

*Please note before printing that the same text in Danish follows the English version*

## ALLAN OTTE: PAINTING UNDER WAY

by Mikkel Bogh

*This text was originally written to the exhibition catalogue "Landskabsmaleri" (Landscape Painting) published by Skive Kunstmuseum during the artists solo exhibition at the museum (21.06.-24.08.2008). Translated by Lærke Pade.*

In a broad, movie-like format, the painting shows two collided buses on a snow-covered highway.

The scene is deserted, undramatic – or perhaps rather: post-dramatic. A situation, a physical event, an accident, sure, but no activity and only a rather thin-legged story. It happens: Cars collide, buses swerve when the roads are icy, sometimes the traffic stops suddenly and unexplainably and causes the infrastructure to break down. But this painting is not interested in the accident, nor in the causes of it, the consequences of it or the practical circumstances surrounding it. We merely see this matter-of-factly transformation of two vehicles caused by an accidental collision where two systems have had a violent effect on each other and created a new system, a new "connex", as it says, almost ironically, on the side of one the buses in the work **Smadret** (Smashed). Jammed together like a cheeseburger, the buses have formed a complicated, chaotic figure, which now attracts more attention than the vainly appealing gaze of the woman on the poster or the comforting tower of the church in the cold landscape.

In the geometric centre of the picture, right where one would normally expect something like a vanishing point, the space appears compressed to the utmost degree: creased, wrinkled. An otherwise well-organised structure has broken down. Cars meant to glide smoothly through the well-trained landscape have been forced to stop and rearrange. The new (dis)order is emphasised by the contrast with the white, silent landscape with the tile church that is visible in the left side of the picture and also represented in various shades and degrees of spattering through the more or less battered windowpanes (as if to demonstrate the very difficulty of representing a landscape). In the centre of the picture, the general view, thus also the landscape, breaks down. The clarity of the broad format, the wide horizon, the landscape windows of the buses, the woman who stretches out in

front of the viewer's desiring gaze, and the tight bow of the road – all these lines promise a visibility, an accessibility, and a clarity that suddenly – in the knot of the centre – are replaced by a labyrinth of abstract surfaces floating in and out among each other. Opposite this space, the gaze of the viewer adopts another position than the one which the rest of the scene seems to encourage. Here, there are no fixed points and no obvious motivic order. On the contrary, there is the creation of something that yet has no name. It is the painting under way. Or going astray. In the words of Marcel Duchamp: Definitely unfinished.

Incorporated in the works of Allan Otte are two overriding systems or levels. And somewhere in the middle we find what is perhaps most interesting: the planes in between that belong to now one level, now the other – and which make these levels slide and collide.

At first, the paintings seem alluringly simple. We see the first level: a well-known system, suitable for visual seduction and for presenting spectacular images. But when we look closer, the scenes do not really make sense as such. Surprising fractures, displacements, and inconsistencies turn up, undermining the apparent "realism" that characterises this first, figurative system. Now another system forces its way in, partly in the shape of abstract formations with clear-cut, unbroken, yet liquid outlines, partly in the shape of horizontal and vertical strokes applied with an almost manic precision, and finally as misty and blurred sections conjured up with an airbrush that often resembles a photographic blurriness, but which here also brings about a general blurring and destabilisation of the scene as a whole.

Let us begin by saying that the paintings present themselves on two seemingly separate levels, corresponding to two separate positions that we, as viewers, can assume when confronted with the painted spaces.

One makes us take a step backwards in order to be able to view the painting from a certain distance, as a motif, a scene, a space, an image. From this position, the painting seems to make perfect sense, rather like the relatively successful representation in a finished puzzle, where we disregard the sinuous outlines of the pieces in order to see the whole scene as a self-contained unity. It seems recognisable to us, in the same way that we typically find photographic images recognisable. At this level, there is apparently a continuity between foreground and background, and an unbroken spatial connection between the individual parts of the scene. In terms of subject-matter, they make up a consistent and meaningful structure.

The other position is more near-sighted, and in some respects it encourages a more flickering or disconnected way of looking at the painting. At this level, we come very close to the surface and discover other structures in the painted material than the ones that seemed to conjure up the picture at the first level. The painting is articulated differently here. It follows lines and outlines that only on a very general level underpin the formal demands of the subject-matter. It would be wrong to say what is often said of impressionism, among other things – that subject-matter dissolves itself into brushstrokes or in the optical-sensual dots and spots of experience that challenge the picture as image. What we encounter here is not the smallest units of perception, nor is it the flickering particles of light on the surfaces of the world. At best, the micro planes that appear on this level refer back to the mechanically generated circumstances of the digital, photographic sources that each painting is based on, and at first, they neither refer to the eye nor to the world. First of all, they constitute their own morphology and physique, which stems from the particular method that is at the root of these paintings.

