

Women and the Artistic Field: Cultural Production in the Canadian Context

This special issue of the *Journal of Canadian Art History* brings together a selection of papers stemming from the 2012 Montreal conference of the Canadian Women Artists History Initiative (CWAHI). In Canada, as elsewhere, the study of women's contributions to visual and material culture has increased dramatically over recent decades; moreover, consideration of women's art has broadened the range of issues, objects and practitioners open to art-historical inquiry. The 2012 CWAHI conference asked participants to consider this expanded terrain and the state of research on it. What aspects of previous scholarship on women and art in Canada are still vital today? What new approaches are emerging? And what remains to be achieved?

With 54 papers and 195 participants, the responses to these questions encompassed a far greater wealth of ideas than a journal special issue can accommodate. The most complete record of the conference as an historical event is to be found in videos available on the CWAHI website (cwahi.concordia.ca). A number of presentations have also been expanded for publication elsewhere,¹ and these give a sense of the breadth of topics discussed and the approaches employed, which ranged from methodological inquiry to statistical investigation. Thus, for example, Kristy Holmes asked us to think critically about whether the project of developing a specifically *Canadian* approach to feminist art history is one still worth pursuing, while Joyce Zemans updated her classic accounting of the institutional status of women and the arts in Canada.² Given these resources, this *JCAH/AHAC* special issue aims not to document the 2012 conference but, rather, to bring together a group of papers that enables consideration of its guiding questions through one particular perspective: that of the "artistic field."

The term references the work of French sociologist Pierre Bourdieu. For Bourdieu, the artistic field is a profoundly social and relational arena of forces and possibilities: a terrain of positions and position-takings marked by struggles over the boundaries of the field itself and control of the material and symbolic resources that circulate within it.³ The current special issue is divided into two groups of papers, each of which addresses the concept

Les femmes et le champ artistique : la production culturelle dans le contexte canadien

Le présent numéro spécial des *Annales d'histoire de l'art canadien* réunit un certain nombre de communications issues du colloque du Réseau d'étude sur l'histoire des artistes canadiennes, tenu à Montréal en 2012. Au Canada, comme ailleurs, l'étude de l'apport des femmes à la culture visuelle et matérielle s'est accrue de façon remarquable au cours des dernières décennies. En outre, l'intérêt porté à l'art des femmes a permis d'enrichir l'éventail de sujets, d'objets et de praticiens offerts au regard scrutateur des historiens de l'art. Le colloque de 2012 du Réseau d'étude sur l'histoire des artistes canadiennes proposait aux participants de se pencher sur ce cadre élargi et sur l'état de la recherche qui le caractérise. Quels aspects des précédents travaux d'érudition sur les femmes et l'art au Canada demeurent essentiels aujourd'hui? Quelles sont les approches émergentes? Et que reste-t-il à accomplir?

Avec 54 communications et 195 participants tentant de répondre à ces questions, le colloque a suscité un foisonnement d'idées beaucoup plus considérable que ce qu'un numéro spécial d'une revue peut couvrir. L'attestation la plus complète du colloque en tant qu'événement historique se trouve dans les vidéos figurant sur le site du Réseau (cwahi.concordia.ca). Un certain nombre de présentations ont également été enrichies en vue d'être publiées sous d'autres formats¹ ; elles donnent une idée de l'ampleur des sujets discutés et des approches privilégiées, allant de la recherche méthodologique aux enquêtes statistiques. Ainsi, Kristy Holmes nous a demandé de considérer sous un angle critique la pertinence de poursuivre le projet visant à développer une approche spécifiquement *canadienne* à l'histoire de l'art féministe, tandis que Joyce Zemans a actualisé son compte rendu classique du statut institutionnel des femmes et de l'art au Canada². Compte tenu de la grande quantité de ressources disponibles, il ne saurait être question dans ce numéro spécial des *JCAH/AHAC* de documenter le colloque de 2012 dans sa totalité, mais plutôt de rassembler un certain nombre de communications qui invitent à l'examen de ses questions mobilisatrices sous une perspective particulière : celle du « champ artistique ».

