

**ARTIST UNKNOWN**

*Basket / Panier, n.d.*

maple splint-wood ribbed basket

/ éclisses de bois d'érable

Nova Scotia Museum, Cultural History

Collection / Nova Scotia Museum, Collection  
d'histoire culturelle

Z2362

**ARTIST UNKNOWN**

*Basket with Lid (Angler's Creel)*

*/ Panier de pêche à couvercle,*

c. early 20th century

birchbark, roots, hide / écorce de bouleau,  
racines, peau

Royal Ontario Museum Collection, Acquired in  
1961 / Collection du Musée royal de l'Ontario,  
acquis en 1961

961.225.1.A-B

**ANONYMOUS**

*Basket / Panier, n.d.*

maple splint-wood ribbed basket / éclisses de  
bois d'érable

Nova Scotia Museum, Cultural History  
Collection / Nova Scotia Museum, Collection  
d'histoire culturelle

L2020.46.4

**ATIKAMEKW**

*Birchbark Container*

*/ Récipient en écorce de bouleau,  
c. 1925*

birchbark, reed / écorce de bouleau, roseau

Royal Ontario Museum Collection

/ Collection du Musée royal de l'Ontario

956.160.1.A-B

## ATTATSIAQ (1910–c. 1955)

### Tuilik (Woman's Parka) Panel / Panneau de tuilik (parka de femme), 1926–37

wool flannel cloth (stroud), glass beads, tooth (musk ox, caribou incisor), cotton thread, sinew thread, caribou skin / flanelle, perles de verres, dents (boeuf musqué, incisive de caribou), coton

Manitoba Museum, Collection of Winifred Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H5-21-290

Attatsiaq, a Padlirmiut Inuk from the vicinity of Arviat, Nunavut (formerly Eskimo Bay, Northwest Territories), is one of the very few historic Inuit beaders whose name is known to us today; most Indigenous cultural belongings were taken by settlers and Europeans as cultural specimens, with no record made of the identities of the makers. We know that both Attatsiaq's mother, Pittau, and her daughter, Kautaq, shared her beading skills. Attatsiaq's work is preserved in the Manitoba Museum and the Royal Ontario Museum; she was also photographed by the settler artist Richard Harrington in 1951. Winifred Petchey Marsh acquired this tuilik panel from Attatsiaq after making a careful watercolour rendering of the inner coat (atigi) into which it was once integrated. Her depiction of the full garment is installed nearby.

Originaire de la région d'Eskimo Bay dans les Territoires du Nord-Ouest (aujourd'hui Arviat, au Nunavut), Attatsiaq est l'une des rares perleuses inuites dont le nom nous est connu. La plupart des objets personnels autochtones étaient recueillis par des colons et des Européens en tant que spécimens culturels, sans documentation aucune du nom des artisanes. Nous savons que la mère d'Attatsiaq, Pittau, et sa fille, Kautaq, partageaient son talent de perleuse. Les œuvres d'Attatsiaq sont conservées au Manitoba Museum et au Musée royal de l'Ontario. Elle a été photographiée par l'artiste allochtone Richard Harrington en 1951. Winifred Petchey Marsh a acquis ce panneau de tuilik d'Attatsiaq après avoir reproduit à l'aquarelle le manteau intérieur (atigi) duquel il faisait jadis partie. Vous pouvez apprécier sa représentation du parka ci-contre.

## YULIA BIRIUKOVA (1897–1972)

### *The Riverman, Frenchy Renaud, 1935*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Hamilton, Gift of Thoreau MacDonald, Esq., 1973 / Art Gallery of Hamilton, don de M. Thoreau MacDonald, 1973

74.43.2

Yulia Biriukova arrived in Toronto from the USSR with her architect sister Alexandra in 1929 and was quickly swept into the circle of the Group of Seven, becoming for many years the companion of J.E.H. MacDonald's son, Thoreau. A noted beauty, she apparently revelled in the aesthetics of the male form, in particular the husky Canadian "types" encountered in the iconography of her new-found homeland.

Recent research has revealed that the background of this painting was based on a sketch of a logging camp by MacDonald in the collection of the Art Gallery of Ontario, but the sitter himself, provocatively fondling his axe handle, could well have been a confection of the artist's imagination.

Yulia Biriukova, une émigrée russe, s'installe à Toronto avec sa sœur Alexandra, une architecte, en 1929. Elle ne tarde pas à intégrer le cercle du Groupe des Sept et partagera la vie du fils de J.E.H. MacDonald, Thoreau, pendant de nombreuses années. D'une grande beauté, elle se complaît manifestement dans l'esthétique de l'anatomie masculine, notamment celle des Canadiens costauds qui peuplent l'iconographie de sa nouvelle patrie.

De récentes recherches permettent d'affirmer que l'arrière-plan de ce tableau s'inspire du croquis d'un camp de bûcherons réalisé par MacDonald (aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario). Par contre, le sujet du tableau, la main posée sur le manche de sa hache de façon suggestive, est sans doute le fruit de l'imagination de l'artiste.

**YULIA BIRIUKOVA (1897–1972)**

*Prospector (Peter Swanson), 1934*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Hamilton, Gift of Thoreau

MacDonald, Esq., 1973 / Art Gallery of

Hamilton, don de M. Thoreau MacDonald, 1973

74.43.1

**YULIA BIRIUKOVA (1897–1972)**

*Portrait of Mrs. Carl Schaefer  
(Née Lillian Evers), 1933*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Ontario, Gift of a Friend of

the Gallery, 1992 / Musée des beaux-arts de

l'Ontario, don d'un Ami du Musée, 1992

92/70

## ANNORA BROWN (1899–1987)

1. *Blue Clematis*, 1964

Purchased 1964 / achat 1964  
64.13

2. *Pasque Flower*, 1958

Purchased 1958 / achat 1958  
58.45.20

3. *Saskatoon*, 1959

Purchased 1959 / achat 1959

4. *Yellow Lady's Slipper*, 1958

Purchased 1958 / achat 1958  
58.50.24

5. *Orange-Flowered Agoseris*, 1960

Purchased 1960 / achat 1960  
60.31.21

6. *Thimbleberry*, 1958

Purchased 1958 / achat 1958  
58.50.13

7. *Prairie Coneflower*, 1958

Purchased 1958 / achat 1958

watercolour and casein on paper  
/ aquarelle et caséine sur papier  
Glenbow Museum, Calgary  
/ Musée Glenbow, Calgary

**ANNORA BROWN (1899–1987)**

*Wild Flax*, 1960

watercolour and casein on paper / aquarelle et  
caséine sur papier

Glenbow Museum, Calgary, Purchased 1960 /  
Musée Glenbow, Calgary, achat 1960

60.31.47



**ANNORA BROWN (1899–1987)**

*Red Osier Dogwood, 1960*

watercolour and casein on paper / aquarelle et  
caséine sur papier

Glenbow Museum, Calgary, Purchased 1960 /

Musée Glenbow, Calgary, achat 1960

60.31.31

**ANNORA BROWN (1899–1987)**

*Beargrass, 1959*

watercolour and casein on paper / aquarelle et  
caséine sur papier

Glenbow Museum, Calgary, Purchased 1959 /

Musée Glenbow, Calgary, achat 1959

59.17.6

**EMILY CARR (1871–1945)**

*Edge of the Forest, c. 1935*

oil on paper / huile sur papier

McMichael Canadian Art Collection, Gift of Mrs.

Doris H. Speirs / Collection McMichael d'art

canadien, don de Mme Doris H. Speirs

1969.20

**EMILY CARR (1871–1945)**

*Self-Portrait, 1938–39*

oil on wove paper, mounted on plywood / huile  
sur papier vélin marouflé sur contreplaqué

National Gallery of Canada, Ottawa, Gift of

Peter Bronfman, 1990 / Musée des beaux-arts

du Canada, Ottawa, don Peter Bronfman, 1990

30755

## EMILY CARR (1871–1945)

### *Tree (Spiralling Upward)*, 1932–33

oil on paper / huile sur papier

Collection of the Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust / Collection de la Vancouver Art Gallery, fonds fiduciaire Emily Carr

42.3.63

This radical work by Carr was no doubt inspired by her visceral experiences of landscape in the British Columbia rainforest, but it suggests as well her interest in modern ways of conveying movement in the static medium of paint on canvas. Carr had travelled to New York and was aware of Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase, No. 2* (1912). Here she may be rising to the challenge of Cubism with her more faceted approach to form.

Cette œuvre radicale de Carr s'inspire sans doute des expériences viscérales qu'elle vit dans la forêt pluviale de la Colombie-Britannique. Cela dit, elle suggère aussi son intérêt pour les méthodes modernes utilisées pour créer une illusion de mouvement et contrer le statisme de la peinture. Carr avait visité New York et connaissait la toile *Nu descendant un escalier, no 2* (1912) de Marcel Duchamp. Elle cherche peut-être ici à relever le défi du cubisme avec une interprétation plus rythmée et fragmentée de la forme.

## EMILY CARR (1871–1945)

### *Tree Trunk, 1931*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust / Collection de la Vancouver Art Gallery, fonds fiduciaire Emily Carr

42.3.2

Carr protested the preoccupation with sex that she saw in the controversial writings of D.H. Lawrence and the paintings of Georgia O’Keeffe, yet the frank eroticism of this painting, with its rising fleshy trunk, suggests that her exposure to their ideas may have offered creative inspiration. Here, columnar form meets fleshy folds in a consummate fusion beyond the limitations of gender.

Carr s’opposait à la sexualité explicite des écrits controversés de D.H. Lawrence et des peintures de Georgia O’Keeffe. Or, le caractère résolument érotique de ce tableau, avec son tronc épais qui se dresse, suggère que leurs idées l’incitaient à exprimer sa créativité. Carr livre ici une rencontre fusionnelle du tronc et des plis charnus de l’arbre qui va au-delà des limitations imposées par le genre.

**EMILY CARR (1871–1945)**

*Loggers' Culls, 1935*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Vancouver Art Gallery, Gift of  
Miss I. Parkyn / Collection de la Vancouver Art  
Gallery, don de mademoiselle I. Parkyn

39.1

**EMILY CARR (1871–1945)**

*Kitwancool Totems, 1928*

oil on canvas / huile sur toile

Art Museum at the University of Toronto, Hart  
House Collection, Donated by the Graduating  
Class of 1929 / Musée d'art de l'Université  
de Toronto, collection Hart House, don de la  
promotion de 1929

HH1929.001

## EMILY CARR (1871–1945)

### *Portrait of Sophie Frank, 1914*

watercolour on paper / aquarelle sur papier Collection of / de Cameron Strang

Emily Carr first met the Skwxwú7mesh (Squamish) weaver Sewin̓chelwet (Sophie Frank), the subject of this portrait, in Vancouver in 1906; she was selling her baskets door to door. They eventually became friends, kept up a correspondence, and visited each other. Such a relationship between an Indigenous woman and a settler woman was unusual for the time, but the two bonded over their creative pursuits and Carr's interest in First Nations culture. Sewin̓chelwet wove baskets and sold them to provide for herself and her family, working at her home on the Mission Indian Reserve No. 1 in North Vancouver. The coiled storage basket on display nearby is one of few works that have been firmly attributed to her.

Emily Carr a rencontré la vannière skwxwú7mesh (squamish) Sewin̓chelwet (Sophie Frank), le sujet de ce portrait, à Vancouver en 1906. Elle faisait du porte-à-porte pour vendre ses paniers. Les deux femmes finissent par se lier d'amitié ; elles échangent des lettres et se rendent visite. De tels rapports entre une autochtone et une allochtone étaient rares à l'époque, mais leurs activités artistiques et l'intérêt de Carr pour la culture des Premières Nations les rapprochent. Sewin̓chelwet fabriquait ses paniers chez elle sur la réserve no 1 de Mission à Vancouver-Nord et les vendait pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille. Le panier de rangement enroulé présenté ci-contre est l'une des rares œuvres qui peut lui être attribuée sans conteste.

**EMILY CARR (1871–1945)**

*Mountain Forest, 1935 - 1936*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Vancouver Art Gallery, Emily

Carr Trust / Collection de la Vancouver Art

Gallery, fonds fiduciaire Emily Carr

VAG 42.3.27

**EMILY CARR (1871–1945)**

*Stumps and Sky, c. 1934*

oil on paper / huile sur papier

Collection of the Vancouver Art Gallery, Emily

Carr Trust / Collection de la Vancouver Art

Gallery, fonds fiduciaire Emily Carr

VAG 42.3.66

## CHEZZETCOOK, NOVA SCOTIA

*Basket / Panier*, n.d.

maple splint-wood ribbed basket / éclisses de bois d'érable

Nova Scotia Museum, Cultural History Collection

/ Nova Scotia Museum, Collection d'histoire culturelle

NSM 75.III.1

Black refugees from the United States entered Nova Scotia in large numbers during the War of 1812, many from the Chesapeake Bay area of Maryland and Virginia, lured by the offer of free land by the British, who were seeking to weaken the labour force on the American plantations by drawing workers north. They largely congregated in the small rural communities east of Halifax and Dartmouth, and many became farmers, bringing their fruit, vegetables and flowers to the Halifax Farmers' Market. Baskets were used to transport these crops, but they were also made for sale, with basket-making techniques handed down through multiple generations. The style of frame basket displayed here has its roots in Celtic tradition and was historically widely used by European and British fishermen and farmers. The technique was probably introduced to the Appalachian region by indentured white British labourers, who worked and lived closely alongside enslaved Black people in the seventeenth and eighteenth centuries.

Les réfugiés afro-américains ont été très nombreux à s'installer en Nouvelle-Écosse durant la Guerre de 1812. Beaucoup d'entre eux venaient de la région de Chesapeake Bay (Maryland et Virginie), attirés par la promesse de la liberté et les terres gratuites offertes par les Britanniques qui cherchaient à saper la main-d'œuvre des plantations américaines en attirant les travailleurs vers le nord. Les colons noirs se sont surtout rassemblés dans les petites communautés rurales à l'est de Halifax et de Dartmouth. Bon nombre d'entre eux sont devenus agriculteurs, vendant leurs fruits, légumes et fleurs au marché à Halifax. Les paniers servaient au transport des produits, mais ils étaient aussi fabriqués aux fins de vente. Les techniques de tressage de paniers étaient transmises d'une génération à l'autre. Le style de panier présenté ici a ses origines dans la tradition celtique. Il était largement répandu chez les pêcheurs et agriculteurs européens et britanniques. La technique a probablement été introduite dans la région des Appalaches par des travailleurs blancs britanniques qui travaillaient et vivaient aux côtés d'esclaves noirs aux dix-septième et dix-huitième siècles.



## PARASKEVA CLARK (1898–1986)

### *Presents from Madrid, 1937*

watercolour over graphite on wove paper / aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin  
National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased 1980 / Musée des beaux-arts du  
Canada, Ottawa, achat 1980  
23666

The “presents” indicated in this title were gifts to the artist from the Canadian physician and socialist Norman Bethune, her friend and sometime lover who served in the Spanish Civil War. Painted in the same year as her landmark *Petroushka* (in which the artist Elizabeth Wyn Wood and her new baby are pictured observing a political demonstration with near-satirical sweetness at upper left), this watercolour declares Clark’s passionately held leftist beliefs.

Les « cadeaux » dans le titre de cette œuvre sont ceux que Paraskeva Clark avait reçus du médecin et socialiste canadien Norman Bethune, son ami et amant occasionnel alors engagé dans la guerre civile espagnole. Peinte la même année que son célèbre tableau *Petroushka* (dans lequel l’artiste Elizabeth Wyn Wood est représentée avec son bébé dans le registre supérieur à gauche assistant à une manifestation politique avec un air bienveillant quasi satirique), cette aquarelle témoigne de l’ardeur des convictions gauchistes de Clark.



Paraskeva Clark, *Petroushka*, 1937, oil on canvas, National Gallery of Canada, Ottawa, purchased 1976, Photo: NGC, © Estate of Paraskeva Clark / Huile sur toile, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1976, Photo : MBAC, © Succession Paraskeva Clark

**PARASKEVA CLARK (1898–1986)**

*Still Life with Apples and Grapes, 1935*

oil on canvas / huile sur toile

The Thomson Collection at the Art Gallery of  
Ontario / La collection Thomson au Musée des  
beaux-arts de l'Ontario

AGOID.104118

**PARASKEVA CLARK (1898–1986)**

*Self-Portrait, 1931–32*

oil on cardboard / huile sur carton

Collection of Museum London, Ontario,  
Purchase, 1994 / Collection de Museum London,  
Ontario, achat 1994

94.A.36

**PARASKEVA CLARK (1898–1986)**

*October Rose, 1941*

oil on canvas / huile sur toile

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa,

Gift of Isabel McLaughlin, 1987 / Galerie

Robert McLaughlin, Oshawa, don

d'Isabel McLaughlin, 1987

1987CP31

**PARASKEVA CLARK (1898–1986)**

*Wartime Tragedy, 1945*

watercolour and chalk on paper / aquarelle et  
craie sur papier

Collection of / de Barry Appleton

## PARASKEVA CLARK (1898–1986)

### *Self-Portrait with a Concert Program,* 1942

oil with paper (concert program) on canvas /  
huile et papier (programme de concert) sur toile  
National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
1944 / Musée des beaux-arts du Canada,  
Ottawa, achat 1944  
4592

Paraskeva Clark came to Toronto via Paris as a Russian émigré, arriving in 1931. Having experienced the 1917 Russian Revolution firsthand, she never forgot its terrors or its utopian promise. Once in Canada, she remained committed to her homeland. In the year in which she made this work, when her country was under siege during the Second World War, she held a sale of her paintings in support of the Canadian Aid to Russia Fund. In this painting, she incorporates the paper program from a concert of Russian music into the surface of her work, her gaze meeting ours with wary pride.

