



# Victor Bengtsson

*Horse droppings  
are not figs*





ISBN: 978-87-94311-25-0  
EAN: 9788794311250

Victor Bengtsson  
*Horse droppings are not figs*  
Exhibition period: 22.02.2025 – 04.05.2025

O—OVERGADEN  
Overgaden nedен Våndet 17, 1414 København K,  
overgaden.org

O—O)VE  
Oooo

# INTRODUCTION

It is a great pleasure to introduce this publication as a companion to Victor Bengtsson's solo exhibition *Horse droppings are not figs* at O—Overgaden. Since 2021, O—Overgaden has, with the generous support of the Augustinus Foundation, published a monographic series in conjunction with our large-scale solo exhibitions, aiming to expand the conversations around each show and produce new, offspring material.

In this particular case, Dr. Signe Havsteen has contributed an art historical contextualization of Bengtsson's practice, art historian Olivia Turner has written a text about the trojan pigs in his paintings, and artist Aske Hyldborg Jensen has written a poetic text rooted in conversations with Victor Bengtsson. A warm and heartfelt thank you to all contributors. Moreover, I wish to thank the whole team at O—Overgaden for their efforts in realizing the exhibition, as well as the graphic design team at fanfare for their always dedicated work, and of course not least the artist, Victor, for generously sharing conceptualizations and co-thinking with all of us, through both the exhibition and this very publication.

Victor Bengtsson's painterly world amalgamates visual inspiration from traditional, biological illustrations and the detailed density of Flemish Renaissance paintings with motifs quoting Danish peasantry—think: plows, pigs, beets.

For O—Overgaden, Bengtsson has created a new series of works, including a grand 6-meter-wide painting, hung unstretched and heavy. The artist's particular technique is based on rubbing color onto hessian—also called jute canvas—impregnating motifs into the rough structure of the fabric. Leaving the threads visible, the free-hanging colored textile alludes to historical weavings—a kind of poor man's Gobelin. Mimicking the grand storytelling of traditional tapestries, this piece is an epic depiction of rural life in Northern Europe, as if (mis)understood from a distant future, creating a historicization that is more fabulation than fact.

In the mindset of this awry archeological digging, the motifs' soft colors of cadmium red/purple and cobalt green unfold a world gone wrong: a rural harvest in a surreal turmoil assembling oversized vegetables, an awry plow clad in tiles, burning houses, a giant fishhook, dissected carps, and pigs turned trap nets.

The grand-scale painting is overlaid with a belt of a repeated blue animal motif with a bright star at its center. A dark emblem—based on the simplified contour of a goat-hand-gesture—hinting at US Pop art, while it underscores Bengtsson's tongue-in-cheek or rebellious dyed takeover of historic tapestry. In another series, several pigs are cut out, DIY origami style, from painted canvas. Wonky and imprecise in their remake, the pigs point at how scientific or historical image representations or translations never get it quite right, destabilizing binaries of true and false. This twist is also clear in the exhibition title *Horse droppings are not figs*, a Dutch proverb about how to not be fooled by appearances; don't mistake "horse apples" for the fig tree's sweet tasting, brown fruit.

Meanwhile, Bengtsson's associative motifs continue in a broken frieze of paintings puzzling together dormant, or simply dead, human figures or up-side-down, distorted bodies—as if buried or submerged. In Bengtsson's mythologized narratives, disguised as historical weavings, apocalyptic scenarios repeat. As such, these shadow motifs and their distorted depictions mixing historical farming and fishing culture corrupt the idea of a true history, hinting at how pseudoscientific narratives still lurk behind our perception of reality today.

Rhea Dall,  
Director and Chief Curator, O—Overgaden,  
February 2025

Victor Bengtsson (b. 1997, DK) is a self-taught artist with a BA in Medicine (2019–25) who lives and works in Copenhagen. He has exhibited at venues including Mendes Wood (São Paulo, 2021; New York, 2022; Brussels, 2023); Public Gallery, London (2024); East Contemporary Gallery, Milan (2021); and Someday Gallery, New York (2024). The exhibition at O—Overgaden is Bengtsson's first institutional solo show.



# HISTORY DOESN'T EXIST

Signe Havsteen

Ursula K. Le Guin defines fantasy and science fiction as the oldest, most universal forms of literature in her homage to the genre (and her colleague Jorge Luis Borges) “Things Not Actually Present” (2005).<sup>1</sup> Opposed to how realist literature is limited to descriptions of culturally specific phenomena, the fantasy genre is constituted by so-called constants or universally recognizable motifs: “It seems to be a fact that everybody, everywhere, even if they haven’t met one before, recognizes a dragon,” she explains. Victor Bengtsson’s works are not inhabited by dragons but they do dig down into the layers of soil on which we have built our cultural identities, and they drag similar mythical creatures out into a pictorial chaos of pigs and unicorn horns.

In many ways, the unicorn and the pig are each other’s diametrical opposite in our collective mind: pigs live in the mud while the celestial unicorn materializes in a magical whiff of glitter. In 1663 in Magdeburg, though, German scientist Otto von Guericke is thought to have found evidence for the actual existence of the unicorn. His finding of a woolly rhinoceros caused the fabrication of what is now possible to experience at Magdeburg’s natural history museum and has been described as the worst fossil reconstruction ever. The so-called Magdeburg unicorn looks like a cross between a dinosaur, a horse, and a torso-less giraffe. It has its own Reddit thread with 78,000 likes and a comment section where people are both amused and outraged by the strange phenomenon.

It surely is a matter of opinion to what extent Von Guericke’s reconstruction should be taken seriously, but that is actually also not the point here. The point is the relatively fluid field between speculation and empirical data in which both art and science unfold, which Bengtsson’s image archeology occupies in a mischievous way. He weaves together cultural archetypes like the peasant, the soldier and, well, the unicorn horn, and the pig in peculiar organic systems and chaotic landscapes where the world has seemingly been blown to pieces, only to lie there and again coalesce in weird, vaguely recognizable constellations.

1. Ursula K. Le Guin, “Things Not Actually Present: On The Book of Fantasy and J.L. Borges,” in *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination* (Boulder, CO: Shambhala, 2004), originally the Introduction to Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, and A. Bioy Casares (eds.), *The Book of Fantasy* (New York: Viking, 1988).

On the large canvas hanging in the middle of one of the gallery spaces, ripped up fish are hung to dry and monstrous vegetables shoot from the ground. Strange, pig-like shapes hover above the scenario, blending in with the sight of a grotesque plow making its way through the landscape. In Bengtsson’s long frieze, hanging in the adjacent gallery, hairy creatures tumble around among skeleton-like structures. Fallen fruits and vegetables commingle with disconnected limbs in what mostly comes off as a messy battle scene and a harvest motif. Is it the hands of a Norn that we see by the spinning wheel? Are they spinning the destiny threads of those creatures coiling in and out of the motif, becoming ropes and chains that forcefully hold everything together? Figures and fruits take root in the same soil as strange fossil fragments: bones and skeletons, the imprint of a wheel whose dominating shape is now made up of the raw materials sprouting between its spokes.

66 million years ago, when a meteor struck the Yucatán Peninsula in Mexico, it started a chain reaction resulting in the end of the world, as it seemed back then. It left us with the remains of extinct plant and animal species in the soil layers, which, over time, became the fossils that now and then appear at our present surface. Fossils are traces or remains of dead organisms, the result of a lengthy process where plants or animal skeletons leave their marks in the soil. Gradually, the organic material is replaced with surrounding minerals which then create a cast of the skeleton, or the caverns inside the bones are filled up with minerals, creating a new negative imprint. What we look at when we look at fossils is thus a void between past and present, filled out by nature’s raw materials, that creates some kind of mirroring of the original form.

The fossil offers us time in a physical shape, making it tangible to us. But as Otto von Guericke’s unicorn testifies to, fossil reconstructions are complicated processes. Since the fossil only presents a small part of the whole, the finding needs continuous interpretation via comparisons with similar findings and profound knowledge about the anatomy of living animals. To a certain extent, the art historian operates in a similar way when hitherto unknown sources show up in the archives and are attempted to be laid out and placed in a historical continuum. And it is no coincidence that the art history discipline—finding its feet in the 19th century in parallel to the development of evolutionary theories and breakthroughs within the field of natural sciences—utilized metaphors from the field of biology. When French art historian Hippolyte Taine articulated his method in *Philosophie de l’art* as a kind of “botany applied to artworks” it was based on an idea that the artwork, like incidents of nature, is a product of specific growth conditions.<sup>2</sup> Art, culture, and biology are eerily intertwined.

2. Hippolyte Taine, *Philosophie de l’art* (Paris: Hachette, 1895), available at [archive.org/details/philosophiedelar00tainuoft/mode/2up](http://archive.org/details/philosophiedelar00tainuoft/mode/2up).

