**Allan Otte: Maleriet på vej**  
Af Mikkel Bogh

I filmisk bredformat viser maleriet to sammenstødte rutebiler på en snedækket landevej.

Maleriet er mennesketomt, scenen udramatisk eller skal vi sige post-dramatisk. En situation, en fysisk hændelse, et uheld, ja vist, men ikke nogen aktivitet og for så vidt kun en meget tynd historie. Den slags sker: Biler kolliderer, busser skrider ud i glat føre, trafikken standses undertiden pludseligt og uforudsigeligt, så infrastrukturen bryder sammen. Men maleriet interesserer sig hverken for ulykken, dens årsager, dens følger eller dens praktiske omstændigheder. Vi ser blot denne saglige transformation af to køretøjer forårsaget af en hændelig kollision, hvori to systemer har indvirket voldsomt på hinanden og skabt et nyt system, en ny ”connex”, som der nærmest ironisk står på siden af den ene bus i værket **Smadret**. Sammentrykkede som en cheeseburger har busserne dannet en kompliceret, kaotisk figur som nu tiltrækker sig mere opmærksomhed end det forgæves appellerende blik hos kvinden på reklamen og kirkens trøstende tårn i det kolde landskab.

I billedets geometriske centrum, dér hvor man måske ville have forventet at finde noget i retning af et forsvindingspunkt, fremstår rummet maksimalt sammenpresset: foldet, krøllet. En ellers velorganiseret struktur er brudt sammen. Biler beregnet til at skulle glide glat igennem det dresserede landskab, er blevet bremset og omorganiseret. Den nye (u-)orden understreges af kontrasten til det hvide, tavse landskab med teglstenskirken, som er synligt i billedets venstre side og samtidig repræsenteret i forskellige afskygninger og grader af tilsløring gennem bussernes mere eller mindre medtagne ruder (som for at demonstrere selve landskabsfremstillingens vanskelighed). I billedets centrum bryder overblikket, og dermed også landskabet, sammen. Bredformatets overskuelighed, den udbredte horisont, bussernes panoramavinduer, kvinden der strækker sig ud for betragterens begærlige blik, og vejens spændte bue – alle disse linier giver løfter om en synlighed, en tilgængelighed og en overskuelighed som i midtpunktets knude med ét afløses af en labyrint af abstrakte flader, flydende ud og ind imellem hinanden. Over for dette rum indtager betragterens blik en anden holdning end den som resten af scenen synes at lægge op til; for her er ingen faste holdepunkter og ingen klar motivisk orden, men derimod en tilblivelse af noget som endnu ikke har et navn. Det er maleriet på vej. Eller på afveje. Med Marcel Duchamps ord: Definitivt uafsluttet.

Allan Ottes malerier har to overordnede systemer eller planer indbygget i sig. Og imellem disse findes det måske mest interessante, nemlig mellemformerne, som snart tilhører det ene, snart det andet plan og som får disse til at skride og støde sammen.

Maleriernes umiddelbare fremtrædelse er besnærende enkel. Vi ser det ene plan, et velkendt system, egnet til visuel forførelse og til fremvisning af spektakulære motiver. Men betragtet på nærmere hold hænger det alligevel ikke rigtig sammen som motiv – der viser sig overraskende brudflader, forskydninger og inkonsekvenser som underminerer den tilsyneladende ”realisme” som kendetegner dette første, billedlige system. Et andet system trænger sig nu på, dels i form af abstrakte formationer med skarpt optrukne og dog flydende konturer, dels i form af vandrette og lodrette strøg påført med nærmest manisk omhu og endelig som tågede og slørede felter fremkaldt med airbrush der ofte ligner en fotografisk uskarphed, men som her også afstedkommer en generel sløring og destabilisering af motivet.

Lad os til en begyndelse sige at malerierne kommer til syne på to umiddelbart adskilte niveauer, svarende til to indstillinger vi som betragtere kan have til de malede flader. Den ene får os til at træde et skridt tilbage for på en vis afstand at anskue maleriet som en scene, et motiv, et rum, et billede. Her lader maleriet til at falde i hak, lidt på samme måde som den rimeligt vellykkede repræsentation i et færdiglagt puslespil, hvor vi ser bort fra brikkernes bugtede konturer for i stedet at betragte motivet som et selvstændigt hele; det forekommer os genkendeligt på samme måde som vi kan finde fotografiske billeder genkendelige. På dette niveau synes der at være kontinuitet mellem forgrund og baggrund og en ubrudt rumlig sammenhæng mellem motivets enkelte dele. Tilsammen danner de en konsistent og motivisk umiddelbart meningsfuld struktur.