Paraskeva Clark, une émigrée russe, est arrivée à Toronto en 1931 après un séjour à Paris. Elle n'oubliera jamais les horreurs et la promesse utopique de la Révolution russe qu'elle a vécue en 1917. Au Canada, elle demeure fidèle à sa patrie. L'année de la réalisation de cette œuvre, alors que la Russie est occupée durant la Seconde Guerre mondiale, elle organise une vente de ses peintures au profit du Fonds canadien d'aide à la Russie. Elle a intégré le programme d'un concert de musique russe dans ce tableau, son regard fixant le nôtre avec une fierté tranquille.

## PARASKEVA CLARK (1898–1986)

### *Leningrad Memories: Public Bath,* 1964

oil on board / huile sur panneau

Collection of Panya Clark Espinal and Javier  
Espinal / Collection de Panya Clark Espinal et  
Javier Espinal

Clark painted her memories of the Russian bathhouses of her youth four times over the course of her career, returning to the subject as if to a wellspring of identity. Clark revels in the diversity of female body types and poses in this pleasure palace of sisterly communion. The woman at centre appears as a sort of goddess figure, suggesting female strength and fecundity, while Cubist shards of light emanate from upper right.

Clark a peint quatre œuvres sur le thème des bains publics russes de son enfance, y puisant comme à une source identitaire. Clark se plaît à décrire la diversité des corps et des poses des femmes dans ce havre de communion sororale. La figure au centre ressemble à une déesse, évoquant la puissance féminine et la fécondité, tandis que des prismes de lumière cubistes jaillissent de la droite.

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket with Lid / Panier à couvercle,*  
c. 1920s

cedar, cherry bark, hide / cèdre, écorce de  
cerisier, peau

Royal Ontario Museum Collection

/ Collection du Musée royal de l'Ontario

988.47.4.1-2

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Cup and Saucer / Tasse et soucoupe,*  
c. 1900

cedar bark / écorce de cèdre

Royal Ontario Museum Collection, Given in

Memory of Mrs. Cecil Bradshaw, Mother of

Mrs. Jackson / Collection du Musée royal de

l'Ontario, don offert à la mémoire de Mme Cecil

Bradshaw, mère de Mme Jackson

## COAST SALISH (ATTRIB.)

*Basket with Lid / Panier à couvercle,*  
c. 1910

cedar, cherry bark, z-twisted cord / cèdre,  
écorce de cerisier, corde tordue en Z  
Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

## COAST SALISH (ATTRIB.)

*Basket with Lid / Panier à couvercle,*  
c. 19th–20th century

cedar, red and black cherry bark, hide / cèdre,  
écorce de cerisiers rouge et noir, peau  
Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario  
948.48.4

## COAST SALISH (ATTRIB.)

*Basket with Lid / Panier à couvercle,*  
1906–15

cedar, cherry bark, bone, metal / cèdre, écorce  
de cerisier, os, métal  
Royal Ontario Museum Collection, Dr. Howard  
Dickson Collection / Collection du Musée royal  
de l'Ontario, Collection du Dr Howard Dickson  
948.136.17.A-B

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket with Lid / Panier à couvercle,*  
1906–15

cedar, red and black cherry bark, hide / cèdre,  
écorce de cerisiers rouge et noir, peau  
Royal Ontario Museum Collection, Dr. Howard  
Dickson Collection / Collection du Musée royal  
de l'Ontario, Collection du Dr Howard Dickson

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier,* 1906–15

cedar, red and black cherry bark, hide / cèdre,  
écorce de cerisiers rouge et noir, peau  
Royal Ontario Museum Collection, Dr. Howard  
Dickson Collection / Collection du Musée royal  
de l'Ontario, collection du Dr Howard Dickson

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier,* c. 1900

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir  
Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario  
HN245



## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket with Lid / Panier à couvercle, c.  
1900*

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario  
985.33.1.1-2

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket with Tumpline  
/ Panier à sangle frontale, c. 1900*

cedar, red and black cherry bark, cedar bast,  
wool, hide / cèdre, écorce de cerisiers rouge et  
noir, liber de cèdre, laine, peau

Royal Ontario Museum Collection, Gift of Mrs.  
F.N.G. Starr / Collection du Musée royal de  
l'Ontario, don de Mme F.N.G Starr

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. 1900*

cedar, cherry bark, hide, rope / cèdre, écorce de  
cerisier, peau, corde

Royal Ontario Museum Collection, Gift of Dr.  
Andrew C. Panton / Collection du Musée royal  
de l'Ontario, don du Dr Andrew C. Panton

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. late 19th century*

cedar, red and black cherry bark, rope / cèdre,  
écorce de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. 1900*

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection, Gift of Dr.  
Andrew C. Panton / Collection du Musée royal  
de l'Ontario, don du Dr Andrew C. Panton

## **COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. late 19th century*

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

961.109.7.A-B

**COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. late 19th century*

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

961.109.8

**COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. late 19th century*

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

963.203.22

**COAST SALISH (ATTRIB.)**

*Basket / Panier, c. late 19th century*

cedar, red and black cherry bark / cèdre, écorce  
de cerisiers rouge et noir

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

963.203.21.A-B

**EMILY COONAN (1885–1971)**

*The Blue Armchair, c. 1929*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Musée national des beaux-arts  
du Québec, Purchase / Collection du Musée  
national des beaux-arts du Québec, achat  
1989.17

**EMILY COONAN (1885–1971)**

*The Chinese Kimono*, c. 1930

oil on canvas / huile sur toile Collection of / de  
Tony Comper

The *Chinese Kimono* presents a young girl seated holding a fan, and wearing a modestly tied Asian robe. The painting reflects the craze for Chinoiserie, the fanciful European interpretation of Asian styles. While the sitter meets our gaze with steady self-assurance, the very tight framing of her form in restricted space suggests a subcurrent of captivity.

The title of this work presents a cultural puzzle. The kimono is a garment that is traditional to Japanese culture, but the form itself derives from the earlier Chinese *hanfu*. It is unclear if the title of this work was bestowed by an art dealer, a scholar, or the artist herself, or if the garment was in fact of Chinese origin.

Ce tableau représente une jeune fille assise tenant un éventail et portant un peignoir asiatique modestement fermé. La composition illustre l'engouement de l'époque pour la chinoiserie, une interprétation européenne fantaisiste des styles asiatiques. Bien que le modèle rencontre franchement notre regard, le cadrage très serré de la figure suggère un certain assujettissement.

Le titre de cette œuvre pose une énigme culturelle. Si le kimono est traditionnellement associé à la culture japonaise, il dérive cependant du *hanfu* chinois. On ne sait pas bien si le titre a été choisi par un marchand d'art, un spécialiste ou par l'artiste elle-même, ou encore si le vêtement est effectivement d'origine chinoise.

## IRENE SELENA SPARKS DRUMMOND (1883–1961)

### *Basket / Panier*, n.d.

maple splint-wood ribbed basket / éclisses de bois d'érable  
Nova Scotia Museum, Cultural History Collection  
/ Nova Scotia Museum, Collection d'histoire culturelle  
NSM 73.147.2

During the 1920s and 30s some 85 per cent of Black women in Canada worked as domestic servants (including, most likely, the subject of Prudence Heward's painting *Dark Girl*, shown nearby), with the balance engaging in farming and factory work. Immigration permits often stipulated such professions. (It would not be until the 1950s that Black women in Canada first registered as students in art schools, as their access to financial resources improved.) Like Indigenous women of the day, Black women often made and sold baskets to earn money and to express their creativity and sense of identity.

Irene Selena Sparks Drummond of Cherry Brook, Nova Scotia, was a third-generation descendant of Louisa and Henry Jackson, refugees to Canada who registered their birthplaces in an 1871 census as the United States and Congo, Africa, respectively. Sparks Drummond is one of very few Black basket makers in Nova Scotia from this period to whom we can attribute specific works.

Durant les années 1920 et 1930 quelque 85 pour cent des femmes noires au Canada étaient en service domestique (y compris, sans doute, le sujet du tableau de Prudence Heward, *Jeune fille à la peau brune*, présenté ci-contre), le reste travaillant dans les champs ou en usine. Les permis d'immigration stipulaient souvent de telles professions. (Ce n'est que dans les années 1950 que les femmes noires au Canada se sont inscrites dans des écoles d'art, leurs ressources financières s'étant améliorées.) Comme les femmes autochtones, ces femmes fabriquaient souvent des paniers pour gagner de l'argent et exprimer leur créativité et leur identité.

Irene Selena Sparks Drummond de Cherry Brook, en Nouvelle-Écosse, était une descendante de troisième génération de Louisa et Henry Jackson, des réfugiés installés au Canada qui ont inscrit respectivement les États-Unis et le Congo, en Afrique, comme lieux de naissance lors du recensement de 1871. Sparks Drummond est l'une des très rares tresseuses de paniers de l'époque en Nouvelle-Écosse à laquelle nous pouvons attribuer des œuvres précises.

## SUZANNE DUQUET (1916–2000)

### *Group*, 1941

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec, Gift of the Artist / Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de l'artiste

1996.94

*Group* is a masterpiece by a Québec artist we may never know in full measure; almost all her paintings have been lost over time. This painting was made when Duquet was still in art school and depicts the artist at the easel surrounded by her sisters in a confined domestic setting. The arrangement of their poses confers a fierce intensity on the scene, with the artist seemingly at pains to evoke her own estrangement at centre stage, notably absent the trappings of traditional femininity. Duquet paints her working hands enlarged and roughened, while her sisters' hands appear as raptor-like claws, spiked with blood-red nails.

Ce chef-d'œuvre a été réalisé par une artiste québécoise que nous n'apprécierons peut-être jamais à sa juste valeur, presque toutes ses peintures ayant été perdues au fil des ans. Exécutée alors que Duquet était encore aux études, la composition représente l'artiste à son chevalet entourée de ses sœurs dans un cadrage serré. La disposition des figures confère à la scène une intensité hors du commun, l'artiste s'attachant à se dissocier du groupe et renonçant à toute connotation féminine. Les mains de Duquet sont grossières et rugueuses, tandis que celles de ses sœurs ressemblent aux talons d'un rapace armés d'ongles rouge sang.

**REGINA SEIDEN GOLDBERG**  
(1897–1991)

From left to right:

*Old Palace, Venice, c. 1923*

*A Pierrette, 1925*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of / de Tony Comper

Pierrot, a character from the Italian *commedia dell'arte*, has long been a figure in European culture, famously painted in the eighteenth century by the French artist Antoine Watteau. Here, however, Seiden Goldberg gives the trope a modern twist, empowering her female Pierrette with Jazz Age sass. With her hand on her hip and a glance tossed over her shoulder, Seiden Goldberg's model embodies the new female independence and freedom afoot in the 1920s.

Pierrot, un personnage de la *commedia dell'arte*, fait depuis longtemps partie de la culture européenne. Le peintre français du dix-huitième siècle Antoine Watteau en a fait un de ses sujets privilégiés. Seiden Goldberg livre ici une réinterprétation moderne du sujet, prêtant à sa Pierrette une désinvolture typique de l'époque du jazz. Lançant un regard par-dessus son épaule, une main plaquée sur la hanche, son modèle incarne la femme libre et indépendante des années 1920.



**REGINA SEIDEN GOLDBERG**  
(1897–1991)

From left to right:

*Nudes, c. 1925*

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
1926 / Musée des beaux-arts du Canada,  
Ottawa, achat 1926

3353

*Tramps by the Seine, c. 1922–24*

oil on panel / huile sur panneau

Private Collection / Collection particulière

In the traditional genre of the nude, the female subject is offered to the gaze of the viewer, supine and available. Here, though, Seiden Goldberg seems to subvert the genre with her view of two intimate female subjects immersed in each other's company. Chatting away, they seem oblivious to our gaze.

Dans la tradition du nu féminin, le sujet allongé s'offre littéralement au regard du spectateur. Ici, Seiden Goldberg bouleverse les attentes du genre, représentant un moment d'intimité entre deux femmes. Elles bavardent, indifférentes à notre regard.

## BESS LARKIN HOUSSER HARRIS (1890–1969)

### 3. *Mountain Fantasia*, n.d.

oil on canvas / huile sur toile  
Private Collection / Collection particulière, Victoria

### 4. *Day's End*, c. 1928

oil on canvas / huile sur toile  
Collection of John and Katia Bianchini / Collection de John et Katia Bianchini

Like many Canadian artists of the day— such as Yvonne McKague Housser, whose works are shown nearby—Bess Harris was influenced by the example of the American Precisionist painters Charles Sheeler and Charles Demuth. Here she gives her evocation of an Ontario town a warmer inflection, with the hanging laundry at right signalling daily life being lived. Pink-tinged skies suggest the pleasures of evening and labour's end on this quiet street.

*Day's End* (also exhibited as *In Northern Ontario*) is among Bess Harris's most important works, yet, until now, little has been known about it. New research by the art historian Catharine Mastin has revealed the location of the scene to be the silver-mining town of Cobalt, Ontario. The Group of Seven artists Franklin Carmichael and A.Y. Jackson also painted Cobalt in 1930 and 1932, respectively. Their two drawings, pictured here, were both titled *Cobalt* and depict the very town site shown in Bess Harris's painting. While Carmichael stands farther back, to include a broader view of the bend in the street, Harris moves in closer to the scene, offering a stronger diagonal momentum to her image. In keeping with her concern for the mood of a scene, she evokes a quiet moment in the town's daily activities under an overcast and stormy sky.

Comme de nombreux artistes canadiens de l'époque, notamment Yvonne McKague Housser dont les œuvres sont présentées dans cette salle, Bess Harris subit elle aussi l'influence des peintres précisionnistes américains comme Charles Sheeler et Charles Demuth. Ici, cependant, le vêtement mis à sécher à droite témoigne de la vie au quotidien, apportant une note chaleureuse à cette représentation d'un village de l'Ontario. Le ciel teinté de rose annonce les douceurs du soir et de la fin d'une journée de travail sur cette rue tranquille.

Ce tableau (également exposé sous le titre *In Northern Ontario*) compte parmi les œuvres les plus importantes de Bess Harris, mais jusqu'alors peu de choses nous étaient connues à son sujet. Des recherches menées par l'historienne de l'art Catharine Mastin permettent d'affirmer qu'il représente la ville minière de Cobalt, en Ontario. Franklin Carmichael et A.Y. Jackson, membres du Groupe des Sept, y ont également peint sur le motif en 1930 et 1932 respectivement. Leurs dessins, reproduits ici, s'intitulent tous deux *Cobalt* et représentent la même scène que le tableau de Harris. Carmichael présente une vue plus éloignée, qui privilégie la courbe décrite par la rue, tandis que Harris propose un plan plus rapproché, la diagonale qui traverse la composition servant à la dynamiser. Fidèle à son souci de l'ambiance, elle évoque un moment de quiétude dans les activités quotidiennes de la ville sous un ciel maussade.



Franklin Carmichael, *Cobalt*, 1930, graphite on paper, McMichael Canadian Art Collection, Gift of Mrs. R.G. Mastin, 1993, 1993.25.14 / mine de plomb sur papier. Collection McMichael d'art canadien; don de Mme R.G. Mastin, 1993, 1993.25.14



A.Y. Jackson, *Cobalt*, graphite on paper, McMichael Canadian Art Collection, Gift of the artist, 1974, 1974.7.191 / mine de plomb sur papier. Collection McMichael d'art canadien; don de l'artiste, 1974, 1974.7.191

**BESS LARKIN HOUSSER HARRIS**  
(1890–1969)

1. *Old Mine Shaft, Cobalt, c. 1930*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of / de John and Katia Bianchini

2. *Untitled (Cubist Landscape),  
c. 1950s*

oil on hardboard / huile sur panneau dur

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa,

Gift of Margaret H. Knox, 1984 / Robert

McLaughlin Gallery, Oshawa, don de

Margaret H. Knox, 1984

1984HBI31

Bess Harris enjoyed hiking in high alpine places, as did her husband, Lawren Harris. The couple shared an ecstatic relationship to the natural world and an interest in the tenets of theosophy, a blend of world religions that was influential to many artists and thinkers during the early twentieth century. This abstracted mountain scene was one of her favourite creations, and she kept it with her until her death.

L'artiste et son mari, Lawren Harris, aimaient faire des randonnées d'altitude. Le couple était passionné de la nature et s'intéressait aux principes de la théosophie, un amalgame de religions du monde qui a influencé de nombreux artistes et penseurs au début du vingtième siècle. Ce paysage montagneux abstrait était l'une des œuvres préférées de Bess Harris, qui ne s'en est jamais départie.

## PRUDENCE HEWARD (1896–1947)

### *Girl Under a Tree*, 1931

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Hamilton, Gift of the Artist's Family, 1961 / Art Gallery of Hamilton, don de la famille de l'artiste, 1961

61.72.4

One of the most eccentric nudes in the history of Canadian art, Heward's *Girl under a Tree* provokes interpretation. Vivid, awkward, and almost alarmingly vital, the muscular female figure is seen with her neck cranked at an uncomfortable angle, her enormous damp eyes turned away from the viewer. Even her relationship to her grassy lair feels contrived. Heward was ever the mistress of the uncomfortable moment. The painting originally hung in the artist's bedroom.

Un des nus les plus insolites dans l'histoire de l'art canadien, le tableau de Heward invite à l'interprétation. Dynamique, empruntée et d'une vitalité presque inquiétante, la figure féminine musclée est présentée avec le cou tourné à un angle inconfortable, ses grands yeux humides détournés du spectateur. Son rapport avec le havre de verdure manque lui aussi de naturel. Heward était passée maître dans la création de malaises. L'artiste avait accroché le tableau au mur de sa chambre à coucher.

