

***The Wise & Foolish Virgins* av Jay DeFeo**

Verkets historikk, og drøftning av dets symbolske betydning



Universitetet i Oslo
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Seksjon for kunsthistorie – Våren 2009
Masteroppgave i kunsthistorie av Kristin M. Wennesland

Forord

Utgangspunkt for valg av tema

Min interesse for Jay DeFeos kunst startet med en fascinasjon for den amerikansk vestkystkunsten som ble til på 1950 - 1970-tallet. Wenneslandsamlingen som tilhører Universitetet i Agder (UiA)¹ og Kristiansand Katedralskole Gimle (KKG)² har, i tillegg til familiens private del av Dr. Reidar Wenneslands kunstsamling, vært en del av livet mitt. Reidar Wennesland som overrakte mesteparten av sin kunstsamling fra San Francisco (SF) til disse to skolene var min fars onkel. Til tross for at ”onkel Reidar” døde da jeg var 12 år gammel, og jeg aldri møtte ham, har han påvirket meg i sterk grad. I tidlig barndom var jeg mest opptatt av alle hans eksotiske dyr som jeg hørte om, senere kom interessen for hans kunstsamling.

Flere av kunstnerne representert i Wenneslandsamlingen bodde hos onkel Reidar i perioder. Noen forble hans venner helt til han døde. Et par av disse, Arthur Monroe og Michael Bowen, har holdt kontakten med familien. De er begge sterkt representert i samlingen, ikke bare på skolene, men også i vårt hjem. Da jeg skulle gå i gang med masteroppgaven min var det naturlig for meg å velge å skrive om en av Wenneslandsamlingens kunstnere. Jeg var imidlertid bevisst på at dette kunne gi meg etiske problemer. Jeg bestemte meg derfor for å skrive om en av kunstnerne fra samlingen som jeg verken kjenner personlig, eller familien eier verk, av for å distansere meg fra mitt emne. I tillegg måtte det være realistisk i forhold til det å kunne samle inn nok informasjon om kunstneren. Jay DeFeo, eller rettere sagt hennes verk *The Wise & Foolish Virgins* ble valgt.

Blant kunstnerne representert i samlingen er DeFeo en av de mest kjente i dag – hun har blitt viet stor oppmerksomhet i USA. Jay DeFeo er derfor en av de kunstnerne i Wenneslandsamlingen som det er skrevet mest om fra før, men verkene hennes som tilhører UiA og KKG er forholdsvis ukjente. Jay DeFeo er representert med *The Wise & Foolish Virgins* på KKG og tre små pennetegninger på UiA. Jeg valgte *The Wise & Foolish Virgins* til tross for at motivet – blomster – ikke et naturlig valg for meg. Jeg har alltid vært mest opptatt av nonfigurativ og sterkt abstrahert kunst.³ Likevel klarte dette verket å vekke en nysgjerrighet i meg. Det skiller seg ut fra Wenneslandsamlingens

¹ Da samlingen ble donert het skolen Agder Distriktshøgskole, deretter Høgskolen i Agder før den ble hetende Universitetet i Agder. I denne oppgaven holder jeg meg til forkortelsen UiA.

² Da samlingen ble donert het skolen Kristiansand Katedralskole, nylig ble skolen sammenslått med nabo skolen Gimle. I denne oppgaven brukes forkortelsen KKG.

³ Med nonfigurativ kunst mener jeg noe som er ikke-representerende. Abstrakt kunst kan være figurativ, men i enkelte tilfeller er abstraheringen så sterk at det er uvisst hva det figurative elementet skal forestille. I denne oppgaven skiller jeg med andre ord mellom figurativ, abstrakt figurasjon og nonfigurativ kunst. Den figurative kunsten kan både forestille (menneske)figurer, men også gjenstander. Figurative motiver refereres gjerne til som representerende.

øvrige verk ved at det innehar en klassisk monumentalitet, men også mystikk, som vekker undring og vitebegjær. Kunsthistorikerne Gerd Hennem og Thor Myhre har tidligere trukket frem dette verket som et av de viktigste i Wenneslandsamlingen.⁴

Prosjektet har vært givende å jobbe med: Overraskende mange detaljer rundt verkets tilblivelse, datering og historikk har latt seg oppspore, til tross for at verket ble til for 51 år siden og det ikke kan anses som et av DeFeos viktigste verk. Ideelt sett burde denne avhandlingen ha vært skrevet tidligere, før altfor mange av DeFeos omgangskrets gikk bort, hvem vet hva som ville ha kommet frem av informasjon om verket da.

I skrivende stund er det flere andre som forsker på DeFeo og hennes virke. Blant annet skriver kunsthistorikeren Beth Dungan en artikkel om DeFeo, og doktorgradsstipendiaten Elizabeth Ferrell ved Universitetet i California, Berkeley gjør nå research for sin doktorgradsavhandling om Jay DeFeos hovedverk, *The Rose*. Hun begynner skrivingen sommeren 2009. I følge Estate of Jay DeFeo jobber også andre studenter med DeFeo og hennes kunstnerskap som tema, men ingen av disse tekstene er levert enda.

Før jeg startet på masteroppgaven holdt jeg foredrag om kunstsamleren Wennesland: ”One of a kind – men en typisk samler!” på Beat Dagen 2005, på UiA. Senere, mens jeg jobbet med avhandlingen ble jeg invitert til å holde foredrag om DeFeo på Beat Dagen 2007: ”Jay DeFeo – kunstneren bak myten.” Disse upubliserte foredragene danner grunnlag for deler av kontekstualiseringskapittelet i denne oppgaven.

⁴ Dr. Reidar Wennesland er ikke fokus i denne avhandlingen, for videre lesning anbefales Gerd Hennems bok: *På sporet av beatbohemene*, H. Aschehoug & Co., Oslo, 1998, og Thor Myhres bok: *Kunst og kolera*, Høyskoleforlaget AS, 1996

Takk

Takk til Arthur Monroe som har vært en super støtte for meg - han lot meg få tilgang til hans omfattende arkiv. Sjenerøst lot han meg bo i sitt atelier, som er hans hjem, da jeg besøkte San Francisco Bay Area sommeren 2007. En takk til min tremenning og hennes mann Karen og Chris McDowell som jeg bodde hos under min andre tur til SF. Takk til mamma og pappa for finansiell støtte til å realisere to reiser til San Francisco, to turer til Paris og en til Stockholm for å gjøre forarbeide og dokument søk. Takk til Arthur Monroe, Michael Bowen, Dean Fleming, Jack Carrigg, Jerry Kamstra, Ed Brooks, Dimitri Grachis og Lawrence Ferlinghetti, som har fortalt meg utallige historier om kunstnermiljøet de var en del av. Dette har gitt meg en god forståelse av tiden, og kretsen rundt Jay DeFeo. Jeg takker Leah Levy, Michael Carr og Ursula Cipa ved the Estate of Jay DeFeo. De har vært svært behjelpelige med å skaffe tilveie artikler, intervjuer, fotografier, og ikke minst gitt meg tilgang på å se et bredt spekter av DeFeos kunstneriske produksjon. Leah Levy har vist stor tålmodighet med mine mange henvendelser. Whitney Museum of American Art og Museum of Modern Art i New York takkes for deres velvillighet til å la meg se DeFeos verk i deres magasiner. Takk til konservator Ingrid Grytdal Eilertsen og kurator Dana Miller ved Whitney Museum, som begge har gitt meg tilgang til deres upubliserte tekster. Takk til Thor Myhre for velvillig utlån av sitt forskningsmaterieell. Takk til Archives of American Art og Bancroft Library for tilgang på materieell i deres arkiver, og Richard Geiger ved San Francisco Chronicle. Elisabeth Ferrel må også nevnes her – det var uventet at en annen som skriver om DeFeo var villig til å diskutere temaet med meg. Jeg ønsker henne lykke til med ferdigstilling av hennes research PhD om Jay DeFeos *The Rose*. Takk til mine medstudenter, spesielt Hanne Gudrun, Kristin og Tone som jeg har ”bodd” sammen med på universitetets pc-stue. Kristin Arnesen, Unni Tandberg, Erlend Høyersten, Guro Langedok Bjørnstad og Hanne Gudrun Gulljord takkes for god støtte, fagkompetente innspill og hjelp. Terje Lutdal takkes for korrekturlesning. Siste takk går til min veileder, Einar Petterson.

1. INNLEDNING	1
1.2 AVHANDLINGENS FORMÅL OG PROBLEMSTILLING	4
1.3 LITTERATUR OG KILDER	4
1.4 AVHANDLINGENS STRUKTUR	9
2. <i>THE WISE & FOOLISH VIRGINS</i>	12
3. BIOGRAFISK OG KULTURELL KONTEKST	17
3.1 BEAT-MILJØET I SAN FRANCISCO	17
3.2 WENNESLANDS KUNSTSAMLING	23
3.4 JAY DEFEO	25
4. DATERING OG HISTORIKK	32
4.1 DATERING.....	32
4.2 VERKETS TIDLIGE HISTORIKK	33
4.2.1 <i>Dilexi Gallery 6.juli – 1.august 1959</i>	33
4.2.2 <i>Dorothy Miller på Dilexi</i>	34
4.2.3 <i>Kritikken av utstillingen</i>	35
4.3 ANSKAFFELSEN AV <i>THE WISE & FOOLISH VIRGINS</i>	35
4.4 TIDEN ETTER DILEXI-UTSTILLINGEN.....	36
4.4.1 <i>Potrero Hill</i>	36
4.4.2 <i>American Salvage Company</i>	37
4.4.3 <i>Kristiansand</i>	38
5. FORTOLKNINGER	40
5.1 FORTOLKNING I LYS AV VERKETS TITTEL.....	40
5.1.1 <i>To tradisjonelle hovedteser</i>	41
5.1.2 <i>Avbildninger av lignelsen</i>	41
5.1.3 <i>Jay DeFeo og titler</i>	42
5.1.4 <i>Hvor kjente DeFeo historien om <i>The Wise & Foolish Virgins</i> fra?</i>	44
5.2 BLOMSTEN OG ROSEN	46
5.3.1 <i>THE WISE & FOOLISH VIRGINS</i>	49
5.3.2 <i>Georgia O'Keeffes kunst</i>	51
5.3.4 <i>Det kosmiske senter</i>	54
5.3.5 <i>Blossom</i>	55
5.3.6 <i>The Rose</i>	58
5.3.7 <i>Dikotomiske tolkninger</i>	59
5.3.8 <i>The Wise & Foolish Virgins som et memento mori?</i>	61
5.3.9 <i>Fjellet</i>	64
5.3.10 <i>Doctor Jazz</i>	65
5.3.11 <i>Apparition</i>	67
5.3.12 FOTOCOLLAGER FRA 1970-TALLET.....	68
5.3.13 <i>Cabbage Rose</i>	71
5.4 KONKLUDERENDE DISKUSJON	72
6. OPPSUMMERING	77
APPENDIKS.....	80
KRONOLOGI: JAY DEFEO	80
KONSERVERINGSHISTORIKK.....	83
BILLEDLISTE	87
LITTERATUR OG KILDER.....	91

1. INNLEDNING

I denne oppgaven er det verket *The Wise & Foolish Virgins* som skal undersøkernes nærmere. Det er malt av Jay DeFeo på slutten av 1950-tallet. Hvert panel som utgjør verket måler 328 x 108 cm. Materialene er husmaling, olje og blyant på papir, som er montert på lerret. Kunstneren har valgt å holde maleriet i sjatteringer av sort, hvitt og grått. Motivet oppfattes som blomster. Verket tilhørere Kristiansand Katedralskole Gimle.

“I regard myself as an expressionist as well as a symbolist. If expressionism implies emotional impact, I can realize it only by restraint and ultimate refinement.”⁵

Jay DeFeo, 1959

Ifølge sitatet anså DeFeo seg som både symbolist og ekspresjonist. Ekspresjonisme beskriver måten kunstneren maler og uttrykker seg kunstnerisk. Det er ikke den observerte realiteten som avbildes i ekspresjonistiske verk, men kunstnerens subjektive reaksjoner, malt med spontanitet. DeFeo sier med andre ord at hun uttrykker seg og sine følelser gjennom sin kunst. Samtidig sier hun noe om teknikken og tilblivningsprosessen, og uttrykket på det endelige verket. Når man ser på Jay DeFeos kunst er det lett å se hva hun mener med at hun er ekspresjonist. Teknikken hennes viser spontanitet og abstrahering. Penselstrøkene kan være både delikate og kraftfulle, men uansett innehar de

⁵ Jay DeFeo, utsagn i utstillingskatalogen: Dorothy Miller, *Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, N.Y., 1959

hennes personlighet. Hva hun legger i symbolisme er imidlertid mindre åpenbart. At DeFeo anser seg som symbolist vil si at hun tillegger motivene sine symbolske meninger. Symbolikken behøver likevel ikke å være basert på konvensjonelle symboler kjent innen kunsthistoriefaget, de kan også være svært personlige og dermed uforståelige for de fleste betraktere. I *The Wise & Foolish Virgins* er flora motivet. Blomster generelt, og særlig rosen har gjennom århundrer vært et tilbakevendende motiv i kunsten, enten som del av et motiv, eller som hovedmotiv. Blomster har vært tillagt symbolske betydninger helt fra antikken og frem til i dag, men symbolikken har forandret mening med tid og sted. Abstraksjoner av naturen, slik som fjell og botanikk, preger mange av DeFeos verk. Rosemotivet har vært gjennomgående i Jay DeFeos kunst, men selv om en rekke verk har dette motivet, er de ikke ensformige. Tvert imot, disse verkene har stor spennvidde i form og uttrykk.

Sitatet ovenfor har fungert som en inngangsport til oppgaven min. Det er fra 1959, året etter at DeFeo malte *The Wise & Foolish Virgins*. 16 år senere, i et intervju foretatt av Paul Karlstrom for Archives of American Art (AAA), forklarte DeFeo hva hun la i begrepet symbol:

“Maybe symbol is the wrong word. A symbol not in the sense that they have a very inelastic meaning that should be defined the same way by every person. This has become a very hackneyed phrase, but it’s sort of like archetypal images – common denominators – to everybody’s experience, but people can translate them into their own terms. What I’m aiming at is not so much the specific (the specific is involved) but something that transcends into a universal language that’s meaningful to all people, except that the meanings might be a little different from one to another.”⁶

Denne forklaringen fremstår som noe utydelig og unnvikende. Selv sa hun at hun ikke kunne forklare det på noen annen måte. Enten hadde DeFeo problemer med å formidle hva hun mente, eller så var hun ikke villig til å gi oss et klart svar. Med DeFeos anerkjennelse av kunstens symbolske kapasiteter er det berettiget å tolke symbolikken i hennes kunst.

Hvilken symbolsk betydning DeFeo la i *The Wise & Foolish Virgins* er uvisst. Så hvordan skal man tolke dette verket, og hennes øvrige verk? Blomster har blitt sett på som symbol på det kvinnelige kjønn. Andre ser også tekster og kunstverk som tar for seg blomstermotiver, som feministisk motivert. Dette finner jeg interessant. Noen blomstermotiver kan minne om vulva, men betyr det at alle blomstermotiver kan, eller

⁶ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:25-26

skal, tolkes slik? *The Wise & Foolish Virgins* består av to malerier som utgjør et verk. Det fremstår som et diptyk hvor hvert maleri på ulikt vis fremstiller samme motiv, og åpner slik for en dikotomisk tolkning.⁷ Mange tolker verket ut fra tittelen, som refererer til et vers i bibelen. Kan vi ved hjelp av tittelen komme nærmere en forståelse av verkets symbolikk? Har DeFeo ment å tillegge motivet et kristent budskap ved å gi det denne tittelen? Det er mulig at verket innehar en personlig og esoterisk mening uten tilknytning til et kristent budskap: Litterære referanser og kunstnerens individuelle uttrykk kjennetegner kunsten produsert i DeFeos miljø. Hvilke andre tolkningsmuligheter åpner verket for?

Kunsthistorieprofessoren Dore Ashton understreker i forordet i en av Susan Landauers bøker at de fleste kunsthistorikere har gått bort fra den historiske ideen om *zeitgeist*. Samtidig påstår hun at de fleste kunstnere enda mener det ligger noe i begrepet.⁸ Med andre ord mener mange kunstnere at tidsånden har innvirkning på hvordan de uttrykker seg gjennom sin kunst. I intervjuet med AAA i 1975 kom det frem at DeFeo anså det som at oppveksten hadde påvirket hvem hun var: "I suppose it did have an influence on me. Everything does."⁹ Slik sett er Dore Ashtons utsagn i tråd med hva DeFeo mente, og en kontekstualisering av DeFeos miljø vil derfor være berettiget: Et innblikk i DeFeos liv og virke kan trolig gi bedre forståelse for verkets symbolikk. Individualisme, personlig symbolikk og åndelighet¹⁰ er typiske trekk for kunsten laget i miljøet DeFeo var en del av. DeFeo skal også ha uttalt at alle verkene hennes henger sammen. De overlapper og vokser ut av hverandre og blir slik levende.¹¹ Andre av DeFeos verk vil derfor bli trukket inn i oppgaven. Trolig vil en forståelse av hennes kunstnerskap kunne tilføre tolkningen av *The Wise & Foolish Virgins* nye aspekter, og gi et bedre grunnlag for å kunne trekke

⁷ Dikotomibegrepet viser til en todeling - begrepsmotsetninger som for eksempel sort/hvit og liv/død. I denne oppgaven undersøkes et verk som består av to malerier. Hvert maleri viser samme type motiv som er fremstilt på ulike måter. En slik fremstilling av ett tema gir kunstneren anledning til å vise ulike aspekter av ett og samme motiv.

⁸ Dore Ashton, "Introduction" i: Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, University of California Press, Berkeley, 1996:xix

⁹ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:2

¹⁰ I denne oppgaven brukes ordene spirituell og åndelig om hverandre. Ordet åndelig er nok det mest korrekte å bruke i norsk sammenheng, men det synes å inneha en sterkere referanse til det religiøse enn ordet spirituell, som ikke nødvendigvis innehar en slik iboende mening. Når ordet åndelig er valgt brukt i denne avhandlingen i sammenheng med DeFeo er ordet ment å oppfattes som "spirituelt åndelig" ikke "religiøst åndelig."

¹¹ Jay DeFeo i: "Archival research by Deborah Rudo, foto by Joyce Minick, 7.april 1975" i: Oakland Museum of California, Archive, Jay DeFeo file.

den endelige konklusjonen. Relaterte verk av andre kunstnere, og tolkninger av deres kunst, kan likeledes være med på å belyse temaet.

1.2 Avhandlingens formål og problemstilling

Hovedfokuset i denne oppgaven er å gjøre rede for og tolke *The Wise and the Foolish Virgins* historikk, og tolke verket. For å gjøre dette må en verksbeskrivelse foretas, samt en undersøkelse av DeFeos rosemotiver med utgangspunkt i og hovedfokus på *The Wise & Foolish Virgins*. Verksbeskrivelse og tolkning blir en stor del av denne avhandlingen, men det legges også vekt på verkets datering, historikk og resepsjon. Store deler av disse opplysningene er basert på materiale funnet i ulike arkiver og er ikke omtalt tidligere. Trolig kan kunstkritikkene og andre artikler som presenteres belyse mulige tolkninger av verket. Det er ikke tidligere blitt forsket i dybden på *The Wise & Foolish Virgins*. Verket er ikke datert eller signert, og tittelen har blitt ulikt gjengitt. Det er uklart om det er et diptyk med én tittel, eller om det er to malerier med hver sin tittel som er relatert til hverandre. *Verkets datering, tittel, resepsjonshistorie, historikk og konserveringshistorie er mangelfull. Avhandlingen har som mål å redegjøre for dette.* Verkets konserveringshistorie er vedlagt som et appendiks. Avhandlingens overordnede problemstilling er:

▫ *Hvordan kan The Wise & Foolish Virgins tolkes i lys av dets motiv? Kan verket tolkes i lys av dets dikotomi, memento mori symbolikk, blomster som symbol for det kvinnelige kjønn, kan det leses som symbol for natur, eller innehar det åndelige aspekter?*

Underordnet problemstilling for avhandlingen er:

▫ *Hvilken betydning har verkets tittel, og har den relevans for hvordan verket skal leses?*

1.3 Litteratur og kilder

Tidligere litteratur som omhandler *The Wise & Foolish Virgins*

Det finnes lite forskningslitteratur som knytter seg direkte til avhandlingens tema da det ikke tidligere har blitt forsket på *The Wise & Foolish Virgins*. Derimot er verket kort presentert i både publiserte bøker og en upublisert avhandling: Thor Myhres hovedfagsoppgave *Dr. Wenneslands kunstsamling i Kristiansand* fra 1995 (upublisert) og hans bok *Kunst og kolera: Dr. Wenneslands kunstsamling i Kristiansand* fra 1996 (basert på hovedoppgaven). Samt Gerd Hennums *På sporet av beat-bohemene* fra 1998, og *BEAT – slått ut eller saliggjort. Wenneslandsamlingen – et stykke beat-kultur* fra 2000 som var Hennums bidrag i boken *P2-Akademiet Q. Bind 17* (manus for radioinnslag), i

boken *Jay DeFeo and The Rose* fra 2003 som er redigert av Jane Green og Leah Levy, og Frida Forsgrens bok *Beat kunst i Norge* fra 2008.

Thor Myhre, som var lege og kunsthistoriker, skrev om Dr. Wenneslands liv, samlingens historie og om de ulike stilartene samlingen domineres av. De viktigste kunstnerne ble presentert i korte avsnitt. Diptyket *The Wise & Foolish Virgins* ble presentert som to separate malerier, med hver sin tittel,¹² *The Wise Virgin* og *The Foolish Virgin*.¹³ Han omtalte også verket som *The Wise and Foolish Roses*. Han anså maleriene som blant DeFeos beste.¹⁴

Kunsthistoriker og journalist Gerd Hennums bok omhandler beatkulturen generelt, deriblant Wennesland og hans samling. Den gir en god forståelse av hvordan han var en del av kunstnermiljøet. Heller ikke Hennem skiver i dybden om noen av kunstnerne, men går likevel mer inn på dem enn Myhre. Hun skriver litt om når *The Wise & Foolish Virgins* ble til, at det ble kjøpt av Wennesland og om verkets plassering i hans hjem og kontor.¹⁵ I tillegg antyder hun at verket muligens har sin maskuline motpart i *Dr. Jazz*, og at tittelen henviser til et bibelsk vers, uten å undersøke dette noe videre. To år senere utkom en trykt versjon av Hennums manus til radioprogrammet P2-akademiet: ”BEAT – slått ut eller saliggjort: Wenneslandsamlingen – et stykke beat-kultur i Norge.” Her tolker hun *The Wise & Foolish Virgins*’ symbolikk som kristen.¹⁶

I boken *Jay DeFeo and The Rose* (Jane Green og Leah Levy, red.) er *The Wise & Foolish Virgins* avbildet i Jay DeFeos kronologi, skrevet av Judith Dunham. Verket vies ikke plass i teksten, men nevnes i billedteksten.¹⁷ Det ene maleriet kan også skimtes i bakgrunnen på et annet fotografi, også dette avbildet i kronologien.¹⁸

Frida Forsgrens bok *Beat kunst i Norge* er beregnet på å gi en lettfattat innføring i Wenneslands kunstsamling.¹⁹ Også denne boken gir en kort innføring i samlingens

¹² Thor Myhre. *Kunst og kolera: Dr. Wenneslands kunstsamling i Kristiansand*, Høyskoleforlaget AS, Kristiansand, 1996:64

¹³ Det må påpekes at Myhre feilaktig skrev at DeFeo døde i en ulykke i 1992. Hun døde av kreft i 1989.

¹⁴ Thor Myhre, Hovedoppgave i kunsthistorie, *Dr. Reidar Wenneslands kunstsamling i Kristiansand*. Bind 2, *Katalog 1: Kunstsamlingen ved Kristiansand Katedralskole*. UiO, 1995:14

¹⁵ Gerd Hennem, *På sporet av beatbohemene*, Aschehoug, Oslo, 1998:35

¹⁶ Gerd Hennem, ”BEAT – slått ut eller saliggjort: Wenneslandsamlingen – et stykke beat-kultur i Norge (20.mars 1999)” i: *P2-Akademiet Q. Bind 17*. Kulturredaksjonen NRK P2, Vidarforlaget A/S, Oslo, 2000:145-156

¹⁷ Jane Green og Leah Levy (red.). *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, 2003:157

¹⁸ Jane Green og Leah Levy (red.). *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, 2003:158

¹⁹ Boken er også utgitt på engelsk og heter *San Francisco Beat Art in Norway*.

opprinnelse og miljøet den ble skapt i. Et kapittel er viet Dr. Wenneslands liv. Boken gir gode billedgjengivelser av samlingen, og korte tekster om kunstnerne. Forsgren vier et kapittel til Jay DeFeo, titulert *Wise and Foolish Virgins*. Kapittelet omhandler DeFeo og kunsten hennes, spesielt *The Rose*, men også *The Wise & Foolish Virgins*. Kapittelet omhandler i tillegg andre kvinnelige kunstnere og poeter fra beatperioden. Forsgren benytter tittelen *The Wise Virgin and The Foolish Virgins* i teksten.²⁰ Akkurat som Thor Myhre bruker hun titlene *The Wise Virgin* og *The Foolish Virgin*, henholdsvis på den mest figurative og den mest abstraherte rosen, for å tekste bokens fotografiske reproduksjoner av hvert maleri.²¹

Overnevnte bok, *Jay DeFeo and The Rose*, omhandler Jay DeFeo og hennes hovedverk. Den er forfattet av en rekke anerkjente fagfolk, inkludert Walter Hopps, Bill Berkson, Lucy R. Lippard, Niccolo Calderaro, Richard Cándida Smith og Carter Ratcliff. Boken gir innblikk i kunstnerens liv og hennes dedikasjon til *The Rose*, som det tok nesten åtte år å skape. Den beretter om verkets historie, inkludert den utfordrende konserveringen. Kapittelet som er mest interessant i forhold til denne avhandlingen er ”Transplanting The Rose” som er skrevet av den feministiske forfatteren Lucy R. Lippard. Hun undersøker i sitt essay om det i ettertid er mulig å overføre *The Rose* til feministisk grunn.

Beat-miljøet i San Francisco og New York har vært forsket på innen en rekke felter, særlig litteratur. I den senere tid har også kunsten fra denne perioden blitt behandlet på forskjellige vis, og sees da gjerne i sammenheng med poesi, litteratur og jazz, og samfunnet forøvrig. Flere av bøkene som er utgitt om kunsten fra perioden er produsert og publisert som utfyllende utstillingskataloger. Jay DeFeo har i disse bøkene blitt viet en del oppmerksomhet.

Thomas Albright var en av de første til å skrive en utfyllende bok, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*, (1985) om temaet. Han tar leseren med gjennom historien, fra den abstrakte ekspresjonismens inntog i California, via den figurative skole, til beatperiodens funk. Deretter tar han for seg popart, formalismen, psykedelisk kunst, konseptualismen og foto-realismen. Albright var mest kjent som anmelder og kritiker for *The San Francisco Chronicle*, gjennom nesten 20 år. Han var en del av kunstmiljøet i San Franciscos North Beach område på 1950- og 1960-tallet. Dette gav ham en god forståelse for kunstnerens visjoner, og deres kunstneriske uttrykk.

²⁰ Frida Forsgren, *Beatkunst i Norge*, Forlaget Press AS, Oslo, 2008:123

²¹ Frida Forsgren, *Beatkunst i Norge*, Forlaget Press AS, Oslo, 2008:124-125

Forfatter og kritiker Rebecca Solnits bok *Secret exhibition: Six California Artists of the Cold War* (1990) fokuserer på, og går i dybden på seks kunstnere og deres visjoner, valg og hindringer. Hun vektlegger hvordan San Francisco var et av USAs kulturelle sentre, men likevel et vanskelig sted å leve av kunst. Solnit kontekstualiserer vestkystens avantgarde ved å trekke inn etterkrigstiden, den kalde krigen, Vietnamkrigen, og fremveksten av motkulturer. Rebecca Solnit beskriver Jay DeFeo som en av regionens fremste abstrakte malere på slutten av 1950-tallet.

I *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, (1996) synliggjør kunsthistoriker Susan Landauer den abstrakte ekspresjonisme som fenomen også utenfor New York. DeFeo beskrives som en ”second-generation Abstract Expressionists”²² og som del av beat-miljøet. Landauer trekker opp linjene mellom poeter, musikere og kunstnere, som alle møttes på kunstnerdrevne gallerier og barer. Hun viser hvordan de to andre ledende stilartene, figurasjon og funk, ikke var i opposisjon til abstrakt ekspresjonisme, men at de hadde sin opprinnelse i den.

Andre viktige bokutgivelser er Thomas Albrights *On Art and Artist* fra 1989, og Whitney Museum of American Arts utstillingskatalog *Beat Culture and the New America 1950-1965*, (1995) redigert av Lisa Phillips. Boken dekker både poesi, kunst, fotografi, film, raseproblematikk, juridiske rettigheter, jazz og andre kulturelle begivenheter. I tillegg må Richard Cándida Smiths bok nevnes her: *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*, (1995). Thomas Crows bok *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, (1996), er også viktig i denne sammenhengen. Crow trekker opp linjene mellom amerikansk og europeisk 1960-talls kunst. Blant de mindre utstillingskatalogene som har vært konsultert i arbeidet med denne avhandlingen finner vi: *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989* fra 1996, *Jay DeFeo: Works on Paper* fra 1989, *Jay DeFeo: The Florence View and Related Works: 1950-1954* fra 1997, og 2006 katalogen *Jay DeFeo. No End: Works on paper from the 1980s. Botanicals: Photographs from the 1970s*. To upubliserte tekster av Dana Miller, kurator ved Whitney Museum, har også vært nyttige. Den ene var manus til et foredrag hun holdt ved Mt. Holyoke College Museum høsten 2005,²³ den andre er siste utkast (*un-cut* og dermed lengre enn den franske publiserte versjonen i katalogen), av en artikkel til Centre Pompidous utstillingskatalog *Traces du Sacré*, som ble publisert i 2008.²⁴

²² Susan Landauer, *San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:152

²³ Dana Miller, Upubliserte notater for foredrag holdt på Mt. Holyoke College, 2005

²⁴ Dana Miller, Upublisert tekst, 2008 (”*un-cut*” engelsk versjon før oversettelse til fransk: bidrag til Centre

Per dags dato er det ingen som har skrevet master eller doktorgradsavhandling kun om Jay DeFeo. Derimot er hun blant de fire kunstnerne Natascha Poor skrev om i sin doktorgradsavhandling, *Dirty Art: reconsidering the work of Robert Rauschenberg, Bruce Conner, Jay DeFeo, and Edward Kienholz*. Hun tar for seg disse kunstneres verk i lys av at de lager kunst som er satt sammen av, eller inkluderer *dirt* blant materialene, men også kunst hvor innholdet hadde et ”skittent” tema.

Kilder

Kildene til denne avhandlingen er mange. Publiserte tekster har vært sentrale, likeledes avholdte intervjuer og besøk i arkiver. Kunstnere som var en del av DeFeos miljø har gitt innsikt i Wenneslandsamlingen, miljøet, og kunstneren DeFeo. Andre viktige kilder har vært arkivmateriale ved Bancroft Archive, Archives of American Art (AAA), Kristiansand Katedralskole Gimle og Oakland Museum of California. Blant materialet her har AAAs intervju av DeFeo i 1975 vært en viktig kilde. En stor del av materialet ved AAA er donert av DeFeo selv. The Estate of Jay DeFeo har utgjort en av tilleggskildene. Problematikken en slik kilde kan føre med seg er at den er partisk: deres jobb er å fremme kunstneren og hennes kunst. I tolkningskapittelet har en rekke andre kilder blitt konsultert. Blant dem er bibelen, artikler om feminisme, tekster om Georgia O’Keeffes kunst, og symbolordbøker. Kildene er så mange at ikke alle kan omtales her, men blant øvrige kilder må utstillingskataloger og avisartikler nevnes. Kun et fåtall blir referert til, men de har alle vært med på å gi en forståelse for DeFeo, verket *The Wise & Foolish Virgins* og hennes øvrige produksjon. Artikkelen har også gitt et innblikk i samlingen verket er en del av, i tillegg til resepsjonen av DeFeos kunst. Det legges med andre ord opp til kildepluralitet. De forskjellige kildene bygger opp under hverandre, korrigerer, og belyser ulike aspekter for å gi en dypere forståelse av emnet.

Håndtering av muntlig kildemateriell

Under arbeidet med denne avhandlingen har en rekke personer som enten kjente Jay DeFeo eller Dr. Reidar Wennesland, som eide *The Wise & Foolish Virgins*, blitt kontaktet. Perioden intervjuene omhandler er femti år tilbake i tid. Kildekritikk må derfor utøves. Det har derfor så langt det har vært mulig blitt benyttet gamle kassettopptak, skriftlig materiale, fotografier og filmopptak for å få bekreftet, eller avkreftet, historiene som har blitt fortalt. Når dette har vist seg vanskelig har jeg henvent meg til en annen person og bedt de fortelle om temaet, uten å gi førende spørsmål. Når de ulike kildenes historier har vært samkjørte har jeg gått ut fra at historien er korrekt, men ved enkelte

anledninger har ikke de forskjellige historiene vært samkjørt. I disse tilfellene opplyses det om de ulike versjonene.

1.4 Avhandlingens struktur

I kapittel 2 skal det foretas en grundig verksbeskrivelse av *The Wise & Foolish Virgins*, slik at leseren blir kjent med verket. Prosessen med å skrive en slik beskrivelse er viktig da den trolig vil gjøre oss oppmerksomme på trekk ved verket som kan ha innvirkning på hvordan verket kan tolkes. Kapittel 3 er tredelt. Det første underkapittelet er ment å gi leseren en forståelse av beat-miljøet i San Francisco som DeFeo var en del av. Vi vil her bli presentert for hva som preget det kulturelle og sosiale miljøet rundt DeFeo. Her får vi kjennskap til hvem hun omgikk med, og hva de var opptatt av. Dr. Reidar Wennesland var en del av dette miljøet. Omtale av hans samling, og ham som kunstsamler, presenteres kort i det andre underkapittelet da *The Wise & Foolish Virgins* tilhørte hans samling. Siste underkapittel vil ta for seg kunstneren Jay DeFeo. Vi vil her i korte trekk få innblikk i hennes oppvekst og studietid, i tillegg til hennes virke som kunstner. Enkelte av hennes andre verk blir presentert, likeledes teknikk og typiske trekk ved hennes kunst. Verkets tilblivelse og datering er inngangsporten til kapittel 4 som tar for seg verkets historie. Dette er basert på arkivmateriale som kassettopptak, intervju med kunstneren, annet skriftlig materiale og hennes bekjentes utsagn. Verkets utstillingshistorikk og resepsjon blir presentert, og hvordan verket ble innlemmet i Wenneslands samling. Verkets videre historie blir kartlagt. Her blir konserveringshistorikken kun kort berørt, men appendikset supplerer dette. I kapittel 5 tolkes *The Wise & Foolish Virgins* ut fra forskjellige innfallsvinkler. Verkets tittel blir den første. Her beskrives den bibelske forståelsen av lignelsen tittelen referer til. Videre beskrives DeFeos bruk av titler. Det undersøkes hvordan DeFeo kjente til lignelsen tittelen viser til. Deretter, før vi går inn på andre tolkningsmuligheter blir rose- og blomstersymbolikk presentert, for å gi et innblikk i hvordan roser har blitt tillagt symbolikk gjennom kunsthistorien. Georgia O'Keeffe er en av de kunstnerne som assosieres med blomstermotiver. Tolkninger av hennes verk blir derfor belyst for å se om disse kan overføres til *The Wise & Foolish Virgins* og øvrige verk av DeFeo. Tolkninger av hennes verk blir drøftet opp mot *The Wise & Foolish Virgins* og DeFeos øvrige verk. Slik kommer vi inn på tolkninger om universale symboler, natur og spiritualitet, likeledes feministiske tolkninger og det erotiske. En rekke andre av DeFeos verk blir også presentert. Tidligere tolkninger av disse blir presentert og diskutert opp mot *The Wise & Foolish Virgins*. De fleste av DeFeos verk som blir presentert har enten rosen eller blomsten som motiv, eller en tittel som referer til flora. Mange av verkene ble til i samme periode som *The Wise & Foolish Virgins*, men

også senere verk diskuteres. Det blir lagt vekt på *The Rose* da dette er det mest omtalte verket innenfor DeFeos oeuvre, og det ble påbegynt kort tid etter at *The Wise & Foolish Virgins* ble malt. Kunstverk av andre kunstnere blir trukket inn. Mulige dikotomiske tolkninger av verket undersøkes også. Her blir motsettende aspekter som liv og død, og sort og hvit diskutert. Det blir undersøkt om verket kan leses som et memento mori motiv. I dette kapittelet flettes det også inn informasjon fra DeFeos liv, og utsagn som kan underbygge eller motbevise tolkningene. Avslutningsvis foretas en konkluderende diskusjon. Målet er å finne den, eller de, mest plausible tolkningene av verket. Kapittel 6 gir en oppsummering av avhandlingen. Her gjøres det rede for svarene på problemstillingene vi stilte i dette kapittelet, kapittel 1, som de forestående kapitlene er ment å gi oss svar på.

2. *THE WISE & FOOLISH VIRGINS*

Dette kapittelet har som formål å gi en beskrivelse av *The Wise & Foolish Virgins*. (Ill.1) Her vil verkets to deler betegnes som det venstre og det høyre maleriet (angitt i henhold til slik de henger i dag, og er i samsvar med slik DeFeo selv valgte å montere verket i sin tid). Verkets to malerier vil først bli beskrevet hver for seg, deretter ses de sammen. Mulige tolkninger av verket vil undersøkes i kapittel 5.

The Wise & Foolish Virgins er tittelen på to malerier. De har samme format og materialer. Teknikken er en kombinasjon av hvit maling og blyant, og fremstår i dag som et diptyk. Hvert av maleriene måler 328 cm i høyden og 108 cm i bredden. Verket er udatert, og ikke signert. Verket ble malt i 1958 (dette kommer frem i kapittel 4).

Bunnmaterialet er papir, montert på lerret. Bakgrunnen er malt med matt maling, trolig husmaling.²⁵ Selve motivene er malt med en noe blankere oljemaling. Paletten er monokrom. Bunnsjiktene er preget av offwhite. Trolig har fargen vært hvitere opprinnelig, og gulnet over tid.²⁶ Selve motivene er fremstilt i en rik gråskala, fra hvitt til sort, og malingen er opak. Kullstift og blyant er lagt over malingen i enkelte områder. I dag er verket innrammet med glass, og har en mørkegrå, bred ramme. Opprinnelig hadde det kun en smal sort ramme, uten glass. *Kr.sand Katedralskole* er skrevet på baksiden av begge blindrammene.²⁷

Venstre maleri

Maleriet som henger til venstre er figurativt, og motivet oppfattes lett. Det som dominerer, rent formalt, er det vi gjenkjenner som en utsprunget rose. To tredjedeler av den øvre billedflaten dekkes av rosens kronblader som bretter seg utover. Omrisset av rosen er bygget på en sirkel, mens de indre kronbladene danner en spiral basert på en trekant. Blomsten er avbildet noe nedenfra, så man kan ikke se inn i blomstens indre. Kronbladene sitter tett mot blomstens senter. Kronbladene har markerte og kantede konturer, og er basert på trekantformen. Under det utsprungne rosehodet strekker det seg en linje nedover hele billedflaten som kan beskrives som malerisk. Den blir avskåret av

²⁵ Pia Gottschaller, "Examination Report on Jay DeFeo's 'The Wise and Foolish Virgins' In the Collection of the Katedralskole [sic], Kristiansand," 2004:2. Upublisert.

²⁶ DeFeo presiserte selv at da hun malte *The Rose* blandet hun bevisst sort i hvitmalingen sin nettopp for å dempe gulningen som hun visste ville oppstå. (The Rose ble malt kort tid etter at hun malte *The Wise & Foolish Virgins*) Se kapittel 5.8, under sort/hvit dikotomi.

²⁷ Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. Konservering og restaurering. Tilstandsrapport, behandlingsrapport og dokumentasjon." 2005:8. Upublisert.

maleriets nedre kant. Dette er rosens stilk. I underkant av rosehodet brer stilken seg ut i en traktform, dette kan oppfattes som blomstens kalk. I dag kan vi se at det er en skade i dette området: En ca. 1 cm tykk rift strekker seg horisontalt over store deler av billedflaten.²⁸ Riften er forsøkt reparert med lim, trolig av DeFeo selv.²⁹ Over rosen er det et felt med abstraherte trekantformasjoner som gjentar rosebladenes form. Disse svinner hen og flyter til slutt inn i bakgrunnen. Foruten de abstraherte trekantformene, er det ingenting konkret i bakgrunnen.

Bakgrunnen er lys og kremaktig. Motivet er fremstilt i gråtoner, fra det helt lyse til det mørke. Rosen er hvit, stilken er mørk, nesten sort. Kronbladene fremstår myke grunnet modulering av valører, disse danner lys og skygge. De ytterste kronbladene har blomstens lyseste flater. De har mørke, skarpe konturer. Et par av rosebladene er modulert med bevisste penselstrøk som danner markerte linjer. Disse stråler ut fra blomstens indre, og jevnes ut med bladets lyseste farge. Kronbladene fremstår med en friskhet på grunn av de skarpe, markerte kantene, og understreker dermed vår oppfattelse av rosen som nyutsprunget. Kalken har mørke valører som grenser opp mot sort. Til tross for stilkens lyse gråtoner mot nedre del, kan den grunnet sin maleriske kvalitet, oppfattes som sart og sirlig, men også rå og grov. På avstand kan rosemotivet, grunnet stilkens lyse valør nederst, virket som den svever, eller dukker opp fra intet. Motivet er, i motsetning til bakgrunnen, malt med pastose strøk. Et av de mest pastose områdene er trekantformasjonene i rosens overkant. Det er ikke tydelig hvor lyset i bildet kommer fra, men bunnsjiktet i maleriet fremstår med en kjøligere tone på venstre halvdel. Dette kan oppfattes som skyggevirking. Det høyre feltet for blomsterstilken har ikke antydning av skygger, trolig kommer lyset inn herfra, litt ovenfra.

