

NICK BAXTER og TERESA SHARPE

KUNSTEN AT BRUGE KONSTRUKTIV KRITIK

Oversat af Jorn Kenneth Hansen

Indledning

Kunst er en personlig mission for en kunstner og ofte en meget intim proces. Dedikerede kunstnere investerer deres tanker og evner i deres kunst, såvel som forhåbninger og en tro på det de laver. Usikkerhed og afdækning af deres indre univers gør dem sårbare overfor kritik, som ofte vil blive opfattet som personlig, uanset kritikken egentlige mål. Det er derfor ironisk nok mangel på konstruktiv kritik som forhindrer kunstnerisk vækst. I bund og grund er vi alle sociale væsener og størstedelen af al kunst er skabt med den hensigt at blive delt med andre. Desuden vil enhver erfaren kunstner med tiden lære at give og modtage konstruktiv kritik, samt at indse at konstruktiv kritik kan være ligeså vigtig som selve det at skabe kunst.

Anvendelse af konstruktiv kritik i en gruppe af ligesindede er lig med den oprindelige rolle som loger og fællesskaber havde blandt håndværkere før i tiden. Sammen hjalp de hinanden for at udvikle sig og blive bedre, ved hjælp af fælles fastsatte standarder og etiske principper. Dette ser vi mindre og mindre i dag hvor vores moderne livstil ofte er usammenhængende og adspredt, kun styret af ønsket om at imødekomme kortsigtede individualistiske og materialistiske mål.

Dog kan kunstnere og tatovører gendanne denne fælles harmoni ved at bruge konstruktiv kritik i grupper af ligesindede, uanset den enkeltes foretrukne stil og erfaring, og være ærlig overfor vores ofte rebelske personlighed. Hvis dette gøres regelmæssigt vil man til sidst blive erfaren med selvkritik, hvilket absolut er en afgørende faktor for individuel succes. Uanset hvilke omgivelser man er i, udgør konstruktiv kritik en meget vigtig brik på rejsen til at lære et hvilket som helst arbejde eller håndværk fuldt.

1. GRUNDLÆGGENDE FORBEREDELSE

Positive dynamiske grupper

Hvor og hvordan vi starter med at kritisere andre er af stor betydning. Vi er nødt til at starte med de grundlæggende forberedelser og derefter bygge videre derpå. At være med til at skabe en stemning offentligt eller blandt ligesindede forudsætter at vi sætter vores egne personlige motiver og dagsorden til side; med andre ord skal vi distancere os fra vores ego og selvet. Intentionen er at skabe et trygt følelsesmæssigt miljø, hvor de deltagende kan føle sig trygge ved at udstille deres kunstneriske begrænsninger, svagheder, bestræbelser eller forvirring. Det hjælper de deltagende til at slappe af og sænke paraderne når vi bevidst anerkender fællesskabet med andre kunstnere og hjælper hinanden til at opnå vores mål, ved at samarbejde i stedet for at konkurrere.

Det rette sindelag

Det er også vigtigt at forstå hvordan vi stiller spørgsmål og kommer til konklusioner vedrørende den kunst vi observerer. Basis for konstruktiv kritik opnås kun gennem uvildig vurdering udført med en klinisk præcision. Ved at droppe sit eget ego og ethvert ønske om at bevise ens værd tilsidesætter man sine egne overbevisninger og uklare, kryptiske eller følelsesmæssigt drevne indtryk. Med andre ord skal vi fjerne vores personlige følelser for værket eller kunstneren fra ligningen. Ethvert kunstværk bliver derved til en gruppe af visuelle problemstillinger eller udfordringer, med en vifte af mulige løsninger. Der er forskellige faktorer som kan justeres for at opnå et målbart resultat, ligesom ved videnskabelige forsøg. For at tage dette koncept et skridt videre, bør vi kun analysere resultatet af et menneskes evner og aldrig selve personen. Ved bevidst at minde os selv om denne videnskabelige tilgang undgår vi at alle de implicerede ligger under for at skulle være ovenpå eller at vi sårer hinandens følelser.