The fossil and the artwork alike are important drivers in the stories we tell about ourselves and the world, which over time become ingrown in our consciousness—but which perceptions and on what premises? These are the questions Victor Bengtsson asks us, and the future, when he lets seemingly recognizable shapes and fragments float among each other in his bizarre image chains. A couple of days after I first saw these works in person, I thought about the English painter Edward Burne-Jones and his series *The Sleeping Beauty* (1871–73). I believe it was the sleeping suitors trapped in the thorned branches that evoked these associations to sleepwalker-ish, entangled bodies in Bengtsson’s frieze. But there are other coincidences, too. Not that Bengtsson’s coarse canvases and slightly icky, disturbing irony looks like Burne-Jones’ kitsch and porcelain-like fairytale figures, as such, but they share some motifs that activate a speculative dream center. They share an inclination for hurled, organic, and decorative shapes. They both refer to a European art historical tradition. But whereas Burne-Jones’ knight-like fantasies are painted forth with a sensibility shaped by his era’s refined decorative efforts (especially constituted by his long-term collaboration with William Morris’ workshop) Bengtsson is rough and fun. And it is not adorable flower vines that connect his pictorial elements; it is rope and skeleton parts braiding the fragments together and allowing them to tangle up with the fibers of the canvas. Whereas Burne-Jones incorporates decorative elements in the shape of stylized plants and shapes, Bengtsson plasters his canvas with stenciled hand signs.

A slightly more recent Danish exponent for the Burne-Jonesian variations on the Middle Ages and early Renaissance is the painter Ejnar Nielsen. Both cultivate a retrospective melancholy and romance, though Nielsen is differently dark and fierce. And as his paintings from the small, agricultural society of Gjern in Jutland reveal, he stands for a more chilly and illusion-less examination of the human connection to nature and prehistory than his British predecessor. When I think of both Nielsen and Burne-Jones, it is because they both operate with a historical awareness and a set of cultural archetypes of which I sense a subtle echo in Bengtsson’s work, while he also points a finger at it. A provoking tension is at play in his works, between the art historical references which, when isolated, reveal a dependence on the continuity of tradition and then what we actually look at, something that mostly presents itself as a cruel mirroring of the role models. Art historical references run like a turbid vein through Bengtsson’s work (you recognize the elements from the Dutch still lifes and folk depictions, and from a Northern European tradition from the narrative history painting) but as a matter of fact, he appears to primarily believe that history does not exist—in any case, not as we think we know it and especially not as a linear, coherent course.

The German cultural anthropologist Aby Warburg broke with the idea of the linear story that had otherwise pervaded art historical practices since the Renaissance. He articulated the concept of

an “image vessel” (*Bilderfahrzeug*) as a part of his theory on cultural memory, investigating how certain image formulas and types have survived since the visual culture of Antiquity, across time and geography. The culmination was his never finished *Bilderatlas Mnemosyne* (memory atlas) whose anachronistic juxtapositions of artworks and pop-cultural phenomena maps out visual archetypes and their journey through history on 63 dark, textile-clad boards arranged after motifs. The image atlas has repeatedly been labeled as a primitive forerunner of Google, which juxtaposes seemingly random material in image search results. But Warburg’s memory atlas was, as any atlas is, also a part of an era’s endeavors to construct and possess a coherent world view. And this is exactly what Bengtsson does not do when he points to how cemented ideas of our history and identity have really been dragged out from the depths of gaping knowledge holes, necessarily being more closely related to the dragons of fantasy literature than we immediately thought.

Victor Bengtsson’s works present themselves as unpolished and chaotic visions. The paint has been rubbed into coarse sackcloth. In many places the weaving is bare. I want to touch it with the tips of my fingers, scratching myself a bit on the fibers. Over time, the crude material will gradually rot, so it is uncertain that a distant future will get the chance to experience Bengtsson’s work. But should the Earth be struck by a meteor and fall into a deep sleep like *Sleeping Beauty*, might our droppings cause similarly mad animations and deliriums in a distant future? We do not know because even though we exist now, the history about us does not.

# APPENDIX

Aske Hyldborg Jensen

I think about the first cheese in the context of measuring civilization's greatest accomplishments. The culinary wonder of the world. I imagine a cheese cloth, squeezing the last liquid out. Filtering the life out of milk, and the innovations thereafter. Lifting itself out of practicality with a blueish line down the middle.

The inventor must have insisted that the threads looping over each other were reason enough to keep the cloth, that the gap between each twine was a connection between gray, a basket for berries, and a drain. There was not much to be done; it was family memorabilia after all.

It was what was left. Standing up to greet the newcomers is having something to stand on, to cherish, something secretive they adamantly try to understand. Like the logic behind settling in the northern hemisphere. The underground packs a punch.

I look down at a dug-out square on a mound of brown, tightly packed soil. Then again, these cardboard boxes that I've been carrying lately are short term. I am no longer able to distinguish whether the species that I'm looking at had planks for feet, whether they ate rust, or how their bones were decorated with metal. I cannot tell if we're the same.

Some are in ritual positions, laid out to be found in their own time. These oddities, their habits. The way a grain of sand is molded by water. There's much to discuss and loads to interpret; swept under the rug due to lack of a better space.

The work is done in darkness. I go automatic; one block is aligned with another. It takes a while to adjust. Not long after I flicked the switch on, it highlights the crumbs lining my slippers. Were they really that dirty? Also my tools, the tools, the fixation on creation, on streamlining, an appeasing life, a pacification. The utterly useless desk with important things that are never picked up again. I have to trace crop circles back to their agricultural origin. A deep compassion for conkers, and yet, I still don't understand the letters. My abrasive palms deflect their message.

The winter landscape with a bird trap. I'm still not sure about the taste. Sugar sprinkles, skinned, it's totally toxic. When I first attempted ingestion of the two, an implosion of my goodwill started brewing alongside the reality that was unfolding at my feet. Pressing against the wall of a stubborn environment, I hear the horns of traffic playing, my churning stomach joining in.

I tried dusting off, keep my nose from inhaling. A pattern of avoidance has found its form; it works through extrapolation. The rust peels off, but this time I know what to expect from the layer beneath. Squares and other shapes fill backyards. Underneath pools. I'm sure there are other things from past civilizations I can add to the equation.

The frame I was looking at, is a thought about a fragmented verse. A contract between symbol and language. An endless feeding of more words rather than a lack of them.

I imagine the cheese to be dehydrated by now, and it's moldy and smells rancid and that's civilization. Every hole is automatically filled, every hole is an asset. The little squares of previous worlds are just another fold to the Exquisite Corpse. One's apple is not one's apple. The circumstantial elements amount to nothing.

Through the vernacular of exhaustion, simmering is irrelevant, information too. Even when animation is woven into it. The never-ending deposition transforms the inversion of objects into pillars.

I want to emphasize the importance of recycling, from the retrospective point of view as well. This seems to be a pattern that permeates the entirety of our findings, for better or worse. Loops and circulation. Let me breathe here for a second.

To create a language without bones. To acknowledge their brittle and short-term function. That's why I'm plastic. The boneless trajectory is an immersive toy. Too many, too little cooking time.

I look at the cup with a want, bound up by the urge to ingest as much as I can before it dissipates, before I dissipate. When that last drop of water makes it overflow, my hole collapses, creating another void to be filled. I stuff both with tissue to begin with.

"Any form of desire eats itself" is my bathroom mantra. But this statement eventually leads to a halt. The inside time, the daydream. Kale becomes a baby, a strawberry becomes, becomes soil. Just like the assimilation of death and becoming a star, the summary of a thriller, history as a foot stand for disruption, its self-assertion for decay.

Mostly the underground is chaos and clay pockets. Although recently a few dormant sleeping places popped. The shockwave dismantled any further construction. The sleepers turning in their beds. They didn't find their synthesis, the self-consuming music. The immaterial manifestation. Quickly after discovery, the finding was debunked as nothing less than a chamber pot from the late 1600s.

Now I know the best and the worst parts of it never having happened. Except for images coming out of nowhere, the bright future. Shapes conjure memories. The body is a great invention. I believe it can sense toxic ground.

Tough times become calluses that alienate touch, making rigidity purposeless. Too much ease is self-destruction. Ideals become the overarching cause, leaving no room for effect. This results in rusted insides. The sediment is a body, at times exceedingly abused by desire and extraction. Lining up to add another speck of dust to the pile of dust.

There's dissolution at the core. Spoons, hair, accommodation, picks at its own navel until there's a direct link. Slowly the body is no longer body. The drain pipe in my old apartment burst a month after I left.



# TROJAN PIGS

Olivia Turner

All fiction is metaphor. Science fiction is a metaphor. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life—science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in fiction, is a metaphor.<sup>1</sup>

A frog choking on air, fish entrails spilling like human viscera, the ripe decay of pumpkin season, and the grotesque spectacle of a Trojan pig are motifs that smear the line between fact and fiction, giving a hot take on the current overload of information and source generation. Echoing the meticulous absurdity of historical encyclopedias, artist Victor Bengtsson's images reflect on how we construct knowledge and beckon us to question how we write and perceive histories.

When I began my art history degree in 2019, I was introduced to works by Leonardo Bruni, the Italian Renaissance scholar often hailed as the father of historiography (the study of how history is written). Bruni dismantled Giovanni Villani's *Nuova Cronica*, a medieval chronicle of Florence, stripping it of authority and reducing it to a collection of raw facts. By doing so, he created what could be called a "historiographical void," a space he could fill with his own humanist vision of Florence's past.<sup>2</sup> By rejecting Villani's divine-centered narrative, Bruni redefined history as the story of human agency and political events, a shift so pivotal and deeply woven into our current understanding of history that we do not give it much thought. Drawing parallels from the Brunian methodology, I would argue that Bengtsson similarly creates a space for destabilizing established myths, inviting viewers to reconsider how knowledge and history are constructed. Like Bruni reimagined Florence's history to align with Renaissance ideals, Bengtsson reinterprets history through fabricated motifs, pseudo-historical aesthetics, and biological illustrations, posing a reconsideration of the boundaries between fact, fiction, and mythology. Though he employs exaggeration to a degree where it becomes humorous, the works make one reflect on how knowledge is shaped by what is selected, altered, or omitted.

