

The way I paint is the way I feel. I get the essence of the subject and then I try to simplify.

— Catharine McAvity, 1985

This chronicle of the career of New Brunswick painter Catharine McAvity (1915-1999) looks at her personal and creative efforts to establish a reputation as a serious artist. McAvity began her painting career later in life and her vision transformed after studying with some of Canada's foremost painters in abstraction. This thorough analysis of her work between 1965 and 1990 reveals her successful investigation of landscape form combined with remarkable experimentation with colour.

Je peins d'après ce que je ressens. Je capture l'essence du sujet et j'essaie de le simplifier.

— Catharine McAvity, 1985

Ce survol de la carrière de la peintre néo-brunswickoise Catharine McAvity (1915-1999) porte une attention particulière à ses efforts personnels et créatifs de s'établir une réputation d'artiste sérieuse. Ayant débuté sa carrière en peinture sur le tard, sa vision se transforme rapidement après avoir étudié avec quelques-uns des plus grands peintres abstraits du Canada. Cette analyse minutieuse, qui se penche sur son œuvre de 1965 à 1990, révèle une étude approfondie de la forme du paysage alliée à des essais remarquables avec la couleur.



NEW BRUNSWICK MUSEUM
MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK



The Colour of the Seasons CATHARINE McAVITY La couleur des saisons



NEW BRUNSWICK MUSEUM
MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK

the colour OF THE SEASONS
la couleur DES SAISONS

Paintings by | Tableaux de

Catharine McAvity

IAN G. LUMSDEN | PETER J. LAROCQUE



Catharine A. McAavity, 1974 (Photo: Jack Oughton)



the colour OF THE SEASONS

la couleur DES SAISONS

Paintings by | Tableaux de

Catherine McAnis



NEW BRUNSWICK MUSEUM
MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK

IAN G. LUMSDEN | PETER J. LAROCQUE

Published in conjunction with the exhibition,
The Colour of the Seasons: Paintings by Catharine McAvity
held 28 October 2010 – 3 January 2011
at the New Brunswick Museum, Market Square
Saint John, New Brunswick

Text: Ian J. Lumsden, Peter J. Larocque
Catalogue Design: Julie Scriver, Goose Lane
Translation: Optimum Inc.

© New Brunswick Museum, 2010

Mailing Address:
277 Douglas Avenue
Saint John, New Brunswick
E2K 1E5

Toll free: 1-888-268-9595
Tel: (506) 643-2300
Fax: (506) 643-2360
Website: www.nbm-mnb.ca

ISBN-13: 978-0-919326-68-2

Publié pour accompagner l'exposition
La couleur des saisons—Tableaux de Catharine McAvity
se déroulant du 28 octobre 2010 au 3 janvier 2011
au Musée du Nouveau-Brunswick, Market Square
Saint John (Nouveau-Brunswick),

Texte: Ian J. Lumsden, Peter J. Larocque
Conception du catalogue: Julie Scriver, Goose Lane
Traduction: Optimum Inc.

© Musée du Nouveau-Brunswick, 2010

Adresse postale:
277, avenue Douglas
Saint John (Nouveau-Brunswick)
E2K 1E5

Téléphone sans frais 1-888-268-9595
Téléphone: (506) 643-2300
Télécopieur: (506) 643-2360
Site web: www.nbm-mnb.ca

ISBN-13: 978-0-919326-68-2

From the CEO

Since its inception, Art has been part of the New Brunswick Museum. Through collections, exhibitions and public programmes, the New Brunswick Museum has participated in, and influenced the cultural life of generations of New Brunswickers.

The Colour of the Seasons: Paintings by Catharine McAvity, is a clear demonstration of the impact of the work of the New Brunswick Museum. An artist who found her talent later in life, McAvity was inspired by New Brunswick Museum Curator of Art Barry Lord. Through the exhibitions of contemporary international artworks Lord brought to the New Brunswick Museum, his public programmes and public commentary, McAvity discovered the source of her own creativity. Now, the New Brunswick Museum is pleased to share the work of this New Brunswick artist through the exhibition *The Colour of the Seasons: Paintings by Catharine McAvity* and the accompanying publication. This comprehensive overview of her work provides an opportunity to understand the artist and those that inspired her.

The New Brunswick Museum would like to thank Guest Curator Ian Lumsden, as well as John McAvity for their significant contributions to this project. Lumsden's essay was greatly enhanced as a result of thoughtful discussions with family, friends and colleagues, for which the NBM is grateful. *The Colour of the Seasons* was enriched by artwork on loan from private and public collections. Generous financial support for the project was provided by the RBC Foundation, the *Telegraph-Journal* and Betsy A. Clarke. The New Brunswick Museum would like to express its great appreciation to all.

JANE FULLERTON



De la part de LA CHEF DE LA DIRECTION

Depuis sa fondation, le Musée du Nouveau-Brunswick fait une place importante à l'art. Ses collections, ses expositions et ses programmes publics lui ont permis de participer activement à la vie culturelle de plusieurs générations de Néo-Brunswickois et même d'exercer une influence certaine.

La couleur des saisons—Tableaux de Catharine McAvity est un bon exemple de cette influence. Artiste ayant découvert son talent sur le tard, Mme McAvity a trouvé en Barry Lord, conservateur de l'art au Musée du Nouveau-Brunswick, une source d'inspiration. C'est en effet au fil des expositions d'art contemporain qu'il a attirées du monde entier, des programmes qu'il a proposés au public et de ses commentaires que Mme McAvity a découvert sa propre créativité. Le Musée du Nouveau-Brunswick a maintenant le plaisir de présenter l'oeuvre considérable de cette artiste néo-brunswickoise dans *La couleur des saisons—Tableaux de Catharine McAvity* et son livret. Ce survol complet de ses créations donne l'occasion de comprendre l'artiste et son inspiration.

Le Musée du Nouveau-Brunswick remercie Ian Lumsden, conservateur invité, ainsi que John McAvity pour leur contribution importante à ce projet. Les entretiens de M. Lumsden avec la famille, les amis et les collègues ont ajouté de la profondeur à l'essai qu'il a signé pour le livret; le Musée lui en est reconnaissant. L'exposition a été enrichie de tableaux prêtés par des collections privées et publiques. La Fondation RBC, le *Telegraph-Journal* et Betsy A. Clarke se sont également montrés fort généreux. Le Musée du Nouveau-Brunswick tient à leur exprimer sa gratitude.

JANE FULLERTON



couleur



23 *Untitled*
1977

colour

CATHARINE McAVITY and the New Brunswick Museum

et le Musée du Nouveau-Brunswick

The examination of an artist's career reveals countless influences and Catharine McAvity's working life as a painter proves no exception. Individuals, associations and institutions provided many resources that helped to guide her evolution as a noteworthy artist in New Brunswick in the last half of the 20th century. In the mid-1930s, New Brunswick had developed a significant national reputation for its artists, especially those who chose to make Saint John their home. Julia Tilley Crawford (1896-1968), Violet Amy Gillett (1898-1996), Jack Weldon Humphrey (1901-1967), Ted Campbell (1904-1985) and Miller Gore Brittain (1912-1968), among others, worked diligently to establish their reputations so that their work would be considered seriously in a broader context. They accomplished this by the scope and quality of their work and its widespread display in solo and group exhibitions at professional institutions or with reputable organizations. They also seized every opportunity for press attention, written critical reviews in periodicals or catalogues as well as the acquisition of their work by galleries and museums or prominent corporations. The example set by these artists became the benchmark by which other aspiring artists measured their own success.

It was into this milieu that McAvity arrived as a young bride in 1935. Her gravitation to the artistic community was a natural extension of the interest she pursued in visual arts at Mount Allison University where the discussion of the establishment of a formal degree-granting program in Fine Arts was underway. Like many other women of her generation though, her responsibilities as a wife and mother took precedence over a career and her life as an artist would not really begin for three more decades. It was her continuing involvement in local cultural activities and an awareness of the developments at the New Brunswick Museum

Très souvent, l'examen de la carrière d'un artiste révèle les nombreuses influences dont il a fait l'objet. Catharine McAvity ne fait pas exception à la règle. Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, elle a su tirer profit des nombreuses ressources proposées par des personnes, des associations et des institutions du Nouveau-Brunswick pour devenir une artiste remarquable. Au milieu des années 1930, la province bénéficie d'une excellente réputation à l'échelon national pour ses artistes, plus particulièrement ceux qui ont élu domicile à Saint John. Entre autres, Julia Tilley Crawford (1896-1968), Violet Amy Gillett (1898-1996), Jack Weldon Humphrey (1901-1967), Ted Campbell (1904-1985) et Miller Gore Brittain (1912-1968) s'efforcent d'acquiescer une notoriété pour que leur travail soit pris au sérieux dans un contexte plus vaste. C'est la portée et la qualité de leurs œuvres ainsi que leurs fréquentes expositions solo et en groupe dans des établissements professionnels ou des organisations réputées qui leur ont permis d'y parvenir. Ces artistes ont également tiré profit de l'attention de la presse, des critiques écrites dans des périodiques ou des catalogues ainsi que de l'acquisition de leurs œuvres par des galeries, des musées ou de grandes sociétés. Leur cheminement est devenu la référence à l'aune de laquelle les autres artistes aspirants mesurent leur propre réussite.

C'est donc dans ce contexte que Catharine McAvity, alors jeune mariée, émerge en 1935. Auparavant étudiante en arts visuels à Mount Allison University, qui envisage à l'époque de créer un programme officiel devant déboucher sur un diplôme en beaux-arts, c'est tout naturellement qu'elle se met à graviter autour de la communauté artistique. Cependant, comme de nombreuses femmes de sa génération, ses responsabilités d'épouse et de mère prennent le pas sur sa carrière, et il lui faudra attendre trente ans pour vivre pleinement sa vie d'artiste. C'est son engagement constant dans les activités culturelles locales et ses connaissances des projets en cours au Musée du Nouveau-Brunswick qui la décideront à concrétiser enfin ses aspirations créatrices.

Le Musée du Nouveau-Brunswick (MNB) a une longue histoire d'acquisition



3 *Through the Woods*

1968

Collection: New Brunswick Museum | Musée du Nouveau-Brunswick
(A69.27)

that would provide some fuel in her in decision to rekindle her creative aspirations.

The New Brunswick Museum (NBM) has a long history of both acquiring and exhibiting the work of contemporary art. Though the collecting of New Brunswick visual art began in earnest in the mid-1930s and a few exhibitions featuring provincial artists were occasionally mounted, it was not until December 1948 that the exhibition program really began. This was made possible with renewed access to the NBM's King George VI Assembly Hall which had been commandeered by the Mobilization Division of the National Selective Service during World War II. From that point on, there has been a conscientious effort on the part of the Art Department to exhibit and collect the work of New Brunswick artists.

To that end, the *Know Your Own Artists Series* was initiated in 1949 and by 1954 the work of nine artists was shown in ten exhibitions. Subsequently, the *Meet the Artist Series* displayed the work of seven artists in six shows between 1959 and 1963. These exhibitions most frequently had as their focus, the work of artists who had a direct relation to the province. McAvity would

et d'exposition d'œuvres d'artistes contemporains. Bien que sa collection en arts visuels ne date réellement que du milieu des années 1930 et que quelques expositions d'artistes provinciaux aient été organisées de manière ponctuelle, la naissance du programme d'exposition date en réalité de décembre 1948. En fait, il n'a pu être entrepris qu'une fois récupérée la salle de réunion King George VI du MNB, qui était passée sous l'autorité du service de mobilisation du Service sélectif national pendant la Deuxième Guerre mondiale. À partir de ce moment, le département des arts s'efforce consciencieusement d'exposer et de collectionner des œuvres des artistes du Nouveau-Brunswick.

C'est dans cet esprit que la série *Know Your Own Artists* est lancée en 1949. En 1954, les œuvres de neuf artistes font l'objet de dix expositions. Par la suite, la série *Meet the Artist* est consacrée aux œuvres de sept artistes à l'occasion de six expositions s'étalant de 1959 à 1963. La plupart du temps, ces événements sont organisés autour du travail d'artistes en lien direct avec la province. Catharine McAvity n'a pu que prendre conscience de l'attention portée aux artistes qu'elle connaissait, très probablement grâce à son appartenance au MNB et à son étroite relation avec sa voisine, l'artiste Marjory Macintyre, également membre du Saint John Art Club.

C'est avec l'arrivée, en septembre 1964, de J. Barry Lord au poste de conservateur que le département des arts du MNB subit les changements les plus radicaux. Au cours des deux années qui suivent, la fonction du MNB devient, selon les propres termes de Lord dans le rapport annuel du MNB pour l'année 1964 «... en tant que force communautaire de la province, de reconnaître, d'encourager et interpréter l'expression émotionnelle à travers les arts plastiques en tout temps et du monde dans son ensemble». En un temps record, le département des arts connaît une véritable révolution. D'importantes expositions d'artistes contemporains connus d'Amérique du Nord sont organisées, dont *Ronald Bloore: Paintings* (avril à mai 1965), *Arctic Values '65* (novembre à décembre 1965), *Dennis Burton Paintings 1959-65 and*

have been aware of the attention that her artist acquaintances and friends received, likely through her membership in the NBM and her very close association with neighbour and artist, Marjory Macintyre, who also was a member of the Saint John Art Club.

One of the most dramatic transformations at the NBM's Art Department took place with the arrival of J. Barry Lord as curator in September 1964. For the next two years the NBM's function, as Lord expressed it in the NBM's 1964 annual report, was "... as a force in the community of the province, recognizing, encouraging and interpreting emotional expression through the plastic arts in the context of all time and of the world as a whole." In his brief tenure, the Art Department was revolutionized. Major exhibitions by notable contemporary artists in North America were organized, *Ronald Bloore: Paintings* (April-May 1965), *Arctic Values '65* (November-December 1965), *Dennis Burton Paintings 1959-65 and Drawings* (December 1965-January 66), *Frankenthaler, Noland, Olitski* (January 1966). This full and active schedule of exhibitions challenged the public and caused notoriety. Lord remarked in his 1965 Art Department Report that the "... controversial nature of some of the paintings in the latter show [Dennis Burton] resulted in a dramatic increase in attendance in December." Not only was the work of modern Canadian artists being shown but it was also being added to the collection. In addition to a sampling of Inuit art, significant works by Dennis Burton, Ronald Bloore, Arthur McKay and Robert Murray, among others, were collected in the mid-1960s. In part this was an effort to document important artistic developments in a broader Canadian perspective through the regional exchange which was encouraged and supported by the Canada Council for the Arts in its program and acquisition funding. One of McAvity's earliest encouragements came with the selection of her work for the *New Brunswick Open* exhibition initiatives which were organized by and took place at the NBM in 1966 and 1967. This good opinion of her creativity was reinforced with the acquisition of her works in 1967 and 1969 as well as with the inclusion of one of her paintings in the 1970 exhibition, *19th- and 20th-Century New Brunswick Artists*.

