

# **Evaluerer kunst: Prinsippene i kritikk**

By Nick Baxter & Teresa Sharpe

Translated by Kristian Asbjørnsen and Synne N. T. Dalen(Sniki)

## **Introduksjon**

Kunst kan være en veldig personlig affære og ofte en veldig intim prosess for skaperen. Dedikerte kunstnere legger ned enormt mye tid og engasjement i det de gjør. Når kunstneren legger så mye av seg selv i prosessen og i selve motivet, kan det føles som å blottlegge den indre verden for utenforstående. Dette kan gjøre oss usikre og veldig sårbare, noe som ofte kan føre til at artisten tar alt av kritikk, på godt og ondt, på ett personlig plan. Ironien i dette er at uten kritikk, blir en kunstners vekst sterkt hindret. Siden vi er sosiale vesener, så kan det sies at det meste av all kunst blir laget med en tanke om at den skal deles med flere. En erfaren kunstner finner ut at det å kritisere, å bli kritisert, og det å inneha den kunnskapen det innebærer, er av omtrent samme verdi som selve akten av å skape.

Gruppekritikk stammer fra langt tilbake, da billedkunstnere og håndverkere gikk sammen fra forskjellige foreninger og knyttet bånd gjennom felles aksepterte prinsipper og etiske standarder som gjorde det mulig for dem å forbedre seg ved hjelp av hverandre. Slike samarbeid ser vi sjeldnere og sjeldnere i dagens samfunn, ettersom våre moderne livsstiler er blitt mere automatisert og separert gjennom ett jag i vår daglige konkurranse om å oppnå kortsiktige individualistiske og materialistiske mål, der kvantitet er viktigere enn kvalitet.

Vi som kunstnere og tattovører, tro til våres ofte- rebelske natur, kan hjelpe til å gjenlive denne kooperative sjelen gjennom å praktisere gruppe kritikk uansett foretrukket medium, stil eller erfarings nivå. De som gjør dette til en en vane, legger også til seg en verdifull vane av selvkritikk som er ett absolutt avgjørende element for individuell suksess.

Uansett yrke, så er kritikk ett viktig steg til en dypere forståelse av selve kunsten av det å mestre etthvert håndverk, eller å nå etthvert mål.

## **1. FORBEREDELSE**

### **Positiv gruppedynamikk**

Hvor og hvordan vi starter kritikken vår av andre er viktig. For å få rett struktur på kritikken må man tilrettelegge slik at man blir i riktig sinnstilstand. Sette opp en vennlig og positivt gruppe som skaper en støttende og trygg omgivelse.

Man må sette alt av personlige meninger og følelser til side og inntre i en forskende, objektiv og analytisk sinnstilstand. Vi må distansere oss fra "egoet" og alt av selvinteresser som kan være begrensende. Målet er å skape en trygg atmosfære og ett godt miljø hvor deltagerne kan føle seg trygge nok til å åpne seg. Vise sine mangler, svakheter, problemer eller forvirringer. Klarer man dette vil vi kunne få deltagerne til å slippe "guarden" ned å gjenkjenne kameratskapet blant kunstnere som kommer sammen for å hjelpe hverandre å nå sine mål, i samarbeid istedenfor å konkurrere.

### ***Den riktige sinnstilstanden.***

En annen side ved forberedelsen er å finne ut, og forstå hvordan man skal stille spørsmål og komme frem til en konklusjon om den kunsten vi ser på. For å få til en konstruktiv kritikk betyr det å tilnærme seg den fullstendig fordomsfri, og med klinisk presisjon. Det å legge egoet til side og etthvert behov for å fremme en selv, betyr å slippe alt av egne meninger og vage, esoteriske eller følelsesbaserte inntrykk. Med andre ord, må vi fjerne egne personlige meninger om arbeidet og skaperen fra ligningen. Ved å gjøre dette blir kunsten nedstrippet til å bli en visuell utfordring med flere løsninger som skal deles opp og forklares. Vi skal kunne se på det som ett forskningsprosjekt og tenke at vi kun analyserer ett produkt av noens ferdigheter, og aldri den utøvende kunstneren som

person. Å bevisst minne oss på denne formen for forskende vinkling vil spare oss for byrden av vår følelse av å ville utkonkurere noen, og unngå sårede følelser.

Dette er som regel den totalt motsatte sinnstilstanden og vinklingen av den kreative, ekspresjonistiske og intuitive tilnærmelsen vi har mens vi lager kunst. Dette er en ønsket kontrast som gir oss muligheten til å velge riktig tenke måte i forhold til de aktuelle situasjonene man skal handle ut i fra. Dette nivået av sofistikerthet, muligheten til å bruke begge sider av hjernen, hele en selv- vil være en stor avgjørende faktor i hvor suksessfull kunstner og tattovør du kan være.

Den kritiske prosessen trenger en reduksjon som er en måte å nærme seg forståelsen av sammensatte komplekse objekter på. Ved å bryte dem ned å redusere dem til enkelte elementer i samspill med hverandre.

For eksempel: Vi kan dekonstruere ett hvert bilde ned til hvert og ett enkelt element som farger, linjer, valører, komposisjon av former, og andre kriterier. Til og med de mest komplekse verkene til de store mesterne kan sees på denne måten. Å midlertidig strippe ned og adskille verkene fra dems overveldende inspirerende mystikk, for å avsløre mengden av overraskende enkle ingredienser som er brukt i kreasjonene deres.

For å oppsummere: En kunstner som ønsker å vie hele sitt fulle potensiale til kunsten sin, burde lære å skape utifra prosessene i den helhetlige/intuitive høyre hjernen, og samtidig lære å evaluere de resultatene med den reduserende/linjære prosessen fra den venstre hjernen. "Creation without evaluation leads to stagnation". "kreasjon uten evaluering skaper stagnasjon."

## **kunstneriske personligheter.**

Mange kunstnere i ett kritisk miljø har en tendens til å falle inn under to kategorier, spesielt når kunsten deres blir kritisert. Den første kategorien er ekstrem selvsikkerhet. Typisk for disse er at de viser en motvilje til å adskille seg fra følelser av det oppnådde resultatet i arbeidet sitt. Fra selve verket. Dette resulterer vanligvis i at kunstneren er uenig og motarbeider andres kritiske blikk og kommentarer, deretter overbegrunner, beskytter og holder fast på sine kunstneriske valg. Han/hun klarer overhodet ikke å se bildet sitt fra ett objektivt perspektiv, dermed ikke ta utbytte av kritikken for å se verket sitt på en ny måte.