**PRUDENCE HEWARD (1896–1947)**

*Sisters of Rural Quebec, 1930*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Windsor, Gift of the Willistead

Art Gallery of Windsor Women's Committee,

1962 / Art Gallery of Windsor, don de la

Willistead Art Gallery du Windsor Women's

Committee, 1962

1962.016

## PRUDENCE HEWARD (1896–1947)

### *Dark Girl*, 1935

oil on canvas / huile sur toile

Art Museum at the University of Toronto, Hart House Collection, Purchased by the Art Committee with Income from the Harold and Murray Wrong Memorial Trust Fund, 1936 / Musée d'art de l'Université de Toronto, collection Hart House, acquis par le Comité de l'art grâce au Fonds fiduciaire commémoratif Harold et Murray Wrong, 1936

HH1936.001

Heward's painting is one of the more contentious works in Canadian art. While some critics of the day celebrated Heward's depiction of her Black subject for the extraordinary sensuality of the paint handling and vivid psychological intensity, others made hostile, indeed racist, comments. The evident vulnerability of the model, and the hyper-fecundity of the lush sumacs arranged in near-tropical profusion around her, suggest the artist's fetishization of the Black female subject. Was Heward self-consciously allowing the space of privilege between herself and her Black subject to be rendered palpable on the canvas, critiquing her own voyeuristic role (the sitter was likely a servant working for Heward's family), or does the artist take a perverse pleasure in the woman's evident discomfort and subordination? Heward challenges the tradition of the Black nude in Western art, the subject's downcast expression here countering the idea that she is the willing recipient of the European gaze.

Ce tableau de Heward compte parmi les œuvres d'art canadien les plus contestées. Si certains critiques de l'époque applaudissent à la sensualité hors du commun de la facture et de l'intensité psychologique de sa représentation d'un nu féminin noir, d'autres émettent des commentaires négatifs, voire racistes. La vulnérabilité manifeste du sujet et la fécondité débridée et luxuriante des sumacs qui l'entourent laissent croire que l'artiste pose un regard fétichiste sur la femme noire. Heward cherche-t-elle volontairement à concrétiser l'espace de privilège entre elle et son sujet, critiquant son propre rôle de voyeur (le sujet était sans doute une domestique à l'emploi de la famille de l'artiste) ou prend-elle un plaisir pervers dans le malaise palpable et la subordination de la femme noire ? Heward rompt avec la tradition du nu noir dans l'art occidental, l'air abattu du sujet s'opposant à l'idée qu'elle se soumet volontairement au regard européen.

## PRUDENCE HEWARD (1896–1947)

### *At the Theatre, 1928*

oil on canvas / huile sur toile

The Montréal Museum of Fine Arts, Purchase, Horsley and Annie Townsend Bequest / Musée des beaux-arts de Montréal, achats, legs Horsley et Annie Townsend 1964.1492

Following the First World War, many young women suddenly found themselves navigating the city and its public spaces without male company. The two women in the foreground of this painting seem to revel in such liberties, enjoying their time together in one of the theatres that lined St. Catherine Street in Montréal. Their soft and vulnerable necks and shoulders are observed as if surreptitiously, from behind.

The subjects here have been identified as Marion and Elizabeth Robertson, sisters of the painter Sarah Robertson, who was a great friend of Heward's; both she and Sarah were associated with the Beaver Hall group of painters. Despite the consummate skill of this painting's execution, Heward had to endure insufferable commentary from an uncomprehending public. Even such a sophisticated critic and artist as Toronto's Bertram Brooker could be off the mark. "I was slightly disappointed in the treatment of the background figures," he opined, apparently missing the point of the artist's modernist simplification of secondary forms for dramatic effect.

À la fin de la Première Guerre mondiale, de nombreuses jeunes femmes se retrouvent soudainement à parcourir la ville et à fréquenter les espaces publics sans chaperons masculins. Ici, les deux femmes au premier plan semblent apprécier leur liberté, passant un bon moment ensemble dans l'un des nombreux théâtres de la rue Sainte-Catherine à Montréal. Gracieux et dénudés, le cou et les épaules des femmes donnent l'impression d'être observés à la dérobée.

Les sujets ont été identifiés comme Marion et Elizabeth Robertson, les sœurs de l'artiste Sarah Robertson, amie inséparable de Heward. Robertson et Heward étaient toutes deux associées au Groupe de Beaver Hall. Malgré son exécution aboutie, ce tableau a valu à Heward des commentaires désobligeants de la part d'un public intransigent. Même Bertram Brooker, critique d'art et artiste torontois avisé, a fait fausse route. « Le traitement des personnages à l'arrière-plan m'a un peu déçu », écrit-il. La simplification moderne des formes secondaires au profit de la théâtralité lui avait manifestement échappée.

**PRUDENCE HEWARD (1896–1947)**

*Young Girl with Rose*, n.d.

oil on canvas / huile sur toile

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Gift  
of Isabel McLaughlin, 1989 / Robert McLaughlin  
Gallery, Oshawa, don d'Isabel McLaughlin, 1989  
1989HP143

**PRUDENCE HEWARD (1896–1947)**

*Portrait of a Seated Young Lady*,  
1929–41

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Musée national des beaux- arts  
du Québec, Purchase / Collection du Musée  
national des beaux-arts du Québec, achat  
2010.236



## PRUDENCE HEWARD (1896–1947)

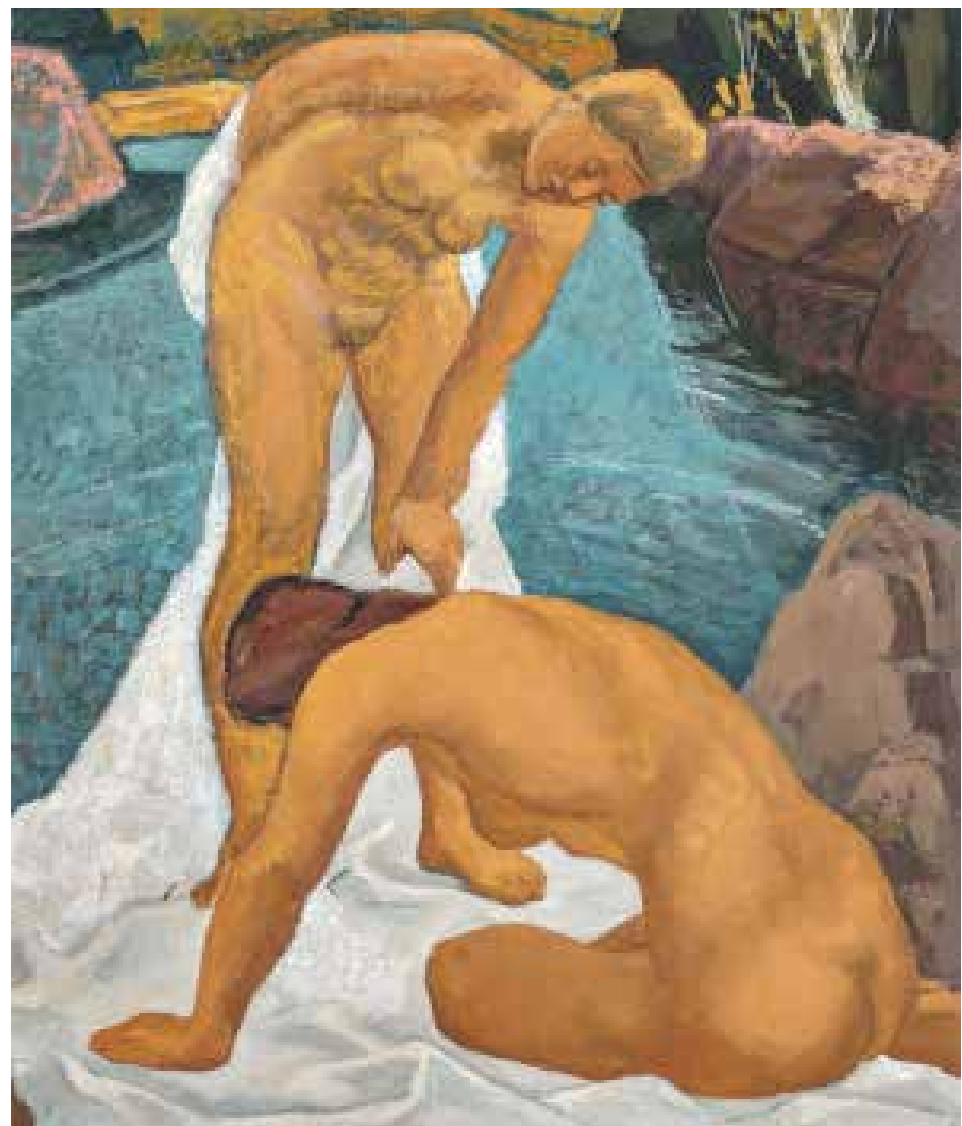
### *The Bather*, 1930

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Windsor, Purchased 1974 / Art Gallery of Windsor, achat 1974  
1974.01

This massive work offers a striking counter volley to the pictorial tradition of women at the seaside, which continued to be a staple subject of both male and female artists well into the twentieth century. (Group of Seven member Edwin Holgate, for example, presents a typical modernist interpretation in his work *The Bathers*, below, in the McMichael's collection.) Heward defies expectations here, delivering a modern amazon notable for her athleticism and bodily solidity, her pose at unabashed odds with the demure gender stereotype long prevalent in Canadian art.

Cette monumentale composition oppose un contraste saisissant à la tradition picturale des baigneuses, un thème privilégié par les artistes, tant les femmes que les hommes, jusqu'au milieu du vingtième siècle. (Edwin Holgate, membre du Groupe des Sept, en présente une interprétation moderne dans l'œuvre de la collection du McMichael intitulée *The Bathers* et présentée ci-dessous.) Ici, Heward défie les conventions, livrant une amazone moderne au corps athlétique et robuste, dont la pose détonne avec la modestie des représentations genrées typiques de l'art canadien.



Edwin Holgate, *Nudes in the Laurentians*, n.d., oil on canvas, McMichael Canadian Art Collection, Purchased 1984, Photo: Craig Boyko, © Estate of Edwin Holgate / Huile sur toile, Collection McMichael d'art canadien, achat 1984, Photo: Craig Boyko, © Succession Edwin Holgate

## YVONNE MCKAGUE HOUSSER (1897–1996)

### *Marguerite Pilot of Deep River (Girl with Mulleins)*, c. 1936–40

oil on canvas / huile sur toile

McMichael Canadian Art Collection, Gift of the Founders, Robert and Signe McMichael / Collection McMichael d'art canadien, don des fondateurs Robert et Signe McMichael 1966.16.13

Although McKague Housser's artist friend Isabel McLaughlin recalled that this painting resulted from a visit the two women made to Lake Nipigon in 1929, it was more likely painted later, from a sketch made during a 1932 trip to the Ottawa Valley with a group of artists who set up camp on the traditional territory of the Algonquin. McKague Housser's original version of the painting, displayed at the Tate Gallery in London in 1938 and reproduced below, showed the woman's face with much more rounded features and a warmer expression. In revising the painting sometime after it was exhibited, McKague Housser simplified her neckline and rendered her expression more difficult to interpret. An air of unease permeates, and the previous sweetness has vanished.

Malgré les souvenirs de l'artiste Isabel McLaughlin, une amie de McKague Housser, voulant que cette peinture ait été réalisée lors d'un séjour des deux femmes au lac Nipigon en 1929, elle a probablement été exécutée lors d'une excursion de groupe dans la vallée de l'Outaouais en 1932, durant laquelle les artistes ont campé sur les terres traditionnelles des Algonquins. Dans la version originale de la peinture, présentée à la Tate Gallery à Londres en 1938 et reproduite ci-dessous, le visage de la femme est beaucoup plus rond et son expression plus chaleureuse. Après avoir exposé le tableau, McKague Housser a choisi de simplifier l'encolure de la robe et de donner au sujet un air fermé. Le charme de la version originale a cédé à une ambiance trouble.



Installation view, *A Century of Canadian Art*, room 10, Tate Gallery, London, UK, 1938, National Gallery of Canada, Ottawa, EX-0288, Photo: NGC / Vue d'installation de l'exposition *A Century of Canadian Art*, salle 10, Tate Gallery, Londres, 1938, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, EX-0288, Photo : MBAC

## YVONNE MCKAGUE HOUSSER (1897–1996)

### *Quebec Village, c. 1928*

oil on canvas / huile sur toile

McMichael Canadian Art Collection, Gift of the Founders, Robert and Signe

McMichael / Collection McMichael d'art canadien, don des fondateurs Robert et Signe McMichael

1966.16.14

Retitled for this exhibition from its historic title, *The Half-Breed's House*, this painting depicts a derelict structure, most likely at the heart of the village of Baie-Saint-Paul, in a region of Québec much frequented by artists. With her original title, McKague Housser drew viewers to the picture's undercurrent: the pictorial contrast between the well-kept, brightly painted houses and the small dwelling with its resting inhabitant. The disparity between this Indigenous person's standard of living compared with that of his fellow villagers, alongside the representation of his indolence, would seem to indicate her complicity in the racism of the time.

Ce tableau, jadis appelé *The Half-Breed's House* [La maison du métis], a été rebaptisé dans le contexte de cette exposition. La bicoque représentée se situe sans doute au cœur du village de Baie-Saint-Paul, une région du Québec fréquentée par les artistes. Le titre original de l'œuvre faisait valoir le discours implicite de la composition : le contraste entre les maisons coquettes et bien entretenues et la petite cabane délabrée, son occupant se reposant à l'extérieur. La disparité entre le niveau de vie de la figure autochtone et celui des autres villageois, jumelée à l'indolence du personnage, laisse entendre que l'artiste souscrivait au racisme de l'époque.

**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*Silver Mine, Cobalt, 1930*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of Museum London, Ontario,  
F.B. Housser Memorial Collection, 1945 /  
Collection de Museum London (Ontario),  
collection commémorative F.B. Housser, 1945  
45.A.41

**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*Rosspport, Lake Superior, 1930*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of Museum London, Ontario,  
F.B. Housser Memorial Collection, 1945 /  
Collection de Museum London (Ontario),  
collection commémorative F.B. Housser, 1945  
45.A.44

**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*Two Children, c. 1936*

oil on Masonite / huile sur panneau dur  
The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa,  
Gift of the Estate of Don & Pat McClennan /  
Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de la  
succession Don et Pat McClennan, 2000  
2000HY23

**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*Deserted Mine Shaft, Cobalt, c. 1932*

oil on panel / huile sur panneau Collection of /  
de Barry Appleton

McKague Housser's depictions of Cobalt range from the downright scruffy to the homey and cosy to the faceted and austere as she wrestled with her subject matter. Some of her larger paintings of Cobalt, made later in her Toronto studio, express a bold utopian vision of industry in the North, a view she relates in her letters to friends. The silver mines were operated by Canadians and new immigrant workers arriving from all over the world in pursuit of opportunity. This influx displaced the Indigenous inhabitants of the region, though the Group of Seven and their circle continued to present Canada as an unpeopled land ripe for the taking.

McKague Housser a livré de nombreuses interprétations de Cobalt, se débattant avec son sujet. Elle l'a représenté sous divers aspects: franchement misérable, accueillant et intime, et fragmenté et austère. Certaines de ses grandes peintures de Cobalt, exécutées dans son atelier de Toronto, expriment une audacieuse vision utopique de l'industrialisation du Nord, dont elle rendait compte dans ses lettres à ses amies. Les mines étaient exploitées par des travailleurs canadiens et immigrants venus de partout dans le monde en quête d'une vie meilleure. Cet afflux a forcé les populations autochtones à quitter la région, le Groupe des Sept et leur cercle continuant néanmoins à représenter le Canada comme un territoire dépeuplé qui ne demandait qu'à être conquis.

**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*Silver Mine, Cobalt*, n.d.

oil on plywood / huile sur contreplaqué  
Loch Gallery, Calgary

Although McKague Housser was married to the Group of Seven's "mythologizer-in-chief," Fred Housser, she came to see the Canadian landscape on her own terms. She was the first to recognize the rapidly industrializing North as a worthwhile subject for art. During a trip to visit a friend in Gowgonda, Ontario, in 1919, she was struck by the architectural forms of the boom town of Cobalt and was determined to return to paint it. This small painting is a sketch for the larger *Silver Mine, Cobalt* (1930), installed nearby. While that larger finished work depicts a trio of workers with their miners' lamps alight at day's end, this study features only the buildings themselves. By the time both paintings were made, production in Cobalt was in sharp decline. The workers pictured may have been figments of the artist's imagination.

Bien que mariée au « mythologue en chef » du Groupe des Sept, Fred Housser, McKague Housser a sa propre vision du paysage canadien. Elle est la première à faire de l'essor industriel du Nord un sujet artistique. Au cours d'un séjour chez une amie à Gowgonda, en Ontario, en 1919, l'artiste est frappée par les formes architecturales de la ville-champignon de Cobalt et se promet d'y retourner pour les peindre. Cette pochade a servi de modèle à la grande peinture *Silver Mine, Cobalt* (1930) présentée ci-contre. L'œuvre définitive représente trois ouvriers munis de lampes de mineur allumées au crépuscule, tandis que la pochade se résume aux seuls édifices. Au moment de la réalisation des deux œuvres, la production à Cobalt était à son déclin. Les ouvriers représentés ici sont peut-être issus de l'imagination de l'artiste.

## YVONNE MCKAGUE HOUSSER (1897–1996)

### *Sketch for “Cobalt”, c. 1931*

oil on canvas / huile sur toile

Private Collection / Collection particulière

This work was exhibited by the artist in 1931 at the Ontario Society of Artists annual exhibition, but it failed to sell. According to family lore, a staff member at the National Gallery of Canada advised McKague Housser to brighten her palette. Her subsequent paintings of Cobalt are more colourful and lively, presenting a less gritty view of industry in Ontario’s North.

Cette œuvre a été présentée dans le cadre de l’exposition annuelle de l’Ontario Society of Artists en 1931, mais elle n’a pas trouvé preneur. Selon la famille, un collègue masculin du Musée des beaux-arts du Canada aurait conseillé à McKague Housser d’égayer sa palette. Ses représentations ultérieures de Cobalt sont plus colorées et plus animées, proposant une vision moins réaliste de l’industrie dans le nord de l’Ontario.