Drawings (décembre 1965 à janvier 1966), ou encore *Frankenthaler, Noland, Olitski* (janvier 1966). Ce programme d'expositions bien chargé éveille l'intérêt du public et fait connaître les artistes. Dans le rapport du département des arts de 1965, J. Barry Lord remarque que «... la nature polémique de certains des tableaux de la dernière exposition [Dennis Burton] a entraîné une augmentation importante de la fréquentation en décembre». Non seulement des œuvres d'artistes canadiens modernes sont exposées, mais elles sont également ajoutées à la collection. Outre des échantillons de l'art inuit, des œuvres majeures de Dennis Burton, Ronald Bloore, Arthur McKay et Robert Murray, entre autres, sont acquises vers 1965. Il s'agit en partie d'une démarche visant à consigner l'importante évolution de l'art dans un contexte national plus vaste par l'entremise de l'échange provincial, encouragé et financé par le programme et le fonds d'acquisition du Conseil des Arts du Canada. L'un des tout premiers encouragements reçus par Catharine McAvity est la sélection d'une de ses œuvres pour l'une des expositions *New Brunswick Open* organisées au MNB en 1966 et 1967. L'acquisition d'autres œuvres en 1967 et en 1969 ainsi que la sélection de l'un de ses tableaux pour l'exposition de 1970 intitulée *19th- and 20th-Century New Brunswick Artists* consolide la bonne opinion quant à sa créativité.

Vers 1965, le milieu néo-brunswickois de l'art prend un virage radical. Une vague d'artistes anglais et américains déferle dans la province pour enseigner dans les écoles, les collèges et les universités. Au même moment, une nouvelle génération d'artistes professionnels locaux, dont beaucoup sont bardés de diplômes universitaires, commence à s'imposer. La fondation de la galerie d'art Beaverbrook à Fredericton en 1959, le réaménagement de la galerie d'art Owens à Sackville et le foisonnement d'espaces d'exposition dans le sillage des célébrations du Centenaire du Canada multiplient le nombre de lieux où les œuvres d'artistes professionnels peuvent être présentées au public. Parallèlement, à la fin de la décennie, la toute nouvelle Banque d'œuvres d'art du Nouveau-Brunswick se met à acheter des œuvres contemporaines en arts visuels qui seront exposées dans des bureaux et des immeubles gouvernementaux de toute la province. En outre, les galeries commerciales deviennent de plus en plus des vitrines dans lesquelles sont présentées les œuvres les plus actuelles de la colonie artistique en pleine expansion de la province. C'est l'époque des idées, des possibilités et des actes.

Dans le cadre de son mandat, le MNB continue à développer ses installations et ses programmes. Les rénovations entreprises dans les galeries d'exposition

The New Brunswick art scene had transformed dramatically by the mid-1960s. There arrived a wave of British and American artists who came to teach in the provinces schools, colleges and universities. At the same time a new generation of New Brunswick-born professional artists, many of whom were armed with university degrees, began to make their presence felt. The establishment of the Beaverbrook Art Gallery in Fredericton in 1959, the redevelopment of the Owens Art Gallery in Sackville and the raft of additional exhibition spaces left in the wake of Canada's Confederation Centennial celebration provided numerous locations throughout the province where the work of professional artists could be presented to the public. Also, by the end of the decade, the newly established New Brunswick Art Bank was acquiring contemporary visual art for display in government offices and buildings throughout the province. In addition, the commercial galleries were becoming an increasingly important point of exposure for the most current work of the province's growing artist population. It was a time of ideas, access and action.

In order to fulfill its mandate the NBM continued to develop its facilities and programs. Renovations to the galleries greatly improved lighting and display capabilities. The need for space meant that all areas of the institution were used to maximum capacity. In 1971 for example, the NBM opened its Staircase Gallery which was dedicated to the display of works on paper and prints. Later that year the Artsmobile brought elements of the collection to a number of communities throughout the province. A couple of years later, in 1973, with thirty-eight works relating primarily to landscape and flowers, McAvity held her first solo exhibition at the New Brunswick Museum and in 1975 another painting was added to the permanent collection.

The need for even more working space at the NBM resulted in the construction of an annex which officially opened in June 1976 with four additional exhibition galleries. Soon afterwards, in September 1978, fifty of McAvity's most recent works which focused on her continuing effort to simplify her approach to

améliorent considérablement leur éclairage et leur capacité. On a besoin d'espace, ce qui signifie que chaque recoin de l'institution est exploité à son maximum. En 1971, par exemple, le MNB ouvre sa galerie dans l'escalier, consacrée aux œuvres sur papier et aux compositions graphiques. Au cours de la même année, l'Artsmobile permet à de nombreuses communautés de la province de voir certaines pièces de la collection. Deux ans plus tard, en 1973, le Musée du Nouveau-Brunswick organise la première exposition personnelle de Catharine McAvity, avec 38 œuvres principalement axées sur les paysages et les fleurs. En 1975, un autre de ses tableaux s'ajoute à la collection permanente.

Le manque d'espace de travail au MNB débouche sur la construction d'une annexe qui ouvrira officiellement ses portes en juin 1976 et permettra l'ajout de quatre galeries d'exposition. Peu de temps après, en septembre 1978, cinquante des œuvres les plus récentes de Catharine McAvity qui témoignent de sa démarche de rationalisation de la peinture, font l'objet de sa deuxième exposition personnelle au MNB.

Son travail fouillé a permis à Catharine McAvity de s'imposer comme un peintre avec lequel il faut compter. Inspirée par l'exemple de ses célèbres confrères et consoeurs trente ans plus tôt, elle a réussi à participer à un nombre impressionnant d'expositions et à susciter l'intérêt de collectionneurs dans un milieu professionnel de plus en plus compétitif. Tout au long de sa carrière, les programmes et les installations du MNB l'ont aidée à trouver l'inspiration, les occasions et le soutien indispensables à sa réussite. Cette exposition de son travail, qui a lieu près d'un demi-siècle après que le MNB l'ait présentée au public pour la première fois, constitue une occasion de voir une rétrospective de ses oeuvres, mais aussi de se pencher sur certaines des réalités et des circonstances qui définissent sa vision.

PETER J. LAROCQUE
Conservateur, art et histoire culturelle
du Nouveau-Brunswick

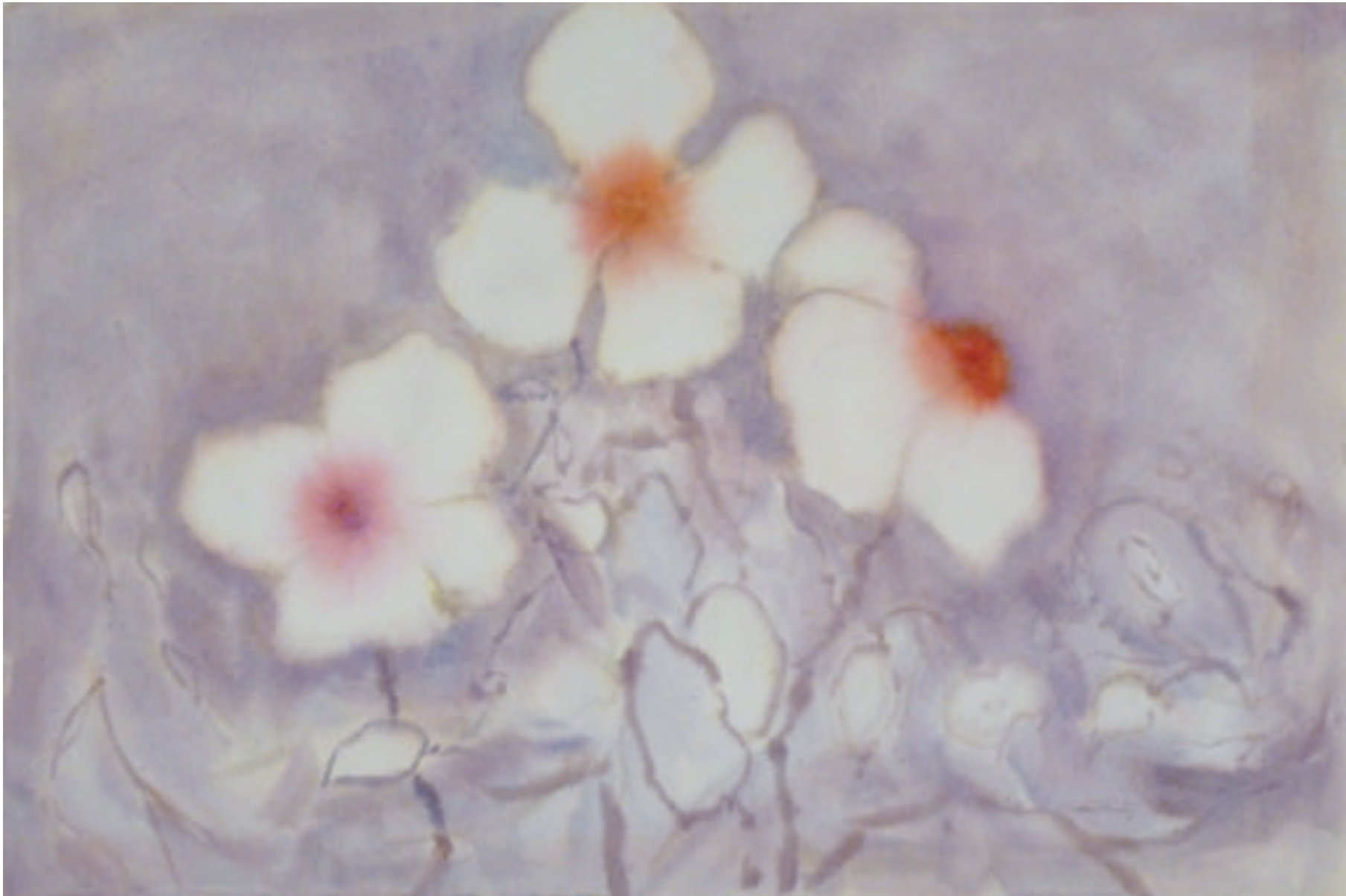
- 17 *Sea Bloom III*
1975
Collection: New Brunswick
Museum | Musée du
Nouveau-Brunswick (1975.128)

painting were featured in her second solo exhibition at the NBM.

Through her careful work, Catharine McAvity successfully established a reputation as a serious painter. Based on the example set by renowned colleagues thirty years earlier, she built a significant exhibition history and list of collectors in an increasingly competitive field of professional artists. Along the way, the NBM's programs and facilities provided inspiration, opportunity and support that were critical to her development. This latest exhibition of her work, almost half a century since she first exhibited at the NBM affords an opportunity to reflect not only on a retrospective of McAvity's work but also the occasion to consider some of the realities and circumstances that provided definition to her vision.

PETER J. LAROCQUE
Curator, New Brunswick Cultural History & Art





34 *Of Summer XI*

1982

Collection: Chas. & Jennifer Mackay, Rothesay, NB

the colour OF THE SEASONS

IAN G. LUMSDEN, Guest Curator

Or rather, is it not that the kinds of demands and expectations placed before both aristocrats and women—the amount of time necessarily devoted to social functions, the very kinds of activities demanded—simply made total devotion to professional art production out of the question, indeed unthinkable, both for upper-class males and for women generally, rather than its being a question of genius or talent?¹

We wear in our bones the history of all the art that is done before us.²

Catharine (Kay) Amelia MacNeill was born in 1915 in Belleville, Ontario where her father, Daniel MacNeill, had been stationed with the CN Railway.³ When she was 18 months old Catharine's family moved to Moncton after the CNR promoted her father to Head of the Telegraph Division for the Maritimes.

It was while at Moncton High School in the early 1930s that Elizabeth MacLeod of Mount Allison University encouraged Catharine's interest in art. Notwithstanding her demonstrated aptitude in art class, her parents sent her to Mount Allison University in 1933 to pursue a diploma in the secretarial program, a more pragmatic decision in the depths of the Depression. Deploring the course of study that her parents had chosen for her, she enrolled in fine arts courses without their knowledge.

While at university she met John Patrick Hendricks McAvity, a travelling bond salesman from an established Rothesay, New Brunswick family, who soon proposed marriage and shortly

la couleur DES SAISONS

IAN G. LUMSDEN, Conservateur invité

Est-ce vraiment une question de génie ou de talent? Ne serait-ce pas plutôt que la nature des exigences et des attentes dont font l'objet à la fois les aristocrates et les femmes— la somme de temps obligatoirement dévolu aux fonctions sociales, le genre même des activités exigées—exclut tout simplement de se consacrer exclusivement à la production artistique professionnelle, d'ailleurs impensable pour les hommes comme pour les femmes de classe supérieure?¹

Nous portons en nous l'histoire de toutes les réalisations artistiques précédentes².

Catharine (Kay) Amelia MacNeill est née en 1915 à Belleville, en Ontario, où son père, Daniel MacNeill, était en poste pour le Canadien National³. Lorsqu'elle a 18 mois, son père est nommé chef du service télégraphique des Maritimes et la famille s'installe à Moncton.

Au début des années 1930, alors que Catharine fréquente le Moncton High School, Elizabeth MacLeod de l'Université Mount Allison l'encourage à cultiver son intérêt pour l'art. En 1933, malgré tout, ses parents l'inscrivent à un programme de secrétariat à l'Université Mount Allison, une décision plus pragmatique dans cette sombre période de dépression. Opposée au choix de ses parents, elle s'inscrit à leur insu à des cours des beaux-arts.

Pendant cette période universitaire, elle rencontre John Patrick Hendricks McAvity, un vendeur itinérant dans le domaine des obligations dont la famille est établie à Rothesay, au Nouveau-Brunswick. Il ne tarde pas à la demander en mariage et, peu de temps après, Catharine est enceinte d'un premier enfant, Paddy⁴. Pendant de nombreuses années, les responsabilités sociétales qui pèsent sur les jeunes épouses et les futures mères relèguent au second plan son talent artistique naissant. Bien qu'elle n'ait aucune activité créatrice au



Jack Weldon Humphrey (1901-1967)
Catharine McAvity and Paddy McAvity
 c./v. 1939

after she was pregnant with her first child, Paddy.⁴ The societal expectations of a young bride and mother-to-be placed that nascent artistic talent on the back burner for many years. Although she was not actively engaged in making art during her marriage and extended period of child rearing, artists played a prominent rôle in her social life. She was very close to Jack Humphrey and his wife, Jean Fowler, who was also an artist. In fact, she sat for Humphrey in two fine portraits, one with her young daughter, Paddy. It was Paddy's tragic death in a car accident in 1957, coupled with the deteriorating mental health of her husband, that resulted in her return to the art practice that had been cut short over twenty years earlier.⁵ Eventually she studied with Humphrey.⁶ Although she was also a friend of Miller Brittain's, the fact that she was primarily a colourist, rather than a draughts-person, made her gravitate to the work of Humphrey.

The arrival of J. Barry Lord in Saint John in 1964, to assume the position of Curator of Art at the New Brunswick Museum, was to have a cataclysmic affect on the entire community, not least of which was that on Catharine McAvity in her tentative forays to establish herself as a professional artist.⁷ Barry's militancy against the United States' involvement in the war in Vietnam

cours de son mariage et pendant qu'elle élève ses enfants, les artistes jouent cependant un rôle important dans sa vie sociale. Elle est très proche de Jack Humphrey et de sa femme Jean Fowler, elle-même une artiste. Elle pose même pour deux portraits de Humphrey, dont un avec Paddy lorsqu'elle était enfant. C'est le tragique accident d'automobile qui coûte la vie de la jeune fille en 1957 ainsi que la détérioration de la santé mentale de son mari qui provoquent son retour à la création artistique interrompue plus de vingt ans plus tôt⁵. Par la suite, elle étudie auprès de Humphrey⁶. Bien qu'elle soit aussi amie avec Miller Brittain, le fait d'être beaucoup plus une coloriste qu'une dessinatrice la pousse naturellement vers le travail de Humphrey.