of an artistic field. The first group – including articles by Andrew Nurse, Kirk Niergarth, Erin Morton and Anithe de Carvalho – analyses different aspects of the artistic field in Canada: its historical emergence, its rules and norms, the position of individual women artists within it, and its strategic deployment by governments and public history makers. The second grouping – with papers by Samantha Burton, Carolyn MacHardy, Patricia Sheppard, Elaine C. Paterson, and Catherine MacKenzie – works to turn readers’ attention to the dialogically complementary issue of Canada in the artistic field. Whether explicitly or implicitly, these articles ask us to situate a concern for Canadian experience within larger fields of cultural production – notably those produced within the context of empire or related to its evangelical urge. Taken together, the papers’ engagement with these larger familial, political, socio-economic and devotional contexts push at the geographic and conceptual boundaries that have characterized histories of “Canadian” art.

The Artistic Field in Canada

The issue’s most extended consideration of the notion of an artistic field and its implications for Canadian women’s art history, comes in its opening article. Here, historian Andrew Nurse introduces Bourdieu’s formulation, marrying it to a more explicit consideration of gender than is present in the sociologist’s own writing. Through the lens of an artistic field, Nurse recasts well-known facts about Emily Carr to enable a more socially grounded analysis of her gendered position as a woman artist than has hitherto been available. For Nurse, Carr’s understanding and navigation of her gendered identity are not reducible to her personality, nor even to the fact of her being “a woman in a man’s world”; rather, they are the complex result of the encounter between Carr’s individual dispositions and an emerging artistic field in which an ideology of aesthetic autonomy sat in precarious and confusing relation to larger social practices of discrimination.

To be able to recognize the rules of the artistic field is, for an art historian, to possess a significant tool for cultural analysis. If Nurse’s essay enriches our understanding of Carr’s gendered identity, his discussion of the field itself also implicitly enables us to think anew about the construction of value within the arts. This project is further taken up in the section’s second essay. Here, Kirk Niergarth self-reflexively investigates the pathways open to the art historian wishing to write about one of the Canadian artworld’s many “minor female figures” – in this case, the New Brunswick painter Julia Crawford. Navigating between two of feminist art history’s better-known techniques, Niergarth neither celebrates Crawford’s artistic agency nor critiques the

Ce terme renvoie aux travaux du sociologue français Pierre Bourdieu. Pour celui-ci, le champ artistique est une arène foncièrement sociale et relationnelle de forces et de possibilités : un échiquier de positions et de prises de position marqué par des luttes au regard des limites du champ même et de la mainmise sur les ressources matérielles et symboliques qui y circulent³. Deux groupes de communications figurent dans ce numéro spécial, chacun abordant le concept d'un champ artistique. Le premier groupe – comprenant des articles d'Andrew Nurse, de Kirk Niergarth, d'Erin Morton et d'Anithe de Carvalho – analyse différents aspects du champ artistique au Canada : son émergence historique, ses règles et ses normes, la situation des femmes artistes qui l'occupent, ainsi que son utilisation stratégique par les gouvernements et les façonneurs de l'histoire publique. Le deuxième groupe – composé d'articles de Samantha Burton, de Carolyn MacHardy, de Patricia Sheppard, d'Elaine C. Paterson et de Catherine MacKenzie – s'emploie à diriger l'attention des lecteurs vers la question dialogiquement complémentaire du Canada dans le champ artistique. De manière explicite ou implicite, ces articles nous enjoignent de situer un sujet relatif à l'expérience canadienne dans des cadres élargis de la production culturelle – notamment ceux créés dans le contexte de l'empire ou liés à sa ferveur évangélique. Une fois les communications regroupées, leur incursion dans ces contextes familiaux, politiques, socioéconomiques et dévotionnels plus vastes parvient à repousser les frontières géographiques et conceptuelles qui ont caractérisé l'histoire de l'art « canadien ».