Høyre maleri

Maleriet som henger til høyre har et betraktelig mer abstrakt formspråk. På grunn av abstraheringen av motivet er det, rent formalt, vanskelig å se hvilken type blomst som fremstilles. Ser man disse to maleriene sammen derimot, slik DeFeo selv valgte å presentere dem, har denne abstrakte formen allerede en dialog med den figurative rosen. Det er derfor trolig at dette motivet også forestiller en rose. Både i form og valør står denne mørke rosen i kontrast til den figurative hvite rosen. Motivet fyller her en større del av billedflaten enn i det venstre maleriet, dermed virker det som rosen er plassert lengre frem i komposisjon enn motivet i motstykket.

²⁸ Mer om dette i avhandlingens appendiks, under: "Konserveringshistorikk."

²⁹ Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. Konservering og restaurering. Tilstandsrapport, behandlingsrapport og dokumentasjon." 2005:8. Upublisert

Her er det en stor, organisk og mørk form som dominerer billedflaten. I likhet med rosen i det andre maleriet har denne blomsten en mørk stilk, avskåret nederst i billedfeltet. Den er plassert litt til høyre for maleriets midtakse. Penselstrøket kan beskrives som malerisk. Stilken har ett bløtt uttrykk selv om den er mørk i valør. Den er bredere enn stilken i det venstre maleriet. Stilken skråner litt opp mot venstre, innen den rekker opp til midten på papiret er den sentrert. Totredjedeler opp på billedflaten brer den seg utover slik at kronbladene nesten danner en horisontal linje. Stilken og blomsten går i dette maleriet i ett med hverandre, uten en tydelig blomsterkalk i overgangen: Stilken folder seg ut i en traktform, med en slisse i forkant. Ytterkantene på denne slissen roterer inn mot midten, og sviner hen i et av motivets mørkeste partier, blomstens indre. Kronbladenes ytterkanter har lysere valør. Blomsten dekker her en stor part av maleriets bredde. Motivet orienterer seg mot venstre ytterkant. Rosens form er vanskelig å definere. Den har ikke en spiralform, men det er tydelig at formen har et senter. Kjernen av senteret skjules i maleriets mørkeste parti. Kronbladene har kantede former, og samlet danner de et rektangulært uttrykk. Blomstens form, med myke bølgende linjer, og malingens tekstur gir inntrykk av at kronbladene er taktile. Motivet er svakt avskåret to steder langs den venstre kanten av maleriet, og motivet avsluttes tett opp mot øvre kant av papiret. Bakgrunnen fremstiller ikke noe konkret, det er ingen antydninger til figurasjon.

Dette maleriet fremstår mer ekspressivt enn det venstre maleriet - det er utført med kraft og spontanitet. Malingen, spesielt i øvre del av maleriet, er pastos og kan minne om våt leire. Den visuelle fremtoningen har sitt opphav i tilblivelsesprosessen, det har dannet seg tørkerynker i den pastose malingen. Flere områder av overflaten har DeFeo manipulert ved å skrape i den våte malingen med redskaper. Blyantstreker er lagt over malingen med spontane bevegelser. Særlig forekommer dette i den øvre del av blomsten. Bakgrunnen er mer variert i valør enn i det venstre maleriet. Lyset kommer inn fra venstre side, og de mørkeste skyggene er på høyre side.

En annen konstruksjon som er verdt å merke seg er "skjelettet" som rosen er bygget opp rundt. En korsform dannes av stilken og de nederste kronblader som bretter seg ut slik at de skaper en horisontal linje, korsformens tverrligger. Korsformen, eller *the cruxiform* er en gjentatt form i DeFeos kunst.

Formen er som sagt sterkt abstrahert. Ser man dette maleriet alene, uten det figurative rose-motivet ved siden av, kan det oppfattes tvetydig. Da vil man ikke umiddelbart se dette motivet som en rose. En lilje er en annen mulig lesning av motivet. Man kan også se

det som fremstilling av helt andre motiver enn en blomst: Det kan forestille et fossefall sett nedenfra, eller en amorf kjuke (en type poresopp, en utvekst på trær³⁰). I første øyekast kan det se ut som rosen er på vei til å visne. Den kan forestille en blomst i oppløsning og forråtnelse - siste fase før den visner hen. Kronbladene er brettet utover, og de er malt formoppløselig som om de er i ferd med å gå i oppløsning. Ser man derimot nærmere etter så henger ikke rosen med hodet - den fremstår som vital og sterk. Det er måten området rundt rosen er malt på som gir oss inntrykk av at hele rosen går i oppløsning og drypper nedover maleriet.

Diptyket *The Wise & Foolish Virgins*

Ovenfor er de to maleriene beskrevet hver for seg. Hvordan oppleves maleriene når de plasseres side om side? Inntrykket av *The Wise & Foolish Virgins* er figurasjon av roser. Den ene fremstår som sart og vakker – og med sine kjølige fargetoner kan den oppfattes som en uoppnåelig rose. Den andre fremstår som en mer tilstedeværende, taktil, formoppløst rose. Det slår en umiddelbart hvor uvanlig format som er valgt for blomstene: Maleriene er monumentale i størrelse. Slik stilken er fremstilt i det venstre maleriet får man inntrykk av at den sprenger seg gjennom bakgrunnen, dette skaper en illusjon av at dens opphav skjuler seg bak billedflaten. Stilkens fremstilling kan også vekke assosiasjoner til en fjellsprekk. Trekantformasjonene bak rosen kan minne om tåkelagte fjellformasjoner i horisonten, eller skyer. Rosen i maleriet til høyre fortøner seg med sin mørke valør som hemmelighetsfull, og gir maleriet en mystisk aura. Begge motivene er fremstilt i noe som fortøner seg som et uendelig rom, bare med noen trekantformasjoner som kan antyde fjell, eller skyer, i bakgrunnen på det ene maleriet. Grunnet motivavskjæring av stilkene er det ingen mulighet til å fastslå om rosene svever i det udefinerte rommet, eller har røtter knyttet til fast grunn.

Maleriene er montert slik i forhold til hverandre at lyset kommer, i diptyket som helhet, inn fra midten. Motivene er plassert noe usentrert på maleriene, men blomstermotivene vender seg mot hverandre slik at diptyket totalt sett fremstår som balansert og enhetlig. Ved at rosene vender mot hverandre påvirkes vår oppfattelse av at maleriene hører sammen og utgjør ett verk. Man kan ikke se kjernen i noen av rosene, de er dekket til av kronbladene. Likevel er det senteret i rosene som er motivenes fokus. De tette

³⁰ 15 år senere, i 1973, fotograferte DeFeo en trestokk med sopputvekster på som tar opp igjen nettopp den organiske, bølgende konturen som blomsten i dette panelet av *The Wise & Foolish Virgins* har. Uten tittel (Estate # P0307), avbildet i: Dana Miller og Anne Wilkes Tucker, *Jay DeFeo. No End: Works on Paper from the 1980s. Botanical: Photographs from the 1970s*. Dwight Hackett Projects, Santa Fe, 2006:51

kronbladene i maleriet til venstre, og den mørke valøren i maleriet til høyre, gjør at rosenes kjerne fremstår som mystiske.

Teknikken som er benyttet vitner om, til tross det raffinerte sluttuttrykket, impulsivitet under skapelsesprosessen. Det er utført med spontane, men kontrollerte, krefter. Malingen i begge motivene er påført i tykke pastose lag, mens bakgrunnene er preget av tynnere lag. Materialene er med på å prege verkets visuelle fremtoning: Avskalliger og nøytrale retusjeringer forekommer i stor grad.³¹ Disse har medført at overflaten virker slitt og røff, nesten som en forfallen yttervegg på et hus hvor malingen flasser av. Teknikken og fremstillingen av en fullt utsprunget figurativ rose, og en eksplosiv formoppløst rose gir diptyket et vitalt uttrykk.

Hvert maleri domineres av en form hver. Det smale høydeformatet understrekes av motivenes vertikalitet. Komposisjonene preges av organiske former med mesteparten av tyngden i malerienes øvre del, mens nedre del av maleriene domineres av vertikale linjer. Bakgrunnene er verken nær eller fjern. Grunnet deres uendelige romvirkning er det vanskelig å definere malerienes dybde. Det er her snakk om et perseptuelt rom. Sammen med rosemotivet, som svever fritt over bakgrunnen, vekkes assosiasjoner til det mystiske og det spirituelle. Det innehar også en klassisk tidløshet, med gjenklang til italiensk renesanse. Ved å isolere rosene, som en luftspeiling, får DeFeo oss til å fokusere på formen. Formene trer klart frem fra det udefinerte rommet i bakgrunnen.

Som vi har sett byr *The Wise & Foolish Virgins* på mange muligheter når det kommer til tolkninger: Hovedmotivet, roser, kan tolkes på ulikt vis. Stilken i det høyre maleriet kan minne om en fjellsprekk, og trekantformene i bakgrunnen om fjellformasjoner. DeFeo har benyttet både korsformen, spiralen, trekanten og sirkelen som grunnleggende struktur for motivet. Måten hun har behandlet bakgrunnene på kan også tolkes til tross for deres abstrakte fremtoning. I tillegg har man mulighet til å se i hvilken grad tittelen kan tillegges betydning. Inngående tolkninger av verket vil vi komme tilbake til senere i oppgaven, i kapittel 5.

³¹ Disse avskallede og retusjerte feltene fremstod som svært forstyrrende for verkets visuelle fremtreden inntil verket ble konservert i 2004. Avskallingene gjorde at mye av papiret var synlig, det hadde gulnet veldig gjennom årene på grunn av eksponering til sterkt dagslys. I dag er avskallingene retusjert med en nøytral farge, det vil si at den er tilnærmet valøren på området rundt avskallingen, men er ikke identisk. I tillegg er det ikke bygget opp med lik tykkelse på retusjeringsmalingen. Dermed kan man skjelve skadene verket har uten at de forstyrrer visuelt. Etter konserveringen fremstod verket visuelt slik man mener kunstnerens anså det som ferdigstilt.

3. BIOGRAFISK OG KULTURELL KONTEKST

3.1 Beat-miljøet i San Francisco

“The artists who came of age in the 1950s seem to have prefigured and in some ways generated not only a stable artistic tradition on the West Coast, but the counterculture which would change all of American society.”³²

Beat-generasjonen vokste frem i USA under den kalde krigen, og i kjølevannet av den andre verdenskrig. De var vitner til Vietnamkrigen og atombombenes ødeleggelser.

Beat-generasjonen var del av det historieprofessoren Theodore Roszak betegner som *the counter culture*. Han hevder denne motkulturen oppstod på grunnlag av overflod, ikke mangel.³³ De satte seg mot det konvensjonelle samfunnets utvikling. Den suksessfulle industrielle økonomien hadde ført til at landet hadde blitt et forbrukersamfunn. Beat-generasjonen ønsket andre verdier i livet, hvor det spirituelle hadde en viktig rolle. De ble i sin samtid sett på som rebeller, kriminelle og moralsk farlige. I dag er de ansett som ikoner for den amerikanske motkulturen, og en av de viktigste kulturelle bevegelsene på 1900-tallet.³⁴ Beat-perioden defineres som årene mellom 1950-1965. New York og San Francisco dannet bakteppe for denne kulturelle bevegelsen. I New York var det poetene og jazzmusikerne som dannet kjernen i miljøet, mens det i San Francisco var snakk om en mer visuell kultur: kunstnere var en integrert del av miljøet. Livsstil og personlighet kom ofte før form og innhold i deres kunst.³⁵ Det er viktig å understreke at kunstnerne, og for den saks skyld poetene, som assosieres med beat-generasjonen ikke hadde manifestasjoner, hverken personlig eller som en gruppe, slik som for eksempel den noe tidligere europeiske COBRA gruppen, som hadde likhetstrekk med kunstnerne i San Franciscos på 1950-1960-tallet.³⁶

Uttrykket *beat* ble brukt allerede tidlig på 1940-tallet av Herbert Huncke, en av beat-miljøets kulturelle ikoner i New York.³⁷ Forfatteren Kerouac tok ordet i bruk senere samme tiår, mens

³² Rebecca Solnit i: Lisa Philips (red.), *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:86

³³ Theodor Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic society and Its Youthful Opposition*. University of California Press, Berkeley, 1995:xii (Først publisert i 1969. Den nye utgaven fra 1995 har en ny introduksjon.) Roszak kom opp med begrepet *counter culture* i denne boken. Theodor Roszak har en PhD fra Stanford, og underviser historie ved California State University.

³⁴ Lisa Philips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:23

³⁵ Lucy Lippard, fotnote nr. 1 i: “*Transplanting The Rose*” i: Jane Green og Leah Levy (red.) *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, 2003:55

³⁶ Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. Perspectives, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1996:48

³⁷ Herbert Huncke var avhengig av narkotika, han omtales gjerne bare som en junkie. Han er assosiert med Billie Holiday, Charlie Parker, William Burroughs, Allen Ginsberg og Jack Kerouac. Karakteren Elmer Hassel i Kerouacs bok *On the Road* er basert på Huncke, likeledes hovedkarakteren, Bill Lee, i

det først kom på trykk i John Clellon Holmes artikkel *This is the Beat Generation* i 1952, trykket i New York Times Magazine.³⁸ I følge Jack Kerouac refererer beat til *beatitude*, ikke ”*beat up*.”³⁹ Kerouac beskrev beat-generasjonen som en religiøs generasjon. I tillegg hadde den referanser til jazzens beat – altså rytme. En person assosiert med beat-generasjonen betegnes ofte som en *beatnik*. Dette uttrykket kan spores tilbake til Herb Caen som skrev for The San Francisco Chronicle, han satte suffikset – *nik* bak Hunckes *beat*, inspirert av romfergen Sputnik.⁴⁰ Det må presiseres at få av de visuelle kunstnerne selv betegnet seg som *beatniks*,⁴¹ eller som en del av beat-bevegelsen. ”Beat-kunst” er da heller ikke en dekkende benevnelse på kunsten denne gruppen produserte. Idealet om individualitet førte til at det var stor variasjon av uttrykk og teknikk innen kunsten. Kunstnerne ville heller benevnes som for eksempel figurative malere, ekspresjonister, skulptører, assemblage eller collage kunstnere. *Beat* og *beatnik* er begreper som media, altså de som så *the beats* fra utsiden brukte, og som har blitt den gjeldende benevnelsen for dette kulturelle miljøet i ettertid.

San Franciscos kunstliv var preget av tiden og stedet, og ikke minst de individuelle kunstnerne.⁴² Beat-generasjonen motsatte seg det etablerte, og energien delte seg opp i forskjellige retninger.⁴³ Kunstnerne i dette miljøet valgte ofte det nære og personlige fremfor det sentrale innen kunsthistorien,⁴⁴ og selve skapelsesprosessen var gjerne overordnet det ferdige resultatet, likeså ideen og visjonen.⁴⁵ San Franciscos kunst var en egen gren innen den abstrakte ekspresjonismen, den etterligner ikke The New York School. San Francisco var involvert i utviklingen av den abstrakte ekspresjonismen fra dens tidlige faser.⁴⁶ Den kan sees

Burroughs bok *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*.

³⁸ Lisa Philips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:25

³⁹ En dekkende oversettelse av uttrykkene *beatitude* og *beat up* er *saliggjort* og *slått ut*, slik Gerd Hennem bruker ordene i tittelen til sitt radioinnslag på P2 Akademiet, *BEAT – slått ut og saliggjort*. Gerd Hennem, ”Beat – slått ut eller saliggjort. Wenneslandsamlingen – et stykke beat-kultur i Norge. (20.mars 1999)” i: P2 Akademiet Q. Bind 17, Vidarforlaget A/S, Oslo, 2000:145

⁴⁰ Mona Lisa Saloy påpeker forøvrig at Allen Ginsberg hevdet, i 1994, at Bob Kaufmann hadde brukt denne benevnelsen først, ikke Caen slik de fleste kilder skriver. Mona Lisa Saloy i: Lisa Philips (red.), *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:163. (Herb Caens artikkel var publisert den 2. april 1958, ca. ett halvt år etter oppskytningen av Sputnik. Deler av artikkelen ble gjengitt i San Francisco Chronicle torsdag 6.februar 1997: ”Pocketful of Notes,” på: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1997/02/06/MN18715.DTL>)

⁴¹ Arthur Monroe, samtale den 15.september 2008

⁴² Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of California Press, 1985:xvi

⁴³ Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of California Press, 1985:107

⁴⁴ Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art Poetry, and Politics in California*, University of California Press, California, 1995:141

⁴⁵ Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of California Press, 1985:xvi

⁴⁶ I kapittelet ”On the Farther Shore of Abstract Expressionism” viser Susan Landauer at San Franciscos skoler og museer var tidlig ute med å støtte ekspresjonistiske kunstnere. San Francisco

på som en egen gren av den abstrakt ekspressionisme hvor det lokale fenomenet var betraktelig mer figurativ enn i New York. Innen midten av 1950-tallet hadde modernismens ideologi om å unnlate figurasjon i maleriet myknet opp.⁴⁷ Selv om figurasjon også forekom i New York var den der en forlengelse av den abstrakte ekspresjonismen, mens i San Francisco var den mer fremtredende. Figurasjon var en egen gren. Denne skolen defineres som The San Francisco School, med David Park som leder.⁴⁸ Den var et klart brudd med ekspresjonismen. Denne figurasjonen hadde også brede penselstrøk, men motivet var alltid klart fremstilt. Også kunstnerne som ble forbundet med The San Francisco School var opptatt av prosess.⁴⁹ Galleriene viste gjerne figurasjon og abstrakt kunst side om side, og kunstnere som Joan Brown, Wally Hedrick og Jay DeFeo skiftet mellom de to uttrykkene.⁵⁰

Periodens kunst fra San Francisco er i tillegg sterkt forankret i naturen, slik følges tradisjonen innen Californias malerkunst.⁵¹ Økologisk bevissthet og ideen om en "fresh planet" var viktig for mange av poetene, særlig Michael McClure og Gary Snyder.⁵² Kvelden Allen Ginsberg fremførte *Howl* for første gang, på Six Gallery i oktober 1955, defineres av mange starten på beat-perioden.⁵³ Michael McClure viser, i kapittelet "The Beat Surface" i boken *Scratching the Beat Surface* fra 1982, hvordan alle diktene som ble fremført på Six Gallery den kvelden handlet om natur og økologi, og at mye av det beat-generasjonen handlet om var natur.⁵⁴

Den abstrakte ekspresjonismen var den førende stilen innen kunsthøgskolene, men det oppsto også, med opphav i det bohemske undergrunnsmiljøet, en egen sjanger kalt *Funk*.⁵⁵ Ordet funk hadde, i følge kunstneren Manuel Neri, sin opprinnelse i jazzen,⁵⁶ og benevnelsen

Museum of Art var det første museet som gav kunstner som Gorky, Motherwell og Pollock deres første museums utstillinger. California School of Fine Arts hadde omdømme som landets mest progressive kunsthøgskole. Susan Landauer, *San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:1

⁴⁷ Susan Landauer, *San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:123

⁴⁸ Caroline A. Jones, *Bay Area Figurative Art 1950-1965*, San Francisco Museum of Modern Art, University of California Press, Berkeley, California, 1990:17

⁴⁹ Caroline A. Jones, *Bay Area Figurative Art 1950-1965*, San Francisco Museum of Modern Art, University of California Press, Berkeley, California, 1990:158

⁵⁰ Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:171

⁵¹ Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:23

⁵² Lisa Philips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:19

⁵³ Lisa Philips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:33

⁵⁴ Michael McClure, *Scratching the beat Surface: Essays on New Vision from Blake to Kerouac*. Penguin Books, New York, 1982

⁵⁵ Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of California Press, 1985:81

⁵⁶ Manuel Neri referert til i: Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of

innbefatter teknikker som collage og assemblage.⁵⁷ Beat-generasjonen var antimaterialister,⁵⁸ og gjenbruksmaterialer stod sentralt. De var motstandere av det forbrukersamfunnet Amerika hadde blitt, og motsatte seg bruk-og-kast tankegangen. Det var nettopp dette som kom til uttrykk i *funk*-kunstens collager og assemblager. Beat-perioden representerte også en radikal overgang hvor både neo-dadaisme og popart konkurrerte med abstrakt ekspresjonisme, og på mange måter med utviskingen av nittende århundrets romantikk generelt.⁵⁹ Spontanitet, improvisasjon, samarbeid og *coolness*⁶⁰ er alle uttrykk som beskriver beat-generasjonen.

Det spirituelle og kunsten har gjennom alle tider vært koblet mot hverandre. Imidlertid, siden det 18. århundre har forholdet mellom religion og kunst endret seg drastisk. Moderne kunst ble til i en tid etter store forandringer: Reformasjonen tok sted, kapitalismen vokste, og opplysningstidens fornuft spilte inn. På slutten av det 19. århundre erklærte Nietzsche at Gud var død. I tillegg kom psykoanalysens inntog, og vitenskapen utviklet seg. Alt dette førte til en revurdering av menneskets forhold til det religiøse. Derimot innebar ikke den religiøse krisen at metafysiske undersøkelser avtok.⁶¹ Deler av den moderne kunsten fordypet seg og utforsket nettopp dette, og det var det Centre Pompidou ønsket å utforske gjennom utstillingen *Traces du sacré* i 2008. Kuratoren Jean de Loisy argumenter i ”In the face of what slips away” at innen den moderne kunsten var mange kunstnere opptatt av det hellige - eller rettere sagt *sporene* av det som var igjen av det hellige.⁶² Mange assosiert med beat-generasjonen eksperimenterte med ulike typer religion og mystiske kulter som Zen buddhismen,⁶³ det

California Press, 1985:84

⁵⁷ Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of California Press, 1985:86-89

⁵⁸ Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:24

⁵⁹ Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*. University of California Press, 1985:107

⁶⁰ Rebecca Solnit referert til i: Lisa Philips (red.), *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:69

⁶¹ Centre Pompidou. Events Archive på: http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/Archives?ReadForm&RestrictToCategory=0709*Catégorie1bis&count=999&sessionM=4.6&L=2 (oppøst 3.mars 2009)

⁶² Jean de Loisy, ”In the face of what slips away” i: *Traces du sacré: Pressbook*, Communication Department, Centre Pompidou (side 34) på: <http://209.85.129.132/search?q=cache:VLvHFbaHhucJ:www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/IDFA3EFE156B1365F8C125742B0051B7E4/%24File/dpTracesdusacreanglais.pdf+salvador+dali+%2B+meditative+rose+%2B+original&hl=no&ct=clnk&cd=14&gl=no> (oppøst 28.februar 2009) Kuratoren og kritikeren Jean de Loisy var gjeste kurator for *Trace du Sacré* som markerte Centre Pompidous 30-års jubileum.

⁶³ Beat-generasjonens kunstnere brukte Zen på en annen måte enn slik den ble brukt i Japan, skriver David T. Doris. Zen åpnet opp for kunstneriske tradisjoner som var distansert fra fornuft og realistiske

okkulte, yage,⁶⁴ peyote,⁶⁵ LSD, katolisisme og den jødiske Kabbala, for å oppnå ekstatisk radikalitet. Dette påvirket deres kunstneriske uttrykk.⁶⁶ På vestkysten blomstret interessen for det mystiske. Det religiøse og hellige, som ikke behøver å innebære personlig tilbedelse, var verdsatt høyere enn det profane.⁶⁷

I 1996 hevdet kunsthistorikeren Susan Landauer at beat-generasjonens kunst var preget av humor og ironi. En av kunstnerne hun trakk frem i denne sammenhengen var Jay DeFeo.⁶⁸ Hun var for øvrig ikke den første til å påpeke dette: I 1983 trakk kritikeren Thomas Albright frem ironi og humor som elementer innen denne kunsten. I anmeldelsen av utstillingen “The Beat Artists Revisited” som inkluderte DeFeo, Wally Hedrick, Wallace Berman, Bruce Conner og George Herms, skrev Albright:

”But these are also vanitas with a shrug or with a laugh – a double twist of irony which gives them their contemporaneity. They are full of jokes (although part of the joke is sometimes a deathly seriousness at its core) and double-edged meanings, sometimes signifying one thing to the initiate and quite another to the outsider!”⁶⁹

Det er tydelig at Albright, som selv var en del av beat-miljøet, anså denne kunsten som humoristisk og ironisk – men også svært personlig, og at humoren og dobbeltmeningene derfor ofte gikk tapt for utenforstående.

Et av de mer revolusjonerende resultater beat-generasjonen oppnådde var å forandre kunstens visningsforhold: Kunsten kom ut av akademiene, museene og konserthallene og ut i gatene, kafeene og barene. Slik skapte de en ny form for realisme. Ikke bare var kunsten røff og rå, men også måten den ble vist på.⁷⁰ Kunstnere, forfattere, ”*performance-poets*” og musikere utvekslet ideer, tanker og visjoner i barene, kunstnerdrevene gallerier

representasjoner, i tillegg appellerte det rene, eksotiske og mystiske som Zen innebar. Zen ble brukt som et verktøy for å utforske underbevisstheten, det spontane og det rendyrkede individuelle, i: Ken Friedman og David T. Doris (red.), ”Zen Vaudeville” i: *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Chichester, UK, 1998:127

⁶⁴ Indianske sjamaner i Amazonas bruker den botaniske planten yage i helbredelses ritualer. Planten inneholder alkaloider og fremkaller psykedeliske visjoner. Steve Mizrach, ”Ayahuasca, shamanism, and curanderismo in the Andes” på: <http://www.maui.net/~jms/yage.html> (oppsøkt den 23.mars 2008)

⁶⁵ Peyote er en kaktus som inneholder det psykedeliske stoffet meskalin som gir hallusinasjoner, det ble ofte brukt under indianske ritualer i Mexico. Arthur Monroe, samtale den 11.juni 2007, Oakland.

⁶⁶ Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:30

⁶⁷ Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art Poetry, and Politics in California*, University of California Press, California, 1995:141

⁶⁸ Susan Landauer, *San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:26

⁶⁹ Thomas Albright, “The Beat Artist Revisited” i: *San Francisco Chronicle*, 23.oktober 1983:12-13

⁷⁰ Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:37

og deres egne atelierer. De utgjorde hverandres publikum.⁷¹ I en artikkel beskrev kunstkritikeren Dean Wallace San Franciscos kunstmiljø:

“**S.F.'s Luck: Good Art At Half N.Y. Prices.** It has been said before, but there is no harm in saying it again: San Francisco is one of the happiest of hunting grounds for the collector of contemporary art. Not only is it the Nation's second art center, with an embarrassing wealth of variety; but it also seems to have more first-rate artists than collectors – which results in a price scale approximately one-half that of New York.”⁷²

I San Francisco, i motsetning til New York, fantes det få kommersielle gallerier,⁷³ og enda færre kjøpere. De få etablerte galleriene var dessuten ikke særlig interessert i disse rebelske ungdommenes kunst - de satset heller på konservative kunstnere. Det må ha vært en prøvelse å overleve som kunstner i San Francisco. Likevel mintes DeFeo at det var ingen hindring å være kvinnelig kunstner i dette mannsdominerte miljøet. I motsetning til de kommersielle galleriene tilbød de kunstnerdrevne galleriene veggplass, men uten hverken jobber å rivalisere om, eller kjøpere, var det ingen konkurranse.⁷⁴

Tidligere hadde avantgarden holdt til på California School of Fine Art,⁷⁵ men innen midten av 1950-tallet hadde North Beach, et lite italiensk byområde, tatt over som *the happening place*. Bohemene slo seg ned i området rundt Grant og Columbus Avenue, deriblant på Vesuvio Café. Etter hvert ble også Marina District med Fillmore Street og Union Street et populært område blant kunstnere og poeter. Her kom de kunstnerdrevne galleriene King Ubu i 1952 som senere ble til Six Gallery i 1954, East West Gallery i 1955 og Spatsa Gallery i 1958. Baren the Place⁷⁶ var et annet populært tilholdssted, likeså Café Trieste, og bokhandelen City Light som var drevet av Lawrence Ferlinghetti. Et av de første kommersielle galleriene var Dilexi Gallery som åpnet sine dører i 1958. Et annet svært sentralt møtested var et kunstnerkollektiv i 2322 Fillmore Street. Her bodde

⁷¹ Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:33

⁷² Dean Wallace, “S.F.'s Luck: Good Art At Half N.Y. Prices” i: *San Francisco Chronicle*, Lively Arts Section, Monday, July 27, 1959.

⁷³ Susan Landauer, *San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:123

⁷⁴ Jay DeFeo i intervju med Rebecca Solnit 12.mars 1984. Referert til i: Constance Lewallen, ”Mountain Climbing” i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, More College of Art and Design, Pennsylvania, 1996:24

⁷⁵ I dag heter skolen San Francisco Art Institute, navneskiftet skjedde i 1961.

⁷⁶ DeFeo hadde sin første separatutstilling på The Place i Grant Avenue. Her viste hun sine arbeider fra oppholdet i Firenze. Både James Kelly og Dean Fleming jobbet som bartendere her (telefonsamtale med Dean Fleming den 14. oktober 2008), Jay DeFeo, Ed Kienholz, Wallace Berman, Michael Bowen var stamkunder, likeledes poetene: Ginsberg, McClure, Lamantia, Cassady og Kerouac (Leo Krikorian i: ”The Beach: San Francisco 1950s”. Video: 57 min, by Mary Kerr, 1995). The Place var drevet av Knute Stiles og Leo Krikorian.

og jobbet blant andre Jay DeFeo og hennes mann Wally Hedrick, Bruce Conner, Joan Brown, Sonia Gechtoff, James Kelly, poeten Michael McClure og galleristen Jim Newman.⁷⁷ Stedet ble etter hvert berømt for sine store julefester hvor to jazzband spilte, og hundrevis av bohemer, kunstnere så vel som musikere og poeter, deltok.⁷⁸ På disse galleriene og i Fillmorestudioene vanket også poetene Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Philip Lamantia, Robert Duncan, Michael McClure, Gary Snyder, Jack Spicer, og kunstnerne Jess (Collin Burgess), Knut Stiles, Jack Carrigg, Dean Fleming, Arthur Monroe, Michael Bowen, Dimitri Grachis, Michael McCracken, Leo Valledor, Wallace Berman, forfatteren Jerry Kamstra, og sangere som Janis Joplin og Carol McCracken.

Beat-generasjonen kan sies å ha dannet grunnlaget for flere av de radikale miljøene som oppstod senere, inkludert blant annet hippier, feminister og the Black Panthers movement.⁷⁹ Mange av disse var riktignok mer politisk engasjert enn *the beats*, men bygget videre på beat-generasjonens prinsipper om frihet og individualisme.⁸⁰

3.2 Wenneslands kunstsamling

Blant kunstnere og bohemer i San Francisco befant også den norske legen Reidar Wennesland (1908 – 1985) seg. Han var en av de få kunstsamlerne i byen. Han kjøpte kunst, men fikk også byttet den til seg. Det som virkelig satte fart på hans samlervirksomhet var at en kunstner ved en tilfeldighet kom i kontakt med han. Selv om kunstneren var blakk fikk han legehjelp, og betalte konsultasjonen med et kunstverk.⁸¹ Wennesland var opptatt av å hjelpe kunstnere, og han eide i en periode et galleri hvor han lot flere av kunstnere stille ut.⁸² De tre husene hans i 536 Wisconsin Street på Potrero Hill ble et senter for kunstnere, forfattere og andre bohemer. Reidar Wennesland sa han samlet på all god kunst, ikke på navn.⁸³ I en artikkel om Wennesland og hans samling skrev *The San Francisco Chronicles* kunstkritiker Thomas

⁷⁷ Susan Landauer, *San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:124-25

⁷⁸ Constance Lewallen, "Mountain Climbing" i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*, Paley Gallery, 1996:11

⁷⁹ The Black Panthers var en bevegelse som jobbet for sosiale rettigheter for afroamerikanere.

⁸⁰ Lisa Philips, *Beat Culture and the New America*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995:39

⁸¹ Michael Bowen, samtale torsdag den 10.januar 2008. Stockholm. Bowen tok med sin daværende kone, Sonia Sorel, til legen for å sy leppen hennes etter et uhell.

⁸² Arthur Monroe var den første som fortalte meg dette, deretter har både Michael Bowen og Jerry Kamstra uavhengig av hverandre bekreftet at Wennesland hadde et galleri. Kamstra bekreftet at det var han som drev stedet mellom 1961-1962, og at det var lokalisert i Buchanan Street. Jerry Kamstra, telefonsamtale den 6.april 2008. Bowen i samtale den 10.januar 2008, Stockholm. Monroe i samtale den 12.juni 2007, Oakland, CA.

⁸³ Reidar Wennesland i et KPFA radiointervju, 1971. Han fortalte at han ble tilbudt en DeKooning tegning av en av DeKoonings studenter, han takket nei og sa han heller ville kjøpe noe av den ukjente studentens kunst - han samlet ikke på navn eller kunst til de som allerede hadde slått igjennom.

Albright: "Dr. Wennesland is both an astute connoisseur and a collector in the classical sense of the early avant-garde art patron." Albright kalte samlingen for en slags selvbiografi, dette fordi den er personlig knyttet til samleren og kunstnerne.⁸⁴

Samlingen ble ansett som betydelig av de lokale kunstkritikerne: I etterkant av at Wennesland hadde prøvd å donere samlingen til lokale kunstmuseer,⁸⁵ uten hell, skrev Albright en kvass kommentar i forargelse over museenes syn på kunsten, og tilkjennega sin mening om hvorfor de takket nei til donasjonen:

"In short, they are the kinds of works that are too new to be history and, in the frequently shortsighted, fadistic⁸⁶ [sic] and fashionable context of the contemporary scene, too old to be In; nonetheless, they form a major artistic testament to an extremely important era in the Bay Region's creative life."⁸⁷

En tid senere kom kunstkritikeren Alfred Frankenstein med et utsagn om Oakland Museums innkjøpspolitikk, som han var uenig i. Han mente museene hadde en plikt til å gi ukjente kunstnere en mulighet til å stille ut ved museene. Fotografen Mark Green, som er kjent for å ha dokumentert North Beach med sitt kamera, refererte til Frankensteins utsagn i et kort innlegg i *The San Francisco Chronicle*. Frankenstein hadde skrevet at San Franciscos samtidskunstnere var dyktige, men at de fleste ikke hadde fått sjansen til å stille ut i lokale museer om de ikke først hadde blitt kjent andre steder, som i New York eller i utlandet. Som en oppfordring til å endre denne trenden skrev Green: "For starters, curators might try looking at the private collections of Henri Lenoir and Dr. Wennesland, two veritable treasure mines of works by bay artists."⁸⁸

Wennesland ga bort kunst fra samlingen til venner og bekjente gjennom årene. Samtidig ble enkelte verk donert til museer, deriblant Oakland Museum og Mt. Holyoke College Museum.⁸⁹ Reidar Wennesland ønsket å holde de gjenværende verkene samlet. Han bestemte seg for å donere den resterende samlingen til skolen han hadde gått på i hjembyen Kristiansand. Det

⁸⁴ Thomas Albright, "Overgrown Gallery on the Hill: The Treasure House of Dr. Wennesland" i: *This World, San Francisco Sunday Examiner & Chronicle*, 20. desember 1970:45

⁸⁵ The San Jose Museum, San Francisco Museum of Modern Art, museene ved Santa Clara University og University of California Berkeley, og Oakland Museum of California var blant museene som ble tilbudt samlingen. Matt Smith, i: "Beat-back" på: www.sf.weekly.com/2006-03-22/news/beat-back (opp søkt 22.mars 2006)

⁸⁶ Uttrykket *fadistic* stammer trolig fra ordet *faddist* (eller *fad*) som i følge www.thefreedictionary.com betyr: "a practice or interest followed for a time with exaggerated zeal: craze"

⁸⁷ Thomas Albright, "Overgrown Gallery on the Hill: The Treasure House of Dr. Wennesland" i: *This World, San Francisco Sunday Examiner & Chronicle*, 20. desember 1970: 45

⁸⁸ Mark Green, "Encourage Artists," i: *San Francisco Chronicle*, den 11. juni 1971.

⁸⁹ En god del kunst og andre samleobjekter forsvant også fra Potrero Hill gjennom årenes løp, dette må innbruddstyver og enkelte besøkende klandres for. Etter at hunden Hiram, en grand danois, kom i hus var ikke dette lenger et problem.

viktigste for han, der og da, var at de gjenstående verkene forble samlet, og at de ble vist fram. Det eneste kriteriet han stilte var at kunsten skulle være tilgjengelig der studentene ferdes. Den første delen av kunstsamlingen ankom Kristiansand Katedralskole Gimle (KKG) i 1971, resten kom til UiA i 1979. Det er kunsten på disse skolene som er kjent som Wenneslandsamlingen. Nå regner Timothy A. Burgard, kurator for amerikansk kunst ved Fine Arts Museum of San Francisco, denne samlingen som den største samling av kunst fra beat-perioden i California i 1950- og 1960-årene.⁹⁰ Det er i denne samlingen Jay DeFeos verk *The Wise & Foolish Virgins* hører til.

3.4 Jay DeFeo

DeFeos' liv og bekjentskap med Dr. Reidar Wennesland

Galleristen Irving Blum minnes at DeFeo hadde et omdømme av mytiske proporsjoner, ikke bare i California, men også i New York. Kunstneren Ed Kienholz sa DeFeo hadde den høyeste anseelse i undergrunnsmiljøet av alle kunstnere han kjente.⁹¹ Han betegnet henne som en betydningsfull skikkelse i San Francisco. I følge Kienholz påvirket hun også miljøet i Los Angeles.⁹² Disse utsagnene har en sammenheng med hennes hovedverk, *The Rose*, som kunsthistorikere og andre skribenter har en tendens til å fokusere på.

Jay DeFeo (1929-1989) ble født i New Hampshire, og flyttet til California som treåring. Hun hadde en vanskelig barndom, med mye sykdom og foreldre som skilte lag. Somrene ble tilbrakt hos besteforeldrene i Carbondal, Colorado Rockies, ikke langt fra Aspen. Det var også her DeFeo bodde i ett år etter at foreldrene skilte seg og moren ble syk. Deretter flyttet hun med moren til San Jose i San Francisco Bay Area.⁹³ DeFeo påpekte at hennes oppvekst i både urbane og mer landlige omgivelser var med på å prege henne. Hun omtalte gjerne de forskjellige sidene ved seg som *city-Jay* og *country-Jay*.⁹⁴ Hun dannet et spesielt bånd med sin *high school* lærer, Mrs. Lena Wiltz Emory. DeFeo ble oppmuntret til å tegne og male, og Mrs. Emory tok henne med på kunstmuseene i San Francisco. Da DeFeo startet sin collegeutdannelse som 16-åring var det med økonomisk hjelp fra Mrs. Emory. Valg av college,

⁹⁰ Gerd Hennem, *På sporet av beatbohemene*, H. Aschehoug & Co., Oslo, 1998:(ikke paginert)

⁹¹ Constance Lewallen, "Mountain Climbing" i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:6

⁹² Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art Poetry, and Politics in California*, University of California Press, California, 1995:191

⁹³ Sidra Stich og Brigid Doherty. "A Biographical History" i: *Jay DeFeo. Works on Paper*. University Art Museum. University of California at Berkeley, 1989:11

⁹⁴ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:1-2

University of California i Berkeley, ble avgjort av DeFeos far – hvor han selv hadde studert.⁹⁵ Undervisningen her var mer tradisjonell enn ved kunsthøgskolen i San Francisco. Et eksempel på dette er, i følge Fred Martin, at Berkeley fakultetet mente at det som ble laget ved kunsthøgskolen i San Francisco manglet *form* - de drev med andre ord ikke på med kunst.⁹⁶

DeFeos kjennskap til det mer eksperimenterende kunstmiljøet og dens abstrakte ekspressionisme i San Francisco på denne tiden var gjennom hennes venner, særlig Fred Martin og Sam Francis.⁹⁷ Likevel var påvirkningene mange: Berkeley fakultetet var variert. DeFeo leste mye kunsthistorie i denne tiden. Det som interesserte mest var renessansens arkitektur og dens romvirkninger i maleri, hulemalerier, Picasso, Van Gogh og Matisse.⁹⁸ Undervisningen om middelalderen og asiatisk kunst påvirket også.⁹⁹ Hennes kvinnelige lærer, Mrs. O'Hagen lærte henne, indirekte via streng kritikk, å jobbe disiplinert.¹⁰⁰ DeFeo ble trolig også preget av studentmiljøet: På denne tiden var studentenes gjennomsnittsalder høy grunnet G.I. Bill of Rights programmet, som var initiert av regjeringen for å få krigsveteraner tilbake i jobb.¹⁰¹ Mange av DeFeos medstudenter var med andre ord voksne menn, ofte med en tidligere karriere bak seg, som var på omskolering på regjeringens bekostning. De var reflekterte og hadde dannet seg sterke meninger etter krigsopplevelsene, og dette preget diskusjonene.¹⁰² I 1951, da hun var ferdig med sin master, ble hun tildelt Sigmund Heller Traveling Fellowship. Hun var da den første kvinne som ble tildelt dette stipendiet. Beløpet lød på \$1000,- og skulle dekke en studietur til Europa. I ettertid har det kommet frem at da det gikk opp for juryen at DeFeo var en kvinne, prøvde de å stoppe tildelingen: Den var gitt på grunnlag av at de gikk ut fra at *Jay* var en mann. Hennes døpenavn var Mary Joan DeFeo.¹⁰³ Da DeFeo returnerte til USA etter 18 måneders reise hadde hun tilbrakt lengre tid i blant annet Paris, London og Firenze. Hun hadde

⁹⁵ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:6-9 IBID

⁹⁶ Fred Martin i intervju med Constance Lewallen den 14. desember 1995. Constance Lewallen, "Mountain Climbing" i: Lewallen, Constance, Bill Berkson Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:7

⁹⁷ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:27

⁹⁸ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:23-24

⁹⁹ Sidra Stich og Brigid Doherty. "A Biographical History" i: *Jay DeFeo. Works on Paper*. University Art Museum. University of California at Berkeley, 1989:13

¹⁰⁰ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:20

¹⁰¹ Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*. Berkeley, University of California Press, 1995:79-81

¹⁰² Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*. Berkeley, University of California Press, 1995:86, 139.