En 1964, l'arrivée de J. Barry Lord au poste de conservateur de l'art au Musée du Nouveau-Brunswick, à Saint John, agit comme un cataclysme sur toute la communauté et influence les tentatives de Catharine McAvity pour s'imposer comme artiste professionnelle⁷. Le militantisme de Barry contre l'engagement des États-Unis dans la guerre du Vietnam est devenu indissociable du personnage. Son influence pourrait bien se refléter dans une gouache de Catharine intitulée *Where Have all the Daisies Gone?*. Sans l'ombre d'un doute, le titre de l'œuvre est calqué sur la chanson *Where Have all the Flowers Gone?* de Pete Seeger devenue l'hymne du mouvement pour la paix. Annonçant au moins une décennie à l'avance les personnages de dessins animés de l'artiste américain Keith Haring, les coups de pinceau caractéristiques de ce tableau semblent inspirés de Jean Dubuffet ainsi que de Pierre Alechinsky et d'autres membres du groupe artistique *CoBrA*⁸. En plus de faire référence à la destruction de la « simplicité, de l'innocence et de la jeune beauté », l'apparente implosion de marguerites au cœur de cette composition énergique relève également d'un symbolisme sexuel aux yeux de sa propriétaire.

Évidemment, le débat non exprimé concerne l'interprétation sexuelle. L'action pourrait se dérouler dans l'utérus à partir de l'intrusion phallique bleu foncé au centre de la toile. Les années soixante sont celles où toutes les femmes peuvent obtenir la pilule, et voilà ce qu'est devenue l'innocence des marguerites. Je ne distingue aucune joie. Uniquement la destruction et le chaos. L'artiste s'en est tenue au langage familier des fleurs que son public peut comprendre. Les fragments aériens dorés sont composés d'un trop grand nombre de parties ressemblant à des

1 *Where Have all the Daisies Gone?*

1966

Collection: Jo Anne Claus, Saint John, NB

became very much a part of his persona. It is possible that his influence became palpable in Catharine's gouache, *Where Have all the Daisies Gone?*. No doubt the descriptive title applied by its owner derives from the popular Peace Movement anthem by Pete Seeger, *Where Have all the Flowers Gone?*. Predating the cartoon-like animated figures of the American artist, Keith Haring, by at least a decade, the mark making with the gestural movement of the brush in this work appears to be informed by the work of Jean Dubuffet, as well as Pierre Alechinsky and other members of the art group, *CoBrA*.⁸ The apparent implosion of the daisies in this energized composition, as well as embodying an allusion to the destruction of "simplicity, innocence and young beauty", also incorporates a sexual symbolism in the eyes of its current owner.

Of course the unspoken discussion is the sexual interpretation. The action could be taking place in the woman's uterus from the phallic dark blue intrusion at the top of the frame, centre. The sixties were the time the Pill first became available to every woman, and look what that did to daisy innocence. I don't see joy here just destruction and chaos. The artist stayed within the familiar vocabulary of flowers that her audience would recognize. Those golden flying fragments have too many petal-like fragments to be immediately recognized as swimmerets... For me this piece exudes anger.⁹



pétales pour être reconnus immédiatement comme des pléopodes ventraux... Pour moi, cette pièce transpire la colère⁹.

Réalisé en 1967, *Regatta* exprime également le travail accompli par Catharine pour trouver sa voie. Sur les instances de son amie et collègue Marjorie Macintyre, elle s'inscrit la même année à l'atelier d'été animé par David Reese¹⁰ au Sunbury Shores Arts and Nature Centre de St. Andrews, au Nouveau-Brunswick. Au bout de deux ans, une fois l'engagement de Reese terminé, des artistes canadiens établis sont invités à venir à St. Andrews pour diriger des ateliers destinés aux artistes de la région¹¹.

C'est à Dorothy Meigs Eidlitz¹², mécène américaine et photographe amateur de talent, que le Sunbury Shores Arts and Nature Centre doit sa création en 1964, à St. Andrews, où elle passe ses étés depuis 1937 en compagnie de son mari Frederick, un architecte. Pendant des séjours à New York, puis à Winter Park, en Floride, elle réunit une petite mais importante collection d'œuvres d'art américaines. Parmi ses tableaux se trouve *Rising Tide* d'Arthur Dove (1944) et *Wing #2* de Charles Scheeler ainsi que *Yachts* (1950) de l'artiste ger-



2 *Regatta*

1967

Collection: Charles D. Thornton, New Maryland, NB

Another work that reflects Catharine's search for her artistic voice is *Regatta*, 1967. Through the encouragement of her friend and fellow artist, Marjory Macintyre, Catharine enrolled in the 1967 Sunbury Shores Arts and Nature Summer Workshop given by David Reese¹⁰ in St. Andrews, New Brunswick. After Reese's two-year engagement, established Canadian artists were invited to St. Andrews, New Brunswick, to lead workshops for artists working in the region.¹¹

The founder of Sunbury Shores Arts & Nature Centre (1964) was Dorothy Meigs Eidlitz¹², an American philanthropist and talented amateur photographer, who had summered in St. Andrews with her architect-husband, Frederick, since 1937. With residences in New York City and subsequently Winter Park, Florida, she assembled a small but important collection of American art. Among her paintings were Arthur Dove's *Rising Tide*, 1944 and Charles Scheeler's *Wing #2* as well as *Yachts*, 1950 by the German/American artist, Lyonel Feininger that she donated to the National Gallery of Canada in 1968. It was while being entertained at Mrs. Eidlitz's summer home on Joe's Point Road in St. Andrews that Catharine saw the Feininger painting

manoaméricain Lyonel Feininger. Elle en fera don au Musée des beaux-arts du Canada en 1968. En visite à la résidence d'été de Dorothy Eidlitz, chemin Joe's Point à St. Andrews, Catharine aperçoit le tableau de Feininger dont elle s'inspirera largement pour *Regatta* en 1967¹³. Dans ce tableau, qui s'inscrit dans la quête de sa voie artistique, elle divise l'espace pictural en triangles isocèles se chevauchant pour donner aux voiliers une impression de mouvement dans le style prismatique de la composition de Feininger et avec des emprunts évidents aux futuristes italiens.

Or, l'influence de Dorothy Eidlitz sur la recherche artistique de Catharine dépasse largement l'inspiration tirée de sa collection de tableaux et de photographies. En effet, c'est à son initiative que Jack Oughton devient directeur à temps partiel du centre Sunbury Shores en 1969, en remplacement de David Reese. Entomologiste titulaire d'un doctorat de zoologie de l'Université de Toronto sur les gastropodes d'eau douce, Jack Oughton a été conservateur des sciences naturelles du Musée royal de l'Ontario, puis professeur de zoologie à l'Université de Guelph. Il connaît et aime profondément son métier et la nature, ce qui ne l'a pas empêché, pendant toutes ses années d'enseignement, d'aspirer à devenir un véritable artiste. Lorsque Catharine assiste à l'atelier d'été de 1969, elle rencontre pour la première fois l'homme qui va lui fournir la structure et les connaissances nécessaires pour réaliser sa vision¹⁴.

Grâce aux formateurs du Sunbury Shores (Ken Lochhead (1969), créateur, en 1955, de l'atelier sur Emma Lake; John Fox (1970), un peintre montréalais; Ron Bloore (1971), membre du « Regina Five » tout comme Lochhead; Jacques de Tonnancour (1972), École des beaux-arts de Montréal; Toni Onley (1973), un artiste de la côte Ouest), Catharine côtoie des artistes qui privilégient des valeurs picturales comme la « forme » et la « couleur » et s'opposent au concept idéationnel de la création qui l'a occupée jusqu'à maintenant. La présence de Ken Lochhead au Sunbury Shores pendant l'été aura une influence profonde sur l'évolution de Catharine dans le domaine de l'expression non objective. Roald Nasgaard a observé, en parlant de Ken Lochhead,

that emphatically served as a springboard for *Regatta*, 1967.¹³ In this work, which reflects the search for her artistic voice, she has divided the pictorial space into overlapping isosceles triangles to capture the sensation of the movement of the sailboats in like manner to the prismatic style of Feininger's composition with its evident debt to the Italian Futurists.

Dorothy Eidlitz was to have a more profound effect on the trajectory of Catharine's artistic development than the example of her fine collection of paintings and photographs. It came through her conscription of Dr. Jack Oughton as the part-time Director of Sunbury Shores in 1969 to replace David Reese. Oughton, an entomologist who obtained his doctorate in zoology on freshwater snails from the University of Toronto, had been a curator of natural sciences at the Royal Ontario Museum and later was a Professor of Zoology at the University of Guelph. He had a knowledge and love of craft as well as nature. However, during his years of teaching he dreamed of being a 'real' artist. Catharine's attendance at the 1969 summer workshop was her first introduction to the man who was to furnish the structure and insight that could support her vision.¹⁴

Through instructors at Sunbury Shores including Ken Lochhead (1969), founder of the Emma Lake Workshop in 1955; the Montreal painter, John Fox (1970); Ron Bloore (1971), a member of the 'Regina Five' along with Lochhead; Jacques de Tonnancour (1972), from the École des beaux-arts de Montreal, and the West Coast artist, Toni Onley (1973), Catharine was introduced to artists who gave primacy to such pictorial values as 'form' and 'colour' as opposed to the ideational aspects of picture-making that had been occupying her up until that time. Lochhead's presence at Sunbury Shores in the summer of 1970 was to have a profound influence upon Kay's movement into the area of non-objective expression. Regarding Ken Lochhead, Roald Nasgaard has observed:

(Lochhead's works), more than those of many of the other artists in the show (Clement Greenberg's 1964 exhibition, "Post Painterly Abstraction") belong to

Plus encore que chez bien d'autres artistes de l'exposition (exposition de 1964 sur Clement Greenberg intitulée Post Painterly Abstraction), les [œuvres de Lochhead] appartiennent à la famille des peintres tachistes dont font partie Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski, ainsi que Jack Bush¹⁵.

Lors de l'exposition phare *Frankenthaler Noland Olitski* organisée par Barry Lord en 1966 pour le Musée du Nouveau-Brunswick, Catharine est confrontée pour la première fois aux tableaux des deux derniers tachistes américains cités par Nasgaard dans sa critique de l'œuvre de Lochhead (Noland et Olitski). La présence des impressionnantes toiles d'Helen Frankenthaler à cette exposition constitue également un exemple inspirant pour Catharine. Comme le dit Lord,

[...] pour elle [Catharine], ces expositions ont ouvert la porte vers un monde de possibilités et lui ont permis de voir et d'étudier d'importantes œuvres de Frankenthaler qui l'ont manifestement inspirée¹⁶.

Or, l'aspect vraisemblablement le plus révolutionnaire de l'œuvre de ces trois artistes est leur découverte de « l'absurdité de la bordure d'encadrement ». Dans le catalogue, Lord observe :

Il n'est pas nécessaire d'interrompre notre orientation visuelle à la bordure d'encadrement pour entrer dans l'espace du tableau, car l'espace pictural se fond avec notre espace, et il n'existe aucun nouvel ensemble de coordonnées à l'intérieur de la bordure [...] Pollock et les modernistes qui ont suivi ont découvert « l'absurdité » de la limite du cadre.¹⁷

Sans doute que Lochhead a montré à ses étudiants du Sunbury Shores des diapositives de ses propres œuvres tachistes. Il se peut également que Catharine ait vu les deux grandes toiles non apprêtées *Spartan Tribute* et *Ascending Colour*, achetées en 1968 pour la Galerie d'art Beaverbrook par son directeur Stuart Smith grâce à une subvention spéciale du Conseil des Arts du Canada. Il semble que cette double proximité avec l'un des plus grands



10 *Carousel or Water Fugue*
1971

the family of colour-stain painters that include Morris Louis, Kenneth Noland and Jules Olitski, as well as Jack Bush.¹⁵

Catharine's first exposure to the paintings of the latter two American colour-stain painters (Noland and Olitski) alluded to by Nasgaard as informing the work of Lochhead, was through the seminal exhibition, "frankenthaler noland olitski" organized by Barry Lord in 1966 for the New Brunswick Museum. The inclusion of Helen Frankenthaler's heroic-scale canvases to this exhibition also served as a powerful role model for Catharine. As Lord said,

... those exhibitions opened up a world of possibilities for her (Catharine), and to have a chance to see and study major Frankenthaler paintings was undoubtedly inspiring to her.¹⁶

But possibly the most revolutionary aspect of the work of these three artists is their discovery of "the irrelevance of the framing edge." In the catalogue essay Lord observes:

« artistes de la couleur » du Canada ait inspiré la plus vaste des toiles de cette exposition, *Carousel* ou *Water Fugue* (1971). Cependant, tandis que Lochhead aborde le pigment avec mesure, Catharine le projette littéralement sur la toile, revenant vers les premiers expressionnistes abstraits de New York, plus particulièrement Kooning et Jackson Pollock.

En 1971, elle peint des tableaux plus grands qui laissent supposer qu'elle a étudié les œuvres de ces artistes issus de l'expressionnisme abstrait de l'Amérique de l'après-guerre. En particulier, un ensemble cohérent de grandes toiles incluant *Untitled* (1971), *Untitled* (1971) et le petit bijou *Blue Genes* (1971) montre une connaissance de l'œuvre du peintre de San Francisco, Sam Francis. Ces peintures se caractérisent par un déploiement puissant de l'espace pictural tout entier alors qu'elles mettent l'accent sur l'activation des bords par l'intermédiaire d'une tension aller-retour à la fois positive et négative. Pour Catharine, c'est avant tout un voyage à partir de la centralité des images florales sur lesquelles elle a bâti sa réputation.

Après avoir passé la plus grande partie des années 1960 à peindre des petites aquarelles figuratives, Catharine dirige son énergie vers le tachisme sur des toiles de grande dimension non apprêtées, comme celles qu'elle a vues en 1966 dans l'exposition organisée par Lord au Musée du Nouveau-Brunswick. L'aspect physique du travail à grande échelle sur des toiles non tendues l'enthousiasme¹⁸ et prend l'allure d'un « rite de passage » vers une position d'artiste sérieuse dans un monde largement dominé par les hommes¹⁹.

