywood Hardy (1842-1934), un pittore di animali tipicamente vittoriano, mentre il suo bisnonno, Sir William Beechey (1753-1839), è stato ritrattista della regina Charlotte.

Il desiderio di allineare Beldy con gli ultimi sviluppi dell'arte moderna e di distinguerla dal diletterantismo borghese dell'Inghilterra centrale, è particolarmente evidente in un precedente catalogo di The Leicester Galleries del dicembre 1948. Per quella mostra *Scènes de Ballet*, di cui parte del ricavato andò per una borsa di studio presso la scuola di ballo di Sadler's Wells, il critico di danza Arnold L. Haskell (1903-1980) scrisse questo vivace apprezzamento che merita un'ampia citazione:

la combinazione di soggetti di danza e tessuti sembra molto pericolosa, evocando visioni di botteghe d'arte e artigianato nelle città cattedrali, di conserve e torte fatte in casa servite da gentildonne in circostanze ridotte.

Beldy è un artista, un artista tout court; ecco finalmente una dichiarazione positiva. Che le capiti di lavorare con i tessuti anziché con il gesso, o con la pittura a olio, o con la tempera, o con l'acquerello, è irrilevante. Un artista può lavorare con la sabbia o con ritagli di giornale come Picasso, con il mosaico o con qualsiasi mezzo che si adatti al particolare trattamento. Beldy ha trovato l'unico mezzo possibile per la sua visione particolare. Solo quando il mezzo stesso costituisce l'attrazione principale si tratta di un'acrobazia.

Beldy è sottile, un maestro della luce e dell'ombra, la luce feroce e l'ombra rinfrescante di un giorno di mercato provenzale, o i contrasti creati dall'uomo di un palco pieno di ballerini. Con quanta meraviglia suggerisce il movimento, il movimento dalla luce all'ombra e viceversa, che è l'essenza stessa del teatro.

E Beldy ha una visione intensamente personale. Questi "dipinti" non sono documenti, riproduzioni piatte di una scena di Bakst o Picasso, Beldy non studia fotografie per la sua guida. Ci regala la magia della scena come la potrebbe percepire uno spettatore estremamente sensibile, compone e crea variazioni sul tema prescelto. Nel commentare queste opere non si può che invidiare il critico francese il cui linguaggio, pur sempre logico, gli permette voli di fantasia solitamente sospetti in inglese. Jean Cassou scrive di Beldy «...ces gouaches de satin et ces aquarelles de soie, transparentes et vives et qui paraissent aussi naturellement écrites que part le frémissement d'un pinceau léger» E ancora, « Beldy, d'une corbeille de tissus tire toutes les images de l'univers, comme la nature fait des oiseaux avec des fleurs et Shakespeare des vies humaines avec des songes.²

Gli elogi e la prosa zelante che Haskell ha per Beldy sono indicativi della sua reputazione in Gran Bretagna - e anche in Francia - nella prima metà del ventesimo secolo. Ciò è supportato dal fatto che espone regolarmente a The Leicester Galleries negli anni '30 e '40. Gestita da Ernest e Oliver Brown, Wilfred e Cecil Phillips, questa galleria di Leicester Square a Londra era nota per

promuovere artisti moderni britannici e francesi e elencava con orgoglio le vendite alle istituzioni pubbliche nella copertina interna dei cataloghi. Nel 1948, le sue opere furono esposte insieme al modernista britannico John Piper (1903-1992), noto per le sue prime opere astratte e come artista ufficiale di guerra; nel 1936, Beldy espose con la postimpressionista olandese Lizzy Ansingh (1875-1959); nel 1933 si affianca alle sculture e ai disegni di Henry Moore (1898-1986) che si stava già affermando come figura importante dell'avanguardia artistica europea; e nella sua prima mostra londinese nel 1932, espone insieme al pittore dei moderni mondi sotterranei Edward J. Burra (1905-1976).