¹⁰³ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:30

også sett hulemaleriene i Altamira i Nord-Spania, besøkt nordkysten i Afrika, og vært innom Napoli¹⁰⁴ og Roma.¹⁰⁵ Et halvt år ble tilbrakt i Firenze hvor hun for første gang på reisen begynte å male igjen. Tidligere på reisen hadde hun viet mye tid til å studere samlingene ved de store museene. I Firenze gjenoppdaget hun renessansen som hun hadde lest så mye om i kunsthistorietimene. Spesielt var det den monumentale arkitekturen, byplanen og kirkenes gulvplaner som grep henne,¹⁰⁶ i tillegg til skulptørene Cellini, Donatello og Ghiberti sine verk. Enkelte malere imponerte også, som Leonardo da Vinci, Titian, Raphael og Botticelli. Hun skrev selv at hun var fasinert av makt, kontroll og disiplin.¹⁰⁷ I løpet av oppholdet i Firenze kom et vendepunkt i DeFeos kunstneriske uttrykk. Først nå utviklet hun en egen stil: spontane abstraheringer malt i gouach på papir. Formen som gikk igjen var korset, eller som hun selv uttrykte det - *cruxiform*, korset som *form*:

“I don’t want to be misunderstood to the point that I was taking it [the cross] and using it in a religious way. It appealed to me as a form, [...]”¹⁰⁸

Tilbake i USA slo DeFeo seg ned i Oakland hvor hun jobbet med store gipsskulpturer. Senere flyttet hun med Wally Hedrick, hennes første ektemann, til San Francisco. I mangel på en stor arbeidsplass gikk hun over til å lage små metalttrådsulpturer. Etter hvert utviklet disse seg i retning av smykker, og hun livnærte seg en periode som smykkedesigner.¹⁰⁹ I 1955 flyttet Hedrick og DeFeo til en romslig leilighet i 2322 Fillmore Street. Her åpnet muligheten seg for å jobbe med store formater igjen. Denne gangen var det maling som ble mediet. DeFeo integrerte renessansens raffinerte uttrykk med den rå og spontane abstrakte ekspresjonismen gjennom hele karrieren, spesielt på 50-tallet. Mange av disse verkene har en tidløs karakter, og titler inspirert av mytologi, poesi, litteratur, religion og jazz. Sirkelen, spiralen og motiver med et senter dominerer mange av verkene rent formalt. De store formatene hun jobbet med i denne perioden er med på å gi verkene en monumentalitet, mens teknikk og fargevalg bidro til å gi et klassisk tidløst uttrykk. *Mountain Series* fra tidlig på 1950-tallet anså DeFeo som begynnelsen på sin sort/hvit periode. Store deler av hennes produksjon preges av monokrom, dus og avstemt

¹⁰⁴ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 2:2-3

¹⁰⁵ Postkort fra Jay DeFeo. Jay DeFeo Papers, (bulk 1970-1989), CTN 4:22, Bancroft Library, University of California, Berkeley

¹⁰⁶ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 2:5. Kirkenes gulvplan bygger på korsformen – en form som ble viktig for DeFeo senere.

¹⁰⁷ Jay DeFeo, udatert skriv, Oakland Museum of California, Archive

¹⁰⁸ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 2:6

¹⁰⁹ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 2:13-14

fargebruk – sort, hvitt og grått med innslag av jordfarger dominerer. Selv beskrev DeFeo fargene hun brukte som ”low-key.”¹¹⁰

På slutten av 1950-tallet ble det kjent i DeFeos omgangskrets at Dr. Wennesland godtok kunst som betalingsmåte for legebistand. Etter hvert var mange av de pengeløse kunstnerne innom Wenneslands legepraksis for behandling. Andre kom kun for å diskutere kunst. Omtrent ett halvt år etter at Bowen og Sorel hadde truffet Dr. Reidar Wennesland tok Bowen med seg Jay DeFeo til legekantoret. De hadde kjent hverandre en stund, og Bowen ønsket nå at Wennesland og DeFeo skulle møtes. Bowen mintes Jay DeFeos overraskelse da de ankom venterommet på legekantoret: Moderne kunst, persiske tepper, vakre møbler og musikk.¹¹¹ Wennesland og DeFeo fant fort tonen, og etter kort tid dro de til DeFeos atelier. Deres første møte må ha vært på slutten av 1958 eller begynnelsen av 1959: Bowen erindret at DeFeo allerede jobbet med *The Rose*.¹¹² Med andre ord må også *The Wise & Foolish Virgins* ha befunnet seg i atelieret, da det er malt i perioden rett før *The Rose*. Bowen dro etter kort tid, og Wennesland ble igjen for å diskutere kunst. Han fikk se mye av DeFeos kunst den dagen.¹¹³ Senere snakket Reidar Wennesland ofte om denne unge maleren. Han hadde stor tro på DeFeos talent, men ytret også bekymring for levetiden for hennes kunst, og ikke minst for hennes helse. Bevaring av kunsten kunne by på problemer mente han, på grunn av hennes valg av materialer, og dette var noe som opptok ham. Hans bekymring for kunstnerens helse grunnet i at han visste utmerket godt hva blymaling ville gjøre med kroppen hennes. Han uttalte seg flere ganger om at han synes DeFeo var *foolish* som malte med blyholdig maling. Og legen fikk rett - Arthur Monroe mintes at Reidar Wennesland behandlet Jay DeFeo for blyforgiftning på et tidspunkt.¹¹⁴ Derimot, som konservator Niccolo Caldararo bringer på det rene i boken *Jay DeFeo and The Rose*, viser tekniske undersøkelser av malingen i *The Rose* at det ikke på langt nær er så blyholdig som man tidligere hadde antatt.¹¹⁵ Det kom også frem at det ferdige maleriet har et lavt blyinnhold. Derimot viste prøver fra det opprinnelige lerretet som *Deathrose* ble malt på et betraktelig høyere blyinnholdet. Man betrakter derfor i dag blyforgiftning som årsaken til DeFeos tannproblemer, men blyet i malingen tok trolig ikke livet av henne slik myten vil ha det til.

¹¹⁰ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:17

¹¹¹ DeFeo ankom sammen med en annen person, Bowen husker ikke hvem, men det var muligens hennes mann Wally Hedrick.

¹¹² Tiden er anslått på grunnlag av at det må ha vært etter at *The Rose* var påbegynt, men før utstillingen på Dilexi: Se kapittel om datering for mer utfyllende informasjon.

¹¹³ Michael Bowen, samtale torsdag 10.januar 2008, Stockholm

¹¹⁴ Arthur Monroe, samtaler den 17.juni 2007, Oakland

¹¹⁵ Niccolo Caldararo, “Conserving *The Rose*” i: Jane Green og Leah Levy (red.). *Jay DeFeo and The Rose*, Whitney Museum of American Art, new York, 2003:123

I 1971, i forbindelse med en utstilling på *the Salvage Company*, ble Dr. Wennesland og Arthur Monroe intervjuet av Bob Setan i lokalradioen KPFA. Det kommer tydelig frem at Wennesland respekterte og beundret kunstnerne etter hvert som han ble kjent med dem:

”I was amazed by their courage, vision and idealism. They stuck to what they thought was right in painting. I suspect I shared a problem with them as I stick to what I think is right in medicine. It is the same fight – you can sell out easily.”¹¹⁶

En av kunstnerne Wennesland snakket om var Jay DeFeo:

”I was introduced, and I found a very charming person. And I found out she was one of the artists that shared the problems getting what they wanted: getting their vision through. So I followed her work through the years.”¹¹⁷

Wennesland omtalte DeFeo som ”*brilliant*.” Om møte med DeFeo sa han at han nærmet seg henne med ydmykhet. Videre sa han:”[...] do I dare to disturb Mrs. DeFeo?”¹¹⁸ Dette tyder på at han hadde hørt mye om denne kunstneren før han traff henne. Etter deres første møte må de ha hatt en del kontakt¹¹⁹ - skrevet inn i passet til Jay DeFeo finner vi Dr. Reidar Wenneslands bolig adresse, og telefonnummeret hans både hjemme og på kontoret.¹²⁰

Det var også i Fillmore Street leiligheten at hun malte sitt hovedverk, *The Rose*, mellom 1958 til 1966. I 1959 var hun representert på *Sixteen Americans* på Museum of Modern Art. I kjølevannet av utstillingen fikk hun mulighet til å bli representert av The Stable Gallery i New York, en mulighet hun takket nei til.¹²¹ Da *The Rose* var ferdigstilt veide det nær ett tonn, og målte mellom 20-30 centimeter.¹²² DeFeos prosess med skapelsen av dette verket skiller seg markant ut fra miljøets vanlige tilnæringsmåte: De fleste malte mange verk i løpet av en dag, DeFeo derimot jobbet med dette ene verket i over syv år. Det ble påbegynt over et lerret som allerede var forkastet to ganger, først kalt *Jacob and the Angel*, deretter et av maleriene fra *Mountain Series*, begge malt tidligere på femtitallet.¹²³ Om *The Rose* har DeFeo uttalt:

¹¹⁶ Reidar Wennesland, KPFA radio intervju, 1971

¹¹⁷ Reidar Wennesland, KPFA radio intervju, 1971

¹¹⁸ Reidar Wennesland, KPFA radio intervju, 1971

¹¹⁹ I en samtale høsten 2008 skal kunstneren Fred Martin ha fortalt Arthur Monroe at DeFeo introduserte ham (Martin) til Dr. Wennesland: hun tok han med opp til hans hjem på Potrero Hill. Man kan derfor anse det som DeFeo og Wennesland kjente hverandre forholdsvis godt. Arthur Monroe, i: e-post 2.oktober 2008

¹²⁰ Jay DeFeo Papers, 1948-1976, Archive of American Art, Smithsonian Institution. [Microfilm roll nr. 1645 no. 217 og no. 219]

¹²¹ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:2

¹²² Verket har senere gjennomgått omfattende konservering. Det ble da montert på en støtteramme og veier derfor nesten det dobbelte. (Opprinnelig veide verket ca. 1,850 pounds. Nå veier det 3,050 pounds). Niccolo Caldararo, “Conserving *The Rose*” i: Jane Green og Leah Levy (red.). *Jay DeFeo and The Rose*, Whitney Museum of American Art, New York, 2003:123

¹²³ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:7

”But when I started *The Rose*, I had no notion about the rose about it. The title came later. It was just a painting. And all I knew about it was that it was going to have a center.”¹²⁴

Tittelen kom først etter et halvt års arbeid.¹²⁵ *Deathrose* var første tittel, deretter forandret til *The White Rose*, for så å ende opp som *The Rose*. Verket er hovedsaklig malt med oljemaling og *prime-right* (en grundering som DeFeo blandet med maling for å modulere med¹²⁶) i tillegg til *mica* - et metallisk mineral som gav en skimrende effekt. Teknikken minner mer om en skulptør enn en maler. Det var en fysisk krevende teknikk: Mediet *prime-right* herdet i løpet av 24-timer,¹²⁷ og DeFeo gravde, skar og omformet massen ved hjelp av både brede og spisse verktøy. Reidar Wennesland ønsket å kjøpe verket, men fikk avslag akkurat som alle andre.¹²⁸ Etter deres første møte besøkte han DeFeo ofte, og fulgte verkets utvikling.¹²⁹ Da *The Rose* ble fraktet vekk fra leiligheten, filmet DeFeos gode venn Bruce Conner prosessen. Filmen, *The White Rose: Jay DeFeos Painting Removed by Angelic Hosts*, 1965, fikk kultstatus – det gjorde også DeFeo, men riktignok bare for en periode. Filmen, på 7 minutter, ble i sin samtid bedre kjent enn selve maleriet: Verket ble stilt ut før det ble plassert på San Francisco Art Institute, hvor det etter hvert ble bygget inn bak en vegg. Her hang det skjult i mer enn to tiår.¹³⁰ Deretter gjennomgikk verket en komplisert konservering, før det ble inkludert i utstillingen *Beat Culture in the New America 1950-1965* på Whitney Museum of Modern Art. Her ble det hovedattraksjonen.

DeFeo vekslet mellom teknikker, formater og stiluttrykk gjennom hele karrieren. Likevel finnes visse hovedtrekk innen de forskjellige tiår. Generelt bevegde DeFeo seg bort fra bruken av sirkelen og de sentrifugerende motivene med et senter på 70-tallet, de ble da erstattet av maskinlignende representerende motiver. Objektene hun valgte som motiv var gjerne tilvirket (*man-made*) - som for eksempel kamerastativer, tapedispensere, smykker og sko. Formatene ble igjen mindre, og hun byttet medium fra olje til akryl. Fotografiet fikk også en sentral plass i hennes produksjon, likeså fotocollager. Åttitallet preges av større formater, og oljemalingen er

¹²⁴ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:7

¹²⁵ Jay DeFeo, kassettopptak av et foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museum of California, Archive.

¹²⁶ Jay DeFeo, kassettopptak av et foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museum of California, Archive.

¹²⁷ Jay DeFeo, kassettopptak av et foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museum of California, Archive. 2007

¹²⁸ Arthur Monroe, i samtale den 7.juni 2007, og Michael Bowen, samtale den 10.januar 2008.

¹²⁹ Arthur Monroe, samtale den 7. juni og Dean Fleming, samtale den 14.oktober 2008. Jan Wennesland som besøkte DeFeos Fillmore leilighet sammen med sin onkel i 1964 bekreftet at det virket som at det ikke var uvanlig å stoppe innom her, han husket også godt at både onkelen og alle andre som var tilstede var veldig fasinert av DeFeo. Jan Wennesland, i samtale den 2. april 2008, Kristiansand.

¹³⁰ David A. Ross, “The Legendary *Rose*” i: Jane Green og Leah Levy (red.). *Jay DeFeo and The Rose*. Whitney Museum of Modern Art, New York, 2003:23

i bruk igjen. Triangelen som *form* ble hyppigere brukt, og uttrykket ble mer abstrakt og spontant enn tidligere. En mer utstrakt bruk av farge kom til syne.

Abstraksjoner inspirert av naturen som fjell og botanikk, særlig rosen, preger mange av DeFeos verk. Et av hennes første verk man kjenner til fremstiller en blomsterbukett i en vase, og blant de aller siste er motivet en *bird of paradise* – en tropisk blomst.¹³¹ Distinksjonen mellom maleri og tegning i DeFeos kunst er gjerne diffus, og tegning var vel så viktig som maleri for henne.¹³² Hun brukte ofte maling, blyant, kull og pastell om hverandre i ett verk. I likhet med de fleste kunstnere som assosieres med beat-generasjonen, brukte hun ofte ukonvensjonelle materialer: I følge Ursula Cipa, forvalter ved Jay DeFeo Estate, ble husmaling, så vel som sminkeproduktet øyebrynsblyant brukt.¹³³ Når DeFeo malte brukte hun gjerne palettkniv og andre redskaper for å bearbeide mediet. Tross store visuelle forskjeller viser hennes verk likhetstrekk, og bærerpreg av hennes personlighet. DeFeo beskrives som intelligent, belest, jazzelsker, en person med mye humor,¹³⁴ en organisator for legendariske fester, og en som elsket å danse. Hun verdsatte vandringer i fjellet, og hun var glad i blomstene sine, og tilbrakte mye tid i sine hager i Ross og Larkspur hvor hun bodde på 70-tallet.¹³⁵ Som kunstner sies det at hun jobbet intuitivt, dedikert, disiplinert, spontant og presist. Prosess var for DeFeo vel så viktig som resultatet. Kvinnebevegelsen hadde ingen påvirkning på henne, hevdet DeFeo selv, og ofte ble hennes monumentale malerier oppfattet som om de var malt av en mann.¹³⁶ Hun unnslopp benevnelse som kvinnelig kunstner – hun anså det som at hennes kjønnsnøytrale navn trolig kan ha hatt en innvirkning her.

En av DeFeos styrker var at hun uttrykte både det spesifikke og det universale gjennom sin kunst, og det kan virke som hun intuitivt forstod verdien i dualiteten av abstraksjon og figurasjon. Dette kommer til uttrykk i *The Wise & Foolish Virgins*. Dets tilblivelse og historie blir presenter i neste kapittel.

¹³¹ Leah Levy, samtale den 12.juni 2007, North Berkeley, CA

¹³² Jay DeFeo, Kassettopptak av et foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museums of California, Archive, 2007

¹³³ Ursula Cipa, samtale den 22.februar 2008, North Berkeley, CA

¹³⁴ Humoren, gjerne i form av ordspill, skinner igjennom i mange skriv, spesielt postkort, som befinner seg både i arkivene i Bancroft Library ved University of California og i Archive of American Art ved Smithsonian Institute.

¹³⁵ Ursula Cipa, samtale 22.februar 2008, North Berkeley

¹³⁶ Jay DeFeo i: "Archival research by Deborah Rudo, foto by Joyce Minick, 7.april 1975" i: Oakland Museum of California, Archive.

4. DATERING OG HISTORIKK

4.1 Datering

DeFeo fortalte i et intervju med Paul Karlstrom ved Archives of American Art (AAA) om en utstilling på Dilexi Gallery som tok sted mellom 6.juli -1.august 1959.

“I had been working on some very large drawings of roses. Huge ones. Eleven foot ones, a couple of which were in the Dilexi show. And the rest of them were finally destroyed.”¹³⁷

Vi kan anta at det er *The Wise & Foolish Virgins* det her er snakk om - vi vet¹³⁸ at disse tegningene var inkludert i utstillingen,¹³⁹ og både datering, størrelse, teknikk og motiv stemmer med det DeFeo fortalte i intervjuet med AAA.

Under et foredrag, holdt på Oakland Museum den 21. mai 1979, hvor DeFeo også viste lysbilder av sine verk sa hun:

”Just curiously, I did get specifically interested in the *form*¹⁴⁰ of the rose. And I don’t know how many I did and threw away.¹⁴¹ They were enormous roses. I think they covered every possible square foot of wall space that I had. All of those have been destroyed. These two managed to survive the whole holocaust. These are my two very long-stemmed 11-foot-high roses, which ended up being called *The Wise & Foolish Virgins*. And again you can barely make them out. These were in the Dilexi show and somebody gave me a slide that they’d taken –obviously they were not blue – it’s simply a question of the wrong choice of film. And they’re also underexposed, but perhaps you can make out some kind of image there. I show them because I think; again, they’re really kind of important as far as what went before *The Rose*.”¹⁴²

¹³⁷ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:7. DeFeos nabo Michael McClure skrev at DeFeo destruerte en rekke av sine verk: “At one point in the late fifties I found Jay, who had the studio below, had destroyed by cutting in half, nearly all of her tempera on posterboard works. The destroyed work was a foot and a half to two feet high. [...] It was the most advanced work in its spiritual substance that I had seen till that time.” Michael McClure, “Sixty-six Things about the California Assemblage Movement” i: *Lighting the Corners: On Art, Nature, and the Visionary. Essays and Interviews*. 2.utgave, University of New Mexico Press, 1994:189. Jeg har kontaktet McClure i håp om å finne ut om dette muligens inkluderte resten av serien med rosemotiver som *The Wise & Foolish Virgins* opprinnelig tilhørte. Håpet var at han skulle kunne belyse hvor mange roser som opprinnelig ble malt. Jeg hadde også et håp om at han skulle sitte på fotografier som viste flere av rosealeriene. Jeg fikk et høflig svar om at han dessverre ikke kunne hjelpe meg med flere detaljer om dette. E-post fra Michael McClure, 24.oktober 2008

¹³⁸ Se prislisen fra Dilexi Gallery gjengitt på side: 37

¹³⁹ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:2,7

¹⁴⁰ Min utheving.

¹⁴¹ Det har ikke lyktes å finne ut hvor mange roseotiver denne serien opprinnelig bestod av.

¹⁴² Jay DeFeo, Transkripsjon av kassettopptak av et foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museums of California, Archive. Transkripsjonen er gjort av KMW, 2007

The Rose og *Jewel*¹⁴³ ble malt cirka et halvt år før soloutstillingen på Dilexi.¹⁴⁴ Hun hadde ikke malt noe det siste halve året før hun startet på *The Rose*. Derfor kan vi anta at hun var ferdig med serien med store rosebilder, deriblant *The Wise & Foolish Virgins*, cirka ett år før utstillingen på Dilexi, altså sommeren 1958. Trolig er dette den mest nøyaktige datering man kan anslå.

4.2 Verkets tidlige historikk

4.2.1 Dilexi Gallery 6.juli – 1.august 1959

Det gikk cirka ett år fra *The Wise & Foolish Virgins* ble malt til det ble utstilt på Dilexi Gallery i Union Street, i Fillmore området. Jim Newman åpnet galleriet i samarbeid med Bob Alexander i 1958, og galleriet var da lokalisert over the Jazz Workshop på 471 Broadway i North Beach.¹⁴⁵ Galleriet fikk svært god mottakelse og var godt besøkt. Kurator og kunstner Terry St. John beskrev galleriet som profesjonelt, og som det første galleriet med en ”uptown look.” Til tross for det elegante og gjennomførte interiøret satset galleriet på unge, uetablerte kunstnere med en rå og nyskapende stil som stod i stor kontrast til galleriets stilrene interiør.¹⁴⁶

Man kjenner kun to fotografier fra utstillingen på Dilexi Gallery hvor *The Wise & Foolish Virgins* er avbildet. På det ene fotografiet ser man maleriene montert speilvendt i forhold til slik de henger i dag. (Ill. 2 og 3)

På det andre bildet er de montert slik de er montert på KKG. En mulighet er at det var andre som monterte utstillingen for DeFeo, og at hun forandret maleriernes plassering i forhold til hverandre da hun så monteringen. En annen mulighet er at hun selv var ansvarlig for monteringen, og at hun prøvde ut plasseringen før hun bestemte seg for endelig montering. Dette er ikke usannsynlig når vi tenker på at de to maleriene opprinnelig var en del av en serie. Det er lite trolig at de var malt med tanke på å bli montert sammen som et par. Det var antageligvis en beslutning DeFeo kom til ved en senere anledning, muligens under monteringen av utstillingen. I så fall har ikke DeFeo vært bevisst hvordan disse to maleriene skal forholde seg til hverandre mens hun malte dem. Jim Newman, galleriets eier, husker ikke

¹⁴³ *Jewel* ble startet samtidig med *The Rose* men dette verket vil ikke bli trukket videre inn i denne oppgaven. Motivet har et senter, men det innehar ikke organisk karakter, verken formalt sett eller i tittelen.

¹⁴⁴ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:2

¹⁴⁵ Christina Orr-Cahill, Terry St. John, Knute Stiles og James Newman, *The Dilexi Years 1958-1970*, Oakland Museum of California, 1984:10-13

¹⁴⁶ Christina Orr-Cahill, Terry St. John, Knute Stiles og James Newman, *The Dilexi Years 1958-1970*, Oakland Museum of California, 1984:12. I dokumentet “Biography of J. DeFeo” fra 1975 skriver Jay DeFeo at også hun så på galleriet som profesjonelt. Oakland Museum of California, Archive, Jay DeFeo file, og er stemplet: ”Oakland Museum Arts Research Bicentennial Document.”

omstendighetene rundt monteringen, men det er naturlig å gå ut i fra at kunstneren selv var involvert i prosessen.¹⁴⁷

Det ene fotografiet er et rent monteringsbilde, uten publikum i lokalet, antageligvis tatt før åpningen. (Ill. 2) På det andre bildet ser vi DeFeo sittende i vinduskarmen ved inngangen. Bildet er trolig tatt på utstillingens åpningsdag. (Ill. 3) Slik verket hang montert da sistnevnte fotografi ble tatt er også slik verket er montert i dag, med det mest figurative maleriet til venstre, og det abstraherte til høyre. Avstanden mellom maleriene er for øvrig bredere i dag enn slik de var montert på Dilexi. Verkets tittel har i senere tid blitt benevnt på forskjellig vis. Prislisten fra Dilexi utstillingen oppgir verket som *The Wise & Foolish Virgins*. Når vi vet at DeFeo selv kjente galleristen, Jim Newman,¹⁴⁸ kan vi gå ut fra at det er denne tittelen som stemmer.

4.2.2 Dorothy Miller på Dilexi

Utstillingen på Dilexi ble besøkt av både kunstsamleren J. Patrick Lannan og kuratoren Dorothy C. Miller fra Museum of Modern Art (MoMA) i New York, uavhengige av hverandre. Begge likte det de så. Samleren Lannan kjøpte en rekke verk, og begge avla de besøk i DeFeos atelier. Der fikk de se *The Rose* som var under bearbeidelse. Lannan ønsket det til sin samling. Miller ønsket *The Rose* til utstillingen *Sixteen Americans* som hun kuraterte høsten 1959 og inviterte DeFeo til å delta. *The Rose* ble ikke inkludert i selve utstillingen, annet enn i katalogen: DeFeo var motvillig til å la et uferdig verk bli utstilt. Ingen kunne da vite at DeFeo så vidt var i startfasen av den årelange skapelsesprosessen av *The Rose*. Blant verkene som hadde vært inkludert i Dilexi-utstillingen og som ble vist på *Sixteen Americans* var *Daphne*, *Persephone*, og *Death Wish*. I tillegg ble *Origin* and *The Veronica* vist på MoMA.¹⁴⁹ Selv var DeFeo overrasket over at ikke den figurative tegningen *The Eyes* ble valgt ut til *Sixteen Americans* av Miller.¹⁵⁰ (Ill. 4) Det er verdt å merke seg at Miller kun inkluderte de mer abstraherte verkene av DeFeo. Muligens var dette et resultat av at kuratoren jobbet på østkysten hvor figurativ kunst ikke stod høyt i kurs hos kritikerne. Med andre ord ble trolig ikke *The Wise & Foolish Virgins* engang vurdert for den prestisjetunge utstillingen som ble gjennombruddet for blant annet Jasper Johns, Frank Stella og Ellsworth Kelly.

¹⁴⁷ Jim Newman, i e-post datert den 18.januar 2008

¹⁴⁸ Jim Newman flyttet inn i leiligheten rett over gangen fra DeFeo i den leiligheten som tidligere var bebodd av Michael McClure, i 2232 Fillmore Street, San Francisco. (AAA intervju med DeFeo, del 3)

¹⁴⁹ *Sixteen Americans*, The Museum of Modern Art, New York, 1959:90

¹⁵⁰ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:2

4.2.3 Kritikken av utstillingen

Dean Wallace, som var kunst- og musikkritiker i San Francisco Chronicle, var generelt svært positiv i sin kritikk av DeFeos utstilling på Dilexi:

[...] An exiting exhibition of new paintings, drawings and collages by J. De Feo [sic] is now on view at the Dilexi Gallery, 1858 Union Street. The reason this is an exiting show is that the gallery is new and extremely attractive, and the De Feo [sic] pieces pack a tremendous wallop. They are large, but their size is incidental; what strikes the viewer, in most cases, is an integration of balanced forces – imploding here, exploding there-and controlled by an amazingly facile hand [...]"¹⁵¹

The Wise & Foolish Virgins ble ikke omtalt, men det kan virke som at Wallace ikke anså det som figurativt. Han beskriver kun et verk som figurativt - *The Eyes*. Den negative kritikken Dean Wallace hadde å utsette på utstillingen var:

"The work [in the collages] is professional but the technique is one that might better be left to amateurs—that of creating synthetic abstractions by pasting up magazine illustrations. Cuteness of this kind ill becomes an artist of DeFeo's power."¹⁵²

4.3 Anskaffelsen av *The Wise & Foolish Virgins*

Både Monroe og Bowen bekreftet at Wennesland var tilstedet på utstillingsåpningen, men det var ulike synspunkter på omstendighetene rundt verkets innlemming i Wenneslands samling.¹⁵³ Dilexi-galleriets arkiv befinner seg i dag ved Archive of American Art. Galleriets arkiv gir heller sparsomt med informasjon om utstillingen, men blant brev og dokumenter befinner prislisten fra Jay DeFeos soloutstillingen seg. Det øverste verket på listen er *The Wise & Foolish Virgins*, priset til USD 1000,-. Prisen er så strøket over. Ved siden av er USD 800,- skrevet inn for hånd. Hvem som kjøpte verket er ikke notert. Det er heller ikke notert om det

¹⁵¹ Dean Wallace, "S.F.'s Luck: Good Art At Half N.Y. Prices" i: *San Francisco Chronicle*, Lively Arts Section, Monday, July 27, 1959.

¹⁵² Dean Wallace, "S.F.'s Luck: Good Art At Half N.Y. Prices" i: *San Francisco Chronicle*, Lively Arts Section, Monday, July 27, 1959.

¹⁵³ I løpet av forarbeidet for denne avhandlingen har ulike versjoner om hvor og når *The Wise & Foolish Virgins* ble anskaffet dukket opp. Monroe mente at verket ble kjøpt i løpet av utstillingen, og han mente at Wennesland var den første til å kjøpe noe der, (Arthur Monroe, i samtale den 7.juni 2007, Oakland). Bowen derimot var fast bestemt på at verket ikke ble kjøpt fra galleriet, men på et senere tidspunkt. Bowen hevdet at det var han som hadde overtalt Wennesland til å kjøpe verket, (e-post fra Michael Bowen datert 9.oktober 2007). I følge Bowen fryktet Wennesland at *The Wise & Foolish Virgins* ville smuldre opp etter kort tid siden DeFeo hadde brukt ukonvensjonelle materialer, (e-post fra Michael Bowen datert 10.september 2007). Jeg har ikke funnet noe skriftlig som bekrefter dette utsagnet, men det er ingen grunn til å betvile det: Verket har alltid vært ømfintlig, og det har måttet gjennomgå omfattende konservering i løpet av sin tid i Norge. Maleriene er ikke gått i oppløsning slik Wennesland fryktet, men hans bekymring var berettiget. Bowen hevdet at verket ble kjøpt i DeFeos atelier, og at Wennesland hadde betalt UDS 500-600,- muligens enda mindre. Man kan ikke forvente at noen skal huske detaljer som dette om en annen kunstners salg nesten 50 år etter. Siden Bowen og Monroe hadde ulike versjoner om hvordan verket ble innlemmet i Wenneslands samling fortsatte letingen etter informasjon.

ble solgt på utstillingen, men siden en ny pris er skrevet inn på listen kan det tyde på at verket ble solgt gjennom galleriet.¹⁵⁴ (Ill. 5)

Galleristen Jim Newman kunne derimot meddele at han husket omstendighetene rundt salget:

“He [Dr. Wennesland] was a regular visitor to my gallery in the 1950s, early 1960s and he did purchase the art work [*The Wise & Foolish Virgins*]. He paid \$800 and made seven payments over the course of a year, from 1960 to 1961. [...] The work was sold to Dr. Wennesland some time after the exhibition.”¹⁵⁵

På et kassettopptak forteller Reidar Wennesland at han dro til Jay DeFeos studio og sa han gjerne ville kjøpe et verk av henne, og at hun sa hun svært gjerne ville selge til han. Han forteller også at han var ydmyk da han dro til DeFeo, hun var slik en talentfull kunstner, og han hadde lite penger. På opptaket benevner han verket som *The Wise & the Foolish Maidens*, men det er ingen tvil om hvilket verk det her er snakk om.¹⁵⁶ Verkene fra Dilexi utstillingen som ble inkludert i MoMAs utstilling *Sixteen Americans* hadde blitt sendt direkte fra galleriet.¹⁵⁷ DeFeo fortalte Wennesland at *The Wise & Foolish Virgins* enda befant seg på Dilexi Gallery.¹⁵⁸ Med andre ord ble verket hentet på galleriet. Dette forklarer hvorfor salgssummen var blitt forandret i Dilexis prislister selv om verket ikke ble kjøpt under selve utstillingen.

4.4 Tiden etter Dilexi-utstillingen

4.4.1 Potrero Hill

Da *The Wise & Foolish Virgins* ble innlemmet i Wenneslands kunstsamling ble det først plassert i lobbyen til hans legekontor i Sutter Street. Senere ble det flyttet til hjemmet i 537-539 Wisconsin Street, Potrero Hill.¹⁵⁹ I følge Monroe fikk diptyket sin faste plass i det midterste huset på tomten.¹⁶⁰ ”To place the paintings in an upright position the roof had to be modified” utdypet fotografen Edward Brooks.¹⁶¹ Arthur Monroe tilføyde: “Jack Carrigg installed skylights with corrugated plexiglass.”¹⁶² Diptyket ble midlertidig oppbevart i uthuset i hagen

¹⁵⁴ Dilexi Gallery Records, 1957-1971, Archive of American Art, Smithsonian Institution. Microfilm reel 1102, f645.

¹⁵⁵ Jim Newman, e-post datert den 21.januar 2008

¹⁵⁶ Reidar Wennesland, kassettopptak, ca. 1970. Reidar Wennesland intervjues av Jerry Kamstra. Cirka 8 minutter inn i opptaket snakker han om DeFeo, og kjøpet av *The Wise & Foolish Virgins* (her benevnt som ”The Wise & Foolish Maidens.”) Original kassett: Arthur Monroes arkiv. Digitalisert kopi: KMW.

¹⁵⁷ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:1

¹⁵⁸ Reidar Wennesland, kassettopptak, cirka 1970. Reidar Wennesland intervjues av Jerry Kamstra. Original kassett: Arthur Monroes arkiv. Digitalisert kopi i KMWs arkiv. Verket ble plassert i lobbyen fordi selve legekantoret ikke hadde takhøyde nok.

¹⁵⁹ Reidar Wennesland, kassettopptak, cirka 1970. Reidar Wennesland intervjues av Jerry Kamstra. Original kassett: Arthur Monroes arkiv. Digitalisert kopi: KMW.

¹⁶⁰ Arthur Monroe, i samtale den 14. juni 2007, Oakland.

¹⁶¹ Edward Brooks, samtale den 27. februar 2008, San Francisco.

¹⁶² Arthur Monroe, i samtale den 15.februar 2008. *Corrugated* plexiglass tilsvarer bølgeblikk i fasongen.

mens takvinduene ble satt inn.¹⁶³ Takvinduene er ikke synlige i NRK sin dokumentar om Wennesland, *Kolera og Kunst* fra 1964,¹⁶⁴ men skal i følge Arthur Monroe ha vært installert i skråtakets ene side.¹⁶⁵ I filmen kan man se hvordan det mest figurative maleriet er plassert i huset. Det er plassert stående på gulvet for å få plass. Likevel var det ikke høyt nok under skråtaket. Dette problemet ble løst ved at det ble skåret en slisse i taket som maleriets høyre hjørne er skjøvet inn i, slik at det stod helt loddrett. Slik dannet det en frittstående romdeler. Det andre maleriet er ikke synlig i filmen, trolig stod det i en annen del av rommet. Muligens var det plassert rygg mot rygg med det figurative maleriet.

4.4.2 American Salvage Company

DeFeo nevnte selv at rundt 1970 var to av hennes langstilkede roser inkludert i visningen av Wenneslands samling på the American Salvage Company.¹⁶⁶ Utstillingen hun refererte til var i 1971, og ble holdt i forbindelse med at deler av samlingen skulle sendes til Kristiansand. Utstillingen åpnet den 27.mars, og ble avsluttet den 30.april 1971. Thomas Albright kalte den: "[...] one of the year's most extraordinary and important exhibitions."¹⁶⁷ I løpet av utstillingsperioden økte antall kunstverk - flere verk fra Wenneslands hjem ble brakt til det utradisjonelle visningslokalet i 33 Filbert Street, San Francisco.¹⁶⁸ I følge en billedliste over fotografier tatt under utstillingen, som Wennesland sendte med til KKG, kommer det frem at Jay DeFeos *The Wise & Foolish Virgins* var montert på en tømmerkledd fondvegg i den store salen.¹⁶⁹ (Ill. 6.) Monteringen var noe uventet: Maleriene som utgjør diptyket var separert fra hverandre, med en assemblage (materialbilde) av Arthur Monroe montert mellom dem.¹⁷⁰

¹⁶³ Michael Bowen, i samtale den 12.februar 2008, Stockholm.

¹⁶⁴ *Kunst og kolera*, dokumentar film, NRK, fra 1964. Klippet er også brukt i Hennums film, *På sporet av beatbohemene*, 2001

¹⁶⁵ Arthur Monroe, i samtale den 15. september 2008, Oslo/Kristiansand (togreise)

¹⁶⁶ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:23

¹⁶⁷ Thomas Albright, "Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives" i: *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971: ukjent paginering.

¹⁶⁸ Det var ikke et tradisjonelt galleri som hadde blitt valgt for utstillingen - Thomas Albright beskriver lokalet som "barn-like-warehouses." Thomas Albright, "Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives" i: *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971: ukjent paginering.

¹⁶⁹ Fotografiliste fra American Salvage Company utstillingen, 1971. Kopi i Wenneslandsamlingens arkiv, Kristiansand Katedralskole Gimle.

¹⁷⁰ I følge Arthur Monroe var flere av verkene som ble vist på utstillingen ikke del av Wennesland sin samling, men siden de var laget av de samme kunstnere ble de inkludert. Et eksempel er Monroes verk, (uten tittel) flankert av *The Wise & Foolish Virgins*. Det befinner seg i dag på Hawaii.

Om utstillingen skrev Thomas Albright: “There two of Jay DeFeos most magnificent paintings of [...] flowers [...].”¹⁷¹ I en senere artikkel skrev han:

”Some of the works that have been added since the show first reviewed in these columns challenges the mastery of Jay De Feo’s [sic] two magnificent parables of the Wise and Foolish Virgins, Keith Sanzenbach’s mandela, and the collective work of Jack Carrigg, Michael Bowen and Arthur Monroe.”¹⁷²

Også skribenten E. M. Polley trakk frem DeFeos verk i sin omtale:

”The selection displayed so casually at American Salvage has been growing and changing since the press was first called in to view the it, yet, to our thinking, the best work it contains is still that of de Feo [sic] and Carrigg, especially de Feo’s [sic] wonderful parables of the *Wise and Foolish Virgins*. [sic]”¹⁷³

I følge DeFeo besøkte galleristen Leslie Wenger utstillingen. Hun ble så begeistret for *The Wise & Foolish Virgins* at hun kontaktet Thomas Albright for å få vite mer om denne kunstneren. Kort tid etter hadde DeFeo sin første utstilling hos Wenger, det var da flere år siden hennes forrige. Wenger ble DeFeos gallerist i årene fremover.¹⁷⁴

4.4.3 Kristiansand

Verkene i Dr. Wenneslands samling ble transportert til Kristiansand i en container, og det meste ankom montert i rammer.¹⁷⁵ *The Wise & Foolish Virgins* ble midlertidig plassert på lager i Katedralskolens daværende lokaler i Skippergata (i ”pikenes gymsal” i kjelleren) i sentrum av byen. Nye lokaler var under bygging på Gimle var allerede i gang, og det var derfor lite hensiktsmessig å montere samlingen inntil skolen hadde flyttet. Det ble bestemt at deler av samlingen skulle presenteres for byens beboere på en utstilling. Dette ble realisert gjennom et samarbeid mellom Kristiansand Katedralskole og Christiansand Kunstforening. Utstillingen åpnet 29.april, og stod til 14.mai 1972, under tittelen *Utvalgte verk fra Dr. Wenneslands gave til Katedralskolen*. En liten katalog ble produsert, og i verkslisten over utstilte verk finner vi *The Wise & Foolish Virgins* oppført som to separate verk, tittelen oversatt til norsk, og med kunstnerens navn feilstavet.¹⁷⁶ Tittlene er antageligvis hentet fra transportlisten som fulgte forsendelsen fra USA til Norge.¹⁷⁷

¹⁷¹ Thomas Albright, “Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives” i *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971. Sitatet er gjengitt i en lengre versjon i tolkningskapittelet, side 69

¹⁷² Thomas Albright, “*Growth and Change In Private Art Show*” i: *San Francisco Chronicle*, april 1971

¹⁷³ E.M. Polley, “Doctor’s Collection Bound For Norway” i: *Times-Herald*, søndag 2.mai 1972: W8

¹⁷⁴ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3: 22-23

¹⁷⁵ Tore Austad, telefonsamtale den 2.april 2008. Da samlingen ankom Katedralskolen var lektor Austad en av de ansvarlige for utpakking av kunsten. Han var også med på å flytte samlingen opp til Gimle, og var delaktig i monteringen.

¹⁷⁶ *Utvalgte verk fra Dr. Wennesland’s gave til Katedralskolen*, Christiansand Kunstforening, 1972

¹⁷⁷ Transportlisten befinner seg i Wenneslandsamlingens arkiv, Kristiansand Katedralskole Gimle.