Denne måde at tænke på er ofte i absolut modsætning til den kreative, ekspressive og intuitive tilgang vi dyrker, når vi skaber kunst. Dette er dog en ønskværdig kontrast, én som lader os bestemme måden at tænke på og som derved passer til den givne situation. Denne grad af sofistikeret viden – evnen til at bruge begge sider af hjernen, hele vores selv – er en af de vigtigste faktorer for hvor succesfulde vi kan opnå at blive som kunstner eller tatovør.

Processen bag konstruktiv kritik kan sammenlignes med Reduktionisme, som er en måde til at forstå komplekse tings natur ved at opløse dem, ved at reducere dem til simple funktioner hinanden imellem. For eksempel kan vi opløse ethvert billede ved at reducere det til dets fundamentale elementer såsom farver, linjer, farvernes og skyggernes tonale værdier, kompositionen af skygger og andre kriterier. Selv det mest komplekse mesterværk kan observeres ved hjælp af denne proces, ved midlertidigt at se bort fra dets misundeligsværdige mystik og afdække mængden af overraskende simple elementer der er brugt i værket.

Kort sagt, en kunstner som ønsker at investere hele hans/hendes person og udnytte det fulde potentiale i hans/hendes kunst skal lære at skabe kunsten ud fra de holistiske/intuitive processer i højre hjernehalvdel, og samtidig lære at vurdere hans/hendes resultater med de reductive/lineære processer i venstre hjernehalvdel. Skabelse uden evaluering medfører stagnering.

Kunstneriske personligheder

De fleste kunstnere som findes indenfor et miljø hvori konstruktiv kritik bruges, har tendens til at falde i 2 kategorier, særligt når deres kunst kritiseres. Den første kategori er over-selvtillid, hvilket typisk viser sig ved at de er afvisende overfor deres følelser for deres kunst, fra selve værket. Denne attitude resulterer som regel i at kunstneren argumenterer mod kritikken fra andre ved at fastslå grundene for alle deres kunstneriske valg, uden at se værket fra et ikke-forudindstillet perspektiv eller simpelthen tage kritikken som en ny måde at se værket på.

Den anden kategori er under-selvtillid, hvor inden værket overhovedet er blevet kritiseret, begynder kunstneren at undskylde for værket og beklage sig over hvad det er de ikke synes om værket eller hvad de burde eller kunne have gjort i stedet, "hvis bare..." Ved

at gøre dette har kunstneren allerede forsøgt at påvirke de andres syn på værket i stedet for at lade dem skabe deres egne førstegangsindtryk.

Begge disse vaner har det formål at beskytte kunstnerens sårbarhed – den første som en reaktion, den sidste som en forebyggende metode – og i den sidste ende forhindrer disse også kunstneren i at udnytte det fulde lærerige potentiale fra den konstruktive kritik. Men så længe at omgivelserne er opmuntrende og venlig, hvor alle de involverede vedholder en fast logisk tankegang, er disse faldgruber lette at få øje på og undgå.

2. AT STARTE MED BASIS

Viden er magt

En ting er sikkert: jo bredere din kunstneriske viden er og jo mere du ved om kunsthistorie, desto bedre bliver du til at kritisere andre på en konstruktiv måde og jo bedre bliver du til at forstå andres kritik af dit arbejde. Denne viden leder hen til en bredere forståelse af koncepter, og giver dig flere referencer til at sammenligne dine egne værker med andres, samt andres kritik af dine værker. I mangel af en bred kunstnerisk viden, er det at lære helt grundlæggende løsninger til de mest almindelige visuelle problemer, et godt udgangspunkt og kan bruges i enhver situation. Mange af disse grundlæggende løsninger vil blive forklaret i kapitel 3 og 4.

Fremgangsmåden for kritik

Den bedste kritik er et resultat af dialog, en åben diskussion mellem kunstner og beskuer som afdækker strategier og løsninger til at forbedre et kunstværk. Når en kritik påbegyndes er det en fordel at bruge de første minutter i stilhed, at studere værket og simpelthen absorbere det visuelt. Vores første indtryk af et kunstværk rører os instinktivt eller intuitivt, begge meget afgørende for vores konklusioner vedrørende værket. Det er derfor vigtigt at være tålmodig, at se i lang tid nok til at lade billedet synke ned i vores bevidsthed, og mærke efter hvad vi finder interessant ved værket, og omvendt hvilke dele vi finder forstyrrende.