Alla mostra del 1933 intitolata *Tissue Pictures by Beldy* le opere furono acquisite da due musei: il Victoria and Albert Museum di Londra (V&A) e la Manchester City Art Galleries. Negli anni '30, pochi musei in Gran Bretagna si interessavano agli ultimi sviluppi artistici esposti nelle gallerie commerciali di Londra. Henry Moore era un esempio calzante; J.B. Manson, il direttore della Tate (un museo oggi rinomato per l'arte moderna), disse che Moore sarebbe entrato nella collezione sul suo cadavere, mentre il direttore del V&A, Sir Eric Maclagan, amico di Moore, acquistò già nel 1931 le opere direttamente da lui (così come dal commerciante Alex Reid e Lefevre)³. In quegli anni, la Manchester City Art Galleries possedeva già un'impressionante collezione di opere d'arte moderna, molte donate nel 1925 da Charles Rutherston (1866-1927), e comprendeva anche sculture e disegni di Henry Moore donate a Manchester nel 1928 dalla vedova di Rutherston Harriet Alexandria Fiero (1877-1949). Esporre insieme a Moore ha aiutato Beldy ad attirare l'attenzione dei curatori di musei dalla mentalità aperta; in particolare, la mostra della The Leicester Galleries con Moore e Beldy è stata elencata nel prestigioso *Burlington Magazine for Connoisseurs*.⁴

Le Manchester City Art Galleries acquistarono quattro opere dalla mostra del 1933: *Music Hall* (n. 4) che mostra cinque ballerine sul palco, guardate dal pubblico nella metà inferiore della composizione; una scena di tigri e ghepardi che inseguono la preda intitolata *Animals* (n. 9); *Still Life* (n. 19) con vaso, brocca d'argento e un bicchiere di vino; e *Ballet Hippique* (n. 27, ora intitolato *The Circus*) che mostra cavalli danzanti, forse collegato a *Circo equestre* esposto in questa mostra⁵. L'ultima di queste opere entrò a far parte del programma Rutherston Loan; Una delle condizioni della donazione di Rutherston del 1925 era che le opere d'arte sarebbero state prestate a scuole d'arte e gallerie per arricchire la vita e contribuire all'istruzione della gente comune nel nord dell'Inghilterra, questo si è evoluto in un importante programma di prestito pubblico che includeva il *Ballet Hippique*.

Anche il V&A acquistò un'opera nel 1933, che sarebbe poi diventata parte di un progetto simile. Il dipartimento di incisione, illustrazione e disegno, particolarmente interessato alle tecniche innovative, acquistò *Roses* (n. 2, pagina 14 del catalogo) direttamente da The Leicester Galleries⁶. Il registro delle adesioni registrava l'artista come "Beldy (Mrs Somerset Maugham)" e copiava i seguenti dettagli dal catalogo della mostra:

Beldy (la signora Mabel Maugham) è la figlia di Heywood Hardy, il pittore di animali. La sua prima infanzia è stata trascorsa interamente nel disegno e nella pittura. I quadri di Beldy sono l'evoluzione di una serie di opere d'arte decorativa che ha esposto due volte al Salon des Arts Décoratifs di Parigi. A poco a poco si convince che materiali di ogni tipo, opportunamente usati e miscelati, possono dare risultati altrettanto interessanti quanto i colori, siano essi oli, acquerelli, gouache, ecc., purché li si consideri come mezzi per un quadro e si "dipinga" con loro, e che ogni idea di ricamo venga messa da parte.

Roses probabilmente è stata mostrata al pubblico come una nuova acquisizione e poi nel 1954, grazie al suo potenziale di ispirare gli altri, sarebbe stata trasferita al dipartimento di Circolazione. Come il Rutherston Loan Scheme, questa parte della collezione era dedicata all'acquisizione e alla tournée di arte e design in tutto il Regno Unito, ai musei regionali e alle scuole d'arte. Sfortunatamente, non sono rimasti documenti su dove *Roses* potrebbe essere

stata inviata. Tuttavia, la presenza di Beldy nelle collezioni del V&A e delle Manchester City Art Galleries è stata orgogliosamente aggiunta alla sua biografia, così come l'acquisto da parte del Jeu de Paume.

Il museo parigino ha acquisito *La Vieille* (probabilmente *La vecchia*, n. 19 nella mostra del 1932) oggi al Musée national d'art moderne del Centre Pompidou⁷. Acquistato nel 1936, potrebbe provenire dalla mostra *Beldy* alla Galerie Zak di quell'anno⁸. Il critico André Salmon, scrivendo per Gringoire, ha esaltato le sfumature del lavoro di Beldy, distinguendola dai "papiers collés" di Pablo Picasso e dall'artista polacca Alice Halicka (1895-1975) che lavorava allo stesso modo con collage di tessuti; Salmon ha sottolineato che Beldy aveva l'ambizione di elevarsi al di sopra del "lavoro femminile"⁹. Beldy aveva esposto prima di Londra, alla Paris Société des artistes décorateurs e alla Galerie de la Fédération française des artistes nel dicembre 1929¹⁰, e alle storiche Gallerie Bernheim-Jeune nel marzo-aprile 1931¹¹.