FEO, Jay de [sic]

No. 16. *Den kloke jomfru*

No. 17. *Den dåreaktige jomfru*

Skolens nye lokaler på Gimle stod klare i 1973, og samlingen ble da montert, etter lengre tids lagring.¹⁷⁸ DeFeos *The Wise & Foolish Virgins* ble plassert i en av trappeoppgangene. (Ill. 7+8) Her er skolens eneste vegger som er høye nok for maleriene, som måler 3,28 meter i høyden. *The Wise & Foolish Virgins* har deretter stort sett hengt på dets opprinnelige plassering.¹⁷⁹ Skolen har blitt forespurt om utlån av *The Wise & Foolish Virgins* til to utstillinger: Whitney Museum of American Art ønsket å inkludere verket i utstillingen *Beat Culture and the New America 1950-1965*, i 1996. Det ble besluttet, i samråd med konservatorer, at verkets tekniske tilstand ikke var stabil nok for transportering.¹⁸⁰ Verket ble ikke lånt ut, derimot ble det konsolidert og konservert, og deretter montert igjen. Likeledes ønsket Sørlandets Kunstmuseum (SKMU) å inkludere verket i *Beat Art* utstillingen i 2002.¹⁸¹ Etter eksamineringen av verket, i forbindelse med forespørselen fra SKMU, ble det konkludert med at verkets tilstand var forverret, tross konsolideringen.¹⁸² Det ble ingen utlån denne gangen heller. Verket ble plassert på lager inntil en ny konservering kunne realiseres økonomisk. Finansieringen kom først på plass i slutten av 2004. Etter en omfattende konservering ble verket igjen plassert på lager i påvente av utbedring av solforholdene i KKGs trapperom.¹⁸³ Cirka ett år etter at konserveringen ble avsluttet ble verket stilt ut på SKMU, i desember måned 2005, før det ble montert på sin faste plass i trappeoppgang B på KKG. Skolen utvides i disse dager, og nybygget skal etter planen stå klart til skolestart i 2010. Grunnet verkets anseelse i samlingen, og dagens ugunstige montering av *The Wise & Foolish Virgins* er det trolig blant de verkene som vil bli prioritert når enkelte verk skal flyttes til de nye, og bedre egnede, lokalene.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Tore Auststad, telefonsamtale den 2.april 2008.

¹⁷⁹ Arne Rosenvold, samtale den 3. april 2008, Kristiansand

¹⁸⁰ Anette Høyer, referert til i: Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon", side 3.

¹⁸¹ Utstillingen viste 49 arbeider fra Wenneslandsamlingen, av til sammen 28 kunstnere. Jay DeFeo var kun representert med en firedelt pennetegning uten tittel, som tilhører Universitetet i Agder.

¹⁸² Erlend Høyersten (direktør ved Sørlandets Kunstmuseum), i samtale desember 2008

¹⁸³ En kort presentasjon av konserveringshistorikken til *The Wise & Foolish Virgins* er presentert i avhandlingens appendiks.

¹⁸⁴ Eva Bergh (rektor ved KKG), samtale den 16.september 2008

5. FORTOLKNINGER

I dette kapittelet drøftes først tittelens betydning. Deretter gis en kort innføring i blomst- og rosesymbolikkens historie, før det redegjøres for ulike tolkninger av *The Wise & Foolish Virgins* motiv. Her undersøkes andre relevante verk av Jay DeFeo. Disse verkene blir sentrale, og danner en del av grunnlaget for tolkningen av *The Wise & Foolish Virgins*. Tidligere tolkninger av DeFeos *The Rose*, som ble til kort tid etter *The Wise & Foolish Virgins* ble malt, blir vektlagt. *The Rose* er DeFeos hovedverk, og det finnes en rekke tekster om verket. Også verk av andre kunstnere trekkes inn. Tolkninger av Georgia O'Keeffes malerier blir presentert for å belyse nye sider ved DeFeos blomstermotiver. Utsagn av både DeFeos og andres kunstneres utsagn blir presentert. Kapittelet avsluttes med en konkluderende diskusjon.

5.1 Fortolkning i lys av verkets tittel

Michael Bowen kjente ikke mange kunstnere som var opptatt av titler, eller deres betydning. Han trodde heller ikke at Jay DeFeo la spesielt mye i sine titler.¹⁸⁵ Det faktum at *The Rose* skiftet tittel tre ganger i løpet av sin tilblivningsprosess tyder på noe annet hva angår enkelte av Jay DeFeos titler. Flere av hennes titler har referanser til jazz, poesi, og mytologiske eller religiøse tekster. *The Wise & Foolish Virgins* er en av disse.

Kunstkritiker Al Morch skrev etter et intervju med DeFeo: "She also said the titles of her works often have no direct relations to the subject matter, and should not be taken seriously."¹⁸⁶ Skal vi likevel tolke *The Wise & Foolish Virgins* ut fra tittelen så må vi først se på Matteusevangeliet, som er tittelens opphav:

Lignelsen om brudepikene

Da himmelriket sammenlignes med ti brudepiker som tok oljelampene sine og gikk ut for å møte brudgommen. **2.** Fem av dem var uforstandige, og fem var kloke. **3.** De uforstandige tok med seg lampene sine, men ikke olje. **4.** Men de kloke tok med seg olje sammen med lampene sine. **5.** Da det trakk ut før brudgommen kom, ble de alle trette og sovnet. **6.** Men ved midnatt lød et rop: 'Brudgommen kommer! Gå og møt ham!' **7.** Da våknet alle brudepikene og gjorde lampene sine i stand. **8.** Men de uforstandige sa til de kloke: 'Gi oss litt av oljen deres, for lampene våre slukner.' **9.** 'Nei' svarte de kloke, 'det blir ikke nok både til oss og dere, gå heller til kjøpmannen og kjøp selv!' **10.** Mens de var borte for å kjøpe, kom brudgommen, og de som var forberedt, gikk sammen med ham inn til bryllupet, og døren ble stengt. **11.** Senere kom også de andre brudepikene og sa: 'Herre, herre, lukk opp for oss!' **12.** Men han svarte: 'Sannelig, jeg sier dere: Jeg kjenner dere ikke.' **13.** Så våk da, for dere kjenner ikke dagen eller timen.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Michael Bowen, samtale den 10.januar 2008, Stockholm.

¹⁸⁶ Al Morch, "The prize rebirth of an abstractionist" i: *San Francisco Examiner*, 23.april 1984:B16

¹⁸⁷ Matteus Evangeliet 25:1-13. <http://www.bibelen.no/chapter.aspx?book=MAT&chapter=25>

5.1.1 To tradisjonelle hovedteser

Matteusevangeliet er en lignelse, som er ment å illustrere en sannhet hvor både personer og ting er symboler for noe annet.¹⁸⁸ Ulrich Luz, professor emeritus i teologi, fremstiller to ulike tradisjonelle teser. I følge den ene tesen forteller lignelsen om kirkens opprinnelse, og preges av allegoriske elementer. Brudgommen står som en allegori for Kristi tilbakekomst, *parousia* (den andre tilbakekomst). I denne tolkningen er brudgommens forsinkede ankomst sentral. Det var forsinkelsen som medførte at jomfruene måtte vente, noe som igjen førte til at fem av dem gikk tom for olje. De hadde vært så uforstandige og hadde ikke forberedt seg godt nok. Som Luz påpeker er dette en allegori siden jomfruene umulig ville ha sovet ubevoktet utendørs.

I den andre hovedtesen viser også lignelsen tilbake på Jesus. Luz sier at hypotesen er at historien kunne ha skjedd, selv om det ikke var en dagligdags hendelse.¹⁸⁹ Luz ser det som sannsynlig at lignelsen skal tjene som påminnelse om at man må være forberedt: Kristi tilbakekomst, kan komme like uventet som den forsinkede brudgommen i lignelsen.¹⁹⁰ I tillegg til de to hovedtesene om den historiske tolkningen av lignelsen finner man en rekke andre tolkninger. Dette mener Ulrich Luz er på grunn av lignelsens potensial til å bli tolket på utallige måter. Grunnet avhandlingens begrensede omfang går den ikke nærmer inn på tolkninger av lignelsen, men i neste underkapittel skal vi se nærmere på enkelte avbildninger av lignelsen, som også kan ha en formanende funksjon.

5.1.2 Avbildninger av lignelsen

Lignelsen er en av bibelens mest avbildede fortellinger. Luz mener at en mulig grunn for at denne lignelsen fikk så stor popularitet var at det var en av de få tekstene fra *Det nye testamentet* som kvinner kunne identifisere seg med.¹⁹¹ Særlig finnes det mange gjengivelser i plastisk kunst av lignelsen fra antikken og middelalderen. I middelalderen var lignelsen populær å skildre i skuespill¹⁹² og manuskripter.¹⁹³ I Roma finnes det flere steder hvor lignelsen om de kloke og uforstandige jomfruer er avbildet. I katakomben Coemeterium Ostrianum finnes det en freske fra 4. århundre. Her er kun de kloke jomfruer avbildet, men riktignok to steder. I Cyriaca katakombene på Via Tiburtina finnes en annen avbildning av

¹⁸⁸ Knut Arne Holm (prest i Kristiansand), telefonsamtale den 28. januar 2008

¹⁸⁹ Ulrich Luz, *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis, 2005:231

¹⁹⁰ Ulrich Luz, *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis, 2005:235

¹⁹¹ Ulrich Luz, *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis Luz, 2005:235

¹⁹² I følge Karin Scheider er jomfruene i ett tysk teaterstykke navngitt som fred, håp, nestekjærlighet, tro, ydmykhet + spilt tid, arroganse, sladder, forfengelighet og lettsindighet. Karin Scheider, referert til i: Ulrich Luz, *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis, 2005: 237

¹⁹³ Ulrich Luz, *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis, 2005:235

lignelsen, også denne fra det 4. århundre.¹⁹⁴ En avbildning av lignelsen er også lett synlig på fasaden til kirken Santa Maria, i det populære Trastevere området i Roma. (Ill. 9) Mosaikken fra midten av 1300-tallet¹⁹⁵ avbilder 10 kvinner, herav åtte med tente lamper, i motsetning til lignelsens fem.¹⁹⁶

I middelalderen ble lignelsen ofte avbildet i gotiske katedraler i Tyskland og Frankrike. Eksempler her er katedralene i Basel, Bamberg, Amiens, Chartres, Strasbourg, og Notre Dame i Paris. (Ill.10) Skulpturene som avbilder de kloke jomfruene er ofte fremstilt i forbindelse med Jomfru Maria portalene og ledsages av jomfru Maria, mens de uforstandige jomfruene ofte fremstilles i nærheten av dommedagsmotiver.¹⁹⁷ Klærne og ansiktsuttrykkene til de ukloke jomfruer ble ofte fremstilt overdrevet, som i katedralen i Basel. Betraktere blir derfor lett observante på dem, og slik påminnet dommedagsbudskapet¹⁹⁸ og at de ukloke jomfruene er negative forbilder. De kloke og uforstandige jomfruer har også vært et populært motiv for en rekke billedkunstnere gjennom historien. Renessansekunstneren Albrecht Dürer (Ill.11) laget et tresnitt av motivet i 1507, det tilhører i dag The Fine Arts Museum i San Francisco. Eksempler på andre kunstnere som har avbildet lignelsen er William Blake (Ill.12), James Tissot og John Everett Millasi.

5.1.3 Jay DeFeo og titler

Bibelversene i Matt. 25:1-13 er noen av de mer omdiskuterte bibelvers. De regnes som vanskelige å tyde. Dette er interessant i forhold til Jay DeFeos kunst. Hun likte som beskrevet ikke å fortelle hva hennes verk symboliserte, det var opp til enhver å finne sin egen tolkning av verket. Muligens var det et valg DeFeo gjorde da hun bestemte tittelen - hun fant en tittel vi i ettertid kan undre seg over.

Tittelen refererer altså til Matteusevangeliet i bibelen, men bibelske titler hadde ikke nødvendigvis en religiøs betydning for DeFeo: "I have to make my own philosophy and religion in my life and I'm too young to understand it as yet" skrev hun i ett brev i 1959.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Ulrich Luz: *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis, 2005:236

¹⁹⁵ Ronald Malmstrom, referert til i: Maruis Bratsberg Hauknes, *The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. A contextual approach*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2006:43

¹⁹⁶ Mosaikken har gjennomgått flere restaureringer, man antar at begrenset kunnskap om lignelsen hos dem som har utført dette arbeidet kan være en forklaring for hvorfor åtte av lampene er tent, ikke fem som i lignelsen.

¹⁹⁷ Ulrich Luz, *Matthew 21-28: A Commentary*, Fortress Press, Minneapolis, 2005: 237

¹⁹⁸ Ulrich Luz, 2005:239

¹⁹⁹ Jay DeFeo, i brev til J. Patrick Lannan Foundation, Los Angeles, CA 1969. Sitatet er hentet fra: Constance Lewallen, "Mountain Climbing" i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:13

Brevet var til The Lannan Foundation som hadde kjøpt maleriet *Annunciation*, 1957-59, fra DeFeos separatutstilling på Dilexi Gallery i 1959. Selv om DeFeo muligens ikke hadde kristne begrunnelser for å velge slike titler, betyr ikke det at hun kan unngå at betrakteren assosierer verkene, og titlene med bibelens beretninger. En annen faktor som forsterker beskuers oppfattelse av at tittelen innehar et religiøst budskap, er verkets format: Diptyket, altså et verk bestående av to deler, har sin opprinnelse i kristne altertavler. Som beskrevet fremstod ikke *The Wise & Foolish Virgins* som et diptyk opprinnelig, men var del av en serie med rosemotiver. Det har ikke lyktes å finne ut hvor mange malerier serien opprinnelig bestod av, men ut fra DeFeos utsagn på side 40 tyder det på at det var en flertallig serie. Hun sa maleriene dekket all veggplassen hun hadde. Kunne man stadfestet at serien opprinnelig bestod av 10 malerier ville en bibelsk tolkning av tittelen være mer berettiget (da det i lignelsen var 10 jomfruer).²⁰⁰ Imidlertid, med tanke på at DeFeo valgte å destruere resten av serien og presentere *The Wise & Foolish Virgins* som et diptyk er trolig ikke tittelen en referanse til bibelen. At DeFeo valgte å presentere verket som et diptyk kan muligens sees som et resultat av DeFeos interesse i å uttrykke dualitet i sin kunst.

I et intervju fortalte forvalteren Ursula Cipa, som først var DeFeos student og senere hennes assistent og nære venn: ”I was brought up catholic, and spoke to Jay about it. [But I] can never remember Jay talking about religion.”²⁰¹ Om DeFeos tittelvalg mente Cipa at de ikke hadde en spesifikk betydning. De var, ifølge Cipa, kun navn, ord eller uttrykk DeFeo likte. Ofte ble titlene gitt i etterkant av verkets ferdigstilling. Med andre ord var ikke titlene påtenkt da DeFeo startet å male.²⁰²

Kunstneren Dean Fleming, som også er representert i Wenneslandsamlingen, møtte DeFeo på Six Gallery, og vanket etter hvert i samme miljø. Fleming var blant de mange som deltok på festene i Fillmore leiligheten til DeFeo og Hedrick. I tillegg jobbet han som bartender på The Place som DeFeo frekventerte. Fleming fortalte i en samtale: “I never discussed the symbolism in DeFeos art with her. Neither did I discuss her religious views with her.” Han omtalte DeFeo som en sosial og frigjort person med mye humor. Fleming mente DeFeo ikke hadde et konservativt politisk ståsted, og om religion sa han: ”DeFeo could not have been a fundamentalist. She was open to new ideas and thoughts – also religious ones.” Videre, om kunsten sa han: “I recall DeFeos art from the fifties and sixties as symbolic and lofty - not beat.

²⁰⁰ Michael Bowen er den eneste jeg har hatt kontakt med som kunne erindre og ha sett de andre maleriene i serien. Han mente det var snakk om 7 eller 8 stykker, men han visste ikke om det var hele serien han hadde sett eller bare deler av den. Michael Bowen i samtale torsdag 10.januar 2008, Stockholm.

²⁰¹ Selv snakket Cipa ofte med DeFeo om sin katolske bakgrunn, ikke engang da åpnet DeFeo seg om sitt religiøse ståsted. Ursula Cipa, i intervju den 22.februar 2008, North Berkeley, CA

²⁰² Ursula Cipa, co-trustee ved Estate of Jay DeFeo, i intervju den 22.februar 2008, North Berkeley, CA.

Her motifs were symbolic more than a picture of something. Jay's concept was fresh, not academic." På spørsmål om han tror rosene i *The Wise & Foolish Virgins* skal leses som symbol på kvinnelighet eller om det referer til bibelen svarte Fleming: "DeFeo was not a feminist, but her artworks had feminine aspects." Fleming hadde en klar formening om *The Wise & Foolish Virgins* tittel: "It's hard to think that she intended the title in a religious way, they should rather be understood as humorous, perhaps as a comment on the contemporary."²⁰³ En slik lesning underbygges av sitatet presentert på side 21 hvor Albright hevder at beat-generasjonens kunst, deriblant DeFeos, ofte innehar humor og dobbeltmening som uinnvidde ikke vil kunne forstå.

5.1.4 Hvor kjente DeFeo historien om *The Wise & Foolish Virgins* fra?

Vi vet med sikkerhet at DeFeo besøkte Roma sommeren 1952 mens hun var på studieturen i Europa.²⁰⁴ Vi vet hverken hva hun så der, hvor hun bodde eller hvor lenge hun var der.²⁰⁵ Derimot vet vi at Jay DeFeo besøkte katedralen i Chartre mens hun oppholdt seg i Paris.²⁰⁶ Om hun så Chartres- katedralens skulpturer som fremstiller de kloke og uforstandige jomfruer, og ble kjent med lignelsen, vites ikke. Trolig besøkte hun også Notre Dame under sitt tre måneder lange opphold i Paris, og kan ha sett lignelsen gjengitt i skulpturene på kirkens midtre portal. Kunsthistorietimene, som hun var svært interessert i på skolen kan også ha gitt DeFeo kjennskap til lignelsen. DeFeo kan med andre ord både ha tilegnet seg kjennskap til lignelsen i studietiden eller under studieoppholdet etter endt masterutdannelse ved Berkeley. Man kan altså ikke påpeke når, eller hvordan, DeFeo ble kjent med lignelsen fra Matteusevangeliet. Hun kan likeledes ha hørt om lignelsen gjennom sine venner: Mange var opptatt av William Blake. Både Jess²⁰⁷ og DeFeo ble inspirert av ham. William Blakes diktsamling *Songs of*

²⁰³ Dean Fleming, telefonsamtale den 14.oktober 2008

²⁰⁴ Jay DeFeo, postkort til Mary Murphy (DeFeos mor), poststemplet 9.juni 1952, Roma. Jay DeFeo Papers, Box 4:22. Bancroft Library, University of California, Berkeley.

²⁰⁵ Man vet hun må ha oppholdt seg der en kort periode i hvert fall, hun fikk hjelp av den Amerikanske ambassaden etter at bilen til hennes reisefølge hadde blitt påkjørt. Hun bodde hos Barbara Good, en venninne fra Berkeley, men hvor i byen dette var er uvisst. Jay DeFeo Papers, box 4:22 Bancroft Library, University of California, Berkeley. Udatert brev, skrevet mens DeFeo oppholdt seg i Venezia, ut ifra andre poststemplede postkort i arkivet tyder det på at hun dro til Venezia rett etter oppholdet i Roma.

²⁰⁶ Jay DeFeo Papers, Box 4:19. Bancroft Library, University of California, Berkeley. Brev til Mary Murphy (DeFeos mor), datert 9.desember 1952. I brevet skrev DeFeo med begeistring om katedralens glassmalerier som hun beskriver som himmelske juveler. (Kan dette vært inspirasjonen for DeFeos *Jewel?*)

²⁰⁷ Ingrid Schaffner, "Found in Translation" i: Judith Olch Richard, John Ashbery, Ingrid Schaffner, Lisa Jarnot, Thomas Evans og Brandon Stousy. Jennifer Liese (red.), *JESS: To and From the Printed Press*. Independent Curators International, New York, 2007:66. I følge Michael Duncan var Jess og partneren, Robert Duncan, venner av Jay DeFeo. Michael Duncan, "Jess" i: Michael Duncan og Kristine McKenna (red.), *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*, Santa Monica Museum of Art, D.A.P. Publishing Inc., 2005:184. Estate of Jay DeFeo fortalte at DeFeo hadde mer med Robert Duncan å gjøre enn med Jess

Innocence, som inkluderer diktet *Blossom*, inspirerte DeFeo i 1957.²⁰⁸ Det er ikke utenkelig at DeFeo kjente til Blakes kunst, ikke bare diktene hans. Slik ville det være en mulighet for at hun hadde sett et av Blakes motiver basert på lignelsen om *The Wise and the Foolish Virgins*. DeFeo kan også ha fått kjennskap til lignelsen i barndommen: I likhet med de fleste som vokste opp i Amerika i mellomkrigstiden²⁰⁹ kom DeFeo fra en kristen familie. Senere, i hennes omgangskrets i beat-miljøet var buddhisme, kabbalisme og hinduisme oftere praktisert enn kristendommen.²¹⁰ Med tanke på at DeFeo selv ikke var utøvende kristen,²¹¹ er det mest sannsynlig at hun kjente lignelsen gjennom kunsthistorien, studieoppholdet i Italia og Frankrike, eller gjennom bekjente med felles interesse for William Blake.

KKGs formidling

Administrasjonen ved KKG har ved gjentatte anledninger opplyst at nye elever gis omvisning i skolens kunstsamling hvert år. Tore Austad som er en av de som har holdt disse omvisningene fortalte at han alltid spurte elevene hvilket panel som representerer de kloke jomfruer, og hvilket panel som representerer de uforstandige jomfruer. Han mener det er åpenlyst at hvert maleri skal tilegnes hver sin tittel: det som henger til venstre er ”The Wise Virgin,” og det som henger til høyre er ”The Foolish Virgin.”²¹² Som beskrevet tidligere er det lite trolig at tittelens referanse til bibelen har en relevans til motivet, men at man ikke kan unngå at verket tolkes slik. Om man insisterer på å dele opp tittelen slik Austad gjør, så er det rent motivmessig ingen selvfølge hvilken del av tittelen som skal tilegnes hvert av maleriene: Den vakre figurative rosen kan representere den kloke jomfru, og den abstraherte rosen den uforstandige (dette er i tråd med fremstillinger av lignelsen i kirker, hvor de kloke jomfruer avbildes som vakre jomfruer og de uforstandige avbildes som ”stygge”). Derimot, om man ser den abstraherte rosen som en avbildning på en visnende gammel rose kan man se den som ”klok av erfaring” og slik som representant for den kloke jomfruen, mens den unge vakre rosen er ”ung og

selv. Jess var reservert og levde tilbaketrukket, men DeFeo kjente uten tvil til hans arbeider via Robert Duncan, og gjennom galleriet King Ubu som Jess og Duncan drev.

²⁰⁸ Dana Miller, Upublisert tekst, 2008 (”*un-cut*” engelsk versjon før oversettelse til fransk: bidrag til Centre Pompidou utstillingskatalog *Traces du Sacré*)

²⁰⁹ Arthur Monroe skrev at de (hans omgangskrets i beat-miljøet) var alle mer eller mindre oppdratt i kristne hjem. E-post datert 8.januar 2009

²¹⁰ Eksempelvis kan det nevnes at DeFeos nære venn Wallace Berman var oppvokst i et jødisk nabolag og var svært opptatt av kabbalisme. I DeFeos perifere omgangskrets var Arthur Monroe dedikert til buddhismen, og Michael Bowen praktiserte hinduisme.

²¹¹ I en samtale med Leah Levy, den 5.mai 2006 i Paris, forklarte Levy at DeFeo var kristen i den forstand at hun ikke var buddhist, hindu eller kabbalist eller lignende. Bekreftet av Levy i e-post datert 3.april 2008.

²¹² Tore Austad, i telefonsamtale den 2.april 2008 (Austad var tidligere lektor ved KKG)

uforstandig” og kan slik representere den uforstandige jomfruen. Om man velger å dele opp tittelen slik Austad gjør, kan hans valg sees som logisk også: Ser man skiltet med tittelen rett under verket er det lett at man tilegner panelet til venstre tittelen *The Wise Virgin*, og panelet til høyre for *The Foolish Virgin*. Dette kan også ha vært utgangspunktet for Arthur Monroe og Reidar Wennesland da de utarbeidet fraktlisten da samlingen skulle sendes fra U.S.A. til Norge. I fraktlisten er tittelen delt opp, trolig for å lette identifiseringen og få antall titler på fraktlisten til å gå opp med antall innpakkede bilder. I kartoteket, som Monroe og Wennesland utarbeidet og sendte til KKG, er verket listet opp med *en* tittel.²¹³ DeFeos eget utsagn (se sitat side 32), om at verket endte opp med denne tittelen vitner om at tittelen ble gitt veket en tid etter at det ble til, og det faktum at verket kun utgjør to malerier fra en hel serie med rosemotiver tyder på at det ikke er relevant å spekulere i hvilket panel som skal sees på som ”The Wise Virgin” og hvilket som representerer ”The Foolish Virgin.” Når man også vet at tittelen er *The Wise & Foolish Virgin* tyder det på at verket skal sees på som en enhet, ikke som to separate deler. Tegnet & binder ordene tettere sammen enn ordet and. Dessuten deler *wise* og *foolish* prefikset: the. Skal verket sees som to individuelle malerier med hver sin tittel skulle begge ordene hatt the som prefiks foran seg: The Wise Virgin and the Foolish Virgin.

5.2 Blomsten og rosen

Blomster har i alle tidsepoker vært en inspirasjonskilde for kunstnere, arkitekter og kunsthåndverkere. Blomster har dekorative kvaliteter i tillegg til at de er bærere av symbolsk budskap.²¹⁴ Symboler er lette å tillegge mange tolkninger, men også svært vanskelig å definere. Blomster generelt kan symbolisere en rekke forskjellige ting, ikke bare arten, men også formen og fargen spiller inn her. I tillegg må man se hvilken sammenheng de er satt i – sammen med andre symboler kan de ha forskjellige betydninger. Symbolikken varierer også innen epoke, kultur og religion.

Blomsten som symbol

Blomster kan stå som allegori for den jordiske natur, og har en referanseramme som kan omfatte så vel erotiske, sosiale og spirituelle idégrunnlag. Blomstenes vegetative livssyklus - å spire opp, blomstre for så å visne hen - ligner menneskenes livsforløp.

²¹³ Fraktliste og kartotek befinner seg i Wenneslandsamlingens arkiv, Kristiansand Katedralskole Gimle.

²¹⁴ Vibeke Woldbye, ”Inledning” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskab og Kunst, København, 1990:7

Blomster utløser dermed en mengde assosiasjoner, som kommer til syne i kunsten.²¹⁵ Utsprungne blomster representerer det som vokser og utvikler seg i sanseverden, spesielt gjelder dette rosen og liljen i vesten, og lotusblomsten i Østen. På grunn av blomstens form kan den også være et symbol for ”senteret” - og er slik et bilde av sjelen. I oldtiden, og innen kristen blomstersymbolikk, stod floraen for menneskelivets forgjengelighet og livet etter døden.²¹⁶ Da hadde gjerne blomsten en allegorisk betydning, basert på et kodebasert ”blomsterspråk.” I renessansen gjenga Alfred Dürer og Leonardo da Vinci blomster på realistisk vis i sine naturstudier.²¹⁷ På samme tid ble stillebener malt. Blomster avspeilte her gjerne tidens lengsel etter naturen.²¹⁸ Blomstermalerier ble en egen genre på 1600-tallet.²¹⁹ Blomsterbegeistring kulminerte på 1700-tallet,²²⁰ da vanitas motiver ble populære. Her var gjerne blomster avbildet sammen med dødningsskaller, timeglass, frukt og dyrebare gjenstander – som skulle minne betrakteren om livets kortvarighet og meningsløsheten med jordlige eiendeler.²²¹ Også memento mori motiver med blomsteravbildninger var ment som en påminnelse om livets forgjengelighet. På 1800-tallet var blomster et populært motiv, særlig brukt som dekor på porselen. I tillegg ble blomster avbildet innen malerkunsten – og ble da ofte tillagt mening: Enkelte av symbolistene anså blomster som symbol på den kreative prosessen.²²² Både Paul Gauguin (1848 - 1903) og Odilon Redon (1840 - 1916) er kjent for sine blomstermotiver. (Ill. 13) Likeledes var Charles Baudelaire (1821-1867) blant de fremste symbolistene innen litteratur, mest kjent for sin toneangivende diktsamling *Fleur du Mal*.

²¹⁵ Bettina von Meyenburg, ”At sige det med blomster: Blomsten som kunstnerisk motiv fra senmiddelalder til baroktiden” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskap og Kunst, København, 1990:37,46,49

²¹⁶ Bettina von Meyenburg, ”At sige det med blomster: Blomsten som kunstnerisk motiv fra senmiddelalder til baroktiden” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskap og Kunst, København, 1990:37

²¹⁷ Robert Kopp, ”A 'Strange Passion' For Flowers” i: Ernst Beyeler, Christoph Vitali, Robert Kopp, Buttner, Philippe og Ulf Küster. *Blumen Mythos*, Foundation Beyeler, Basel, 2005:200 (Eksempler er Dürers *Large Piece of Turf* og da Vincis studie uten tittel (ofte omtalt som Study of Star of Bethlehem)

²¹⁸ Bettina von Meyenburg, ”At sige det med blomster: Blomsten som kunstnerisk motiv fra senmiddelalder til baroktiden” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskap og Kunst, København, 1990:41

²¹⁹ Vibeke Woldbye, ”Inledning” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskap og Kunst, København, 1990:7-8

²²⁰ Bettina von Meyenburg, ”At sige det med blomster: Blomsten som kunstnerisk motiv fra senmiddelalder til baroktiden” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskap og Kunst, København, 1990:37

²²¹ Anna Pavord, Andrew Moor og Christopher Garibaldi (red.) ”Love and Death” i: *Flower Power: The Meaning of flowers in Art*. Norfolk Museum. Philip Wilson Publishers, London, 2003:65

²²² Robert Kopp, ”A 'Strange Passion' For Flowers” i: Ernst Beyeler, Christoph Vitali, Robert Kopp, Buttner, Philippe og Ulf Küster. *Blumen Mythos*, Foundation Beyeler, Basel, 2005:200

I nyere tider har blomster forblitt et yndet motiv grunnet sin skjønnhet, form og farge, men også grunnet assosiasjonene de innehar. På 1900-tallet viste også kunstnere interesse for blomstermotivene.²²³ Claude Monet (1840-1926) og Vincent Van Gogh (1853-1890) er eksempler på dette. Med impresjonistene kom et vendepunkt: de malte inntrykkene og følesene de fikk av å observere blomstene.²²⁴ Post-impresjonisten Van Gogh brukte blomsten for å skildre ulike sinnstilstander. 1900-tallets kunstnere fremstilte blomster på en helt annen måte enn tidligere, det var ikke lenger realistiske avbildninger. Det var ikke hva man malte som var viktig, men hvordan det var malt.²²⁵ Under den andre verdenskrig anså nazistene mye av samtidens blomstermotiver (og annen kunst) som degenerert kunst – ikke fordi de avbildet blomster, men grunnet måten de var malt.²²⁶ Kurator Ella M. Foshay hevder i utstillingskatalogen *Reflections of Nature: Flowers in American Art* at mange amerikanske kunstnere, både abstrakte og figurative, anså sine kunstnerskap som en forlengelse av den amerikanske landskapsmaleri tradisjonen. Likevel var det enkelte ganger vanskelig å gjenkjenne blomsten og identifisere den – man kunne nesten tro at naturen ikke lenger var inspirasjonskilden for kunstnerne.²²⁷

Rosen som symbol

I vesten har rosen blitt et svært utbredt symbol, og betydningen har skiftet gjennom tidene. I motsetning til den maskuline symbolikken rosen har blitt tillagt i islamsk sammenheng ble den et tegn for det feminine i den vestlige verden.²²⁸ I den greske antikken og romersk tid var den et tegn for Venus og Afrodite, og på musene. Innen kristendommen, i middelalderen, ble rosen et emblem for Jomfru Maria, og ble slik et symbol for himmelsk stille kjærlighet.²²⁹ I middelalderromanen *Roman de la Rose*,

²²³ Vibeke Woldbye, ”Inledning” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskap og Kunst, København, 1990:8

²²⁴ Philippe Buttner, “Flowers – An Obsession” i: Ernst Beyeler, Christoph Vitali, Robert Kopp, Buttner, Philippe og Ulf Küster. *Blumen Mythos*, Foundation Beyeler, Basel, 2005:43

²²⁵ Ernst Jonas Bencard, “The Question of Flora” i: *The Flower as Image*, Louisiana Museum of Modern Art, 2005:56

²²⁶ Ernst Jonas Bencard, “The Question of Flora” i: *The Flower as Image*, Louisiana Museum of Modern Art, 2005:59

²²⁷ Ella M. Foshay, *Reflections in Nature: Flowers in American Art*. Whitney Museum, 1984:149. Ella M. Foshay, daværende Assistant Professor of Art and American Culture ved Vassar College, var kurator for utstillingen.

²²⁸ Det feminine er et flertydig og komplekst begrep. Teorier rundt det feminine diskuteres ikke videre i avhandlingen. Det feminine kan inneha referanser både til det uskyldige og søte, men også det erotiske og ødeleggende. Det refererer til alle aspekter som har med kvinner og kvinnekropper å gjøre, og også det som assosieres med kvinner. En kvinne er bærer av liv, og det feminine kan derfor også stå for livgivende symbolikk, en trygg favn/morsomsorg, men også næring. Der det er mulig å definere hvilket av disse aspektene begrepet feminin refererer til i teksten gjøres dette.

²²⁹ Anna Pavord, Andrew Moore og Christopher Garibaldi (red.), *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art*, Norfolk Museum, Philip Wilson Publishers, London 2003:47,65

skrevet av Guillaume de Lorris og Jean de Meuns, stod rosen for kjødelig kjærlighet.²³⁰ En rosett med fem kronblad er gjerne å finne over døren til skriftestoler i kirker. De symboliserer ”*sub rosa*” som betyr i all fortrolighet: Det som sies under rosen skal ikke gjentas.²³¹ Rosens midtpunkt er symbol for solen. Også i hinduismen er det den mystiske rosens senter som vies mest oppmerksomhet, den kobles mot det som på sanskrit kalles *chakras* - energiens senter.

Rosesymbolikken er full av motsetninger. Den kan stå for liv, skapelse og alt det gode i livet - som lykke, vellyst, sanslighet og skjønnhet. I kontrast står en visnende rose for død, dødelighet og sorg. Samtidig står rosen for evig liv, evig vår og oppstandelse.²³² I romantikken ble roser assosiert med mystikk. Romantikerne anså rosen for å inneha en egen verdi som symbol for skapelsen og dets mysterier. Mennesker har alltid tillagt rosen et aspekt av livets mystikk: Kunsthistoriker Ella M. Foshay påpeker at blomster er mystiske, grunnet sin hemmelighetsfulle form.²³³ Det mystiske aspektet finner man også i rosemotivene til Jay DeFeo. Som beskrevet valgte hun å ikke forklare hva hun selv la i symbolene sine - hun ville at hver enkelt betrakter skulle tolke verkene selv. Slik åpnes det for mange mulige tolkninger.

5.3.1 *The Wise & Foolish Virgins*

I den resterende delen av dette kapittelet skal vi gå inn på mulige tolkninger av *The Wise & Foolish Virgins*. Verket blir sett i lys av dikotomi, tittelens referanse til en bibelsk lignelse, rosen som symbol på døden, senterets symbolikk og som symbol for feminine aspekter. Feminine aspekter kan referere til både det erotiske og jomfruelighet, men også kvinnen som et livgivende symbol. Tolknninger av øvrige verk i DeFeos’ oeuvre vil trekkes inn, likeså kunstnerens egne utsagn. Verket blir også sett i lys av andre kunstners blomstermotiver: Særlig tolkninger av Georgia O’Keeffes kunst blir trukket frem, da hennes blomstermotiver er blant de mest kjente, og muligens mest overtolkede, fra 1900-tallet. På samme måte står muligens denne avhandlingen i fare for å overtolke *The Wise & Foolish Virgins*.

Den kunsthistorikeren Lucy R. Lippard hevder at kvasi-religiøse tolkninger av *The Rose* alltid har overskygget seksuelle og biologiske tolkninger, som var typiske for tidlig 1970-talls

²³⁰ Charlotte Christensen, ”Blomsternes forvandlinger” i: Vibeke Woldbye (red.), *Blomster fra sans og samling*, Kunsthindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskab og Kunst, København, 1990:108

²³¹ Anna Pavord, Andrew Moore og Christopher Garibaldi (red.), *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art*, Norfolk Museum, Philip Wilson Publishers, London 2003:24

²³² J.C. Cooper, *Symboler: En oppslagsbok*, Thames & Hudson, 1983:159

²³³ Ella M. Foshay, *Reflections in Nature: Flowers in American Art*. Whitney Museum, 1984:77

feministiske lesninger.²³⁴ I essayet ”Transplanting *The Rose*” undersøker hun om det i ettertid er mulig å overføre *The Rose* til feministisk grunn. Hun hevder grunnen til at DeFeo ikke ble et feministisk ikon, med tanke på hvor mange av hennes motiver som repeterer *åpninger*, er geografisk, men også omstendighetene rundt *The Rose* og DeFeos karrierevalg har hatt innvirkning. Lippard hevder at: “[DeFeo] was clearly, and voluntarily, not in the feminist network. According to friends, she was intellectually uncomfortable with the notion of being singled out as a woman artist while men remained the generic artists.”²³⁵ Nå derimot, påpeker hun, kan *The Rose* bli kontekstualisert innen ”*the feminist art movement*.”²³⁶ Hun trekker frem at DeFeo selv brukte uttrykkene *pre-Rose* og *post-Rose*, og hevder derfor at *The Rose* og dets historie fremkaller assosiasjoner til moderskap og ”tomt-rede” syndrom.²³⁷ Dette er en mulig tolkning, men det er trolig først og fremst en henvisning til tiden før, og tiden etter tilblivelsen av *The Rose*. Lippard hevder at rosen er det ultimate feminine symbol som representerer to motpoler - renhet/uskyld (gotiske rosevinduer representerte Jomfru Maria) og seksualitet²³⁸ (de overlappende rosebladene kan leses som labia²³⁹).

Den feministiske kunstneren Judy Chicago (1939-) fokuserte tidlig på *the central image* som noe iboende i kvinners kunst. DeFeos *The Rose* ville lett ha blitt tillagt slike lesninger på 70-tallet hadde ikke verket blitt bygget inne bak en vegg og dermed ute av syne for tilskuere i 22 år. Lippard hevder at om man skal se *The Rose* i lys av 1970-tallets feministiske kunstnere, som henvendte seg til “quasi-mystical notions of female identification with nature, earth, mountains, and central imagery in terms of the female body,” må man se *The Rose* som en hellig kropp, ikke en biologisk eller erotisk.²⁴⁰ Lucy R. Lippard hevder at:”DeFeos *Rose* is the queen of all feminist and all nonfeminist roses.”²⁴¹ Med andre ord åpner hun muligheten for både feministiske, men også

²³⁴ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, California, USA, 2003:57

²³⁵ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, California, USA, 2003:56

²³⁶ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, California, USA, 2003:58

²³⁷ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, California, USA, 2003:61

²³⁸ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, California, USA, 2003:61. Her må jeg også påpeke at Lippard hevder at DeFeo brukte Cirlots symbolordbok. Det er riktig at DeFeo eide boken, men hun brukte den ikke mens hun skapte *The Rose*. Verket var ferdig i 1966. Boken ble ikke publisert før i 1971. Boken ble gitt til DeFeo i gave, lenge etter at *The Rose* var ferdig. *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:9

²³⁹ Labia er den latinske betegnelsen for kjønnslepper/skamlepper.

²⁴⁰ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, California, USA, 2003:62

²⁴¹ Lucy R. Lippard, “Transplanting *The Rose*” i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California

alternative tolkninger av DeFeos kunst. Essayet konkluderes med å minne om hvor fremtredende fjellmotivet var i DeFeos kunst: Fjellmotivene dukket først frem i *Mountain Series* på 1950-tallet, og kom til syne igjen på 1980-tallet. Fjellmotivene fra slutten av DeFeos liv som kan sees på som hennes siste fjell. *The Rose* kan da sees på som hennes høyeste fjell hevder Lippard.

Georgia O’Keeffes (1887-1986) blomstermotiver har blitt tolket som symbol på det kvinnelige kjønn. I et intervju ble DeFeo spurt om hun kjente til O’keeffes arbeider. Hun svarte:

”I’ve always liked her. I feel that she probably is motivated, much as I am myself, by natural forms, and I think I respond to them much as she does. Perhaps there is a parallel between us in that regard.”²⁴²

Ved å se nærmere på O’Keeffes kunst, og hvordan den har blitt tolket, belyser man muligens nye måter å lese DeFeos kunst.