En måde at gøre dette på er, bevidst at forestille sig billedet abstrakt og reducere ethvert genkendeligt emne til intet andet end form, linje og felter med farve eller tonale værdier. Dette opnås ved at knibe øjnene sammen, ufokusere, vende billedet på siden eller hovedet, eller ved at se det fra forskellige afstande. Ved at gøre dette begynder man at reducere og dissikere den skabte illusion for til sidst at kunne afgøre hvilke elementer der udgør succes eller fiasko.

Denne bevidste abstraktion er selvfølgelig lettere at udføre hvis værket allerede er abstrakt og heraf følger at den efterfølgende diskussion højst sandsynligt kun vil dreje sig om de grundlæggende visuelle kvaliteter og de følelser eller indtryk de efterlader.

Efter den indledende observering af værket og før alle de afgørende beslutninger tages, er det ofte nødvendigt at spørge kunstneren hvad hans/hendes mål med værket er – hvad de ønsker billedet skal kommunikere til beskueren og hvordan. Omhandler værket kun den skabte illusion eller meningen bag illusionen? Var slutproduktet opnået tilfældigt, intuitivt eller gennem bevidste valg? Denne periode hvor man spørger og får svar udvikler sig ofte til en omfattende gruppedebat eller ”Dialektik”, som generelt defineres som en

dialog mellem to eller flere personer med ønske om nå sandheden om et emne ved hjælp af begrundede analyser. Ved at have denne dialog hjælper det de deltagene til at sammenligne deres første indtryk med kunstnerens intentioner, med den hensigt at afdække den mest fordelagtige strategi med henblik på at forbedre værket.

Når vi kritiserer er det en fordel hvis vi begrænser vores tanker til det eksempel af kunst repræsenteret af det værk vi kigger på. For eksempel hvis et billede af et rødt kvadrat på hvid baggrund, brugt som studie i farvelære og geometriske former, bliver vurderet ud fra samme kriterier som et fotorealistisk maleri af en rød stald på en sneklædt bakke, vil enhver kritik være nytteløs. Det er derfor vigtigt som midlertidig kritiker at kommunikere med kunstneren for at lære *deres* mål og intentioner, så vi ”snakker deres sprog” samt er til mest nytte for dem.

Modsat, når en kunstner er tvunget til at reflektere over og svare på spørgsmål omkring de valg han/hun har taget under den kreative proces, bliver de ofte beåret med en værdifuld indsigt som ofte ligger skjult af den komplekse ikke-lineære natur ved denne proces.

Med andre ord: ”grunde, ikke regler, gør os stærke”. Dette ordsprog illustrerer perfekt værdien af *intentionen* – at vide *hvorfor* vi tager vores kunstneriske valg eller hvorfor andre tager deres. Uforudsigelige, tilfældige eller impulsive handlinger eller overbevisninger er svære drage konklusioner om eller lære noget af. Hvorimod logiske eller planlagte handlinger giver os en struktur vi kan bruge til at bestemme hvilke specifikke handlinger vi ønsker at bruge for at løse visuelle problemer, hvilket er den egentlige grund til kritik. Over tid vil denne struktur hjælpe en kunstner til at samle en bred vifte af strategier som kan bringe ethvert kunstværk til en succesfuld tilstand. Ironisk nok vil en struktur som er frembragt af planlægning og bevidste valg også føre til en følelse af genkendelighed og intuition ved kunstneren, og med tiden mindske brugen af en sådan struktur.

En kunstners værker er aldrig færdiggjorte

Den gentagne erfaring med kritik leder ofte en kunstner til at opgive ”uvurderligheden” af hans/hendes kunst og hjælper dem til at se deres værker som organiske, en konstant udviklende proces af forbedringer snarere end faste, begrænsede objekter låst fast i en såkaldt færdiggjort tilstand. Fakta er at intet er urørligt ej heller udenfor genovervejelse – og medmindre at der er påført permanent lak eller fernis, kan så godt som ethvert maleri genoptages, hvis værdifulde forbedringer senere hen kommer på sinde.