Le champ artistique au Canada

Dans le présent numéro, l'analyse la plus élaborée du concept de champ artistique et de ses répercussions sur l'histoire de l'art des femmes canadiennes apparaît dans l'article d'ouverture. L'historien Andrew Nurse y présente en effet la formulation de Bourdieu, l'assortissant à une considération plus explicite du genre que ce qui figure dans les propres écrits du sociologue. À travers l'objectif d'un champ artistique, Nurse remanie des faits bien établis au sujet d'Emily Carr, procédant à une analyse plus sociale de sa position sexuée en tant qu'artiste féminine. Pour Nurse, la compréhension et la trajectoire que privilégie Carr par rapport à son identité sexuée ne peuvent se réduire à sa personnalité, ou même au fait qu'elle est femme dans un monde d'hommes. Elles sont plutôt le résultat complexe de la rencontre entre ses dispositions individuelles et un champ artistique émergent dans lequel une idéologie d'autonomie esthétique se dresse de façon précaire et confuse par rapport à des pratiques de discrimination sociale plus courantes.

Un historien de l'art qui est capable de reconnaître les règles du champ artistique possède un outil essentiel à l'analyse culturelle. Si la dissertation

patriarchal structures that limited her opportunity. Rather, he sets out to examine Crawford’s marginal art-historical status in light of her relation to what Bourdieu might call the *doxa* of the artistic field – in other words, the rules of the game. How, Niergarth asks, was value attributed in the New Brunswick artworld of the day, and how did Crawford’s own choices situate her in relation to those determinations?

One of Pierre Bourdieu’s primary observations about the artistic field is that “it is contained within the field of power, while possessing a relative autonomy with respect to it.”⁴ The last two articles in this section take up the relation of the artistic field to that larger field of power by examining how federal and provincial governments have mobilized artistic production, either directly or at arm’s length. In her essay on the self-taught Nova Scotia painter Maud Lewis, Erin Morton examines the historical intersection between accounts of Lewis’s art and the economic fortunes of Nova Scotians under the conditions of late capitalism. Morton concludes that public history makers – from the Canadian Broadcasting Corporation to the Art Gallery of Nova Scotia – instrumentalized Lewis’s colourful paintings in their attempts to deflect public attention away from poverty in Nova Scotia, and its complex connections to the modernizing strategies of the post-war period.

In a related vein, Anithe de Carvalho explores the motivations that underpinned federal and provincial funding of one of Quebec’s most significant instances of feminist public art: Francine Larivée’s *La chambre nuptiale*. While conventional understandings of Larivée’s installation have positioned it within an avant-garde lineage and emphasized its critique of established social norms, de Carvalho draws a convincing profile of the utility of Larivée’s project to the political mainstream. Policy-makers eager to quell soaring levels of social disaffection amongst youth funded the work on the basis of the summer employment opportunities it would provide, while the political architects of a new Quebec saw the work’s potential to contribute to a reconstructed collective identity and an expanded sense of stake-holding amongst all Quebecers.

Canada in the Artistic Field

For Bourdieu, fields are necessarily sites of dispute, and among the things under contestation are the very boundaries and definitions of the fields themselves. From feminist theory’s reluctant embrace of the term “women,” to feminist art-history’s struggles over who is to count as an “artist,” the challenges to discourse posed by the inclusion of women are matters of inherent interest for the Canadian Women Artists History Initiative, and they fit well with Bourdieu’s own injunction to scholarly self-reflexivity.⁵ In the

de Nurse alimente notre compréhension de l'identité sexuée de Carr, sa discussion du champ artistique en question nous permet aussi par le fait même de reconsidérer la création de la valeur dans les arts. Ce sujet est repris plus en détail dans le deuxième essai de la section. Kirk Niergarth y examine, en mode autoréflexif, les voies qui s'offrent à l'historien de l'art désireux d'écrire sur l'une des nombreuses « figures féminines secondaires » du milieu artistique canadien – en l'occurrence, la peintre du Nouveau-Brunswick, Julia Crawford. Naviguant entre deux approches parmi les plus courantes de l'histoire de l'art féministe, Niergarth n'encense pas la démarche artistique de Crawford, et ne critique pas non plus par ailleurs les structures patriarcales qui ont pu restreindre ses ambitions. Il entreprend plutôt d'examiner le statut marginal de Crawford dans l'histoire de l'art, à la lumière de son rapport avec ce que Bourdieu appellerait la *doxa* du champ artistique – en d'autres mots, les règles du jeu. Niergarth se demande comment la valeur était attribuée dans le milieu artistique de l'époque au Nouveau-Brunswick, et comment les propres choix de Crawford ont contribué à la situer par rapport à ces déterminants.