5.3.2 Georgia O’Keeffes kunst

Georgia O’Keeffe malte blant annet landskaper, kranier, skjell og skyskraperne, men er mest kjent for sine blomstermotiver. (Ill. 14, 15, 16) Hun så blomstene på nært hold, og forstørret motivene. Georgia O’Keeffes motiver har hovedsakelig blitt representert av kritikere med to motstridende standpunkter: Det ene standpunktet vektlegger det spirituelle i kunsten hennes. Det andre og kanskje mest kjente standpunktet vektlegger det seksuelle. I lys av samfunnet i den perioden O’Keeffe begynte å male store blomstermotiver kan man forstå hvorfor så mange oppfattet hennes kunst som vulgær og obskøn. Professor Bram Dijkstra har gjort rede for dette i boken *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Her tydeliggjør han at 1920-tallet var preget av misogyni. En av de mer allment kjente fremstillinger innen populærkulturen var av kvinnen som en rovlysten, ødeleggende kraft, en ”*flower of evil*.” Dette hadde sin opprinnelse i *the high art* til Baudelaire, hans *Fleur du Mal*, og symbolistene.²⁴³

(Ill. 13) På 1900-tallet overtok denne oppfatningen etter 1800-tallets syn på kvinnen som passiv, reseptiv og dydig.²⁴⁴ Innen ”The Malignant Flower” – en artikkel om *the man-*

²⁴² Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:10

²⁴³ Bram Dijkstra, “Flowers and the Politics of Gender” i: *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University press, New Jersey, 1998:222

²⁴⁴ Bram Dijkstra, “Flowers and the Politics of Gender” i: *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University press, New Jersey, 1998:223

eating flower – ble publisert i 1927, var ideene om *the flower of evil* allmenne.²⁴⁵ Dijkstra hevder at O’Keeffe måtte ha vært kjent med anvendelsen av blomsten som symbol for den misogyniske forringelse av den feminine seksualitet som preget samfunnet rundt henne.²⁴⁶ Dijkstra påpeker også at O’Keeffe, både som kunstner og som person, konsentrerte seg om livsbekreftende aspekter.²⁴⁷ Han hevder at det O’Keeffe ønsket å oppnå med sine forstørrelser av blomstene var å la beskuerne se de i detalj, slik at de skulle forstå at de kun symboliserte skjønnhet. Selv om O’Keeffe iherdig insisterte på at blomstermotivene henne bare var blomster og ikke noe annet, vedkjenner Bram Dijkstra at dette er kjernen, men ikke alt.²⁴⁸

Celia Weisman²⁴⁹ er en av de som leser O’Keeffes kunst som spirituell. Hun mener at ørkenlandskapet i området hvor O’Keeffe bodde intensiverte det mystiske og de visjonære kvalitetene i kunsten. Hun påpeker at O’Keeffes formale vokabular har paralleller til universale religiøse symboler. For å underbygge sin tolkning av en iboende åndelighet i O’Keeffes kunst introduserer hun religionshistorikeren Mircea Eliades ideer om universale symboler. Eliades studier av religiøse symboler gikk på tvers av enkeltreligionene. Han mente at alle religioner har en fellesnevner - en forestilling om, eller opplevelse av at noe er hellig. De religiøse universale symbolene tilhørte etter Eliades mening normalutrustingen i det religiøse menneskets verdenserfaring. Det hellige for Eliade dreide seg verken om empirisk kunnskap eller individuell psykologi, men en fundamental og grunnleggende a priori innsikt i menneskesinnet. Hans religiøse symboler nærmer seg Carl Gustav Jungs lære om det ubevisstes arketyper, og hvor mennesker har en tidløs idealstørrelse med et a priori gitt repertoar av uforanderlige symbolsystemer. Blant formene Eliade beskrev er kosmiske fjell, verdenstrær og hellige sentre. Han kalte disse natursymbolene for *hierofanier*. Disses anså Eliade som manifestasjoner av det hellige.²⁵⁰ Alle disse formene finner man i O’Keeffes kunst understreker Weisman. Senteret som uttrykk for det religiøse er essensielt for Eliades tenkning.

²⁴⁵ Bram Dijkstra, “Flowers and the Politics of Gender” i: *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University press, New Jersey, 1998:224-225

²⁴⁶ Bram Dijkstra, “Flowers and the Politics of Gender” i: *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University press, New Jersey, 1998:225

²⁴⁷ Bram Dijkstra, “Flowers and the Politics of Gender” i: *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University press, New Jersey, 1998:222

²⁴⁸ Bram Dijkstra, “Flowers and the Politics of Gender” i: *Georgia O’Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University press, New Jersey, 1998:227

²⁴⁹ Da Celia Weisman skrev artikkelen denne informasjonen er hentet fra hadde hun en MA i *Feminist Studies in Religion and the Arts*, Columbia University, og var doktorgrads stipendiat ved New York University’s Department of Performance Studies.

²⁵⁰ Einar Thomassen, “Innledende essay” i: Mircea Eliade, *Det hellige og det profane og andre skrifter*. Oversatt av Trond Berg Eriksen, Øyunn Hestetun og Einar Thomassen. Bokklubbens kulturbibliotek, De norske bokklubbene, Oslo, Norge, 2003:xxix-xxxiii

Sirkelen blir i flere religioner sett på som et symbol for senteret.²⁵¹ Weisman påpeker at O'Keeffes blomstermotiver kan bli tolket som et bilde av senteret.²⁵² Fjellet er et annet symbol som representerer senteret hevdet Eliade. I følge hans teori er det fjell som forbinder jorden med himmelen. Slike kosmiske fjell muliggjør kommunikasjon mellom jorden og himmelen, og sees derfor på som verdens senter. Weisman fremholder at mange av O'Keeffes verk der fjell og klipper er motivet, også kan tolkes som symboler for verdens senter og åndelighet. Selv om Weisman så vidt nevner at blomstene i O'Keeffes kunst kan assosieres med vaginaer og livmorer, så er det den universelle religiøse sensibiliteten hun er opptatt av.²⁵³

Kunsthistorikeren Bonnie L. Grad påpeker i artikkelen ”Georgia O’Keeffe’s Lawrence Vision” at å betrakte O’Keeffes kunst kun som symbol på seksualitet og vulgaritet er en feilelesning av hennes kunst. Likeledes påpeker hun at de kritikerne som tolker kunsten som kun åndelig heller ikke ser alle aspekter O’Keeffes kunst innehar. Hun hevder at begge disse lesningene er mulige, og ved å anerkjenne begge får man en dypere forståelse for O’Keeffes kunst. Grad viser til at det er dokumentert at O’Keeffe leste den engelske forfatteren D.H. Lawrence sine verk helt fra 1918, og fortsatte å lese disse frem til hans død i 1930.²⁵⁴ Hun viser i sin artikkel *O’Keeffes Lawrence Vision* hvordan forfatteren påvirket O’Keeffe dypt med sin visjonære feiring av organisk natur, enten om det var i form av et furutre eller kjærlighet mellom mennesker. Lawrence er, ifølge Grad, nøkkelen til å forstå den samtidige betydningen av det erotiske og det åndelige i O’Keeffes kunst.²⁵⁵ Hun påpeker at Lawrence var interessert i religiøse tradisjoner fra Østen hvor seksualitet er uttrykk for det guddommelige: Her smelter ånd og materie sammen i det aller helligste.²⁵⁶ D. H. Lawrences diktsamlinger fra tidlig 1920-tallet er både salmeaktige og erotiske ifølge Grad, og fylt med levende beskrivelser av blomster som springer ut, gjerne metaforisk assosiert med kroppsdelene.²⁵⁷ Enkelte forbandt Lawrence med sex og pornografi. Andre, som forfatteren og journalisten Herbert Jacob Seligmann (del av

²⁵¹ Celia Weisman trekker frem buddhismens mandelas og Navaho indianernes “sand paintings” som eksempler på dette. Celia Weisman, “O’Keeffe’s Art: Sacred Symbols and Spiritual Quest” i: *Woman’s Art Journal*, Vol. 3, No. 2, (Autumn, 1992 - Winter, 1983):11

²⁵² Celia Weisman, “O’Keeffe’s Art: Sacred Symbols and Spiritual Quest” i: *Woman’s Art Journal*, Vol. 3, No. 2, (Autumn, 1992- Winter, 1983):11

²⁵³ Celia Weisman, “O’Keeffe’s Art: Sacred Symbols and Spiritual Quest” i: *Woman’s Art Journal*, Vol. 3, No. 2, (Autumn, 1992- Winter, 1983):11-14

²⁵⁴ D.H. Lawrence var en engelsk forfatter, bosatt i New Mexico. Han brevvekslet med Georgia O’Keeffe og hennes mann, Alfred Stieglitz, gjennom mange år, men de møttes aldri.

²⁵⁵ Bonnie L. Grad, “Georgia O’Keeffe’s Lawrence Vision” i: *Archives of American Art Journal*, Vol. 38, No. 3/4, The Smithsonian Institution, 1998:3

²⁵⁶ Bonnie L. Grad, “Georgia O’Keeffe’s Lawrence Vision” i: *Archives of American Art Journal*, Vol. 38, No. 3/4, The Smithsonian Institution, 1998:13

²⁵⁷ Bonnie L. Grad, “Georgia O’Keeffe’s Lawrence Vision” i: *Archives of American Art Journal*, Vol. 38, No. 3/4, The Smithsonian Institution, 1998:4

Alfred Stieglitz og O'Keeffes krets), anså Lawrence som en religiøs forfatter. Bonnie L. Grad siterte Seligmann:” The books of D.H. Lawrence embody the pilgrimage of a human soul in the modern world. [...] [Lawrence] would not have the human being surrender to sex, he has subordinated sex to the religious, creative motive.”²⁵⁸

I lys av fremstillingen av kvinnen i litteraturen, som i *Fleur du Mal*, *The Malignant Flower* og i D.H. Lawrence tekster, er den mest allment kjente tolkningen av O'Keeffes blomsterbilder av den erotiske art. O'Keeffe ble en meget kjent kunstner, muligens nettopp grunnet blomsterbildene som mange oppfatter som provoserende ”vaginamotiver”. I etterkant av O'Keeffe og hennes kunst kan man nesten ikke unngå denne tolkningen av store, sentraliserte blomstermotiver. Spesielt gjelder dette kunsten produsert etter feministbevegelsens inntog på 1970-tallet, med Judy Chicago i spissen. I hennes *Dinner Party*, en installasjon fra 1974-1979, er 39 kvinner representert med hver sin tallerken rundt en triangulær bordsetting. Tallerkenene er utformet som blomster. Den som representerer O'Keeffe er erotisk fremstilt. Judy Chicago spilte på den mer vulgære tolkningen av O'Keeffes kunst, og dermed svekkes muligheten til å tolke O'Keeffes kunst som symbol på det spirituelle.

I likhet med O'Keeffes blomstermotiver har *The Wise & Foolish Virgins* et feminint aspekt. Samtidig skiller det seg fra O'Keeffes sensuelle blomstermotiver, både formalt og i fargevalget. O'Keeffes blomster er taktile med myke, bølgende linjer og frodige farger som glir ubemerket inn i hverandre. DeFeos *The Wise & Foolish Virgins* har et mer romantisk, men også klassisk, uttrykk. Det har et monumentalt format, og verket bærer spor av prosessen i form av pastose penselstrøk og innrisninger. Det har valører i grått i stedet for farger, og det er har sterke kontraster. Selv om *The Wise & Foolish Virgins* innehar feminine aspekter er det vanskelig å tolke det på samme måte som O'Keeffes verk ofte har blitt tolket: som erotiske og vulgære bilder av det kvinnelige kjønnsorganet. *The Wise & Foolish Virgins* formale kvaliteter, valører og teknikk er utslagsgivende her.

5.3.4 Det kosmiske senter

Ser vi på *The Wise & Foolish Virgins* i lys av tolkningene av O'Keeffes kunst som er presentert ovenfor, så er det nærliggende å se verket i lys av Eliades ideer, hvor i dette tilfellet rosens midtpunkt representerer det kosmiske senter. Verket kan da representerer

²⁵⁸ Herbert J. Seligmann, “D.H. Lawrence: Translator” i: *Dial* 76, Februar 1924:191-193. Sitatet er hentet fra: Bonnie L. Grad, “Georgia O'Keeffe's Lawrence Vision” i: *Archives of American Art Journal*, Vol. 38, No. 3/4, The Smithsonian Institution, 1998:4

det mystiske og det spirituelle. Ser vi på DeFeos motivkrets generelt kan både hennes fjellmotiver, blomstermotiver, motiver med senteret i fokus og motiver basert på spiralen, sees i lys av Eliades ideer om universale symboler. Blomstens senter har vi allerede sett på i forbindelse med O'Keeffes kunst. I 1952 malte DeFeo en rekke *cruxiforms*, som inngår i *the Florence Series*. (Ill. 18) Selv har hun uttalt at hun ikke brukte korsene på en religiøs måte. Det var formen som appellerte til henne.²⁵⁹ I tillegg til å fremstille et senter kan, i følge Celia Weisman, korset fungere som et *axis mundi*, et annet universalt symbol for Eliade.²⁶⁰ DeFeos *cruxiforms* kan sees som *axis mundi*. Vi finner også *axis mundi* i *The Wise & Foolish Virgins*: I verksbeskrivelsen av det mest abstraherte maleriet med den mørke rosen så vi at der stilk og kalk går over i kronblader dannes en tilnærmet horisontal linje. Sammen med stilkens vertikale linje dannes et *cruxiform* som er grunnstammen for selve rosen, men også *axis mundi*.

5.3.5 Blossom

I DeFeos collage *Blossom* fra 1958, (Ill. 19) springer komposisjonen ut fra et senter. Hovedformen i verket er en spiralform, samtidig er det også en *cruxiform*. Sammen fremstår korset og spiralen, slik tittelen antyder, som en blomst. Blomstens "kronblader" er sammensatt av utklippede magasinbilder. Det er hovedsakelig fremstillinger av nakne kvinnetorsoer – såkalte *pin-ups*. Samtidig finner vi også noen utklipp av menn - plassert innerst i senteret. Selv benektet DeFeo at utklippene hadde spesifikk betydning.²⁶¹ Med utgangspunkt i de nakne kvinneskikkelsene, og blomster- assosiasjonene har mange tolket dette verket som symbol på det kvinnelige kjønn.

Utklippene av menn nevnes kun i en annen tekst: Natascha Poors doktoravhandling *Dirty Art: reconsidering the works of Robert Rauschenberg, Bruce Conner, Jay DeFeo, and Edward Kienholz*. Her drøfter hun *Blossom* i lys av 1950-tallets pornografidiskurs. Hun hevder at *Blossom* har et "skittent" budskap: pornografi og vold. De utklippede bildene av nakne kvinner og mannsansiktene leser hun som en kommentar på objektivisering av kvinner, og menn som betraktere. Poor beskriver DeFeos utklippsteknikk som aggressiv: *Blossom* er bygget opp av fragmenterte kvinnekropper som kan oppfattes som lemlested – dermed reflekterer de, ifølge Poor, det voldelige samfunnet. Samtidig hevder hun at sammensetningen av de fragmenterte utklippene, elegant montert sammen med usynlige

²⁵⁹ Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 2:6

²⁶⁰ *Axis mundi* kan forklares som kosmisk akse, verdens senter eller midtpunkt.

²⁶¹ Richard Cándida Smith, "Vectors of Emergence, Lines of Descent" i: *Jay DeFeo and The Rose*, Jane Green og Leah Levy (red.) University of California Press, Berkeley, 2003:140

overganger, danner et nytt motiv: "[...] as a group, they create a seamless, new whole." Poor understreker også at collagens natur ikke tilbyr enkle og tydelige meninger. De oppfordrer betrakteren til å danne sine egne konklusjoner og tolkninger. *Blossom* anser hun som et typisk eksempel.²⁶²

Det er forøvrig viktig å påpeke at nakne kvinneskikkelser ikke opptrer ofte i DeFeos kunst. Av den grunn er det viktig å se verkets symbolikk i forhold til DeFeos øvrige oeuvre. Poors drøfting av *Blossom* er ikke urimelig om man velger å se verket isolert. Ses derimot *Blossom* i lys av DeFeos øvrige produksjon er det lite trolig at det var hennes intensjon å gjenspeile pornografi og vold. Den nye formen collagen danner er både blomst, spiral og *cruxiform*, som alle er gjennomgående motiver i DeFeos kunst. Denne avhandlingen argumenterer derfor for at det er den nye formen - den nye helheten - som er hovedmotivet i *Blossom*. Det er mer trolig at DeFeo fragmenterte kvinnekroppene for å danne en ny *form*, enn for skape et budskap om lemlesting. De pornografiske og voldelige elementene bør derfor anses som et iboende, men underordnet aspekt. Måten DeFeo har brukt fragmenter av kvinnekropper i *Blossom* kan anses som forløper for en rekke av hennes tegninger og collager som hun laget på 1970- og 1980-tallet. Her fremstilte hun utsnitt av objekter, som for eksempel tapedispensere og kamerastativer. Fragmenteringen kan dermed anses som teknikk, men blir også en integrert del av verkets nye motiv.

I en tolkning av *Blossom* kan man ta utgangspunkt i spiralformen. Spiralen kan sees på som et skjematisk bilde av universets utvikling, og symboliserer ofte vekst. Når spiralen spinner utover kan den oppfattes som et solsymbol. En spiral i bevegelse kan symbolisere relasjonen mellom sirkelen og senteret.²⁶³ Spiralsymbolikken og blomstersymbolikken bør sees i sammenheng når man fortolker *Blossom*. Slik kan man se dette verket som symbol på liv og vekst. Blomster har som vist blitt sett på som symbol på det kvinnelige, og dermed også noe livgivende. Ved å erkjenne både de kvinnelige og de livsbekreftende aspektene ved *Blossom* kan motivet, som oppfattes som en solid og sterk form, muligens tolkes som kvinnelig styrke. Et annet moment er, ifølge kuratoren Dana Miller ved Whitney Museum, at DeFeo selv skal ha påpekt at *Blossom* "reflects the central image of *The Rose*."²⁶⁴ Krysningspunktet mellom y-aksen og x-aksen i *Blossoms* *cruxiform* danner

²⁶² Natasha Poor, *Dirty Art: reconsidering the works of Robert Rauschenberg, Bruce Conner, Jay DeFeo, and Edward Kienholz*. Thesis (Ph.D.) City University of New York, 2007:103,176-179

²⁶³ J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. Dover Publications, Inc. Mineola, New York, 2002:305

²⁶⁴ Dana Miller, Upubliserte notater for foredrag holdt på Mt. Holyoke College, 2005:4

et senter: Verket kan dermed tolkes etter Eliades ideer om senteret og *axis mundi* – og slik gis en spirituell tolkning.

D.H. Lawrence ble lest av mange i beat-miljøet, men om DeFeo kjente til hans tekster på 1950-tallet er uvisst. Eier av City Light Bookstore, Lawrence Ferlinghetti, fortalte i ett intervju: ”in our generation, there was also just a part of the general glorification of the natural man, because we had all been reading D. H. Lawrence.”²⁶⁵ Også DeFeos venn og nabo, forfatteren McClure understreker at D.H. Lawrence hadde betydning for deres miljø.²⁶⁶ Man vet med sikkerhet er at DeFeo kjente til D.H. Lawrences ideer på 1970-tallet.²⁶⁷ Kunstneren Dean Fleming, som var i DeFeos krets, fortalte at DeFeo var meget belest, og hun frekventerte City Light ofte.²⁶⁸ Til tross for at det ikke finnes dokumentasjon på at DeFeo kjente til og leste Lawrences tekster allerede på 1950-tallet er dette ikke usannsynlig. Hun kan ha vært bekjent hans ideer om seksualitet som uttrykk for det guddommelige allerede da. Bonnie L. Grads uttalelse om D. H. Lawrences diktsamlinger som levende beskrivelser av blomster som springer ut, gjerne metaforisk assosiert med kroppsdeler dukker i denne sammenhengen opp igjen. Når man betrakter *Blossoms* komposisjon er det nærliggende å se en tilknytning til D.H. Lawrence. De nakne kvinnetorsoene i *Blossom* kan i så måte tolkes som en visjonær feiring av organisk natur, men også som en fremstilling av det Lawrence anså som guddommelig.

Blakes *Blossom*

Dana Miller har påpekt en annen litterær fortolkning av DeFeos *Blossom*:

Kvinneskikkelsene kan være inspirert av Blakes poesi:

“Among the poems in *Songs of Innocence* is one entitled *The Blossom*. The transmogrification from breasts to flowers in DeFeo’s collage may have been suggested by the poem. *The Blossom* is composed of two stanzas that contrast the interaction of a blossom with a sparrow and a robin. In each of the stanzas the blossom speaks of one of the birds. The sparrow is described as seeking nectar “near my bosom” while the robin is heard sobbing “near my bosom.”²⁶⁹

Muligens så DeFeo humor i ordspillet mellom *bosom* og *Blossom*. Det kan være dette som kommer til uttrykk i collagen hennes. Uansett, med Millers fortolkning kan de nakne

²⁶⁵ Amy Goodman, R.A. Forum på: <http://raforum.info/spip.php?article4446> (opp søkt 21. februar 2009)

²⁶⁶ Michael McClure, *Scratching the Beat Surface: Essays on New Vision from Blake to Kerouac*, Penguin Books, 1982:13

²⁶⁷ DeFeo omtalte sin universitetsprofessor Margareth Peterson O’Hagen som en “D.H. Lawrence” person. *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 1:20

²⁶⁸ Dean Fleming, telefonsamtale den 14. oktober 2008

²⁶⁹ Dana Miller, Upublisert tekst, 2008:1 (“*un-cut*” engelsk versjon før oversettelse til fransk: bidrag til Centre Pompidous utstillingskatalog *Traces du Sacré*)

kvinnetorsoene i *Blossom* sies å ha en referanse til naturens blomster. I tillegg kan det kvinnelige aspektet i *Blossom* tolkes ikke bare erotisk, men også som en mors trygge favn.

5.3.6 *The Rose*

Hovedverket til DeFeo, *The Rose*, har blitt tolket på mange måter. (Ill. 20) Som tidligere beskrevet har Lippard understreket at *The Rose* både kan tolkes som den ultimate feminine rose, men at den ikke nødvendigvis skal tolkes slik. En annen tolkning er at verket forestiller en atomeksplosjon. Gerd Hennem²⁷⁰ og kunstkritiker John Perreault²⁷¹ er blant de som sier at dette er en av mange tolkningsmuligheter. Daglig ble innbyggere i San Francisco minnet på den politiske situasjonen: Byen var landets viktigste havn for de amerikanske militærtroppene.²⁷² Prøvesprengninger av atombomber var friskt i minne, i likhet med Koreakrigen (1950-1953) og den kalde krigen (1940- tidlig-1990-tallet). I tillegg pågikk Vietnamkrigen (1959-1975).

Ser man på andre kunstners fremstilling av bombeeksplosjoner er det tydelig at en form med et senter som det stråler ut fra, eller som formalt ligner blomster, gjerne blir brukt i fremstillinger av bomber. Eksempler er Clay Spohns (1898 – 1977) (Ill. 21) *Hover Machine* malt i California i 1942 (del av serien *Fantastic War Machine* fra 1941-1942). (Ill. 22) Et eldre verk er *Granaten* fra 1916, malt av den norske kunstneren Per Krohg (1889 – 1965). Også Jess (1923-2004) sin mixed media collage *Armageddon* fra 1960 kan trekkes inn i denne sammenhengen. (Ill. 23) Verdens undergang og atombombens trussel var et gjenvendende motiv i Jess' arbeider.²⁷³ I likhet med disse verkene kan man se *The Rose* som en atombombe. Derimot er det lite trolig at *The Wise & Foolish Virgins* skal leses slik. Dette til tross for at DeFeo anså *The Wise & Foolish Virgins* som et viktig verk i den forstand at det ledet opp til *The Rose*, og dermed trolig innehar mye av den samme symbolikken. Det er likevel mulig å se verket i lys av dødssymbolikk.

DeFeo så *The Rose* som del av et triptyk.²⁷⁴ Hun påpekte at triptyket innehar naturens former: *Origin* (Ill. 24) fra 1956 handlet om begynnelse, *The Veronica* (Ill. 25) fra 1957

²⁷⁰ Gerd Hennem, *På sporet av beatbohemene*, H. Aschehoug & Co., Oslo, 1998

²⁷¹ John Perreault, *Artopia*, "Jay DeFeo's *The Rose*" på:

http://www.artsjournal.com/artopia/2004/01/jay_defeos_the_rose.html (oppسøkt 4.september 2008)

²⁷² Susan Landauer, "Painting under the Shadow. California Modernism and the Second World War" i: Karlstrom, Paul J. (red.) *On the Edge of America. California Modernist Art, 1900-1950*. University of California Press, Berkeley, 1996:54

²⁷³ Michael Duncan, "Jess" i: *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*, Santa Monica Museum of Art, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005:184

²⁷⁴ DeFeo ferdigstilte den monumentale tegningen *The Eyes* i 1958, og sa senere at hun så en visjon av sitt kommende verk, *The Rose* gjennom *The Eyes*. Mange kunstnere har tidligere sammenstilt symbolene øyet

innehar blomsterformer, og *The Rose* viser det fullt utsprungne stadiet forklarte DeFeo.²⁷⁵ Disse tre verkene kan trolig anses å symbolisere liv og vekst – naturens metamorfose.

Skribenten Robert Berg²⁷⁶ underbygger en lesning av *The Rose* som symbol på liv. I artikkelen ”Jay DeFeo: The Transcendental Rose” viser han hvordan *The Rose* kan tolkes i lys av kabbalisme (jødisk mystisisme). Han viser til DeFeos venn Wallace Berman, som var inspirert av kabbalisme i sin kunst. Blant annet la Berman en hebraisk bokstav, *tzaddi*, over DeFeos nakne overkropp på ett av fotografiene han tok av henne i 1959. Numerologisk refererer bokstaven til DeFeos navn. Den er også den første bokstaven i det jødiske ordet *tzaddik*, som også er et mystisk symbol på *El Chai* (*The Lord of Life*). Berg påpeker at DeFeo gjennom sin venn Berman, kan ha hatt grunnleggende kjennskap til kabbalisme. Berg viser til at maleriet *Jewel*, som ble påbegynt i 1959, har 18 stråler. (Ill. 26) Likeledes hadde også *The Rose* på ett tidspunkt 18 ståler. Han hevder derfor det er trolig at DeFeo kjente til at i kabbalismen refererer nummeret 18 til *chai* - liv.²⁷⁷

5.3.7 Dikotomiske tolkninger

Som beskrevet kan *The Rose* tolkes som død og utslettelse, men også som symbol på liv. *The Wise and Foolish Virgins* deler det tosidige aspektet med *The Rose*, og kan på grunnlag av en dikotomisk tolkning representere liv og død. Det kan også oppfattes som et *memento mori* da det som avbildes kan leses som en roses livssyklus i to faser - man er vitne til et livs forrættelse som går mot døden. Dana Miller, kurator ved Whitney Museum, påpekte i upubliserte foredragsnotater at *The Wise & Foolish Virgins* er et av de tidligste eksempler på hvordan DeFeo skapte to malerier for å uttrykke variasjon over ett

og rosen. I stedet for å sammenstille disse i ett og samme verk, forbandt DeFeo dem ved å fortelle om relasjonene mellom *The Eyes* og *The Rose*. Slik skrev hun seg inn i kunsthistorien som en av mange kunstnere som brukte øyet og blomsten i relasjon til hverandre. *The Eyes* drøftes ikke videre i denne avhandlingen.

²⁷⁵ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:10. *The Rose*, *The Veronica* og *Origin* er strengt tatt ikke et triptyk, de er tre forskjellige verk som DeFeo så i sammenheng med hverandre. I et annet skriv har DeFeo ordlagt seg noe annerledes: triptyk er erstattet av triologi. Dette er nok en mer korrekt betegnelse av de tre verkene da de ikke er malt samtidig, har ulikt format, og ikke utgjør ett verk. ”A Conversation based on a meeting between the writer and the artist, Jay DeFeo – January 11, 1973 (at artist home 29 Millard Rd. Larkspur)” i: Oakland Museum of California Archive

²⁷⁶ Robert Berg har en PhD i kjemi, og er i tillegg utdannet advokat. Han har gjennom hele sin karriere vært aktiv innen kunstmiljøet i det jødiske samfunnet. Han har tidligere vært styremedlem ved the Judah Magnes Museum i Berkeley.

²⁷⁷ Robert Berg, “From the Collection of Whitney Museum of Modern Art. Jay DeFeo: The Transcendental Rose” i: *American Art*, (Published by The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian Art Museum) Vol. 12, No. 3 (Autumn, 1998):68-77

tema.²⁷⁸ Dualitet kom senere til å være et av kjennetegnene ved hennes kunstneriske produksjon.²⁷⁹ Som Lippard tidligere har påpekt har rosesymbolikken en dualitet: den kan for eksempel stå for jomfruelighet, men også det erotiske. Når man står ovenfor et diptyk hvor hvert av maleriene er så ulike hverandre, samtidig som de har samme motiv, åpner det for tolkning av motsetningene. Kunsthistoriker Frida Forsgren sier at *The Wise & Foolish Virgins* avbilder tydelig motsetningen mellom det gode og det onde, lys versus mørke, og liv versus død.²⁸⁰

Liv & død – sort & hvitt

Fargesymbolikk varierer innen kulturer og grupper. Hvite blomster symboliserer generelt renhet og uskyld. I vesten har sorte og hvite roser spesifikk symbolikk. Hvite roser representerer jomfruelighet, sjarm,²⁸¹ og trofasthet, i tillegg til dyp og vennskapelig kjærlighet som vedvarer selv etter døden. Innen alkymien har fargen hvit sin opprinnelse i mystisk illuminasjon, og symboliserer det spirituelle senter.²⁸² Sorte roser står for sorg da de blir forbundet med døden, forlatthet og savn. Sorte roser symboliserer ikke bare livets mørke sider, men impliserer også fornyelse. De indikerer store omveltninger, og en ny epoke med håp og lykke i den forstand at livet innebærer død, som igjen gir grobunn til nytt liv. DeFeo skal ha uttalt at grunnen til at hun brukte svart maling var for å dempe gulning av hvitmalingen, noe hun visste ville forekomme.²⁸³ Man kan derfor anse at hun ikke valgte svart for å understreke et dødsbudskap. Om man ikke vet dette, er det lett for betrakteren å tillegge DeFeos mørkeste blomster et dødsaspekt, slik som den sorte rosen i det ene av de to maleriene som utgjør *The Wise & Foolish Virgins*.

Blomster kan også være et bilde på livets forgjengelighet.²⁸⁴ Denne tolkningen er lett å tillegge *The Wise & Foolish Virgins*, noe Gerd Hennum har påpekt.²⁸⁵ I denne sammenheng, og sett i lys av vestens fargesymbolikk, kan maleriet med den utsprungne

²⁷⁸ Som beskrevet i kapittel 4 var *The Wise & Foolish Virgins* ikke påtenkt å være et diptyk. Men, ut fra hele serien med rose motiver var det disse to maleriene DeFeo valgte å presentere som et diptyk. Trolig ble disse to maleriene valgt nettopp fordi de viser ett motivs dualistiske sider.

²⁷⁹ Dana Miller, Upubliserte notater for foredrag holdt på Mt. Holyoke College, 2005:6

²⁸⁰ Frida Forsgren, *Beatkunst i Norge*, Forlaget Press, 2008: 123

²⁸¹ J.C. Cooper, *Symboler. En oppslagsbok*. Thames & Hudson. 1983:159

²⁸² J.E Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. Dover Publications, Inc. Mineola, New York. 2002:58

²⁸³ Douglas M. Davis referert til i: Bill Berkson, "Without *The Rose*: DeFeo in Sixteen Americans" i: *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, 2003:48. Opprinnelig hentet fra: Douglas M. Davis, "Miss DeFeo's Awesome Painting Is Like A Living Thing Under Decay" i: *National Observer* (14 July 1969):16

²⁸⁴ J.C. Cooper, *Symboler. En oppslagsbok*. Thames & Hudson. 1983:19

²⁸⁵ Gerd Hennum, "Beat – slått ut og saliggjort. Wenneslandsamlingen – et stykke beat-kultur i Norge. (20.mars 1999)" i: *P2 Akademiet Q, Bind 17*, Kulturredaksjonen NRK P2, Vidarforlaget A/S, Oslo, 2000:153-154

hvite rosen symbolisere liv, mens den mørke rosen kan symbolisere døden. Som beskrevet ovenfor kan en sort rose symbolisere døden, men likeledes impliserer døden nytt liv. Dette aspektet var DeFeo tydelig opptatt av. Hun fortalte kritikeren Al Morch: “[*The Rose*] affirms death as a condition of life which eventually adds up to infinity.”²⁸⁶ Som beskrevet på side 36, først etter et halvt år fikk *The Rose* sin første tittel:²⁸⁷ *Deathrose*. Senere skiftet arbeidstittlen til *The White Rose*. Selv sa DeFeo: “The feeling was organic – it grew like a living plant. This is why I changed the name from *Death Rose* to *The Rose*. The finished work had living qualities.”²⁸⁸ Dette stemmer overens med kunstneren Michael Bowens utsagn: ”She [DeFeo] was all about life. Her art was organic and alive.”²⁸⁹

Dualiteten i DeFeos kunst henger muligens sammen med hennes interesse for symbolisme: I følge kuratoren Maurice Tuchman var et av kjennetegnene ved symbolistene deres interesse for dualisme. Dette var en av deres fundamentale spirituelle impulser.²⁹⁰ Med tanke på at DeFeo anså seg som symbolist kan man anta at dualiteten vi ser i *The Wise & Foolish Virgins* er uttrykk for det spirituelle. Da motivet er roser står muligens verket for det åndelige i naturen. Ved å sette motpoler opp mot hverandre tydeliggjøres de. Liv og død er uatskillige, men som beskrevet var trolig den livsbekreftende symbolikken viktigere enn dødsbudskapet for DeFeo.

5.3.8 *The Wise & Foolish Virgins* som et memento mori?

Rosene i *The Wise & Foolish Virgins* kan også tolkes som et memento mori. I slike fremstillinger er metamorfose, forfall og forråtnelse aspektene som presenteres. *The Wise & Foolish Virgins* kan anses å inneha disse trekkene.

Sitatet nedenfor er hentet fra Thomas Albrights omtale av utstillingen av Wenneslands samling på American Salvage Company. Sitatet synliggjør aspekter ved *The Wise & Foolish Virgins* som relaterer seg til memento mori symbolikk:

“There are two of Jay DeFeos most magnificent paintings of mysterious Baudelairrian flowers, one almost visibly unfolding out of a matrix of white paint, briefly blooming and

²⁸⁶ Al Morch, ”The prize rebirth of an abstractionist” i: *San Francisco Examiner*, 23.april 1984:B16

²⁸⁷ Jay DeFeo, Kassettopptak av et foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museums of California, Archive.

²⁸⁸ “A Conversation based on a meeting between the writer and the artist, Jay DeFeo – January 11, 1973 (at artist home 29 Millard Rd. Larkspur)” i: Oakland Museum of California Archive. (Forfatteren av skrevet er ukjent, men var trolig en av museets ansatte).

²⁸⁹ Michael Bowen, i samtale den 11.februar 2008, Stockholm

²⁹⁰ Maurice Tuchman, “Hidden Meanings in Abstract Art” i: Edward Weisberger (red.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art. 1.utgave, 2.opplag. Abbeville Press Publishers, New York, 1986:32. Tuchman var kurator for utstillingen *The Spiritual in Art* ved LACMA.

then dying in a dripping cascade of black, eloquent even amid the deterioration that has set into its surface.”²⁹¹

Albrights utsagn er riktignok noe utydelig: Han beskriver DeFeos blomster i flertall, for deretter å si at *en* blomst springer ut og blomstrer, før den dør i en kaskade av sort. Albrights beskrivelse antyder at han så verket som en fremstilling av *en* blomst, og dens livssyklus fra knopp til forråtnelse. Samtidig vitner hans beskrivelse: “*deterioration that has set into its surface*”²⁹² om forfall. Før han kommer inn på dette beskriver han DeFeos blomster som mystiske Baudelairske blomster. Hva han mente med dette kommer trolig frem i en annen artikkel han skrev: ”[...] Baudelairean undertones of death and eroticism [...]”²⁹³ Trolig mente han at blomstene kan leses som rovlustne blomster, slik Baudelaire fremstiller blomster i *Fleur du Mal*. Slik kan verket tolkes som symbol på forfall: blomstene står da som symbol på en kvinnes ødeleggende makt. Ifølge Albright beskrev DeFeo inspirert av Baudelaire. Det er ikke bekreftet at DeFeo kjente hans tekster, men hennes venner Wallace Berman og Philip Lamantia beundret ham. Berman inkluderte flere av Baudelaire dikt i *Semina*, et håndtrykket tidsskrift med dikt og kunst som han produserte selv.²⁹⁴ *Semina* ble kun distribuert til Bermans venner og bekjente, deriblant DeFeo. Man kan dermed anta at hun kjente til Baudelaire og hans dikt.

Ugly beauty

Baudelaire var opptatt av metamorfose: Han så skjønnhet i det forandelige og flyktige. Dette utgjorde halvdelen av kunsten for Baudelaire, den andre halvdelen representerte det uforanderlige og evige.²⁹⁵ Baudelaire definerte skjønnhet på en ny måte. Han fornyet den klassiske estetikken, gjennom å integrere temaer og motiver, som tidligere var utelukket fordi de ble ansett som stygge.²⁹⁶ Baudelaire ideer om skjønnhet er forenelig med estetikken innenfor Jay DeFeos vennekrets. Særlig assemblage-kunstnerne så verdien i det forfalne og forkastede de fant i samfunnet. De skapte kunst ut av materialene de kom over. På sin studietur til Europa så DeFeo estetisk verdi i de slitte husfasadene i Paris.²⁹⁷

²⁹¹ Thomas Albright, “Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives” i *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971

²⁹² Thomas Albright, “Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives” i *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971

²⁹³ Thomas Albright, “2 Artists 'Relearning' How to Paint” i: *San Francisco Chronicle*, 14.februar 1983

²⁹⁴ Michael Duncan, “Semina as Art” i: *Semina Culture. Wallace Berman & His Circle*. Santa Monica Museum of Art, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005:21

²⁹⁵ Charles Baudelaire, “Det moderne livs skjønnhet” i: *Kunsten og det moderne liv*, (Oversatt av Arne Kjell Haugen), Solum Forlag, Oslo 2000:114

²⁹⁶ Baudelaire, Charles. “Det moderne livs skjønnhet” i: *Kunsten og det moderne liv*. (Oversatt av Arne Kjell Haugen), Solum Forlag, Oslo 2000:101-117

²⁹⁷ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 2:

Muligens er det dette som kommer til uttrykk i *The Wise & Foolish Virgins* bakgrunn, og som Albright beskriver som *deterioration*. Om man tolker *The Wise & Foolish Virgins* i lys av Baudelaires ideer kan verket symbolisere skjønnheten i det forandelige. Selv den abstraherte sorte rosen malt slik Albright antyder, som en *Fleur du Mal*, kan anses å stå for skjønnhet. Albright omtaler et annet av DeFeos verk som ”a rare monument to 'ugly' beauty” – en beskrivelse som kan overføres til *The Wise and Foolish Virgins*.²⁹⁸

I verksanalysen kom det frem at det ene maleriet har en stor rift i papiret, som er forsøkt reparert med store mengder lim. Trolig oppstod denne skaden da lerretet ble limt på baksiden av papirmaleriet (jamfør skriv om konservering i appendiks). Som beskrevet var beat-generasjonens kunstnere opptatt av gjenbruk og prosess. Trolig aksepterte DeFeo skaden som en del av prosessen, og dermed del av verket, selv om den ikke var intendert. Med tanke på verkets mulige tolkning som et memento mori kan riften, i DeFeos øyne, ha tilført verket en ekstra dimensjon innen forfallestetikken. Både at skaden var et resultat av prosess, og at det kunne forsterke opplevelsen av en tolkning av verket, kan ha vært årsaken til at DeFeo ikke brydde seg om hvor synlig riften var, og ikke minst hvor ”stygt” reparasjonen av den ble utført. Om så er tilfelle er dette med på å belyse at DeFeo var vel så opptatt av det prosessuelle som av det ferdige verket. Verkets bakgrunn fremstår som forfallen, både grunnet teknikken den er fremstilt med, men også grunnet skaden. Slik er den med på å forsterke fremstillingen av forvitrende blomster - et memento mori.

Som argumentasjonen viser er det mulig å tolke *The Wise & Foolish Virgins* som et memento mori - en utsprunget ung rose og en vissen døende rose, eller en og samme rose i to forskjellige livsstadier. En slik lesning foreslår at verket innehar elementer av død og forråtnelse. Derimot, som verksanalysen viste fremstår begge rosene som sterke og vitale. Motivet kan derfor tolkes som to roser, avbildet i samme stadiet, men hvor den ene rosen er fremstilt betraktelig mer abstrahert enn den andre. Abstraheringen gir oss inntrykk av at blomsten er i ferd med å visne. Motivets bakgrunn fremhever dette, da den kan oppfattes som våt og dryppende. Ifølge Albright, som en kaskade. Derimot, som verksanalysen synliggjorde, henger ikke blomsten med hode - den strekker seg kraftfullt og stolt oppover og fremstår som vital og sterk.

²⁹⁸ Thomas Albright, “Strong Works by Powerful Artist” i: San Francisco Chronicle, 7.februar 1980:46. Verket Albright beskrev var *Incision*, som tilhører San Francisco Museum of Modern Art.