Den anden indstilling, vi kan have over for maleriet, er mere nærsynet, og den inviterer i visse henseender til en mere flakkende eller springende betragtningsmåde. På dette niveau går vi helt tæt på overfladen og får øje på andre strukturer i det malede stof, end dem som på det første niveau syntes at fremkalde billedet; her artikuleres malingen anderledes og følger grænser og konturer som kun på det helt overordnede plan understøtter motivets formkrav. Det ville være forkert at sige – som det hedder sig i forbindelse med for eksempel impressionismen – at motivet opløser sig i penselstrøg eller i optisk-sanselig erfarings prikker og pletter som udfordrer billeddannelsen. Hvad vi møder her, er ikke perceptionens mindste enheder, ej heller flimrende partikler af lys på verdens overflader. De mikro-planer som viser sig på dette niveau, peger således i bedste fald tilbage på mekanisk genererede forhold i de digitale, fotografiske forlæg som hvert maleri bygger på, og henviser i første omgang hverken til øjet eller til verden; frem for alt udgør de en egen morfologi og fysik der udspringer af den særlige metode som ligger til grund for disse malerier.

Med en sådan dobbelt indstilling til malerierne bliver det snart klart at alle detaljer og mikro-planer i virkeligheden har status som mellemformer. Mellemformerne fungerer som både repræsentation og malerisk fysik, som både immaterielle tegn og konkret materiale; set på passende afstand bemærker vi i værket **Skredet** en kasse monteret på den kæntrede lastvogns anhænger, men studeret på tæt hold ser vi kassen som en abstrakt struktur af vand- og lodrette penselstrøg trukket hen over maleriets overflade med tydelige spor af det anvendte malerværktøj. Ligheden til 1600-tallets hollandske stilleben- og genremaleri er slående, ikke mindst i måden hvorpå blikket lokkes ned i detaljen for at fortabe sig i en teknik, en særlig fænomenologisk effekt. I det hollandske maleri kan betragteren blive vidne til den metafysiske transformation som finder sted, når et penselstrøg overgår fra at være fysisk indskrift på fladen til at medvirke i billedets overbevisende mimesis, som detalje i et stykke stof, i en citronskal, i et krystalglas eller et ur. Men Allan Ottes malerier er ikke blevet til med henblik på at overraske eller imponere betragteren ved at fremvise et katalog over maleriske effekter. Tværtimod: de fremtræder tørre og metodiske. Dertil kommer at motiverne langt fra blot er anledninger til at spille et spil for galleriet eller til overhovedet at male. Form og indhold betinger hinanden, de er uadskilligt sammenvævede. Eller bedre: Malerierne tydeliggør at der findes såvel en indholdets form som et formens indhold. Det første plan, motivets og figurationens plan, eksisterer således ikke uafhængigt af det andet, mere abstrakte plan. De to planer glider ind i hinanden, udveksler positioner og danner mærkelige overgange uden klart tilhørsforhold – semi-figurative og semi-abstrakte overgange.