Beldy ha esposto anche a New York. Un elenco pubblicato su The American Magazine of Art nell'aprile 1936 menziona una mostra dei suoi "quadri su tessuto" alla galleria Freund insieme al pittore svizzero Oskar Lüthy (1882-1945). Ricompare di nuovo in città alla Sagittarius Gallery a maggio del 1957 e nell'aprile del 1960 al Museum of Contemporary Crafts (oggi Museum of Arts and Design), con alcuni di questi "dipinti" impressionisti in vendita a \$ 300 - \$ 600¹². Quattro anni dopo, una breve recensione del *New York Times* della sua mostra alla Wakefield Gallery sottolinea la "strana tecnica" dell'89enne e la sua capacità di rendere "effetti naturalistici che normalmente possono essere trascritti solo con il pennello".¹³

Tornata in Gran Bretagna, anche dopo la conclusione della sua serie di mostre a The Leicester Galleries, Beldy rimase un'artista di fama. Nel maggio 1952 apparve sulla rivista mondiale *The Tatler and Bystander* (ora *Tatler*); l'articolo intitolato 'Le mani di Madame Beldy' era l'ultimo di una serie sulle mani di artisti famosi e 'altre persone illustri' che avevano precedentemente celebrato lo scultore Jacob Epstein (1880-1959) e la pittrice Anna Zinkeisen (1901-1976). Una grande fotografia delle mani di Beldy, elegantemente ingioiellate di anelli e braccialetti, la mostra mentre taglia un pezzo di tessuto per l'immagine di una vetrata, simile all'immagine a pagina 6 del catalogo. Sotto all'immagine di lei con l'opera, l'articolo la descrive come "L'impressione di una vetrata, costruita con vari tessuti, principalmente chiffon". Le mani che tagliano il disegno mostrano l'impazienza controllata e la gioia di vivere dell'artista; suggeriscono anche una padronanza dei materiali e un senso predominante della forma. L'articolo include la citazione di Whistler e le stesse orgogliose designazioni delle collezioni in cui si trova il suo lavoro come la mostra alla Grosvenor Gallery del gennaio 1967, che presentava un sorprendente numero di 51 opere, prodotte dall'artista ormai novantenne. Pochi mesi dopo, il 7 marzo 1967, Beldy apparve nel programma radiofonico della BBC *Woman's Hour* parlando della sua arte e della sua vita a Parigi all'inizio del secolo.

Dopo la morte di Beldy nel 1972, la sua reputazione in Gran Bretagna purtroppo è svanita. Il dipartimento di Circolazione del V&A fu sciolto nel 1978, e quando gli oggetti affidati alla sua cura furono ridistribuiti agli altri dipartimenti del museo, il quadro su tessuto di Beldy fu comprensibilmente erroneamente assegnato al dipartimento Tessile e Moda, e la storia della sua acquisizione del 1933 andò perduta. Solo grazie alle nuove ricerche per la mostra attuale è stata ripristinata la straordinaria storia di quest'opera d'arte e il suo ruolo all'interno del più ampio racconto della ricezione sia dell'opera di Beldy che dell'arte moderna in Gran Bretagna.

Note

¹ *Beldy: Fabric Pictures*, Londra: Grosvenor Gallery, gennaio 1967.

² "*Scènes de Ballet*" by Beldy, Londra: The Leicester Galleries, dicembre 1948.

³ V&A: E.3142-1931; E.3143-1931; E.3246-1931; E.3247-1931.

⁴ 'Exhibitions', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 63, 368, novembre 1933, p. ii.

⁵ MAG: 1934.525; 1934.524, 1934.526; 1934.523

⁶ V&A: E.1324-1933. The purchase price of £8-8 was a higher sum than they had paid for Moore's works in 1931.

⁷ MNAM: JP 818 P

⁸ 'Les Lettres et les arts', *Paris-soir*, 11 maggio 1936, p. 4.

