

Dick Bengtsson: o quadro como uma tábua de passar

Dick Bengtsson: the canvas as an ironing board

DOI: 10.20396/rhac.v6i1.20405

PAULA MERMELSTEIN COSTA

Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio)

 0000-0002-5938-4366

Resumo

O artigo comenta a obra do artista sueco Dick Bengtsson (1936-1989) que, partindo de uma posição marginal no contexto artístico de seu país, trabalhava criticamente em suas pinturas as imbricações entre os ideais da arte moderna, do nazi-fascismo e da publicidade. Relaciona-se, aqui, seu modo de trabalho, que incluía a inserção de símbolos polêmicos e provocadores como a suástica e a fabricação de uma pátina de aspecto deteriorado em suas telas, com as obras de Robert Rauschenberg e Marcel Duchamp.

Palavras-chave: Dick Bengtsson. Pintura. Arte outsider. Arte moderna.

Abstract

This article discusses the work of Swedish artist Dick Bengtsson (1936-1989) who, starting from a marginal position in the artistic context of his country, critically explored in his paintings the intertwining of the ideals of modern art, Nazi-fascism and advertising. His work style, which included the insertion of controversial and provocative symbols such as the swastika and the creation of a patina of deteriorated appearance on his canvases, is related to the works of Robert Rauschenberg and Marcel Duchamp.

Keywords: Dick Bengtsson. Painting. Outsider art. Modern art.

A história recente da pintura sueca é, paradoxalmente, demarcada pela presença de artistas “marginais” ou “outsiders”, aqueles que estariam de algum modo à margem do meio artístico consagrado. As obras de Hilma af Klint, pioneira na abstração, produzidas no início do século XX e embebidas em teorias místicas e filosóficas, só se tornaram conhecidas ao público nos anos 1980. Dois dos mais renomados pintores do país no século XIX, Ernst Josephson e Carl Fredrik Hill, são frequentemente assim rotulados por haverem sofrido surtos psicóticos e produzido grande parte de sua arte a partir de alucinações e delírios. Ainda ambos tenham encontrado prestígio na época *antes* dos surtos e decorrentes alterações em suas obras, desde meados do século passado, são justamente aquelas produzidas *depois* dos surtos que suscitam mais interesse.¹

A história do pintor auto-didata Dick Bengtsson (1936-1989), que trabalhou nos correios até a década de 1960 e presenciou pouquíssimas exposições de sua obra em vida, também pode ser considerada marginal. Pouco conhecido fora e mesmo dentro de seu país, grande parte de seus trabalhos foi queimada em um incêndio em sua casa em 1982. Curiosamente, mesmo antes, a pintura de Bengtsson, com seu característico aspecto deteriorado, já parecia ser o que sobrou de um incêndio. O artista acabou por tornar-se muito influente para gerações posteriores de pintores suecos, como para Mamma Andersson, hoje um nome conhecido no circuito internacional, que sempre o menciona em entrevistas,² ou para Cecilia Edefalk, cuja obra intitulada “*Dad* (1988) faz uma referência evidente à *Richard In Paris* (1970),³ de Bengtsson.

Bengtsson produziu principalmente pinturas e colagens – mas também instalações, como *Möbelrälsen*⁴ (*Trilhos de móveis*, 1966-86) – entre as décadas de 1950 e 1980. Suas obras se apresentam de modo enigmático, dispendo lado a lado, frequentemente com um traço mal-acabado, reproduções de obras célebres de pintores modernistas, cenas de um cotidiano doméstico publicitário do pós-guerra — que remetem ao modelo de bem-estar social que ganhou proeminência na Suécia e nos outros países escandinavos no período — e suásticas. A função do símbolo nazista, que aparece com recorrência em suas telas, nunca foi esclarecida por Bengtsson, que se recusava a explicar seus quadros. Mårten Castenfors, curador de uma exposição em 2006 dedicada ao artista no Moderna Museet, em Estocolmo,

¹ A primeira retrospectiva de Josephson nos Estados Unidos, em 1964, no Portland Art Museum, por exemplo, enfatiza justamente a loucura do artista e os efeitos modernos que esta haveria causado em sua obra. GRIFFIN, Rachael. *Artforum*, v. 3, n. 3, dez. 1964. Disponível em: <http://artforum.com/features/the-portland-art-museum-arranges-the-swedish-masters-first-american-retrospective-212001/>. Acesso em 14 maio 2025.