Cette prise de possession spectaculaire de l'intégralité de l'espace pictural par le déploiement de zones positives et négatives en vue de créer une tension dans la composition est le propre de l'œuvre de Molly Lamb Bobak et également son acte de foi pédagogique dans les cours qu'elle donne au Sunbury Shores et ailleurs²⁰. Il est difficile de savoir si Catharine a suivi les ateliers spéciaux animés par Molly Lamb Bobak au Sunbury Shores au cours des étés 1972 et 1973. Il n'en reste pas moins qu'elle connaît sûrement les aquarelles florales de l'artiste ainsi que ses principes de composition et sa maîtrise de

5 *Untitled*
1971

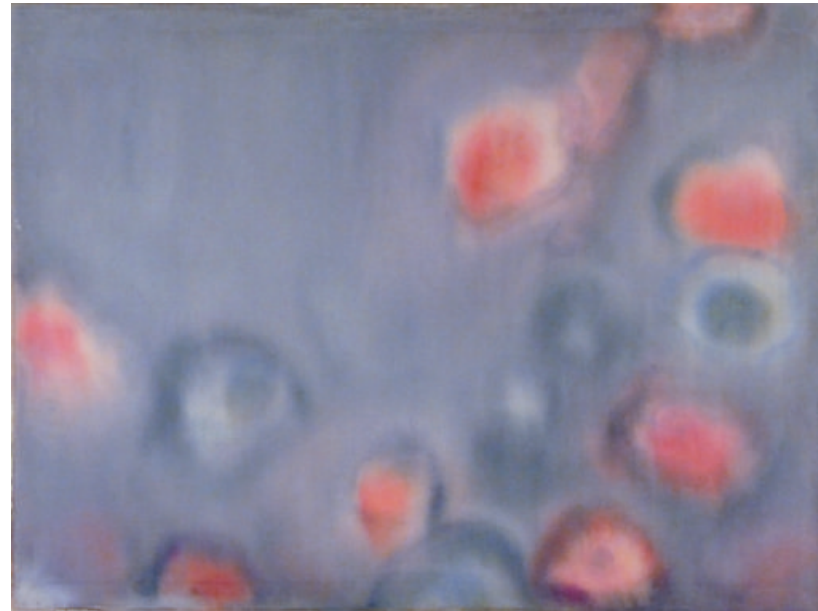
bottom | en bas

6 *Untitled*
1971
Private Collection | Collection privée,
Rothesay, NB

We do not have to suspend our visual orientation at the framing edge in order to get into the space of the painting, because the space of the picture is continuous with our space, and there is no new set of coordinates within the framing edge... Pollock and the modernists who came after him discovered the 'irrelevance' of the framing edge.¹⁷

Undoubtedly, as part of his instruction, Lochhead would have shown his class at Sunbury Shores slides of his own 'colour stain' paintings. Catharine may also have seen The Beaverbrook Art Gallery's two major Lochhead unprimed canvases, *Spartan Tribute* and *Ascending Colour*, purchased by its director, Stuart Smith in 1968 with a Canada Council Special Purchase Assistance Grant. This double exposure, as it were, to one of Canada's foremost 'colour-field' painters informs the largest canvas in this exhibition, *Carousel* or *Water Fugue*, 1971. However, unlike Lochhead's measured stained application of pigment, Catharine was looking back to the earlier New York-based abstract expressionists, in particular, de Kooning and Jackson Pollock, with the pigment literally hurled at the canvas.

In 1971, Catharine created larger scale works that indicated that she had been looking at the work of those artists who came out of the post-war American abstract expressionist movement. One particularly coherent body of large scale works including *Untitled*, 1971; *Untitled*, 1971; and the jewel-in-the-crown, *Blue Genes*, 1971 evinces a knowledge of the work of the San





Francisco-based painter, Sam Francis. These paintings are characterized by a powerful deployment of the entire pictorial space with an emphasis on activating the edges through a positive/negative, 'push-pull' tension. For Catharine this was very much a departure from the centrality of the floral images upon which her reputation had heretofore been based.

Having spent most of the 1960s painting modest-sized, representational watercolours, Catharine was energized by switching to the large format 'stain technique' on unprimed canvas that she had first encountered through Lord's 1966 exhibition at the New Brunswick Museum. It was the physicality of working 'large' on unstretched canvas that excited her¹⁸ and served as a sort of 'rite of passage' for her as a serious artist in a largely male-dominated profession.¹⁹

This dramatic harnessing of the entire pictorial space through the deployment of positive and negative areas to create tension in the composition is a hallmark of the work of Molly Lamb Bobak and was very much a part of her pedagogical credo in the classes she gave at Sunbury Shores and elsewhere.²⁰ Whether Catharine took the Special Painting Workshops offered by Molly Lamb Bobak in the summers of 1972 and 1973 at Sunbury Shores is difficult to confirm. Nonetheless she was certainly aware of Molly Lamb Bobak's watercolours of flowers and her compositional canon and her masterful handling of the 'wet-into-wet' watercolour technique, not only a hallmark of her watercolours but also of those of the iconic David Milne²¹ whose work had a profound influence upon her.

1971 also saw the production of a series of collages employing a palette of primary colours. These collages comprised elements of torn paintings and prepared papers in which Catharine attempted to surrender herself to her subconscious in an *automatiste* manipulation of the pictorial surface, overriding any tendency to be dictated by principles of balance and symmetry, while still trying to capture that nervous energy she found in the work of de Kooning and Pollock.

In addition to a subscription to *Canadian Art*, Catharine had a considerable library of art catalogues and reference publica-

la technique d'aquarelle « humide sur humide », qui n'est pas seulement sa marque de commerce, mais aussi celle de l'icône David Milne²¹, dont elle ressent profondément l'influence.

En 1971, Catharine crée également une série de collages recourant aux couleurs primaires. Dans ces œuvres, composées de morceaux de peintures déchirées et de papiers préparés, elle tente de livrer son inconscient dans une manipulation *automatique* de la surface picturale, écartant les tendances dictées par l'équilibre et la symétrie et essayant de capturer l'énergie nerveuse des œuvres de Kooning et de Pollock.

Abonnée entre autres à *Canadian Art*, Catharine possède une bibliothèque volumineuse de revues d'art et d'ouvrages de référence²² qui lui font découvrir les techniques de l'art moderne et contemporain du Canada et d'ailleurs. Parallèlement, sa confidente et sa muse, l'artiste Marjorie Macintyre²³, qui a étudié à New York, possède une superbe collection de tableaux dans sa demeure tout près de Rothesay. Jusqu'en 1971, Catharine ne voyage que très rarement. Elle ne peut donc avoir qu'une connaissance indirecte de l'école moderne américaine par l'intermédiaire de livres, de revues, ou même de la télévision, probablement le Maine Public Broadcasting System²⁴.

En 1973, Toni Onley, peintre de la côte Ouest, est invité à animer l'atelier d'été du Sunbury Shores. Pour Catharine, sa venue annonce un retour au paysagisme. Au milieu des années 1960, les premières peintures abstraites et composites d'Onley puisaient dans l'idiome du paysage, étayées par la tradition britannique de l'aquarelle. Cependant, comme l'explique Onley,

Mes œuvres abstraites restent des paysages malgré tout—ce ne sont ni des projections mentales ni des paysages urbains. Toutes mes idées viennent du paysage. Je le vois toujours comme des blocs de couleurs, des formes et des espaces²⁵.

L'aquarelle de Catharine intitulée *Sea Escape III (St. Andrews)* (1973)²⁶ reprend la palette monochrome et limitée caractéristique d'Onley. Cependant, son utilisation du médium est plus relâchée et plus linéaire, avec sa technique « humide sur humide », que les formes généralisées auxquelles les paysages de son professeur²⁷ donnent vie. Dans ce tableau, tout comme dans *Springtime* (1977) et *Leeward Vista* (1978), un parallèle se crée avec les vastes compositions paysagistes de l'artiste torontoise Kay Graham²⁸. De même que chez Catharine,

facing page | ci-contre

7 *Blue Genes*

1971

tions²² that afforded access to modern and contemporary art practice both in Canada and beyond. As well, her *confidante* and muse, the New York-trained artist, Marjory Macintyre²³, had a fine collection of paintings in her nearby Rothesay home. Catharine had done very little travel by 1971 so exposure to the modern American School would necessarily have been second-hand, either through books and journals or possibly television, likely the Maine Public Broadcasting System.²⁴

In 1973, the West Coast painter, Toni Onley, was invited to conduct the Sunbury Shores Summer Workshop. For Kay it heralded a re-focusing on landscape painting. By the mid-1960s Onley's early, collaged abstract paintings had segued into the landscape idiom, underpinned by the British watercolour tradition. Although, as Onley explained:

But my abstracts are landscape anyway — they are not mind paintings or urban landscapes. All my ideas come from the landscape. I am always looking at it as blocks of colour, shape and spaces.²⁵

Catharine's watercolour, *Sea Escape III (St. Andrews)* 1973²⁶ exhibits the same restricted, almost monochromatic palette that Onley adopted. Her handling of the medium though is much looser and more linear with its 'wet-into-wet' technique than the generalized shapes that animated her instructor's landscapes.²⁷ In this landscape as well as *Springtime, 1977* and *Leeward Vista, 1978* parallels emerge with those large, landscape-inspired compositions of the Toronto artist, Kay Graham.²⁸ Like Catharine McAvity, even Kay Graham's abstracted compositions were landscape-derived as were those of Catharine McAvity's aforementioned summer instructor.

But pure abstraction was never Graham's real métier. Even in the poured paintings, the colours are landscape-derived. Her work came into its own when she began, with a considerable debt to David Milne, to draw in colour, transcribing nature into a

les compositions abstraites de Graham sont inspirées de paysages, tout comme le sont celles d'Onley.

Or, l'abstraction pure n'a jamais été l'essence réelle de Graham. Jusque dans les peintures « coulées », les couleurs sont encore celles du paysage. Lorsqu'elle a démarré, même si elle devait beaucoup à David Milne, son œuvre s'est tout bonnement inspirée des couleurs pour transcrire la nature dans un langage pictographique personnel qu'elle disperse comme un ornement sur toute la blanche planéité de la toile²⁹.

La configuration des nuages dans *Sea Escape III (St. Andrews)* évoque les chaînes d'ADN qui animent le subjectif *Blue Genes* (1971), réalisé plus tôt. Des parallèles peuvent s'établir avec les larges paysages figuratifs de l'artiste saskatchewanaise Dorothy Knowles, dont le travail a été loué par Clement Greenberg, le défenseur de l'art abstrait postpictural. Barry Lord commente l'évolution de Catharine entre ces deux canons:

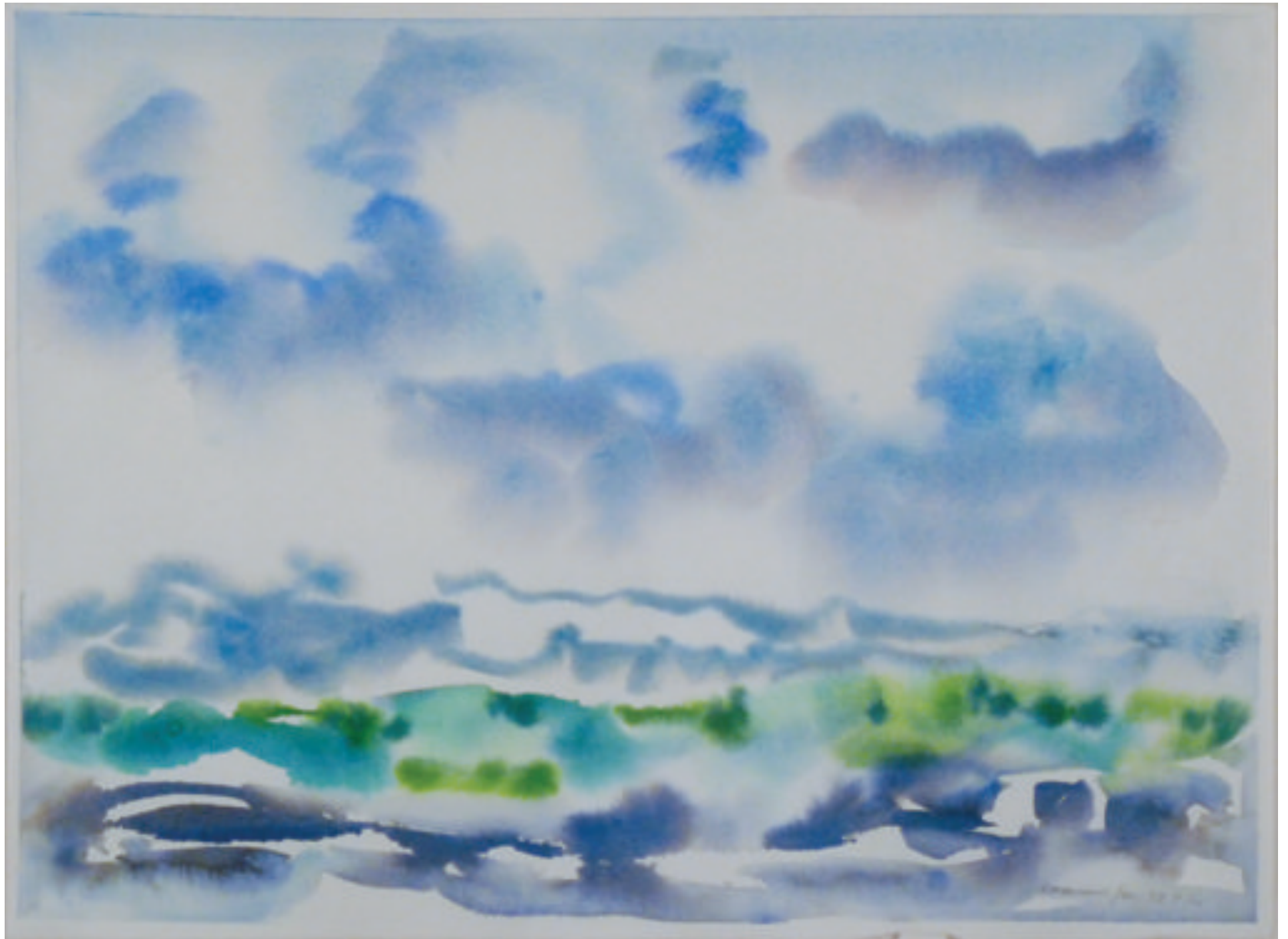
Je l'encourageais (Catharine) en lui disant qu'elle était capable de créer des œuvres puissantes, qu'elles soient figuratives ou non. Son travail figuratif pouvait lui donner beaucoup d'inspiration et une certaine discipline, et le langage formel des couleurs découvert dans les œuvres florales et les paysages pouvait être poussé plus avant dans des tableaux non figuratifs. Je pense donc qu'elle est revenue à la peinture figurative pour renouveler son inspiration et son vocabulaire visuel, et pour se concentrer sur la discipline du dessin³⁰.

Une année plus tard, dans l'aquarelle *Garden Riot* (1974), Catharine retourne aux paysages abstraits de son tout premier professeur, Jack Humphrey, dont l'œuvre fluctue également entre le figuratif et le subjectif. Cette aquarelle évoque la série *Kaller's Brook* de Humphrey, qui amorce une interprétation plus littérale et qui, au fil d'une série de toiles progressives, distille les éléments de la forme et de la couleur jusqu'au dernier tableau presque totalement dépouillé de références. Humphrey a commencé par aplanir l'espace pictural en entourant les formes naturelles d'une large ligne noire à la manière des

facing page | ci-contre

12 *Sea Escape III (St. Andrews)*

1973





13 *Garden Riot*
1974

personal pictographic language that she dispersed decoratively across the white flatness of the canvas.²⁹

The configuration of the clouds in *Sea Escape III (St. Andrews)* is evocative of the DNA-like chains that animate the earlier non-objective *Blue Genes*, 1971. There are parallels to be drawn with the large representational landscapes of the Saskatchewan artist, Dorothy Knowles, whose work had been praised by Clement Greenberg, the champion of post-painterly abstraction. Barry Lord comments of Catharine's movement between these two canons:

My encouragement of her work (Catharine's) was to say that she could achieve powerful painting whether the work was representational or not. Much inspiration and a certain discipline could be gained from the representational work, and the formal language of colour that was discovered in floral or

vitres teintées vues en France de 1952 à 1954 au cours d'un voyage à l'étranger avec la Société royale du Canada³¹.