Coniagas Mine—Headframe and Mill, Cobalt, Ontario, n.d., Natural Resources Canada fonds, Library and Archives Canada, a017810 / Chevalement et puits de la mine Coniagas, Cobalt, Ontario, s.d., Fonds Ressources naturelles du Canada, Bibliothèque et Archives Canada, a017810



**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*South Shore, Quebec, 1933*

oil on canvas / huile sur toile

Art Museum at the University of Toronto, Hart  
House Collection, Gift of the Graduating Year,  
1934 / Musée d'art de l'Université de Toronto,  
collection Hart House, don de la promotion 1934  
HH1934.001

**YVONNE MCKAGUE HOUSSER**  
(1897–1996)

*Town of Cobalt, c. 1935*

oil on canvas / huile sur toile

The Estate of Yvonne McKague Housser /  
Succession d'Yvonne McKague Housser

**ANGELE KATT (c. 1845–1926)**

*Birchbark Basket with Lid*  
*/ Panier d'écorce de bouleau*  
*à couvercle, c. 1914*

birchbark and leather / écorce de bouleau et cuir  
Royal Ontario Museum Collection  
/ Collection du Musée royal de l'Ontario  
998.134.3.1

## ANNE MARIA KIGER'LERK (KIGLERK)

*Amauti*, 1937

caribou skin and fur, beaded panels, black  
cotton thread / peau et fourrure de caribou,  
panneaux perlés, fil de coton noir  
Manitoba Museum, Collection of Winifred  
Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred  
Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H5-21-25

Inuit women often beaded and then re-beaded their clothing over several seasons, trying out new combinations to display their virtuosity. Beads, originally made of Venetian glass, were valuable for trade and were introduced to the Arctic as early as the mid-fifteenth century. They would often be saved and passed down through generations for reuse, so one garment might feature beads from different historic periods.

Les Inuites avaient l'habitude de perler et re-perler leurs vêtements au fil des saisons, essayant de nouveaux agencements pour faire valoir leur talent. Introduites en Arctique au milieu du quinzième siècle, les perles, à l'origine en verre de Venise, étaient des objets d'échange très prisés. Elles étaient souvent transmises de génération en génération pour être réutilisées, un vêtement pouvait donc être orné de perles de différentes périodes.

## MARION LONG (1882–1970)

### *The Fan*, 1914

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Hamilton, Gift of Dr. J.S. Lawson,  
1961 / Art Gallery of Hamilton, don du Dr J.S.  
Lawson, 1961

61.77.Q

Long's portrait of a woman in a kimono sets up a triangulating dynamic: she looks at the mirror, the mirror reveals her to us, and we look back, observing the scene as a whole. Afloat in a subtle atmosphere of whites and grays, she stands poignantly alone, a woman of leisure perhaps stranded in a domestic scene, absorbed in her own experience. As the art historian Kristina Huneault has observed, her very physical form suggests the pronoun "I."

Ce portrait d'une femme en kimono participe d'une dynamique triangulaire : elle regarde dans le miroir, le miroir renvoie son image et nous regardons le miroir, observant la scène dans son entièreté. Enveloppée dans un camaïeu subtil de blancs et de gris, sa solitude est émouvante. Peut-être s'agit-il d'une mondaine isolée dans un intérieur, absorbée dans sa propre expérience. Comme le fait remarquer l'historienne de l'art Kristina Huneault, elle se tient droit comme un « I », ou le « je » anglais.

**MARION LONG (1882–1970)**

*Lower Bay Street, the Mystic City,*  
1930–35

oil on board / huile sur panneau

Art Gallery of Hamilton, on Permanent Loan  
from the Ontario Heritage Foundation, Gift of  
Fred Schaeffer / Art Gallery of Hamilton, prêt  
permanent de la Fiducie du patrimoine ontarien ;  
don de Fred Schaeffer

71.77.2

**MARION LONG (1882–1970)**

*The Artist's Studio, c. 1925*

oil on board / huile sur panneau

Collection of John and Katia Bianchini /  
Collection de John et Katia Bianchini

**MARION LONG (1882–1970)**

*The Little Fruit Store, 1925–30*

oil on board / huile sur panneau

Private Collection, Nova Scotia  
/ Collection particulière, Nouvelle-Écosse

## MARION LONG (1882–1970)

From left to right:

### *A Gray Day in the City, c. 1937*

oil on board / huile sur panneau  
Collection of / de François Gingras

### *The Gay Yellow Awnings, c. 1931*

oil on board / huile sur panneau  
City of Toronto Art Collection, Gift of Margaret  
Boyd / Collection d'art de la Ville de Toronto,  
don de Margaret Boyd  
A83-41

Building on the artistic precedent of her teacher Robert Henri at the Art Students League of New York, Long took her own city, Toronto, as her subject. Here she documents the newly opened Eaton's College Street department store. Other paintings by Long reveal the concrete canyons of the downtown financial district or the daily activity in the Ward, an immigrant neighbourhood where Toronto City Hall now stands.

Prenant exemple sur son professeur à l'Art Students League de New York, le peintre Robert Henri, Marion Long fait de Toronto, sa ville natale, un sujet privilégié. Ici, elle documente l'ouverture récente du grand magasin Eaton's de la rue College. D'autres tableaux de Long représentent les couloirs en béton du quartier des finances du centre-ville ou la vie au quotidien dans le Ward, un quartier ethnique qui loge aujourd'hui l'Hôtel de ville de Toronto.

## MARION LONG (1882–1970)

### *Figures in the Park, c. 1915*

oil on board / huile sur panneau

Private Collection / Collection particulière,  
Mississauga (Ontario)

An eccentric picture in Long's oeuvre, this clearly shorthand oil sketch shows a couple in an urban park. Whether they have come here for relaxation or are vagrants who have found a moment of rest in their travels, their poses seem angular and awkward, while the branches overhead heighten the tense mood. The attributed date may possibly be incorrect; the painting may depict the effect of the Great Depression, during which many were rendered homeless.

Une composition qui fait exception dans l'œuvre de Long, cette esquisse à l'huile sommaire représente un couple dans un parc. Qu'il s'agisse d'un couple en train de se détendre ou d'itinérants qui profitent d'un moment de répit, leurs poses sont anguleuses et maladroitement, tandis que les branches ajoutent à l'atmosphère tendue de la composition. La date attribuée à l'œuvre est peut-être erronée. Le tableau témoigne peut-être des conséquences de la Grande dépression, au cours de laquelle de nombreuses personnes se sont retrouvées à la rue.

## MARION LONG (1882–1970)

From left to right:

### *Morning Sun, c. 1925*

oil on wood panel / huile sur panneau de bois  
Collection of Andrew and Valerie Pringle /  
Collection d'Andrew et Valerie Pringle

### *Untitled, c. 1920*

oil on panel / huile sur panneau  
Collection of Andrew and Valerie Pringle /  
Collection d'Andrew et Valerie Pringle

The busy, low-slung streetscape of the Ward was a source of fascination for Long, as it was for Lawren Harris in his early career, and she painted it often, recording the colours and textures of the goods on display and the labour of the shopkeepers. While Harris's city paintings are notable for their sense of quietude and stasis, Long's seem to sing with the hustle and bustle of morning chores.

Le paysage urbain du quartier Ward a longtemps fasciné Long, tout comme Lawren Harris en début de carrière, et elle l'a peint à maintes reprises, reproduisant les couleurs et les textures des marchandises et le labeur des commerçants. Là où les peintures de Harris se distinguent par leur sentiment de quiétude et de statisme, celles de Long se font l'écho du brouhaha des tâches matinales.



**FRANCES LORING (1887–1968)**

*Mermaid and Seahorses, c. 1921*

painted plaster / plâtre peint

Art Gallery of Greater Victoria, Gift of Mrs. F.  
Maud Brown / Art Gallery of Greater Victoria,  
don de Mme F. Maud Brown

1980.017.002

**FRANCES LORING (1887–1968)**

*Florence Wyle, 1911*

plaster with paint / plâtre peint

National Gallery of Canada, Ottawa, Bequest  
of Florence Wyle, Toronto, 1968 / Musée des  
beaux-arts du Canada, Ottawa, legs Florence  
Wyle, Toronto, 1968

37080

## FRANCES LORING (1887–1968)

### *The Derelicts*, 1929

bronze

Art Gallery of Ontario, Gift of the Canadian National Exhibition Association, 1966 /  
Musée des beaux-arts de l'Ontario, don de la Canadian National Exhibition Association, 1966  
1686

Loring was always one to take on the issues of the day, modelling here a mother and child left destitute in the Great Depression. *Grief*, nearby, depicts a female figure bent in sorrow, perhaps evoking the many women left without lovers, husbands, friends and brothers by the end of the First World War. Loring was a founder of the Sculptors Society of Canada in 1928. Her most prominent legacy is the many large-scale public works she made in and around Toronto, such as *Lion Monument* (1939–40), on the Queen Elizabeth Way, but her small works carry equivalent emotional power in concentrated form.

Frances Loring n'hésitait pas à aborder les grandes questions de l'heure, représentant ici une mère et son enfant tombés dans l'indigence durant la Grande dépression. *Grief* [Douleur], ci-contre, représente une femme accablée de douleur, évoquant peut-être les nombreuses femmes ayant perdu des amants, des maris, des amis et des frères lors de la Première Guerre mondiale. Loring comptait parmi les fondateurs de la Sculptors Society of Canada en 1928. Elle est surtout connue pour ses monumentales œuvres publiques installées à Toronto et dans les environs, dont le *Monument au lion* (1939-1940) sur Queen Elizabeth Way, mais ses œuvres de plus petites dimensions sont empreintes de la même charge émotive.

**FRANCES LORING (1887–1968)**

*Grief*, c. 1917

bronze

Art Gallery of Ontario, Anonymous Gift, 1976

/ Musée des beaux-arts de l'Ontario,

don anonyme, 1976

76/209

**FRANCES LORING (1887–1968)**

*The Furnace Girl*, 1918–19

bronze

Canadian War Museum, Beaverbrook Collection

of War Art / Musée canadien de la guerre,

Collection d'art militaire Beaverbrook

19710261-0415

## PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)

### *Head of a Woman, c.1930*

oil on plywood / huile sur contreplaqué

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa,

Purchased 1981 / Galerie Robert McLaughlin,

Oshawa, achat 1981

1981MP34

The identity of this subject is not known, but her demeanour seems strikingly modern. Far from ingratiating herself with the viewer, she remains disengaged, her heavy-lidded eyes looking into the middle distance. This is the face of a woman lost in her own thoughts. The lush greens in the flesh tones are applied with great confidence and sensuality, yet they evoke an unwholesome pallor.

L'identité du sujet n'est pas connue, mais son maintien est résolument moderne. Loin de se faire bien voir du spectateur, elle se complaît dans l'indifférence, son regard lourd fixant le lointain. C'est le visage d'une femme perdue dans ses sombres pensées. Les verts riches rehaussant la carnation sont le résultat d'une touche assurée et sensuelle, évoquant une pâleur malsaine.

**PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)**

*Self-Portrait, c. 1935*

oil on panel / huile sur panneau

Art Gallery of Ontario, Purchased with  
Assistance from Wintario, 1978 / Musée des  
beaux-arts de l'Ontario, achat avec l'aide de  
Wintario, 1978

78/121

**PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)**

*The Tangled Garden, 1935*

oil on multi-ply wood-pulp board / huile sur  
carton multiplex

Art Gallery of Ontario, Purchase, 1980 / Musée  
des beaux-arts de l'Ontario, achat 1980

80/22

## PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)

### *A Descent of Lilies, 1935*

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
1993 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
achat 1993

37056

One of the most radical works of the period, this painting was made when the artist was living in New York. In scale, colour and content it captures her imagination in full flight.

Rearing horses and labial lilies float in space, suggesting the pleasures of the flesh, while her standing self-portrait at the centre evokes a startling wide-shouldered strength. At bottom right, she depicts her hand holding up a sexy blossom for a closer look.

L'artiste a réalisé cette œuvre, l'une des œuvres les plus radicales de l'époque, alors qu'elle vivait à New York. La dimension, la palette et le contenu sont autant d'éléments qui témoignent de son imagination débridée. Dans cet autoportrait, des chevaux se cabrant et des lis aux allures de lèvres flottent dans l'espace, suggérant les plaisirs de la chair, tandis que l'artiste debout au centre de la composition évoque une carrure peu courante. Dans le coin inférieur droit, elle représente sa main tenant une fleur sensuelle qui se prête au regard du spectateur.

**PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)**

*Sumac; Trees and Lake, c. 1931*

oil on panel / huile sur panneau

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa,  
Purchased 1981 / Galerie Robert McLaughlin,  
Oshawa, achat 1981

981MP92r/v

**PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)**

*House Plant, c. 1930*

oil on plywood / huile sur contreplaqué

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa,  
Purchased 1981 / Galerie Robert McLaughlin,  
Oshawa, achat 1981

1981MP33

## PEGI NICOL MACLEOD (1904–1949)

### *The Slough*, 1928

oil on plywood / huile sur contreplaqué

Collection of / de Tony Comper

For Pegi Nicol MacLeod, the art of self-portraiture held a special fascination. Among her finest examples of the genre, *The Slough* is the most psychologically harrowing. A sense of tension is palpable here, as Nicol MacLeod orchestrates an extraordinary interplay of colour and line to taut psychological effect. The subject's gaze is averted, but her expression conveys an almost demonic intensity, as the artist sets up a call and response between her own features and the petals of the potted cyclamen plant extended toward us.

L'art de l'autoportrait exerçait sur Pegi Nicol MacLeod une étrange fascination. *The Slough*, l'un des plus beaux exemples du genre, est le plus émouvant d'un point de vue psychologique. La tension est palpable, la remarquable interaction de couleurs et de lignes exerçant un effet psychologique profond. Le sujet détourne le regard, mais son expression exprime une intensité quasi diabolique. L'artiste utilise une structure d'appel et de réponse entre ses traits et les pétales du cyclamen qui se déploient vers le spectateur.



## WINIFRED PETCHY MARSH (1905–1995)

### *Padlirmiut Woman's Atigi or Inner Coat (Front View), 1933–34*

gouache and watercolour over graphite / gouache et aquarelle sur mine de plomb  
Prince of Wales Northern Heritage Centre, Yellowknife, Gift of the National Chapter of  
the Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 / Centre du patrimoine septentrional  
Prince-de-Galles, Yellowknife, don de la section nationale de l'Imperial Order Daughters  
of the Empire, 1977

977.037.029

During the forty years she lived in the Arctic, Petchey Marsh painted many detailed studies of the Padlirmiut Inuit, the terrain, local activities, and the beaded garments made by the women in the community. Several are included in this gallery. Over time, Petchey Marsh purchased a number of garments created by the women she had come to know so well, which, after her death, became part of the collection of the Manitoba Museum. These garments are shown together with the delicate watercolours she made, both now far from the landscape and the people who served as her inspiration.

Durant les quarante qu'elle a vécu dans l'Arctique, Petchey Marsh a exécuté de nombreuses études détaillées des Padlirmiut, de la nature, des activités locales et des vêtements perlés fabriqués par les femmes dans les différentes communautés, dont plusieurs figurent dans cette salle. Au fil des ans, Petchey Marsh a acheté plusieurs vêtements créés par les femmes qu'elle en était venue à connaître si bien. À sa mort, les vêtements sont entrés dans la collection du Manitoba Museum. Ils sont ici réunis avec les délicates aquarelles qu'elle a réalisées, aujourd'hui loin des paysages et des populations qui les ont inspirés.

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Aivilingmiut Woman's Atigi or  
Inner Coat (Front View), 1933–34*

gouache and watercolour over graphite /  
gouache et aquarelle sur mine de plomb  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.031

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Arctic Cameo, 1937*

watercolour on paper / aquarelle sur papier  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.024

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Padlirmiut Hair Sticks, Headband,  
Watch Pocket, Girl's Puberty Symbol,  
Boy's Hood Ornament, Earrings,  
Sewing Pouch and Cuff Bands, 1933–34*

gouache and watercolour over graphite /  
gouache et aquarelle sur mine de plomb  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.033

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Ice Igloo, 1937*

watercolour on paper / aquarelle sur papier  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.017

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Padlirmiut Camp Life in the Fall, 1937*

watercolour on paper / aquarelle sur papier  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.002

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Padlirmiut Grave, n.d.*

watercolour on paper / aquarelle sur papier  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale  
de l'Imperial Order Daughters of the Empire,  
1977977.037.019

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Largest Known Padlirmiut Soapstone  
Cooking Pot, n.d.*

Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.020

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Padlirmiut Woman's Atigi or  
Inner Coat (Rear View), 1933–34*

gouache and watercolour over graphite /  
gouache et aquarelle sur mine de plomb  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.30

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Padlirmiut Summer Camp, 1935*

watercolour on paper / aquarelle sur papier  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.007

Petchey Marsh arrived in Arviat, Nunavut (then Eskimo Point, Northwest Territories), in 1933 as the wife of an Anglican missionary, Donald Marsh. Before her marriage, she had trained as an artist in her native London, England, and in preparation for life among the Padlirmiut Inuit had studied basic medical and dental practice. When she wasn't pulling teeth or delivering babies in Arviat, Petchey Marsh put her artistic skills to use recording life in the tiny settlement, seeming to revel in the dazzling play of Arctic light and the austere geometries of tents against the sky. Her husband was known to leave notes around their home reminding her that she was first and foremost an artist.

Petchey Marsh est arrivée à Eskimo Point, dans les Territoires du Nord-Ouest (auj. Arviat, au Nunavut), en 1933 en compagnie de son mari Donald Marsh, un missionnaire anglican. Avant son mariage, elle avait reçu une formation artistique dans sa ville natale de Londres. Pour se préparer à la vie chez les Inuits Padlirmiut, elle a fait des études médicales et dentaires sommaires. Lorsqu'elle n'était pas occupée à arracher des dents ou à accoucher des femmes à Arviat, elle faisait la chronique de la vie dans le minuscule hameau, se délectant dans l'éblouissant jeu de lumière arctique et de la géométrie austère des tentes se découpant sur le ciel. Son mari laissait de petits mots dans différentes pièces de la maison lui rappelant qu'elle était d'abord et avant tout une artiste.