Allan Ottes motiver er udramatiske, affolkede og stillestående; stemningsmæssigt anslås ofte en nøgtern, kølig tone, blikket er afventende, observerende og undersøgende. En bil står i grøften, uheldet har allerede været ude; en traktor med væltet anhænger og kæntret læs af halmballer venter stille i vejkanten og en lastbil sidder fastklemt under en bro, uden at redningsfolk eller andre personer som kunne forventes at være til stede ved en sådan begivenhed, er til at se. I andre malerier ser vi landskaber, ikke smukke og indtagende landskaber, men almindelige, flade, prototypiske, danske kulturlandskaber, brugte landskaber med mange, undertiden usandsynligt mange spor af menneskelig aktivitet, landskaber med ganske få træer, brede marker, hegn, halmballer i indpakning, sorte asfalterede veje, autoværn og maskiner og bygninger i større eller mindre grad af forfald. Malerierne viser os disse landskaber, ikke for at idyllisere eller for at anstille kritiske betragtninger over dem, men fordi de har en saglighed over sig, der imidlertid når som helst kan antage – og måske hele tiden antager – en drømmeagtig karakter og bliver groteske, apokalyptiske eller melankolske billeder fyldt med stemning og diffuse ledsageforestillinger. Landskaberne og de scener af forulykkede køretøjer og udtjente eller udbrændte landbrugsmaskiner som de danner ramme om, befinder sig således på kanten mellem drøm og dokumentation. På den ene side anvender de visse af de virkelighedseffekter som fotografiet og realismen med tiden har udviklet og søger på ingen måde at skjule tilstedeværelsen af fotografiske forlæg; på den anden side bruger de både bredformatet, de ufotografiske sideordninger af skarphed og sløring i samme plan samt en række groteske motivkonstellationer til at understrege deres egen collagekarakter og til at udstille scenerne som tænkte, opfundne og ind imellem nærmest teatralske situationer.

Men vigtigst af alt forbliver tilstedeværelsen af de kræfter som motiverne dokumenterer og som på forskellige måder afspejler de fysiske kræfter der er på spil i maleriets stof. Kræfternes arbejde binder form og indhold sammen. Et eksempel: Lastbilen som sidder fastklemt under en vejbro, angiveligt fordi chaufføren har overset det skilt hvorpå maksimalhøjden angives, fremstiller en fysisk fastklemt situation. Bilen befinder sig i en tilstand af fastlåsthed. Det afgørende i værket **Klemt** er ikke hændelsen i sig selv, eller dramatikken omkring en redningsaktion, men selve samspillet af kræfter: broen, vejen, bilen og dens presenning, som føjer sig under broens pres. Dette samspil, denne figur, i første omgang aflæst på det overordnede motiviske plan, genfinder vi på maleriets andet plan, det abstrakte og fysiske plan. Her står de skarpt optrukne strøg hårdt op mod hinanden, ligesom presset ind i eller låst fast i konturer som indrammer og afbryder sporenes forløb. Omkring disse kontur-grænser skifter strøgene retning eller springer fra det ene tekniske niveau til det andet, som for eksempel i overgangen fra penslens skarpe strøg til airbrushens tågebanker. Overgangene, der som regel virker abrupte, rummer i virkeligheden kun en meget beskeden reference til forhold i det digitale fotografiske forlæg. De er faktuelle, maleriske fænomener som udspringer af malingens og farvens egenskaber, overfladens todimensionalitet, værktøjets beskaffenhed og den anvendte malemetode. Sådanne konkrete omstændigheder – og der kunne uden tvivl føjes et par stykker til – er imidlertid blot det fysiske udgangspunkt for den række af transformationer som malerens gestus afstedkommer. I kraft af denne bevæger maleriet sig fra at være et fysisk fænomen til at blive et semiotisk og dynamisk univers hvor vores blik kan vandre, ikke blot mellem to generelle planer, mellem motivets figuration og overfladens abstraktion, men også ind i mellemformernes springende og komplicerede sammenfletninger, det vil sige helt ned i maleriets maskinrum, dér hvor vi ser stoffet og ideerne, formen og indholdet, på arbejde, i konstant bevægelse og udveksling.

Den første konstatering af at Allan Ottes malerier giver betragteren mulighed for at skifte indstilling og så at sige springe mellem den panoramiske genkendelighed og detalje-planets uoverskuelighed, må nu nuanceres: I disse malerier ledes blikket (og hermed tanken, fantasien, forestillingen) ind på snørklede, labyrintiske veje fyldt med overraskelser og faldgruber, fyldt med huller, spring, vanskelige overgange og fastlåste situationer, fyldt med de meste trøsteløse og monotone strækninger – og de mest sublime afgrunde og afbrændinger. Her må vi leve med det paradoks at vi altid befinder os på motivets plan, men ikke desto mindre aldrig kommer længere end til hændelser på maleriets fysiske overflade.

Der er ingen hovedveje ind i disse billeder. Ingen lige strækninger. Kun omveje. Og afveje.