5.3.9 Fjellet

Carter Ratcliff,²⁹⁹ Alexander Fried³⁰⁰ og Michael Kimmelman³⁰¹ er blant mange som trekker frem assosiasjoner til fjell, vulkaner og geologiske formasjoner som en av tolkningsmulighetene av *The Rose*. Man skal ikke se bort fra at DeFeos oppvekst hos bestemoren i Colorado påvirket hennes fasinasjon av fjell. Likeledes kan hennes opplevelser av hulene i Spania som hun besøkte i løpet av Europaturen i 1951-1952 hatt innvirkning. I et brev til Henry Hopkins skrev DeFeo:

”About color. I think you will concur that this is not non-color, but rather a very low key close color range that is inseparable from textural considerations. Also I enjoy the rather ironic choice of this color range for forms that are essentially lyrical. 'Color' would weaken my work. (Imagine *The Rose* in pink! And I think that nature's velvet-like petals translate very nicely into sensuous rock!).”³⁰²

Få ville nok tolket *The Rose* som fjell, stein eller lava om maleriet hadde vært rosa. DeFeos fasinasjonen for fjell varte livet ut: Fjellmotiver dukket opp igjen i kunsten hennes mot slutten av livet, og i 1987 besteg hun Mt. Kenya. Som vi tidligere har sett malte DeFeo *Mountain Series* i perioden før *The Wise & Foolish Virgins* og *The Rose* ble påbegynt. (Ill. 27) I følge DeFeo var fjell og fjellklatring noe som opptok henne og omgangskretsen.³⁰³ I følge DeFeos daværende mann Wally Hedrick hadde han og DeFeo en romantisk fasinasjon for fjellklatring. De var særlig interessert i den første bestigningen av Mount Everest i 1953.³⁰⁴ Han har også påpekt at fjellklatring på mange måter er en spirituell aktivitet.³⁰⁵ DeFeo fortalte selv i intervjuet med AAA: “I think the subject matter [mountains] just kind of lent itself to the abstract expressionist movement.”³⁰⁶ Videre påpekte hun at hennes gode venn og nabo, James Kelly, malte

²⁹⁹ Carter Ratcliff, “Art and the Limits of Language. A critical approach to *The Rose*” i: Jane Green og Leah Levy (red.) *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, 2003:149, 153

³⁰⁰ Bill Berkson, “The Romance of *The Rose*” i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952- 1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:30

³⁰¹ Michael Kimmelman, “The Art of Maximizing Your Time” i: *The Accidental Masterpiece. On the Art of Life and Vice Versa*, The Penguin Press, New York, 2005:114

³⁰² Jay DeFeo, brev til Henry Hopkins, 21.juni 1978. Estate of Jay DeFeo. Sitatet er hentet fra: Dana Miller, Upubliserte notater til foredrag holdt på Mt. Holyoke College, 2005:14. (Interessant nok er grått, i følge Cirlots symbolordbok, relatert til jorden og til vegetasjon. J.E Cirlot. *A Dictionary of Symbols*. Dover Publications, Inc. Mineola, New York. 2002:52-56)

³⁰³ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:6

³⁰⁴ Lewallen Constance, “Mountain Climbing” i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:24

³⁰⁵ Wally Hedrick interview, 1974 June 10-June 24, Archives of American Art, Smithsonian Institution <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/hedric74.htm> (oppsøkt 5.desember 2008).

³⁰⁶ *Oral history interview of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Del 3:6-7

lignende motiver. Også Wally Hedrick gav enkelte av sine verk titler som referer til fjell. Et eksempel er *American Everest*, en pyramideformet skulptur av ølbokser, fra tidlig 1950-tallet.³⁰⁷

Historieprofessor Richard Cándida Smith hevder i sin bok *Utopia and Dissent at The Rose* var inspirert av DeFeos forkjærlighet for fjellklatring. Videre hevder han at: "as she [DeFeo] explored the serrated visual structure of valleys, peaks, and canyons, she believed she explored her own spiritual relationship to the earth."³⁰⁸ I så måte er Eliades universale symboler, hvor fjell tolkes som kosmiske sentre, relevant å bruke i tolkning av DeFeos kunst. Former som kan assosieres med fjellformasjoner finner vi også i *The Wise & Foolish Virgins*. Den utsprungne rosen i det figurative maleriet vokser frem fra noe som kan sees som en revne i fjellet. I bakgrunnen av blomsterknoppen finnes trekantformer som kan tolkes som fjelltopper i det fjerne. Slik sett har verket senteret som symbol i dobbelt forstand - det kosmiske fjell og rosens senter. En annen assosiasjon til fjell finner vi i det mer abstraherte maleriet, da det Gerd Hennem beskriver som "en giftdryppende rose" kan sees på en annen måte. Thomas Albright er inne på dette i sin beskrivelse av motivet - "en rose i en kaskade av sort." Muligens er det ikke rosen som drypper, men bakgrunnen. Kan det vi ser i maleriets bakgrunn være inspirert av dryppstein? Flere av hulene nord i Spania har stalakittformasjoner. Om DeFeo besøkte disse på studieturen er uvisst, men det er en mulighet for det. Dette er muligens en overtolkning av motivet: Selv om dette elementet i maleriet kan beskrives både som en kaskade av sort, en dryppende rose og dryppstein er det trolig bare DeFeos spontane teknikk som kommer til syne her.

5.3.10 Doctor Jazz

DeFeos *Doctor Jazz* (1958) ble malt omtrent i samme periode som *The Wise & Foolish Virgins*, og har tilnærmet samme format.³⁰⁹ (Ill. 29) Det beskrives av mange, deriblant

³⁰⁷ Wally Hedrick interview, 1974 June 10-June 24, Archive of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/hedric74.htm> (oppøkt 5. desember 2008)

³⁰⁸ Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*. University of California Press, Berkeley, 1995:195. Hvor Cándida Smith har denne informasjonen fra er uvisst da han dessverre er svært sparsommelig med fotnoter.

³⁰⁹ Walter Hopps, "Think of Jay DeFeo Dancing to Count Basie Playing 'One O'Clock Jump'" i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:5

Walter Hopps, som en hyllest til jazzmusikeren Count Basie,³¹⁰ - en av DeFeos favoritter.³¹¹

DeFeos første ektemann, Wally Hedrick hadde en annen formening: Han fortalte Gerd Hennem at *Doctor Jazz* er en maskulin motpart til *The Wise & Foolish Virgins*. Wally Hedrick skal videre ha antydnet at verkene var svært personlige, og ment erotisk: ”Det vi var opptatt av den gang – foruten politikk – var religion og sex.”³¹² På bakgrunn av dette kan verkene tolkes som en form for selvportretter. En slik tolkning vil stemme overens med at DeFeo selv fortalte Deborah Rudo ved Oakland Museum at hun anså alle sine verk som en form for selvportretter.³¹³ Som malerier med et personlig innhold kan *The Wise & Foolish Virgins* tolkes som et selvportrett, med dikotomisk karakter: Maleriet til venstre, den mest figurative rosen, kan tolkes som en kultivert *city-Jay*, og maleriet til høyre, den mest abstraherte og spontant malte rosen, fremstilt som mer uregjerlig natur, kan tolkes som *country-Jay*.³¹⁴ En tilsvarende måte å se denne dualiteten på er å se maleriet til venstre som en ung og dannet pike - Mary Joan, og maleriet til høyre som kunstneren Jay. En slik tolkning vil muligens også kunne forklare tittelvalget. I begge tilfellene kan verket også sees som en avbildning av DeFeos kvinnelighet, her forstått som jomfruelighet og det erotiske.

Doctor Jazz kan sees som en fremstilling av en hals på et strengeinstrument, men også som ett fallossymbol. Bildet kan slik leses som maskulint og som et portrett av Wally Hedrick, som var banjospiller i *Studio 13 Jazz Band*. En lesning av verket som personlig og erotisk er slik mulig. Samtidig bør man ta i betraktning at Wally Hedrick sa i et intervju at han aldri diskuterte symbolikken til *The Rose* med Jay DeFeo: ”Actually, we never talked about it.”³¹⁵ DeFeo malte verket i en periode over åtte år, i deres felles hjem. Det er derfor tvilsomt at han diskuterte betydningen av *The Wise & Foolish Virgins* med DeFeo. Samtidig skal man ikke være for påståelig da han innledningsvis sa at verket er svært personlig karakter, det er derfor mulig at han kjente DeFeos intenderte symbolikk i

³¹⁰ Flere har påpekt at *Doctor Jazz* forestiller halsen på et strengeinstrument, det er med andre ord ikke Count Basie sitt eget instrument det skal forestille, for han var pianist og organist.

³¹¹ Walter Hopps, “Think of Jay DeFeo Dancing to Count Basie Playing ‘One O’Clock Jump’” i: Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser, *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, Pennsylvania, 1996:5

³¹² Gerd Hennem, *På sporet av beatbohemene*. H. Aschehoug & Co., Oslo, 1998:183

³¹³ Jay DeFeo i intervju med Deborah Rudo, “Oakland Museum Arts Research (Archival Survey) 7.april 75.” Oakland Museum of California, Archive.

³¹⁴ Se i kapittel 3.4 om Jay DeFeo, side 25

³¹⁵ Wally Hedrick i intervju med Leslie Goldberg på:

<http://www.dirosapreserve.org/interviews/hedrick/index.html> (opp søkt 3.mars 2009) Side 4.

(Mye av Hedricks kunst bærer preg av hans sterke interesse for politikk.)

akkurat disse verkene. Her er det også berettiget å påpeke at Wally Hedrick trakk frem emnet sex og erotikk i de fleste intervjuer. Man må derfor spørre seg om det er hans egen tolkning han presenterte Hennem, og ikke hva DeFeo selv la i verkene.

5.3.11 *Apparition*

I 1956, to år før *The Wise & Foolish Virgins* ble malt, tegnet DeFeo *Apparition*. (Ill. 30) En delikat, sart og presis blyanttegning på papir. Den refererer til Leonard da Vincis kjente tegning fra cirka 1506, (ofte omtalt som *Study of Star of Bethlehem*) som er en studie av botanikk.³¹⁶ Fuglestjerner (*Star-of-Bethlehem*)³¹⁷ og anemoner var blant blomsterartene som fremstilles i studien. (Ill. 31) DeFeos *Apparition* er derimot en abstraksjon av Leonardo da Vincis' studie - en organisk fremtoning som vokser ut i en spiralform. Formen flyter i noe som fremstår som et udefinerbart og grenseløst rom. Figuren fyller nesten hele billedrommet og manifesterer slik sitt nærvær. Figuren har lange gressaktige blader. Grunnet de bølgende formene kan de tolkes som sjøgress. Hele figuren kan også oppfattes som en (sjø) anemone, et havdyr som ser ut som en blomst. Kanskje kan *Apparition* tolkes som havets rose. Kurator Marla Prather ved Whitney Museum påpeker også at en slik lesning er mulig. Hun skriver at DeFeo interesserte seg for Leonardos tegninger av botanikk og vann, og bevegelsene i dets strømninger.³¹⁸

Denne interessen kommer også tydelig frem i noen av smykkene DeFeo livnærte seg av tidlig på 1950-tallet. Smykkene hadde sin opprinnelse i små wire-skulpturer.³¹⁹ Skissen merket med no.53 (Ill. 33) og fotografiet (Ill. 32) av en ferdig øredobb viser at disse smykkene har felles formspråk med *Apparition*. Snøreaktige metallstrenger bølger seg ut fra et senter. Øredobben vekker assosiasjoner til brennmanetens tentakler. DeFeos interesse for vann bunner trolig i at det har et mystisk aspekt. Havet er hemmelighetsfullt. En noe tidligere kunstner som var del av San Franciscos abstrakte ekspresjonisme er Walter Kuhlman (1918-). Inspirert av sine dykkeropplevelser på the Virgins Islands malte han *Untitled #9*, 1948. (Ill. 34) Maleriets motiv kan assosieres med taggete sjøanemoner,

³¹⁶ Marla Prather, "Beside *The Rose*" i: Jane Green og Leah Levy (red.) *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, 2003: xiv. DeFeo sier det også selv på kassettopptaket fra foredraget hun holdt på Oakland Museum of California, 21.mars 1979. Oakland Museum of California, Archive.

³¹⁷ Det latinske navnet på blomsterarten er *ornithogalum umbellatum*.

³¹⁸ Marla Prather, Foreword: "Beside *The Rose*" i: Jane Green og Leah Levy (red.) *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, 2003:xiv

³¹⁹ Jay DeFeo påpekte under sitt foredrag på Oakland Museum i 1979 at blant inspirasjonskildene til *The Rose* var et av hennes smykker, et anheng med en sirkulær plate med en diameter på 2.5 inches (ca.6.4 cm). Kassettopptak fra foredrag Jay DeFeo holdt ved Oakland Museum 21.mai 1979, Oakland Museum of California, arkiv. Anhenget er nå i Oakland Museums eie. Anhengets plate er en bevegelig disk, over den er det lagt wire og perler i et mønster, som kan minne om en kråkebolle sett ovenfra.

men også sjøstjerner.³²⁰ Som beskrevet innehar *Apparition* en kvalitet som minner om havets planter. Den botaniske anemonen har vært forbundet med Afrodite, og Adonis som var en årlig plantegud for liv-død-gjennfødelse. I renessansen var anemonen symbol på livets forgjengelighet.³²¹ Det har ikke lyktes å stadfeste om sjøanemonen generelt innehar en egen symbolikk, men elementet vann har lenge vært forbundet med livgivende symbolikk. DeFeo fremstilte et annet motiv, *After Image*, som også kan knyttes til havet. (Ill. 35) Her er et skjell motivet. Skjell referer gjerne til feminin form som kan beskrives som en beholder (livmor), og vannsymbolikk – som begge har livgivende symbolikk. Selv om det ikke er øyeblikkelig åpenlyst at *Apparition* og *The Wise & Foolish Virgins* har fellestrekk, så innehar de mye av den samme symbolikken. Motivene i begge verkene kan leses som symbol på det kvinnelige, og begge har et senter som kan symbolisere det kosmiske senter. *After Image*, og skissen og fotografiet av øredobben DeFeo skapte minner oss på at mye av hennes produksjon har formale fellestrekk. De minner også om hennes gjentatte bruk av motiver med opphav i naturen, denne gangen muligens maritim flora og fauna. *Apparitions* tittel skisserer at verket kan ha en relasjon til det mystiske: ”Apparition” kan oversettes med fremtoning, åpenbaring, gjenferd og tilsynekomst. Begrepet har vært brukt som en referanse til det mystiske av andre kunstnere, for eksempel Gustave Moreau (1826-1898) som malte *The Apparition*, cirka 1874-7, (Ill. 36) og Salvador Dalí (1904-1989) som malte *Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach*, 1938-1939. (Ill. 37)

5.3.12 Fotocollager fra 1970-tallet

På 1970-tallet da DeFeo igjen begynte å skape kunst, etter flere år tilbaketrasket fra kunstverdenen, ble fotografering en interesse. Kurator for fotografi ved Houston Museum of Fine Arts Ann Wilkes Tucker har vist at natur og botanikk da ble en utømmelig inspirasjonskilde for DeFeo. En fjerdedel av DeFeos fotografier har planter som motiv,³²² rosen er også her fremtredende. DeFeo hadde innen denne tiden flyttet ut av selve San Francisco, og hadde egen hage. Botaniske hager, tantens hage og hennes egen hage ble steder DeFeo oppsøkte for å fotografere. DeFeo eksperimenterte i mørkerommet og fremkalte gjerne ulike versjoner av samme motiv - fra lyst til mørkt. Ikke så uventet foretrakk hun sort/hvitt

³²⁰ Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, The University of California Press, California, 1996:68

³²¹ Görel Cavalli-Björkman og Ingrid Lindell, *Blomsterspråk*, Nationalmuseum, Stockholm, 2007:241

³²² Ann Wilkes Tucker, “When a Plant is not a Plant: The Botanical Photographs of Jay DeFeo” i: Dana Miller og Anne Wilkes Tucker, *Jay DeFeo. No End: Works on Paper from the 1980s. Botanical: Photographs from the 1970s*. Dwight Hackett Projects, Santa Fe, 2006:37

fotografiet.³²³ Mange av disse fotografiene ble så brukt i fotocollager,³²⁴ hvor hun klypte ut motivene og monterte dem på andre fotografier, eller på bemalet papir eller papp.

Kunsthistoriker Brigid Doherty skrev i 1989 artikkelen ”Imaging Seeing” om DeFeo. Hun vektlegger blant annet en av DeFeos fotocollager med en rose som motiv, (uten tittel) fra 1975.³²⁵ Doherty skriver at DeFeos tidligere roser var konstruert mer geometrisk enn med botaniske former. Fotocollagen tolker hun som representerende, som en reproduksjon - en kunstig likhet. Hun skrev at DeFeos ulike roser viser hennes tiltrekning til å forandre stil og medium. Doherty anså ikke DeFeos roser som symbolske eller sentimentale, og hevdet at de ikke var tiltenkt mening.³²⁶ Ser man derimot alle DeFeos roser under ett, ikke bare fotocollagen Doherty her skrev om, er det tydelig at DeFeo ikke bare var tiltrukket av rosens formale aspekter. Denne avhandlingen underbygger at roser trolig hadde en spesiell mening for DeFeo. Selv om hun var opptatt av blomstens form, var hun også opptatt av symbolikk. Som tidligere beskrevet var rosen et motiv som DeFeo vendte tilbake til gjennom hele karrieren. I tillegg kan man si at hun identifiserte seg med rosen: Når DeFeos gode venn Bruce Conner ringte henne pleide hun å presentere seg som ”Rose” når hun tok telefonen.³²⁷ En annen av hennes fotocollager, *Collage for Bruce Conner*, fra 1973 kan sies å inneha symbolikk som henviser til de utallige telefonsamtalene mellom DeFeo og Conner. (Ill. 38) Det mest sentrale elementet i collagen er en telefonskive, under denne er to utklippte fotografier av roser montert. DeFeo kalte Conner for *Telephone* i enkelte sammenhanger.

Et annet eksempel på fotocollagene er verket med Estate # E1211 (uten tittel) fra ca. 1972-1973. (Ill. 39) Et utklippt fotografi av en rose er her montert på bemalet grunn. Rosen svever vektløst rundt i noe som kan oppfattes som et uendelig rom. Bakgrunnen består av elementer med firkantede former, men de viser ikke til noe konkret. Den viser slik tilbake til både *The Wise & Foolish Virgins* og *Apparition* og deres bakgrunners øyensynlige uendelige bakgrunner. Rosen oppfattes mystisk og uten forbindelse med vårt univers. Dette verket fremstår mer mystisk enn både *The Wise & Foolish Virgins* og *Apparition*: selve rosen er

³²³ Ann Wilkes Tucker, “When a Plant is not a Plant: The Botanical Photographs of Jay DeFeo” i: *Jay DeFeo. No End: Works on Paper from the 1980s. Botanicals: Photographs from the 1970s*. Dwight Hackett Projects, Santa Fe, 2006:37-38

³²⁴ Estate of Jay DeFeo skiller mellom collagene og fotocollagene til DeFeo: collager er sammensatt av utklippte magasinbilder, mens fotocollagene er sammensatt av DeFeo egne fotografier.

³²⁵ Verket er avbildet i katalogen *Jay DeFeo: Works on Paper*. University Art Museum, University of California, Berkeley, 1989:14

³²⁶ Brigid Doherty, “Imagine Seeing” i: *Jay DeFeo: Works on Paper*. University Art Museum, University of California, Berkeley, 1989:39-40. Dohertys bruker benevnelsen *floral forms*, den er her oversatt til botaniske former.

³²⁷ Leah Levy i samtale den 12.juni 2007, North Berkeley

realistisk. Det er en bestemt rose som er avbildet - samtidig som den er utopisk grunnet sin svevende tilstand. Enkelte av fotocollagene har DeFeo fargelagt for hånd. Et eksempel er verket med Estate # P1301 (uten tittel), her svever tre roser fritt over bakgrunnen, hvorav en er svakt fargelagt i blått.³²⁸ Blå blomster er et symbol på det umulige. De relateres til ”det mystiske senter.” Både roser - særlig de blå - og det mystiske senter er symbol på ”den hellige gral.”³²⁹ DeFeos fotocollager fra 1970-tallet, presentert ovenfor, har ikke bare rosemotivene som fellesnevner, men også fotografiets tekniske egenskap – det fryser tid. I likhet med *The Wise & Foolish Virgins*, hvor man ikke kan se om stilkene er forbundet med bakken, har ingen av rosene i fotocollagene stilker som vitner om en jordlig forbindelse. Dette medfører at rosene har også et element av uvirkelighet over seg. Nok en gang er roser avbildet i noe som fremstår som et uendelig rom. Rosene svever fritt i billedrommet, som fremstår som grenseløst. DeFeo har konsentrert seg om formen. Ved å fokusere på rosens form, og la bakgrunnen fremstå som tom og uendelig, blir motivet rosens markante trekk: Overlappende kronblad som snor seg inn mot blomstens senter. Rosene fremstår mystiske. Kronbladene dekker selve senteret av blomstene, som svever vektløst over bakgrunnen.

En annen kunstner, med et relatert verk i Wenneslandsamlingen, er Sätty³³⁰ (1939-1982). I dag henger hans collage *A Rose is A Rose is a Rose* (udatert, trolig sent 1960-talls) på Kristiansand Katedralskole Gimle. (Ill. 40) Tittelen er inspirert av Gertrud Steins berømte strofe fra diktet *Sacred Emily* fra 1913. I Sättys collage svever en utklipt mørkeblå rose over bakgrunnen, med en svakt blåtonet rose svevende foran denne igjen. Kunstneren Salvador Dalí malte *Meditative Rose* i 1958. (Ill. 41) Det fremstiller en svevende rose. Dalí malte i dette tilfellet selve rosen realistisk og billedskjønn. Rosens form er ikke strukket ut eller fremstilt som en myk, flytende masse slik de mer kjente drømme- og marerittmotivene hans ofte ble. Likevel er det noe enigmatisk over maleriet siden rosen er tatt ut av sitt naturlige element og svever vektløst over landskapet som danner bildets bakgrunn. Fellesnevneren for DeFeos collage uten tittel (Estate # E1211), Sättys *A rose is a rose is a rose* og Dalís *Meditative Rose* er det mystiske aspektet. Det er lite trolig at det er selve rosen som er verkenes innhold, men dens symbolske betydning. Det er mulig at det er rosens *form* som var utslagsgivende for de tre kunstnernes valg av motiv i: Rosebladene hindrer innsyn til motivets kjerne, og gjør den til et velegnet symbol for det mystiske, det hemmelige og det uforklarlige. I likhet med *The Wise & Foolish Virgins*

³²⁸ Dessverre er ikke denne collagen avbildet i avhandlingen da The Estate of Jay DeFeo ikke har laget en reproduksjon av alle fotocollagene enda. Fotocollagene er svært ømfintlige og det er derfor et utfordrende prosjekt å fotografere dem, ikke uten risiko for å svekke verkenes kvalitet.

³²⁹ J.E. Cirlot. *A Dictionary of Symbols*. Dover Publications, Inc. Mineola, New York, 2002:110

³³⁰ Hans fulle navn var Wilfried Podrieck, men han gikk under kunstnernavnet Sätty.

deler disse tre verkene en tidløshet der rosene svever isolert i noe som fremstår som et grenseløst rom som fortsetter utenfor verkenes rammer. Sett i lys av Sätty og Dalís fremstillinger kan DeFeos roser, både i fotocollagene og i *The Wise & Foolish Virgins*, stå som symbol på det mystiske.

5.3.13 *Cabbage Rose*

Det gikk mer enn 15 år fra *The Wise & Foolish Virgins* ble malt til DeFeo malte *Cabbage Rose* i 1975. (Ill. 42) Motivet fremstiller ikke en rose, men grunnet DeFeos tittelvalg kan det assosieres med en. *Cabbage Rose* er inspirert³³¹ av et fotografi DeFeo tok av et marikåpeblad.³³² DeFeo fremkalte en hel serie av dette fotografiet, i ulike nyanser. Det mørkeste fotografiet har sterke kontraster mellom lys og skygge, og er så mørkt at man ikke kan se bladets senter. Maleriet er hovedsakelig malt i akryl, med emalje, oljepasteller og kritt.³³³ Selv om DeFeo ikke planla det så hun i ettertid at maleriet kan sees som en variant av ”the White Rose” (arbeidstittel på *The Rose* i en periode).³³⁴ Richard Cándida Smith påpeker at riller ble et vedvarende element i DeFeos motiver etter 1970, og at disse viser tilbake til *The Rose*.³³⁵ I *Cabbage Rose* er det snakk om illusjonistiske riller, ikke i relieff som i *The Rose*. *Cabbage Rose* har et hardere uttrykk og mørkere valører enn DeFeos tidligere rose motiver. Grunnformen som bygger opp ”rosen” i *Cabbage Rose* er basert på trekanten, og skiller seg fra de mer organiske formene i både *The Rose* og *The Wise & Foolish Virgins*. Formalt kan *Cabbage Rose* med sine trekantelementer plasseres mellom de skarpe kantene i *Jewel*, og de mer organiske rillene i *The Rose*. Selv om *Cabbage Rose* skiller seg fra *The Wise & Foolish Virgins* viser det også tilbake til det som kan assosieres med fjellformasjonene i den figurative rosens bakgrunn. Formalt sett kan *Cabbage Rose* anees som en forløper for DeFeos mer utstrakte bruk av trekanten som grunnelement i verk hun produserte på 1980-tallet. Særlig fremtrede er trekantformen i fjellmotivene. *Cabbage Rose* skiller seg også fra *The Rose* ved at det ikke har et senter i midten av ”rosen,” - kun et tomrom: Maleriets senter sviner hen i mørket. Slik kan man tillegge også dette verket et mystisk aspekt. *Cabbage Rose* kan assosieres med fjell - det kan sees som et krater eller en huleåpning i fjellet. Muligens viser det tilbake til DeFeos studietur og til de berømte hulene i Altamira.

³³¹ Anne Wilkes Tucker, “When a Plant is not a Plant: The Botanical Photographs of Jay DeFeo” i: *Jay DeFeo. No End: Works on Paper from the 1980s. Botanicals: Photographs from the 1970s*. Dwight Hackett Projects, Santa Fe, 2006:38. Fotografiet er avbildet på side 53 i katalogen.

³³² Marikåpe er en urteplante som heter lady mantle på engelsk, det latinske navnet er *alchemilla vulgaris*.

³³³ Jay DeFeo i: “Archival research by Deborah Rudo, foto by Joyce Minick, 7.april 1975” i: Oakland Museum of California, Archive

³³⁴ Jay DeFeo i: “Archival research by Deborah Rudo, foto by Joyce Minick, 7.april 1975” i: Oakland Museum of California, Archive

³³⁵ Richard Cándida Smith, “Vectors of Emergence, Lines and Descent” i: Jane Green og Leah Levy (red.) *Jay DeFeo and The Rose*, University of California Press, Berkeley, 2003:134

The Rose og *Cabbage Rose* er DeFeos eneste ”rosemotiver” som går tett inn på blomstens senter, slik Georgia O’Keeffe mest kjente blomstermotiver gjør. Blomstens ytre form er avskåret av malerienes format. Ved å unnlate å fremstille hele blomstens form åpnes det for alternative tolkninger i større grad. Slik sett deler *Cabbage Rose*, til tross for at motivet egentlig er et blad og ikke en rose, en større likhet med *The Rose* enn andre av hennes rosemotiver.

5.4 Konkluderende diskusjon

Det har tidligere kommet frem at *form* betydde mye for DeFeo, og at hun var interessert i rosen nettopp på grunn av dens form. Naturen synes å ha vært en utømmelig inspirasjonskilde. I naturen fant hun roser, og andre blomster, som rent formalt appellerte til henne. Roser var et gjenvendene motiv for DeFeo, likeledes senteret. Trolig var senterets symbolikk vel så viktig for henne som rosens. Det kan synes som om hun brukte blomsten for å rette oppmerksomheten mot senteret. Som beskrevet var hun svært opptatt av naturen og det organiske, likeledes prosessen planter gjennomgår, som liv, vekst og forråtnelse – forandringer som også innebærer nytt liv. I mange av hennes verk er senteret utgangspunkt for liv og vekst. I underkapittelet om sort og hvit dikotomi kom det frem at DeFeo forbandt temaet natur til sine rosemotiver. Hun understrekte at gråtonene oversatte rosebladene til sensuelle steiner og fjell. Dette kan være med å bygge opp under en tolkning av DeFeos roser, inkludert *The Wise & Foolish Virgins*, som symbol for naturen, det organiske, liv og vekst. Som et memento mori kan verket leses som en påminnelse om livets flyktighet. Motivets budskap kan være inspirert av Baudelaires *Fleur du Mal*: Rovlystne og ødeleggende blomster. Samtidig kan det sees i lys av hans ideer om det skjønne, som inkluderte temaer som tidligere ble utelukket fra kunsten, fordi de ble ansett for å være ”stygge”. Fremstillingen av det flyktige i *The Wise & Foolish Virgins* blomster forsterkes av bakgrunnens overflate som ser ut som den går i oppløsning. Slik kan både motivet og teknikken anses å symbolisere metamorfose.

Motivet kan også leses som fremstilling av en roses metamorfose, en ung, og en som visner hen. Slik kan verket tolkes som et memento mori – en påminnelse om livets kortvarighet. En fremstilling av naturens metamorfose. Memento mori motiver innehar liv og død symbolikk. Om *The Wise & Foolish Virgins* skal leses som et memento mori kan det virke som DeFeo har tillagt verket mer livgivende symbolikk enn dødssymbolikk: Om man ser nærmere etter er selv den abstraherte rosen, som ser ut som den er i ferd med å visne, full av liv. Ved en slik tolkning symboliserer den ikke forråtnelse og død, men liv og styrke. En annen lesning antyder at verket fremstiller én og samme rose – en malt

figurativt, den andre sterkt abstrahert. Den abstraherte rosens uttrykk er da et resultat av teknikk. Den kan slik sees som en abstrahert utsprunget rose, ikke en rose i oppløsning. Verksbeskrivelsen viste at begge rosene, ikke bare den hvite, fremstår som sterke og vitale. Selv den sorte rosen henger ikke med hodet men strekker seg kraftfullt oppover. Mye tyder det på at liv og vekst var sentralt for DeFeo, mens døden var et iboende, men underordnet tema i kunsten hennes.

Verket kan også gis en personlig og esoterisk tolkning. Som beskrevet i underkapittelet om *Doctor Jazz*, hevdet Hedricks at bildene var personlige og erotiske. DeFeo uttalte selv at hun anså sine verk som en form for selvportretter. Som malerier med et personlig innhold kan de også tolkes som selvportretter, med dikotomisk karakter: Maleriene kan representere en kultivert *city-Jay* og som uregjerlig natur i *country-Jay*. En tilsvarende måte å se denne dualiteten på er å se maleriet til venstre som en ung og dannet pike - Mary Joan, og maleriet til høyre som kunstneren Jay. En slik tolkning vil muligens også kunne forklare tittelvalget.

Det har kommet frem at det åndelige har en sentral rolle i DeFeos kunst. Dette har også blitt påpekt i tidligere tekster om DeFeos kunst. De fleste har da gjerne beskrevet hennes kunst som spirituell og mystisk. Det spirituelle perspektivet som tillegges DeFeos kunst kan anses å ikke inneha en direkte religiøs betydning. De spirituelle undertonene i *The Wise & Foolish Virgins* kommer i form av tittelens referanse til bibelen, men også til det mystiske i naturen. Naturen har trolig hatt stor betydning for DeFeo, da særlig blomster og fjell. Muligens anså DeFeo naturen som åndelig. Som beskrevet har DeFeos formale vokabular, i likhet med O'Keeffes, paralleller til Eliades universale symboler. DeFeos *Mountain Series*, rosemotivene og andre motiver med senteret som motiv kan beskrives som *hierofanier*. I tillegg finner vi et annet av Eliades universale symboler i DeFeos kunst – korset – et *axis mundi*. Kosmiske fjell, hellige sentre og *axis mundi* beskrev Eliade som manifestasjoner av det hellige.

Verket fremstår også som mystisk: Både DeFeos valg av motiv og hvordan hun fremstilte bakgrunnen spiller inn her. Hun fokuserte på *form* ved å isolere rosene mot bakgrunnen som kan oppfattes som et grenseløst og udefinerbart rom. Gjennom mangelen på romgjengivelse og perspektiv trer motivets form maksimalt frem for betrakteren. Det grenseløse rommet, sammen med motivet og det monumentale formatet, gir verket både et mystisk og et universalt preg.

Selv om natursymbolikken står sterkt, innehar rosemotivene også en underordnet kvinnelig symbolikk man ikke kan se bort fra: Rosene kan assosieres med både det erotisk og det jomfruelige. I likhet med at man ikke kan unngå en kristen lesning av verket grunnet tittelens referanse til bibelen, kan man heller ikke unngå tolkninger som fremmer blomsten som symbol på det kvinnelige kjønn og erotikk. Roser, og blomster generelt, har gjennom alle tider vært forbundet med kvinner. Etter populariseringen av Baudelaires *Fleur du Mal* og O’Keeffe, forbinder mange blomster med det erotiske og det seksuelle.

På 1970-tallet ble blomstermotiver fremmet under kvinnebevegelsen og likestillingskampen. Etter dette har blomster gjerne blitt tillagt en feministisk tolkning. *The Wise & Foolish Virgins* kan, på lik måte som *The Rose*, leses som både en feminin rose, og ikke-feminin rose. Som tidligere nevnt påpekte Lucy Lippard at feministiske orienterte kunstnere ofte identifiserte seg med: ”nature, earth, mountains, and central imagery in terms of the female body”. DeFeo bevegde seg på 1970-tallet, som beskrevet i kapittel 3.4, delvis bort fra senteret som motiv. Bruken av motiver som naturen, fjellet, og sentraliserte motiver, bør i DeFeos tilfelle trolig tilskrives beat-generasjonens motivkrets. Lucy Lippard viste at DeFeo ikke var tilknyttet det feministiske nettverket. Samtidig skal man ikke glemme at samfunnet på 1950-tallet oppfordret kvinner til å være hjemmeværende hustruer: passe huset og oppdra barn. DeFeo valgte å gå imot normen. Hun valgte kunstnerlivet. I en slik forstand kan man anse henne som feminist i handling. DeFeo valgte bevisst bort muligheten til å stille ut på anerkjente gallerier, og mange av hennes verk er usignerte. Muligens anså hun ikke signaturen som viktig, det var ikke hennes anerkjennelse som var viktigst. Kunsten var i fokus, ikke kunstneren bak verkene. DeFeo valgte ofte å stille ut under navnet J. DeFeo, og hun brukte kallenavnet Jay gjennom hele livet. Det kan synes som om hun ønsket å bli omtalt som kunstner - ikke en kvinnelig kunstner.

The Wise & Foolish Virgins motiv unnslipper ikke å bli tolket som symbol på det feminine, i form av det erotiske. Derimot gjør verkets monumentale dimensjoner og vitale og kraftfulle penselstrøk og valører at dette ikke er den første tanken man danner seg når man står foran verket og betrakter det. De feminine aspektene, til dels det erotiske inkludert, er iboende i verket, men er trolig ikke hovedbudskapet. Som Natasha Poor har påpekt er bruken av nakne kvinner som motiv unntak hos DeFeo. Dana Miller trakk frem William Blakes dikt *Blossom* som en mulig inspirasjon for DeFeos *Blossom*. Diktet handler om fugler og naturen. En fortolkning ut fra Blake er mer i tråd med DeFeos

øvrige produksjon. I motsetning til nakne kvinneskikkelse er rosen, og naturen generelt, gjengangere i DeFeos kunst.

D.H. Lawrence feiret naturen i sin litteratur. Trolig kjente DeFeo til hans tekster – han ble lest av mange innen hennes omgangskrets. Georgia O’Keeffes kjennskap til Lawrences tekster ble som beskrevet ansett av Bonnie L. Grad som nøkkelen til å forstå den samtidige betydningen av det erotiske og det åndelige i O’Keeffes kunst. Likeledes er det mulig at en slik vinkling kan belyse hvordan *The Wise & Foolish Virgins* kan tolkes som åndelig, men samtidig inneha en iboende erotisk undertone. Feminin symbolikk kan i tillegg til å tolkes som bilder på det kvinnelige kjønn og erotikk, tolkes som fruktbarhet. Slik kan de feminine aspektene i *The Wise & Foolish Virgins* anses å inneha livgivende symbolikk.

I selve tittelen finner vi ordet *virgin*. Med tittelens referanse til bibelen kan man overse de mer erotiske aspektene og heller fokusere på tittelens referanse til det uskyldige: jomfruene i lignelsen. Selv om man kan tolke verket ut fra verkets tittel, og lese det med en kristen betydning, så er det lite trolig at det var kunstnerens intensjon. Derimot kan man ikke unngå at verket blir tolket slik grunnet referansen til bibelen. Det er en slik tolkning KKGs ansatte formidler til sine elever. Kunsthistorikerne Hennem og Forsgren tillegger også verket en kristen mening grunnet tittelens referanse til Bibelen. DeFeos utsagn fra tiden da hun malte *The Wise & Foolish Virgins* vitner derimot om at hun ikke tillot en religiøs betydning i sine titler. At tittelen ble gitt i ettertid og ikke var tiltenkt under skapelsen av verket, underbygger at det ikke var DeFeos intensjon å tillegge det en kristen betydning. Som beskrevet gav DeFeo en rekke av sine verk titler som referer til kristen tro og bibelen, dette innebærer ikke at de var ment religiøst. Ved å tolke tittelen *The Wise & Foolish Virgins* i lys av DeFeos liv og virke, fremstår det som DeFeo var mer påvirket av inntrykkene fra Firenze, enn av selve kristendommen. Studieturen og oppholdet i Italia kan dermed anses som opprinnelsen til DeFeos gjentatte bruk av titler som refererer til kristendommen. Annen påvirkning kan ha vært hennes interesse for William Blake, og kunsthistorien generelt. Som presentert i kapittel 3, mente Jean de Loisy at innen den moderne kunsten var mange kunstnere opptatt av det hellige - eller rettere sagt sporene av det som var igjen av det hellige. DeFeo kan kontekstualiseres i denne sammenhengen. Det var ikke nødvendigvis det hellige i seg selv hun fremstilte i kunsten sin, men hennes bruk av titler og motiver vitner om at hun lot seg inspirere av, blant annet, religion – eller sporene av det hellige. Tittelen *The Wise & Foolish Virgins* som refererer til Matteusevangeliet kan i så måte sies å inneha spor av det hellige. I denne avhandlingen har andre mulige tolkninger av tittelen blitt kort presentert: Som vi har sett mener Ursula Cipa at

tittelen *The Wise & Foolish Virgins* høyst sannsynlig bare var en tittel DeFeo likte. Cipa tror ikke DeFeo la en spesiell betydning i tittelen. Dean Fleming uttalt seg også om dette: Han kunne ikke tenke seg at tittelen var tiltenkt en kristen betydning, mer trolig sa han at den bør leses som et tegn på DeFeos humor – muligens som en samtidskommentar. Som beskrevet underbygges også en slik tolkning av tittelen av en av kunstkritikkene til Thomas Albright, fra 1983. DeFeo var inkludert i den anmeldte utstillingen sammen med kunstnerne Wallace Berman, Bruce Conner, Wally Hedrick og George Herms – alle nært knyttet til DeFeo. Albright, som selv var del av miljøet, understrekte at deres kunst ofte bygget på intern humor, gjerne med ironi eller dobbelmening. Albright så dette som et typisk trekk innen beat-generasjonen: Kunsten var personlig og individuell – og beskuerne var en del av miljøet. En humoristisk betydning av tittelen er esoterisk og vanskelig for utenforstående å gripe. Hvordan vi skal tolke denne foreslåtte humoristiske kommentaren er derfor uvisst – den er nok gått tapt.

5.16.1 Konklusjon

DeFeos tiltenkte symbolikk i *The Wise & Foolish Virgins* er esoterisk, og vil muligens aldri ble kjent. *The Wise & Foolish Virgins* kan tolkes på ulike måter. Det har iboende referanser til både det kristne budskapet, det jomfruelige, det kvinnelige kjønn, det erotiske og døden. Denne avhandlingen har belyst at naturen stod sentralt for DeFeo, med alt den innebærer av universalitet, åndelighet, mystikk, metamorfose, forgjengelighet og ikke minst liv. Dette er gjennomgående symbolikk i alle rosemotivene til Jay DeFeo. *The Wise & Foolish Virgins* kan leses som et bilde på livskraft og en hyllest til naturen. Hovedsymbolikken er åndelighet, liv og natur. En abstraksjon av organisk prosess og metamorfose.

6. OPPSUMMERING

Som utgangspunkt startet avhandlingen med å foreta en dyptgående verksbeskrivelse av *The Wise & Foolish Virgins*. Her kom det frem at verket innehar en klassisk og monumental karakter og at blomstene fremstår som fulle av liv og styrke. Det kom også frem at verkets ene maleri, med den figurative rosen, har en godt synlig skade. Dette ble utdypet i avhandlingens appendiks.³³⁶ Deretter ble vi kjent med DeFeos liv og virke, og miljøet hun var en del av. Her kom det frem at individualitet, det åndelige, bruken av ukonvensjonelle materialer, litteratur, jazz, humor og spontanitet hadde stor betydning for DeFeos miljø. DeFeos relasjon til Dr. Wennesland ble også gjort rede for, i tillegg fikk vi et innblikk i kunstsamlingen *The Wise & Foolish Virgins* ble innlemmet i. Avhandlingen hadde som mål å redegjøre for verkets datering, tittel og historikk. Dette har det blitt redegjort for. Her kom det frem at tittelen ble gitt i etterkant av verkets ferdigstilling, og at de to maleriene var opprinnelig del av en serie. De to maleriene som utgjør *The Wise & Foolish Virgins* er de eneste gjenstående fra serien, etter at kunstneren bevisst ødela de resterende maleriene. Resepsjonshistorikken er kort. Separatutstillingen verket ble først vist på ble kun omtalt av en kritiker. Her ble ikke verket trukket inn i kritikken. Først da deler av Wenneslands samling ble vist i 1971 på American Salvage Company fikk verket positiv oppmerksomhet i media. Kapittelet kartla også hvordan verket havnet i Wenneslands samling, og ble brakt til Norge i 1971. Vi har også sett at DeFeo selv anså verket som betydningsfullt da det var en viktig del av utviklingen av det som førte til hennes hovedverk. *The Wise & Foolish Virgins* kan derfor anses som genesis for *The Rose*. Verkets korrekte tittel ble påvist: *The Wise & Foolish Virgins*. Det heter hverken *The Wise and the Foolish Virgins* eller *The Wise Virgin* og *The Foolish Virgin*. De to maleriene har én felles tittel, ikke to separate. Avslutningsvis ble vi kjent med at KKG har blitt forespurt av museer om å låne ut *The Wise & Foolish Virgins*, men dette har ikke latt seg gjøre grunnet verkets tekniske tilstand. Avhandlingen har trukket frem mange utsagn og tolkninger av *The Rose*, da dette er verket det er skrevet mest om innen DeFeos oeuvre. Vi vet at DeFeo anså *The Wise & Foolish Virgins* som en viktig forløper for *The*

³³⁶ I avhandlingens appendiks ble verkets konserveringshistorie kort presentert, og skaden på det ene maleriet ble diskutert. Konservator Ingrid Grytdal Eilertsen hevder at maleriet med rift i papiret trolig hadde denne skaden allerede før det forlot kunstnerens hender. Men, hun utelukker ikke at skaden kan ha oppstått på et senere tidspunkt. Fotografier som er funnet i tiden denne avhandlingen har blitt skrevet bringer på det rene at skaden oppstod før verket forlot USA. Fotografiene viser at skaden allerede var et faktum før Wenneslands samling ble fraktet til utstillingen som åpnet den 27.mars 1971 på the American Salvage Company. Skaden må derfor ha oppstått enten hos kunstneren, under en av transportene mellom kunstnerens hus, Dilexi Gallery, Dr. Wenneslands legekantor eller i hans hjem på Potrero Hill.