L'une des principales observations de Pierre Bourdieu au sujet du champ artistique est qu'il est contenu dans le champ du pouvoir, tout en étant relativement autonome au regard de celui-ci⁴. Les deux derniers articles de cette section abordent le sujet de la relation du champ artistique par rapport au champ plus large du pouvoir, en examinant notamment la manière dont les gouvernements provinciaux et fédéral ont mobilisé la production artistique, soit de façon directe, soit en maintenant une certaine distance. Dans son essai sur Maud Lewis, artiste autodidacte de la Nouvelle-Écosse, Erin Morton se penche sur l'intersection historique entre les récits de l'œuvre de Lewis et la situation économique des Néo-Écossais dans le contexte du capitalisme tardif. Morton conclut que les façonneurs de l'histoire publique – de la Société Radio-Canada jusqu'à la Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse – instrumentalisaient les toiles colorées de Lewis dans le but de détourner l'attention du public de la pauvreté en Nouvelle-Écosse et de ses liens complexes avec les stratégies modernisantes de l'après-guerre.

Dans un ordre d'idées voisin, Anithe de Carvalho explore les motivations qui sous-tendaient le financement fédéral et provincial de l'un des cas les plus notables d'art public féministe au Québec : *La chambre nuptiale* de Francine Larivée. Bien que les perceptions traditionnelles de l'installation de Larivée l'aient positionnée dans une lignée avant-gardiste en soulignant sa critique des normes sociales établies, de Carvalho trace un portrait convaincant de l'utilité du projet de Larivée au regard du courant politique dominant. Les décideurs politiques, impatients d'apaiser une forte désaffection sociale parmi les jeunes, ont en effet financé l'œuvre sur la base des emplois d'été qu'elle allait générer. Les architectes politiques d'un nouveau Québec, eux, y voyaient un potentiel

second section of this special issue, the papers assembled draw attention to the first of the Initiative's defining terms: its Canadianness.

How should the field of "Canadian Art History" be delimited? As readers of the *Journal of Canadian Art History* are amply aware, the disciplinary approach to Canadian art has been shaped by the profound nationalism of two key periods in its history: the 1920s, when the outlines of its master narrative were established, and the 1960s and 70s, when this narrative was institutionally cemented through the publication of major survey texts and the inauguration of graduate programs of study. Both the appeal of these moments and their negative consequences have been addressed by Canadian historian Katie Pickles, who observes that, "in countries moving on from a British imperial past to construct national identities, emphasizing uniqueness was politically astute and the machinery of the state encouraged national-focused research . . . Such a climate made it possible for the postcolonial promise of abandoning restrictive histories to be hijacked by nation-building projects that are easily critiqued."⁶ With charges of nationalist parochialism now being supplemented by pressures to adapt to a globalizing world, Canadian art historians, like their historian counterparts, are being challenged to rethink the boundaries of their field.

If the prospect of change is in the air, however, its advent is not assured; nor are its outlines clear. As Bourdieu observes, any cultural field is one in which forces of social reproduction contend with those of change. For innovation and new research to occur, they must already "exist in a potential state at the heart of the system of already realized possibles, like *structural lacunae* which appear to wait for and call for fulfilment."⁷ In the case of Canadian art history, even a cursory examination reveals how inadequate the international border is as a frame for our field of study. Is "Canadian" to be taken as signifying art produced on what is now (but certainly was not always) Canadian soil? If so, what is to be made of the production of women who left Canada to pursue their careers in America, Europe or even further afield? Yet if "Canadian" is taken to signify art produced by those of Canadian birth or citizenship, what becomes of the production of the many women who travelled here only briefly, but whose observations are some of our most important visual documents of the nation's early history? Indeed, even within that apparently most securely located contingent of women – those born *and* working within the geographic confines of Canada – there is dissent, notably amongst the many indigenous and Quebecois women for whom "Canadian" is not a primary field of identification.

Collectively, the essays in the second half of this issue deepen our appreciation of the ramifications of such cursory observations. The section opens with an article by Samantha Burton exploring the transnational

de contribution à une identité collective reconstituée et à un sens accru de l'appartenance civique chez tous les Québécois.