Adolph Gottlieb est un autre expressionniste abstrait dont la série de peinture *Burst* (entreprise en 1957) inspire un ensemble d'œuvres particulièrement homogène réalisées par Catharine en 1975. Dans les toiles de Gottlieb, l'espace pictural est divisé en disques et en spirales. Souvent, les disques coulent dans la partie nue de la toile. Étant donné qu'ils occupent la partie supérieure de l'espace, ils rappellent inévitablement le soleil, la lune ou tout autre corps intergalactique globulaire. Gottlieb est parvenu à exprimer tous les aspects référentiels dans deux masses abstraites. Catharine, de son côté, utilise le concept pictural de Gottlieb pour produire des paysages tropicaux lyriques et baignés par le soleil ou la lune à la manière des peintres abstraits lyriques, restituant ainsi les hivers passés à Saint-Vincent-et-les-Grenadines³².

Dans *Aura I* (1975) et *Luna II* (1975), le globe irradiant est placé dans la partie supérieure de la toile, tandis que la spirale bleue se trouve en bas, leur position hiératique impliquant un horizon. En revanche, dans *Sea Bloom III* (1975), la ligne d'horizon a disparu et les moitiés supérieure et inférieure sont animées de formes marines amiboïdes qui flottent dans un espace amorphe. L'attribution de titres séquentiels renvoie à la formation zoologique de son conjoint et au système taxinomique des registres où elle répertorie ses œuvres.

Sous bien des aspects, 1977 représente un tournant dans l'évolution de la vision esthétique de Catharine. À 62 ans, elle se rend pour la première fois en Europe en compagnie de son conjoint, Jack Oughton. Elle s'installe d'abord sur la Côte d'Azur où elle prend un appartement à l'hôtel Le roi Soleil, de Nice, pour les mois de février et mars. Le paysage qui a inspiré Cézanne, Van Gogh et Matisse imprègne désormais l'œuvre de Catharine d'une qualité plus visionnaire, aplanissant le paysage en le réduisant à des formes et des couleurs de base. Jack fait des centaines de diapositives, les classe et présélectionne des images parmi lesquelles Catharine pourra choisir des sujets pour ses tableaux. Plusieurs séries réalisées cet hiver-là s'inspirent de la campagne provençale

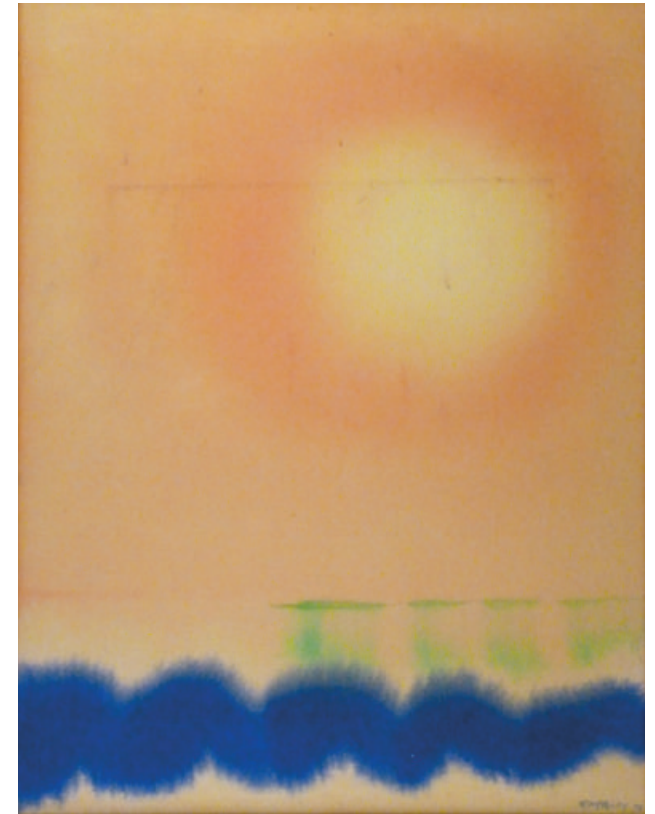
landscape pieces would be enhanced when it was used for non-representational works. So I believe she returned to representational painting to refresh her inspiration and her visual vocabulary, and to focus on the discipline of drawing.³⁰

A year later, in the watercolour, *Garden Riot*, 1974, Catharine returned to the example of the abstracted landscapes of her first teacher, Jack Humphrey, whose work also moved between the representational and non-objective. This work is evocative of Humphrey's *Kaller's Brook* series, in which he began with a quite literal interpretation, and through a progressive series of canvases distilled out the elements of form and colour until the final work was almost totally shorn of literal references. Humphrey began flattening out the pictorial surface through the employment of a strong black outline around the natural shapes in much the manner of a stained glass window in 1952 to 1954 when he was in France on a Royal Society Overseas Fellowship.³¹

Adolph Gottlieb was another American Abstract Expressionist whose "Burst" series of paintings (begun in 1957) was the source of inspiration for a particularly coherent body of work Catharine produced in 1975. In Gottlieb's "Burst" canvases, the pictorial space is divided into discs and winding masses; the discs oftentimes bleeding into the unprimed canvas. Because these discs occupied the upper portion of the pictorial space, they inevitably connote the sun, moon or some globular intergalactic body. Gottlieb managed to distil any referential aspect into two abstract masses. Catharine, however, used Gottlieb's pictorial conceit to produce lyrical, sun or moon-infused tropical landscapes in the manner of the work of the Lyrical Abstractionists and which reflected her winters spent on St. Vincent in the Grenadines.³²

Aura I, 1975 and *Luna II*, 1975 situate the irradiating orb in the upper half of the canvas with the winding blue mass at the bottom, their hieratic disposition connoting an horizon. In contradistinction, *Sea Bloom III*, 1975 has disposed of the implied

15 *Aura I*
1975



roussie et de sa lumière pellucide, la nature réduite à ses éléments de base. « Quand je peins, je transforme une image, provenant généralement de la nature, en faisant abstraction de la forme ou en modifiant les couleurs. »³³

Ces tableaux sont également alimentés par les œuvres qu'elle voit dans ses nombreuses excursions au Musée Chagall de Nice, au Musée Grimaldi de Monte-Carlo, à la Chapelle du Rosaire de Vence (le dernier tour de force de Matisse) et au jardin de sculptures de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence. Pour la première fois, Catharine se trouve face à des chefs-d'œuvre des plus grands artistes modernes du XX^e siècle, notamment Matisse, Picasso, Braque, Miro, Klee, Chagall, Giacometti, Arp, Brancusi et Moore. Les bandes plates des couleurs qu'on peut voir dans *Landscape* (1977) sont un distillat de ces deux expériences complémentaires.

Après son séjour en Provence au cours de l'été 1977, le travail de Catharine



25 *Field Shapes*
1978

horizon-line and has animated the upper and lower halves with amoeboid marine shapes floating in an amorphous space. This sequential titling reflects the overlay of her partner's zoological background and the taxonomic system of the ledgers he set up to record her work.

In many respects 1977 was a watershed in the evolution of Catharine's aesthetic vision. At the age of 62 she embarked upon her first trip to Europe, accompanied by her *conjoint*, Jack Oughton. Their first destination was the Côte d'Azur where they took an apartment at L'hôtel le Roi Soleil in Nice for the months of February and March. The same landscape that inspired Cézanne, Van Gogh and Matisse now imbued Kay's work with a more visionary quality, flattening the landscape by reducing it to its basic components of form and colour. Jack would take hundreds of slides, then grade them and pre-select various images for Catharine to consider as possible subjects to paint. A couple of series Catharine produced that winter were inspired by the serene Provençal countryside with its pellucid light, with nature reduced to its basic elements. "In painting, I transform

semble se rapprocher de plus en plus des paysages ludiques de Milton Avery, souvent assimilé à Matisse pour son souci des relations entre les couleurs et son rejet de la profondeur, un principe adopté par tant de peintres occidentaux depuis la Renaissance. *Field Shapes* (1978), et ses arbres presque naïfs en forme de sucettes qui animent la terre aride de la Provence, évoque les « coupes » radicales de Matisse avec ses blocs de couleurs solides saturées que reprennent les tableaux d'Avery.³⁴

À la fin des années 1970, Marjory Macintyre emmène Catharine faire la tournée des galeries d'art et des musées de New York grâce au produit de la vente d'un dessin d'Arthur Lismer qu'elle a gagné alors qu'elle étudiait au Musée des beaux-arts de Montréal³⁵. Outre son exposition aux trois peintres tachistes de l'exposition de Lord en 1966, c'est probablement la première fois qu'elle voit « de visu » des œuvres de grands artistes américains du XX^e siècle, dont Milton Avery. Le motif décoratif de *St. Martin's Vista* (1987)³⁶, trahit l'influence d'Avery dès les années 1980, même si elle utilise toujours sa technique d'aquarelle « humide sur humide » et si le récent motif d'un cadre peint renforce la planéité de l'espace pictural.

Au début des années 1980, une corrélation se discerne de plus en plus entre les tableaux de Catharine et les diapositives prises par Jack au cours de leurs déplacements dans les Maritimes.³⁷ La série *Hibernal*, et plus particulièrement *Hibernal II* (1981), semble transcrire par la peinture les études photographiques de Jack sur les paysages enneigés et maritimes. D'autres compositions paysagistes comme les séries *Printemps* et *Autumnal* semblent également provenir des diapositives de Jack. Dans ces œuvres, elle a réduit les éléments du paysage à des formes pures et des masses solides de couleurs non modulées.

Lorsqu'elle reprend la peinture dans les années 1960, Catharine se concentre sur des bouquets de fleurs occupant généralement le centre de l'espace pictural. Tout au long de sa carrière, elle reviendra souvent à ce sujet. Ces études florales, cependant, sont animées par l'exemple de l'aller-retour de la construction compositionnelle asymétrique défendu par Molly Lamb Bobak

41 *St. Martins Vista*
1987

an image, usually of nature, abstracting the form or changing the colour.”³³

These paintings were also informed by the works she saw in the numerous day trips they took to the Chagall Museum, Nice; Grimaldi Museum, Monte Carlo; Chapelle du Rosaire de Vence, (Matisse’s final tour de force) and the Maeght Foundation Sculpture Garden, St. Paul de Vence. Here, for the first time, Catharine confronted some of the masterworks of the great 20th-century moderns including Matisse, Picasso, Braque, Miro, Klee, Chagall, Giacometti, Arp, Brancusi and Moore. In *Landscape*, 1977, we find a distillation of these two complementary experiences into flat bands of colour.

Following their sojourn in Provence in the winter of 1977, Catharine’s work appears to be growing ever closer to those playful landscapes of Milton Avery, often referred to as the American *Matisse* with his concern with colour relations and a rejection of the creation of depth which has been a canon of so much Western painting since the Renaissance. *Field Shapes*, 1978, with its almost naïve ‘lollipop’ trees animating the arid Provençal earth evokes Matisse’s heroic “cut-outs” with their blocks of saturated solid hues, distilled through the paintings of Avery.³⁴

Sometime in the late 1970s Marjory Macintyre took Catharine to New York to visit art galleries and museums with the proceeds from the sale of an Arthur Lismer drawing that she had won while a student at the Montreal Museum of Fine Arts.³⁵ Other than her early exposure to the three *colour-stain* painters in Lord’s 1966 exhibition, this is likely the first occasion she had to view the work of major 20th-century American artists ‘in the flesh’ including that of Milton Avery. The decorative patterning of *St.*



et inspiré par une série de diapositives « décentrées » de coquelicots islandais prises par Jack. On y retrouve des tableaux comme *Poppies* (v. 1980) et *Untitled (Poppies)* (1980).

Parmi les dernières peintures réalisées par Catharine avant qu’elle ne raccroche ses pinceaux en 1990³⁸ se trouve une série montrant de face des bouquets de fleurs jaunes posés sur une table et encadrés dans un plan pictural très peu profond. La simplicité éloquente mais absolue de ces œuvres doit elle aussi beaucoup à Milton Avery et à son maître, Henri Matisse.

En un sens, la série de tableaux *Aestival*, réalisés de 1985 à 1987, représente l’apogée des tentatives de Catharine pour concilier les valeurs plastiques de la forme et de la couleur pure avec le vocabulaire du paysage. Le quart supérieur des toiles contient des bandes généralement de couleur pastel. En contrepoint de cette strate linéaire, l’avant-plan du bas du tableau est égayé par des formes florales cinétiques ombrées de rose, de mauve et de bleu et séparées de la ligne d’horizon par un intervalle amorphe de toile nue et non apprêtée.



28 *Hibernal II*

1981

Des toiles comme *Aestival VI* (1986-1987), évoquent les paysages de Kathleen Graham amputés de leur essence même.

Dans la conclusion de son étude intitulée *Why have there been no great women artists*, Linda Nochlin écrit :

[...] que l'art ne constitue pas l'activité libre et autonome d'une personne surdouée « influencée » par les artistes qui l'ont précédée et, plus vaguement et superficiellement, par des « forces sociales », mais que toute la création artistique [...] se produit dans une situation sociale, se trouve étroitement liée à cette structure sociale et est orientée et définie par des institutions sociales précises et identifiables, qu'il s'agisse d'écoles d'art, de système de mécénat, de mythologies du créateur divin, de l'artiste en tant qu'homme à part entière ou paria.³⁹

Ce sont en effet la structure sociale et ses institutions qui ont profondément influencé le cheminement de la carrière d'artiste de Catharine McAvity. Naître dans une famille de la classe moyenne supérieure et grandir au début de la plus grande dépression de tous les temps n'ont fait que renforcer les difficultés associées au fait d'être femme. La volonté manifestée par ses parents d'étouffer à la fois son talent et son intérêt pour les études en art, et ce, malgré les encouragements de son enseignante, a rendu le jeu encore plus inégal. Il faut cependant reconnaître que dans une société aussi dure que celle d'un pays jeune comme le Canada, un jeune homme des années 1930 (et même d'aujourd'hui) se serait lui aussi heurté au refus de ses parents de le voir s'engager dans la vie précaire qui est le lot de la plupart des artistes. Un mariage très précoce avec un membre d'une famille bourgeoise ayant des idées bien arrêtées sur le rôle d'une jeune mariée et d'une mère a tué dans l'œuf tout espoir d'amorcer rapidement une carrière d'artiste autrement qu'en dilettante.

Martin's Vista, 1987³⁶ betrays the influence of Avery well into the 1980s although still employing her 'wet-into-wet' watercolour technique and the recent motif of a 'painted frame' within the sheet as if to enhance the flatness of the pictorial space.

In the early 1980s there is a growing correlation between Catharine's paintings and Jack's slides taken on trips in the Maritimes.³⁷ The *Hibernal* series, in particular *Hibernal II*, 1981, appears to be a painterly transcription of Jack's photographic studies of snowscapes and seascapes. Other landscape-based compositions such as the *Printemps* and *Autumnal* series appear to have also derived from Jack's slides. In these works she has reduced the landscape elements to pure form and solid masses of unmodulated colour.