Den andre kategorien er ekstrem lav selvsikkerhet, og ved presantasjon av verkene sine har de en rekke unnskyldinger angående alle valg og understreker alle tingene de ikke liker ved det, og hva de ville og kunne ha gjort annerledes. Ved å gjøre dette har kunstneren allerede forsøkt å påvirke beskueren istedenfor å la han forme sitt eget første inntrykk.

Hensikten til begge disse vanene er å skjerme kunstneren fra sårbarhet. Den først nevnte som en reaksjon, den siste som en forhåndsregel. Sist men ikke minst så hindrer disse vanene dem i å utvikle seg videre ut i fra kritikken. Men så lenge kritikken kommer i vennlige omgivelser, fra en trygg og støttende gruppe, og alle involverte holder ett strengt logisk tankesett, er disse hindrene enkle å overkomme.

## **2. Å LEGGE GRUNNLAGET**

### ***Kunnskap er makt***

En ting som ikke kan benektes er; Desto bredere artistisk kunnskap du har og jo mer du studerer kunsthistorie, desto bedre vil du bli til å kritisere andres kunst, og i tillegg bedre på å tolke andres kritikk av dine verk. Denne kunnskapen fører til en dypere forståelse av konsepter samtidig som det skaffer deg flere referansepunkter å sammenligne verkene dine til. Og dermed også forstå og bruke kritikken fra andre. Om du har en smal kunnskap fra før av, er det å lære noen grunnleggende teknikker for å løse de mest vanlige visuelle problemene, en god start som vil være veldig nyttig i enhver anledning.

Mange av disse teknikkene vil bli forklart i kapittel 3. og 4.

### ***Prosessgangen av kritikk***

Den beste metoden for kritikk er gjennom dialog. En utfoldende samtale mellom kunstner og beskuer hjelper til å finne strategier og løsninger for å forbedre et kunstverk. Uansett er det lurt å starte med å beskue kunstverket i stillhet, kun absorbere det visuelt. Vårt første inntrykk av ett kunstverk blir lest og tolket av vårt instink eller intuisjon, som er en stor del av hva som får oss til å forme våre endelige konklusjon av verket. Så det er viktig å være tålmodig og å la inntrykket synke inn i bevisstheten vår. La hjernen få sanse hva ved verket som interesserer oss mest og hva som forstyrrer oss, og spesifikt hva som er det interessante og hva som er det forstyrrende.

Den ene måten å gjøre dette på er å minimalisere. Strippe motivene ned til grunnleggende enkle former og flater, linjer, og felt med farge eller valør. Dette kan oppnås ved å myse med øynene slik at synet blir litt uklart, snu hele verket på hodet, eller se på det fra forskjellige avstander. Når du gjør dette starter du dissekeringsprosessen av den skapte illusjonen for å komme frem til hvilke løsninger som fungerer og ikke fungerer. Denne formen for abstrahering er selvfølgelig enklere å utføre om verket allerede er abstrakt. Den følgende diskusjonen ville da mest sannsynlig omhandle de visuelle kvalitetene verket inneholder, og hvilke følelser de grunnleggende formene og fargene fremkaller.

Etter denne første inspeksjonen av verket, før noen kritiske avgjørelser blir gjort eller ytret, er det ofte nødvendig å spørre kunstneren om hva deres eget mål med verket er. Hva han/hun vil oppnå, hva vil de verket skal kommunisere med publikum og hvordan. Er verket kun opptatt av illusjonen den skaper, eller også betydningen bak. Har resultatet blitt oppnådd ved tilfeldigheter, intuitivt, eller ved meget gjennomtenkte, planlagte valg. Denne perioden med spørsmål og svar har en tendens til å bli en intens gruppe samtale, eller dialektikk som generelt blir definert som en dialog mellom to eller flere parter som vil komme frem til sannheten om en ting eller tema gjennom en gjennomtenkt, grundig analyse. Å ha denne samtalen hjelper deltagerne til å sammenligne sitt førsteinntrykk med kunstnerens egen intensjon. Deretter kan deltagerne i felleskap komme frem til den beste strategien for å forbedre verket på.

Underveis i en kritikk er det best å begrense tankene til det paradigme vi får servert i det motivet vi ser på der og da. For eksempel: Hvis ett bildet av en rød firkant på en hvit bakgrunn er laget med hensikt å være en farge studie inntil geometriske former, men blir dømt under samme kriterier som ett fotorealistisk maleri av en rød låve på ett snøfylt fjell blir kritikken helt meningsløs, og mister helt sin hensikt. Derfor er det viktig som medvirkende, midlertidige kritikere å bli kjent med kunstnerens egne mål og meninger, så vi kan snakke "deres språk" og dermed gi dem det beste utbytte av oss. I gjengjeld når en kunstner blir tvunget til å reflektere over, å svare på spørsmål angående valgene de har tatt underveis i deres kreative prosess, åpenbarer det seg ofte verdifull innsikt som kan ha blitt skjult gjennom den komplekse non-linjære naturen av den spesifikke prosessen.

Med andre ord "reasons, not rules, make us stronger" "begrunnelser, ikke regler, gjør oss sterkere". Dette ordtaket illustrerer verdien av intensjonen av å vite hvorfor vi tar de kunstneriske valgene vi gjør, og hvorfor andre tar sine. Vilkaarlige, tilfeldige eller impulsive handlinger og antagelser er vanskeligere å trekke konklusjoner om, eller å lære noe av. Mens ett logisk og gjennomtenkt resonnement sørger for en struktur som vi kan finne spesifikke handlingsmønstre i, og ut fra disse løse evt visuelle problemstillinger, som er det optimale formålet med kritikk. Over tid vil denne strukturen hjelpe deg som artist til å samle opp en god rekke strategier, for å bringe ett hvert kunstverk til ett suksessfullt enderesultat. Ironisk nok vil denne strukturen som er skapt av planlegging og tilsiktede valg medføre at det utvikler seg en form for gjenkjennelse og intuisjon hos kunstneren, og vil tilslutt svekke behovet for streng planlagt struktur.

### ***En kunstners verk er aldri ferdig***

Den gjentatte erfaringen av å kritisere og å bli kritisert, leder ofte til at kunstneren klarer å kvitte seg, litt etter litt, med denne ekstreme kostbarhets følelsen de har til sine skaperverk. Det hjelper dem å se deres verk som mer organiske, konstant utfoldene verk i en pågående prosess, istedenfor som en fast bestemt ide fanget i en permanent, statisk tilstand som når det blir kalt ett ferdig bildet eller produkt. Faktum er at om ikke en permanent ferniss eller lakk har blitt påført, kan omtrent etthvert bildet bli forsiktig, dyktig etterarbeidet, om muligheter for forbedring blir oppdaget i etterkant.