## WINIFRED PETCHEY MARSH (1905–1995)

### *Heeootoroot, 1939*

watercolour on paper / aquarelle sur papier

Prince of Wales Northern Heritage Centre, Yellowknife, Gift of the National Chapter of the Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 / Centre du patrimoine septentrional Prince-de-Galles, Yellowknife, don de la section nationale de l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977

977.037.012

Little is known about Heeootoroot, the subject of this watercolour by Winifred Petchey Marsh. At the time that Petchey Marsh painted her likeness, Inuit passed on their histories and stories orally, so precise dates of birth, marriage, and other life events were not formally recorded. Paintings, photographs, and objects made and gathered by Petchey Marsh suggest that Heeootoroot, a Padlirmiut Inuk, spent time in Arviat, Nunavut (then Eskimo Point, Northwest Territories).

Petchey Marsh acquired one of Heeootoroot's intricately beaded amautis, now in the collection of the Manitoba Museum, and photographs show her wearing it on the tundra before it was purchased by or traded to Petchey Marsh and her missionary husband. Heeootoroot likely made the elaborate hair sticks she wears in the portrait.

Nous connaissons peu de choses sur Heeootoroot, le sujet de cette aquarelle de Winifred Petchey Marsh. À l'époque où l'artiste a peint ce portrait, les Inuits recouraient à la tradition orale pour transmettre leurs histoires et récits, les dates exactes de naissance, de mariage et autres événements marquants n'ont donc pas été enregistrées. Les peintures, photos et objets réalisés et amassés par Petchey Marsh laissent entendre que Heeootoroot, une Inuite padlirmiut, a vécu à Eskimo Point, dans les Territoires du Nord-Ouest (aujourd'hui Arviat, au Nunavut).

L'artiste s'est procuré un des amautis richement brodés de perles par Heeootoroot, aujourd'hui dans la collection du Manitoba Museum. Des photographies la montrent portant l'amauti sur la toundra avant qu'il soit acheté ou échangé par Petchey Marsh et mari, qui était missionnaire. Heeootoroot a probablement fabriqué les baguettes qu'elle porte ici dans ses cheveux.

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Cache for Autumn Storage, Fall, 1937*

watercolour on paper / aquarelle sur papier  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de  
la section nationale de l'Imperial Order  
Daughters of the Empire, 1977  
977.037.008

**WINIFRED PETCHEY MARSH**  
(1905–1995)

*Aivilingmiut Woman's Atigi or  
Inner Coat (Rear View), 1933–34*

gouache and watercolour over graphite /  
gouache et aquarelle sur mine de plomb  
Prince of Wales Northern Heritage Centre,  
Yellowknife, Gift of the National Chapter of the  
Imperial Order Daughters of the Empire, 1977 /  
Centre du patrimoine septentrional Prince-de-  
Galles, Yellowknife, don de la section nationale de  
l'Imperial Order Daughters of the Empire, 1977  
977.037.032



## ISABEL MCLAUGHLIN (1903–2002)

### *Tree*, 1935

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased 1984 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1984  
28500

For the researcher on Canadian women artists in the 1920s and 1930s, it seems all roads led to Isabel McLaughlin, a tireless supporter of her many female colleagues across the country who drew strength from her vision, good company, and generosity.

Her monumental work *Tree* was first shown at the Art Gallery of Toronto in 1936, and it had a dramatic impact, described by the critics of the day as “seething with verve,” “curiously fascinating,” and “arresting.” Today, it is still all these things and more. We can also now see how it diverges from the male tradition established by the Group of Seven. While their landscapes characteristically present a natural world viewed from a vantage point of mastery, here we find ourselves subordinate to the mighty force of nature. In this vision, she may have been expressing her solidarity with the American artist Georgia O’Keeffe, whose works such as *The Lawrence Tree* (1929) describe the overwhelming presence of these giants of the natural world.



Tous les chemins de recherche sur les artistes canadiennes des années 1920 et 1930 semblent menés à Isabel McLaughlin. Défenseure infatigable de ses nombreuses consœurs à travers le pays, elle tirait sa force de sa vision, sa convivialité et sa générosité.

Sa magistrale composition *Tree* a été présentée pour la première fois à l’Art Gallery of Toronto en 1936. L’œuvre a fait grand bruit, les critiques de l’époque la décrivant comme « un tour d’adresse », « étrangement fascinante » et « saisissante ». Aujourd’hui, le tableau n’a rien perdu de sa résonance, au contraire. Il diverge nettement de la tradition masculine établie par le Groupe des Sept. Là où les paysages du collectif s’articulent autour de la maîtrise de nature, ici c’est le spectateur qui est subjugué par la formidable puissance de la nature.

McLaughlin cherchait peut-être à exprimer sa solidarité avec l’artiste américaine Georgia O’Keeffe, dont les œuvres comme *The Lawrence Tree* (1929) décrivent la présence écrasante de ces géants de la nature.

Georgia O’Keeffe, *The Lawrence Tree*, 1929, oil on canvas, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 1981.23, Photo: Allen Phillips/Wadsworth Atheneum, © Georgia O’Keeffe Museum/SOCAN (2021) /

Huile sur toile, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 1981.23, Photo: Allen Phillips/Wadsworth Atheneum  
© Succession Georgia O’Keeffe

## ISABEL MCLAUGHLIN (1903–2002)

### *Nude Study, c. 1930*

oil on canvas / huile sur toile

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Gift  
of the Estate of Isabel McLaughlin, 2003 /  
Galerie Robert McLaughlin, Oshawa, don de la  
succession Isabel McLaughlin, 2003  
2003MI57

This little-known, hallucinatory work is a startlingly original contribution to the Canadian canon, with woman and forest merging into one surging whole. McLaughlin's loose, rhythmic brush strokes reveal an extraordinary sensuality and confidence. The artist's small study for this work appears nearby.

Cette œuvre peu connue au caractère surnaturelle se veut un apport étonnamment original au canon de l'art canadien, la femme et la forêt se fondant l'un dans l'autre. La facture libre et rythmée de McLaughlin exprime une sensualité et une confiance hors du commun. La petite étude pour cette œuvre est présentée ci-contre.

**ISABEL MCLAUGHLIN (1903–2002)**

*Sketch for “Nude Study”, c. 1930*

charcoal on paper / fusain sur papier  
Collection of Steve and Sonya Jones  
/ Collection de Steve et Sonya Jones

## KATHLEEN MUNN (1887–1974)

### *Mother and Child*, c. late 1920s

oil on canvas laid on paperboard / huile sur toile marouflée sur carton

Art Gallery of Hamilton, Gift of Yvonne McKague Housser, 1971 / Art Gallery of Hamilton, don d'Yvonne McKague Housser, 1971  
71.86.1

In this small painting, the theme of mother and child receives an almost brutal retelling, with the thickly muscled maternal form engulfing the baby curled in her lap. Powerfully androgynous, the subject's form recalls the strikingly masculine women of Michelangelo, or the near-grotesque mystical beings that inhabit William Blake's apocalyptic worlds. The work eventually belonged to the painter Yvonne McKague Housser, whose husband, Fred Housser, had bought it from the artist. McKague Housser donated the painting to the Art Gallery of Hamilton in 1971. Her own work appears nearby.

Ce petit tableau se veut une réinterprétation quasi brutale du thème de la mère à l'enfant, la figure maternelle fortement musclée enveloppant le bébé reposant sur ses genoux. Résolument androgyne, la figure évoque les femmes étonnamment masculines de Michel-Ange ou les êtres mythiques à la limite du grotesque peuplant les univers apocalyptiques de William Blake. L'œuvre a appartenu à l'artiste Yvonne McKague Housser, son mari, Fred Housser, l'ayant achetée de Munn. McKague Housser, dont les œuvres sont présentées dans la salle adjacente, a offert le tableau à l'Art Gallery of Hamilton en 1971.

**KATHLEEN MUNN (1887–1974)**

*Last Supper, 1938*

graphite on paper / mine de plomb sur papier  
Art Gallery of Ontario, Purchased 1945  
/ Musée des beaux-arts de l'Ontario, achat 1945  
2797

**KATHLEEN MUNN (1887–1974)**

*Untitled (Figure in a Landscape),  
c. 1923*

oil on canvas / huile sur toile  
Art Gallery of Ontario, Gift of Bernard and  
Sylvia Ostry, 2018 / Musée des beaux-arts de  
l'Ontario, don de Bernard et Sylvia Ostry, 2018  
2019/2277

## KATHLEEN MUNN (1887–1974)

### *Untitled (Two Figures in a Landscape), c. 1925*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Ontario, Gift of William and Verna Richards, 2012 / Musée des beaux-arts de l'Ontario, don de William et Verna Richards, 2012  
2012/98

New research conducted by Georgiana Uhlyarik at the Art Gallery of Ontario has revealed how the complex arrangement of shapes and faceted forms in this Kathleen Munn painting complied with the principles of dynamic symmetry, a compositional system governing proportion developed by the Canadian-born American Jay Hambidge. These principles were derived from nature and from Greek art. Here two figures, perhaps a modern-day Adam and Eve, move like flickering apparitions through an abstracted landscape of bronze and gold.

De nouvelles recherches menées par Georgiana Uhlyarik au Musée des beaux-arts de l'Ontario révèlent que la configuration complexe des formes et triangles dans ce tableau de Kathleen Munn obéissent aux principes de la symétrie dynamique, un système de composition proportionnelle développé par l'Américain d'origine canadienne Jay Hambidge. Ces principes sont dérivés de la nature et de l'art grec. Ici, Adam et Ève (version moderne) se déplacent à la manière de manifestations vacillantes dans un paysage abstrait de bronze et d'or.

## KATHLEEN MUNN (1887–1974)

### *Descent from the Cross* (*Passion Series*), c. 1935

ink and graphite on paper / encre et mine de  
plomb sur papier

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Gift  
of Isabel McLaughlin, 1993 / Robert McLaughlin  
Gallery, Oshawa, don d'Isabel McLaughlin, 1993  
1993MK30

One of Munn's decisive gifts to Canadian art is her fervent fusion of Christian symbolism with Cubist form. The story of the Passion of Christ was the subject of myriad drawings and paintings by the artist, radical updates to one of European art history's familiar themes. Although she was among Canada's most sophisticated painters at the time, Munn would abandon her artistic career some five years later.

Une des contributions les plus importantes de Munn à l'art canadien est sans conteste sa fusion viscérale du symbolisme chrétien et de la forme cubiste. L'artiste a consacré d'innombrables dessins et peintures à la Passion du Christ, qui sont autant de réinterprétations radicales d'un des thèmes privilégiés de l'histoire de l'art européen. Bien que figurant parmi les artistes les plus accomplies du pays, Munn allait renoncer à sa carrière quelque cinq années plus tard.

**KATHLEEN MUNN (1887–1974)**

*Untitled (Two Nudes in a Landscape),*  
c. 1928–30

oil on canvas / huile sur toile

Collection of / de Wayne Richards

**KATHLEEN MUNN (1887–1974)**

*Ascension (Passion Series),* c. 1934–35

ink on paper / encre sur papier

Collection of the University Club of Toronto /

Collection de l'University Club of Toronto



**KATHLEEN MUNN (1887–1974)**

*Portrait of a Young Man, c. 1921*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of / de Mercedes Espinosa

This striking portrait was recently found in a Toronto private collection and is shown here for the first time in many decades. It likely depicts a young friend or colleague from Munn's student days in New York, where she was exposed to Cubism. Returning to Toronto, Munn participated in the first exhibition of abstract painting in Canada in 1935.

Récemment découvert dans une collection particulière de Toronto, ce remarquable portrait n'a pas été montré en public depuis de très nombreuses années. Il représente probablement un jeune ami ou collègue de Munn alors qu'elle était étudiante à New York, où elle s'est initiée au cubisme. De retour à Toronto, l'artiste a participé à la première exposition canadienne consacrée à la peinture abstraite en 1935.

**KATHLEEN MUNN (1887–1974)**

*Untitled (Crucifixion), c. 1927–28*

oil on canvas / huile sur toile

Agnes Etherington Art Center, Queen's University, Kingston, Purchase, Donald Murray Shepherd Bequest Fund and Chancellor Richardson Memorial Fund, 2019; Restored through the John L. Russell and Gerald Brenner Fund, 2019 / Centre d'art Agnes Etherington, Université Queen's, Kingston, achat, Fonds de legs Donald Murray Sheperd et Fonds commémoratif chancelier Richardson ; restauration financée par le Fonds John L. Russel et Gerald Brenner, 2019  
62-003

## **NAKODA / DAKOTA**

### *Moccasins, c. late 19th century*

tanned skin, beads (opaque, translucent), wool fabric, rawhide, sinew thread / peau tannée, perles (opaques, transparentes), étoffe de laine, cuir brut, tendon

Manitoba Museum, Collection of Winifred Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh

H4-1-69

## **NAKODA / DAKOTA**

### *Moccasins, c. 1932*

leather, glass beads, sinew, rawhide / cuir, perles de verre, tendon, cuir brut

Manitoba Museum, Collection of Winifred Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh

H4-45-47 A+B

## LILIAS TORRANCE NEWTON (1896–1980)

*Anna*, c. 1923

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased 1926 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1926

3347

This compelling early portrait most likely depicts a Japanese Canadian contemporary of Torrance Newton's named Anna Yoshida. She was the daughter of Manzo Yoshida, a Japanese merchant and the proprietor of two shops selling fashionable Japanese trade goods in Montréal. (The art historian John Geoghegan has recently matched her features to a later photograph of Anna Yoshida printed in the *Montréal Gazette*.) Whatever the identity of the sitter, though, her unflappable composure suggests the precedent of the nineteenth-century French artist Jean-Dominique-Auguste Ingres, whose distinctive portraits in turn reprise those of Renaissance artists.

Exécuté en début de carrière, ce portrait saisissant représente sans doute Anna Yoshida, une contemporaine canadienne d'origine japonaise de Torrance Newton. Elle était la fille de Manzo Yoshida, le propriétaire de deux boutiques d'importations japonaises à la mode à Montréal. (L'historien de l'art John Geoghegan l'a récemment reconnu dans une photographie ultérieure d'Anna Yoshida publiée dans la *Gazette de Montréal*.) Peu importe l'identité du sujet, son impassibilité évoque l'œuvre de l'artiste français du dix-neuvième siècle Jean-Dominique-Auguste Ingres, dont les portraits distinctifs puisaient au répertoire de la Renaissance.

**LILIAS TORRANCE NEWTON**  
(1896–1980)

*Louis Muhlstock, c. 1937*

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Ottawa, Royal Canadian Academy of Arts Diploma Work, Deposited by the Artist, Montréal, 1940 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, morceau de réception à l'Académie royale des arts du Canada, présenté par l'artiste, Montréal, 1940  
4552

In this gripping portrait, Torrance Newton brings us nose to nose with the painter Louis Muhlstock, a fellow Montréaler known for his depictions of the street life of the city and the plight of the working class during the Great Depression. Here, Torrance Newton has taken in her subject with a steady, sympathetic gaze that matches the sitter's own thoughtful intensity.

Dans ce fascinant portrait, le spectateur se retrouve nez à nez avec le peintre montréalais Louis Muhlstock, connu pour ses scènes de rue et ses représentations de la classe ouvrière durant la Grande dépression. Ici, Torrance Newton livre un portrait issu d'une observation calme et sympathique qui fait écho à l'introspection du sujet.

**LILIAS TORRANCE NEWTON**  
(1896–1980)

*Bunny*, c. 1931

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Greater Victoria, Gift of Mrs.  
Frances Plaunt-Hall / Art Gallery of Greater  
Victoria, don de Mme Frances Plaunt-Hall  
1982.027.001

This nude portrait was once owned by the Toronto artist Florence Wyle, whose sculptures of the female nude are presented in an adjacent gallery. Standing apart from the norms established by male painters, Torrance Newton presents her topless subject looking with frank directness at the viewer, a dead-on pose that would have been slightly unnerving to audiences at the time. Who she was, we do not know—a paid model, most likely—but she exudes a self-reliant detachment that is as striking now as it was nearly a century ago.

Ce portrait a déjà appartenu à la sculptrice torontoise Florence Wyle, dont les nus sont présentés dans une salle adjacente. S'affranchissant des normes établies par les artistes masculins, Torrance Newton présente son sujet nu, le regard fixé sur le spectateur, une pose qui n'aurait pas manqué de troubler le public de l'époque. Nous ignorons son identité, sans doute un modèle rémunéré, mais elle fait preuve d'une indifférence aussi saisissante aujourd'hui qu'il y a près d'un siècle.

**LILIAS TORRANCE NEWTON**  
(1896–1980)

*Elise Kingman, 1930*

oil on canvas / huile sur toile

The Montréal Museum of Fine Arts, Gift of  
Margaret K. Carsley, Niece of Elise Kingman  
/ Musée des beaux-arts de Montréal, don de  
Margaret K. Carsley, nièce d'Elise Kingman  
2008.180

Kingman was a friend of the artist's; both women served in London during the First World War, as did many young Canadian women. Here, however, Torrance Newton depicts her friend as a woman of leisure, poised on the precipice of marriage and motherhood. Her gaze is aloof and authoritative, while her revealed shoulder suggests a softer side, amplified by the lily at right. "The impact of the sitter's personality on mine is what I paint," Torrance Newton once famously said. A contemporary critic wrote that her colours "dazzle like the screech of a trumpet."