² NORING, Ann-Sofi (org.). *Mamma Andersson*. Göttingen: Steidl, 2007; ANDERSSON, Karin Mamma. *A voyage inside a frame*. Disponível em: <http://modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/dick-bengtsson/text-by-karin-mamma-andersson/>. Acesso em 10 jun. 2024. A obra de Bengtsson também foi uma das escolhidas por Andersson para fazer parte de sua exposição “Stargazer II” na 33ª Bienal de São Paulo, onde a pintora participou como artista-curadora.

³ Reprodução da obra disponível neste link: <http://sis.modernamuseet.se/objects/3858/richard-in-paris>. Acesso em 14 maio 2025.

⁴ Nesta, dispunha móveis domésticos enfileirados sobre um trilho de trem. Registro da obra disponível neste link: <http://sis.modernamuseet.se/objects/509/mobelraelsen>. Acesso em 14 maio 2025.

se pergunta exatamente isto: “Por que Dick Bengtsson pintava suásticas?”⁵ Como o breve texto propõe, qualquer resposta unívoca soaria inadequada quando a intenção do artista parece ser justamente aquela de causar um “curto-circuito” em sua rede de signos.

O enigma se torna mais denso com outro traço distintivo de suas telas, a cobertura de suas superfícies por uma pátina de aspecto propositalmente danificado, como algo que “foi deixado em uma lagoa ou dragado de um rio”, nas palavras do pesquisador Simon Willems, um dos poucos a escrever sobre sua obra fora da Suécia.⁶ Este aspecto se deve, sobretudo, à peculiaridade de seu processo criativo: o artista tracejava imagens de enciclopédias, panfletos e cartões postais sobre telas ou painéis de madeira e então as pintava; uma vez concluída a pintura, adicionava às suas telas uma camada de pátina constituída a partir de verniz industrial e então passava sobre elas um ferro de passar no chão de sua cozinha.

A atitude destrutiva ou depreciativa presente na obra de Bengtsson parece se direcionar, sobretudo, a duas frentes, a originalidade do gesto e a legibilidade da representação, e ambas tornam evidente as influências de Marcel Duchamp e Robert Rauschenberg. Bengtsson, que interpreta de modo literal a provocação iconoclasta de Duchamp sobre “utilizar uma pintura de Rembrandt como tábua de passar”⁷, parece compartilhar, também, de seu desejo de se distanciar da “pata” [*patte*] da pintura.⁸ O teórico francês Thierry de Duve traça relações entre esse desprezo de Duchamp pela “pata” com a prática pontilista de Georges Seurat, que “transformava, explicitamente, a mão do pintor em uma máquina desajeitada que operava em etapas e rejeitava a continuidade de misturas do gesto feito à mão.”⁹ Se, ao tracejar figuras de enciclopédias e panfletos, Bengtsson já transformava o desenho numa prática *readymade*, qualquer virtuosismo e originalidade que pudessem estar presentes no tracejado tornavam-se ainda mais alheios na linha propositalmente desajeitada com a qual trabalhava, chegando mesmo, por vezes, a pedir para crianças tracejarem as imagens em seus quadros.¹⁰

A alusão de Bengtsson ao quadro como uma tábua de passar também se aproxima do “novo plano pictórico” que o crítico e teórico americano Leo Steinberg reconhece na obra de Rauschenberg em meados do século passado, o plano *flatbed*. Para Steinberg, as telas do pintor americano — que chegou de fato a

⁵ CASTENFORS, Mårten. **Why did Dick Bengtsson paint swastikas?**. 2006. Disponível em: <http://modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/dick-bengtsson/why-did-dick-bengtsson-paint-swastikas/>. Acesso em 10 jun. 2024.

⁶ WILLEMS, Simon. Forging reality: Surface and reductionism in the work of Dick Bengtsson. **Journal of Contemporary Painting**, v. 5, n. 2, 2019, p. 249, tradução nossa.

⁷ O que também não passa despercebido na análise de Willems: “[...] o dano rotineiro que o artista exercia com um ferro de passar ecoa a ideia de Duchamp de utilizar um Rembrandt como tábua de passar na forma de um *readymade* recíproco.”. *Ibid*, p. 237, tradução nossa.

⁸ Termo francês que seria equivalente ao gesto subjetivo do artista, seu “toque”, seu “estilo”.