Le Canada dans le champ artistique

Pour Bourdieu, les champs sont nécessairement des aires de dispute, où sont notamment contestées leurs frontières mêmes ainsi que leurs définitions. De la réticence avec laquelle la théorie féministe a adopté le terme « femme » jusqu'aux luttes de l'histoire de l'art féministe visant à modifier les conventions déterminant qui pouvait être considérée comme « artiste », les défis au discours posés par l'inclusion des femmes sont des sujets d'intérêt inhérent pour le Réseau d'étude sur l'histoire des artistes canadiennes. Ils siéent d'ailleurs bien à la propre recommandation de Bourdieu nous enjoignant à l'autoréflexion savante⁵. Dans la deuxième section de ce numéro spécial, les communications présentées dirigent l'attention du lecteur vers le premier des termes clés du Réseau : sa « canadienneté ».

Comment le champ de l'histoire de l'art canadien devrait-il être circonscrit? Comme le savent très bien les lecteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien*, l'approche disciplinaire à l'endroit de l'art canadien a été façonnée par le nationalisme ambiant de deux périodes clés de l'histoire du pays : les années 1920, lorsque les contours de sa trame principale ont été tracés, et les années 1960 et 1970, lorsque cette trame a été institutionnalisée par la publication d'ouvrages d'envergure et l'inauguration de programmes d'études aux cycles supérieurs. L'historienne canadienne Katie Pickles s'est penchée sur l'attrait de ces moments ainsi que sur leurs conséquences négatives. Elle a ainsi remarqué que « dans les pays qui laissaient derrière eux un passé impérial britannique pour se forger une identité nationale, il était politiquement astucieux de miser sur un caractère unique, et l'appareil de l'État encourageait les activités de recherche à caractère national [...] Un tel climat favorisait le détournement de la promesse postcoloniale d'abandon des histoires restrictives au profit de projets d'édification de la nation facilement critiquables⁶ ». À présent, avec les accusations de chauvinisme auxquelles s'ajoutent les pressions à s'adapter à la mondialisation, les historiens de l'art canadien, à l'instar de leurs homologues américains, doivent repenser les frontières de leur champ.

Si des possibilités de changement se profilent à l'horizon, l'avènement de cette nouvelle définition n'est toutefois pas assuré, et son cadre demeure flou. Comme l'a observé Bourdieu, tout champ culturel voit les forces de la reproduction sociale affronter celles du changement. L'innovation et les nouvelles initiatives de recherche ne se produisent que si elles « existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des *lacunes structurales* qui paraissent attendre et appeler le remplissement [...] ⁷ ». En ce qui concerne

identity of the painter Elizabeth Armstrong Forbes. As one of the most talented and successful of the Canadian-born women artists who went to Europe for training at the end of the nineteenth century, Forbes has been curiously absent from the many exhibitions and publications dedicated to individual Canadian women artists since the 1980s. As someone who never returned to live in her homeland and who, indeed, strategically adopted the tropes of British identity in the latter part of her career, it is likely that she has not seemed “Canadian” enough. And yet, as Burton so effectively demonstrates, Forbes’s career and visual production open up new methodological possibilities for those attuned to the transnational potentials of contemporary scholarship on the “British World.”

It remains for historians of “Canadian Art” to assess the potential benefits and risks of resituating our field so firmly back within the orbit of the imperial centre. In the meantime, however, it is clear that Burton’s terminology corresponds to an historical dynamic of central concern to women in Canada, whose relation to the wider “British World” also underwrites the next three essays in this collection. Articles by Patricia Sheppard and Carolyn MacHardy examine two albums compiled by British aristocrats: Lady Caroline Bucknall-Estcourt, who accompanied her husband on military and diplomatic postings in Ontario, Quebec and New Brunswick in the 1830s and 1840s, and Ishbel, Lady Aberdeen, who, together with her husband, purchased property in the Okanagan in the 1890s. Both articles explore the ways in which the Empire’s North American terrain – whether conceived as battlefield or as playground – afforded British women the occasion to record highly personal narratives of family events and concerns. Lady Aberdeen also figures in the contribution by Elaine C. Paterson, who details the transnational social networks that bound Irish and Canadian women in the context of the international Home Arts and Industries movement. As vicereine of both nations, Lady Aberdeen was only the most prominent figure in a more widespread network of professional, creative and activist relationships that connected the two countries. Skillfully tracing the threads of this network through exquisite objects of home manufacture, Paterson investigates materials such as lace and woven textiles to ask what they can tell us about the transnational intersections of identity and the migration of women’s ideas along what she calls the “intimate frontiers of Empire.”