Kingman était une amie de Torrance Newton. À l'instar de nombreuses jeunes Canadiennes, elles avaient toutes deux servi à Londres durant la Première Guerre mondiale. Ici, l'artiste représente cependant son amie en mondaine, au bord du précipice du mariage et de la maternité. Son regard est distant et son air autoritaire, tandis que son épaule suggère un côté plus tendre, rehaussé par le lis à droite. « L'impact de la personnalité du sujet sur la mienne, voilà ce que je peins », tel est la boutade lancée par Torrance Newton. Un critique de l'époque a écrit que ses couleurs « éblouissent comme les fanfares d'une trompette ».

**ELIZABETH STYRING NUTT**  
(1870–1946)

From left to right:

*The Northwest Arm, Halifax, 1926*

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
1927 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
achat 1927

3511

*Winter, Northwest Arm, Halifax, 1927*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Art Gallery of Nova Scotia, Gift of  
Robert L. Stanfield, Ottawa, Ontario, in Memory  
of Mary Hall Stanfield, 1979 / Collection de l'Art  
Gallery of Nova Scotia, don de Robert L. Stanfield,  
Ottawa, à la mémoire de Mary Hall Stanfield, 1979  
1979.8



**ELIZABETH STYRING NUTT**  
(1870–1946)

In case, from left to right:

*“Significance,” or Flower Drawing  
with the Children, 1921*

*Flower Drawing with the Children,*  
1916

*The Why in the Drawing Lesson:  
In Answer to the Questions Asked by  
the Public School Teachers of Nova  
Scotia, 1929*

3 books

88 pages, 82 pages, 41 pages

J.W. Northend, Sheffield, England NSCAD

University Library Special Collections,

Donald Soucy Early Art Education Collection

/ Collections spéciales de la bibliothèque de la

NSCAD University, Collection de livres d’art

pour enfants Donald Soucy

nscad:93, 108, 83

**ELIZABETH STYRING NUTT**  
(1870–1946)

*Purcell's Ferry, 1929*

oil on canvas / huile sur toile

Private Collection / Collection particulière

Nutt succeeded her friend Arthur Lismer at the helm of the Victoria School of Art (now the Nova Scotia College of Art and Design University) in 1919, a post she held for twenty-five years. (Like Lismer, she came to Canada from Sheffield, England.) The support she gave to women artists was instrumental in the development of the art of the region, while her ability to capture the distinctive light of Atlantic sea and sky secured her a special place in the art history of the Maritimes.

Nutt a succédé à son ami Arthur Lismer à la direction de la Victoria School of Art (actuel Nova Scotia College of Art and Design University) en 1919 – un poste qu'elle occupera pendant vingt-cinq ans. (Nutt et Lismer étaient tous deux originaires de Sheffield, en Angleterre.) Le soutien qu'elle a apporté aux femmes artistes a joué un rôle de premier plan dans le développement de l'art de la région, tandis que son habileté à rendre la lumière distinctive de l'Atlantique et de son ciel lui a valu une place de choix dans l'histoire de l'art des Maritimes.

**ELIZABETH STYRING NUTT**  
(1870–1946)

*Red Maple, Northwest Arm, Halifax,*  
n.d.

oil on board / huile sur panneau

Collection of CFFI Ventures Inc. (as Collected by  
John Risley) / Collection de CFFI Ventures Inc.  
(réunie par John Risley)

## PADLIRMIUT / CARIBOU INUIT

*Bonnet, 1926-37*

wool flannel cloth (stroud), cotton cloth, glass beads, sinew, cotton thread, caribou skin /  
flanelle, coton, perles de verre, tendon, fil de  
coton, peau de caribou

Manitoba Museum, Collection of Winifred  
Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred  
Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh

H5-21-300

## **PADLIRMIUT / CARIBOU INUIT**

*Bonnet, 1926–37*

caribou skin, sinew, cotton thread, linen thread,  
wool flannel cloth (stroud), glass beads, canvas  
/ peau de caribou, fil de coton, fil de lin, flanelle,  
perles de verre, toile

Manitoba Museum, Collection of Winifred  
Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred  
Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H5-21-299

## **PADLIRMIUT / CARIBOU INUIT**

*Bonnet, 1926–37*

wool flannel cloth (stroud), glass beads, caribou  
fur, flat cotton braid ribbon, sinew, cotton  
thread / flanelle, perles de verre, fourrure de  
caribou, ruban de coton tressé, tendon, fil de  
coton

Manitoba Museum, Collection of Winifred  
Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred  
Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H5-21-161

## **PADLIRMIUT / CARIBOU INUIT**

*Bonnet, 1926-37*

wool flannel cloth (stroud), flat cotton braid ribbon, glass bead, sinew, cotton thread, canvas cloth, caribou skin / flanelle, ruban de coton tressé, perle de verre, tendon, fil de coton, toile, peau de caribou

Manitoba Museum, Collection of Winifred Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H5-21-106

## **PADLIRMIUT / CARIBOU INUIT**

*Bonnet, 1926-36*

wool flannel cloth (stroud), felt, wool yarn, glass beads, mother-of-pearl button, canvas cloth, sinew, cotton thread / flanelle, feutre, laine, perles de verre, bouton nacré, toile, tendon, fil de coton

Manitoba Museum, Collection of Winifred Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H5-21-103

## KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)

### *Tipis, “Indian Days,” Banff, 1944*

Conté crayon on paper / crayon Conté sur papier  
McMichael Canadian Art Collection, Bequest of  
Kathleen Daly Pepper / Collection McMichael  
d’art canadien, legs Kathleen Daly Pepper  
1995.5.31.RV

The “Indian Days” at Banff were an annual staple of the Western Canadian tourist circuit, and Daly Pepper shared the settler public’s fascination with the proceedings. Indigenous participants took pride in these performances, which also served as a source of employment. Yet the Alberta government promoted stereotyped ideas of “Indian culture” to boost the brand of the region even as Indigenous people were being displaced by settler agriculture, resource extraction, and urbanization. This inequity persists in Canada today.

Les festivités annuelles des « Journées indiennes » de Banff faisaient partie intégrante du circuit touristique canadien et, comme le grand public allochtone, Daly Pepper était elle aussi fasciné par l’événement. Les participants autochtones tiraient fierté de ces performances, qui étaient aussi une source d’emploi. Pourtant le gouvernement de l’Alberta véhiculait des stéréotypes sur la « culture indienne » pour promouvoir la région alors même que les populations autochtones étaient déplacées par l’exploitation agricole, l’extraction des ressources naturelles et l’urbanisation par les allochtones. Injustice qui, aujourd’hui encore, persiste au Canada.

**KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)**

*Tipis at Morley Stampede, 1945*

Conté crayon on paper / crayon Conté sur papier  
McMichael Canadian Art Collection, Bequest of  
Kathleen Daly Pepper / Collection McMichael  
d'art canadien, legs Kathleen Daly Pepper  
1995.5.32

**KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)**

*George Labelle, 1944*

Conté crayon on paper / crayon Conté sur papier  
McMichael Canadian Art Collection, Bequest of  
Kathleen Daly Pepper / Collection McMichael  
d'art canadien, legs Kathleen Daly Pepper  
1995.5.34

**KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)**

*Chief Sitting Eagle's Family, 1946*

oil on canvas / huile sur toile  
Art Gallery of Ontario, Purchased 1947 /  
Musée des beaux-arts de l'Ontario, achat 1947  
2887



## KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)

### *Nakoda Boy, c. 1944*

oil on canvas / huile sur toile

McMichael Canadian Art Collection, Bequest of Kathleen Daly Pepper  
/ Collection McMichael d'art canadien, legs Kathleen Daly Pepper  
1995.5.75

Daly Pepper maintained an interest in Indigenous subjects and subject matter throughout her career. She is well known for her portraits of Inuit made during her travels in Northern Labrador in 1952, across the Eastern Arctic to Kinngait and Pangnirtung in 1960, and in 1961 to Puvirnituk, where she worked for several weeks. In these travels, she documented people caught in dramatic transition, noting the changing tenor of community life over the years under the impact of colonialism.

Her visits to the Canadian West, however, are less familiar to viewers. This portrait is one of the key works in the McMichael collection, its subject a young Nakoda cowboy. Many young Nakoda men took jobs as ranch hands and on the touring rodeo circuit.

Although Indigenous peoples in the plains and prairies had a long history with horses and horse culture, cowboy culture was a settler invention of the mid-19th century. By the late 19th century, laws were in place to coerce Indigenous people to assimilate—to erase any vestige of Indigenous histories and ways of life. Her subject here, George Labelle, went on to become a chief of the Chiniki band and was an advocate for the preservation of Nakoda culture.

Kathleen Daly Pepper s'est intéressée aux populations autochtones et à leurs cultures tout au long de sa carrière. Elle est bien connue pour ses portraits d'Inuits réalisés durant son séjour dans le nord du Labrador en 1952, dans l'est de l'Arctique à Kinngait et à Pangnirtung en 1960, et à Puvirnituk où elle a travaillé pendant quelques semaines en 1961. Ses déplacements lui permettent de dresser le constat visuel d'un peuple aux prises avec une transition dramatique, notant les conséquences du colonialisme sur le cours de la vie communautaire au fil des ans.

Ses séjours dans l'Ouest canadien sont cependant moins connus du grand public. Ce portrait d'un jeune cowboy nakoda compte parmi les fleurons de la collection du McMichael. De nombreux jeunes hommes nakoda ont trouvé un emploi comme ouvrier agricole ou sur le circuit des rodéos.

Les peuples autochtones des plaines et des prairies avaient une longue culture équestre, tandis que la culture « cowboy » telle que définie par les allochtones est apparue au milieu du 19e siècle. À la fin de ce siècle, des lois ont été adoptées visant à assimiler les populations autochtones et à effacer toute trace de leurs histoires et de leurs modes de vie. George Labelle, le sujet de ce portrait, a été élu un chef de bande des Chiniki et s'est imposé comme un ardent défenseur de la culture nakoda.

## KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)

### *Nakoda Girl (Doris Rollinmud)*, n.d.

oil on canvas / huile sur toile

Private Collection / Collection particulière

Unlike many settler artists, Daly Pepper carefully noted the names of her subjects, appreciated in her works as distinct persons, not ethnographic types. Doris Rollinmud was just a teenager from Morley, Alberta, when this portrait was painted. Because Daly Pepper named her subjects, we are now able to see the connections between many of her sitters. Doris Rollinmud was the sister-in-law of George Labelle and granddaughter of Chief Sitting Eagle, whose family Daly Pepper painted in a portrait installed nearby.

À la différence de nombreux artistes allochtones, Daly Pepper notait soigneusement le nom de ses sujets, les traitant comme des personnes distinctes et non des spécimens ethnographiques. À l'époque où ce portrait a été peint, Doris Rollinmud était adolescente et vivait à Morley, en Alberta. Daly Pepper ayant pris le soin d'identifier ses sujets, nous sommes maintenant en mesure d'établir un rapport entre un grand nombre d'entre eux. Doris Rollinmud était la belle-sœur de George Labelle et la petite-fille du chef Sitting Eagle, dont le portrait de famille peint par Daly Pepper est présenté dans cette salle.

**KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)**

*Tipis, “Indian Days,” Banff, 1944*

Conté crayon on paper / crayon Conté sur papier  
McMichael Canadian Art Collection, Bequest of  
Kathleen Daly Pepper / Collection McMichael  
d’art canadien, legs Kathleen Daly Pepper  
1995.5.30

**KATHLEEN DALY PEPPER (1898–1994)**

*Miner’s Club, Canmore, 1945*

Conté crayon on paper / crayon Conté sur papier  
McMichael Canadian Art Collection, Bequest of  
Kathleen Daly Pepper / Collection McMichael  
d’art canadien, legs Kathleen Daly Pepper  
1995.5.41

## PLAINS CREE

### *Moccasins, Belonged to Chief Bearskin, c. 1920*

separate hide soles and loom-woven beaded  
canvas uppers / semelles en peau, tiges tissées  
au métier et perlées

Royal Ontario Museum Collection / Collection  
du Musée royal de l'Ontario

930.181.1.5.1-2

**MRS. TOM POTTS**  
**(c. 1900–date unknown)**

*Container / Récipient, 1937–38*

birchbark, tanned skin / écorce de bouleau,  
peau tannée

Royal Ontario Museum Collection, Gift of  
Madeline Katt Theriault / Collection du Musée  
royal de l'Ontario, don de Madeline Katt Theriault  
998.134.1

## ROSE RUNNER (Mrs. George Runner) (c. 1914–2004)

### Dress / Robe, c. 1927

canvas, hide, imitation elk teeth, cowrie shells, glass beads  
/ toile, peau, répliques de dent d'élan, cauris, perles de verre  
Glenbow Museum / Musée Glenbow, Calgary  
AF 785

Her father, Oscar Otter, was a farmer and her mother, Daisy Otter, cared for their children and made prize-winning beadwork, which decorated the walls of their four-room house. Rose eventually married George Runner, son of the Tsuut'ina chief Big Belly, and the couple had eight children. George Runner was an accomplished horseman who raised cattle and competed in rodeos in Calgary.

In the early 1940s, Rose Runner won prizes for the clothing she made and wore in local ceremonies, parades, and exhibitions. She also served as president of the Sarcee High School Association in the 1950s, where she advocated for the rights of First Nations children in on-reserve schools.

Rose Runner est née sur la réserve de la Première Nation de Tsuut'ina, à l'ouest de Calgary, vers 1914. Son père, Oscar Otter, était agriculteur et sa mère, Daisy Otter, s'occupait des enfants et réalisait des œuvres perlées primées, qui décoraient les murs de leur maison de quatre pièces. Rose a épousé George Runner, fils du chef Big Belly de la Première Nation de Tsuut'ina. Le couple a eu huit enfants. George Runner était un cavalier accompli qui élevait du bétail et participait à des rodéos à Calgary.

Au début des années 1940, Rose Runner a gagné des prix pour des vêtements qu'elle avait fabriqués et portait lors de cérémonies, de défilés et d'expositions. Elle a aussi assuré la présidence de la Sarcee High School Association dans les années 1950, où elle prônait les droits des enfants autochtones dans les écoles sur une réserve.

## BRIDGET ANNE SACK (1887–1938)

### *Set of Four Nesting Boxes*

*/ Ensemble de quatre boîtes gigognes, c. 1933/1939*

birchbark, porcupine quill, wood, spruce root / écorce de bouleau, piquants de porc-épic, bois, racine d'épinette

Nova Scotia Museum, Mi'kmaq Ethnology Collection / Nova Scotia Museum, Collection d'ethnologie mi'kmaq  
1933.49 (a, d, e, f)

Bridget Anne Sack's quillwork boxes were made using traditional Mi'kmaq techniques passed down from women in her family. Quillwork is a laborious task that requires first harvesting the quills from a porcupine carcass, then cleaning, dyeing, flattening, and sorting them by size. Sack would then take the prepared quills, arrange them into a design, and affix them onto boxes made of birchbark. Some of the designs, notably the eight-pointed star, are important symbols in Mi'kmaq culture, while others were patterns of Sack's own creation. Artists such as Sack regularly sold their boxes as trade goods; the names of very few women from this period whose pieces are found in museums and private collections are known to us.

Bridget Anne Sack a réalisé ses boîtes en piquants de porc-épic à l'aide de techniques mi'kmaq traditionnelles pratiquées par des générations de femmes dans sa famille. La décoration de piquants de porc-épic est une tâche ardue comportant de nombreuses étapes : récolte des piquants sur la carcasse de l'animal, nettoyage, teinture, aplatissage et triage en fonction de la longueur. Sack se servait des piquants pour créer des motifs et les reporter sur des boîtes en écorce de bouleau. Certains des motifs, notamment l'étoile à huit branches, sont d'importants symboles culturels mi'kmaq, tandis que d'autres ont été créés par Sack. Dans la majorité des cas, les boîtes décorées de piquants de porc-épic représentaient de la marchandise de traite, le nom des artisanes dont les pièces se trouvent dans des musées et des collections privées nous est rarement connu.

**BRIDGET ANNE SACK (1887–1938)**

*Nesting Box / Boîte gigogne, 1932*

birchbark, porcupine quill, spruce root, sweet  
grass / écorce de bouleau, piquants de porc-épic,  
racine d'épinette, foin d'odeur

Nova Scotia Museum, Mi'kmaq Ethnology  
Collection / Nova Scotia Museum,  
Collection d'ethnologie mi'kmaq  
32.118a

**BRIDGET ANNE SACK (1887–1938)**

*Nesting Box / Boîte gigogn, n.d.*

birchbark, porcupine quill, wood, spruce root  
/ écorce de bouleau, piquants de porc-épic,  
bois, racine d'épinette

Nova Scotia Museum, Mi'kmaq Ethnology  
Collection / Nova Scotia Museum,  
Collection d'ethnologie mi'kmaq  
76.70.2



**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

*Skeena River with Mountains, 1927*

oil on panel / huile sur panneau

Private Collection / Collection particulière,  
Calgary

**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

*April in the Laurentians, c. 1922–24*

oil on canvas / huile sur toile

National Gallery of Canada, Gift of Anne

McDougall, Ottawa, 1997 / Musée des beaux- arts  
du Canada, don d'Anne McDougall, Ottawa, 1997

**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

*Temlaham, Upper Skeena River, 1927*

oil on canvas / huile sur toile

Anonymous / Anonyme

Few paintings in the history of Canadian art exude such profound peace as this depiction of the Skeena River, in Northern British Columbia. Savage travelled there in 1927 as a guest of A.Y. Jackson (the sculptor Florence Wyle was also on the trip), in an initiative he had devised with the ethnographer Marius Barbeau. Despite popular colonial myths of the vanishing Indigenous races, what Savage saw were communities harmoniously integrated into the landscape and villages alive with everyday incident, which she presented with sensitivity. In this painting, though, the silence seems to overwhelm us. One feels the majesty of the magnificent river pursuing its ancient course through Gitxsan territory to the sea.