Bengtsson and I talked about this in his studio, over drinks—alcohol-free beer for me, draft for him—

1. Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (New York: Ace Books, 1969), p.1.

2. Gary Ianziti, *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012), pp.7–13.

and on FaceTime when he was walking the streets of New York and I was wrapped in blankets, chain-smoking on a balcony in Copenhagen. We discussed the widening margin of error, that "no man's land" between science and speculation, where facts get slippery and myths dress up as truth.

AI inevitably came up (it always does), but we both agreed that it was overdone. Instagram reels of Elon Musk and Greta Thunberg making out or monkeys dressed in tuxedos blowing up balloons and deepfakes all epitomize the noise filling this gap, but none of that would make it into this essay. No, this was going to be about something messier, something more real or unreal, depending on how you look at it.

The title *Horse droppings are not figs*—a simple truth laden with disillusionment and mockery—unveils a fib, a Dutch proverb embodying the very void I have been circling in thought and conversation. Dutch Renaissance painter Pieter Bruegel the Elder (active a century after Bruni) painted the *Netherlandish Proverbs* in 1559. The painting speaks with a peculiar clarity to the present moment as if its red, blue, and green pigments were mixed with the anxieties of the 21st century. Among the chaos, a farmer crouches behind a horse, wicker basket extended, poised to collect its droppings. Alas, horse droppings are not figs, a plain enough reminder that deceptively simple things are not always what they seem. But simplicity belies its urgency. The scene resonates sharply now, in this era of image saturation and ceaseless digital flow, where we scroll past curated realities, doctored truths, and misinformation masquerading as fact. The proverb's relevance grows as an axiom about appearances and an invitation to skepticism, a nudge toward the uneasy practice of critical perception. The basket, his, ours, is empty, yet we extend it anyway as if to prove that hope has not yet collapsed under the weight of disillusionment. This raises an intriguing question: How will this abundance shape future perceptions of our contemporary world? Will the sheer volume and fragmentation of sources distort scientific reconstructions, making it harder to form coherent narratives about our time and past?

Bengtsson examines and replicates that exact question. His work addresses the voids left in our understanding and invites reflection on how these gaps might be bridged in the present and future. As the margin of error expands, it creates more space for imagination and storytelling, allowing the present to be science-fictionized through fabricated motifs, all while being stylistically rooted in a pseudo-historical framework. A subtle wit permeates Bengtsson's work, extending to the exhibition's evocative title. The works serve as a sharp and playful illustration of the Silurian hypothesis, a thought experiment that questions whether traces of an advanced civilization predating humans by millions of years could still be detected. By speculating on and reconstructing alternative pasts, the viewer is confronted with grotesque, unimaginable hybrid creatures, chimeras that straddle the line between the absurd and the uncanny. The past becomes the future and vice versa.

Archetypal imagery emerges: the stoic soldier, the diligent peasant, and the pig (Denmark's most cultivated livestock) all recast as subjects in a speculative narrative where the leap from empirical data to theoretical conjecture opens a liminal space for fantasy and imagination. The half-folded, waxed canvas pigs, painted to mimic the intricate textures of wood grain, suggest a deliberate margin of error, a computational intervention, a distortion born of the scientist's misinterpretation of the past, refracted through the fractured lens of a speculative present. These objects present themselves as sculptural and exist not as static relics but as fragmented echoes of a history that never was, inviting us to interrogate the fragile intersection between reconstruction, fiction, and belief.

The large poor man's tapestry, mimicking a Gobelin, vast and oppressive in its intricacy, depicts an agricultural tableau that is both grotesque and poignant, a tapestry of decay masquerading as toil. Gobelin's were a vital component in 17th-century European courts, often depicting sumptuous historical and mythological subjects. This tradition renewed its significance in contemporary times when Danish artist Bjørn Nørgaard was commissioned in 1990 to create 17 Gobelins for Queen Margrethe II of Denmark. These tapestries depicted key events in Danish history, with the final Gobelin presenting a vision of an imagined future. In Bengtsson's large tapestry, the farmer's torso bulges forward at its forefront, a veiny cabbage head in place of a belly, its translucence both vegetal and disturbingly human. A fat rodent, splayed on a bed of pumpkins, drags its dense, muscular tail across disembodied hands; the hands grasp the wooden pole of a single-furrow plow. This plow, archaic, weathered, almost ceremonial, anchors the piece, its presence as ominous as it is utilitarian. Rows of animal heads shape the visual rhythm of the piece, blurred into abstraction. Their arrangement suggests shadow puppets, but their function feels like something darker, a reminder of what silhouettes obscure: once again, the question of error comes into play; the manipulation of the visible is a manipulation of perception. This is no mere pastoral scene, no celebration of harvest. The pigs, with their anatomies so eerily proximate to ours, sit suspended in skeletal form made of wire. The peasants' legs are emaciated, contorted, and reduced to a function rather than a form, echoing this wireframe structure, their purpose as much mechanical as human. The tapestry traps the viewer in the inevitability of its machinery, a landscape that doubles as anatomy, a story of labor and consumption where everything—cabbages, rats, pigs, and men—has been folded into the same grotesque cycle and narrative. To view it is to remember that repetition is not rhythm and that resemblance is not unity.

The frieze captures a moment that feels both ancient and eerily present; a red-pigmented tableau of unknown aftermath, where the bodies of soldiers are heaped together, their limbs dismembered, their weightless forms almost blending into the caskets that surround them.

Among them are fossils of an indeterminate species, their skeletal remains offering no answers, only questions. It is an image neither here nor there, collapsing epochs into sediment, a distant, imagined past colliding with an unknowable future, and somewhere in between, us, observers trying to piece it all together. Ursula K. Le Guin once wrote: "Science fiction is often described, and even defined, as extrapolative. The science fiction writer is supposed to take a trend or phenomenon of the here-and-now, purify and intensify it for dramatic effect, and extend it into the future."<sup>3</sup> But this frieze seems to ask: What if that process works in reverse? What if the past, unreal, speculative, and imagined, reflects the present? Its motifs speak in plural: of wars fought and forgotten, lives folded into history, and eras that both precede and follow us.

Horse droppings are not figs; margins of error pave the way to new interpretations and counter-truths. It is within these errors, these moments of recalibration, that the imagination takes root, stretching itself toward metaphors that redefine our understanding of the world.

3. Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (New York: Ace Books, 1969), p.1.





O—OVERGADEN  
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K,  
overgaden.org

Victor Bengtsson  
*Horse droppings are not figs*  
Exhibition period: 22.02.2025 – 04.05.2025

ISBN: 978-87-94311-25-0  
EAN: 9788794311250

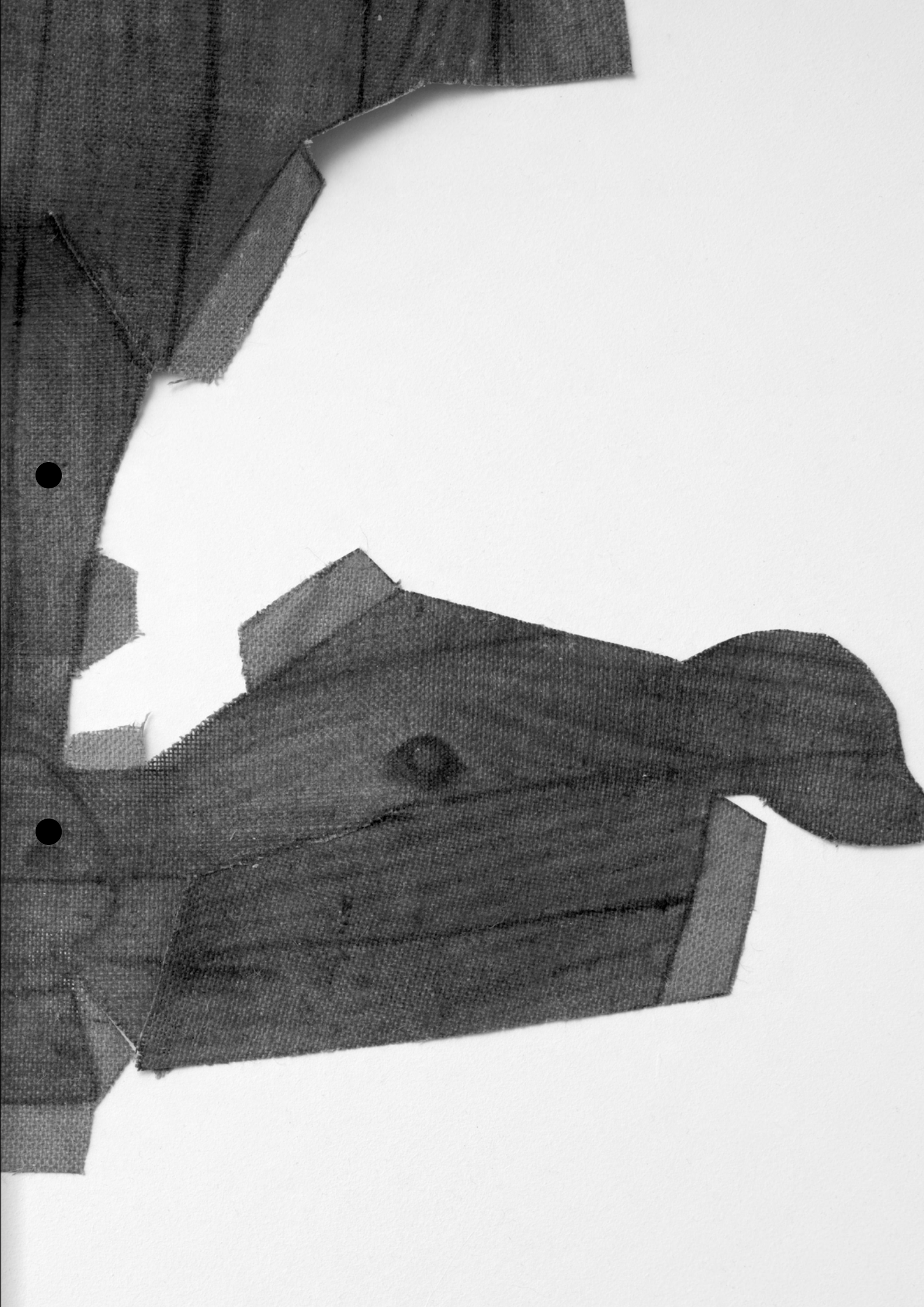
Editor: Nanna Friis  
Text: Rhea Dall, Signe Havsteen,  
Aske Hyldborg Jensen, Olivia Turner  
Translation: Nanna Friis  
Copy editing: Susannah Worth