With such a double position vis-à-vis the painting, it soon becomes clear that all details and micro planes actually have an in-between status. The in-between planes act as both representation and pictorial physique, as immaterial signs as well as concrete material. If we look at the painting **Skredet** (Skidded) from a suitable distance, we notice a box that is mounted on the trailer of the capsized truck. But if we study it more closely, we see the box as an abstract structure of horizontal and vertical brushstrokes drawn across the surface of the painting with clear traces of the tool used. The parallel to 17<sup>th</sup> century Dutch still life and genre painting is striking, not least in the way in which our gaze is coaxed into the details so that it loses itself in a technique, a special phenomenological effect. In Dutch painting, the viewer can become a witness to the metaphysical transformation that happens when a brushstroke goes from being a physical inscription on the surface to participating in the convincing mimesis of the picture, like a detail in a piece of fabric, in a lemon peel, a crystal glass or a clock. But Allan Otte's paintings have not come into existence with a view to surprising or impressing the viewer by displaying a catalogue of pictorial effects. On the contrary: they appear dry and methodical. Besides, the subjects are far more than occasions for a play to the gallery or for practicing painting at all. Form and content determine each other – they are inextricably intertwined. Or rather: they make it clear that the content does have a form, and that the form does have a content. The first figurative level, the level of the subject, thus does not exist independently of the other, more abstract level. The two levels slide into each other, exchange positions and establish strange

transitions without any obvious affiliations – semi-figurative and semi-abstract transitions.

Allan Otte's scenes are undramatic, depopulated, and stagnant. As for the atmosphere, a cool and matter-of-factly tone is set. The gaze is waiting, observing, and investigating. A car is lying in a ditch, the accident has already happened. A tractor with an overturned trailer and a capsized wagonload of bales of straw is waiting quietly by the roadside, and a truck is wedged in under a bridge, but we do not see any rescue workers or other people one might expect would be present in such a situation. In other paintings, we see landscapes – not beautiful, captivating landscapes, but ordinary, flat, prototypical, Danish, civilised landscapes, used landscapes with many signs of human activity (sometimes an unrealistic amount of them), landscapes with only a few trees, broad fields, fences, wrapped-up bales of straw, black asphalt roads, crash fences, and machines and buildings in various states of disrepair. The paintings show us these landscapes, not in order to idealise them or criticise them, but because they contain an impartialness – although they might suddenly take on – and perhaps continually take on – a dreamlike nature and become grotesque, apocalyptic or melancholy pictures filled with atmosphere and confused conceptions to go with it. The landscapes, and the images of crashed vehicles and worn-out or burning agricultural machines that the landscapes set the scene for, are thus balancing on the edge between dream and documentation. On the one hand, they make use of some of the reality effects developed in the course of time by photography and realism, and they never seek to hide the presence of photographic sources. On the other hand, by using the broad format, a number of grotesque constellation of subjects, and the un-photographic coordinations of keenness and dimness at the same level, they emphasise their own collage-like nature and expose the subjects as imaginary, invented and sometimes almost theatrical situations.

But the most important thing is still the presence of the forces documented by the figures of the paintings – forces that in various ways reflect the physical forces at play in the paint. The forces at work – this is what ties form and content together. An example: The truck that is wedged in under a road bridge, apparently because the driver has disregarded a sign stating the maximum height for passing vehicles, portrays a physically wedged in situation. The condition of the car is one of deadlock. The essential thing about the work **Klemt** (Squeezed) is not the event itself, nor the drama surrounding a rescue, but the very interaction of forces: the bridge, the road, the car and its tarpaulin, which yields to the pressure of the bridge. At the

other level of the painting, the abstract and physical level, we rediscover this interaction, this figure, which was first decoded on the general, motivic level. Here, the sharply full-drawn brushstrokes stand out clearly against each other, almost squeezed in or pinned down in outlines that frame and break up the sequence of the traces on the surface of the painting. Around these outline-limits, the strokes change direction or jump from one technical level to another, for instance in the transition from the concise stroke of the brush to the fog banks of the airbrush. The transitions, which usually seem very abrupt, actually only contain a very modest reference to circumstances found in the digital, photographic source. They are factual, pictorial phenomena that stem from the characteristics of the paint and the colour, the two-dimensionality of the surface, the nature of the tool, and the method of painting. However, specific circumstances like that – and there are undoubtedly more – are merely the physical point of departure for the series of transformations that are set in motion by the painter. This is what makes the painting go from being a physical phenomenon to becoming a semiotic and dynamic universe where our gaze can wander, not just between two general levels, between the figuration of the scene and the abstraction of the surface, but also among the disconnected and complicated interlacings of the spaces in between – that is, all the way down to the engine room of the painting, the place where we see the material and the ideas, the form and the content at work, constantly moving and interchanging.

Now we are in a position to introduce light and shade into the preliminary conclusion – that Allan Otte's paintings let the viewer commute between the panoramic recognisability on the one hand and the chaos of the detail level on the other. Rather, it seems that these paintings lead the gaze (and thus also thought, imagination, conception) onto tortuous, labyrinthine roads filled with surprises and pitfalls, filled with holes, jumps, difficult passages, and deadlock situations, filled with dreary and monotonous stretches - and the most sublime abysses and burnings. Here, we must come to terms with the paradox that we are always on the level of the subject, but never get further than to events on the physical surface of the painting.

There are no main roads into these pictures. No straight stretches. Only detours. And plenty of opportunities for going astray.

## ALLAN OTTE: MALERIET PÅ VEJ

Af Mikkel Bogh

*Denne tekst er oprindeligt skrevet til kataloget "Landskabsmaleri" udgivet af Skive Kunstmuseum i forbindelse med kunstnerens separatudstilling på museet (21.06.-24.08.2008).*

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 bremsede 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 labyrinth 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 brikernes 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 teatraliske 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 fastklemmt under en vejbro, angiveligt fordi chaufføren har overset det skilt hvorpå maksimalhøjden angives, fremstiller en fysisk fastklemmt 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 konturgrænser 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.