In the final essay of the issue Catherine MacKenzie broadens the field of geographic inquiry still further, marshalling extensive archival research to outline the existence of a hitherto unknown group of Canadian women artists who worked as missionaries in China. Marrying their artistic pursuits

l'histoire de l'art canadien, un bref examen suffit à révéler l'inadéquation de la frontière internationale comme cadre pour notre champ d'études. Doit-on considérer comme « canadienne » toute œuvre artistique réalisée sur ce qui correspond aujourd'hui (mais certainement pas dans le passé) au sol canadien? Si tel est le cas, qu'advient-il de l'œuvre des femmes qui ont quitté le Canada pour poursuivre leur carrière aux États-Unis, en Europe ou même dans des contrées plus lointaines? Et si l'on utilise le terme « canadien » pour désigner l'art créé par les personnes de naissance ou de citoyenneté canadienne, qu'advient-il de la production des nombreuses femmes qui n'ont séjourné que brièvement au Canada, mais dont les observations comptent parmi les documents visuels les plus importants des débuts de l'histoire de notre nation? Par ailleurs, même au sein du contingent de femmes qui semble le plus solidement établi – soit celles qui sont nées *et* ont travaillé dans les limites géographiques du Canada – il y a dissentiment, notamment chez nombre d'Autochtones et de Québécoises pour qui le vocable « canadienne » ne correspond pas au champ principal de leur identité.

Pris collectivement, les essais de la seconde moitié de ce numéro nous permettent d'approfondir notre compréhension des ramifications de ces observations sommaires. Un article de Samantha Burton ouvre cette section ; l'auteure y explore l'identité transnationale de la peintre Elizabeth Armstrong Forbes. Il est curieux de constater que cette artiste canadienne, parmi les plus talentueuses et reconnues à s'être rendues en Europe pour parfaire leur formation à la fin du XIX^e siècle, est absente des nombreuses expositions et publications consacrées aux artistes femmes du Canada depuis les années 1980. Comme elle n'est jamais retournée vivre dans son pays d'origine et qu'elle a de fait stratégiquement adopté l'identité britannique en fin de carrière, il se peut qu'elle n'affiche pas un profil suffisamment « canadien ». Et pourtant, comme Burton l'a si bien démontré, la carrière et l'œuvre visuelle de Forbes offrent de nouvelles possibilités méthodologiques à ceux qui s'intéressent au rayonnement transnational potentiel des recherches contemporaines portant sur le « monde britannique ».

Il reste aux historiens de l'« art canadien » à évaluer les avantages et les risques potentiels de resituer aussi formellement notre champ dans l'orbite de la puissance impériale. Entre-temps, il est toutefois clair que la terminologie de Burton correspond à une dynamique historique au centre des préoccupations des femmes au Canada, dont la relation au « monde britannique » plus vaste fait également l'objet des trois prochains essais de cette collection. Les articles signés Patricia Sheppard et Carolyn MacHardy examinent deux albums compilés par des aristocrates britanniques. Il s'agit de Lady Caroline Bucknall-Estcourt, qui accompagnait son mari lors d'affectations militaires et diplomatiques en

with the evangelical community's need for visually appealing material, their artworks reached tens of thousands. MacKenzie's work requires us to consider women's participation in ideological currents that surpassed national boundaries in pursuit of a larger aim. In tracing these points of intersection between the artistic and the religious fields, MacKenzie further opens a door towards a richer geographic understanding of the artistic field itself.