Ofte er det selve tanken på å gå tilbake å jobbe med ett alt "ferdig" arbeid for å gjøre forbedringer, mye hardere, enn å faktisk gjøre den siste lille magiske finpussen, som hever verket fra godt til storslått. Å gi slipp på den strenge beskyttelsesfølelsen vi har ovenfor våre hardt oppnådde resultater og anstrengelser, kan ofte lede til en mer avslappet følelse av selvsikkerhet til å bare gjøre det som må til for å gjøre kunsten sterkere. Til tross for at følelsen av å være ferdig er så sterk at vi vegrer oss for å gå tilbake i ett arbeide å gjøre endringer, nøler vi mindre med å ta i bruk den innsikten til neste arbeid, og gjør kunnskapen vi har tilegnet oss gjennom kritikk verdifull i det korte og lange løp.

### 3. Å BYGGE STRUKTUREN

#### *Grunnleggende evaluerings kriterier*

Den følgende listen vil ta for seg noen gode startpunkter for å evaluere ett kunstverk. Denne listen refererer kun til malerier, men alle konseptene kan omformes til å bli brukt innen tattooveringskunst på en eller annen måte.

**Farge:** Dette er ett enkelt og samtidig komplekst tema, siden fargene som blir brukt, og hvordan de er brukt, kan kommunisere ett uhyre stort spekter av forskjellige budskap og følelser utad til publikum, samtidig som alle fargene har sine tekniske og faktiske oppgaver i bildet. Når man er med å kritisere kan det være nyttig å ha grunnprinsippene som primær, sekundær og tertiær, lys, skygger, varmt og kaldt, og hvordan farge forholdene imellom hverandre er som komplimentært og analogt. For å evaluere ett maleri på ett mer komplekst nivå, kan det å tenke på farger som musikk være hjelpsomt. For eksempel: Grupper av farger som er brukt sammen danner kanskje ikke en harmonisk familie eller akkord. I denne metaforen danner hver enkelt farge en enkelt note, og alle fargene satt sammen til selve maleriet danner en fargeakkord, hele inntrykket former en form for visuell sang. Noen sanger er ustemte og lite minneverdig, mens andre er tidsløse, dype og uforglemmelige. Når det dreier seg om malerier, er d akkurat det samme.

**valører, fargetonenes rekkevidde:** Dette referer til kontrasten mellom valører, eller til rekkevidden fra lyst til mørkt i maleriet. Det kan referere til den faktiske gråstone skalaen i bildet, men oftere er det snakk om fargenes valører konvertert med det tilhørende lyset, mediumet, eller de mørke toner mottatt i sinnets øye. Å se bildet med ett slikt mentalt filter kan hjelpe oss å bestemme, feste hvilke områder i bildet som stikker seg ut, hvilke som smelter sammen eller blir dunkle og utydelige, uten å bli distraheret av det følelsesmessige, eller det symbolske inntrykket av fargene.

For eksempel: Ett bildet som inneholder mørk lilla og lys gul inneholder ett bredt spekter av valører, mens ett bildet som kun inneholder primær rød og grønn, har ett snevert valør spekter. Ett lignende konsept er mettheten i fargene, fargenes **egen kontrast**, som refererer til intensiteten av fargene. Cadmium rød omringet av grått har en høy intensitet, mens blander du den med hvitt eller grått dempes intensiteten. Omringer du den røde med sterk gult og grønt demper også du fargens egenkontrast.

**Form:** Dette gir det 2 dimensjonale maleriet mulighet til å skape en 3 dimensjonal illusjon. Form skaper illusjonen om en eksisterende masse, dimensjon, eller en type fysisk arkitektur gjennom bruk av lys, skygge, farge og valør-spekter. Hvor bedre en kunstner forstår reglene til optisk virkelighet, hvordan menneskehjernen inntar og bearbeider gjenstander i rom, hvordan de oppfattes i den fysiske verden rundt oss, jo mere troverdig vil deres illusjon være. Ved en evaluering vil det også være nyttig å vite om kunstneren har

villet gjenskape disse illusjonene helt nøyaktig, eller om han/hun vil at det skal være ett avvik fra den optiske virkeligheten.

**Komposisjon:** Komposisjon består av formene, linjene og retningsbestemte bevegelser i ett kunstverk som kommer av den valgte plasseringen av elementene i bildet. Med andre ord. Hvordan innholdet i bildet er arrangert skaper forhold mellom rom og leder beskuerens øye rundt i maleriet, eller retter det til ett spesifikt sted i bildet. Når man kritiserer komposisjonen i bildet kan det være nyttig å redusere alle gjenstandene til en abstrahert konstruksjon av former, farger og linjer. Bruke teknikken som er forklart tidligere i kap. 2. Dette hjelper deg å se hva bildet er, hvor effektivt og godt delene i bildet står til hverandre, og hvordan det er satt sammen istedenfor å bli distraheret av *hva* innholdet er av.

**Stylization, stil:** Innen kunst refererer dette til den tilsiktede forvrengningen av den optiske virkeligheten for å overføre en spesifikk følelse eller beskjed videre ut til tilskueren. Når utviklet med en god og gjennomført teori, utført med talent og teknisk dyktighet, kan stil tilføye ett interessant lag med symbolikk, og tilføre bildet en underholdende godbit for øyet. Kubisme er ett klassisk eksempel på dette. Men forvrengning av en optisk virkelighet i ett kunstverk som er dårlig planlagt, og med feiltolket tematikk, eller at bildet rett og slett er utført med lite talent og dårlig teknikk, så er ikke det en sann tilført stil selvom det ofte passerer som det.

En god kritiker vil adressere slike tilfeller av forvrengninger og avvik fra virkeligheten, og skjelve intensjonen (eller mangel på), for å finne ut av om dette er ett mål kunstneren har villet oppnå, eller om han/hun har skapt ett unødvendig distraherende element begrunnet mangel på tekniske ferdigheter og innsikt.