⁹ André Salmon, 'Les Arts', *Gringoire*, 29 maggio 1936, p. 7. « C'est ce qui distingue ses remarquables compositions, tant des « papiers collés » de Picasso (1912) que des « Romances capitonnées » d'Alice Halicka. La nuance ! Mme Beldy y excelle. [...] Mme Beldy prouve, par des oeuvres comme ses « Scènes de danse », son « Opening Parliament », ses natures mortes, entre autres, qu'elle est au-dessus de l'ambition de hausser au majeur les « ouvrages de dame ».

¹⁰ *L'Action française*, 18 dicembre 1929, p. 6.

¹¹ Le Rapin, 'Petit Courrier', *Comoedia*, 11 dicembre 1929, p. 3 ; Maximilien Gauthier, 'Les Expositions', *L'Art vivant*, febbraio 1931, p. 245.

¹² 'Paintings in Fabric To Be on Display', *New York Times*, 26 febbraio 1960, p. 19.

¹³ 'Art: Current Exhibitions', *The New York Times*, 18 aprile 1964, p. 27.

Beldy in London, Manchester, Paris and New York

"we shall certainly hear of her one day!"
James Abbott McNeill Whistler, c 1882

Rosalind McKeever

J.A.M. Whistler's fabled prediction about the precocious 8-year-old Beldy (Mabel Hardy Maugham) quoted in her 1967 Grosvenor Gallery catalogueⁱ when she was aged 92, provides her with an impressive modern art pedigree from a painter with a fierce reputation in the United States, as well as London and Paris. Whistler arguably presents a more progressive parentage than the line of distinguished, if traditional, artists she actually descended from: she was taught to paint by her father Heywood Hardy (1842-1934), a quintessentially Victorian animal painter, while her great-grandfather, Sir William Beechey (1753-1839), had been portrait painter to Queen Charlotte.

A desire to align Beldy with the latest developments in modern art, and distinguish her from bourgeois middle England amateurism, is especially apparent in an earlier catalogue from The Leicester Galleries in December 1948. For that exhibition *Scènes de Ballet*, of which part of the proceeds went towards a bursary at the Sadler's Wells ballet school, dance critic Arnold L. Haskell (1903-1980) wrote this spirited appreciation which merits quotation at length:

the combination of dance subjects and fabrics sound so very dangerous, conjuring up visions of art and craft shops in Cathedral cities, of preserves and home made cakes served by gentlewomen in reduced circumstances.

Beldy is an artist, an artist *tout court*; here at last is a positive statement. That she happens to work in fabrics rather than chalk, or oil paint, or tempera, or water-colour, irrelevant. An artist may work in sand or in newspaper clippings as Picasso has done, in mosaic or in any medium that suits the particular treatment. Beldy has found the only possible medium for her particular vision. Only when the medium itself forms the main attraction is it a stunt.

Beldy is subtle, a master of light and shade, the fierce light and cooling shade of a Provençal market day, or the man-created contrasts of a stage full of dancers. How wonderfully she suggests movement, the movement from light into shade and the reverse, that is the very essence of the theatre.

And Beldy has an intensely personal vision. These “paintings” are not documents, flat renderings of a Bakst or Picasso setting, Beldy studies no photographs for her guide. She gives us the magic of the scene as felt by a highly sensitive spectator, she composes and creates variations on her chosen theme. In commenting on these works one can only envy the French critic whose language though always logical allows him flights of fancy usually suspect in English. Jean Cassou writes of Beldy «... ces gouaches de satin et ces aquarelles de soie, transparentes et vives et qui paraissent aussi naturellement écrites que par le frémississement d’un pinceau léger » And again, «Beldy, d’une corbeille de tissus tire toutes les images de l’univers, comme la nature fait des oiseaux avec des fleurs et Shakespeare des vies humaines avec des songes.»ⁱⁱ

The high praise and zealous prose Haskell has for Beldy is indicative of her reputation in Britain – and France too – in the first half of the twentieth century. This is supported by the fact that she exhibited regularly at The Leicester Galleries in the 1930s and 40s. Run by Ernest and Oliver Brown, and Wilfred and Cecil Phillips, this gallery on London’s Leicester Square was known for promoting modern British and French artists, and proudly listed their sales to public institutions in the inside cover of their catalogues. In 1948, she was exhibited alongside British modernist John Piper (1903-1992), known for his early abstract works and at this date as an Official War Artist; in 1936, Beldy showed with Dutch Post-Impressionist Lizzy Ansingh (1875-1959); in 1933 it was alongside sculptures and drawings by Henry Moore (1898-1986) who was already making his name as an important figure in European avant-garde art; and in her first London exhibition in 1932, she was exhibited with the painter of modern underworlds Edward J. Burra (1905-1976).