Catharine's return to painting in the 1960s saw her focus on bouquets of flowers, usually centrally placed within the pictorial space. She often returned to the subject of flowers throughout her career. These floral studies, however, were energized by the example of the 'push-pull' of the asymmetrical compositional

left | à gauche

26 *Orientale VI 1978*

Collection: Rose Vaughan, Halifax, NS

27 *Untitled (Poppies)*

1980

Collection: University of New Brunswick, Saint John | Université du Nouveau-Brunswick à Saint John, NB

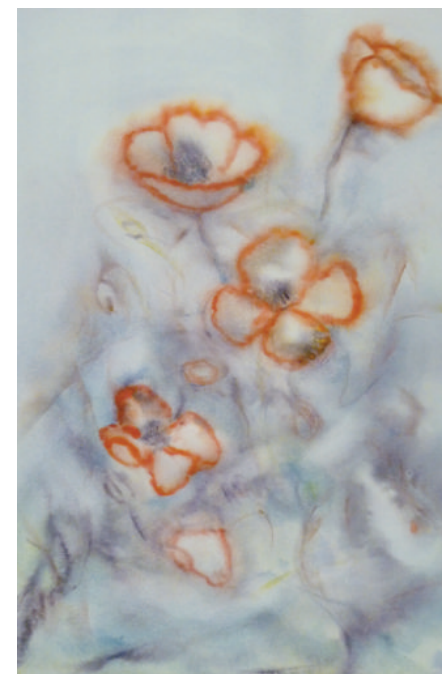
construction that Molly Lamb Bobak advocated that was inspired by a series of exquisite 'off centre' slides of Icelandic poppies taken by Jack. Included within this genre of paintings are *Poppies*, c.1980 and *Untitled (Poppies)*, 1980.

Among the last paintings Catharine completed before hanging up her palette in 1990³⁸, is a series of fully frontal bouquets of yellow flowers resting on a table and compressed into a very shallow picture plane. These, too, owe a considerable debt to Milton Avery and his mentor, Henri Matisse, in their eloquent but utter simplicity.

In a sense the *Aestival* series of paintings, executed between 1985-87, constitutes the apotheosis of Kay's attempt to conflate the plastic values of form and pure colour with the vocabulary of landscape. The upper quadrant of the canvases contain stained, usually pastel, stripes. In counterpoint to this linear stratification, the painting's lower foreground is animated by kinetic floral forms in shades of pink, mauve and blue separated from the horizon line by an amorphous interval of naked, unprimed canvas. Paintings such as *Aestival VI*, 1986-87 evoke the landscapes of Kathleen Graham pruned to their very essence.

In the conclusion of her essay "Why have there been no great women artists", Linda Nochlin posits:

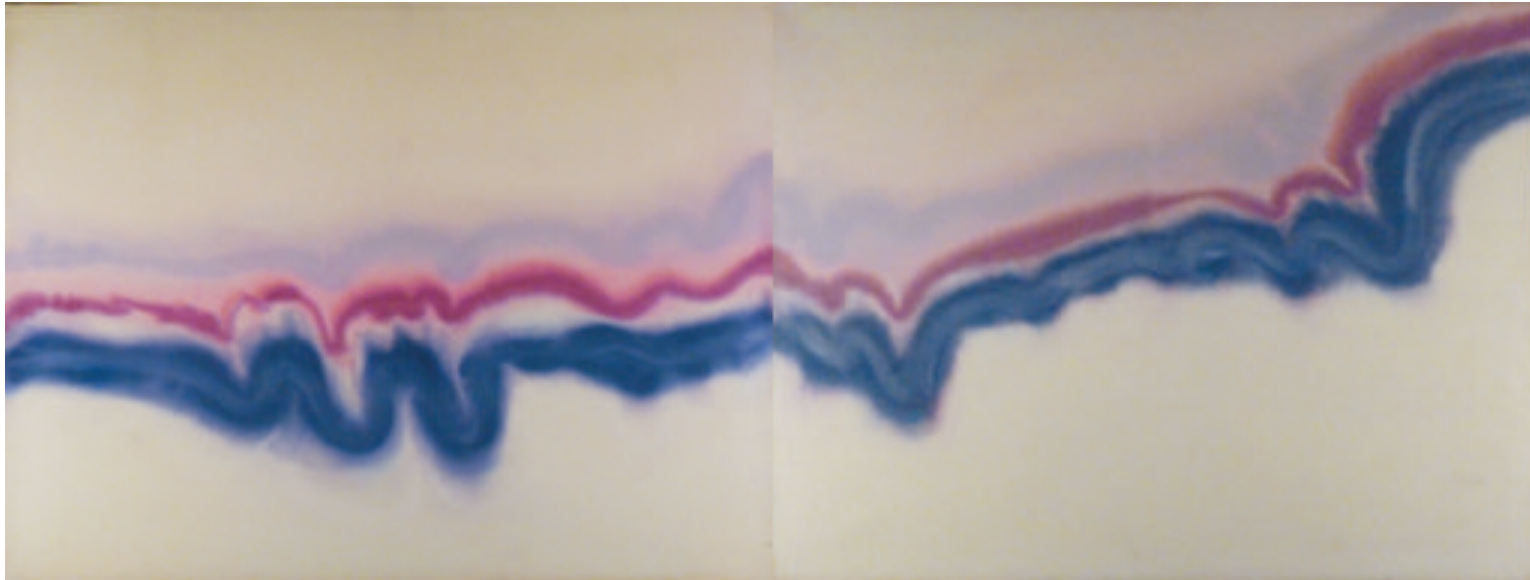
...that art is a not a free, autonomous activity of a



Ces « années très sombres » auxquelles John, le fils de Catharine, fait référence, sont marquées par la mort tragique de sa fille, Paddy, qui venait de se marier, et par le déclin de la santé mentale qui s'en est suivi pour Patrick, son mari. Leur séparation et la mort de Patrick qui ont découlé de ces événements l'ont poussée à rechercher son salut personnel dans l'art.

Elle y a trouvé une évasion d'un monde d'angoisse et de douleur vers un nouveau monde de couleur et de passion [...] Elle s'est jetée à corps perdu dans la peinture, a étudié avec Jack Humphrey, Ted et Rosamond Campbell et d'autres artistes du Nouveau-Brunswick. Dans ses aquarelles, elle a voulu saisir la beauté et non pas la tristesse. En fait, lorsqu'elle regardait la campagne environnante, elle n'en revenait jamais de la beauté des arbres, des fleurs et des paysages.⁴⁰

En d'autres mots, l'artiste néo-brunswickoise Alexandra Flood, qui considère Catharine comme son premier mentor, a le sentiment que « l'art a servi à



super-endowed individual, “Influenced” by previous artists, and, more vaguely and superficially, by “social forces,” but that the total situation of art-making . . . occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast.³⁹

Indeed it was the social structure and its institutions that impacted tremendously upon the trajectory of Catharine McAvity’s career as an artist. Having been born into an upper middle class family and come of age at the onset of the greatest Depression the world had known, only compounded the challenge of her gender. The active thwarting of both her talent and inclination to study art by her parents, notwithstanding encouragement from her teacher, made the playing field even more uneven. Although, it must be acknowledged that in a frontier society of a young country like Canada, male children in the 1930s and (even

recomposer le cosmos qui lui [Kay] avait distribué un assez mauvais jeu. C’était pour elle une sorte de pause mentale⁴¹ ».

Par conséquent, son image d’elle-même était très fragile et elle était extrêmement impressionnable. « Jack a poussé Catharine à croire en elle-même [...] il l’a convaincue qu’elle pouvait peindre des choses intéressantes, pas uniquement des jolis petits bouquets⁴². » Son appréciation de l’art se fait avec le regard d’un biologiste. Ses photographies fournissent à Catharine de nombreuses images qui deviendront plus visionnaires et moins descriptives. Non seulement il lui offre une discipline et une structure, mais il devient aussi sa muse et son gérant. En résumé, il établit toutes les fondations qui lui permettront d’exercer son métier comme une artiste. Enfin, il lui apporte « le soutien quotidien et l’appréciation de son travail qui compensent les périodes d’insécurité. Catharine se plaignait constamment du manque de reconnaissance en général et aussi, comme elle l’avait constaté, du fait que les gens ne s’intéressaient qu’à la peinture figurative⁴³ ».

Tout au long des années 1970 et 1980, la demeure de Catharine est un lieu de rencontre animé pour des artistes, des poètes, des écrivains et des danseurs. Les dîners et les soirées sont toujours ponctués de conversations passionnées sur la situation de l’art. Selon la tradition, les artistes se regroupent et

30 *Hibernal V*

1981

39 *Aestival*
1985

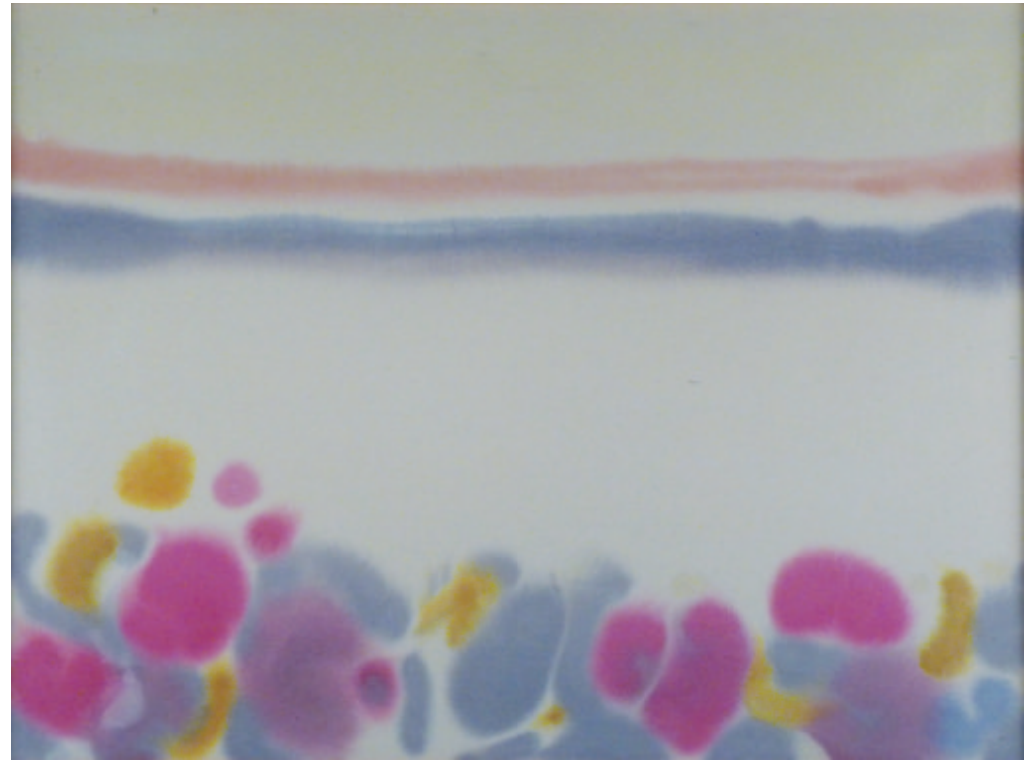
today) also would have faced parental disapprobation on the advisability of embracing the precarious career that most artists invariably face. A very early marriage into a gentrified family that held its own social expectations of the proper rôle of a young wife and mother further stymied any prospect of kick-starting a career as an artist on anything but a dilettantish basis.

Those “very dark years” that her son, John, has referred to, including the tragic death of her newly married daughter, Paddy and the decline of her husband Patrick’s mental health as a result, leading to their estrangement and his eventual death, caused her to seek her own personal salvation through art.

She found escape from a world of worry and pain in a new world of colour and passion... She threw herself into painting, studied with Jack Humphrey, Ted and Rosamond Campbell and other New Brunswick artists. She made it her work to capture beauty in watercolours, not unhappiness. As she looked into the countryside around her, she could not believe the beauty that trees, flowers and landscapes could possess.⁴⁰

Put another way, the New Brunswick artist, Alexandra Flood, who regards Catharine as an early mentor, felt that “art served to dial-out the cosmos that had dealt her (Kay) a pretty bad hand. It constituted her own form of a psychic break.”⁴¹

As a result, Catharine’s sense of self was very fragile and she was highly impressionable. “Jack made Kay believe in herself... convinced her that she could paint interesting stuff, not just nose-gays”⁴² He brought the curiosity of a biologist to his



échangeant des œuvres, comme le fait Catharine avec John Hooper, Suzanne Hill et Marjory Macintyre, entre autres.

Elle confie un jour à son fils qu’elle aimerait qu’on se souvienne d’elle comme d’une personne ayant peint après l’époque glorieuse de Jack Humphrey et Miller Brittain, avant l’arrivée d’une nouvelle génération. Elle a réalisé son souhait à l’exception près qu’elle n’a pas été simplement «une personne», mais le peintre marquant qu’avait vu en elle J. Barry Lord. Outre le soutien psychologique de Jack dont elle avait besoin pour continuer à peindre, Catharine recherchait assidûment l’approbation du milieu « officiel » de l’art. Elle la reçoit dès 1964 de la part du jeune et dynamique conservateur de l’art du Musée du Nouveau-Brunswick, J. Barry Lord.

Il est vrai que tout le monde la considérait comme une artiste du dimanche peignant de jolies fleurs bien polies. J’ai distingué de

appreciation of art. His photography furnished Catharine with many of her images that became more visionary and less descriptive. As well, he not only provided a discipline and structure for Catharine but also acted as her muse and manager. In short, he established the underpinnings for Catharine to do her work as an artist. Finally, Jack provided "day-to-day support for and appreciation of her work that mitigated bouts of insecurity. Kay was constantly complaining about lack of appreciation — both generally and because — as she saw it — people cared only for representational painting."⁴³

Throughout the 1970s and 1980s Catharine's home was a lively scene for artists, poets, writers and dancers. The evening dinner parties were always filled with lively conversation about the state of the arts. As was always the habit, artists would band together and trade works, which Catharine did with John Hooper, Suzanne Hill and Marjory Macintyre, among others.

She once mused to her son, that she would like to be remembered as someone who painted after the glory days of Jack Humphrey and Miller Brittain and before a new generation reached the scene. In this she was correct, except that she was not just a 'someone', she was a considerable painter as J. Barry Lord had predicted. In addition to the psychological support that Jack furnished and Catharine needed to keep her painting, she also craved the validation of the 'official' art world and that she received as early as 1964 in the person of the dynamic new young Curator of Art at the New Brunswick Museum, J. Barry Lord.

It's true that everyone just saw her as a Sunday painter of polite flower pieces, whereas I recognized the power of her mastery of form and colour in those paintings, and encouraged her to take it farther. I did include her in the NBM annual and some group show. The main thing was that I took her development as an artist seriously, because I could see and told her that she really was an artist.⁴⁴

la puissance dans sa maîtrise des formes et des couleurs et je l'ai encouragée à aller plus loin. Je l'ai intégrée à l'exposition annuelle du MNB et à certaines expositions collectives. Surtout, j'ai pris son évolution d'artiste au sérieux, parce que je constatais qu'elle était une véritable artiste et je le lui disais⁴⁴.