Ofte er det at gå tilbage og rette på et ”færdigt” billede lang sværere, end at lave de simple justeringer der skal til for at ændre et billede fra godt til fantastisk. Ved at løse op for den følelse af omsorg vi ofte føler for det hårde arbejde vi lægger i vores kunst, kan det resultere i en mere afslappet følelse af selvtillid og simpelthen få os til at gøre hvad, der skal til for at forbedre værket. Selv når vi føler os låst og nægter at rette på et billede for at forbedre det, er vi mindre skeptiske når det gælder om bruge den nye indsigt vi har fået i det næste værk og bruge den viden vi har opnået gennem konstruktiv kritik. Dette gælder i det lange løb såvel som det korte.

3. OPBYGNING AF STRUKTUREN

De grundlæggende evaluerende kriterier

De følgende punkter opridses nogle grundlæggende kriterier som skaber en god start til at evaluere et kunstværk med. For at gøre teksten let læselig, referer de kun til malerier og anden finere kunst, men alle punkterne kan bruges i relevans til tatovering på den ene eller anden måde.

Farve: Dette er på samme tid et både komplekst og simpelt område, da hvilke farver og hvordan de er brugt kan kommunikere en lang række forskellige budskaber og følelser til beskueren. Som deltager i en kritik, er det værd at vide de grundlæggende faveprincipper som primære, sekundære og tertiære, farvetoner og skygger samt farverelationer såsom de komplementære og analoge. For at evaluere et maleri på et mere komplekst plan kan det være en hjælp at tænke på farver som udtryk i musik. En gruppe af farver kan fx være eller ikke være i harmoni med hinanden eller i en "akkord". I denne metafor repræsenterer hver enkelt farve en node og alle farvenoderne i et maleri udgør tilsammen dets farveakkord eller samlet set – en visualiseret melodi. Nogle melodier er uharmoniske eller uinteressante, mens andre er tidsløse og uforglemmelige; det samme gælder for malerier.

Tonal værdi: Dette referer til de forskellige værdier af kontrast eller området fra lys til mørke indeholdt i et kunstværk. Dette gælder især gråtoner, men også for farver, hvor hver enkelt farve svarer til en lys, medium eller mørk tone set med beskuerens øjne. Ved at se på et maleri gennem dette mentale filter, kan det hjælpe os til at afgøre hvilke områder på maleriet der er fantastiske og hvilke områder der smelter sammen og bliver utydelige, uden at vi bliver påvirket af de følelsesmæssige indtryk eller den symbolik de brugte farver frembringer. Et maleri som indeholder mørkelilla og bleg gul har fx en høj tonal værdi, hvorimod et maleri som kun består af primære røde og grønne farver har en lav tonal værdi. Et tilsvarende eksempel er chroma, som referer til en farves relative intensitet (Cadmium rød omgivet af grå har en høj værdi af chroma; ved at blande den med hvid eller grå, eller omgive den med skarpe gule og grønne farver, vil dens relative chroma sænkes).

Form: Dette giver et todimensionelt emne indtrykket af at være i et tredimensionelt rum. Det frembringer illusionen om masse, dimension eller en slags fysisk arkitektur omkring emnet ved brug af lys, farve og tonal værdi. Jo større en kunstners forståelse for de fysiske love for vor optiske virkelighed er – altså hvordan det menneskelige øje og sind opfatter de fysiske ting der er omkring os – desto mere virkelighedstro bliver hans/hendes illusion. Når man kritiserer et bestemt værk, er det vigtigt at vide hvorvidt kunstneren har tiltænkt at skabe en præcis og overbevisende illusion eller ej.