This publication is funded by Augustinus Fonden

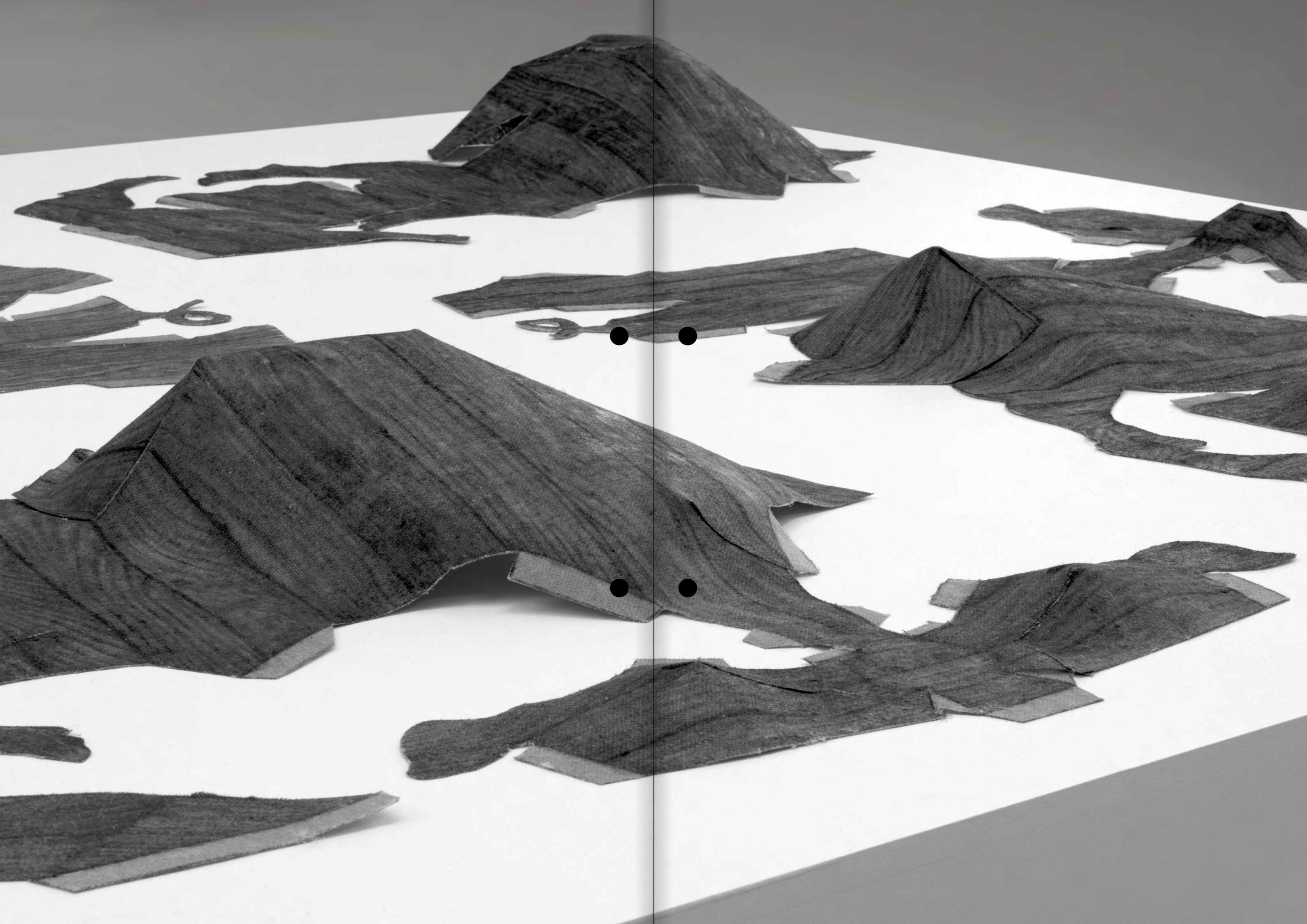
Victor Bengtsson's exhibition has received support from har  
The Danish Arts Foundation  
Den Hielmstjerne-Rosencroneske Stiftelse  
Billedhuggeren, professor Gottfred Eickhoff og hustrus,  
maleren Gerda Eickhoffs fond

Graphic design: fanfare  
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions  
Printed at: Raddraaier, Amsterdam

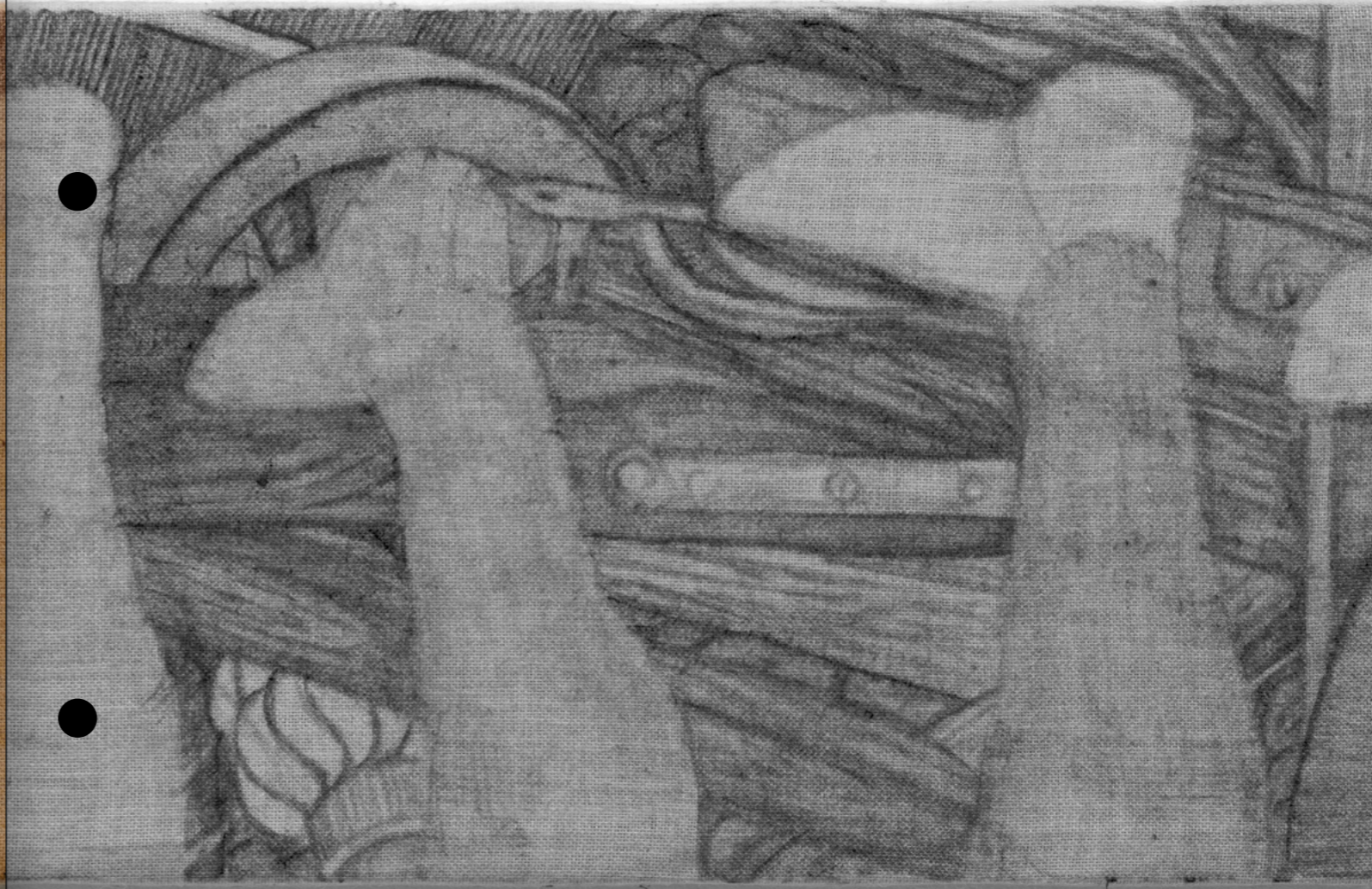
Printed in edition of 150 copies



































O - OVERGADEN  
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K  
overgaden.org