NOTES

- 1 Linda Nochlin, *Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, pp. 157-58
- 2 Libby Oughton in conversation with author, Charlottetown, February 2010
- 3 Daniel MacNeill had a 200 acre-farm at Stanley Bridge. It was his grandparents, Alexander Marquis MacNeill and Lucy Woolner MacNeill, who adopted their granddaughter, Lucy Maud Montgomery, c.1881 whose biological father moved to Saskatchewan.
- 4 Paddy was born in 1936. They also had a son, John Gillis, born fourteen years later in 1950.
- 5 She also acquired other works by Humphrey including a very fine early still-life.
- 6 According to her son John, McAvity even attended Humphrey's rare painting lecture at Mount Allison University in 1956.
- 7 She had submitted work to an exhibition at Netherwood School, Rothesay, in 1963 and had a work selected for the 1964 Maritime Art Association Exhibition which opened at the New Brunswick Museum after the arrival of the new art curator, J. Barry Lord.
- 8 Catharine had publications on the work of Jean Dubuffet in her 'library'.
- 9 Jo Anne Claus, excerpt from email to author, August 27, 2009.
- 10 Reese was the Director of Loch Haven Art Centre in Orlando, Florida, and Catharine returned to study with him in the summer of 1968.
- 11 Reese was an American friend of Dorothy Eidlitz but with the appointment of Jack Oughton as Director, the instructors of the Advanced Painting Workshops were all established Canadian artists.
- 12 Other principals in the establishment of Sunbury Shores were Justice Earl Caughey and Dick Saunders, Biological Research Station (telephone conversation with Bunny Hodgson, June 15, 2010.)
- 13 E-mail from Catharine's son, John, confirms his Mother's entertainment in Mrs. Eidlitz's Joe's Point Road home on a couple of occasions.
- 14 Discussion between Libby Oughton and author, Charlottetown, February 2010
- 15 Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, 2007, p. 154.
- 16 E-mail from Barry Lord to author, June 15, 2010.
- 17 Barry Lord, "frankenthaler noland olitski" (The New Brunswick Museum, 1966)
- 18 Telephone conversation between Alexandra Flood and author, June 23, 2010.
- 19 The New Brunswick artist, Suzanne Hill, who came to be a neighbour of Catharine, comments on her "process" *...before she actually began to work on the surface, she mixed all the colours she thought she might need — and I also think she used medium or gel to maintain transparency in these mixtures. Once this was done, and the colours all in lidded jars, she worked wet into wet—the canvas was flat on the table, laid on damp towels (?) paper (?) to ensure that the colour would flow, not dry out (as acrylic will) before she was satisfied with the result. As with many expressive artists she felt it necessary to defend the speed with which she had to work — the constraint of her chosen medium required it...there's a great deal of skill involved in maintaining a look of spontaneity in the final product while battling with colour, form and medium on a large scale.* (E-mail from Suzanne Hill to author, July 1, 2010.)
- 20 Molly Lamb's former teacher and mentor at the Vancouver School of Art, Jack Shadbolt, espoused this philosophy in his publication, *In Search of Form* (1968).
- 21 Barry Lord said he showed slides of David Milne's work in his lectures on Canadian art at the NBM that Catharine attended. (E-mail from B. Lord to author, June 15, 2010)
- 22 John McAvity said his mother had a collection of books on David Milne & other Canadian artists including the Alan Jarvis' series, *The Gallery of Canadian Art* along with publications on such international artists as Jean Dubuffet.
- 23 Marjory Shives Macintyre, born in Saint John in 1898, studied at Mt. Allison Ladies' College, Art Students League, New York (for three years) and later at the Montreal

NOTES

- 1 Linda Nochlin, *Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, p. 157-58.
- 2 Libby Oughton au cours d'une conversation avec l'auteur, Charlottetown, février 2010.
- 3 Daniel MacNeill possédait une ferme de 200 acres à Stanley Bridge. Vers 1881, ses grands-parents, Alexander Marquis MacNeill et Lucy Woolner MacNeill, avaient adopté leur petite-fille, Lucy Maud Montgomery, dont le père biologique était parti en Saskatchewan.
- 4 Paddy est née en 1936. Le couple a également eu un fils, John Gillis, né quatorze ans plus tard, en 1950.
- 5 Elle a également fait l'acquisition d'autres œuvres de Humphrey, y compris une extraordinaire nature morte de la première époque.
- 6 Selon son fils John, Catharine McAvity a également assisté, en 1956, à l'Université Mount Allison, à une des rares conférences de Humphrey sur la peinture.
- 7 Elle a présenté une œuvre pour une exposition à l'école Netherwood de Rothesay en 1963 et un de ses tableaux a été choisi pour l'exposition de 1964 de la Maritime Art Association Exhibition créée au Musée du Nouveau-Brunswick après l'arrivée de son nouveau conservateur en art, J. Barry Lord.
- 8 La « bibliothèque » de Catharine contenait des publications sur l'œuvre de Jean Dubuffet.
- 9 Jo Anne Claus, extrait d'un courriel envoyé à l'auteur, 27 août 2009.
- 10 Reese était directeur du Loch Haven Art Centre d'Orlando, en Floride; Catharine est retournée étudier avec lui pendant l'été de 1968.
- 11 Reese était un ami américain de Dorothy Eidlitz, mais après la nomination de Jack Oughton au poste de directeur, les animateurs des ateliers de perfectionnement en peinture ont tous été des artistes canadiens bien établis.
- 12 Autres participants à la fondation du Sunbury Shores: le juge Earl Caughey et Dick Saunders de la Station biologique de St. Andrews (conversation téléphonique avec Bunny Hodgson, 15 juin 2010).
- 13 Un courriel de John, le fils de Catharine, confirme que sa mère a rendu visite plusieurs fois à Mme Eidlitz à sa résidence du chemin Joe's Point.
- 14 Discussion entre Libby Oughton et l'auteur, Charlottetown, février 2010.
- 15 Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, 2007, p. 154.
- 16 Courriel de Barry Lord à l'auteur, 15 juin 2010.
- 17 Barry Lord, « frankenthaler noland olitski » (Musée du Nouveau-Brunswick, 1966).
- 18 Conversation téléphonique entre Alexandra Flood et l'auteur, 23 juin 2010.
- 19 L'artiste néo-brunswickoise Suzanne Hill, qui est devenue une voisine de Catharine, commente sa façon de faire: *[...] avant de se mettre à travailler dans l'espace pictural, elle mélangeait toutes les couleurs qu'elle pensait utiliser, et je pense également qu'elle utilisait une technique ou un gel pour conserver la transparence des mélanges. Une fois terminé et les couleurs dans des pots à couvercles, elle appliquait humide sur humide — la toile était à plat sur la table, couchée sur des serviettes (?) papiers (?) trempés afin que la couleur s'écoule, ne sèche pas (comme dans le cas de l'acrylique) avant qu'elle soit satisfaite du résultat. Comme de nombreux artistes d'expression, elle ressentait le besoin de justifier le rythme soutenu de son travail — les contraintes liées au médium choisi le lui imposaient [...] une grande partie de son travail consiste à donner au résultat final l'aspect de la spontanéité pendant qu'elle se bagarrait avec la couleur, la forme et le médium sur une grande échelle.* (traduction libre d'un courriel de Suzanne Hill à l'auteur, 1er juillet 2010)
- 20 Jack Shadbolt, ancien enseignant et mentor de Molly Lamb à la Vancouver School of Art, a adopté ce principe dans son ouvrage intitulé *In Search of Form* (1968).
- 21 Barry Lord a affirmé avoir montré des diapositives de l'œuvre de David Milne au cours de ses conférences sur l'art canadien organisées au MNB et auxquelles Catharine a assisté. (traduction libre d'un courriel de B. Lord à l'auteur, 15 juin 2010)
- 22 John McAvity a mentionné que sa mère possède une collection de livres sur David Milne et d'autres artistes canadiens, notamment la série d'Alan Jarvis intitulée *The Gallery of Canadian Art*, ainsi que des ouvrages sur des artistes étrangers comme Jean Dubuffet.
- 23 Marjory Shives Macintyre, née à Saint John en 1898, a étudié trois ans au Mt. Allison Ladies' College, Art Students League, New York, puis au Musée des beaux-arts de Montréal, où elle a participé à l'exposition de printemps en 1948. (M. Hashey, *Maritime Artists, Volume 1*, Maritime Art Association, Fredericton, 1967)
- 24 Ce n'est qu'en 1973, lorsque Jack Oughton a emménagé chez Catharine, à Rothesay, que le couple a

- Museum of Fine Arts where she exhibited at the Spring Show in 1948. (M. Hashey, *Maritime Artists, Volume 1*, Maritime Art Association, Fredericton, 1967.)
- 24 It was not until 1973 when Jack Oughton had moved into Catharine's home in Rothesay that they began to spend part of the winter in the Caribbean, often staying with Dick and Mavis Humphrey at their home at Indian Bay on St. Vincent in the West Indies.
- 25 Rosalyn Porter, "Toni Onley: Major Works from the Sixties" (Edmonton, Hett Gallery, 1981). n.p.
- 26 *Sea Escape X*, 1973, from this series, was exhibited in the National Gallery of Canada's exhibition, "Atlantic Coast: An Illustrated Journal", 1976/77.
- 27 Onley's deployment of these simplified natural elements with their restricted palette is evocative of the 20th century master of the still-life, Giorgio Morandi, with more than a nod to the British artist, Victor Pasmore.
- 28 Not only did the two artists share the same name but had somewhat parallel lives: Kay Graham began to paint seriously at forty-eight after the death of her husband.
- 29 Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, 2007, p. 253.
- 30 E-mail from Barry Lord to the author, June 15, 2010.
- 31 Another canvas that employs a strong black grid to separate the areas of colour is *Untitled*, 1974, executed in the same year.
- 32 Catharine began spending part of several winters with her partner, Dr. Jack Oughton, at the winter home of Dick & Mavis Humphrey on the island of St. Vincent. Dick was the brother of the Saint John artist, Jack Humphrey.
- 33 NB Museum Archives, 1985.
- 34 It is not surprising that Avery befriended Adolph Gottlieb and Mark Rothko, both colourists, along with other artists living in New York in the 1930s and 1940s.
- 35 E-mail from William Prouty to author, June 9, 2010.
- 36 Executed *plein air* at Loch Lomond outside Saint John.
- 37 Cape Traverse, Prince Edward Island, the home of Jack Oughton's eldest daughter, Libby Oughton; Musquodoboit and Shubenacadie, the homes of Jack's daughter, Rose Vaughan; Stanley Bridge, Prince Edward Island, Kay's ancestral home;
- 38 1990 was the year of the death of Marjory Macintyre and Catharine's disengagement from Jack Oughton, her mentor and companion for almost two decades. These two seminal events, together with her own declining health, were undoubtedly factors in this decision to abandon her studio.
- 39 Extract from *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988 by Linda Nochlin, p.158
- 40 John McAvity, *The Globe and Mail*. Toronto, ON. Apr. 20, 1999. P. A.22
- 41 Telephone conversation between Alexandra Flood and author, June 23, 2010
- 42 Conversation between Libby Oughton and author, February. 2010
- 43 E-mail from William Prouty to author, June 9, 2010
- 44 E-mail from Barry Lord to author, June 15, 2010
- commencé à passer une partie de l'hiver dans les Caraïbes, souvent chez Dick et Mavis Humphrey dans leur résidence d'Indian Bay à Saint-Vincent-et-les Grenadines, aux Antilles.
- 25 Rosalyn Porter, *Toni Onley: Major Works from the Sixties* (Edmonton, Hett Gallery, 1981). s.l.
- 26 *Sea Escape X* (1973), provenant de cette série, a fait partie de l'exposition du Musée des beaux-arts du Canada intitulée *Côte atlantique—Un journal illustré, 1976-1977*.
- 27 Le déploiement par Onley de ces éléments naturels simplifiés par le biais de sa palette limitée évoque le maître de la nature morte du XX^e siècle, Giorgio Morandi, avec un clin d'œil appuyé à l'artiste anglais Victor Pasmore.
- 28 Non seulement les deux artistes partagent le même nom (Kay), mais leurs parcours se ressemblent: Kay Graham s'est consacré à la peinture à 48 ans, après le décès de son mari.
- 29 Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, 2007, p. 253.
- 30 Courriel de Barry Lord à l'auteur, 15 juin 2010.
- 31 Une autre toile ayant recours à une grosse grille noire pour séparer les zones de couleur est *Untitled* (1974), réalisée la même année.
- 32 Catharine a commencé à passer des parties de l'hiver avec son conjoint, Jack Oughton, dans la résidence d'hiver de Dick et Mavis Humphrey, sur l'île de Saint-Vincent-et-les-Grenadines. Dick était le frère de l'artiste de Saint John, Jack Humphrey.
- 33 Archives du Musée du Nouveau-Brunswick, 1985.
- 34 Il n'est pas surprenant qu'Avery se soit lié d'amitié avec Adolph Gottlieb et Mark Rothko, tous deux coloristes, ainsi qu'avec d'autres artistes vivant à New York dans les années 1930 et 1940.
- 35 Courriel de William Prouty à l'auteur, 9 juin 2010.
- 36 Réalisé en plein air à Loch Lomond, à l'extérieur de Saint John.
- 37 Cape Traverse, à l'Île-du-Prince-Édouard, la résidence de la fille aînée de Jack Oughton, Libby Oughton; Musquodoboit et Shubenacadie, les résidences de Rose Vaughan, la fille de Jack; Stanley Bridge, à Île-du-Prince-Édouard, la maison ancestrale de Catharine.
- 38 1990 est l'année du décès de Marjory Macintyre et du désengagement de Catharine avec Jack Oughton, son mentor et compagnon depuis près de vingt ans. Ces deux événements marquants ainsi que le déclin de sa santé ont sans aucun doute joué dans sa décision d'abandonner son atelier.
- 39 Extrait de *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988 par Linda Nochlin, p. 158.
- 40 John McAvity, *The Globe and Mail*, Toronto (Ontario), 20 avril 1999, p. A. 22
- 41 Conversation téléphonique de l'auteur avec Alexandra Flood, 23 juin 2010.
- 42 Conversation de l'auteur avec Libby Oughton, février 2010.
- 43 Courriel de William Prouty à l'auteur, 9 juin 2010.
- 44 Courriel de Barry Lord à l'auteur, 15 juin 2010