**overflate, strøk og mønster:** Ett maleri består ikke kun av visuelle illusjoner, men også av en fysisk overflate. Både bildet og overflaten dens er med på å kommunisere budskapet videre til tilskueren. Karakteristiske malerstrøk og den fysiske kvaliteten på bruken av mediet, er begge med på å skape det ferdige, helhetlige inntrykket av maleriet. De kunstnerne med intensjon om at mediet skal bygge opp under og, hjelpe til med å føre budskapet og opplevelsen av bildet ut til beskueren, vil ofte bruke malingen veldig tydelig ekspressivt. La malestrøk og uregulerte klumper eller striper av pigment bli synlig for tilskueren. Derimot de kunstnerne som er utelukkende opptatt av den overbevisende fremstillingen av deres illusjon, vil vanligvis jobbe med malingen og med overganger slik at alt av malingstrøk blir "usynlige". Minimalisere den fysiske overflaten så mye som mulig. En god gjennomgående analyse vil oppdage hvor kunstnerens ønske ligger, hvilken maleteknikk og strategi ble tatt i bruk, og hvor effektiv den har vært i forhold til å nå det ønskede målet.

## Vidre analyse

Den følgende listen fremhever de mere underliggende aspektene å ta hensyn til i evalueringen av ett kunstverk, etter at de mer opplagte punktene over er gjennomgått. Igjen, denne listen er i utgangspunktet for malerier, men alle konseptene kan bli overført og brukt innen tattooeringskunst.

**Prosess:** Denne terminologien refererer til *hvordan* innen kunst. Bokstavelig talt prosessen, altså veien frem til det endelige kunstverket. For mange samtidskunstnere er prosessen viktigere enn selve enderesultatet. Prosessen er blitt hovedfokuset for kreativiteten, og budskapet utad til beskueren. Denne type kunst legger gjerne mere vekt på konseptet bak kunsten enn på selve håndverket. Ha dette i bakhodet når du evaluerer så ikke du drar feil konklusjoner og tolker det du ser helt feil. Men siden prosess ofte ikke er like tydelig, er dialogen med kunstneren underveis i kritikken veldig viktig. Andy Warhol er ett godt eksempel på en samtidskunstner som la mer vekt på symbolismen i selve fremstillingen av arbeidene (masseproduksjonsaktige silketrykk metoder) enn på det ferdige uttrykket (enkle grafiske fremstillinger av dagligdags gjenstander slik som suppebokser). Noen som kun er opptatt av det ferdige resultatet av ett kunstverk, kan da lett miste hele poenget ved ett slikt kunstverk, om de ikke er klar over kunstnerens intensjon eller metoder.

**Symboler og mening:** Mennesker oppfatter sine omgivelsene og velger handlingsmønster utifra ett mentalt filter fra betydning, basert på sensorisk observasjon. Dette fenomenet faller naturlig til alt av kunst, uansett arbeider som ikke har med hensikt å ta for seg symbolisme eller det å formidle ett budskap til beskueren. Ett arbeide kommuniserer eller uttrykker noe på det enkle grunnlaget at det eksisterer og kan bli sett av andre. Derfor gjennom en grundig kritikk, på ett eller annet tidspunkt vil det kommunikative aspektet ved kunstverket bli adressert, uansett om det er intensjonen eller ikke, effektivt eller ineffektivt, primært i fokus eller sekundært i forhold til det estetiske.

**Beskrivende eller ekspresjonistisk:** En korrekt gjengivelse av en vase beskriver rett og slett bare utseende og formen av vasen. Mens om den samme vasen blir malt med drastiske avvik i farge, tekstur, form eller setting, uttrykkes det hovedsakelig en følelse. Som i den tidligere forkarte sammenligningen av det å se på det røde kvadratet og røde låven fra kap 2., Ett abstrahert maleri som blir dømt etter kriteriene til ett fotorealistisk maleri vil alltid bli mistolket som en fiasko, i og med at skaperen av verket aldri hadde intensjonen om å gjengi en korrekt representasjon av den optiske virkeligheten i utgangspunktet. Så det hjelper å huske på at noe kunst kun er laget hovedsakelig for å beskrive eller gjengi en optisk virkelighet, som for eksempel Impresjonismen. Lignende til prosess konseptet forklart ovenfor, vil det i en gjennomgående grundig kritikk bli oppdaget, og komme frem, om kunstneren er mer interessert i å fremme en følelse, eller et håndverk.

**kunstneriske problemer Vs. tekniske problemer:** Noe kunst har ett vellykket konsept, en god planlegging og kommunikasjon utad, mens det faller til kort på den fysiske utførelsen. For eksempel: En kunstners forsøk på å høyne illusjonen av en form i rom, kan ødelegges ved at kunstneren ikke vet hvordan han skal påføre en tynn, sart skyggelasering. Motsatt kan en kunstner ha fullstendig kontroll på materialene og metodene sine, og hvordan han skal kunne skape de illusjonene eller effektene han vil, men det siste inntrykket av arbeidet vil kanskje være svekket av dårlig planlegging eller ineffektiv bruk av tematikk.

For eksempel er det ikke sikkert at en kunstner som er meget dyktig i skyggelaseringsteknikk innser at ett eller to lag til med ett par tynne slagskygger til deres verk ville drastisk økt overbevisningen i illusjonen av formen de forsøker å oppnå. Dialog med kunstneren gjennom kritikken vil ofte avsløre hvilke områder kunstneren trenger forbedringer på underveis i deres utvikling, slik at deres ønskede mål kan oppnås.

**Presantasjon:** Noen ganger er presantasjonen av ett verk, som ramme, underlaget, eller omgivelsene av stor påvirkning på hvordan det blir inntatt og oppfattet. Spesielt installasjonskunst legger mye vekt på presantasjonen, og kunstneren legger mye tid og engasjement på forberedelsene og tankene bak denne delen av arbeidet. Mens dette er mindre viktig når man lager mer tradisjonell 2 dimensjonal billed kunst. Når ikke den delen blir overveid, kan det føre til at inkonsevente ting kan skje.

For eksempel: Ett veldig åpent, luftig og lett bilde kan fort bli overkjørt av en veldig detaljert ramme, eller ett veldig litet maleri kan bli fremhevet av ett paspartu omringet av en stor ramme.

Noen ganger er ett detaljrikt realistisk maleri forstyrret av en ru overflate fra det underliggende lerret, eller annet underlag og burde heller vært malt på en flat overflate uten noen for struktur. Når fremførelsen, presantasjonen av verket blir påvirket kraftig av slike innspill, burde det også tas med og nevnes i kritikken. Selvom det vanligvis er bildet i seg selv som skal være hovedfokuset.

**Relasjoner:** Dette er ett bredere underliggende konsept å ha i bakhodet mens man kritiserer, ikke ett fundamentalt kriterie som kan bli målt. Relasjoner refererer til hvordan de forskjellige elementene i ett maleri kommer sammen. Hvordan de forholder seg til hverandre og påvirker hverandre. Relasjonene til elementene er mer subjektive enn de fleste av de andre fundamentene i bildet som farge, valører og komposisjon. Men i ett profesjonelt utført bilde skal alle disse attributtene virke sammen i en symbiose for å kunne kommunisere kunstnerens ønskede illusjon utad. Ingen enkelt elementer vil drastisk forstyrre eller overgå ett annet, såvidt ikke det er meningen.