At the 1933 exhibition titled *Tissue Pictures by Beldy* works were acquired by two museums: the Victoria and Albert Museum in London (V&A) and the Manchester City Art Galleries. In the 1930s, few museums in Britain took an interest in the latest artistic developments on display in London’s commercial galleries. Henry Moore was a case in point; J.B. Manson the director of Tate (a museum today renowned for modern art) said Moore would enter the collection over his dead body, while the director of the V&A, Sir Eric Maclagan, was friends with Moore, and the museum bought work directly from him (as well as from dealer Alex Reid and Lefevre) as early as 1931.ⁱⁱⁱ By this date, Manchester City Art Galleries already owned an impressive collection of modern artworks, many donated in 1925 by Charles Rutherston (1866-1927), and also including Henry Moore sculptures given to Manchester in 1928 by Rutherston’s widow Harriet Alexandria Fiero (1877-1949). Exhibiting alongside Moore helped Beldy attract the attention of open-minded museum curators; notably The Leicester Galleries exhibition featuring Moore and Beldy was listed in the prestigious *Burlington Magazine for Connoisseurs*.^{iv} Manchester City Art Galleries bought four works from the 1933 show: *Music Hall* (no. 4) showing five ballerinas on stage, watched by an audience in the lower half of the composition; a scene of tigers and cheetahs stalking prey titled *Animals* (no. 9); *Still Life* (no. 19) featuring a vase, silver jug and wine glass; and *Ballet Hippique* (no. 27, now titled *The Circus*) showing

dancing horses, perhaps connected to *Circo equestre* present in this exhibition.^v The last of these, became part of the Rutherston Loan scheme; one condition of Rutherston's 1925 donation was that artworks would be loaned to art schools and galleries to enrich the lives and contribute to the education of ordinary people in the North of England, this evolved into a major public lending scheme which included *Ballet Hippique*.

The V&A also purchased a work in 1933, which would later become part of a similar scheme. The department of Engraving, Illustration and Design, which took a particular interest in innovative techniques, bought *Roses* (no. 2) directly from The Leicester Galleries.^{vi} The accessions register recorded the artist as 'Beldy (Mrs Somerset Maugham)' and copied the following details from the exhibition catalogue:

Beldy (Mrs Mabel Maugham) is the daughter of Heywood Hardy, the animal painter. Her early childhood was spent entirely in drawing and painting. The Beldy pictures were really evolved from a series of decorative art works which she twice exhibited at the Salon des Arts Décoratifs in Paris. She gradually became convinced that materials of all kinds, properly used and blended, can give as interesting results as colours, whether oils, water-colours, gouache, etc., provided you think of them as mediums for a picture and "paint" with them, and that all idea of needlework is put aside.

Roses would likely have been shown to the public as a new acquisition, and then in 1954, due its potential to inspire others was transferred to the Circulation department. Like the Rutherston Loan Scheme, this part of the collection was dedicated to acquiring and touring art and design around the UK, to regional museums and art schools. Unfortunately, there are no surviving records of where *Roses* may have been sent. Nevertheless, Beldy's presence in the collections of the V&A and Manchester City Art Galleries was proudly added to her biography, as was the purchase by the Jeu de Paume.