4 *Early Summer*

1969

Collection: University of New Brunswick Art Centre, Fredericton, NB



left | à gauche
8 *Untitled*
1971



9 *Untitled*
1971

11 *Floral Blue*
1973





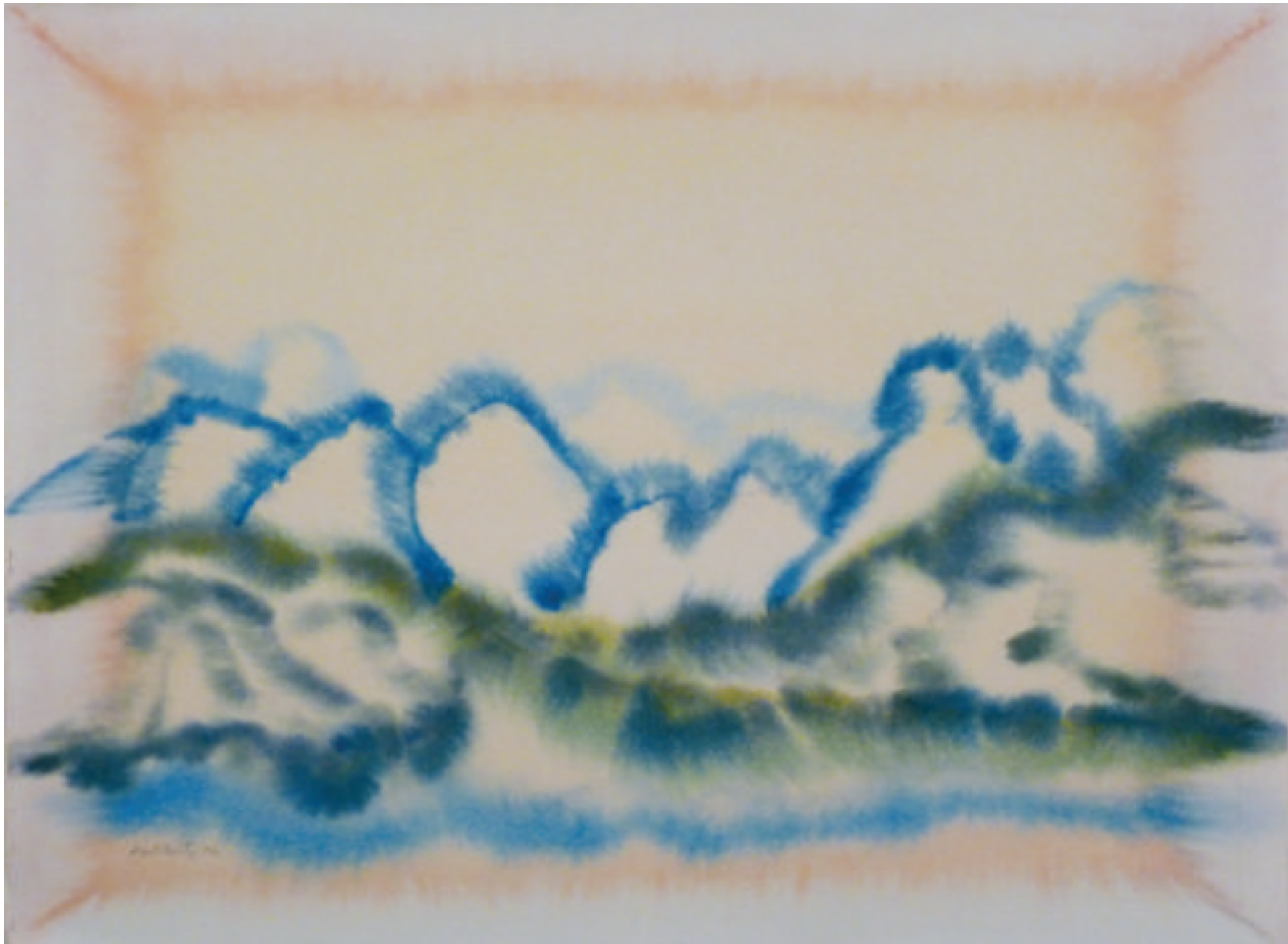
14 *Untitled*
1974



16 *Luna II*
1975



18 *Tropical Landscape*
1976



19 *Leeward Vista*
1976



20 *Springtime*
1977



facing page | ci-contre

21 *Blue Terrain*

1977

Collection: New Brunswick Art Bank | Banque
d'œuvres d'art du Nouveau-Brunswick,
Fredericton, NB



22 *Landscape*

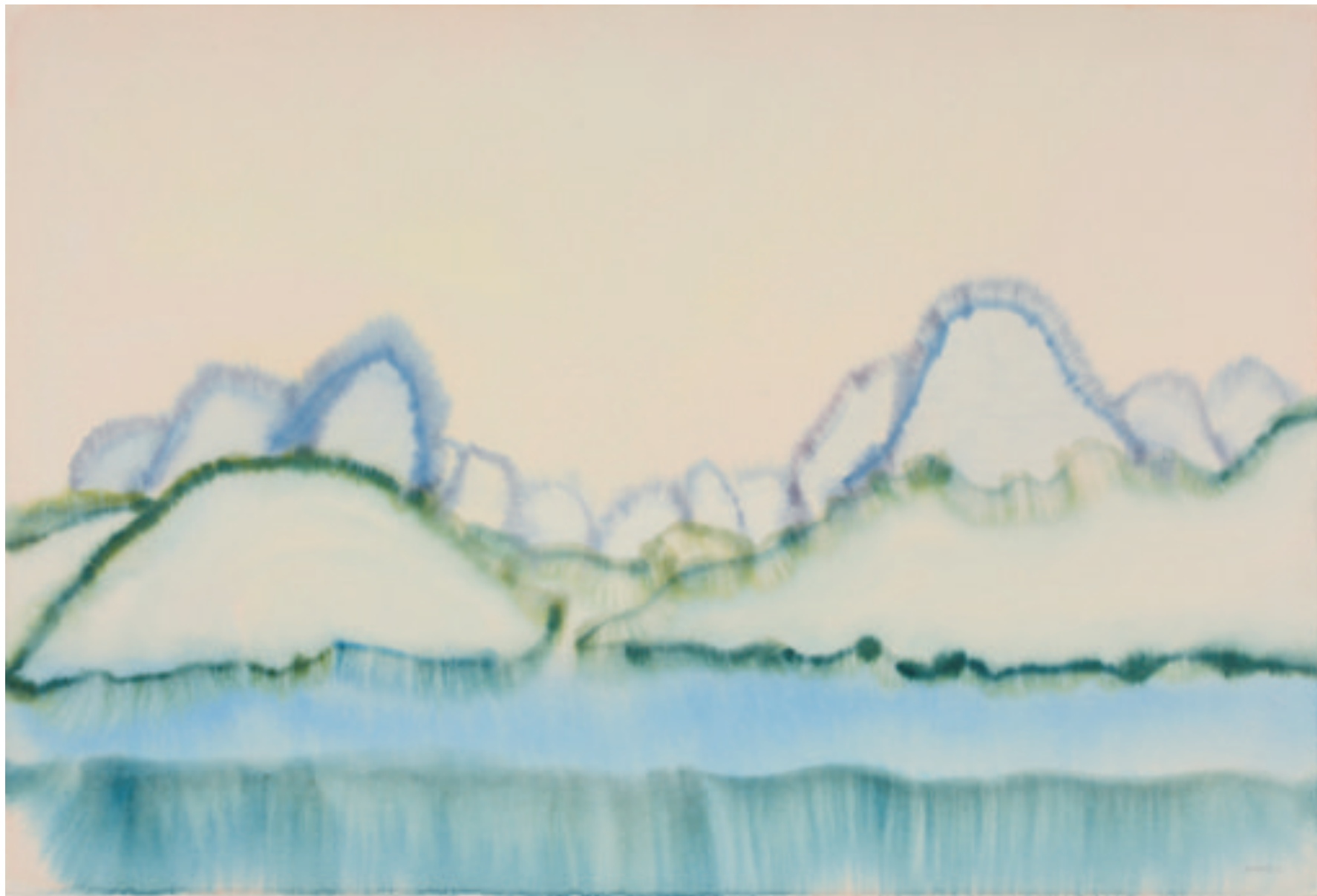
1977

Collection: Libby Oughton, Charlottetown, PE

24 *Leeward Vista*

1978

Collection: Owens Art Gallery, Sackville, NB



facing page | ci-contre

29 *Hibernal III*

1981

Collection: Owens Art Gallery, Sackville, NB





31 *Printemps*
1982



32 *Printemps II*
1982



33 *Autumnal*
1982



35 *Terrain IV*

1983

Collection: Chas. & Jennifer Mackay, Rothesay, NB



36 *Marshy Vista*
1983



37 *Soiree*
1984

facing page | ci-contre
38 *Untitled*
1985



42 *Fleurs in Vase*
1990



43 *Bouquet in Yellow*
1990

CATHARINE McAVITY

Collections | Les collections

PUBLIC COLLECTIONS

The Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, NB
The Canada Council Art Bank, Ottawa, ON
Confederation Centre Art Gallery & Museum, Charlottetown, PE
New Brunswick Art Bank, Fredericton, NB
New Brunswick Museum, Saint John, NB
Owens Art Gallery, Mount Allison University, Sackville, NB
Sunbury Shores Arts and Nature Centre, St. Andrews, NB
University of New Brunswick Art Centre, Fredericton, NB
University of New Brunswick, Saint John NB

CORPORATE COLLECTIONS

Canada Mortgage and Housing Corporation, Ottawa, ON
City of Saint John, NB
Hodgson, Robertson, Laing Limited, Saint John, NB
Imperial Oil, Toronto, ON
Irving Oil Limited, Saint John, NB
Town of Rothesay, NB
Xerox Canada, Toronto, ON

COLLECTIONS PUBLIQUES

Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton (N.-B.)
Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (Ont.)
Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown (Î.-P.-É.)
Banque d'œuvres d'art du Nouveau-Brunswick, Fredericton (N.-B.)
Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John (N.-B.)
Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville (N.-B.)
Sunbury Shores Arts and Nature Centre, St. Andrews (N.-B.)
University of New Brunswick Art Centre, Fredericton (N.-B.)
University of New Brunswick, Saint John, Saint John (N.-B.)

COLLECTIONS D'INSTITUTIONS OU D'ENTREPRISES

Société canadienne d'hypothèques et de logement, Ottawa (Ont.)
Ville de Saint John (N.-B.)
Hodgson, Robertson, Laing Limited, Saint John (N.-B.)
Compagnie Pétrolière Impériale, Toronto (Ont.)
Irving Oil Limited, Saint John (N.-B.)
Ville de Rothesay (N.-B.)
Xerox Canada, Toronto (Ont.)



44 *Autumn Field Play II*

1990

Collection: The Beaverbrook Art Gallery | Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, NB

CATHARINE McAVITY

The Works | Les œuvres

Unless otherwise indicated, all works are in the collection of the estate of Catharine McAvity. | À moins d'indication contraire, toutes les œuvres sont de la collection de la succession de Catharine McAvity.

1. *Where Have all the Daisies Gone?* 1966 (p. 15)
gouache on paper | gouache sur papier
38.7 x 56.5 cm
Collection: Jo Anne Claus, Saint John, NB
2. *Regatta*, 1967 (p. 16)
watercolour and wax resist on paper | aquarelle et fixatif à la cire sur papier
33.0 x 50.8 cm
Collection: Charles D. Thornton, New Maryland, NB
3. *Through the Woods*, 1968 (p. 8)
ink, acrylic and watercolour on rice paper (wrinkled) | encre, acrylique et aquarelle sur papier de riz (froissé)
30.9 x 44.6 cm
Collection: New Brunswick Museum | Musée du Nouveau-Brunswick (A69.27)
4. *Early Summer*, 1969 (p. 35)
watercolour on paper | aquarelle sur papier
37.1 x 52.4 cm
Collection: University of New Brunswick Art Centre, Fredericton, NB
5. *Untitled*, 1971 (p. 19)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
90.5 x 121.5 cm
6. *Untitled*, 1971 (p. 19)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
91.4 x 121.9 cm
Private Collection | Collection privée, Rothesay, NB
7. *Blue Genes*, 1971 (p. 20)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
81.0 x 111.5 cm
8. *Untitled*, 1971 (p. 36)
acrylic and collage on canvas | acrylique et collage sur toile
91.4 x 61.0 cm
9. *Untitled*, 1971 (p. 36)
acrylic and collage on canvas | acrylique et collage sur toile
89.5 x 70.5 cm
10. *Carousel or Water Fugue*, 1971 (p. 18)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
116.5 x 172.0 cm
11. *Floral Blue*, 1973 (p. 37)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
80.5 x 60.5 cm
12. *Sea Escape III (St. Andrews)*, 1973 (p. 23)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
28.2 x 37.8 cm
13. *Garden Riot*, 1974 (p. 24)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
25.4 x 33.8 cm
14. *Untitled*, 1974 (p. 38)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
45.7 x 121.8 cm
15. *Aura I*, 1975 (p. 25)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
68.5 x 53.2 cm
16. *Luna II*, 1975 (p. 39)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
75.7 x 55.2 cm
17. *Sea Bloom III*, 1975 (p. 11)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
57.7 x 39.9 cm
Collection: New Brunswick Museum | Musée du Nouveau-Brunswick (1975.128)
18. *Tropical Landscape*, 1976 (p. 39)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
86.5 x 61.0 cm
19. *Leeward Vista*, 1976 (p. 40)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
27.8 x 37.8 cm

20. *Springtime*, 1977 (p. 41)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
26.7 x 38.0 cm
Exhibited | Exposée à : *Watercolour Painting in Canada*, University of Waterloo, 1979
21. *Blue Terrain*, 1977 (p. 42)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
60.7 x 91.2 cm
Collection: New Brunswick Art Bank | Banque d'œuvres d'art du Nouveau-Brunswick, Fredericton, NB
22. *Landscape*, 1977 (p. 43)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
66.0 x 50.8 cm
Collection: Libby Oughton, Charlottetown, PE
23. *Untitled*, 1977 (p. 6)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
90.8 x 58.5 cm
24. *Leeward Vista*, 1978 (p. 44)
watercolour on paper | aquarelle sur papier
37.9 x 46.2 cm
Collection: Owens Art Gallery, Sackville, NB
25. *Field Shapes*, 1978 (p. 26)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
27.9 x 38.0 cm
26. *Orientale VI*, 1978 (p. 29)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
70 x 55 cm
Collection: Rose Vaughan, Halifax, NS
27. *Untitled (Poppies)*, 1980 (p. 29)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
53.5 x 35.5 cm
Collection: University of New Brunswick, Saint John, NB
28. *Hibernal II*, 1981 (p. 28)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
91.5 x 122.0 cm
29. *Hibernal III*, 1981 (p. 45)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
99.0 x 132.0 cm
Collection: Owens Art Gallery, Sackville, NB
30. *Hibernal V*, 1981 (p. 30)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
76.0 x 101.5 cm (each) diptych
31. *Printemps*, 1982 (p. 46)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
40.6 x 50.8 cm
32. *Printemps II*, 1982 (p. 47)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
126.0 x 91.7 cm
33. *Autumnal*, 1982 (p. 47)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
126.0 x 91.7 cm
34. *Of Summer XI*, 1982 (p. 12)
watercolour on paper | aquarelle sur papier
38.1 x 55.9 cm
Collection: Chas. & Jennifer Mackay, Rothesay, NB
35. *Terrain IV*, 1983 (p. 48)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
127.0 x 97.16 cm
Collection: Chas. & Jennifer Mackay, Rothesay, NB
36. *Marshy Vista*, 1983 (p. 49)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
38.0 x 56.8 cm
37. *Soiree*, 1984 (p. 50)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
60.7 x 91.6 cm
38. *Untitled*, 1985 (p. 51)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
55.8 x 76.3 cm
39. *Aestival*, 1985 (p. 31)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
60.8 x 81.0 cm
40. *Aestival VI*, 1985 (p. 2)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
91.5 x 121.8 cm
41. *St. Martins Vista*, 1987 (p. 27)
watercolour on wove paper | aquarelle sur papier vélin
28.0 x 37.8 cm
42. *Fleurs in Vase*, 1990 (p. 52)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
73.3 x 52.9 cm
43. *Bouquet in Yellow*, 1990 (p. 52)
acrylic on canvas | acrylique sur toile
76.0 x 55.8 cm
44. *Autumn Field Play II*, 1990 (p. 54)
watercolour on paper | aquarelle sur papier
38.1 x 55.9 cm
Collection: The Beaverbrook Art Gallery | Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, NB