Noen vanlige relasjoner i bilder inkluderer de tidligere diskuterte farge og komposisjons harmonier. Andre relasjoner inkluderer måter som hvordan komposisjon påvirker fargeoppfatningen, eller hvordan tema innhold påvirker symbolismen, eller en annen kombinasjon av faktorer. Essensen er at ingenting i ett bildet eksisterer i ett isolert vakuum. Etter å ha brukt reduksjons metoden for å bryte ned ett bildet til forskjellige deler og elementer, er det like lurt å åpne perspektive vårt og se alt i sin helhet igjen.

#### 4. DEKORERE INTERIØRET

Som vi har sett kan hele kritikk prosessen ligne det å bygge ett hus. Det flytter seg fra det generelle til det spesifikke: fra å sette en vennlig og hjelpful atmosfære, til ett stille førsteinntrykk, videre til generell diskusjon om intensjoner, styrker og svakheter, og konkluderer med spesifikke problemområder som trenger individuelle løsninger. Denne siste fasen av en evaluering prosess- de praktiske og nyttige rådene- er gjort tilgjengelig gjennom de foregående trinnene.

##### ***Formulerende strategier***

Etter den innledende kritikken og dialogen, ønsker kanskje kunstneren å ha oppdaget noen spesifikke, konkrete steg innen det aktuelle bildet, og vil stille videre spørsmål ved disse for å få løst alle problemer som ble avslørt. For å fortelle sannheten så er listen med de potensielle løsningene omtrent uendelig. Gjennom min erfaring innenfor det å utøve og kritisere kunst, har jeg funnet ut at svakhetene de fleste arbeider inneholder, har en tendens til å falle inn under flere felles kategorier, og at disse problemene har korresponderende felles løsning. Den følgende listen inneholder ett godt start punkt for kunstnere og kritikere til å bygge videre på. Det er liten direkte overføringsverdi fra løsningene som involverer glaseringsteknikk, som betyr og tilføre et gjennomsluttig lag med maling over et allerede eksisterende tørket lag. Men som med de foregående seksjonenes lister refererer dette hovedsakelig til billedkunst, men koseptene og de foreslåtte løsningene kan også tilpasses tattoeringskunsten.

##### **Vanlige problemer og løsninger**

***Uharmonisk, distraherende eller overdreven bruk av farge:*** Dårlig bruk av farger er en veldig vanlig grunn til at noen malerier kommer til kort i overbevisningen sin. Dette kan bli unngått ved å ta valg innen fargebruk tidlig i planleggingsprosessen. Å velge en nøytral eller ikke påtrengende farge som grunnlag i bildet, i hvert objekt og område, og som andre farger og laseringer kan bli tilført over, kan skape en samlende effekt. Gamle mestere gjorde ofte dette ved å grunne maleriene sine med ett ensfarget lag av mørk brun farge, vanligvis Umber eller Van Dyke, i hovedsak skape et grunnlag hvor andre farger skal tilføres. I tillegg å kutte ned fargene, å ha ett minimum med farger i paletten, vil gjøre deg mere forstått med hvordan hver farge påvirker hverandre, og hjelper deg å unngå kaotiske resultater.

Men om ett arbeid allerede er godt i gang, og fargene er veldig adskilte, kan dette problemet løses ved å velge en farge fra inne i bildet og bruke det som en lasering over hele overflaten. Dette gir alle fargene en forenende egenskap, og gjør at de passer bedre sammen. Alternativt kan laseringen påføres kun på de mest skrikende fargene, for å kontrollere eller dempe disse områdene.

***Områder virker flate, mangel på atmosfærisk avstand eller dybden av skygge:*** Dette er uten tvil den vanligste feilen med landskapsmalerier, eller arbeid som skildrer områder med stor dybde. Å utvikle en dypere vitenskapelig forståelse av hvordan sollys virker sammen med jordas atmosfære for å danne en dis som får fjerne objekter til å virke blassere, er et flott utgangspunkt for å løse dette problemet. Men for å fikse dette i et verk med farger som allerede er godt etablert, er en svært blek blå-grå lasering nødvendig, lagt tykkere eller i gjentatte lag over de mer fjerntliggende områder.

For store dype innendørs områder, kan en grå eller grå-farget lasering som påføres over hele området og deretter tørket vekk over nærliggende objekter eller fokuspunkter, være effektivt for å få frem ett inntrykk av grumsete eller støvete luft.

For dypere og realistisk gjennomskinnelige skygger, kan en svært mørk lasering av hvilken som helst farge eller fargegruppe brukes, selv om en kjøligere farge vanligvis er best, da våre øyne har en tendens til å oppfatte dem som lengere vekk. Alle disse løsningene kan påføres undervannsområder også, ved hjelp av de relevante fargene.

#### **Objekter virker flate, mangel på form eller dimensjon:**

Mange ganger stammer dette problemet fra en feilaktig fremstilling av de ofte vanskelige tilnærmingene av forkortning, der objekter blir kraftig forvrengt når de plasseres i ekstreme vinkler mot seerens perspektiv. Hvis stykket er fortsatt i startfasen, kan feil ved form, dimensjon og perspektiv rettes opp ved nærmere observasjon av temaet, og med bruken av målinger eller rutenett.

Hvis former er gjengitt nøyaktig, men fortsatt virker flate i senere stadier av et verk, kan de samme laseringsteknikkene som brukes for å skape dybde, anvendes innenfor spesifikke objekter.

En måte er å lasere alle lyse områder eller flater av et objekt med en lyskilde farge, vanligvis en som brukes andre steder i maleriet (inkludert hvit), og å lasere alle skyggelagte områder med en lys atmosfærisk farge og/eller en skygge farge. Dette hjelper øyet til å oppfatte den 3-dimensjonale "arkitekturen" og de varierte overflatene av et objekt riktig. Dersom dette gjøres med de samme fargene til alle objektene i et maleri hjelper det å forene dem, og plassere dem, i det skapte miljøet ved å betone alle de lokale fargene likt.