Women's Art History in the Canadian Context

Some familiar feminist issues and paradigms continue to enrich the research into Canadian women's art histories in this issue, including the dialogical encounter of private and public space, the importance of biographical research and the foregrounding of craft and other forms of once-marginalized cultural production. Yet in its address to the artistic field the issue also sets out alternatives to some of the traditions of feminist art history in Canada and seeks to expand its purview into the wider world. As organizers of the Canadian Women Artists History Initiative, we wish to thank the contributors – and indeed all of the conference participants – for making this kind of critical exploration possible.

Kristina Huneault and Janice Anderson

NOTES

- 1 See: Laurier LACROIX, "L'art des Huronnes vu par le frère Gabriel Sagard en 1623-1624," *Les cahiers des dix* 66 (2012): 323-38; Alena BUIS and Sarah E.K. SMITH, "Sanaugait in Nunavut," *Journal of Modern Craft* 6:2 (2013): 187-204; Mora Dianne O'NEILL, *On a Path to Learning: Early Nova Scotian Women Artists* (Halifax: AGNS, 2012); Andrea TERRY, "Gender, Canadian Nationhood and 'Keeping House': The Cultural Bureaucratisation of Dundurn Castle in Hamilton, Ontario, 1900-1960s," *Gender & History* 25:1 (April 2013): 47-64; Maggie ATKINSON, "Outsider Art: Tracing the Avante-garde in Alma Rumball's Visionary Images," *Newfoundland Quarterly* 105:4 (Spring 2013): 22-25; and Jennifer SALAHUB, "Marion Nicoll's Crafty Path: The Road Not Taken," in *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, ed. Ann Davis, Elizabeth Herbert, Jennifer Salahub and Christine Sowiak (Calgary: University of Calgary Press, 2013).
- 2 See: Kristy HOLMES, "Feminist Art History in Canada: A 'Limited Pursuit'?" in *Negotiations in a Vacant Lot: Studying the Visual in Canada*, ed. Lynda Jessup, Erin Morton and Kirsty Robertson (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, forthcoming 2014) and Joyce ZEMANS and Amy WALLACE, "Where are the Women? Updating the Account!" *RACAR* 38:1 (Spring 2013): 1-29.

Ontario, au Québec et au Nouveau-Brunswick dans les années 1830 et 1840, et de Lady Ishbel Aberdeen, qui a fait l'acquisition de terres avec son mari dans la vallée de l'Okanagan dans les années 1890. Les deux articles explorent les façons dont le territoire nord-américain de l'empire – qu'il soit perçu comme un champ de bataille ou comme un terrain de jeu – a donné aux femmes britanniques l'occasion de monter des récits très personnels d'événements et de préoccupations en lien avec la famille. Lady Aberdeen apparaît également dans l'article d'Elaine C. Paterson, qui détaille les réseaux sociaux transnationaux qui unissaient les femmes irlandaises et canadiennes dans le contexte du mouvement international « Home Arts and Industries ». À titre de vice-reine des deux nations, Lady Aberdeen n'était que la figure la plus en vue d'un réseau plus vaste de relations professionnelles, créatives et militantes qui reliaient les deux pays. Paterson remonte adroitement le fil de ce réseau au moyen d'objets raffinés de confection maison. Elle examine des matériaux tels que la dentelle et les textiles tissés afin de découvrir ce qu'ils peuvent nous révéler sur les croisements transnationaux de l'identité, la migration des idées des femmes ainsi que ce qu'elle nomme les « frontières intimes de l'empire ».

Dans le dernier essai du numéro, Catherine MacKenzie élargit encore davantage le champ de l'enquête géographique. Pour ce faire, elle a effectué des recherches approfondies dans des documents d'archives qui permettent de démontrer l'existence d'un groupe d'artistes canadiennes jusqu'ici inconnues qui travaillaient comme missionnaires en Chine. Conjuguant leurs activités artistiques au besoin de leur communauté évangélique d'exercer un attrait visuel, leurs œuvres d'art ont été vues par des dizaines de milliers de personnes. La démarche de MacKenzie met en évidence la participation des femmes à des courants idéologiques qui dépassaient les frontières nationales, à la poursuite d'un objectif plus vaste. En soulignant les points de convergence entre les champs artistiques et religieux, MacKenzie favorise une meilleure compréhension géographique du champ artistique même.