Rose. Med andre ord innehar disse verkene trolig mye av den samme betydningen for kunstneren. Det har derfor vært nyttig å støtte seg på materialet om *The Rose*, men også andre av hennes verk har belyst mulige tolkninger. Det er tydelig at *The Wise & Foolish Virgins* har fellestrekk med andre av DeFeos verk. Rent formalt er verket åpent for mange ulike tolkninger. DeFeos smykker som ble presentert har det tidligere ikke blitt skrevet om, og det er første gang hennes smykkekunst avbildes. De har vært med på å belyse hvor viktig det organiske, senteret, og livgivende symbolikk var for DeFeo. Vitalitet, styrke og en fasinasjon for naturen kan sies å kjennetegne DeFeos rosemotiver. Verker av andre kunstnere – både kunstnere fra DeFeos vennekrets og eldre kunstnere er trukket inn. Tolkninger av Georgia O’Keeffes kunst har særlig vært til hjelp for å belyse mulige tolkninger. Det er viktig å understreke at tolkningskapittelet i denne avhandlingen ikke har vist alle måter *The Wise & Foolish Virgins*, eller andre verker av DeFeo kan tolkes. Å påstå noe slikt ville være å begrense lesningen av verket, og kunstnerskapet til DeFeo. Avhandlingen har vist at ved å anerkjenne flere symbolske lesninger får man en dypere forståelse for Jay DeFeos kunst.

Den underordnede problemstillingen for avhandlingen var å finne ut hvilken betydning verkets tittel har, og om den har relevans for hvordan verket skal leses. Da verkets tittel refererer til Bibelen er det ikke til å unngå at verket tolkes som et kristent budskap. Avhandlingens tolkning har imidlertid tydeliggjort at tittelens bibelske referanse trolig ikke har relevans for verkets mening. Man kan derfor anse at verket ikke innehar et kristent budskap. I så måte kan vi si at tittelens bibelske referanse påvirker tolkningen av verket – det er stor sannsynlighet for at verket tolkes som budbringer av det kristne budskap om man ikke har satt seg dypere inn i DeFeos kunstnerskap. Tittelen *The Wise & Foolish Virgins* kan sies å være spor av det hellige. DeFeo kan ha latt seg inspirere av en lignelse uten å tillegge dens symbolikk i tittelen. Avhandlingen har konkludert med at tittelen *The Wise & Foolish Virgins* trolig tilfører verket et element av humor – med esoterisk betydning. Kanskje var den ment som en kommentar på samtiden. Tittelen innehar nødvendigvis ikke en betydning eller relevans i forhold til motivets symbolikk. DeFeo valgte muligens tittelen kun fordi hun likte den, uten å tillegge verket en spesifikk, betydning. I likhet med at man ikke kan unngå en kristen lesning av verket grunnet tittelens referanse til bibelen, kan man heller ikke unngå tolkninger som fremmer det feminine, erotiske og seksuelle. Med utgangspunkt i D. H. Lawrences tekster kan det erotiske aspektet i *The Wise & Foolish Virgins* sees som uttrykk for det åndelige i naturen. Om DeFeo kjente til Lawrences tekster kan dette anses som å være nøkkelen til å forstå den samtidige betydningen av det erotiske og det åndelige i DeFeos kunst. Også

ved å anvende Eliades Mirceas teologiske teorier om universale symboler kan verket tilskrives en åndelig symbolikk. Her er det senterets symbolikk som tilfører verket aspekter som kan tolkes som symbol for åndelig natur. Senterets symbolikk og bakgrunnens øyensynlige tomhet, sammen med DeFeos bruk av naturens organiske former, kan sies å stå for levende spiritualitet. Selv om senteret var viktig for DeFeo er det tydelig at rosen stod sentralt – den er et gjenvendende motiv og ble trolig tillagt annen symbolikk i tillegg til senteret.

Avhandlingens overordnede problemstilling var å finne ut *hvordan The Wise & Foolish Virgins kan tolkes i lys av dets motiv? Kan verket tolkes i lys av dets dikotomi, memento mori symbolikk, blomster som symbol for det kvinnelige kjønn, kan det leses som symbol for natur, eller innehar det åndelige aspekter?* Avhandlingen har ikke kommet frem til én entydig tolkning av verket, det finnes mange ulike tolkninger som kan anvendes.

Avhandlingen har vist at det er mulig å tolke *The Wise & Foolish Virgins* i lys av dikotomi, memento mori symbolikk, blomster som symbol for det kvinnelige kjønn, samtidig som det innehar symbolsk betydning for natur og åndelige aspekter. Det har også kommet frem at enkelte av disse tolkninger er trolige mer plausible enn andre, sett i lys av utsagn, og DeFeos liv og virke. Verksbeskrivelsen av motivet viste at den mest figurative rosen presser seg vei gjennom fjellsprekken og revner underlaget i kraftfulle livsgnist. Den mer abstraherte rosen i verket er full av kraft og livsvilje, det er ikke en visnende rose. *The Wise & Foolish Virgins* innehar momenter som erotikk, metamorfose og forfallsetetikk, død og mystikk, men hovedsymbolikken i *The Wise & Foolish Virgins* er trolig spirituell natur, liv og vekst. Slik kan *The Wise & Foolish Virgins* leses som et bilde på livskraft og en hyllest til naturen. En abstraksjon av organisk prosess og metamorfose. Naturen står sentralt, med alt den innebærer av universalitet, åndelighet, mystikk, metamorfose, forgjengelighet - og ikke minst liv.

“A rose is not always a rose.”

Ukjent

APPENDIKS

KRONOLOGI: Jay DeFeo

Født: Hanover, New Hampshire, 31.mars1929

Død: Oakland, California, 11.november 1989

UTDANNING

1946-50 - University of California at Berkeley, CA, BA, Painting

1950-51 - University of California at Berkeley, CA., MA, Painting

Oktober 1951 til januar 1953 - Studiereise i Europa

THE WISE & FOOLISH VIRGINS

1958 - Jay DeFeo maler diptyket *The Wise & Foolish Virgins*. Opprinnelig var maleriene en del av en serie med rose motiver, disse to panelene er nå de eneste gjenstående etter at kunstneren selv destruerte de øvrige maleriene i serien.

1958/59 - Dr. Reidar Wennesland og Jay DeFeo møtes (tidspunkt er omtrentlig)

1959 - Jay DeFeo, separatutstilling på Dilexi Gallery, San Francisco

1959/60 - Dr. Wennesland kjøper *The Wise & Foolish Virgins*, det innlemmes i det som senere blir betegnet som Wenneslandsamlingen. Verket nedbetalt mellom 1960-61

1971 - Inkludert i utstillingen *Exhibition of Dr. Wennesland's Collection*, American Salvage Company, San Francisco

1971 - Wenneslandsamlingen blir sendt med båt fra San Francisco til Norge

1972 - Inkludert i utstillingen *Utvalgte verk fra Dr. Wenneslands gave til Katedralskolen*, Christiansand Kunstforening, Kristiansand.

1972 - Wenneslandsamlingen blir montert i Kristiansand Katedralskoles ny lokaler ved Gimlemoen, Kristiansand. *The Wise & Foolish Virgins* blir montert i en trappeoppgang, det eneste stedet skolens vegger har høyde nok for panelene.

1995 - Forespørsel fra Whitney Museum, New York, om lån av *The Wise & Foolish Virgins* til *Beat Culture & the New America 1950-1965* på. Ble ikke inkludert grunnet verkets tekniske forfatning

1997 - Nanina Løken konserverer *The Wise & Foolish Virgins*, kun det mest prekære blir behandlet

2002 - Forespørsel fra Sørlandets Kunstmuseum om lån av *The Wise & Foolish Virgins*. Verket ble ikke inkludert i *Beat Art* utstillingen ved grunnet sin tekniske forfatning.

- Verket plasseres midlertidig i et mørkt kott i påvente av konservering.
- 2004 - *The Wise & Foolish Virgins* undersøkes av konservatorene Pia Gottschaller, Françoise Hanssen-Bauer, Ingrid Grytdal Eilertsen. Mulige løsninger diskuteres. Også med i diskusjonen er kunsthistoriker Gerd Hennem, og Kristin M. Wennesland som representant for familien. Skolens daværende rektor, Arne Rosenvold, tok imot de besøkende, men deltok selv ikke i diskusjonen.
- 2004 - Cultiva bevilger penger til konservering av verket. Estate of Jay DeFeo bidrar også
- 2004 - Omfattende konservering og restaurering av *The Wise & Foolish Virgins* utføres over en 2 måneders periode av Ingrid Grytdal Eilertsen. Jobben må utføres i et klasserom på Kristiansand Katedralskole Gimle da verket var i for dårlig teknisk stand til å transporteres til nærmeste konserverings atelier i Oslo eller Stavanger.
- 2005 - *The Wise & Foolish Virgins* lagres enda på KKG i påvente av utbedring av solforholdene på verkets faste plassering. Verket ble derfor lånt ut til Sørlandets Kunstmuseum i desember måned for utstilling.

HEDERS OG PRIS TILDELINGER

- 1951-52 - Sigmund Martin Heller Traveling Fellowship,
University of California at Berkeley
- 1973-74 - National Endowment for the Arts, Individual Artist Fellowship
- 1982 - San Francisco Art Institute, Honorary Doctorate
- 1984-85 - Adaline Kent Award, San Francisco Art Institute
- 1985-86 - National Endowment for the Arts, Individual Artist Fellowship

UNDERVISNINGS POSISJONER

- 1962- 70 - San Francisco Art Institute, San Francisco, California
- 1970- 77 - San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California
- 1978- 81 - Sonoma State University, Rohnert Park, California
- 1978- 81 - California College of Arts and Crafts, Oakland, California
- 1981- 89 - Mills College, Oakland, California (Professor, første fulltids jobben hennes)

UTVALGTE SEPARAT UTSTILLINGER

- 1954 - *Jay DeFeo*, The Place, San Francisco.
- 1959 - *Jay DeFeo*, Dilexi Gallery, San Francisco.
- 1960 - *Jay DeFeo*, Ferus Gallery, Los Angeles.
- 1990 - *Jay DeFeo: Works on Paper*. University Art Museum, University of California at Berkeley; The Menil collection, Houston, TX; Laguna, Laguna Beach, CA; Fresno Art Museum, Fresno, CA; Drannert Art Museum, Champagne, IL.
- 1996 - *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*, Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia; University Art Museum, University of California at Berkeley.
- 1997 - *Jay DeFeo: The Florence View and Related Works 1950-1954*, Museo ItaloAmericano, San Francisco; Kohn Turner Gallery, Los Angeles.

UTVALGTE GRUPPEUTSTILLINGER

- 1955 - *Second Annual Group Show*, The Six Gallery, San Francisco.
1958 - *Altoon, DeFeo, Kienholz*, Ferus Gallery, Los Angeles.
1959 - *Anniversary Group Show*, Dilexi Gallery, San Francisco.
1959 - *Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, New York.
1960 - *Group show*, Dilexi Gallery, San Francisco.
1971 - Exhibition of Dr. Wennesland's Collection, American Salvage Company, San Francisco.
1972 - *Utvalgte verk fra Dr. Wenneslands gave til Katedralskolen*, Christiansand Kunstforening, Kristiansand.
1984 - *The Dilexi Years*, The Oakland Museum, Oakland.
1991 - *Wallace Berman, Bruce Conner, Jay DeFeo, George Herms, Jess: Collage, Film, Video*, Nicole Klagsbrun Gallery, New York.
1995 - *Beat Culture and the New America 1950-1965*, Whitney Museum of American Art, New York; Walker Art Center, Minneapolis; M. H. de Young Memorial Museum, The Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco.
2002 - *FERUS*, Gagosian Gallery, New York.
2002 - *Beat Art*, Sørlandets kunstmuseum, Kristiansand.
2005 - *The Wise & Foolish Virgins*, Sørlandets kunstmuseum, Kristiansand.
2007 - *The Third Mind*, Palais de Tokyo, Paris, France.
2008 - *Traces du Sacré*, Centre Pompidou, Paris, France; Haus der Kunst, Munich, Germany.

UTVALGTE SAMLINGER

- Achenbach Foundation for Graphic Arts, Fine Arts Museums of San Francisco, CA
Art Institute of Chicago, IL
Berkeley Art Museum, University of California, Berkeley, CA
The British Museum, London, England
de Young Museum, San Francisco, CA
di Rosa Preserve, Napa, CA
The Getty Museum, Los Angeles, CA
Mills College Art Museum, Oakland, CA
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA
Museum of Modern Art, New York, NY
Oakland Museum, Oakland, CA
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA
San Jose Museum of Art, San Jose, CA
Smithsonian American Art Museum, Washington, DC
Wenneslandsamlingen, Kristiansand, Norway
Whitney Museum of American Art, New York, NY

KONSERVERINGSHISTORIKK

Etter at *The Wise & Foolish Virgins* ankom Kristiansand har det vært gjennom to konserveringer, begge i senere tid.

Whitney Museum i New York ønsket å låne *The Wise & Foolish Virgins*, og andre verk fra Wennesland samlingen, til utstillingen *Beat Culture and the New America 1950-1965*, som skulle vises i 1996. Anette Høyer ved Arkeologisk Museum i Stavanger ble kontaktet, og *The Wise & Foolish Virgins* ble tatt ned av veggen for undersøkelse. Høyer konkluderte at verkets tekniske tilstand ikke var stabil, og det ble derfor ikke lånt ut.³³⁷

I 1997³³⁸ ble malerikonservatoren Nanina Løken engasjert for å undersøke og behandle *The Wise & Foolish Virgins* før det fikk ny ramme med glass. Løken gjorde kun inngrep som var høyst nødvendig, og konsentrerte seg om å hindre at malingen løsnet fra bunnmaterialet.³³⁹ Retusjeringer ble også utført. De ble utført med tanke på at de skulle være synlige, altså en form for nøytral retusj som ikke skjuler for betraktere at verket har blitt konservert. Retusjene ble utført med hvite tørrpigmenter, som etterpå ble tonet ned med gulbrune fargestreker.³⁴⁰

I 2002 ble deler av Wenneslandsamlingen vist ved Sørlandets Kunstmuseum, i en utstilling kalt *Beat Art*. Museet ønsket å vise *The Wise & Foolish Virgins*, men etter å ha fått en ekstern konservator til å se nærmere på verket turte de ikke å transportere verket grunnet verkets tekniske forfatning.³⁴¹ Maleriets tilstand hadde forverret seg, og en rekke krakeleringer i malingen hadde ført til avskallinger. I påvente av konservering ble det besluttet å ikke henge verket opp igjen, maleriene ble i stedet plassert, liggende horisontalt oppå hverandre, på et lite lager i kjelleren. Prosessen med å skaffe midler til konservering tok sin tid. Våren 2004 undersøkte konservatorene Kari Greve og Françoise Hanssen-Bauer fra Nasjonalgalleriet verket. Med Løkens behandlingsrapport fra 1997 som bakgrunn, konstaterte de at ytterligere skader hadde oppstått. Françoise Hanssen-Bauer, frilanskonservator Ingrid Grytdal Eilertsen, konservator Pia Gottschaller ved Whitney Museum representerte Estate of Jay DeFeo og

³³⁷ Anette Høyer, referert til i: Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon", side 3.

³³⁸ Samme år, 13.mai 1997, foretok malerikonservator Walfried Brandt, fra Heine Onstad Kunstsenter, og kunsthistoriker Øyvind Storm Bjerke en befaring og evaluering av den delen av samlingen som tilhører HiA.

³³⁹ Brev fra Nanina Løken til Kari Greve, datert den 13. mai 2004. Referert til i Ingrid Grytdal Eilertsen: "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon", 2005:3. Upublisert.

³⁴⁰ Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon," 2005:20. Upublisert

³⁴¹ Erlend Høyersten (direktør ved Sørlandets Kunstmuseum), e-post datert den 27.november 2008

kunsthistoriker Gerd Hennum ble den 11. septembeer 2004 samlet i KKGs kantine for å undersøke verket og diskutere mulige løsninger.³⁴² Cultivastiftelsen hadde da bevilget penger til konservering av verket. Verket var i så dårlig forfatning at det ikke ville være forsvarlig å flytte verket til et konserveringsatelier i Oslo (på den tiden fantes det ikke konserveringsatelier i Kristiansand). Den 12. oktober 2004 startet Ingrid Grytdal Eilertsen en omfattende konservering av verket under forholdsvis enkle forhold i et av skolens klasserom. Prosessen varte i åtte intense uker.³⁴³ Etter en nøye vurdering av verket og hvilke teknikker og materialer som skulle tas i bruk, startet arbeidet med rensing av både malerienes overflater, og lerretenes baksider. Retusjeringene fra 1997 hadde blitt veldig fremtredene, noe som i følge Grytdal Eilertsen antageligvis skyltes at originalmaterialet har gulnet raskere enn retusjeringene.³⁴⁴ Disse ble derfor retusjert igjen, og de ble utført slik at de bygger litt, og dermed går mer i flukt med den omkringliggende malingsoverflaten. I tillegg ble løs maling festet til bunnmaterialet igjen, og det ble montert blindrammedublering³⁴⁵ og kanalplast på rammens bakside for å stive av og gi mer støtte, noe den opprinnelige spinkle blindrammen ikke gjorde tistrekkelig.

Skaden på maleriet med den figurative rosen, en cirka 1 cm tykk rift som strekker seg horisontalt over store deler av billedflaten, ble også undersøkt. Skaden fremstår som den er forsøkt reparert med store mengder lim. Tidligere har det vært uvisst når og hvordan denne skaden oppstod. Det har blitt stilt spørsmål ved om skaden har oppstått etter at verket ankom KKG. I Pia Gottschallers rapport fra befaring av verket den 11. september 2004, påpeker hun at en av blindrammens tverrliggere befinner seg rett bak skaden, og hun påpeker dette som en mulig årsak.³⁴⁶ En annen mulighet er at skaden oppstod som følge av klimatiske variasjoner. Ingrid Eilertsen påpeker at lerretet er synlig i sprekken. Videre skriver hun at skaden er reparert med store mengder lim som ligger utover kantene langs hele riften. I følge Eilertsen er det åpenbart at limet er påført *etter* at det svært pastose området av maleriet er malt, og at det ikke er utenkelig at det er kunstneren selv som har påført limet.³⁴⁷ Om dette stemmer tyder det på at skaden ikke ble sett på som et problem for DeFeo. Beat-generasjonens kunstnere var opptatt av

³⁴² Som observator var også undertegnede, Kristin M. Wennesland, tilstede som representant for familien til Reidar Wennesland, verkets donator. Pia Gottschaller, "Examination Report on Jay DeFeo's 'The Wise and Foolish Virgins' In the Collection of the Kathedralskole [sic], Kristiansand," 2004:2. Upublisert.

³⁴³ Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon," 2005:3-4. Upublisert

³⁴⁴ Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon," 2005:10. Upublisert

³⁴⁵ Ordet blindrammedublering er Ingrid Grytdal Eilertsens oversettelse av de engelske ordene *stretcher lining/came lining*. Denne duken ble montert for å gi støtte og beskyttelse av lerretets bakside.

³⁴⁶ Pia Gottschaller, "Examination Report on Jay DeFeo's 'The Wise and Foolish Virgins' In the Collection of the Kathedralskole, Kristiansand," Kristiansand, 2004:2. Upublisert.

³⁴⁷ ³⁴⁷ Ingrid Grytdal Eilertsen, "Jay DeFeo. *The Wise and the Foolish Virgins*. KONSERVERING og RESTAURERING. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon," 2005:8. Upublisert.

prosess – og de så en verdi i forfall og gjenbruk. Om det er DeFeo som har reparert skaden så har hun ikke brydd seg om å fjerne, eller male over, det overflødige limet. Muligens anså DeFeo skaden som del en av verket, og dets prosess. Kanskje den høynet verkets estetisk verdi i hennes øyne, da den var et resultat av prosessen.

Selv om mye tyder på at skaden oppstod mens DeFeo enda var i besittelse av verket, fins det ingen dokumentasjon på dette. De to fotografiene fra utstillingen på Dilexi har dårlig oppløsning, og er tatt fra en ugunstig vinkel. De er ikke hjelpeløse i denne sammenheng. Derimot, under arbeid med kildeinnhenting for avhandlingen har flere fotografier av verket blitt funnet. Fotografiene er tatt i 1971, og dokumenterer at denne skaden var et faktum før verket forlot USA. Skaden kan ha oppstått i perioden det var i Wenneslands eie på Potrero Hill, men som Eilertsen påpeker er det trolig at skaden oppstod mens de var i DeFeos eie. Det som er sikkert er at KKG kan ikke klandres for denne skaden.

Et annet tema som har blitt diskutert er malingens overflate. Verket er dessverre preget av avskallinger. En betydelig mengde løse malingflak ble funnet på innsiden av glasset ved siste konservering. Det er tydelig at verket er under konstant forandring. Det er uten tvil delte grunner for dette, både kunstnerens valg av materialer, men også verkets montering spiller inn her. Diskusjonen har gått på hvordan maleriene opprinnelig fremstod? Var det en ensfarget flate eller var det valørvariasjoner? Thomas Albright beskrivelse av verkets bakgrunn: “*deterioration that has set into its surface*”³⁴⁸ viser at malingens overflate fremstod som slitt og forfallen allerede i 1971. Trolig har det vært kunstnerens intensjon at den skulle fremstå slik. Fra Albrights beskrivelse, og ut fra fotografier tatt i forbindelse med utstillingen i 1971, er det tydelig at i hvert fall deler av den forringede malingsoverflaten var intendert fra kunstnerens side. Samtidig kan mye ha flasset av mellom 1958 og 1971, da Albright beskrev verket, så det er uvisst hvordan verket opprinnelig så ut. Trolig har overflaten aldri vært en slett og ensfarget flate.³⁴⁹

³⁴⁸ Thomas Albright, “Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives” i *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971

³⁴⁹ Ingrid Grytdal Eilertsen hadde ikke tilgang til gamle fotografier og beskrivelser av verket da hun konserverte *The Wise & Foolish Virgins*. Hun ønsket å se gamle fotografier av verket, men dessverre kjente ikke KKG til at det eksisterte noen. Et av fotografiene som har blitt presentert i avhandlingen ble faktisk funnet i deres arkiv. Eilertsen hadde heller ikke lest Albrights artikkel om utstillingen på the American Salvage Company. Denne type kilder ville kunne hjelpe en konservator til å velge behandling når en arbeidet tar til. Forhåpentligvis er det lenge til neste gang *The Wise & Foolish Virgins* må konserveres, men da har man i hvert fall mer materiell å støtte seg på.

Da verket ankom Norge var det montert i ramme, uten glass. Etter ankomst ble det rammet om, og glass satt inn. Under den siste konserveringen, i 2004, ble det besluttet å investere i nytt glass med solfilter for å minske innslipp av solstrålene fra takvinduene i KKGs trappegang B, hvor verket vanligvis er montert. Dette vil redusere nye skader, men langt fra stoppe dem helt.

Lysproblematikken takvinduene skaper er ett problem. Et annet er de svært trekkfulle trappeoppgangene. Skolen er klar over at både sollys og temperatursvingninger ikke er gunstig for kunsten. Papirkonservator Kari Greve ved Nasjonalmuseet understreket i en samtale at kunst på papir ikke bør eksponeres for mer enn 200 lux, selv under ett slikt lysnivå bør papirkunst ikke stilles ut i perioder lengre enn 3 måneder av gangen. Papiret er svært sensitivt, og det sterke lyset kan føre til bleking av farger og gulning av papiret. Akkurat som med mennesker vet man ikke hvor lenge kunst lever, men man kan ta forholdsregler som forlenger levetiden. I perioder kunsten ikke stilles ut bør den henge i et mørkt og klimatisert magasin. Greve sa at hadde *The Wise & Foolish Virgins* vært under oppsyn av et museum ville det antageligvis fremstått lysere, og med høyere kontraster mellom lyst og mørkt.³⁵⁰

I dag er maleriene plassert forholdsvis høyt på veggen, så det eneste stedet man virkelig kan studere dem godt er fra trappens øverste repos, og da står man ganske langt unna veggen. Fordelene er at man ikke ser skader og retusjeringer så godt. I tillegg er maleriene montert så høyt opp at verket har vært skånet for vanlig slitasje og vandalisme fra skolens elever.

”Alt i naturen handler om gjenoppstandelse og ny oppblomstring.”

Voltaire

³⁵⁰ Kari Greve, samtale den 10. desember 2007, Oslo. Samtalen tok sted under en pause på et seminar, ”Kunsthåndteringsseminar” som ble arrangert i samarbeid mellom konserveringsavdelingen ved Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design og Collage/KunstPause – som er del av Programutvalget, drevet av studenter, ved kunsthistorie ved Universitetet i Oslo. KMWs notater fra ”Kunsthåndteringsseminar” ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, den 10. desember 2007

BILLEDLISTE

All images of works by Jay DeFeo and all statements by Jay DeFeo ©2009
Estate of Jay DeFeo/Artists Rights Society (ARS), New York.

- III. 1 Jay DeFeo, *The Wise & Foolish Virgins*, 1958. Oljemaling, husmaling, kullstift og blyant på papir, montert på lerret. Mål: 328 x 108 cm. Wenneslandsamlingen, Kristiansand Katedralskole Gimle.
- III. 2 DeFeo sittende i vinduskarmen i Dilexi Gallery, sommeren 1959. Det ene maleriet som utgjør *The Wise & Foolish Virgins* kan skimtes i bakgrunnen. Foto mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 3 *The Wise & Foolish Virgins* kan sees i bakgrunnen, montert speilvendt. Dilexi Gallery, sommeren 1959. Foto mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 4 Jay DeFeo, *The Eyes*, 1958. Blyant og kull på papir montert på lerret. Mål: 49 x 96 inches (124,3 x 243,6 cm). Estate # E1212. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 5 Jay DeFeo price list, between 1959 and 1971 / Dilexi Gallery, item: 1 p.; 28 x 22 cm. Courtesy of the Dilexi Gallery records, 1957-1971, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Archive of American Art.
- III. 6 Arthur Monroes assemblage, *Untitled* fra cirka 1970, flankert av Jay DeFeos *The Wise & Foolish Virgins*. Fotografiet er tatt under utstillingen av Dr. Wenneslands samling på American Salvage Company, 1971. Fotoet er trolig tatt av Richard Honigman. Fotoet tilhører Wenneslandsamlingens arkiv, Kristiansand Katedralskole Gimle.
- III. 7 Jay DeFeo, *The Wise & Foolish Virgins*, slik verket er montert på Kristiansand Katedralskole Gimle. Foto: Kristin M. Wennesland.
- III. 8 Jay DeFeo, *The Wise & Foolish Virgins*, slik verket er montert på Kristiansand Katedralskole Gimle. Foto: Kristin M. Wennesland.
- III. 9 Fasademosaikken på Santa Maria i Trastevere, Roma. Foto: Tanja Krangnes, 2007.
- III. 10 Notre Dame, Paris. *Foolish Virgins*, del av dommedagsmotivet på midtportalen, vestre fasade. Foto: Kristin M. Wennesland.
- III. 11 Albrecht Dürer, *Foolish Virgins*, 1507. Tresnitt. Mål: 11,9 x 10,3 cm. Gift of Dr. Leon Kolb. The Fine Arts Museum San Francisco. Fotoet er hentet fra: Fine Arts Museum of San Francisco. ImageBase på:
<http://search3.famsf.org:8080/view.shtml?keywords=%66%6F%6F%6C%69%73%68%20%76%69%72%67%69%6E%73&artist=&country=&period=&sort=&start=1&position=2&record=54828> (opp søkt 3.mars 2009)
- III. 12 William Blake, *The Parable of the Wise and Foolish Virgins*, cirka 1803-5. Akvarell, blyant, blekk. Mål: 14 1/8 x 13 1/16 inches (36 x 33,2 cm). Rogers Fund, 1914. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fotoet fra: Metropolitan Museum of Art, New York. Heilbrunn Timeline of Art History på:
http://www.metmuseum.org/toah/hd/blke/ho_14.81.2.htm (opp søkt 3.mars 2009)
- III. 13 Odelion Redon. Fortolkning av Baudelairs *Fleur du Mal*. Fotoet er hentet fra: Les

- Maitres des Arts Graphiques: The Flowers of Evil på: <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchive.Fleurs%20du%20Mal.html> (oppøst 12.04.2009)
- III. 14 Georgia O'Keeffe, *Flower Abstraction*, 1924. Olje på lerret, 48 x 30 inches (121,9 x 76,2 cm). Fotoet er hentet fra: Lisa Mintz Messinger. *Georgia O'Keeffe*. Thames & Hudson, London, 2001
- III. 15 Georgia O'Keeffe, *Black Iris III*, 1926. Olje på lerret. Mål: 36 x 29.8 inches (ca. 91.4 x 75.7 cm) Fotoet er hentet fra: Lisa Mintz Messinger. *Georgia O'Keeffe*. Thames & Hudson, London, 2001
- III. 16 Georgia O'Keeffe, *Red Canna*, 1923. Olje på lerret, montert på masonitt. Mål: 36 x 29.8 inches (ca. 91,44 x 75,7 cm). Fotoet er hentet fra: http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2006_03_01_archive.html (oppøst 3.mars 2009)
- III. 17 Judy Chicago, del av *Dinner Party*, (tallerken som representerer Georgia O'Keeffe) Fotoet er hentet fra: University of Maryland Eastern Shore. "Faculty & staff Web Pages" på: <http://facstaffwebs.umes.edu/bphudson/pixs/Chicago-O%27Keefeplate.jpg> (oppøst 3.mars 2009)
- III. 18 Jay DeFeo, uten tittel, 1952. Tempera på papir. Mål: 22 x 28 1/8 inches (ca. 55,8 x 71,1 cm). Estate # E1421. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 19 Jay DeFeo, *Blossom*, 1958. Collage montert på papir. Mål: 44" x 35" (111,8 x 88,9 cm). Estate # E1209. The Museum of Modern Art, New York, NY. The Fellows of Photography Fund and the Family of Man Fund. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 20 Jay DeFeo, *The Rose*, 1958-66. Olje med tre og mica på lerret. Mål: 128 7/8 x 92 1/4 x 11 inches (327 x 233.51 cm). Estate # E1000. Whitney Museum of American Art, New York, NY. Gift of the Estate of Jay DeFeo and purchase, with funds from the Contemporary Painting and Sculpture Committee and the Judith Rothschild Foundation. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 21 Per Krohg, *Granaten*, 1916. Olje på lerret, 173 x 135,5 cm. Fotoet er mottatt fra Kjetil Sandlund.
- III. 22 Clay Spohn, *Fantastic War Machine Series*, 1942. Gouache på papir. Mål: 15 x 20 inches (38,1 x 50,8 cm). Oakland Museum of California. Gift of the Estate of Peggy Nelson Dixon. Foto: M. Lee Fatherree. Fotoet er hentet fra: Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*. Laguna Art Museum, University of California Press, California, 1996:43
- III. 23 Jess, *Armageddon*, 1960. Mixed media collage on paper. Fotoet er hentet fra: Christina McKenna og Michael Duncan (red.). *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*. Santa Monica Museum of Art, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005:185
- III. 24 Jay DeFeo, *Origin*, 1956. Olje på lerret. Mål: 92 x 79 3/4 inches (233,7 x 200,8 cm). Estate # 2743. Berkeley Art Museum. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 25 Jay DeFeo, *The Veronica*, 1957. Olje på lerret. Mål: 132 x 42 1/2 inches (335,3 x 107,9 cm). Estate # 2744. San Francisco Museum of Modern Art. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.

- III. 26 Jay DeFeo, *Jewel*, 1959. Olje på lerret. Mål: 120 x 55 inches (304,8 x 139,7 cm) Estate # 1324. Los Angeles County Museum of Art. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 27 Jay DeFeo, *Mountain No. 2*, 1955. Blekk på lerret. Mål: 46 x 36 inches (116,8 x 91,4 cm). Estate # 1286. M.H. de Young Memorial Museum. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 28 Jay DeFeo, *Brown Mountain for J.B.*, 1989. Olje på lin. Mål: 16 x 12 inches (40,6 x 30,5 cm). Estate # 1228. Privat samling. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 29 Jay DeFeo, *Doctor Jazz*, 1958. Akryl og grafitt på papir montert på lerret. Mål: 125 1/2 x 42 1/2 inches (318,5 x 108 cm). Estate # E1211. Foto mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 30 Jay DeFeo, *Apparition*, 1956. Kull og kritt på papir. Mål: 34" x 41 3/4" (86,36 x 106,10 cm). Estate # E1122. Whitney Museum of American Art, New York, Museum purchase with funds from the Photography Committee and the Drawing Committee. Fotoet er mottatt og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 31 Leonardo da Vinci. Studie, uten tittel (Study of Star of Bethlehem, wood anemone and sun spurge), cirka 1505-10. Penn, blekk og rødt kull. Mål: 19,8 x 16 cm. Royal Collection, UK. Fotoet er hentet fra: <http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?maker=LEONARDO&%20object=912424%20&row=117&detail=about> (oppsøkt 12.april 2009)
- III. 32 Jay DeFeo, skisse av øredobb, ca. 1954. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 33 Jay DeFeo, fotografi av sølv og perle øredobb, ca. 1954. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 34 Walter Kuhlman, *Untitled # 9*, 1948. Olje på lerret. Mål: 31 x 37 inches (78,7 x 93,9 cm) Fotoet er hentet fra: Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*. Laguna Art Museum, University of California Press, California, 1996:68
- III. 35 Jay DeFeo, *After Image*, 1970. Blyant, tempera, og akryl med kuttet og revet kalkerpapir. Mål: 14 1/2 x 19 1/2 inches (36,83 x 49,53 cm). Estate # 1203. The Menil Collection. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 36 Gustave Moreau, *The Apparition*, ca.1874-7. Olje på lerret. Mål: 142 x 103 cm. Musee Gustave Moreau, Paris. Fotoet er hentet fra: [http://www.shafe.co.uk/art/Gustave_Moreau_The_Apparition_\(1874-6\)-.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Gustave_Moreau_The_Apparition_(1874-6)-.asp) (oppsøkt 12.april 2009)
- III. 37 Salvador Dali, *Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach*, 1938-1939. Olje på lerret. 45 x 57 inches (114.3 x 144.8 cm). The Wadsworth Atheneum, Hartford. Connecticut, USA. Fotoet er hentet fra: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/dali_retrospective/dali_pma_05_09.htm (oppsøkt 9.mai 2009)
- III. 38 Jay DeFeo, *Collage for Bruce Conner*, 1973. Fotocollage og telefonskive. Mål: 10 3/4 x 4 1/8 inches (25,6 x 10,2 cm). Estate # 1210. Privat samling. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- III. 39 Jay DeFeo, uten tittel, ca.1972-73. Fotocollage. Mål: 10 x 8 inches (25,4 x 20,32 cm). Estate # E1211. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of

- Jay DeFeo.
- Ill. 40 Sätty, *A rose is a rose is a rose*, udatert. Collage montert på fargetrykk. Mål: 55 x 85 cm. Wenneslandsamlingen, Kristiansand Katedralskole Gimle. Fotoet er hentet fra: Frida Forsgren. *Beatkunst i Norge*. Forlaget Press AS, Oslo, 2008:146
- Ill. 41 Salvador Dali, *Meditative Rose*, 1958. Olje på lerret. Mål: 36 x 28 cm. Fotoet er hentet fra: <http://www.theartistsalvador dali.com/rose-meditative.htm> (oppsøkt 3.mars 2009)
- Ill. 42 Jay DeFeo, *Cabbage Rose*, 1975. Akryl på masonitt plate. Mål: 48 3/8 x 72 5/8 inches (121,9 x 182,86 cm). Estate # E1303. Collection of the Estate of Jay DeFeo. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.
- Ill. 43 Jay DeFeo, ca. 1960/ 1 photographic print: b&w; 25 x 19 cm. Courtesy of the Jay DeFeo papers, 1948-1976, Archive of American Art, Smithsonian Institution. Mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Archives of American Art.
- Ill. 44 *The Wise & Foolish Virgins*, 1958. Verket er stilt opp utendørs på trammen på Dr. Wenneslands eiendom på Potrero Hill, San Francisco i 1971. Fotoet er trolig tatt av Richard Honigman. Fotoet er mottatt fra Jerry Kamstra, og er nå en del av Kristin M. Wenneslands arkiv
- Ill. 45 Det ene av de to maleriene som utgjør diptyket *The Wise & Foolish Virgins* fotografert under utstillingen av Wenneslands samling på American Salvage Company, mars 1971. Fotoet er mottatt fra Jerry Kamstra, og er nå en del av Kristin M. Wenneslands arkiv.
- Ill. 46 Jay DeFeo i sin hage i Ross, Marin County, California. September 1969. Fotoet er mottatt fra og gjengis med velvillig tillatelse fra Estate of Jay DeFeo.