#### **Flatt tonespekter, mangel på kontrast:**

Dette problemet kan løses på samme måte som forklart i de to foregående avsnitt; ved å bruke fargelasering på visse områder for å gjøre dem mer markert, ved å utdype skygge områder, eller ved å bruke hvitt (eller en farge nær hvit) til belyste eller fremtredene områder. Lyse og hvite områder kan gjøres lysere enten med lasering, eller med flere lag av opak maling. Å gjøre noen eller alle disse tingene vil bidra til å skille objekter og områder i komposisjonen fra hverandre, samt opprette fokuspunkter som virker mer fremtredende.

#### **Overdrevent tonespekter, mangel på subtilitet:**

Når et maleri ser for dramatisk ut, med ekstreme forskjeller på lyst og mørkt, kan dette justeres på to måter. De mest ekstreme lyse områder kan laseres med en mellom-tone eller en mørkere farge som vises andre steder i verket, eller mørkere områder kan laseres med en mellom-tone eller en lysere farge fra inne i verket. Disse løsningene snevrer tonespekteret enten nedover (mørkere) eller oppover (lysere), som forsterker følelsen av samhold og subtilitet i arbeidet.

#### **Forvirrende sammensetning, for mye informasjon, mangel på fokuspunkt:**

Når vi møter problemet med et altfor komplisert motiv, er ofte første skritt for å komme fram til en løsning, å abstrahere det. Dette gjøres ved å se på verket opp-ned eller fra en avstand, for å oppdage lyse og mørke områder, bevegelse, og mønstre av farger og linjer. Ved å tvinge våre øyne til å tolke informasjonen på en annen måte, kan naturlig framtrædende områder gjøre seg synlige ut av alt kaoset.

Den enkleste løsningen til en rotete sammensetning er å opprette en rekkefølge av betydning, som betrakteren lett kan tolke. I startfasen av et verk kan dette oppnås gjennom universelle forståtte hierarkier av informasjon, som de relative størrelsene av objektene, og deres plassering i forhold til midten av komposisjonen. Derimot, i et maleri som nesten er ferdig, eller som benytter ukonvensjonelle design prinsipper, må dette skje gjennom mer subtile justeringer av farge. Ved å bruke lasering som omtalt i avsnittene ovenfor, kan fargene på visse objekter eller områder bli begrenset, eller deler av sammensetningen kan skjules i skygger eller atmosfærisk dis (mindre tonespekter), eller ved å tåkelegge/blande påfølgende lag av maling .

En litt mer radikal løsning, som vanligvis må gjøres i planleggingsfasen, er å fjerne en del av bildet helt ved å beskjære motivet. Når utgangspunktet er et objekt eller stilleben, kan deler bli blokkert ut med hendene eller et stykke papir med ett firkantet hull skåret ut av midten. Dette kan bidra til å styre blikket til det komposisjonsmessige interesseområdet. Eller når du jobber ut ifra digitale bilder, å eksperimentere i et fotoredigeringsprogram med beskjeringsverktøyet kan hjelpe med å fastslå området av størst interesse. Tar du disse trinnene, elimineres ofte forstyrrende eller overflødige områder som ikke hjelper til med å kommunisere den generelle ideen, og derfor ikke lenger er nødvendig for maleriet.

Alt dette betyr at problemene med et kunstverk ofte kan løses gjennom en begrensingsstrategi. Å sette bevisste grenser til en eller flere kunstneriske aspekter, eller kvaliteter ved et verk, gjør at kunstneren kan fokusere på enkelte hovedpunkter av sin opprinnelige idé eller konsept, med vekt på kvalitet, ikke kvantitet, og dermed øke sjansene for suksess. En annen måte å forstå dette konseptet på, er å tenke i form av et nummerert vurderingssystem, der de kunstneriske kvaliteter som farge, tonespekter, og designkompleksitet har hver sin maksimal verdi på 5, mens den totale verdien for maleriet ikke kan overstige 8. Derfor, hvis mange intense farger brukes, og gir totalt 5 til dette aspektet, kan da tonespekter og designkompleksitet kombinert bare utgjøre 3. Denne strategien kan holde et kunstverk fokusert, under kontroll, og i stand til å effektivt kommunisere sitt tiltenkte budskap.

**Unøyaktig gjengivelse av optisk virkelighet:** Det sier seg selv at i et realistisk kunstverk blir det å etterligne hvordan motivet ser ut i virkeligheten av største betydning. Man kan hevde at dette er viktig i ethvert arbeid som har som mål å presentere seeren med en overbevisende, troverdig illusjon av et eller annet slag. Når et maleri ikke lever opp til denne standarden, er det noen enkle og åpenbare steg å ta. Det første blir å se på referansemateriale, vanligvis i form av fotografier, levende modeller, eller stilleben. Å studere disse nøye og tålmodig i minste detalj forbedrer observasjonsferdighetene våre. Og, om du er i tvil blir det neste logiske trinnet å få fatt i mere/andre/bedre referansematerialer. Går vi enda lenger, hjelper det ofte å fullføre noen raske, røffe studier (skisser) av motivet for å mestre egenskapene ved det, før du prøver på, eller fullfører det endelige verket.

Selvfølgelig er den ultimate forståelse av hvordan øyet og hjernen oppfatter optisk virkelighet rotfestet i studien av fysikk og andre vitenskapelige felt. Som kunstner er det faktisk ganske gunstig å ha en grunnleggende forståelse av hvordan solen belyser vår verden, som i hovedsak gjør den til den sanne kilden til all visuell kunst. Etter at noen grunnleggende formler blir forstått riktig, blir både det å gjenskape realistiske illusjoner i kunst, og det å gi kritikk på problemer dette medfører, mye enklere.

For eksempel hjelper det å vite de grunnleggende fargeteorier involvert i måten hvitt lys fra solen spres blant molekylene i jordas atmosfære, slik at det virker blått og solen virker gul eller oransje. Når dette lyset treffer et objekt, spres det på en vitenskapelig forutsigbar måte avhengig av den lokale fargen til objektet, og dermed forårsaker en serie av stadig mer komplekse interaksjoner mellom objektet, atmosfæren og omkringliggende objekter, før det endelig når øyet.

Dette er grunnen til at skygger ofte blir oppfattet som kjølige, hvorfor objekter viser direkte lyskilder og gjenspeiler under-belysning, og så videre. Å fokusere på å utvikle sin kreativitet fører mange kunstnere til å overse det faktum at denne type kunnskap bidrar veldig med å løse problemer som oppstår i realistisk figurativ kunst.