L'histoire de l'art des femmes dans le contexte canadien

Quelques questions et paradigmes féministes bien connus continuent d'enrichir la recherche sur l'histoire de l'art des femmes canadiennes abordée dans le présent numéro, y compris la rencontre dialogique entre l'espace privé et public, l'importance de la recherche biographique ainsi que la mise au premier plan de l'art artisanal et d'autres formes de production culturelle jadis marginalisées. Par ailleurs, dans son traitement du champ artistique, ce numéro propose d'autres possibilités au-delà de certaines traditions présentes dans l'histoire de l'art féministe au Canada, et cherche à élargir sa vision du monde. À titre d'organisatrices du Réseau d'étude sur l'histoire des artistes canadiennes, nous

- 3 See Pierre BOURDIEU, “The Author’s Point of View: Some General Properties of Fields of Cultural Production,” in *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1995), 214–78, and *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993).
- 4 BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, 37.
- 5 See David L. SWARTZ, “Metaprinciples for Sociological Research in a Bourdieusian Perspective,” in *Bourdieu and Historical Analysis*, ed. Philip S. Gorski (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 23–24.
- 6 Katie PICKLES, “Transnational Intentions and Cultural Cringe: History Beyond National Boundaries,” in *Contesting Clio’s Craft: New Directions and Debates in Canadian History*, ed. Christopher Dummit and Michael Dawson (University of London: Institute for the Study of the Americas, 2009), 142.
- 7 BOURDIEU, *The Rules of Art*, 235.

désirons remercier les collaborateurs, ainsi que tous les participants au colloque, qui ont rendu possible cette exploration critique.

Kristina Huneault et Janice Anderson

NOTES

- 1 Voir: Laurier LACROIX, « L'art des Huronnes vu par le frère Gabriel Sagard en 1623–1624 », *Les cahiers des dix*, vol. 66 (2012), p. 323–38 ; Alena BUIS et Sarah E.K. SMITH, « Sanaugait in Nunavut », *Journal of Modern Craft*, vol. 6, n° 2 (2013), p. 187–204 ; Mora Dianne O'NEILL, *On a Path to Learning: Early Nova Scotian Women Artists*, Halifax, AGNS, 2012 ; Andrea TERRY, « Gender, Canadian Nationhood and 'Keeping House': The Cultural Bureaucratisation of Dundurn Castle in Hamilton, Ontario, 1900–1960s », *Gender & History*, vol. 25, n° 1 (avril 2013), p. 47–64 ; Maggie ATKINSON, « Outsider Art: Tracing the Avante-garde in Alma Rumball's Visionary Images », *Newfoundland Quarterly*, vol. 105, n° 4 (printemps 2013), p. 22–25 ; et Jennifer SALAHUB, « Marion Nicoll's Crafty Path: The Road Not Taken », dans *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, ed. Ann Davis, Elizabeth Herbert, Jennifer Salahub et Christine Sowiak, Calgary, University of Calgary Press, 2013.
- 2 Voir: Kristy HOLMES, « Feminist Art History in Canada: A 'Limited Pursuit'? », dans *Negotiations in a Vacant Lot: Studying the Visual in Canada*, ed. Lynda Jessup, Erin Morton et Kirsty Robertson, Montréal et Kingston, Presses universitaires McGill-Queen's (à venir 2014) et Joyce ZEMANS et Amy WALLACE, « Where are the Women? Updating the Account! », *RACAR*, vol. 38, n° 1 (printemps 2013), p. 1–29.
- 3 Voir Pierre BOURDIEU, « Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle », dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 298–391, et *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1993.
- 4 BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, p. 37.
- 5 Voir David L. SWARTZ, « Metaprinciples for Sociological Research in a Bourdieusian Perspective », dans *Bourdieu and Historical Analysis*, ed. Philip S. Gorski, Durham, NC, Duke University Press, 2013, p. 23–24.
- 6 Katie PICKLES, « Transnational Intentions and Cultural Cringe: History Beyond National Boundaries », dans *Contesting Clio's Craft: New Directions and Debates in Canadian History*, ed. Christopher Dummit et Michael Dawson, University of London, Institute for the Study of the Americas, 2009, p. 142.
- 7 BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, p. 237.