⁹ DE DUVE, Thierry. The Readymade and the Tube of Paint. **Artforum**, v. 24, n. 9, maio 1986. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198605/the-readymade-and-the-tube-of-paint-35050>. Acesso em 16 abr. 2024.

¹⁰ FEUK *apud* WILLEMS, *op. cit.*, p. 237.

colocar tábuas de passar roupa em trabalhos como *Dylaby* (1962), *Green Gauge* (1981) ou *Revenue* (1980) — funcionariam como “superfícies receptoras”, exigindo “um suporte tão duro e neutro quanta uma bancada de trabalho.” “Se algum elemento da colagem, como uma fotografia, ameaçava evocar uma ilusão tópica de profundidade,” continua o autor, “a superfície seria manchada ou besuntada de tinta pan lembrar sua irreduzível planaridade.”¹¹

A esse respeito, Steinberg traz o exemplo inaugural de *Erased de Kooning Drawing* (1953), obra constituída, como indicado no título, daquilo que sobra no papel após Rauschenberg apagar um desenho de Willem de Kooning. Nesta, o artista transformaria “a evocação de um espaço do mundo, realizada por De Kooning” em “algo produzido por meio de um ato de fricção sobre uma mesa”.¹² O historiador alemão Benjamin Buchloh caracteriza o mesmo trabalho como um procedimento de apropriação, no qual há “uma sobreposição ou duplicação de um texto visual por um segundo texto”, caracterizando o gesto de apagamento de Rauschenberg — seu “ato de fricção” — como o segundo texto em questão.¹³

De modo semelhante, o processo de Bengtsson também parece se constituir de dois momentos distintos, que atuam em uma espécie de tese e antítese. O primeiro consistiria na prática apropriativa, a inserção de imagens jornalísticas, publicitárias ou artísticas nessa “superfície receptora”. Enquanto Rauschenberg faria isto através do *silkscreen* ou da colagem, Bengtsson o fazia tracejando a imagem toscamente. O segundo momento consistiria, em uma atitude iconoclasta, de manchar, sujar e rasurar estas imagens. Se no caso do americano isto poderia ser alcançado besuntando a imagem de tinta ou apagando-a com uma borracha, no caso do sueco seria através da confecção de sua pátina. Na obra de Bengtsson, a pátina assume, assim, o papel daquilo que Buchloh chama de “segundo texto”, se não apagando, rasurando o primeiro texto visual, dificultando e friccionando sua leitura.

O próprio artista descreveu a função da pátina em suas obras nos seguintes termos: “A pátina torna-se uma ‘duplicidade’ — às vezes pode ser bonita mas é sempre uma camuflagem. O verniz não deveria ser visto como algo decisivo, o que importa é a representação. Uma camuflagem muito perfeita deixa de ser camuflagem. (Pollock camuflando um deserto).”¹⁴ Para Bengtsson, portanto, a pátina, em sua “duplicidade”, funcionaria como uma “camuflagem”, um disfarce que encobre aquilo que realmente

¹¹ STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: **Outros Critérios** – confrontos com a arte do século XX. Trad. Célia Eualdo. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 204

¹² *Ibid*, p. 203.

¹³ BUCHLOH, Benjamin. Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. **Artforum**, v. 21, n. 1, set. 1982, p. 46, tradução nossa. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/allegorical-procedures-appropriation-and-montage-in-contemporary-art-208272/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

¹⁴ BENGTSOON *apud* ARINGER, Karin. Sommaren 1941 (The Summer of 1941): Work by Dick Bengtsson at Contemporary Art & Design. **Bukowskis**, 11 abr. 2020, tradução nossa. Disponível em: https://bukowskis.com/en/news/1794?from_language=fi. Acesso em 20 maio 2024.

importa, a representação. Sua função, efetivamente, seria aquela de confundir o espectador assim como em um contexto militar a camuflagem serve para confundir o inimigo.¹⁵

Um disfarce perfeito demais, entretanto, não seria mais um disfarce, assim como uma camuflagem sem uma representação por trás seria como “Pollock camuflando um deserto”. O sentido da frase não é evidente, mas opto por interpretá-lo da seguinte forma: Bengtsson estaria sugerindo que, na pintura de Pollock, temos *apenas* camuflagem, apenas “pátina”, puro disfarce. Esta camuflagem de Pollock, portanto, não apenas dificultaria uma leitura de algo que se esconderia por trás, mas ela seria propriamente ilegível — ainda mais se aquilo que estivesse por trás fosse “um deserto”, um espaço vazio. Esta tese se aproximaria de algumas interpretações da obra do artista norte-americano, como aquela que faz Humbert Damisch, que a caracteriza, justamente, por sua ilegibilidade:

Traços que se cruzam na tela de uma ponta à outra, em um contraponto que não se desenvolve mais em largura, mas em espessura, e cada um deles só tem sentido em relação ao que o precede - cada projeção de cor se sucede à outra para apagá-la (como as pedras gravadas que intrigam os historiadores da pré-história, nas quais uma multiplicidade de traços figurativos estão entrelaçados e por isso tornam-se ilegíveis).¹⁶

Para Damisch, a obra de Pollock se daria através de uma sucessão de camadas buscando o apagamento das anteriores, cujo resultado indecifrável ele aproxima da arte rupestre. A aproximação remete à comparação de Simon Willems da pintura de Bengtsson a um “fóssil em âmbar”.¹⁷ Para o autor, o tratamento rústico das superfícies das telas do artista sueco constituiria uma realidade própria, que seria, por um lado, indiferente aos signos representados na tela, por outro, participativa da construção conceitual da pintura como um todo. Com isso, seria estabelecida ao mesmo tempo uma tensão e um diálogo entre o *exterior* do quadro, que se colocaria materialmente diante do espectador, e o tempo suspenso de seu *interior*, do conteúdo representado, “fossilizado” sob a pátina.

Willems aponta, enfim, um interesse de Bengtsson pelo célebre falsificador de quadros holandês Han Van Meegeren, que produziu e vendeu diversos falsos Vermeers nas décadas de 1930 e 1940. Parte crucial do trabalho de falsificação de Van Meegeren consistia em fabricar um envelhecimento em seus quadros para que aparentassem datar do séc. XVII. O processo de Van Meegeren parece particularmente influente para Bengtsson não apenas na elaboração conceitual de sua pátina como camuflagem, mas

¹⁵ O aspecto combativo da palavra é significativo, aqui, considerando o caráter sempre provocativo da obra de Bengtsson.

¹⁶ DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 99-100, tradução nossa.

¹⁷ WILLEMS, Simon. Forging reality: Surface and reductionism in the work of Dick Bengtsson. **Journal of Contemporary Painting**, v. 5, n. 2, 2019, p. 248.

também em um sentido prático. O holandês comprava quadros menos conhecidos de pintores do período de seu interesse e pintava sobre eles com tinta diluída em resina sintética (baquelite). Para finalizar, por vezes, literalmente cozinhava suas telas e então as re-esticava visando produzir um craquelado uniforme. Como Bengtsson, submetia suas telas a um tratamento tão rústico quanto “doméstico”; em ambos os casos, as telas são finalizadas não no ateliê, mas na cozinha.

O enigma por trás do âmbar se complexifica quando Bengtsson acrescenta suásticas às suas telas, que ameaçam reconfigurar todo o sentido da imagem. Como se tivesse o intuito de tornar a sua interpretação ainda mais hermética, nestas pinturas, o pintor oscila entre a versão budista e hinduísta do símbolo e sua interpretação nazista (a diferença entre as duas está na orientação do símbolo, o primeiro simula um movimento anti-horário, o segundo segue o sentido horário), afirmando seguinte sobre sua função:

O propósito de um símbolo é ajudar a decodificar o significado de uma imagem. Mas também pode lhe fazer desacelerar e fazer a leitura da imagem mais difícil, e essa era a minha intenção. Eu escolhi a suástica como um símbolo que se apartava da imagem o máximo possível. O símbolo funciona em dois níveis. Por um lado há a simples explicação no tema como, por exemplo, a paisagem com a igreja, onde a suástica poderia significar o autoritarismo da igreja. Mas há também uma relação mais independente da imagem. Ela provém uma distância em relação àquilo que alguém olha e experiencia.¹⁸

A suástica é escolhida, portanto, por sua carga excessiva de simbolismo; seu potencial afetivo é tão intenso, sua distância das imagens representadas tão discrepante, que o espectador é forçado a “desacelerar” seu olhar diante do quadro. Utilizada há milhares de anos, por diferentes culturas, a suástica ainda é, ao menos no Ocidente, indissociável do nazismo, e seu emprego ganha outras repercussões em um país como a Suécia, cuja postura neutra durante a Segunda Guerra Mundial seria questionada e criticada nas décadas decorrentes.