LITTERATUR OG KILDER

Bøker

Adler, Ed. *Departed Angels. Jack Kerouac. The Lost Paintings*. Thunder's Mouth Press, New York, 2004

Albright, W.F. og C.S. Mann. *The Anchor Bible: Matthew*. Doubleday & Company Inc., New York, 1984

Albright, Thomas. *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980*. University of California Press, Berkeley, 1985

_____. *On Art and Artist*. Chronicle Books, San Francisco, 1989

Anfam, David. *Abstract Expressionism*. Thames & Hudson, London, 1990

Barron, Stephanie, Sheri Bernstein og Ilene Susan Fort (red.). "California Artists and the Beat Image" i: *Reading California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*. University of California, Berkeley, 2001

Baudelaire, Charles. *Kunsten og det moderne liv*. (Oversatt av Arne Kjell Haugen), Solum Forlag, Oslo, 2000

Berghaus, Günter. "Happenings and Fluxus" i: *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Palgrave Macmillian, Basingstoke, 2005:79-131

Beyeler, Ernst, Christoph Vitali, Robert Kopp, Buttner, Philippe og Ulf Küster. *Blumen Mythos*. Foundation Beyeler, Basel, 2005

Biedermann, Hans. *Symbol Leksikon*. J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 1992

Campbell, James. *This is the Beat Generation: New York-San Francisco-Paris*. University of California Press, CA, 2005

Cándida Smith, Richard. *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*. University of California Press, Berkeley, 1995

Chadwick, Whitney. *Woman, Art, and Society*. Thames & Hudson Ltd., London, 2002

Chicago, Judy. *Through the Flower: My struggle as a woman artist*. Anchor Books, New York, 1977

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2.utgave. Mineola, Dover Publications Inc., New York, 2002

Clifton, J. Allen (red.). *The Broadman Bible Commentary*. General Articles. Vol.8. Matthew - Mark. Marshall, Morgan & Scott, London, 1970

Cooper, J.C. *Symboler: En oppslagsbok*. Oversatt av Margareta Eklöf og Ingvar Lindblom, Forum, Stockholm, 1983

- Courthion, Pierre. "Roses and White Lilacs in a Vase" i: *Edouard Manet*. Thames & Hudson, London, 1962:150-151
- Crow, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent. Perspectives*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1996
- Dijkstra, Bram. "Flowers and the Politics of Gender" i: *Georgia O'Keeffe and the Eros of Place*. Princeton University Press, New Jersey, 1998:222-230
- Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2002
- Fleming, John V. *The Roman De La Rose: A Study in Allegory and Iconography*. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1969
- Forsgren, Frida. *Beatkunst i Norge*. Forlaget Press AS, Oslo, 2008
- Friedman, Ken og David T. Doris (red.), "Zen Vaudeville" i: *The Fluxus Reader i*: Academy Editions, Chichester, UK, 1998
- Fuller, Diana Burgess og Daniela Salvioni (red.). *Art/Women/California 1950-2000: Parallels and Intersections*. University of California Press, Berkeley, California, 2002
- Gard, Bonnie L. "Georgia O'Keeffe's Lawrencean Vision" i: *Archives of American Art Journal*, The Smithsonian Institution, Vol.38, No. ¾, 1998:2-19
- Green, Jane og Leah Levy (red.). *Jay DeFeo and The Rose*. Whitney Museum of American Art, New York, 2003
- Grip, Olav. *Ord i Bibelen*. Det Norske Bibelselskap, Oslo, 1992
- Hale, Nathan Cabot. *Abstractions in Art and Nature: A Program of Study for Artists, Teachers, and Students*. Watson-Guption Publications, New York, 1972
- Hall, James. *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. John Murray Ltd., London, 2001
- Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. Diederichs, Düsseldorf, 1981
- Hennum, Gerd. "Beat - slått ut og saliggjort. Wenneslandsamlingen – et stykke beatkultur i Norge. (20. mars 1999)" i: *P2 Akademiet Q. Bind 17*, Vidarforlaget A/S, Oslo, 2000:145-156
- _____. *På sporet av beatbohemene*. H. Aschehoug & Co., Oslo, 1998
- Hopkins, David. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2000
- Hopkins, Henry. *50 West Coast Artists: A critical selection of painters and sculptures working in California*. Chronicle Books, San Francisco, 1981

- _____. *California Painters: New York*. Chronicle Books, San Francisco, 1989
- Hoving, Thomas. *Greatest Works of Art of Western Civilization*. Artisian Book, New York, 1997
- Howard, Richard. "The Mapplethorpe Effect" i: *Robert Mapplethorpe*. Richard Marshall (red.) Whitney Museum of American Art, New York, 1988
- Johnstone, Mark. *Epicentere: San Francisco Bay Area Art Now*. Chronicle books, San Francisco, 2002
- Kaldal, Ingar. *Historisk forskning, forståing og forteljing*. Samlaget, Oslo, 2003
- Kimmelman, Michael. "The Art of Maximizing your time" i: *The Accidental Masterpiece. On the Art of Life and Vice Versa*. The Penguin Press, New York, 2005:111-130
- Kvale, Dagfinn. *Kirken ved den gyldne port*. Den norske sjømannskirken i San Francisco, San Francisco, 2001
- Landauer, Susan. "Painting under the Shadow: California Modernism and the Second World War" i: Karlstrom, Paul J. (red.) *On the Edge of America: California Modernist Art, 1900-1950*. University of California Press, Berkeley, 1996:41-67
- Luz, Ulrich. *Matthew 21-28: A Commentary*. Fortress Press, Minneapolis, 2005:227-245
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson, London, 2000
Lighting the Corners: On Art, Nature, and the Visionary: Essays and Interviews.
- McClure, Michael. *Lighting the Corners: On Art, Nature and the Visionary. Essays and interviews*. 2.utgave. University New Mexico Press, Albuquerque, 1994
- McClure, Michael. *Scratching the beat Surface: Essays on New Vision from Blake to Kerouac*. Penguin Books, New York, 1982
- Messinger, Lisa Mintz. *Georgia O'Keeffe*. Thames & Hudson, London, 2001
- Myhre, Thor. *Kunst og Kolera: Dr. Wennesland og kunstsamlingen i Kristiansand*. Høgskoleforlaget, Kristiansand, 1996
- Natsoulas, John. *Beat Generation – The Art of Wondering*. John Natsoulas Press, Davis, California, 2005
- _____. *The Beat Generation Galleries and Beyond*. John Natsoulas Press, Davis, California, 1996
- _____. *Lyrical Vision: 6 Gallery 1954-1957*. Natsoulas/Novelozo Gallery, San Francisco, 1990
- Olsen, Sanne Kofod. "En historie for halvfjerdserne, en teori for halvfemserne. Feministiske påvirkninger af nutidig kunst" i: Hans Dam Christensen, Anders Michelsen

og Jacob Wamberg (red.). *KunstTeori: Positioner i nutidig kunstdebat*. Borgens Forlag, København, 1999

Plagens, Peter. *Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast*. University of California Press, 1974

Prezicosi, Donald (red.) "Mechanisms of Meaning: Iconography and Semiology" i: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press, 1998:227-275

Roszak, Theodore. "Introduction" i: *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. University of California Press, Berkeley, 1995:xi-xlii

Roth, Moira. *Connection Conversations: Interviews with 28 Bay Area Women Artists*. Eucalyptus Press, Mills College, Oakland, 1988

Stix, Hugh & Marguerite og R. Tucker Abbott. *The Shell: Five Hundred Million Years of Inspired Design*. Harry .N. Abrams Inc., New York, 1972

Taylor, Brandon. *Collage: The Making of Modern Art*. Thames & Hudson, London, 2006

Thomassen, Einar. "Innledende essay" i: Mircea Eliade, *Det hellige og det profane og andre skrifter*. (Oversatt av Trond Berg Eriksen, Øyunn Hestetun og Einar Thomassen). Bokklubbens kulturbibliotek, De norske bokklubbene, Oslo, Norge, 2003

Umberto Eco. "Two Models of Interpretations" i: *Limits of Interpretations*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1990:8-22

Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland Publishing Company. Amsterdam, 1974

Weinberg, Jonathan. "Collaborations" i: *Male desire: The Homoerotic in American Art*. Harry N. Abrams Inc, New York, 2004

Wells, Liz (red.). *Photography: A Critical Introduction*. 2.utgave. Routledge, London, 2000

Bibelen. Første utgave 1978. 16.opplag. Det Norske Bibelselskap, Oslo, 2005
Bible. The British & Foreign Bible Society, Collins Clear-Type Press, 1967

Utstillingskataloger og bøker utgitt i forbindelse med utstillinger

Ayers, Anne. *Forty Years of California Assemblage*. Wright Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1989

Cavalli-Björkman, Görel, Jan Norrman og Michael Erntell. *Blomsterspråk*. Utstillingskatalog nr.650. Nasjonalmuseum, Stockholm, 2007

Duncan, Michael og Kristine McKenna (red.). *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*. Santa Monica Museum of Art, DAP/Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005

- Edwards, Jim. *Jay DeFeo/Madeline O'Conner: Paintings and Drawings*. The Nave Museum, Texas, 1986
- Edwards, Jim. *Jay DeFeo: Doctor Jazz and Works on Paper, 1952-1989*. Nora Eccles Harrison Museum of Art, Utah State University, Logan, 2002
- Eldredge, Charles C. "Skunk Cabbages, Season & Series" i: *Georgia O'Keeffe. Natural Issues 1918-1924*. Williams College Museum of Art, 1992
- Eliel, Carol S. *Lee Mullican: An Abundant Harvest of Sun*. Los Angeles County Museum of Art. D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005
- Finson, Bruce (red.). *Rolling Renaissance. San Francisco Underground Art in Celebration: 1945-1968*. 2. utgave. East Wind, San Francisco, 1975
- Foshay, Ella M. *Reflections in Nature: Flowers in American Art*. Whitney Museum of American Art i sammenslutning med Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1984
- Goethals, Marion M. "Georgia O'Keeffe. Natural Issues 1918-1924" i: *Georgia O'Keeffe. Natural Issues 1918-1924*. Williams College Museum of Art, 1992
- Green, Mark. *A Kind of Beatness: Photographs of a North Beach Era 1950-1965*. Focus Gallery, East Wind Printers, San Francisco, 1975 (katalog versjon)
- Greene, Merrill. *Art as a Muscular Principle: 10 Artists and San Francisco 1950-1965*. John and Norah Warbek Gallery. Mount Holyoke College, South Hadley, 1975
- Hainly, Bruce. *Jay DeFeo. Applaud the Black Fact: Works from the Jay DeFeo Estate*. Nielsen Gallery, Boston, 2007
- Hoffmann, Jens. *Jay DeFeo: Where the Swan Flies*. Moody Gallery, Houston, 2008
- Hopkins, Henry T. *Painting and Sculpture in California: The Modern Era*. San Francisco Museum of Modern Art. San Francisco, 1977
- Jones, Caroline A. *Bay Area Figurative Art: 1950-1965*. San Francisco Museum of Modern Art, University Press, Berkeley, California, 1990
- Kertess, Klaus, Constance Lewallen og Robert A. Whyte. *Jay DeFeo: The Florence View and Related Works, 1950-1954*. Museo Italo Americano, San Francisco, California, 1997
- Lagoria, G. *Northern California Art of the Sixties*. DeSaisset Museum, University of Santa Clara, Santa Clara, California, 1982
- Landauer, Susan. *The San Francisco School of Abstract Expressionism*. Laguna Art Museum, University of California Press, California, 1996
- Lewallen, Constance, Bill Berkson, Walter Hopps, Michael McClure og Elsa Longhauser. *Jay DeFeo: Selected Works 1952-1989*. Goldie Paley Gallery, More College of Art and Design, Pennsylvania, 1996

- Linhares, Philip E. *Here and Now: Bay Area Masterworks from the di Rosa Collection*. Oakland Museum of California, 1994
- McKenna, Christina og Michael Duncan. *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*. Santa Monica Museum of Art, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York, 2005
- McKenna, Christine and Lorraine Wild (red.). *Wallace Berman: Photographs*. Rose Gallery, Santa Monica, 2007
- Martin, Fred. *Seed Catalog: Six Drawings*. Royal Marks Gallery, New York, 1966.
- _____. "For the Death Rose" i: *Jay DeFeo: The Rose*. Pasadena Art Museum and San Francisco Museum of Art, 1969
- McChesney, Mary Fuller. *A Period of Exploration: San Francisco 1945-1950*. The Oakland Museum, Art Department, 1973
- Miller, Dana og Anne Wilkes Tucker. *Jay DeFeo. No End: Works on paper from the 1980s. Botanicals: Photographs from the 1970s*. Dwight Hackett Projects, Santa Fe, 2006
- Miller, Dorothy C. (red.) *Sixteen Americans*. Museum of Modern Art, New York, 1959
- Opstad, Gunvald. *Kunsten på høgskolen*. Agder Distriktshøgskole, Kristiansand, 1994 (brosjyre)
- Orr-Cahill, Christina, Terry St. John, Knute Stiles og James Newman. *The Dilexi Years: 1958 – 1970*. Oakland Museum of California, 1984
- Pavord, Anna. Andrew Moor og Christopher Garibaldi (red.) *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art*. Norfolk Museum. Philip Wilson Publishers, London, 2003
- Phillips, Lisa. *Beat Culture and the New America: 1950 – 1965*. Whitney Museum of Modern Art. New York, 1995
- Ratcliff, Carter. *Jay DeFeo: Ingredients of Alchemy, Before and After 'The Rose'*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2002
- Raven, Arlene. *True Grit: Lee Bontecon, Loiuise Bourgeois, Jay DeFeo, Claire Falkenstein, Nancy Grossmann, Louise Nevelson, Nancy Spero*. Michael Rosenfeld Gallery, New York, 2000
- Richards, Judith Olch, John Ashbery, Ingrid Schaffner, Lisa Jarnot, Thomas Evans og Brandon Stosuy. Jennifer Liese (red.), *Jess: To and From the Printed Page*. Independent Curators International, (iCI), New York, 2007
- Roebuck, Jean. *Directions in Bay Area Painting: A Survey of Three Decays, 1940s-1960s*. The Regents of the University of California. Richard L. Nelson Gallery and The Fine Arts Collection, Department of Art, University of California, Davis, 1984
- Rubin, David S. og Thomas Albright. *Jay DeFeo: Selected Works, Past and Present*. San Francisco Art Institute, 1984

Saville, Jennifer. "Island Blossoms" i: *Georgia O'Keeffe: Paintings of Hawaii*. Honolulu Academy of Arts, 1990

Solnit, Rebecca. *Secret Exhibition. Six California artists of the cold war era*. City Light Books, San Francisco, 1990

Stich, Sidra. *Made in U.S.A.: an Americanization in Modern Art, the '50s and '60s*. University Art Museum, University of California, Berkeley, 1987

_____. *Jay DeFeo. Works on Paper*. University Art Museum. University of California, Berkeley, 1989

Sussman, Elisabeth. *Jay DeFeo: Her Tripods and its Dress*. Michael Rosenfeld Gallery, New York, 2003

Tøjner, Poul Erik og Ernst Jonas Bencard. *The Flower as Image*. Louisiana Museum of Modern Art, 2005

Woldbye, Vibeke (red.). *Blomster fra sans og samling*. Kunstindustrimuseet. Rhodos Internasjonalt Forlag for Videnskab og Kunst, København, 1990

Tuchman, Maurice. "Hidden Meanings in Abstract Art" i: Edward Weisberger (red.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art. Første utgave, andre opplag. Abbeville Press Publishers, New York, 1986:17-59

Jay DeFeo. Robert Dhaemers. Ron Nagle. John Roloff. Catherine Wagner. Mills College Art Department Faculty Retrospective Exhibition. Abbey Press, Oakland, 1986

Out of My Head: Photographs by Jay DeFeo. Mills College Art Museum, 2004

Painting and Sculpture in California: the modern era. San Francisco Museum of Modern Art, 1976

"Sommerutstilling. Beat". *Kultursenteret Søgne Gamle Prestegård. Sommeren 1999*. Kulturretaten i Søgne, 1999

Utvalgte kunstverk fra Dr. Wennesland's gave til Katedralskolen. Christiansand Kunstforening, Kristiansand, 1972

Utvalgte kunstverk fra Dr. Wennesland's gave til ADH. Christiansand Kunstforening Kristiansand, 1979

Avis og magasin artikler

Adams, Gerald. "Lady in Search of an Encore" i: *San Francisco Sunday Examiner and Chronicle*, 21.september 1969:26

Albright, Thomas. "A Renaissance Ready to Roll" i: *San Francisco Chronicle*. San Francisco, 19.mai 1968:37-38

_____. *Treasury of Art on Display: Beat Generation Relives*" i: *San Francisco Chronicle*, 29.mars 1971

- _____. "Growth and Change In Private Art Show" i: *San Francisco Chronicle*, april 1971
- _____. "Overgrown Gallery on the Hill: The Treasure House of Dr. Wennesland" i: *This World, Sunday. Examiner – Chronicle*, 20. desember 1970:45-46
- _____. "Massive Restoration on *White Rose*" i: *San Francisco Chronicle*, 7. juli 1973
- _____. "Paintings Reach far Beneath the Surface" i: *San Francisco Chronicle*, 7. september, 1974
- _____. "The Re-Emergence of a Forceful Artist" i: *San Francisco Chronicle*, 8. juli 1978:37
- _____. "Strong Works by Powerful Artists" i: *San Francisco Chronicle*, 7. februar 1980:46
- _____. "2 Artists 'Relearning' How to Paint" i: *San Francisco Chronicle*. 14. februar, 1983:40
- _____. "The Beat Artists Revisited" i: *San Francisco Chronicle*, Review October 23, 1983:12
- Armstrong, Carol. "This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti" i: *October*, Vol. 101, (Summer 2002), The MIT Press, 2002:19-52
- Baker, Kenneth. "A 'Rose' by Any Other Fame/Jay DeFeo's key work looms overretrospective" i: *San Francisco Chronicle*. Daily Datebook. 19. mars 1997:E1
- Berg, Robert. "From the Collection of the Whitney Museum of Modern Art. Jay DeFeo: The Transcendental Rose" i: *Art in America*, (published by The University Press on behalf of the Smithsonian Art Museum) Vol.12, no. 3. (Fall 1998):68-77
- Berkson, Bill. "In the Heat of the Rose" i: *Art in America*, March 1996: 69-73, 110-111
- Breistøl, Mona. "Doktor Dyregod – skjenket Kristiansand verdens største Beatkunstsamling" i: *Oddernes Avis*. Mediehøgskolen Gimlekollen, Kristiansand, 2004
- Coats, Robert M. "The Art Galleries" i: *The New Yorker*, 2. juni 1960:60-61
- Cohn, Terri. "The Wennesland Collection Mystery" i: *Artweek*. Vol.28, no.5. Mai 1997:13-14
- Curtis, Cathy. "Building Mobilities" i: *Artweek*. Vol.14, no.8. 26. februar, 1983
- Dannatt, Adrian. "Spotlight: Beat Culture and the New America: 1950-1965" i: *Flash Art* (March – April 1996):107
- Dunham, Judith L. "Cabbage Rose" i: *Artweek*. Vol.6, no.32. California, 27. september 1975: ukjent paginering

- _____. "Four Californian Artists by Four Californian Critics: Jay DeFeo" i: *Arts and Architecture*. Fall 1981:16-17
- Eriksen, Terje. "Beat Art i Sørlandets Kunstmuseum" i: *Fædrelandsvennen*. Kristiansand, 8.juni 2002:23
- _____. "En dronning og to jomfruer" i: *Fædrelandsvennen*, 6.februar 2004
- _____. "Restaurert for 200.000 kroner" i: *Fædrelandsvennen*, Kristiansand, 26.oktober 2005:30
- Fjermeros, Halvor. "Beat-kunsten og mytene" i: *Fædrelandsvennen*. 9.desember 2004:26
- Flor, Harald. "Sunshine and Noir på Sørlandet" i: *Dagbladet*. 21.juli 2002:5
- Fløde, Vidar. "Stiftelsen og egen 'beat-dag' for kunstsatt på høgskolen" i: *Agderposten*, 28.november 2004:ukjent paginering
- Green, Mark. "Encourage Artists" i: *San Francisco Chronicle*, 11.juni 1971.
- Grytdal Eilertsen, Ingrid. "Tilgjengelighet og bevaring" i: *Norske Konserver*. Oslo: Norges Konservatorforbund Norge. (2/2005):21-23
- Grønneberg, Anders. "Verdens nest største beat-art samling" i: *Dagbladet Søndag*, del 2. 7.juli 2002:54-55
- Haugen, Målfrid Bye. "Fremmer beatkunsten" i: *Oddernes Avis*. Mediehøgskolen Gimlekollen, Kristiansand. 28.oktober 2005:12
- Hennum, Gerd. "I beatnikens tidsalder" i: *A-magasinet*. Vol. no. 45. Aftenposten, Oslo 1992:48-50
- _____. "Medtatte jomfruer trenger hjelp" i: *Fædrelandsvennen*, 5.februar 2004
- _____. "Opprør på godt og vondt" i: *A-magasinet*. Vol. no. 13/14. Aftenposten, Oslo, 1993:66-69
- _____. "Skandaleutstillingen ble vendepunktet" i: *Fædrelandsvennen*, 25.juni 2008:2
- Hoffmann, Katherine. *Art Journal*, Vol. 36, No. 3. Spring, 1977:264-266
- Jahr, Ernst Håkon. "Ingen kunstkandale på HiA" i: *Fædrelandsvennen*, del 1. 29.januar 2002:2
- Kamstra, Jerry. "Dr. Wennesland, I Presume" i: *The Potrero Hill View*, oktober 1985:5
- Kennedy, John F. "The Arts in America" i: *Look*, Vol.26, no. 26. 18.desember 1962:104-123
- Lee, Anthony W. "The Gang of Six" i: *Artweek*, Vol.21, no. 3. January 25, 1990:1, 20
- Liss, Andrea. "Jay DeFeo's art: a Continuous Vision" i: *Artweek*, Vol.5, no. 18. May 5, 1984

- Miller, Dorothy. "New Talent in U.S.A." i: *Art in America* 49. Spring 1961: 30-31
- Meyer, Randi. "Reidar Wennesland og apene flykter fra San Francisco" i: *Fædrelandsvennen*. Kristiansand, 23.juni 1978:21
- Moi, Hilde. "Største samling beat-kunst utenfor USA" i: *Fædrelandsvennen*. Kristiansand, 20.desember 2003:3
- Morch, Al. "The prize rebirth of an abstractionist" i: *San Francisco Examiner*. 23.april, 1984:B 16
- Myhre, Thor. "Dr. Reidar Wenneslands kunstsamling i Kristiansand" i: *Kunst og Kultur*. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Oslo, 1996:186-187
- Nixon, Bruce. "The Resurrection of *The Rose*" i: *Artweek*. Oktober 1995:24-25
- Opstad, Gunvald. "Kristiansand – et senter for undergrunnskunst" i: *Fædrelandsvennen*. Kristiansand, 1.september 1979
- Polley, E.M. "Doctor's Collection Bound for Norway" i: *Times-Herald*, 2.mai 1971:W8
- Ratcliff, Carter. "And the Beats Go On" i: *Art in America* 84 (March 1996): 63-67
- Regan, Kate. "Looking Back on the Work of A Visionary" i: *San Francisco Chronicle, Datebook*. 25.april, 1984
- Shere, Charles. "DeFeo's paintings achive new level" i: *The Oakland Tribune*. 28.februar, 1983: D4
- Solnit, Rebecca. "Inventing San Francisco's art scene: 1950s bohemians altered the world from their lofts in the city" i: *San Francisco Chronicle*. Living. 25.februar 2004:E1
- Syvertsen, Emil Otto. "Juni Dahr presenterer beat-kunsten" i: *Fædrelandsvennen*. Kristiansand, 7.mai 2002:23
- Teinum, Caroline. "Beat-bilder forfaller på "KKG: Kan overta samlingen" og "Amerikansk kulturskatt ødelegges på 'KKG'" i: *Oddernes Avis*. Mediehøgskolen Gimlekollen, Kristiansand. 28.oktober 2005:1, 4-5
- Tromble, Meredith. "A Conversation with Wally Hedrick" i: *Artweek*. Vol. 27, no.10. October 1996:14-15
- Tynan, Kenneth. "San Francisco: The Rebels" i: *Holiday*, Vol.29, no. 4. (April) 1961:92-97, 188, 191
- Wallace, Dean. "S.F.'s Luck: Good Art At half N.Y. Prices" i: *San Francisco Chronicle*, Lively Arts Section, Monday, July 27, 1959
- Wolitzer, Meg. "How the Beat Aesthetic Marked Its Time" i: *New York Times*, 10.september 1995: 58

”En utflytter takker sin skole. Enestående kunstgave fra Dr. Reidar Wennesland. i California til Katedralskolen i hjembyen Kristiansand” i: *Nordmanns forbundet*. 3. og 4. hefte, mars-april. Årgang 64. Reistad og sønn, Oslo. 1971:65-66

“Jess: On the Way to Rose Mountain” i: *Art in America*. No.4. April 1981:143

“Obituary: Dr. Reidar Wennesland” i: *San Francisco Chronicle*, 14.sept 1985:16

“Naturens former” i: *Apollon*. Fagpressen, Universitetet i Oslo, No. 4/2007:7

Internett

Albright, Thomas. ”Wilifred Sätty” på: <http://www.zpub.com/sayyt/satty2.html> (opp søkt 14.oktober 2008)

Berkvitch, Ellen. “Jay DeFeo: The reputation of a singular painter” på: http://209.85.129.132/search?q=cache:yQ2wgOEKsvUJ:www.ellenberkovitch.com/artau ct_03_07.pdf+Ursula+Cipa&cd=8&hl=no&ct=clnk&gl=no (opp søkt 15.april 2009)

Bryant, Jon. *Independent, The* (London). 28.februar 2006. “A lesson in Beat history” på: http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20060228/ai_n16198215/?tag=content;co l1 (opp søkt 5.april 2007)

Caen, Herb. *San Francisco Chronicle*. 6.februar 1997. “Pocketful of Notes” på: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1997/02/06/MN18715.DTL> (opp søkt 13.november 2008)

Crouse, Eric R. *Journal of Religion and Popular Culture*. “Popular Cold Warriors: Conservative Protestants, Communism, and Culture in Early Cold War America”. Høsten 2002. på: <http://www.usask.ca/relst/jrpc/article-popcoldwar.html> (opp søkt 19.november 2008)

Frey, Gina. Carnegie Museum of Pittsburgh, Carnegie Online. “Flowers Observed. Flowers Transformed” på: http://www.carnegiemuseums.org/cmag/bk_issue/2004/mayjune/feature4.html (opp søkt 8.mai 2009)

Grieve, Victoria. *The Western Historical Quarterly*. “Art as History: Interpreting the Past at the Nora Eccles Harrison Museum of Art” på: <http://www.historycooperative.org/journals/whq/37.3/grieve.html> (opp søkt 21.februar 2009)

Goodman, Amy. “Amy Goodman interviews Legendary Beat Generation Bookseller and Poet Lawrence Ferlinghetti of City Lights Books on the 50th Anniversary of Jack Kerouac’s “On The Road”, Allen Ginsberg’s “Howl” and “Poetry As Insurgent Art” på: <http://raforum.info/spip.php?article4446> (opp søkt 21. februar 2009)

Høyvik, Anita. *Universitas*. 28.januar 1998. “Beat-legens kunst” på: www.universitas.uio.no/arkiv/1998/13/beatkunst.htm (opp søkt 23.januar 2009)

Mizrach, Steve. "Ayahuasca, shamanism, and curanderismo in the Andes" på:
<http://www.maui.net/~jms/yage.html> (oppført den 23.mars 2008)

Loisy, Jean de. "In the face of what slips away" i: *Traces du sacré: Pressbook*,
Communication Department, Centre Pompidou (side 34) på:
<http://209.85.129.132/search?q=cache:VLvHFbaHhucJ:www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/IDFA3EFE156B1365F8C125742B0051B7E4/%24File/dpTracesdusacreanglais.pdf+salvador+dali+%2B+meditative+rose+%2B+original&hl=no&ct=clnk&cd=14&gl=no> (oppført 28.februar 2009)

Perreault, John. *Artopia*. "Jay DeFeo's The Rose" på:
http://www.artsjournal.com/artopia/2004/01/jay_defeos_the_rose.html (oppført 4.september 2008)

Smith, Matt. *San Francisco Weekly*. 22.mars 2006. "Beat-back" på:
<http://www.sfweekly.com/2006-03-22/news/beat-back/> (oppført 23.mars 2006)

Stephenson, Gregory. "From the Substrate: Notes on the Work of Michael McClure" på:
<http://www.thing.net/~grist/l&d/mcclure/mc-steph.htm> (oppført 23.januar 2009)

Villa, Carlos. "Remembering Wally Hedrick" på:
http://www.stretcher.org/archives/el_a/2004_02_28_el_archive.php (oppført 29.januar 2009)

Artnet. "Weekend Update by Walter Robinson" på:
<http://www.artnet.com/magazine/reviews/robinson/robinson4-29-02.asp> (Oppført 6.mars 2009)

Centre Pompidou, Communication Department. "Traces du sacré: Pressbook" på:
<http://209.85.129.132/search?q=cache:VLvHFbaHhucJ:www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/d>
(oppført 28.februar 2009)

Centre Pompidou. "Bande Annonce de Traces du Sacre" på: <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/presnetation.php?id=68>
(oppført 28.februar 2009)

Centre Pompidou. Events Archive på: http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/Archives?ReadForm&RestrictToCategory=0709*Catégorie1bis&count=999&sessionM=4.6&L=2
(oppført 3.mars 2009)

Centre Pompidou. "Traces du Sacre" på:
<http://www.pompidou-center.biz/Pompidou/Manifs.nsf/0/342C7AE0> (oppført 28.februar 2009)

Di Rosa Preserve. "Artist interviews: Wally Hedrick" på:
<http://www.dirosapreserve.org/interviews/hedrick/index.html> (oppført 3.mars 2009)

Forskerforum, 5/2005:17-23. "Beatbohemaner i Agder," på:
www.forskerforbundet.no/upload/16389/2005-05.pdf (oppført 5.april 2006)

Los Angeles County Museum of Art. "Lee Mullican: An Abundant Harvest of Sun" på:
<http://www.lacma.org/art/exhibition/mullican/index.aspx> (oppført 18.mars 2009)

Katonah Museum, NY. "WILD flowers" på: <http://www.tfaii.com/newsm1/n1m340.htm> (oppsøkt 17.juni 2008)

San Francisco Art Institute: "Jess Collins" på: <http://sfai.edu/People/Person.aspx?id=147&navID=6§ionID=2&typeID=1> (oppsøkt 03.februar 2009)

San Francisco Museum of Modern Art. "Works by Jay DeFeo" på: <http://www.sfmoma.org/artists/187/artwork> (Oppsøkt 6.mars 2009).

The Orlando Museum of Art/*Resource Library Magazine*. "Twentieth-Century Still-Life Paintings from The Philips Collection" på: <http://tfaii.com/newsmu/nmus17a.htm> (oppsøkt 8.mai 2009)

The Georgia O'Keeffe Museum/*Resource Library Magazine*. "Georgia O'Keeffe and Andy Warhol: Flowers of Distinction" på: <http://tfaii.com/aa/5aa/5aa324.htm> (oppsøkt 11.oktober 2008)

The Grand Rapids Art Museum, Michigan/*Resource Library Magazine* på: "Drawn from Nature: The Plant Litographs of Ellsworth Kelly" på: <http://www.tfaii.com/aa/5aa/5aa208.htm> (oppsøkt 5.mai 2008)

The Hood Museum of Art at Dartmouth College/*Resource Library Magazine*. "Drawn from Nature: The Plant Lithographs of Ellsworth Kelly" på: <http://www.tfaii.com/aa/5aa/5aa364.htm> (oppsøkt 17.juni 2008)

The Portland Art Museum. "Edward Weston: A Photographer's Love of Life" på: <http://tfaii.com/aa/5aa/5aa66.htm> (oppsøkt 24.februar 2009)

The Rockford Art Museum/*Resource Library Magazine*. "Flora: The Beauty of botanicals in Art" på: <http://www.tfaii.com/aa/3aa/3aa544.htm> (oppsøkt 8.mai 2009)

The San Jose Museum of Art. "Visual Politics: The Art of Engagement" på: <http://www.tfaii.com/aa/6aa/6aa183.htm> (oppsøkt 13.juni 2008)

The San Jose Museum of Art/*Resource Library Magazine*. "The Not-So Still Life: A Century of California Painting and Sculpture" på: <http://tfaii.com/aa/4aa/4aa132.htm> (oppsøkt 8.mai 2009)

"Robert La Vigne: A Cyberspective" på: <http://bigbridge.org/issue6/rlscroll8.htm> (oppsøkt 3.mars 2009)

Avhandlinger

Hauknes, Maruis Bratsberg. *The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. A contextual approach*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2006

Myhre, Thor. *Dr. Wenneslands kunstsamling i Kristiansand. Hovedoppgave i kunsthistorie, bind I-III*. Universitetet i Oslo, 1995

Poor, Natasha. *Dirty Art: reconsidering the works of Robert Rauschenberg, Bruce Conner, Jay DeFeo, and Edward Kienholz*. Thesis (PhD.) City University of New York, 2007

Dokumentarer/film

På sporet av Beatbohemene, en dokumentar film laget av Gerd Hennem. Produsert av Media Service AS i samarbeid med NRK Kultur, 2001 (Et eksemplar i KMWS arkiv)

Kolera og Kunst. NRK, 1964. (Kopi i KMWS arkiv)

Bruce Conner. *The White Rose: Jay DeFeo's Painting Removed by Angelic Hosts*. 1965

The Beach. San Francisco 1950s'. Mary Kerr. VHS, 57 min. Colour and Black & White. Documentary published by Berkeley, CA: University of California Extension Center for Media and Independent Learning, 1995.

Voices and Images of Californian Art. (DVD) Educational Department of the San Francisco Museum of Modern Art, 2000 (©1997) (Et eksemplar i KMWS arkiv)

Arkiver

Bancroft Library, University of California, Berkeley, CA

Jay DeFeo Papers (bulk 1970-1989) Bancroft Library, University of California, Berkeley
CTN 1:1-9, 4:1-24

Knight, Christopher. "Islands in the artistic mainstream: L.A. Louver's Individualism Show leaves each to his own mode" i: *Herald Examiner*. (Udatert kopi i Jay DeFeo Papers, box 1:5)

Stiles, Knute. "Jay DeFeo Shows Recent Oils at Gallery Paule Anglim, 14 Geary, SF" i: *On Art*. (Udatert kopi i Jay DeFeos Papers, box 1:6)

Archives of American Art, Smithsonian Institute

Oral history of Jay DeFeo, 1975 June 3-1976 Jan. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution. (Transcript of audio-taped interviews)

Jay DeFeo papers, 1948-1976, Archives of American Art, Smithsonian Institution
Mikrofilm rull: 908, 1645, 2678

Dilexi Gallery records, 1957-1971, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
Mikrofilm rull: 1101-1102

Wally Hedrick interviews, 1974 June 10-June 24, Archives of American Art, Smithsonian Institution. (Transcript of audio-taped interviews)

Oakland Museum of California - Archive

I arkivskuff om Jay DeFeo:

"A conversation based on a meeting between the writer and artist, Jay DeFeo. January 1973" (at artist home 29 Millard Rd. Larkspur).

Archival Survey, Oakland Museum Arts Research, by Deborah Rudo and Joyce Minick (foto), datert 7.april 1975

DeFeo, Jay. Uspesifisert og udatert skriv

Jay DeFeo. *Biography of Jay DeFeo*. 1975. (Skrivet er stemplet: Oakland Museum Arts Research Bicentennial Document)

News from Oakland Museum, 1971

Lufkin, Liz. "Portrait of a Critic: Friends of the late Thomas Albright remember the man who chronicled San Francisco's art world" i: *San Francisco Focus*

I arkiv for kassetter:

Kassett: Ref. CA 184 AV. Foredrag på Oakland Museum 21.mai 1979). Transkripsjon av opptaket er gjort av KMW i 2007, og sjekket og godtatt av Estate of Jay DeFeo i 2008.

Katedralskolen i Kristiansand, Wenneslandsamlingens arkiv og billedarkiv

Austad, Tore. "Litt om Wennesland-samlingen ved Kristiansand Katedralskole". 9 sider. KKG arkiv.

Fotografiliste fra Dr. Wennesland's utstilling 27.mars til 30.april, 1971. American Salvage Company ved Pier 23, San Francisco.

"Kunstgave fra San Francisco til Agder Distrikshøgskole" i: *Aftenposten*, Oslo, 24.august 1979

"Aper og kunst – møte med et spennende menneske" i: *Norsk Ukeblad*, nr.18, 29.april 1975, 10-11, 73-75, 77 (+ forside)

"Måtte Wenneslands gave både inspirere og provosere" i: *Fædrelandsvennen*, Kristiansand, 4.september 1979

Arthur Monroes private arkiv

Green, Mark. *A Kind of Beatness*. 1971 (bok versjon)

Kamstra, Jerry. "Doctor Wennesland, I Presume?" 1986. Upublisert (utdrag publisert i lokalavis The Potrero Hill View, se: avis artikler)

Kassettopptak, Reidar Wennesland intervjues av Jerry Kamstra, cirka 1970. Original kassett. (Digitalisert kopi i KMWs arkiv.)

"Kontinentenes kunst er kommet til Katedralskolen" i: *Christiansands Tidende*, lørdag 4.september, 1971

Lind, Jack. "The Time of Your Life." Upublisert

"The Wennesland Collection" i: *References*. Upublisert

Thor Myhres private arkiv

Kassettopptak:

Monroe, ADH 11.mai 1995.

Arthur Monroe, San Francisco 21.november 1993. Kassett I, II, III

Michael Bowen, San Francisco 1993.

San Francisco. Intervju andre. (1993)
Wennesland 1971

Klipparkivet til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo

Mapper merket:

“Reidar Wennesland”

“Wenneslandsamlingen”

Holmer-Hoven, Finn. (ukjent artikkelnavn). *Fædrelandsvennen*, del 2, 1.februar 2002:24

California Historical Society. North Baker Research Library.

Kristin M. Wenneslands arkiv

Borgen, Arild. ”ADH – et hus i farger” i: *Fædrelandsvennen*. Udatert

Dr. Reidar Wenneslands lysbilder og fotoalbum (fra barndom, oppvekst, Sverige, Tyskland, jobb og forskning, kunstsamlingen i hans hjem), diverse brev, minnebok fra minnegudstjenesten ved den Norske sjømannskirken i San Francisco ved hans død, kassettopptak (Wennesland snakker om opera), postkort.

Digitalisert kopi av kassettopptak hvor Reidar Wennesland intervjues av Jerry Kamstra (Original i Arthur Monroes arkiv). Upublisert

Grytdal Eilertsens, Ingrid. ”Jay DeFeo. The Wise and the Foolish Virgins. Konservering og restaurering. Tilstandsrapport, behandling og dokumentasjon”, 2005. Upublisert

Gottschaller, Pia. “Examination Report on Jay DeFeo’s ’The Wise and Foolish Virgins’ In the collection of the Kathedralskole, Kristiansand”. (Rapport fra eksamineringen den 11.september 2004). Upublisert

Miller, Dana. Notes for Lecture held at Mt. Holyoke, høsten 2005. Upublisert

Dana Miller, 2008. (un-cut engelsk versjon før oversettelse til fransk, bidrag til Centre Pompidous utstillingskatalogen *Traces du Sacré*). Upublisert

Sommerset, Thomas. ”Unik kunstgave skal frem i lyset” i: *Fædrelandsvennen*. Kristiansand.

Wennesland, Jan M. ”Onkel Reidar – mannen og myten.” Notater for innlegg ved lansering av Gerd Hennums bok *På sporet av beat-bohemene*, Kristiansand, 25.mars 1998. Upublisert

Wennesland, Kristin M. ”Jay DeFeo – kunstneren bak myten.” Innlegg på Beat-dagen, 2005. Upublisert

Wennesland, Kristin M. ”One of a kind – men en typisk samler!” Innlegg på beat-dagen, 2007. Upublisert

Wennesland, Kristin. Notater fra ”Kunsthåndteringsseminar” ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, den 10.desember 2007. Seminaret ble arrangert i samarbeid mellom konserveringsavdelingen ved Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design og

Collage/KunstPause – som er del av Programutvalget, drevet av studenter, ved kunsthistorie ved Universitetet i Oslo. Upublisert
Wennesland, Reidar og Marcy Thomas Zanches. “Press Preview: Dr. Reidar Wennesland’s Art Collection”. Upublisert

ANDRE KILDER:

INTERVJUER, SAMTALER OG E-POSTER/BREV

(Der det er ikke snakk om mer enn et par samtaler/e-postutvekslinger har jeg opplyst dato for kommunikasjonen, der det har vært hyppig kontakt har dette vært vanskelig å få med her da det i enkelte tilfeller dreier seg om flere års kommunikasjon. Datoen for samtaler/korrespondanse som refereres til i teksten opplyses i fotnotene)

Samtaler med:

De av informantene jeg har hatt mye kontakt med føres kun opp med navn, de som kun er kontaktet noen få ganger er også oppført med dato.

Forkortelser brukt i listen nedenfor:

- kunstnerne representert i Wenneslandsamlingen indikeres med forkortelsen WS.
- Reidar Wennesland forkortes med RW.

Thor Myhre, kunsthistoriker	
Gerd Hennem, kunsthistoriker	
Jan og Jorunn Wennesland, RWs nevø og hans kone	
Arthur Monroe, registrar ved Oakland Museum (kunstner WS)	
Michael Bowen, kunstner (WS)	
Ingrid Grytdal Eilertsen, konservator ved NIKU	
Arne Rosenvold, tidligere rektor ved KKG	
Carol Hart, RWs niese	lørdag 16. juni 2007 + feb. 2008, Oakland
Edward Brooks, fotograf (bekjent av RW)	10.juni, 20.juni 2007, 25.februar 2008, North Beach
George Tsongas, poet	20.juni 2007, North Beach
Lawrence Ferlinghetti, poet (RWs nabo på 50-tallet)	20.juni 2007, North Beach
Leah Levy, trustee, Estate of Jay DeFeo	5.mai 2006, Paris, 12.juni 2007 + 22.feb. 2008, Berkeley
Ursula Cipa, co-trustee, Estate of Jay DeFeo	22.februar 2008, Berkeley
Pia Gottschaller, tidligere teknisk konservator ved Whitney Museet	11.september 2004, Kristiansand
Milanda Machova, teknisk konservator, Oakland Museum	11.juni 2007, Oakland
Philip E. Linhares, kurator, Oakland Museum	11.juni 2007, Oakland
Ivar Hamre, rammemaker, Kristiansand	Høsten 2005
Kari Greve, teknisk konservator, Nasjonalmuseet, Oslo	10.desember 2007,Oslo. Kunsthåndterings Seminar. Et samarbeidsprosjekt mellom Collage/KunstPause/Programutvalget for Kunsthistorie UiO og Konserveringsavdelingen ved Nasjonalmuseet, Oslo

Telefonsamtaler med:

Thor Myhre, kunsthistoriker	
Gerd Hennem, kunsthistoriker	
Erlend Høyersten, direktør ved Sørlandets Kunstmuseum	
Tore Austad, tidligere lektor ved KKG	2.april 2008
Tore Austad, tidligere lektor ved KKG	2.april 2008

Dagfinn Kvale, prest emeritus, Den norske sjømannskirke, SF	21.mars 2008 og 20.juli 2008
Knut Arne Holm, prest, Kristiansand	28.januar 2008
Dean Flemming, kunstner (WS)	14.oktober 2008
Jack Carrigg, kunstner (WS)	6.april 2008
Jerry Kamstra, forfatter (venn av RW)	6.april 2008
Dimitri Grachis, kunstner (WS)	26.februar 2008
Bob Branaman, kunstner (bekjent av DeFeo)	11.juni 2007

E-poster til/fra:

Ingrid Grytdal Eilertsen, konservator ved NIKU	
Pia Gottschaller, tidligere teknisk konservator ved Whitney Museet, (jobber nå i Roma)	
Leah Levy, trustee, Estate of Jay DeFeo	
Arthur Monroe, kunstner, registrar ved Oakland Museum (kunstner WS)	
Jerry Kamstra, forfatter (nær venn av RW)	
Michael Bowen, kunstner (WS)	
Dana Miller, kurator ved Whitney Museum	
Moira Roth, kunsthistorie professor ved Mills College, Oakland, tidligere kollega av DeFeo	11.februar og 14.februar 2008
Ursula Cipa, co-trustee, Estate of Jay DeFeo	21.mars og 26.mars 2008
Jim Newman, gallerist: Dilexi Gallery, SF	18.januar 2008
Ina Blom, kunsthistoriker ved UiO	13.februar og 19.februar 2008
Dagfinn Kvale, prest emeritus, sjømannskirken, SF	22.mars og 23.mars 2008
Dimitri Grachis, kunstner (WS)	9.april 2008
Jack Von Hiele, gallerist, Triangle Gallery, SF	e-post til 6.april 2008 - brev fra 26.april 2008
Fred Martin, kunstner (venn av DeFeo)	3.oktober, 6.oktober og 23.oktober 2008
Michael McClure, poet (DeFeos nabo på 50-tallet)	29.september, 23.oktober og 24.oktober 2008
The Lannan Foundation, (ved Christine Mazuera Davis)	20.februar og 21.februar 2008
Erlend Høyesteren	27.november 2008