The Paris museum acquired *La Vieille* (likely *The Old Woman*, no. 19 in the exhibition of 1932) today in the Musée national d'art moderne at the Centre Pompidou.^{vii} Bought in 1936, this may have come from the Beldy exhibition at the Galerie Zak that year.^{viii} The critic André Salmon, writing for *Gringoire*, extolled the nuance of Beldy's work, distinguishing her from Pablo Picasso's 'papiers collés' and Polish artist Alice Halicka (1895-1975) who likewise worked in fabric collage; Salmon underlined that Beldy had the ambition to rise higher than 'women's work'.^{ix} Beldy had exhibited before London, at the Paris Société des artistes décorateurs and at the Galerie de la Fédération française des artistes in December 1929,^x and the storied Bernheim-Jeune Galleries in March-April 1931.^{xi}

Beldy also exhibited in New York. A listing in *The American Magazine of Art* in April 1936 notes a show of her 'fabric pictures' at Freund gallery alongside Swiss painter Oskar Lüthy (1882-1945). She would show in the city again at the Sagittarius Gallery in May 1957 and in April 1960 at the Museum of Contemporary Crafts (today the Museum of Arts and Design), with some of these 'Impressionist "paintings"' for sale at \$300 to \$600.^{xii} Four years later, a brief *New York Times* review of her show at the Wakefield Gallery notes the 'odd technique' of the 89-year-old, and her ability to render 'naturalistic effects that normally can be transcribed by only the brush'.^{xiii}

Back in Britain Beldy remained an artist of repute. In May 1952, she was featured in the society magazine *The Tatler and Bystander* (now *Tatler*); the article titled 'The Hands of Madame Beldy'

was the last in a series on the hands of famous artists and ‘other distinguished people’ which had previously featured the sculptor Jacob Epstein (1880-1959) and the painter Anna Zinkeisen (1901-1976). A large photograph of Beldy’s hands, elegantly bejewelled in rings and bracelets, shows her cutting a piece of fabric for a picture of a stained glass window. Beneath an image of her with the work, the article describes it as ‘An impression of a stained-glass window, built up of varied tissues, mainly chiffon. The hands that cut the pattern show the artist’s controlled impatience and zest for life; suggest too, a mastery of materials and an overriding sense of form.’ The article includes the quote from Whistler, and some proud designations of the collections her work is found in as the Grosvenor Gallery exhibition from January 1967, which featured an astonishing 51 works produced by the now nonagenarian artist. A few months later, on 7 March 1967, Beldy appeared on the BBC radio programme *Woman’s Hour* talking about her art and her life in Paris at the turn of the century. After Beldy’s death in 1972, her reputation in Britain would sadly fade. The V&A’s Circulation department was disbanded in 1978, and as the objects in its care were redistributed back to the museum’s other departments, Beldy’s tissue picture was understandably misallocated to the Textiles and Fashion department, and the story of its acquisition in 1933 lost. Only with new research for the present exhibition has this artwork’s extraordinary story, and place within the larger narrative of the reception of both Beldy’s work and modern art in Britain, restored.

ⁱ *Beldy: Fabric Pictures*, London: Grosvenor Gallery, January 1967.

ⁱⁱ “*Scènes de Ballet*” by Beldy, London: The Leicester Galleries, December 1948.

ⁱⁱⁱ V&A: E.3142-1931; E.3143-1931; E.3246-1931; E.3247-1931.

^{iv} ‘Exhibitions’, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 63, 368, November 1933, p. ii.

^v MAG: 1934.525; 1934.524, 1934.526; 1934.523

^{vi} V&A: E.1324-1933. The purchase price of £8-8 was a higher sum than they had paid for Moore’s works in 1931.

^{vii} MNAM: JP 818 P

^{viii} ‘Les Lettres et les arts’, *Paris-soir*, 11 May 1936, p. 4.

^{ix} André Salmon, ‘Les Arts’, *Gringoire*, 29 May 1936, p. 7. « C’est ce qui distingue ses remarquables compositions, tant des « papiers collés » de Picasso (1912) que des « Romances capitonnées » d’Alice Halicka. La nuance ! Mme Beldy y excelle. [...] Mme Beldy prouve, par des oeuvres comme ses « Scènes de danse », son « Opening Parliament », ses natures mortes, entre autres, qu’elle est au-dessus de l’ambition de hausser au majeur les « ouvrages de dame ».

^x *L’Action française*, 18 December 1929, p. 6.

^{xi} Le Rapin, ‘Petit Courrier’, *Comoedia*, 11 December 1929, p. 3 ; Maximilien Gauthier, ‘Les Expositions’, *L’Art vivant*, February 1931, p. 245.

^{xii} ‘Paintings in Fabric To Be on Display’, *New York Times*, 26 February 1960, p. 19.

^{xiii} ‘Art: Current Exhibitions’, *The New York Times*, 18 April 1964, p. 27.