Komposition: Dette består af former, linjer og retningsvisende elementer i et kunstværk ud fra den placering de enkelte elementer har fået. Med andre ord, hvis de enkelte elementer i et billede er sat sammen på en bestemt måde, vil de skabe en sammenhæng som leder beskuerens blik hen til et bestemt område eller element på billedet. Når man kritiserer kompositionen i et relevant kunstværk er det lettere at reducere det til en abstrakt konstruktion af former, farver og linjer ved hjælp af fremgangsmåden som tidligere nævnt i

kapitel 2. Dette hjælper os til at se på, hvad et maleri *er*, snarere end hvilken måde maleriet *er udført på*, og afgøre hvor effektivt de forskellige elementer er sat sammen på.

Stilart: Kunstnerisk set refererer den valgte stil til den tiltænkte forvrængning af den optiske virkelighed for frembringe et bestemt udtryk eller følelse. Når dette gøres rigtigt og udføres elegant, kan det tilføje et interessant ekstra lag til billedet og desuden være en fryd for øjet. Kubisme er et klassisk eksempel på dette. Dårlig planlægning, misforståelse af metoden eller simpelthen mangel på kunstneriske færdigheder og teknik, betyder ikke at kunstneren bevidst har valgt en stilart med henblik på ovennævnte – selv om de ofte bliver bekræftet i dette. En brugbar konstruktiv kritik vil belyse enhver forvrængning eller fravær af virkeligheden og afdække valget (eller manglen af samme) for derved at afgøre om kunstneren har opnået sine mål eller skabt unødvendige distraheringer.

Overflade, mærker og mønstre: Et maleri består ikke kun af en visuel illusion, men også en fysisk overflade. Både billedet og dets overflade hjælper til at formidle formålet med kunstværket til beskueren. De karakteristiske penselstrøg og det brugte medies fysiske kvaliteter bidrager begge til det færdige udseende af et maleri. Kunstnere som har i sinde at bruge deres afmærkninger som en hjælp til at formidle budskabet i deres billede vil ofte bruge maling ekspressivt, ved at lade penselstrøg og irregulære klumper eller streger af pigment være bevidst synlige for beskueren. Omvendt vil kunstnere som udelukkende er interesseret i at skabe en overbevisende illusion arbejde med maleriet indtil alle synlige penselstrøg er væk og maleriets fysiske overflade derved er minimeret mest muligt. En dybdegående kritik vil afsløre hvad kunstneren har lagt vægt på, hvilken malestrategi der er brugt og hvor effektivt dette er i forhold til det specifikke mål.

Yderligere analyse

De næste punkter udgør nogle af de mere fine aspekter som kan overvejes ved en evaluering af et kunstværk, efter at der er blevet taget højde for de mere grundlæggende punkter som ovennævnt. Endnu en gang, referer de kun til malerier og anden finere kunst, men alle koncepterne kan bruges i relevans til tatovering på den ene eller anden måde.

Proces: Dette udtryk handler om *hvordan* – bogstaveligt talt, om selve processen hvorved værket er blevet skabt eller frembragt. For mange nutidige kunstnere er selve processen snarere end det færdige produkt blevet det primære fokus for deres kreativitet såvel som selve budskabet til beskueren. Denne type kunst har mere fokus på konceptet og mindre på selve håndværket. Dette er værd at huske på når man evaluerer en andens arbejde, for ellers risikerer vi at evaluere det vi ser forkert og give kritik der ikke er konstruktiv. Men fordi processen ofte ikke umiddelbart er noget vi er opmærksomme på når vi ser et færdigt kunstværk, afhænger det i høj grad af den dialog vi har med kunstneren gennem kritik. Andy Warhol er et godt eksempel på en nutidig kunstner hvis værker lagde mere symbolsk vægt på selve processen (masseproduktion ved hjælp af silketryk) end på det færdige produkt (simple grafiske reproduktioner af hverdagsagtige ting såsom suppe på dåse). En som kun bekymrer sig om det endelige udseende af et kunstværk går måske glip af selve pointen hvis ikke de er klar over skaberens intentioner eller metoder.