Rares sont les œuvres dans l'histoire de l'art canadien qui expriment une tranquillité aussi profonde que cette représentation de la Skeena, dans le nord de la Colombie-Britannique. Savage s'y est rendue en 1927 à l'invitation d'A.Y. Jackson (la sculptrice Florence Wyle était également du voyage) dans le cadre d'une avec l'ethnographe Marius Barbeau. Malgré les idées reçues coloniales associées aux cultures autochtones en voie de disparition, Savage découvre des communautés harmonieusement intégrées au paysage et des villages grouillant de vie, qu'elle a représentés avec une grande sensibilité. Ici, cependant, le silence profond enveloppe le spectateur. La majesté de la magnifique rivière poursuivant son cours ancien à travers le territoire gitxsan vers la mer est palpable.

**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

From left to right:

*Pink Sky, Skeena River, 1927*

oil on panel / huile sur panneau  
Private Collection / Collection particulière,  
Calgary

*Totems, Skeena River, 1928*

oil on panel / huile sur panneau  
Private Collection / Collection particulière,  
Mississauga

## ANNE SAVAGE (1896–1971)

### Sketchbook / Carnet De Croquis, 1927

sketchbook with 60 graphite drawings on  
55 pages of onion skin paper, bound in linen-  
faced cardboard covers / carnet de croquis relié  
en carton entoilé de 55 feuilles papier pelure  
avec 60 dessins à la mine de plomb

National Gallery of Canada, Ottawa,  
Purchased 1983 / Musée des beaux-arts du  
Canada, Ottawa, achat 1983

28169.1-52

The digital display features images of pages  
from Savage's Skeena River sketchbook,  
automatically cycling on a continuous loop.  
We kindly ask visitors to refrain from touching  
the screen.

L'installation numérique en boucle présente  
des pages du carnet de croquis de la rivière  
Skeena d'Anne Savage. Merci de ne pas toucher  
à l'écran.

**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

*Early Spring, Lake Wonish, c. 1924*

oil on panel / huile sur panneau

Collection of John and Katia Bianchini /

Collection de John et Katia Bianchini

**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

*Spruce Swamp, 1929*

oil on canvas / huile sur toile

Art Museum at the University of Toronto, Hart

House Collection, Gift of the Graduating Year of

1930 / Musée d'art de l'Université de Toronto,

collection Hart House, don de la promotion de 1930

HH1930.001

## ANNE SAVAGE (1896–1971)

From left to right:

### *Skeena, BC, 1928*

oil on board / huile sur panneau

Art Gallery of Greater Victoria, Gift of George  
and Lola Kidd / Art Gallery of Greater Victoria,  
don de George et Lola Kidd

2008.003.020

### *The Skeena River, BC, 1928*

oil on panel / huile sur panneau

Collection of the Vancouver Art Gallery,  
Vancouver Art Gallery Acquisition Fund /  
Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds  
d'acquisition de la Vancouver Art Gallery

96.14

### *Untitled (Trees Against Mountains, Skeena River Region, BC), 1927*

oil on wood / huile sur bois

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
1994 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
achat 1994

**ANNE SAVAGE (1896–1971)**

*Country Scene, 1920*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of / de Pierre Lassonde

With her active teaching schedule in Montréal, Savage relished the summertime spent at her family's country house at Lake Wonish in the Laurentians, where she could devote herself exclusively to painting. Some of her boldest experiments in vivid colour and stylized, minimal composition came from these moments of rural retreat.

L'année scolaire étant vouée à son travail d'enseignante à Montréal, Savage apprécie les mois d'été qu'elle passe au chalet familial sur le lac Wonish dans les Laurentides, où elle se consacre à la peinture. Certaines de ses œuvres les plus audacieuses aux couleurs vives et à la mise en page minimaliste et stylisée ont été réalisées au cours de ses séjours à la campagne.

ANNE SAVAGE (1896–1971)

*Beaver Hall Square, 1923*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of / de Sally Birks Bongard

Several notable Montréal painters shared studio and exhibition space at 305 Beaver Hall Hill in Montréal, nestled in the shadow of the modernist Guarantee Building. A hive for new ideas and a place of exchange between women artists and their male colleagues, it is remembered here in Savage's sensitive pastel-coloured rendering.

Plusieurs peintres de renom partageaient des ateliers et une aire d'exposition au 305 de la côte du Beaver Hall à Montréal, niché dans l'ombre du très moderne Guarantee Building. Savage utilise ici des teintes pastel pour ajouter à la sensibilité de cette représentation de ce qui se voulait un terrain d'échange d'idées et un lieu de rencontre entre les femmes artistes et leurs collègues masculins.



## ANNE SAVAGE (1896–1971)

### *Portrait of William Brymner, 1919*

oil on board / huile sur panneau

Art Gallery of Hamilton, Gift of the Artist, 1959 / Art Gallery of Hamilton,  
don de l'artiste, 1959

59.III.O

Savage was a pupil of the artist William Brymner, as were her artist colleagues Kathleen Moir Morris, Emily Coonan, Liliias Torrance Newton, Regina Seiden Goldberg, Prudence Heward, Nora Collyer, Sarah Robertson, Mabel Lockerby and Mabel May. Brymner was a Paris-trained artist of unusual sophistication and open-mindedness, and his classes at the Art Association of Montréal (now the Montréal Museum of Fine Arts) were instrumental in the evolution of Canadian painting and the empowerment of female artists. Savage's tender portrait here, executed with the loose Impressionistic touch that was Brymner's gift to his pupils, suggests her affection and high regard for her mentor. Like Brymner, Savage would devote herself to teaching art.

Savage a étudié sous la direction de l'artiste William Brymner, comme ses consœurs Kathleen Moir Morris, Emily Coonan, Liliias Torrance Newton, Regina Seiden Goldberg, Prudence Heward, Nora Collyer, Sarah Robertson, Mabel Lockerby et Mabel May. Formé à Paris, Brymner était connu pour son raffinement et son ouverture d'esprit hors du commun. Professeur à l'Art Association of Montréal (actuel Musée des beaux-arts de Montréal), il a joué un rôle décisif dans l'évolution de la peinture canadienne et l'indépendance des femmes artistes. Ce portrait d'une grande sensibilité, exécuté avec la touche large des impressionnistes qui se voulait le legs de Brymner à ses étudiantes, témoigne de l'affection et de la haute estime de Savage pour son mentor. À l'exemple de Brymner, elle s'est consacrée à l'enseignement de l'art.

## MARIAN DALE SCOTT (1906–1993)

From left to right:

### *Crocus*, 1938–39

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Musée national des beaux- arts du Québec, Purchase; Conservation Treatment Made Possible by a Contribution from the Amis du MNBAQ / Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat et restauration grâce à une contribution des Amis du MNBAQ  
1991.110

### *Tulip*, c. 1939

oil on linen / huile sur lin

Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Purchase, Chancellor Richardson Memorial Fund and Donald Murray Shepherd Bequest Fund, 2012 / Centre d'art Agnes Etherington, Université Queen's, Kingston, achat, fonds commémoratif Chancelier Richardson et fonds de dotation Donald Murray Shepherd, 2012  
55-016

## MARIAN DALE SCOTT (1906–1993)

### *Harbour, c. 1939*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Alberta Collection, Purchased in 1980 with Funds Donated by Canada Permanent Trust Company / Collection Art Gallery of Alberta, acquis en 1980 avec des fonds versés par la Canada Permanent Trust Company  
80.1

The industrial docks on the St. Lawrence River were unlikely subjects for a woman painter in this period, but Dale Scott embraced that world of men and work in this jazzy composition. Through her distinctive colour choices and sharp geometries, the painting suggests the allure of modern transatlantic trade seen through the eyes of one of Canada's most sophisticated observers. Added inspiration likely came via the ship paintings of the British artist Edward Wadsworth, present in the National Gallery of Canada collection since 1921.

Les docks sur le Saint-Laurent ne faisaient pas partie du répertoire des femmes artistes de l'époque, mais Dale Scott a fait de cet univers d'hommes le sujet de sa composition enlevée. Par son choix distinctif de couleurs et d'arêtes géométriques, le tableau suggère l'attrait du commerce transatlantique moderne au prisme du regard d'une des observatrices les plus perspicaces du Canada. Dale Scott s'est sans doute inspirée des peintures de navires de l'artiste britannique Edward Wadsworth, qui sont entrées dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada en 1921.

**MARIAN DALE SCOTT (1906–1993)**

*Stairway*, c. 1940

oil on canvas / huile sur toile

The Montréal Museum of Fine Arts, Purchase,  
A. Sidney Dawes Fund / Musée des beaux-arts  
de Montréal, achat, fonds A. Sidney Dawes  
1942.749

**MARIAN DALE SCOTT (1906–1993)**

*Milkweed*, 1936

oil on panel / huile sur panneau

Collection of Ron and Gillian Graham /  
Collection de Ron et Gillian Graham

## MARIAN DALE SCOTT (1906–1993)

### *Portrait of Lois Gordon in a Russian Dress, c. 1935*

oil on wood panel / huile sur panneau de bois  
Collection of / de Sally Lewis

This work by Dale Scott comes from a private collection in England and has not been seen in Canada for many decades. Flowers were a subject of great interest to the artist, as one can see in several adjacent works here. This portrait subject seems to merge with the foliage behind the sitter, her delicate hands offering an exquisite echo of that luxuriant blooming, while her blousy Russian costume may hint at Dale Scott's leftist politics. She and her husband, the poet, political activist and constitutional law scholar Frank Scott, were at the centre of a Montréal circle of artists and intellectuals then engaged with democratic socialist ideas.

Cette œuvre de Dale Scott fait partie d'une collection particulière en Angleterre et n'a pas été présentée au Canada depuis fort longtemps. Les fleurs comptaient parmi les sujets de prédilection de l'artiste comme en témoignent plusieurs œuvres ci-contre. Ici, le modèle semble se fondre dans le feuillage derrière elle, ses mains délicates faisant un magnifique écho à la plante verdoyante. Le costume russe du sujet fait peut-être allusion aux convictions gauchistes de Dale Scott. Elle et son mari, le poète, militant et spécialiste du droit constitutionnel Frank Scott, faisaient alors partie d'un cercle montréalais d'artistes et d'intellectuels prônant la social-démocratie.

## SEWINCHELWET (SOPHIE FRANK) (1872–1939)

### *Coiled Storage Basket* */ Panier de rangement enroulé*

cedar root and sapling wood, wild cherry bark  
/ racine de cèdre et bois de gaule, écorce de merisier  
Collection of / de Richard Daly

This basket by Sewinchelwet was intricately made with the traditional Skwxwú7mesh (Squamish) skills passed down to the artist from her mother. Although Indigenous people in British Columbia have produced baskets for many practical purposes since time immemorial, Sewinchelwet made some specifically to sell to settlers in Vancouver. The colours she used to create her complex repeating geometric patterns were achieved by weaving cedar root with red and black cherry bark that had been cured in iron-rich mud for upwards of a year.

Sewinchelwet a méticuleusement tressé ce panier à l'aide des techniques traditionnelles Skwxwú7mesh (squamish) apprises de sa mère. Bien que les Autochtones de la Colombie-Britannique produisent des paniers à de nombreuses fins pratiques depuis la nuit des temps, Sewinchelwet en fabriquait expressément pour une clientèle de Vancouver. Elle tressait des racines de cèdre et de l'écorce de cerisiers rouge et noir, qui avaient été enterrées dans un borbier riche en fer pendant plus d'un an, pour créer l'agencement de motifs géométriques typiques de son travail.

**SIKSIKAITSIKAPI / BLACKFOOT;  
KAINAI / BLOOD**

*Moccasins, c. 1940*

leather, glass beads, sinew, cotton, paint / cuir,  
perles de verre, tendon, coton, peinture

Manitoba Museum, Collection of Winifred  
Petchey Marsh and Bishop Donald Marsh /  
Manitoba Museum, collection de Winifred  
Petchey Marsh et Mgr Donald Marsh  
H4-43-18 A+B

**MARGARET WATKINS (1884–1969)**

*Pan Lids*, 1919

gelatin silver print / épreuve à la  
gélatine argentique

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
2013 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
achat 2013

45903

Carefully lift the curtain to view.  
This artwork is sensitive to light.

**MARGARET WATKINS (1884–1969)**

*Untitled (Still Life with Glass Bowl and  
Glasses)*, c. 1928

gelatin silver print / épreuve à la  
gélatine argentique

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased  
2013 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
achat 2013

45904

Carefully lift the curtain to view.  
This artwork is sensitive to light.



**MARGARET WATKINS (1884–1969)**

From left to right:

*Academic Nude—Tower of Ivory, 1924*

*Nude at Window, Pearl Regay, 1924*

vintage platinum/palladium print

/ tirage platine-palladium d'époque

Collection of / de Joseph Mulholland, Glasgow

**MARGARET WATKINS (1884–1969)**

*Untitled (Wooden Bridge), 1915*

vintage silver azo-dye print

/ épreuve au colorant azoïque d'époque

Collection of / de Joseph Mulholland, Glasgow

# MARGARET WATKINS (1884–1969)

From left to right:

## *Woolies*, 1919

vintage silver print / tirage argentique d'époque  
Collection of / de Joseph Mulholland, Glasgow

## *Design—Angles*, 1919

gelatin silver print / épreuve à la gélatine argentique  
Amon Carter Museum of American Art,  
Fort Worth, Texas  
P1983.41.3

## MARGARET WATKINS (1884–1969)

From left to right:

*Cabin Window*, 1922

*The Back of A.Z.W.*, 1923

vintage platinum/palladium print  
/ tirage platine-palladium d'époque  
Collection of / de Joseph Mulholland, Glasgow

For many years, Watkins worked for the American Pictorialist photographer Clarence H. White and shared his interest in creating mood and painterly effects through the manipulation of sharp and soft focus. In this earthy and alluring image, Watkins captures a scene of a woman immersed in thought by a campfire. The picture perhaps reflects the photographer's own experience of the bohemian artist colonies where she worked before settling in New York.

Watkins a longtemps travaillé pour le photographe pictorialiste américain Clarence H. White. Comme lui, elle maniait habilement les flous et les nets pour créer des atmosphères et donner à ses images un aspect pictural. Ce cliché empreint de simplicité et de charme montre une femme perdue dans ses pensées, assise près d'un feu de camp. L'image s'inspire peut-être des expériences vécues par la photographe dans les colonies artistiques bohémiennes où elle a séjourné avant de s'installer à New York.

## MARGARET WATKINS (1884–1969)

From left to right:

### *Domestic Symphony*, 1919

gelatin silver print / épreuve à la gélatine argentique Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas  
P1983.41.4

### *Still Life—Bathtub*, 1919

vintage platinum palladium print / tirage platine-palladium d'époque  
Collection of / de Joseph Mulholland, Glasgow

Born in Hamilton, Watkins trained and worked in New York and was a female pioneer in the emerging medium of photography. She worked as both a studio and commercial artist, but her career was derailed in mid-flight, as she absorbed the impact of the sexism of the day. First, she was passed over for promotion in the studio of the celebrated photographer Clarence H. White, where she had worked for years, the key job going to her much younger student, Paul Outerbridge. Next, she was cheated of an inheritance of White prints at the hands of his widow. Discouraged, Watkins finished her life caring for her ageing aunts in Glasgow, her life's work locked away in a trunk not opened until years after her death. Immediately, her distinctive vision of domestic space declared itself to an audience more attuned to female accomplishment. A touring solo exhibition of her work will be on view at the Art Gallery of Hamilton in 2022.

Née à Hamilton, Watkins a étudié et travaillé à New York. Elle fait figure de pionnière en matière de photographie. Elle a œuvré comme photographe artistique publicitaire, mais le sexisme de l'époque met brusquement fin à sa carrière. Le studio du célèbre photographe Clarence H. White, où elle travaille depuis des années, donne la préférence à son étudiant beaucoup plus jeune, Paul Outerbridge, pour une promotion au détriment de Watkins. Puis, la veuve de White lui escroque les clichés que le photographe lui avait promis. Découragée, Watkins passera le reste de sa vie à s'occuper de ses tantes âgées à Glasgow, son œuvre enfermée dans une malle qui ne sera ouverte que des années après sa mort. Sa vision distinctive de l'intérieur domestique ne tarde pas à rallier un public prisant les contributions des femmes artistes. Une rétrospective itinérante de son œuvre sera présentée à l'Art Gallery of Hamilton en 2022.

**VERA WEATHERBIE (1909–1977)**

*Self-Portrait, c. 1930s*

oil on board / huile sur panneau

Art Gallery of Greater Victoria, Harold W. &  
Vera Mortimer-Lamb Bequest / Art Gallery  
of Greater Victoria, legs Harold W. et Vera  
Mortimer-Lamb

1977.311.001

**VERA WEATHERBIE (1909–1977)**

*Portrait of Harold Mortimer-Lamb,  
c. 1930*

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Greater Victoria, Gift of Ralph  
Tieleman / Art Gallery of Greater Victoria, |  
don de Ralph Tieleman

2012.012.001

## VERA WEATHERBIE (1909–1977)

### *Portrait of F.H. Varley, c. 1930*

oil on canvas / huile sur toile

Collection of the Vancouver Art Gallery,  
Vancouver Art Gallery Acquisition Fund  
/ Collection de la Vancouver Art Gallery,  
Fonds d'acquisition de la Vancouver Art Gallery  
86.178

Weatherbie's relationship with the Group of Seven painter F.H. Varley has been the stuff of legend: she was the subject of some of his best portraits. But what of her effect on him? Varley recalled in his later years that Weatherbie had been the "single greatest influence" on his art and life. Here, she captures his intense spiritual aura, radiating light and energy, with all but the most essential details stripped away.

Les relations entre Weatherbie et F.H. Varley, peintre du Groupe du Sept, sont légendaires. Il en a fait le sujet de certains de ses portraits les plus accomplis. Mais quelle influence a-t-elle eue sur lui ? À la fin de sa vie, Varley a affirmé que c'est Weatherbie qui avait exercé la « plus grande influence » sur son art et sur sa vie. Dans ce portrait, elle a réussi à rendre l'intensité de son aura, irradiant lumière et énergie, et à réduire les détails au strict essentiel.