Victor Bengtsson  
*Horse droppings are not figs*  
Udstillingsperiode: 22.02.2025 - 04.05.2025

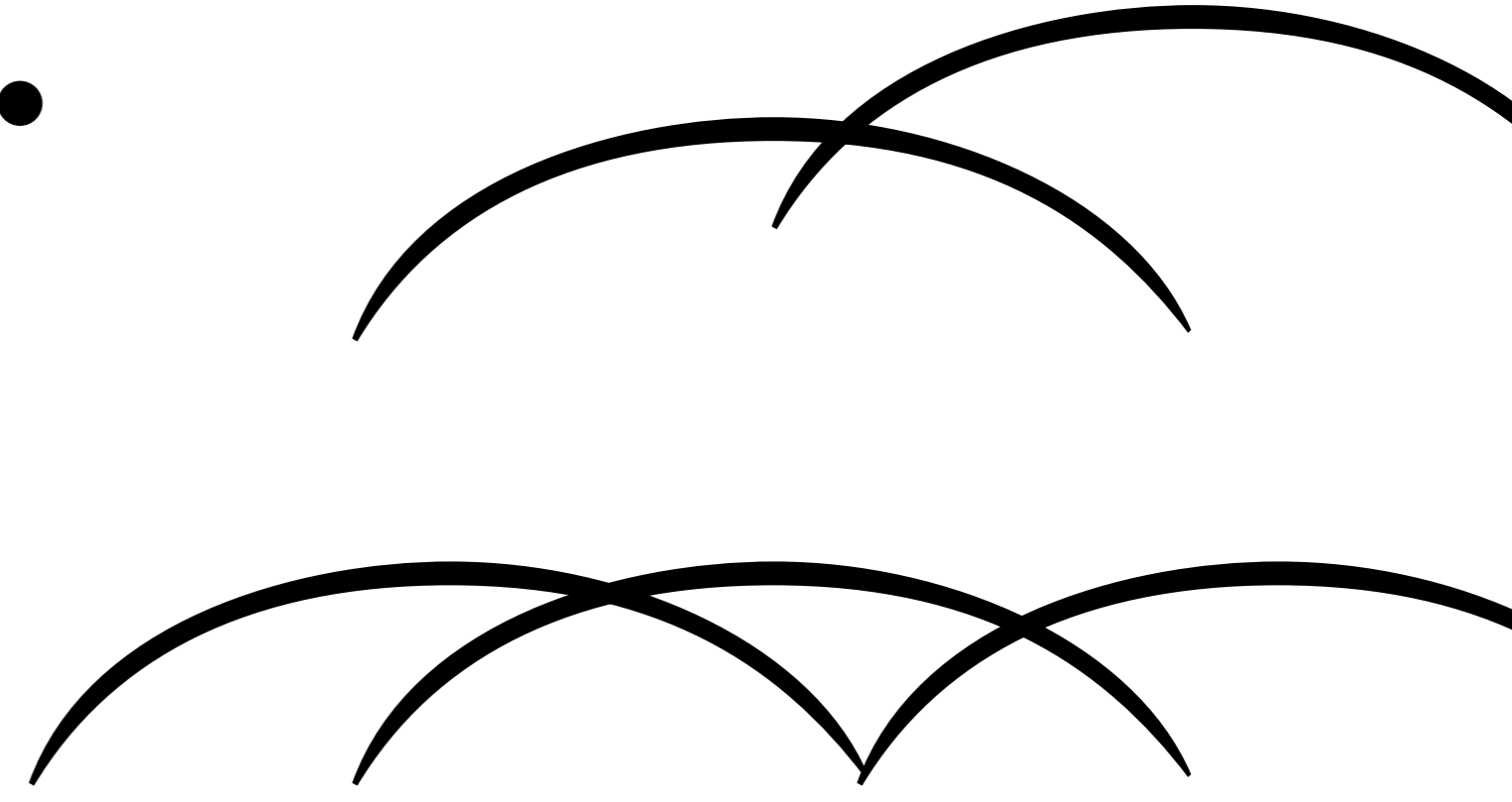
ISBN: 978-87-94311-25-0  
EAN: 9788794311250

Redaktør: Nanna Friis  
Tekst: Rhea Dall, Signe Havsteen,  
Aske Hyldborg Jensen, Olivia Turner  
Oversættelse: Nanna Friis  
Korrektur: Sofie Vestergaard Jørgensen

Denne publikation er støttet af Augustinus Fonden

Victor Bengtssons udstilling har modtaget støtte fra  
Statens Kunstfond  
Den Hielmsterne-Rosencroneiske Stiftelse  
Billedhuggeren, professor Gottfred Eickhoff og hustrus,  
maleren Gerda Eickhoffs fond

Grafisk design: Fanfare  
Typografi: Glossy Magazine, Bold Decisions  
Trykt hos: Raddraater, Amsterdam  
Trykt i 150 eksemplarer





# TROJANSKE GRISE

Olivia Turner

sa den stemte overens med renæssanceidealerne, genfortolkte Bengtsson historien gennem opdykkende motiver, pseudohistorisk æstetik og biologifhængende illustrationer; alt sammen noget, der opfordrer til genovervejelse af grænserne mellem fakta, fiktion og mytologi. Selvom han overdriver i en grad, så det bliver humoristisk, reflekterer værkerne over, hvordan viden tager form gennem udvælgelse, modifikation eller udeladelse.

Bengtsson og jeg talte om de her ting i hans atelier over et par drinks – alkoholfri øl til mig, fadøl til ham – og på FaceTime, da han travede gennem New Yorks gader, mens jeg, svøbt i tæpper, sad og kædetøg på min altan i København. Vi diskuterede den voksende og spektakulære, hvor fakta bliver upålidelige, hvor myter fortæder sig som sandhed. På et tidspunkt kom vi uundgåeligt omkring AI (det sker altid), men vi blev enige om, at det var for meget. Instagram-reels af Elon Musk og Greta Thunberg, der kysser, aber i smoking, der puster balloner eller deceptakes op, er indbegrebet af den larm, der fylder førnævnte torium, men det skulle ikke med i essayer. Nej, det skulle handle om noget meget mere rodet, noget mere virkeligt eller uforklarligt, afhængigt af hvordan man ser det.

Tiden *Horse droppings are not fags*, et simpelt udsagn ladet med desillusionering og håb, løfter størst for en hvid løgn, et hollandsk ordsprog, der omfatter akkurat det torium, jeg har cirklet omkring i tanker og samtaler. Den hollandske renæssance-maler Pieter Bruegel den Ældre (cirka et århundrede senere end Brant) malede sig med besynderlig tydelighed til nutiden, nærmest som var dets røde, blå og grønne pigmenter blandet med noget 21. århundrede-angst. Midt i kaosset sidder en bonde på hæg bag en hest og holder sin flertede kurv frem, klar til at samle hestepæser. Desværre er hestepæser ikke figurer, en rimelig åbenlys påmindelse om, at tilskyldende simple ting ikke altid er, hvad de ligner. Men simplicitet gør sin egen vigtighed til skamme. Scenen resonnerer i særlig grad nu, i denne uophørligt billedmættede, digitale æra, hvor vi scroller ned gennem kuraterede virkeligheder, forfalskede sandheder og misinformation forklædt som fakta. Ordsprogets relevans skærpes, når det bliver et postulat om ydre fremtræden og en invitation til skepsis, et lille skub hen mod den usikkerhed, der ligger i enhver kritisk opfattelse.

Kurven, hans, vores, er tom, men vi rækker den alligevel frem som for at bevise, hvordan håbet endnu ikke er kollapset under desillusioneringens vægt. Dette rejser et interessant spørgsmål: Hvordan kommer overflod til at indvirke på kommende verdensopfattelse? Vil der blotte omfang og fragmentering af kilder fordeje videnskabelige rekonstruktioner, så det bliver sværere at have sammenhængende narrativer om vores tid og fortid?

Bengtsson undersøger og efterprøver netop det spørgsmål i vores færdvæne og inviterer til refleksion over, hvordan nutiden og fremtiden kan bygge en slags broer mellem disse huller. I takt med, at den stemte overens med renæssanceidealerne, genfortolkte Bengtsson historien gennem opdykkende motiver, pseudohistorisk æstetik og biologifhængende illustrationer; alt sammen noget, der opfordrer til genovervejelse af grænserne mellem fakta, fiktion og mytologi. Selvom han overdriver i en grad, så det bliver humoristisk, reflekterer værkerne over, hvordan viden tager form gennem udvælgelse, modifikation eller udeladelse.

“All fiction is metaphor. Science fiction is a metaphor. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawing from certain great dominants of our contemporary life – science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in fiction, is a metaphor.”<sup>11</sup>

En frø, der kvæles i luft, fiskemad, der løber ud, som var det menneskeindvold, græskaræsonsens modne forådnelse og det groteske spektakel omkring de trojanske grise er alle sammen motiver, der udvisker grænsen mellem fakta og fiktion, præscenerer et hot take på tidens informationsoverflod og *source generation*. Som et ølko af historiske encyklopediers pertinentige absurditeter reflekterer Victor Bengtssons værker over konstruktionen af viden og opfordrer samtidigt til at sætte spørgsmålstegn ved, hvordan historier skrives og opfattes.