Symbol og mening: Vi mennesker observerer vores omgivelser og afgør hvordan vi vil reagere og mene gennem vores mentale filter, ved hjælp af vores sanser. Dette fænomen gælder al kunst, selv værker som ikke indeholder symbolisme eller som ikke formidler et bevidst budskab til beskueren. Ethvert kunstværk formidler eller udtrykker et eller andet, på en eller anden måde, simpelthen ved at det eksisterer og kan observeres af andre. Derfor vil en konstruktiv og brugbar kritik, til en vis grad, afdække de kommunikære aspekter ved kunstværket – uanset om det er tiltænkt eller ej, effektivt eller ineffektivt, om det er primært eller sekundært i forhold til det kunstneriske.

Beskrivelse eller udtryk: En nøjagtig gengivelse af en vase *beskriver* vasen på en autentisk måde, hvorimod den samme vase malet med drastiske afvigelser i farve, tekstur, form og opsætning *udtrykker en følelse*. Som i eksemplet med den røde lade i kapitel 2 ville et tilsvarende abstrakt maleri vurderet ud fra kriterierne for et fotorealistisk maleri altid blive bedømt som en fiasko, eftersom dets skaber for det første aldrig ville forsøge at skabe en bogstavelig gengivelse af den optiske virkelighed. Så det er vigtigt at huske at noget kunst er skabt for at beskrive eller kopiere optisk virkelighed, mens anden kunst er skabt udelukkende for at udtrykke følelser eller ideer som udspringer af den virkelighed, som fx den impressionistiske bevægelse. Ligesom med førnævnte punkt for processen vil en brugbar kritik afdække om kunstneren er mere interesseret i følelser end i håndværket.

Kunstneriske problemer vs tekniske problemer: Noget kunst fungerer godt i koncept, planlægning og formidling til beskueren, men skuffer når det gælder den fysiske udførelse. For eksempel vil en kunstner som forsøger at højne illusionen om et tredimensionelt emne ødelægge denne illusion hvis ikke kunstneren ved hvordan han/hun tilføjer et svagt skyggelag. Omvendt kan en kunstner have ekstrem kontrol over sine materialer og være i stand til at skabe en hvilken som helst effekt, men stadig kan det samlede indtryk af deres værk være mangelfuldt på grund af dårlig planlægning eller ineffektiv brug af de rette hjælpemidler. For eksempel er en kunstner som er dygtig til at påføre skyggelag måske ikke klar over at ved at tilføje nogle få svage kasteskygger, vil han/hun højne illusionen om virkelighed meget drastisk. Dialog med kunstneren under kritikken af deres værker vil som regel afdække hvilke områder der har brug for forbedringer for at deres ønskede mål bliver indfriet.

Præsentation: Nogle gange kan aspekter ved et maleri's overordnede præsentation, såsom rammen, lærredets kvalitet eller omgivelserne have indflydelse på hvordan det modtages. Især installationskunst er særlig afhængig af selve præsentationen og udøvende kunstnere indenfor dette felt bruger masser af tid til forbedelse af dette aspekt. Selvom dette er mindre vigtigt når man skaber mere traditionelle todimensionelle billeder, når dette da ikke er bevidst tiltænkt af kunstneren, kan uforudsigelige resultater forekomme. For eksempel kan et meget simpelt maleri blive overmandet af en meget detaljeret ramme, eller et meget lille maleri kan med fordel placeres på en meget stor flade omgivet af en bred ramme. For eksempel bliver fine detaljer i et fotorealistisk maleri ødelagt på grund af lærredets struktur ved brug af et groft lærred, hvorimod et lærred med fin struktur ville have været meget mere hensigtsfuldt. Når præsenteringen af et værk bliver nævnt nok til at have en dramatisk effekt på beskuerens bedømmelse af værket, er det værd at inkludere i kritikken, selvom det primære fokus som regel er på selve værket.