## VERA WEATHERBIE (1909–1977)

### *My-E-En*, 1934

oil on canvas / huile sur toile

Art Gallery of Greater Victoria, Gift of Harold Mortimer-Lamb /

Art Gallery of Greater Victoria, don de Harold Mortimer-Lamb

1957.012.001

Like many of her Canadian female colleagues, Weatherbie recorded subjects that escaped the attention of their male contemporaries, such as the lives of immigrant working people. Here, her subject is likely a cannery worker in Vancouver: we see the activity of his co-workers through the doorway behind him, at work beneath the light of a task lamp. An ethereal mountainscape rises behind.

Weatherbie's portrait of her future husband, Harold Mortimer-Lamb (c. 1930s), installed nearby, suggests the interest in Asian thought that was prevalent among Vancouver artists at this time. In *My-E-En*, though, Weatherbie demonstrates a more down-to-earth approach, focusing instead on the working life of Asian people in the emerging economy of British Columbia.

À l'instar d'un grand nombre de ses consœurs canadiennes, Weatherbie aborde des sujets qui échappent à l'attention de ses collègues masculins, dont la vie des ouvriers immigrants. Ce portrait est probablement celui d'un ouvrier d'une fabrique de conserves à Vancouver : on aperçoit ses collègues œuvrant sous une lampe de travail dans l'embrasement de la porte. Un paysage montagneux éthéré se dresse à l'arrière-plan.

Le portrait (présenté dans cette salle) que Weatherbie a réalisé vers les années 1930 de son mari, Harold Mortimer-Lamb, suggère l'intérêt pour la philosophie orientale qui était très répandu chez les artistes de Vancouver à cette époque. Dans *My-E-En*, l'artiste privilégie une approche plus réaliste, se concentrant plutôt sur la vie des ouvriers asiatiques dans le contexte de l'économie naissante de la Colombie-Britannique.

**MARY WRINCH (1877–1969)**

*The Jagged Cliffs of Scarborough,*  
c. 1932

oil on board / huile sur panneau

Art Gallery of Windsor, Gift of the Gordon  
Conn-Mary E. Wrinch Trust, 1970 / Art Gallery  
of Windsor, don du Fonds fiduciaire Gordon  
Conn-Mary E. Wrinch, 1970

1970.003



## MARY WRINCH (1877–1969)

### *Last Glow, 1925*

oil on canvas / huile sur toile

Private Collection / Collection particulière

In 1906, before the Group of Seven's famous engagement with Muskoka, Wrinch was one of the first Toronto artists to paint in that region, sometimes documenting the industrial logging then underway. Her vision was her own, but her marriage to the more conservative artist George Reid likely blunted the public's ability to appreciate the radical nature of her approach. Here she captures the rapturous radiance of light at the end of day with a confidence unmatched by all but the best of her contemporaries. This painting likely depicts Scarborough Bluffs, on Toronto's eastern fringe, as do the two smaller studies nearby.

En 1906, avant même que le Groupe des Sept s'approprié la région de Muskoka, Wrinch fut l'une des premières artistes de Toronto à y peindre sur le motif, documentant à l'occasion les activités liées à l'exploitation forestière. Wrinch avait une vision distinctive, mais son mariage à l'artiste plus conservateur George Reid a probablement nui à la capacité du public à apprécier la nature radicale de sa démarche. Elle réussit ici à rendre l'exceptionnelle luminosité crépusculaire avec une assurance inégalée sauf chez ses contemporains les plus accomplis. Ce tableau représente probablement les falaises de Scarborough, à l'extrémité est de Toronto, tout comme les deux petites études ci-contre.

**MARY WRINCH (1877–1969)**

*Scarboro Cliffs, c. 1933*

oil on board / huile sur panneau

Robert J. Koolen, Koolen Fine Arts, Stratford,  
Ontario / Avec l'aimable autorisation de Koolen  
Fine Arts, Stratford, Ontario

## ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)

### Sketchbook / Carnet De Croquis, 1926

wax crayon and graphite on 29 leaves of onion skin paper, and 2 drawings in wax crayon on wove paper, bound in blue linen- faced cardboard covers / carnet de croquis relié en carton entoilé bleu de 29 feuilles papier pelure avec 30 dessins au crayon de cire et à la mine de plomb, et 2 dessins au crayon de cire sur papier vélin

National Gallery of Canada, Ottawa, Purchased 1985 / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1985

29229.1-31

The digital display features images of pages from Wood's sketchbook, automatically cycling on a continuous loop. We kindly ask visitors to refrain from touching the screen.

L'installation numérique en boucle présente des pages du carnet de croquis d'Elizabeth Wyn Wood. Merci de ne pas toucher à l'écran.

**ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)**

From left to right:

*Golden Stage, c. 1930*

*White Pine, c. 1930*

lithographic crayon on paper

/ crayon lithographique sur papier

Art Gallery of Ontario, Gift of the Estate of

Elizabeth Wyn Wood and Emanuel Hahn, 1981

/ Musée des beaux-arts de l'Ontario, don de la

succession Elizabeth Wyn Wood et

Emanuel Hahn, 1981

80/202, 80/199

## ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)

From left to right:

*Granite Islet, 1930*

*Smooth Rock Falls, c. 1930*

lithographic crayon on paper

/ crayon lithographique sur papier

Art Gallery of Ontario, Gift of the Estate of

Elizabeth Wyn Wood and Emanuel Hahn, 1981

/ Musée des beaux-arts de l'Ontario, don de la

succession Elizabeth Wyn Wood et

Emanuel Hahn, 1981

80/203, 80/198

**ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)**

From left to right:

*Northern Island, c. 1930*

*River Rocks, c. 1930*

lithographic crayon on paper /  
crayon lithographique sur papier  
Art Gallery of Ontario, Gift of the Estate of  
Elizabeth Wyn Wood and Emanuel Hahn, 1981  
/ Musée des beaux-arts de l'Ontario, don de la  
succession Elizabeth Wyn Wood et  
Emanuel Hahn, 1981  
80/201, 80/200

**ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)**

*Untitled, 1934–39*

lithographic crayon on paper  
/ crayon lithographique sur papier  
McMichael Canadian Art Collection, Estate of  
Elizabeth Wyn Wood and Emanuel Hahn  
/ Collection McMichael d'art canadien, succession  
Elizabeth Wyn Wood et Emanuel Hahn  
2021.21.2

## ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)

From left to right:

### *Untitled*, 1934–39

lithographic crayon on paper

/ crayon lithographique sur papier

McMichael Canadian Art Collection, Estate

of Elizabeth Wyn Wood and Emanuel Hahn /

Collection McMichael d'art canadien, succession

Elizabeth Wyn Wood et Emanuel Hahn

2021.21.1

### *Island*, 1932

black crayon / pierre noire

Art Gallery of Ontario, Gift from the Volunteer

Committee Fund, 1992 / Musée des beaux-arts

de l'Ontario, don du Fonds du comité

des bénévoles, 1992

92/3

Wood was known for her sculpture, but her artistic practice was rooted in drawing and in her experiences of the landscape at the northern end of Georgian Bay. There she could feel the rhythms of nature and observe the effects of wind and rain on a topography sculpted by the elements. “I have lain on the rock between the sky and water,” she once wrote, “in happiness and creativity.” Such experiences found expression in her works in all media.

Elizabeth Wyn Wood était connue pour ses sculptures, mais sa démarche trouvait aussi ses origines dans le dessin et sa connaissance intime du paysage à l'extrémité nord de la baie Georgienne. Elle y ressentait les rythmes de la nature et observait les effets du vent et de la pluie sur une topographie sculptée par les éléments. « Je me suis allongée sur le rocher entre le ciel et l'eau, a-t-elle écrit, remplie de bonheur et de créativité. » De telles expériences trouvaient leur expression dans ses œuvres tridimensionnelles indépendamment des matériaux choisis.

## ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)

### *Reef and Rainbow*, 1928–c. 1935

cast tin on polished marble base / étain coulé sur socle de marbre poli

Art Gallery of Ontario, Gift from the Albert H. Robson Memorial Subscription Fund, 1950  
/ Musée des beaux-arts de l'Ontario, don du Fonds commémoratif par souscription  
Albert H. Robson, 1950

49/54

In this sculpture, a Group of Seven landscape subject takes on the contours of an aerodynamic racecar. Wood, an ardent nature lover herself, was a pioneer of modernist form, experimenting boldly with modern industrial materials such as tin and electroplated bronze. After studying at the Ontario College of Art (now OCAD University), she married one of her teachers, the sculptor Emanuel Hahn.

Wood went on to teach at Toronto's Central Technical School for many years, despite postwar criticism that she had taken the place of returning soldiers who needed work. Happily, such criticisms seem not to have bothered her. Wood received numerous public commissions, becoming one of the most respected Canadian artists of her time.

Ici, un sujet cher au Groupe des Sept emprunte aux contours profilés d'une voiture de course. Passionnée de nature, Elizabeth Wyn Wood fut une pionnière de la forme moderne, faisant une utilisation audacieuse des matériaux industriels comme l'étain et le bronze galvanisé. Après ses études à l'Ontario College of Art (auj. OCAD University), elle a épousé un de ses professeurs, le sculpteur Emanuel Hahn.

Elle a longtemps enseigné à la Central Technical School de Toronto, malgré des critiques d'après-guerre lui reprochant d'avoir pris la place de soldats rentrés au pays qui avaient besoin de travailler. Heureusement, de telles détractations semblent l'avoir laissé indifférente. Wood a reçu de nombreuses commandes publiques et s'est imposée comme l'une des plus grandes personnalités artistiques canadiennes de son époque.



## ELIZABETH WYN WOOD (1903–1966)

### *Northern Island, c. 1927*

gold-plated bronze on black marble base / bronze doré sur socle en marbre noir  
Art Gallery of Ontario, Gift from the Volunteer Committee Fund, 1992  
/ Musée des beaux-arts de l'Ontario, don du Fonds du comité des bénévoles, 1992  
92/2

Wood was known for her sculpture, but her artistic practice was rooted in drawing and in her experiences of the landscape at the northern end of Georgian Bay. There she could feel the rhythms of nature and observe the effects of wind and rain on the topography and trees, sculpted by the elements. “I have lain on the rock between the sky and water,” she once wrote, “in happiness and creativity.” Such experiences found three-dimensional form in her works in all media.

Wood était connue pour ses sculptures, mais sa démarche trouvait aussi ses origines dans le dessin et sa connaissance intime du paysage à l'extrémité nord de la baie Georgienne. Elle ressentait les rythmes de la nature et observait les effets du vent et de la pluie sur la topographie et les arbres sculptés par les éléments. « Je me suis allongée sur le rocher entre le ciel et l'eau, a-t-elle écrit, remplie de bonheur et de créativité. » De telles expériences trouvaient leur expression dans ses œuvres tridimensionnelles indépendamment des matériaux choisis.

## FLORENCE WYLE (1881–1968)

*Sea and Shore, c. 1950*

marble / marbre

Art Gallery of Ontario, Gift of the Estates  
of Frances Loring and Florence Wyle, 1983 /  
Musée des beaux-arts de l'Ontario, don des  
successions Frances Loring et Florence Wyle,  
1983  
83/197

Wyle's sculptural style seems to welcome the play of shadow and light over smoothly modelled surfaces. Whether in the portrait reliefs she made of her fellow artists, in her figure studies, or in her sculptural personifications of the forces of nature, Wyle revels in the flowing lines of the female form.

La sculpture de Florence Wyle se nourrit des jeux d'ombre et de lumière sur le modelé lisse des surfaces. Qu'il s'agisse de portraits en relief de ses collègues, d'études de figures ou de personnifications des forces de la nature, Wyle se plaît à décrire les lignes sinueuses du corps féminin.

**FLORENCE WYLE (1881–1968)**

*Margaret Gould, 1945*

plaster / plâtre

McMichael Canadian Art Collection, Gift of Dr.

Naomi Jackson Groves / Collection McMichael

d'art canadien, don de Naomi Jackson Groves

1990.14.1

## FLORENCE WYLE (1881–1968)

### *Portrait of Annie Savage, c. 1928*

green painted plaster / plâtre peint

Collection of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal,  
Gift of the Anne Savage Estate, 1976 / Collection de la Galerie Leonard et Bina Ellen,  
Université Concordia, Montréal, don de la succession Anne Savage, 1976

976.16

Delving through the letters and reminiscences of the Canadian women artists of this period, one comes across deep rivers of solidarity, evidence that they supported one another in their quest for acceptance and respect on their own terms. Such high regard is clear in this relief study of the artist's colleague Anne Savage, an important Montréal artist of her day whose paintings appear in this exhibition. Savage was a key architect of the Canadian Group of Painters, which succeeded the Group of Seven as the leading artist collective after 1933. Here, though, she is remembered simply as a dear friend.

Les lettres et les réminiscences des artistes canadiennes de l'époque font état d'une solidarité profonde. Preuve qu'elles s'épaulaient dans leur quête de reconnaissance et de respect à leurs conditions. Cette haute estime s'exprime dans cette étude que Wyle a réalisée de sa collègue Anne Savage, une artiste montréalaise de renom dont les œuvres sont présentées dans la première salle de cette exposition. Savage a joué un rôle clé dans la formation du Groupe des peintres canadiens, qui succède au Groupe des Sept comme le plus important collectif d'artistes après 1933. Ici, c'est à une amie chère que Wyle rend hommage.

**FLORENCE WYLE (1881–1968)**

*Sun Worshipper, c. 1916*

bronze

National Gallery of Canada, Ottawa,  
Purchased 1918 / Musée des beaux-arts du  
Canada, Ottawa, achat 1918  
1095

**FLORENCE WYLE (1881–1968)**

*Torso, c. 1935*

wood / bois

Collection of the Winnipeg Art Gallery,  
Gift of J.B. Richardson and W. McG. Rait to the  
Winnipeg Gallery and School of Art Collection  
/ Collection de la Winnipeg Art Gallery, don de  
J.B. Richardson et W. McG. Rait à la Collection  
de l'école d'art de la Winnipeg Art Gallery  
L-91

**FLORENCE WYLE (1881–1968)**

*Frances Loring*, 1911

plaster with paint / plâtre peint

National Gallery of Canada, Ottawa, Bequest  
of Frances Loring, Toronto, 1968 / Musée des  
beaux-arts du Canada, Ottawa, legs Frances  
Loring, Toronto, 1968

37081

## *Florence Wyle and Frances Loring at Home in Their Toronto Sculpting Studio, 1965*

film transferred to digital video

23 :27 min.

CBC Telescope

Loring and Wyle's home and studio in a converted church schoolhouse on Glenrose Avenue in Toronto's Moore Park was a mecca for artists from both Toronto and Montréal. People gathered for the free exchange of ideas and for fellowship. The Russian-born anarchist Emma Goldman was once invited to speak here while on a visit to Toronto, and the wider public noted with interest and some titillation Loring and Wyle's unconventional lifestyle—two women happily and productively making a life together. Affectionately (if dismissively) labelled “the Girls” in art circles, they nonetheless held their own against parental and societal disapproval and can be seen in this film clip fondly recounting the names of their chickens—each one named for a member of the Group of Seven.

Le loft-atelier de Loring et Wyle aménagé dans une ancienne église- école de l'avenue Glenrose dans le quartier Moore Park s'impose comme la Mecque des artistes tant de Toronto que de Montréal. On s'y rassemble pour échanger des idées et se retrouver en bonne compagnie. L'anarchiste russe Emma Goldman y a donné une conférence lors de son passage à Toronto. Le non-conformisme des artistes – deux femmes heureuses et prolifiques qui avaient choisi de faire leur vie ensemble – ne manquait pas d'intéresser, voire de titiller le grand public. Affectueusement (quoique narquoisement) surnommées « les Filles » dans les cercles artistiques, elles ont néanmoins fait fi de la désapprobation de leurs parents et de la société à leur égard. Dans cette vidéo, elles énumèrent avec tendresse les noms qu'elles ont donnés à leurs poulets, tous nommés d'après des membres du Groupe des Sept.

## ABOUT THE NATIONAL GALLERY OF CANADA

### Ankosé—Everything Is Connected—Tout est relié

The National Gallery of Canada is dedicated to amplifying voices through art and extending the reach and breadth of its collection, exhibitions program, and public activities to represent all Canadians, while centring Indigenous ways of knowing and being. Ankosé—an Anishinaabemowin word that means “Everything is connected”—reflects our mission to create dynamic experiences that open hearts and minds, and allow for new ways of seeing ourselves, one another, and our diverse histories, through the visual arts. We aspire to understand the needs of the communities and artists we serve, nurturing interconnection across time and place, while celebrating many perspectives, stories and ideas. Through transformative online and onsite experiences that foster belonging, we envision a future in which art has the power to build bridges, deepen relationships, and advance a more equitable society.



## À PROPOS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

### Ankosé—Tout est relié— Everything Is Connected

Le Musée des beaux-arts du Canada se consacre à amplifier les voix à travers l’art et à étendre la portée et l’ampleur de sa collection, de sa programmation d’expositions et de ses activités publiques pour représenter tous les Canadiens, en plaçant les modes de savoir et d’être autochtones au cœur de ses actions. Ankosé – mot anishinaabemowin signifiant « tout est relié » – reflète notre mission de faire vivre l’art à travers des expériences dynamiques qui ouvrent le cœur et l’esprit et changent le regard que nous portons sur nous-mêmes, sur les autres et sur nos histoires respectives. Nous aspirons à comprendre les besoins de l’ensemble des communautés et artistes que nous servons en favorisant les interrelations dans le temps et l’espace tout en célébrant de nombreuses perspectives, histoires et idées. À partir d’expériences transformatrices en ligne et en nos murs qui favorisent l’appartenance, nous envisageons un avenir dans lequel l’art a le pouvoir de jeter des ponts, d’approfondir les relations et de favoriser l’avènement d’une société plus équitable.