Da jeg begyndte mine kunsthistoriestudier i 2019, blev jeg introduceret til italienske Leonardo Bruni, en lærd mand fra renæssancen, der ofte hylides som stamfader til historiograferne: læren om, hvordan historien skrives. Bruni pillede Giovanni Villanis værk *Nuova Cronica* fra hinanden, dæmte middelalderkrøniker om Firenze; han fratog den al hidtidig autoritet og reducerede den til en samling kolde facts. Dermed skabte han, hvad man kunne kalde et “historografisk torium”, et rum, han kunne fylde med sit eget humanistiske syn på Firenzes fortid.<sup>2</sup> I sin afvisning af Villanis guddommelighedsfikserede narrativ reddefinerede Bruni selve begrebet historie som historien om menneskelig agens og politisk begivenhed: et skift, som er så afgørende og dybt indlejret i vores moderne historieforståelse, at vi ikke skænkter det mange tanker. Som en slags parallel til Brunis metodologi vil jeg mene, at Bengtsson på lignende måder destabiliserer eksisterende myter; han ansporer beskueren til at genoverveje, hvordan viden og historiske konstrueres. På samme måde som Bruni genænkter Firenzes historie,

1. Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (New York: Ace Books, 1969), p.1

2. Gary Janziti, *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012), pp. 7-13.

at fejlmarginen udvider sig, skabes der mere rum for fantasi og historiefortælling, hvilket muliggør, at nuet kan science-fictionaliseres gennem fabulerende motiver, der samtidig er stilistisk rodfæstede i en pseudohistorisk ramme. Subtilt vid gennemsyrer Bengtssons arbejde, hvilket også kommer til udtryk i udstillingstiden. Værkerne bliver en slags skarpe og legende illustrationer af den såkaldte silenske hypotese; et tankeeksperiment, der spørger, om spor efter en avanceret civilisation millioner år før menneskeheden stadig ville kunne opdaget. Gennem spekulationer og rekonstruktioner af alternative fortider konfronteres beskueren med groteske, med ubegribelige hybridvæsner og fantasifoster, der overskrider grænsen mellem det absurde og det uforklarlige. Fortid bliver fremtid og vice versa.

Arkeypiske billeder dukker op: den stoiske soldat, den arbejdssomme bonde, grisen (Danmarks mest forældede kreatur), alle er de omformet til at være subjekter i et spekulativt narrativ, hvor der mellem empiriske data og teoretiske gisninger opstår en fantasitærskel. De halvt foldede voksgrise er maler, så de minder om en databeltget intervention, en forvrængning opstået gennem videnskabens fejlfortolkninger af fortiden, og nu igen filteret gennem en spekulativ nutids smadrede linse. Disse objekter præscenerer sig selv som skulpturelle, de eksisterer ikke som statiske relikvier, men som fragmenterede økkoer af en historie, der aldrig eksisterede – og inviterer os i stedet til at undersøge den skrøbelige krydsning mellem rekonstruktion, fiktion og tro.

Den store fatigmandsvægtæppe – der minder en gobelin – mægtigt og tungt i sin indviklethed, forestiller et landbrugstableau, der både er grotesk og intens, et billede af forfald maskeret som slid. Gobeliner var et vigtigt element i 1600-tallets europæiske retsale og primært af Danmarkshistoriske nøglebegivenheder, mens det sytende billede præscenerede en vision om en forestillet fremtid. I Bengtssons store vægtæppe buler bondens torso ud foran, et kalhoved fyldt af blodarter erstatte maven, og gennemsigtheden har både noget veggemalsk og noget foruroligende menneskeligt over sig. En fed gnaver breder sig ud over et leje af græskar, trækker sin tætte, muskuløse hale hen over afhuggede hænder; hænder, der griber om en enkeltfuret træplov. Denne plov, arkaisk og forvirret, næsten ceremoniel, forankrer værket, og dens tilstedeværelse er lige så færetuende, som den er utilitaristisk. Rækker af dyrehoveder skaber en visuel rytme i billedet og flyder også ud i abstraktion. Der er noget skyggereciteragtigt over deres fremtoning, men funktionelt føles de mørkere, som en påmindelse om, hvad silhuetter kan skjule: Igen kommer spørgsmålet om fejl og afvigelse i spil, at manipulerer med det synlige er at manipulerer med selve sansningen.

Den store fatigmandsvægtæppe – der minder en gobelin – mægtigt og tungt i sin indviklethed, forestiller et landbrugstableau, der både er grotesk og intens, et billede af forfald maskeret som slid. Gobeliner var et vigtigt element i 1600-tallets europæiske retsale og primært af Danmarkshistoriske nøglebegivenheder, mens det sytende billede præscenerede en vision om en forestillet fremtid. I Bengtssons store vægtæppe buler bondens torso ud foran, et kalhoved fyldt af blodarter erstatte maven, og gennemsigtheden har både noget veggemalsk og noget foruroligende menneskeligt over sig. En fed gnaver breder sig ud over et leje af græskar, trækker sin tætte, muskuløse hale hen over afhuggede hænder; hænder, der griber om en enkeltfuret træplov. Denne plov, arkaisk og forvirret, næsten ceremoniel, forankrer værket, og dens tilstedeværelse er lige så færetuende, som den er utilitaristisk. Rækker af dyrehoveder skaber en visuel rytme i billedet og flyder også ud i abstraktion. Der er noget skyggereciteragtigt over deres fremtoning, men funktionelt føles de mørkere, som en påmindelse om, hvad silhuetter kan skjule: Igen kommer spørgsmålet om fejl og afvigelse i spil, at manipulerer med det synlige er at manipulerer med selve sansningen.

Den store fatigmandsvægtæppe – der minder en gobelin – mægtigt og tungt i sin indviklethed, forestiller et landbrugstableau, der både er grotesk og intens, et billede af forfald maskeret som slid. Gobeliner var et vigtigt element i 1600-tallets europæiske retsale og primært af Danmarkshistoriske nøglebegivenheder, mens det sytende billede præscenerede en vision om en forestillet fremtid. I Bengtssons store vægtæppe buler bondens torso ud foran, et kalhoved fyldt af blodarter erstatte maven, og gennemsigtheden har både noget veggemalsk og noget foruroligende menneskeligt over sig. En fed gnaver breder sig ud over et leje af græskar, trækker sin tætte, muskuløse hale hen over afhuggede hænder; hænder, der griber om en enkeltfuret træplov. Denne plov, arkaisk og forvirret, næsten ceremoniel, forankrer værket, og dens tilstedeværelse er lige så færetuende, som den er utilitaristisk. Rækker af dyrehoveder skaber en visuel rytme i billedet og flyder også ud i abstraktion. Der er noget skyggereciteragtigt over deres fremtoning, men funktionelt føles de mørkere, som en påmindelse om, hvad silhuetter kan skjule: Igen kommer spørgsmålet om fejl og afvigelse i spil, at manipulerer med det synlige er at manipulerer med selve sansningen.

Den store fatigmandsvægtæppe – der minder en gobelin – mægtigt og tungt i sin indviklethed, forestiller et landbrugstableau, der både er grotesk og intens, et billede af forfald maskeret som slid. Gobeliner var et vigtigt element i 1600-tallets europæiske retsale og primært af Danmarkshistoriske nøglebegivenheder, mens det sytende billede præscenerede en vision om en forestillet fremtid. I Bengtssons store vægtæppe buler bondens torso ud foran, et kalhoved fyldt af blodarter erstatte maven, og gennemsigtheden har både noget veggemalsk og noget foruroligende menneskeligt over sig. En fed gnaver breder sig ud over et leje af græskar, trækker sin tætte, muskuløse hale hen over afhuggede hænder; hænder, der griber om en enkeltfuret træplov. Denne plov, arkaisk og forvirret, næsten ceremoniel, forankrer værket, og dens tilstedeværelse er lige så færetuende, som den er utilitaristisk. Rækker af dyrehoveder skaber en visuel rytme i billedet og flyder også ud i abstraktion. Der er noget skyggereciteragtigt over deres fremtoning, men funktionelt føles de mørkere, som en påmindelse om, hvad silhuetter kan skjule: Igen kommer spørgsmålet om fejl og afvigelse i spil, at manipulerer med det synlige er at manipulerer med selve sansningen.

3. Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (New York: Ace Books, 1969), p. 1.



# APPENDIX

Aske Hyldeborg Jensen

Jeg tænker på den allerførste ost i forhold til

opmålinger af civilisationens største bedrifter. Verdens kulinariske vidunder. Jeg forestiller mig et ostekæde, hvorigennem den sidste væske vidtes ud. At det filterer livet ud af mælken, og de derpå følgende innovationer. At det med en blålig stribe i midten hæver sig selv over praktikaliteter.

Opfinderen må have insistert på, at tråden, der snor sig om hinanden, var grund nok til at beholde klædet, at afstanden mellem hver tråd var en forbindelse mellem noget gråt, en kurv til bæret og et afløb. Der var ikke meget at gøre, det var trods alt familiekonoder.

Det var det, der var tilbage. At rejse sig for at hilse på nytikomme er at stille sig på noget, værne om noget, noget hemmelighedsfuldt, som de stædige forsøger at forstå. Ligesom logikken i at bo på den nordlige halvkugle. Undergrunden slår hårdt.

Jeg kigger på en firkant, der er gravet i en brun og kompakt dyng jord. På den anden side: de papkasser, jeg har slået rundt på det scense, er kortsigtede. Jeg er ikke længere i stand til at afgøre, om de arter, jeg kigger på, har planker som fødder, om de spiste rust, eller hvordan deres knogler blev dekoreret med metal. Jeg kan ikke afgøre, om vi er den samme slags.