Forhold: Dette er snarere et bredt koncept som er godt at huske på når man evaluerer kunst, end det er et grundlæggende kriterie som kan måles. Forhold refererer til hvordan de forskellige elementer i et maleri virker sammen – hvordan de samarbejder og yder indflydelse på hinanden. Forholdene mellem elementer er mere subjektive end de mest grundlæggende kriterier som farve, tonal værdi og komposition, men i et perfekt udført maleri vil alle disse forhold arbejde sammen i symbiose og videregive kunstnerens ønskede illusion. Intet enkelt aspekt vil stå i vejen for eller overskygge et andet – med mindre det selvfølgelig er tiltænkt sådan. Nogle almindelige forhold består af de førnævnte farve- og kompositoriske harmonier. Andre forhold inkluderer måden kompositionen har indflydelse på farveopfattelsen eller måden det valgte motiv har indflydelse på symbolismen i billedet, eller enhver anden kombination af faktorer. Grundlæggende kan man sige at intet i et kunstværk eksisterer i et isoleret vakuum: efter at have brugt processen for Reduktionisme til at skille et maleri ad i dets forskellige dele, kan det være lige så stor en hjælp til at udvide vores perspektiv og se på hele værket holistisk.

START MED DET INDRE

Principperne for kritik kan sammenlignes med processen ved at bygge et hus og de går fra at være generelle til specifikke: fra først at indlede med en venlig og hjælpsom tone, til de første stillestående indtryk, til en generel diskussion om mål, styrker og svagheder, og konklusion med et specifikt problem område som kræver individuelle løsninger. Dette sidste trin af evalueringsprocessen – de praktiske og brugbare råd – er gjort mulige ved de trin der leder derhen.

Udarbejd strategier

Efter den indledende kritik og dialog ønsker kunstneren måske at finde konkrete måder til at løse problemer ved værket som er blevet afdækket. Listen af potentielle løsninger er i sandhed nærmest uendelig. Men med min erfaring med både at skabe og kritisere kunst, har jeg fundet ud af at de fleste værkers svage sider kan opdeles i flere fælles kategorier og at disse fælles problemer har fælles løsninger. De næste grundlæggende punkter giver en god start som kunstnere og deltagere i kritik kan udvide fra. Det er værd at lægge mærke til at mange af de følgende løsninger involverer teknikken for glasering, som betyder at man tilføjer et gennemsigtigt lag af maling over et eksisterende tørret lag. Som med de foregående kapitlers liste af punkter, refererer dette kun til malerier og anden finere kunst, for at gøre teksten let læselig og forståelig, men alle dens koncepter og de fleste foreslåede løsninger kan overføres til tatovering på den ene eller anden måde.

Fælles problemer og løsninger

Uharmonisk, distraherende eller ukontrolleret brug af farve: Farve som bliver brugt forkert er en meget almindelig grund til at nogle værker fejler som fantastiske eller overbevisende. Dette kan undgås ved at lægge en strategi for valg af farver i de begyndende stadier af et maleri. Ved at vælge at bruge en neutral eller diskret farve og bruge den overalt i værket, i hvert objekt og område som base hvorpå de andre farver og

glaceringer lægges, kan man opnå et forenende element. De store mestre har gennem årene ofte gjort dette ved at starte deres malerier med et monokromt lag af mørk brun farve, som regel Umber eller Van Dyke – helt grundlæggende for at skabe et studie over farveværdier hvorpå de lagde deres farver. Tilmed vil det hjælpe dig til bedre at forstå hvordan hver farve arbejder sammen med de andre og dermed undgå katastrofale resultater, ved at begrænse din palet til få antal farver.

I et værk som allerede er godt i gang, kan dette problem løses ved at vælge en farve som er i maleriet og påføre den som glasering over hele maleriet. Dette giver alle farverne en forenende ingrediens og gør dem mere relateret til hinanden. Man kan også nøjes med glasere de farver der stikker mest ud, for at kontrollere eller nedtone disse områder.

Områder ser flade ud, mangel på atmosfærisk afstand eller dybde i skygger:

Dette er den mest almindelige fejl ved landskabsmalerier eller værker som afbilder dybde. Ved at udvikle en dybere forståelse for hvordan sollys bevæger sig ned gennem jordens atmosfære og skaber den dis der gør at fjerne objekter bliver lysere, er man godt rustet til at afhjælpe dette problem. Men for at forbedre et værk hvor farverne allerede er færdigt påført, er det nødvendigt at lægge en meget bleg blå-grå glasering, lagt tykkere eller gentagne gange over fjernere områder. Ved afbildning af indendørs områder med megen dybde er det ofte effektivt at lægge en grå eller grålig glasering over hele området og derefter tørre det af de objekter som er tæt på eller som kræver fokus, og derved skabe en illusion om mørk eller beskidt luft. Til dybere og realistiske gennemsigtige skygger kan glasering med enhver mørk farve eller farvefamilie bruges, selvom det generelt er bedre at bruge kølige farver eftersom det menneskelige øje har tendens til at opfatte disse som værende afstandsskabende. Alle disse løsninger kan også bruges til undervandsbilleder, vel at mærke med de relevante farver.