### **Unøyaktige menneskefigurer og livløst, falskt eller voksaktig hud:**

Menneskekroppen er en utrolig kompleks form, sammensatt av mange subtile kurver, vinkler og en myriade av ulike proporsjoner mellom delene. Dette gjør det naturligvis vanskelig å reprodusere kropp nøyaktig innefor kunst og mange subjekter blir gjort mindre troverdig på grunn av feil ved størrelse, form og proposjoner. Å unngå disse hindringene og å få til overbevisende anatomi, innebærer mye trening på frihåndstegning. Og å lære å oppdage dem i en kritikk krever en forståelse av grunnleggende fysiologi, muskelmasse og skjelettstruktur. Å fullføre noen studier av problemområder, eller studere en anatomi bok, skjelettmodell, eller levende modell kan løse tidlig oppdagede problemer med form og fasong av et subjekt.

Utover problemer med anatomi, er lite overbevisende eller livløs hud et annen svært vanlig brist i figurativ kunst, spesielt blant nybegynnere. Det første trinnet for å løse dette

problemet er å forstå det på en grunnleggende vitenskapelig eller fysisk nivå. Når du ser på et menneske, det vi egentlig observerer er lys som passerer gjennom delvis gjennomskinnelige lag med hudceller, som svakt belyser det røde blodet som strømmer under, som dermed skaper et bredt utvalg av rosa, rødt, og gyldne farger som utgjør fargen til en person som er lys i huden, og utvalget av varme brunfarger som utgjør fargen til en mørkhudet person. Det virker ofte i strid med instinkt, eller galt å blande så mye rødt i en fargeblanding for huden, men det er vanligvis det som trengs for å bringe et levende, naturtro kvalitet til et kjedelig, tilsynelatende frossent utseende i et figurativt verk. For å løse dette problemet etter at maleriet allerede har tørket, kan en tynn blod-farget lasering brukes på alle rødmusset eller tynne hudområder på figuren som neser, kinn, rundt øynene, ledd, hender og føtter.

Det er også viktig å huske på at hud har en subtil reflekterende kvalitet og er derfor påvirket sterkt av sine omgivelser. For eksempel vil en blå genser ved siden av huden eller en grønn vegg ved siden av et subjekt resultere i hudfarger med hint av blått eller grønt i de aktuelle områdene. Ofte kan lettere overdrivelser i intensiteten av disse gjenspeilende fargene, hjelpe med å friske opp et livløs subjekt.

Det å være i stand til å få øye på alle disse forskjellige figurative problemene i en kritikk, innebærer selvfølgelig samme type forkunnskap og studieretninger som omtalt i tidligere avsnitt om optisk virkelighet.

**Voldsom håndtering av malingen, mangel på finfølelse eller mykhet:** Noen kunstnere har som hensikt at arbeidene sine skal ha en energisk følelse av umiddelbarhet og spontanitet, noe som de oppnår ved bruk av sterke, umanipulerte penselstrøk, og røffe områder av opak maling. Men i ethvert verk som har intensjon om å formidle en raffinert følelse av mykhet og subtilitet til betrakteren, kan disse egenskapene til malingen åpenbart være en hindring. I alle tilfellene, utenom de mest ekstreme, kan dette problemet løses ved å bruke én eller flere laseringer blandet med sinkhvit pluss den valgte fargen, til hele eller deler av maleriet. Dette vil bidra til å utvikle en flekkete og tåkete mykhet i stykket og samtidig bevare detaljer som den våte laseringen kan fjernes fra, om det skulle være nødvendig. En annen løsning i malerier uten mye overflatetekstur, eller ujevn opphoping av maling, er å myke opp kantene av objekter i komposisjonen med en kombinasjon av *scumbling* og lasering. Dette gjøres ved å blande en ganske presis match av fargen fra elementet i bildet som skal myknes opp, og av fargen som omgir det. Deretter påføre disse blandingene forsiktig på kantene av de fargene i maleriet. Deretter, ved å bruke en blandingspensel i raske, lette, frem og tilbake eller sirkulære bevegelser, kan den ferske malingen bli noe blandet sammen for å skape en mykere kant.

**Alt er problematisk:** Noen ganger er et kunstverk bare dårlig unnfanget og utført på alle nivåer. Så mange problemer eksisterer slik at verket ikke kan bli reddet. Alle de nødvendige løsninger vil kreve en tilbakevending til det helt grunnleggende i den kunstneriske prosessen. Selv om det er sjeldent, er dette åpenbart forårsaket av utålmodighet og en mangel på skikkelig planlegging og en klar målsetting. Manglende erfaring med det valgte motivet eller medium, eller alle de ovennevnte. Det krever disiplin og litt mot fra kunstneren til å svelge sin stolthet, gå tilbake til begynnelsen, og nærme seg prosjektet med mer logikk og tålmodighet, eller i det hele tatt å prøve seg på et enklere prosjekt. Men å gjøre dette kan bli givende, og er til slutt nødvendig i jakten på kunstnerisk forbedring. En gjennomtenkt og medfølende kritikk, som inneholder konkrete råd om hvordan du kan løse de ulike problemene som oppstår, kan gi et stort forsprang til kunstneren som er fast bestemt på å prøve på nytt og unngå de samme feilene.

## Konklusjon

Enkelt sagt så er det å være en artist som oppriktig er dedikert til forbedring, en enorm oppgave, og en endeløs reise for utdanning, praksis og refleksjon. Det er mange studieretninger og kunnskapsfelt å ta av, så en generøs mengde ærlighet med oss selv, for å anerkjenne hva vi enda ikke vet, er nødvendig for fremgang. Med denne åpne og fremtidsrettede holdningen, kan hvert trinn av vår fremgang og prestasjon, være ett midlertidig stopp før vi oppnår noe enda større og mer mesterlig. Det er mulig at det ikke finnes begrensninger for hva menneskelig oppfinnsomhet og kreativitet kan oppnå, men vi må alltid være villig til å stoppe opp og undersøke, ta et kritisk blikk på hva som er blitt gjort, for å vite hvordan og hvor man skal fortsette framover. Med andre ord, vi må lære oss den kraftige kunsten som er selvkritikk, og dele kritikkerfaringen med våre medkunstnere.

Måtte vi alle oppnå høydepunktene av vårt ytterste potensial.

"May we all ascend to the heights of our fullest potential". - Nick Baxter-

*"Every step of the journey requires problems to be solved, and what comes after a thousand solutions is something approaching the divine."*

—Edward Povey

" Hvert skritt av reisen krever at problemer blir løst, og det som kommer etter tusen løsninger er noe som tilnærmer seg det guddommelige."

—Edward Povey

## **VEDLEGG I: Sentrale begreper og konsepter**

**Analoge farger:** de som ligger ved siden av hverandre på et fargehjul, som vanligvis skaper en harmoniserende effekt når de brukes sammen i et kunstverk.