Nogen behnder sig i rituelle positioner, ligger klar til at blive opdaget i deres egen tid. Så ejendommelige, deres vaner. Måden, et sandkorn formes af vand. Der er meget at diskutere og masser af fortolke; fejlet ind under gulvtæppet i mangel på bedre steder.

Arbejdet udføres i mørke. Jeg automatiserer; en klods flugter med den næste. Det tager et stykke tid at justere. Kort efter at jeg tændte kontakten, lysede krummer, der så godt som forer mine slippers. Var de virkelig så beskidte? Og mit værktøj, værktøjet, skabelsesskærningen, strømledningskærningen, en tilfredsstilende tilværelse, en pacifisering. Det aldels ubrugelige skrivebord fyldt med vigtige ting, der aldrig bliver brugt igen. Jeg er nødt til at spore komcirklerne tilbage til deres håndbrugsæmæssige ophav. En dyb medfølelse med katastrofer, og dog forstår jeg stadig ikke bogstaverne. Deres budskab pareres af mine ru håndhæder.

Vinterlandskab med fuglefælde. Jeg er stadig ikke sikker på smagen. Sukret krymmel, noget flæet, det er totalt giftigt. Første gang jeg forsøgte mig med indtagelsen af de to, begyndte en implosion af sympati at boble langs med den virkelighed, der foldede sig ud for fødderne af mig. Med panden mod muren i stædige omgivelser hører jeg billhornene, og min mave vender sig i takt.

Jeg prøvede at støve mig selv af, afholde min næse fra at snuse ind. Et undvigelsesmønster har fundet sin form, det fungerer via fremskrivninger. Røst skaller af, men denne gang ved jeg, hvad jeg skal forvente af laget nedenunder. Firkanter og andre former fylder hele baghaver. Begravet under pools. Jeg er sikker på, at andre ting fra fortidige civilisationer kan føjes til ligningen.

Den ramme, jeg forestillede mig, er idéen om et fragmenteret vers. En kontrakt mellem symbol og sprog. En endeløs tilførsel af flere ord snarere end en mangel på samme.

Jeg forestiller mig, at Osten er dehydreret nu, at den er muggen og lugter harsk, og at det er civilisationen. Ethvert hul fyldes automatisk op, ethvert hul er et aktiv. De små firkanter af tidligere verdener er bare endnu en fold i Det Udsøgte Lig. Ens æble er ikke ens æble. De tilfældige elementer beløber sig til ingenting.

Udmatelsens anatomi gør det irrelevant at summere det samme gælder information. Selv når animationer er indæver. De endeløse afljninger transformerer spjlingen af objekter, gør dem til søjler.

Jeg vil gerne undersøge vigtigheden af genanvendelse, også fra et retrospektivt synspunkt. Det lader til at være et mønster, der gennemsyrrer alle vores fund, i medgang og modgang. Loops og cirkuleringer. Lad mig lige få vejret et øjeblik.

At skabe et sprog uden knogler. At anerkende knoglernes skrøbelige kortidsfunktion. Det er derfor, jeg er plastisk. En knoglefri kurs er et medrivende stykke legetøj. For mange, for lidt tilberedningstid.

Jeg kigger på bægeret med behov i blikket, forphigret af lysen til at nedsvælg så meget, jeg kan, før det er ødslet bort, før jeg er ødslet bort. Når den sidste dråbe vand får det til at flyde over, kollapser mit hul og skaber et nyt tomrum, der skal fyldes. Jeg stopper væv i dem begge til en start.

Hvilket som helst begær æder sig selv: Det er mit badeværelsesmantra. Men det er et udsagn, der på et tidspunkt når sin afslutning. Den indre tid, dagdrømmen. Grønkal bliver til en baby, et jordbær bliver til jord. Akkurat ligesom dødsassimileringen og det at blive en stjerner.

Undergunden er hovedsageligt kaos og lertommer. Selvom et par latente overnatningssteder dukkede op for nylig. Chokbølgerne afmonterede videre byggeri. De sovende vender sig i sengene. De fandt ikke deres synese, den selvopsluggende musik. Den immaterielle manifestation. Hurtigt efter opdagelsen blev fundet alsøret som intet mindre end en natport fra slutningen af 1600-tallet.

Nu kender jeg til det bedste og værste ved, at det aldrig har fundet sted. Bortset fra billeder, der opstår ud af ingenting, den lysende fremtid. Former fremtryller minder. Kroppen er en strålende opfindelse. Jeg tror, den kan fornemme giftig grund.

Svære tider bliver ligtorne, der får berøring til at føles fremmed og gør kompromisløshed formålsløs. For meget hindring er selvdestruktiv. Idealerne bliver den altoverskyggende årsag, de efterlader ikke plads til effekten. Dette resulterer i et rustent indre. Afljningerne er en krop, af og til særdeles mishandler af begær og udvinding. Et støvkorn tilføjes bunken af støv.

Indst inde er opløsningen. Sker, hår, boliger, piller sig selv i navlen, indtil en direkte forbindelse opstår. Langsomt holder kroppen op med at være krop. Afløbsrøret i min gamle lejlighed sprang, en måned efter jeg flyttede.



# HISTORIEN FINDES IKKE

Signe Havsteen

Ursula K. Le Guin (1929-2018) definerer fantasy og science fiction som den ældste og mest universelle form for litteratur i sin hyldelse til genre (og forfatterkollegaen Jorge Luis Borges) i bogen *Things not actually present* (2005). Måske den realistiske litteratur, der begrænser sig til beskrivelser af kulturelt specifikke fænomener, udgøres fantasyscenen af såkaldte 'konstanter' eller universelt genkendelige motiver, forklarer hun: "It seems to be a fact that every body, everywhere, even if they haven't met one before, recognizes a dragon." Victor Bengtssons værker er ikke befolket af drager, men de graver sig ned i de jordlag, vi har bygget vores kulturelle identitet på, og trækker ligende fabeldyr og forestillinger ud et billedd kaos af enhjørningehorn og grise.

Der mest af alt minder om en rodet blanding af en slagscene og et høstmotiv; og er det normernes hænder, vi kan ane ved en røk? Er de i færd med at spinde disse væsners skæbnetråde, der vikler sig ind og ud af motiver og bliver til reb og kæder, der med magt holder sammen på det hele? Figuren og frugter har slået rodder i de samme jordlag som sære fossile fragmenter: løsrivne knogler og skelletter; aftrykket af et hjul, hvis dominerende form nu udgøres af de råstoffer, der er groet frem mellem egterne.

Da en meteor for 66 millioner år siden ramte den mexicanske halvø Yucatan, satte det gang i en kædereaktion, som gjorde en ende på jorden, som den dengang så ud. Det efterlod os med rester af de uddøde plante- og dyrerarter i jordlagene, der med tiden blev til fossiler, som nu fra tid til anden dukker op til overfladen. Fossiler eller forsteninger er spor eller rester af døde organismer, der bliver til gennem en langvarig proces, hvor fx planter eller dyreskelletter og knogler danner aftryk i jordlagene. Gradvist udskriftes det organiske materiale med omgivende mineraler, der så danner en afstøbning af skelstrukturen. Ellers knoglerens hulrum udfyldes af mineraler og skaber et megavt aftryk. Det, vi ser på, når vi ser på fossiler, er således mellemrummet mellem fortid og nutid, fyldt ud med naturens råstoffer, der danner en art spjalling af den oprindelige form.

Fossilet tilbyder os tiden i fysisk form, gør den håndgribelig for os. Men som Otto von Guericke's enhjørning vidner om, er fossile rekonstruktioner en kompliceret proces. Efter som fossilet kun giver os en lille del af helheden, må fundene løbende fortolkes igennem sammenhænger med ligende fund og et indgående kendskab til nullevende dyrs anatomi. I et vist omfang opererer kunsthistorikeren på ligende måder, når hidtil ukendte kilder eller værker dukker op i arkiverne og forsøges udlagt og placeret i et historisk kontinuum. Og det er da heller ikke tilfældigt, at kunsthistoriedisciplinen, der i 1800-tallet fandt sine ben parallet med udviklingen af evolutionsteori og nybrud inden for naturvidenskaben, bejente sig af biologiske metoder. Når den franske kunsthistoriker Hippolyte Taine (1828-1893) i sin *Philosophie de l'art* (1865) formulerede sin metode som 'en form for botanik, anvendt på kunstværker', var det ud fra en forestilling om, at kunstværket ligesom naturens forkomster er et produkt af specifikke vækstbetingelser. Kunsten, kulturen og biologien er uhyggeligt sammenhængende.

Både fossilet og kunstværket er vigtige motorer i de fortællinger, vi skaber om os selv og om verden, og som med tiden gtor fast i vores bevidsthed. Men hvilke forestillinger og på hvilke præmisses? Det er sådanne spørgsmål, Victor Bengtsson stiller til os og til fremtiden, når han lader umiddelbart genkendelige former og fragmenter fra vestlig kultur- og kunsthistorie flyde ind og ud af hinanden i sine bizarre billedkæder. Et par dage efter, at jeg første gang så disse værker i virkeligheden, kom jeg til at tænke på den engelske maler Edward Burne-Jones' (1833-1898) serie *The Sleeping Beauty* (1871-73).