Em sua série de sete pinturas, *Domburgsviten (Suíte Domburg, 1972)*¹⁹, Bengtsson parte de uma reprodução da pintura *Kerktoeren in Domburg (Torre da Igreja em Domburg, 1911)* de Piet Mondrian e vai, em cada tela, desconstruindo o objeto até este se tornar uma suástica. As obras figurativas do início da carreira de Mondrian, como *Torre da Igreja em Domburg*, são, frequentemente, apresentadas como etapas iniciais de um processo de abstração que culminaria em uma forma muito mais radical e “pura” em seus trabalhos mais célebres. A passagem gradual da representação da igreja à suástica arquitetada por

¹⁸ BENGTSOON *apud* WILLEMS, *op. cit.*, p. 243, tradução nossa.

¹⁹ Reprodução da série disponível aqui: <https://sis.modernamuseet.se/en/objects/104/domburgsviten-17?ctx=475cd33b130f181foc5fd77daed7e7009565eb15&idx=7>. Acesso em: 30 jun. 2025.

Bengtsson em suas sete telas, no entanto, está longe da assumida “neutralidade” neo-plasticista. Seria esta a maneira de Bengtsson de relacionar a abstração geométrica, a utopia modernista e sua pretendida pureza formal à pureza racial buscada pelos nazistas? Ou seria sua maneira de dizer que não existe símbolo ou imagem livre de significados e associações?

Em *Edward Hopper: Early Sunday Morning* (1970),²⁰ Bengtsson reproduz a obra homônima de Edward Hopper de 1930, acrescentando uma suástica ao canto inferior da tela. As fachadas centralizadas e ordenadas de lojas vazias, banhadas pelo sol de uma manhã de domingo, aparentemente inocentes na obra de 1930, certamente ganham uma conotação sombria com a presença da suástica. Estariam as ruas vazias por conta da guerra? Ou seria a própria simetria da composição uma referência aos ideais nazi-fascistas? Fora o símbolo, as alterações na versão de Bengtsson em relação ao original são pontuais: o desenho simplificado e as cores mais saturadas, além da aplicação de sua pátina habitual, dão um aspecto mais “amador” à sua versão. Qual seria, aqui, o papel da suástica: reconfigurar nossa interpretação usual do quadro de Hopper ou apenas realçar aspectos que já estariam presentes ali, até então dormentes?

Em *Hitler och drömköket (A cozinha dos sonhos de Hitler 1973)*,²¹ um oficial nazista (o próprio Hitler, podemos assumir pelo título) em meio aos seus companheiros, todos toscamente desenhados, “sonha” — através de um balão de histórias em quadrinhos — com uma cozinha. A imagem da cozinha, que muito possivelmente provém de algum anúncio publicitário recortado por Bengtsson, pode ser associada ao período de prosperidade econômica que o país vivenciou no pós-guerra. A cozinha também pode se referir, mais especificamente, a uma das maiores empresas do país, a fabricante de móveis domésticos de baixo-custo IKEA, cujo fundador foi membro de um grupo fascista, colocando novamente em questão a participação da Suécia na Segunda Guerra.

Não existe inocência ou neutralidade nas obras de Bengtsson: o cotidiano, seja ele aquele de uma calma manhã de domingo na pintura de Hopper, ou aquele de uma imagem publicitária de uma cozinha sueca moderna, está cheio de ambiguidades, de segredos sombrios. A pátina e a suástica trabalham em conjunto para desacelerar as tentativas de interpretação das imagens às quais são sobrepostas. Qualquer forma de idealismo ou utopia, seja fascista, publicitária ou modernista, será submetida à falsa-decadência de suas superfícies, e apresentada enquanto uma relíquia suspeita. Neste sentido, não nos surpreende que, enquanto vivo, Bengtsson fosse considerado como um artista marginal em relação ao circuito mais “oficial” de arte sueca. Seja essa marginalidade deliberada ou não, ela acabou funcionando como mais um recurso de distanciamento crítico no que diz respeito às imagens promovidas por seu país.

²⁰ Reprodução da obra disponível aqui: <http://sis.modernamuseet.se/objects/63367/edward-hopper-early-sunday-morning>.

²¹ Reprodução da obra disponível aqui: <http://sis.modernamuseet.se/en/objects/63368/hitler-och-dromkoket>.