**Komplementære farger:** de som ligger på motsatt side av hverandre i fargehjulet, som vanligvis skaper en vibrerende eller opplysende effekt når de brukes i samme kunstverk, eller en nøytraliserende gråtone når de blandes sammen.

**Egenkontrast/Fargekvalitet:** Den oppfattede intensitet (fargemetning, lysstyrke, livligheten) av en bestemt farge, i forhold til lysstyrken til andre farger rundt seg.

**Kritikk:** å evaluere eller kritisere gjennom upartisk og logisk resonnement.

**Dialektikk:** en dialog mellom to eller flere personer som ønsker å etablere sannheten av en sak med begrunnede analyser.

**Forkortning:** å redusere eller forvrengte deler av et representert objekt som ikke er parallele med billedflaten, for å formidle en illusjon av tre-dimensjonalitet som oppfattes av det menneskelige øyet, i henhold til perspektiv reglene.

**Lasering:** et hvilket som helst lag med gjennomsiktig maling over et tørket lag, som tillater det opprinnelige laget å synes gjennom, som skaper en optisk kombinasjon av begge lagene tilsammen.

**Fagforening:** en organisasjon av personer med lignende interesser eller mål, for eksempel selgere eller håndverkere, dannet for gjensidig hjelp og beskyttelse, eller for å opprettholde standardene.

**Holisme:** en tilnærming til forståelse av egenskapene til komplekse ting eller komplette systemer ved å fokusere på helheten av hendelser, samspill, eller forhold, i motsetning til en analyse av enkelte deler eller å ta det fra hverandre.(helhet)

**Intensjon:** et forhåndsbestemt mål som man mener å nå, en hensikt eller et mål som veileder/påvirker en handling.

**Optisk Realitet:** nøyaktig og objektiv informasjon om den visuelle verden, som bestemmes av hvordan det menneskelige øyet og hjernen fungerer, i en prosess som opererer i henhold til forutsigbare og beregnelige lover innenfor lys, fysikk og menneskelig biologi.

**Reduksjonisme:** en fremgangsmåte til å forstå innholdet i/egenskapene til komplekse ting ved å bryte dem ned, redusere dem til interaksjoner av sine deler.

**Scumble:** en ugjennomsiktig (og vanligvis lysere) farge børstet over et tørket lag, som noen ganger tillater det opprinnelige laget til å delvis synes igjennom.

**Skygge:** hvilken som helst farge blandet med svart.

**Strategi:** en plan, metode, eller en serie av fremgangsmåter for å oppnå et bestemt mål eller resultat.

**Tint:** hvilken som helst farge blandet med hvitt.

## **VEDLEGG II: Grunnleggende Kritikk Struktur**

**1. Forberede grunnlaget:** Sette en positiv og vennlig gruppeatmosfære av støtte. Sett følelser og meninger til side og gå inn i en vitenskapelig, analytisk tenkemåte.

**2. Legge grunnlaget:** Absorber verket i stilhet, så engasjere kunstneren i en diskusjon om sine kunstneriske valg og intensjoner.

**3. Bygge strukturen:** Gå gjennom en liste av kunstneriske kriterier som kan brukes til å måle vellykkede eller plagsomme elementer av verket, fortsette diskusjonen med kunstneren om nødvendig.

**4. Dekorere innholdet:** Basert på gruppens kunnskaper og en liste over vanlige problemer og løsninger, foreslå konkrete tiltak for å løse problemer innenfor verket.

## **VEDLEGG III: Sjekkliste for Evaluerende Criteria**

- 1. Farge** (hvilke, hvordan og hvorfor de er brukt)
- 2. Fargetonespekter** (verdi og kontrast, farger sett i gråtoner)
- 3. Form** (illusjon av 3-dimensjonalitet)
- 4. Komposisjon** (arrangement av innholdet)
- 5. Stilisering** (unike og målrettet forvrengninger av optisk virkelighet)
- 6. Overflate, Strøk, og Mønster** (fysiske egenskaper for påføring av maling)
- 7. Prosess** (metoden for hvordan verket ble utført eller opprettet)
- 8. Symbol og betydning** (ideer eller konsepter som verket formidler)
- 9. Beskrivelse eller Uttrykk** (å skildre virkeligheten nøyaktig, eller å uttrykke følelser)
- 10. Kunstnerisk vs Teknisk** (feil i visjon eller planlegging, eller i utførelse og teknikk)
- 11. Presentasjon** (utseende av det totale verk innen sitt miljø)
- 12. Relasjoner** (samspillet mellom alle egenskapene som lager en total seeropplevelse)

## **VEDLEGG IV: Sjekkliste for Vanlige problemer og løsninger**

- 1. Uharmoniske Farge:** begynne med en forenende farge, lasur med en forenende farge.
- 2. Mangel på Atmosfærisk Dybde:** forstå hvordan jordas atmosfære fungerer, bleke blå laseringer på fjerne objekter, lysegrå laseringer på mørke områder innendørs, mørke laseringer på skyggelagte områder.
- 3. Objekter Mangler Dimensjon (Dybde):** sjekk forkortningene; lasere med lyskilde farge, omgivende farge og skygge farge.

**4. Mangel på Kontrast:** høyne lysstyrken eller fargetonen i fremtredende hovedfokusområder, mørk lasering på skyggeområder, lasere eller "scumble" markerte områder med hvit eller svært lys farge.

**5. For mye Kontrast:** lasere ekstremt lyse og / eller mørke områder med mellom-tone verdier eller farger som er innenfor verket.

**6. Forvirrende Sammensetning:** gjør verket abstrakt; opprett en rekkefølge av viktighet; beskjær bildet, sette bevisste grenser for visse egenskaper.

**7. Unøyaktig Realisme:** gå tilbake til referansen, fullføre raske studier; forstå fysikkens grunnleggende lover og teorier for lys og atmosfære.

**8. Feil Anatomi og livløs hud på subjekter:** Forstå prinsippene for fysiologi, muskelmasse og skjelettstruktur; Forstå biologiens lover og egenskapene til lys på huden; inkluder reflekterte farger inn i hudfarger; påfør et tynt, blod-farget lakk over alle områder av subjektet som er blodrød eller tynn i huden.

**9. Mangler Mykhet:** Ta i bruk en rekke tynne tåkete lakk ved å bruke sink hvit nederst; mykne opp kantene på individuelle objekter med et nytt blandet lag

**10. Katastrofal Svikt:** begynn på nytt med mer grundig planlegging og forsiktige trinn; ta i bruk evt leksjoner og råd lært under vurderingen.