Jeg tror umiddelbart, det var de sovende bejlere fanget i tornebuskens grene, som gav associationer til de søvngængeragtige, sammenviklede kroppe i Bengtssons frise. Men der er også andre sammenfald. Ikke at Bengtssons grove lærteder og lidt klamme, urøvekkende ironi som sådan ligner Burne-Jones' kitschede og porcelænsagtige eventyrfigurer. Men de er fælles om motiver, der aktiverer et spekulativt drømmecenter. De er fælles om interessen for slyngede organiske og dekorative former. Og de refererer begge til en europæisk kunsthistorisk tradition i deres værker. Men hvor Burne-Jones' riddertlige fantasier er malet frem med en sensibilitet, der er formet af hans samtid, fortjendte dekorative bestræbelser (særligt i form af hans lange samarbejde med William Morris' værksed), er Bengtsson grov og sjov. Og det er ikke yndige blomsterranker, der forbinde hans billedelementer. Det er revværk og skelstede, der flitter fragmenterne sammen og lader dem blande sig med lærtedets fibre. Hvor Burne-Jones indarbejder dekorative elementer i form af stiliserede planter og former, plaser Bengtsson sit lærted til med stencilerede håndtegn.

En lidt senere dansk eksponent for Burne-Jones' variationer over middelderen og den tidlige renæssances billedsprag er maleren Ejnar Nielsen (1872-1956). Begge dyrker de en tilbageksekunde melanholi og romantik, selvom Nielsen er anderledes mørk og voldsom. Og som hans malerier fra det lille jyske landsbysamfund i Gjerm ved Silkeborg atslører, står han for en mere kølig og illusionløs undersøgelse af menneskets forankring i naturen og forbindelse til en forhistorie end hans engelske forgængere. Når jeg tænker på både Nielsen og Burne-Jones i forbindelse af Victor Bengtsson, er det, fordi de begge operer med en historisk bevidsthed og et sæt af kulturelle arketyper, som jeg genkender et svagt ekko af hos Bengtsson, men som han samtidig peges fingre ad. For det er en provokerende spænding i hans værker mellem de kunsthistoriske referencer, der isoleret set atslører en afhængighed af traditionens kontinuitet, og så det, vi faktisk ser på, som mest af alt præsenterer sig som en ond spjalling af forbillederne. Kunsthistoriske referencer flyder som en grumset åre igennem Bengtssons værker (man genkender elementer fra hollandske stilleben og folkelivsskildringer og fra en nordeuropæisk tradition for det fortællende historiemaleri), men egentlig lader han mest til at tro på, at historien ikke findes – i hvert fald ikke, som vi tror, vi kender den, og slet ikke som et lineært, sammenhængende forløb.

Den tyske kulturantropolog Aby Warburg (1866-1929) gjorde netop op med forestillingen om den lineære fortælling, der havde præget kunsthistorisktvivningen siden renæssancen. Han formulerede konceptet "billedfarøj" (Bilderrfahrzeuge) som led i en teori om kulturel erindring, der undersøger, hvordan bestemte billedformer og -typer er overlevet fra antikkens visuelle kultur på tværs af tid og geograf. Kulturen var hans aldrig færdiggjorte *Bilderatlas Mnemosyne*, som igennem anakronistiske sammenstillinger af kunstværker og populærkulturelle

I hvilket omfang von Guericke's rekonstruktion skal tages alvorligt, er det delte mening om, men det er egentlig heller ikke pointen her. Pointen er det relative flydende felt mellem spekulation og empiri, som både videnskaben og kunsten udfolder sig i, og som Bengtssons billedarkæologier driller indtager. Han væver kulturelle arketyper som bonden, soldaten og, ja, enhjørningehornet og grisen sammen i sære organiske systemer og kaotiske landskaber, hvor verden tilsynsladende er sprængt i stykker for så at ligge det og gro sammen igen i weird og vagt genkendelige konstellationer. I det store lærted, der hænger midt i et af de to udstillingsrum, hænger opsprættede fisk til tørre, og monstre grøntsager vælter op af jorden. Underligt, griselignende former svæver hen over scenen og blander sig med synet af en grotesk plov, der baner sig vej igennem tilstødende rum, vælter behævede væsner rundt mellem skeltignende strukturer. Nedfaldne frugter og grøntsager blander sig med løsrivne lemmer i noget.

Den mest af alt minder om en rodet blanding af en slagscene og et høstmotiv; og er det normernes hænder, vi kan ane ved en røk? Er de i færd med at spinde disse væsners skæbnetråde, der vikler sig ind og ud af motiver og bliver til reb og kæder, der med magt holder sammen på det hele? Figuren og frugter har slået rodder i de samme jordlag som sære fossile fragmenter: løsrivne knogler og skelletter; aftrykket af et hjul, hvis dominerende form nu udgøres af de råstoffer, der er groet frem mellem egterne.



# INTRODUKTION

I tråd med denne fejlfriide arkæologi skildrer motivernes *douce*, mættede farver af cadmiumrød/lilla og koboltgrøn en verden, der er vendt på hovedet, gået galt: en landlig høst i en surrealistisk tumult af overdimensionerede grøntsager, en teglblaget plov ude af proportioner, brændende huse, en enorm fiskekrog, dissekterede karp og grise, der bliver til russer.

Over det store maleri er der lagt et scetich, blå dyremotiv med en lys sjerne i midten. Et mørkt emble, baseret på den håndgestus, der danner konturen af en gæd, som med en hilsen til amerikansk popkunst understreger Bengtssons legende, næsten rebelske genopbring af det historiske vægertæppe. I en anden værkserie er en række grise udsåret af malerætted efter et gør-det-selv

origanmønster. Men eftertænksomme mangler præcision – grise er skæve – hvilket understreger, hvordan videnskabelige eller historiske billedrepræsentationer eller oversættelser aldrig er helt troværdige. Denne leg med en udviskning af skellet mellem sandt og falsk er også tydelig i udstillingens titel *Horse droppings are not figs* eller 'hestelort er ikke figer', et hollandsk ordsprog, som peger på, hvordan man ikke skal lade sig narre af udscendet og foreksele hestepærer med figentræets brune, søde frugt.

Samtidig videreføres Bengtssons associative motiverden i en brudt frise, der viser et puslespil af sovende eller døde menneskefigurer og omvendte, forvrængede kroppe. Bengtssons historier, der forklæder sig som klassiske vævninger, gentager således apokalyptiske scenarier – som var de begravede eller nedsunken.

Skyggemotivene og deres forstyrrede fremstilling af en blanding af tidligere landbrugs- og fiskerikultur opløser forestillingen om en sandfærdig historiskrivning, hvilket bliver et billede på, hvordan pseudovidenskabelige fortællinger stadig lurter bag vores samtidskultur.

Rhea Dall  
Leder og chefkurator på O – Overgaden,  
Februar 2025

Victor Bengtsson (f. 1977, DK) er autodidakt kunstner med en BA i mediem, der bor og arbejder i København. Han har tidligere udstillet på bl.a. Mendes Wood (São Paulo, 2021; (2024); East Contemporary Gallery, Milano (2021); og Someday Gallery, New York (2024). Udstillingen på O – Overgaden er Bengtssons første institutionelle soloudstilling.

Det er en stor fornøjelse at introducere denne publikation, der udkommer i forbindelse med Victor Bengtssons soloudstilling *Horse droppings are not figs* på O – Overgaden. Siden 2021 har O – Overgaden med generøs støtte fra Augustinus Fonden produceret en publikationsstrække, der udgives i forbindelse med kunsthallens soloudstillinger. Målsætningen med denne serie er at mangfoldiggøre samtalene under og efter udstillingerne og åbne op for, at nyt materiale kan udspringe heraf.

I dette tilfælde har ph.d. Signe Havsteen bidraget med en kunsthistorisk kontekstualisering af Bengtssons praksis, kunsthistoriker Olivia Turner har skrevet et essay om de trojanske grise i billederne, og endelig har billedkunstner Aske Hyldeborg skrevet en associativ tekst med afsæt i samtaler med kunstneren. En stor og varm tak til alle bidragsydere. Derudover vil jeg gerne takke hele O – Overgadens team for den store indsats i forbindelse med udstillingen, og naturligvis også fanfare, vores grafiske designere, for deres dedikerede arbejde på denne publikation. Sidst, men ikke mindst, en særlig tak til Victor for at dele sit materiale – fra koncept til udvidede samtaler – med os alle sammen, både gennem udstillingen og denne publikation.

Victor Bengtssons maleriske verden sammenfatter visuel inspiration fra traditionelle biologiske illustrationer og den fortættede detaljerigdom kendt fra flamske renæssancemalere med motiver lånt fra et dansk bondeliv – tænk på: plove, grise, roer.

Til O – Overgaden har Bengtsson skabt en ny serie værker, som inkluderer et stort, 6-meter bredt maleri, der hænger frit og tungt, uden ramme. Kunstnerens særlige teknik er baseret på at gnide oliefarve ind i hessian – også kaldet juleætted – og hermed indlejre motiver i stoffets ru struktur. I det trådene er efterladt synlige, minder det frihængende indfarvede tekestil om historiske vævninger – som en Værket, der minder de store fortællinger kendt fra traditionelle vævninger, er en episk skildring af landliv i Nordeuropa set og (mis)forstået fra en fjern fremtid – en historiefortælling, der er mere fabel end fakta.

# OVERGADEN

00000

ISBN: 978-87-94311-25-0

EAN: 9788794311250

Victor Bengtsson

*Horse droppings are not figs*

Udstillingsperiode: 22.02.2025 – 04.05.2025

O – OVERGADEN

Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K,

overgaden.org