Objekter ser flade ud, mangel på form eller dimension: Mange gange stammer dette problem fra en ukorrekt afbildning af de ofte besværlige forhold ved forkortning, hvor objekter bliver stærkt forvrænget når de placeres i ekstreme vinkler i forhold til beskuerens perspektiv. Hvis værket stadig er i de begyndende faser, kan fejl i form, dimension og perspektiv rettes ved nærmere observation af det afbildede og ved brug af gittersystem. Hvis formen er afbildet korrekt men stadig ser flad ud i de senere faser af arbejdet, kan samme glaseringskoncept og -teknik som brugt til at skabe dybde i områder med, bruges på det specifikke objekt. En måde at gøre dette på er, at glasere alle de lyse områder eller flader på et objekt med en lys grundfarve, som regel en der findes andre steder i maleriet (inklusiv hvid), og derefter glasere alle de skyggede områder med en omgivende farve og/eller en skyggefarve. Ved at gøre dette hjælper man øjet til at opfatte den tredimensionelle ”arkitektur” korrekt og de forskellige overflader på et objekt. Hvis dette gøres ved alle objekter i maleriet med den samme farve, vil det forene dem og placere dem i det skabte miljø ved at alle deres forskellige farver er skygget ens.

Lav tonal værdi, mangel på kontrast: Dette problem kan løses på stort set samme måde som ved de to sidstnævnte punkter – ved at påføre farvede glaseringer på bestemte områder for at få dem til at træde frem, for at forstærke dybdevirkningen ved skyggeområder eller ved at tilføje hvid (eller en farve tæt på hvid) til oplyste eller fremhævede områder. Lyse områder eller hvid kan gøres lysere enten med glaseringer eller

med flere lag af dækfarve. Ved at bruge en eller flere af disse metoder kan man separere objekter og områder i billedet fra hinanden såvel som skabe fokus på punkter som virker tættere på eller som skal fremhæves.

Overdreven tonal værdi, mangel på moderering: Når et maleri ser alt for dramatisk ud med ekstrem brug af mørke og lys, kan det løses på to måder. De mindst passende lyse områder kan glaseres med en middel-tone værdi eller en mørkere farve som forekommer andetsteds i værket, eller de mørke områder kan glaseres med en middel-tone værdi eller en lysere farve brugt i værket. Disse løsninger begrænser den tonale værdi enten nedad (mørkere) eller opad (lysere) og forøger graden af harmoni og moderering i billedet.

Forvirrende komposition, for megen information, mangel på fokus punkter: Når man står overfor problemet med et overdrevent komplekst værk er det første skridt mod at løse det, at gøre det mere abstrakt. Dette gøres ved at studere det på hovedet eller på afstand for at udvælge de lyse og mørke områder, bevægelse i billedet og mønstre af farver og linjer. Ved at tvinge vores øjne til at forstå informationerne på en anderledes måde vil områder af naturlig vigtighed vise sig selv ud af dette kaos.

Den mest ligefremme løsning til en kaotisk komposition er at skabe en rækkefølge af betydning som beskueren nemt kan følge. I begyndelsen af et værk kan dette opnås ved at bruge universielt etablerede rækkefølger af information såsom den relative størrelse af de brugte emner og deres placering i forhold til midten af kompositionen. Men i et maleri som bruger ukonventionelle principper i design eller i et senere stadie af værket, bør dette opnås gennem mere moderate justeringer af farverne. Ved at bruge glaseringer som i de førnævnte punkter, kan bestemte objekters eller områders farver begrænses eller dele af kompositionen kan skjules i skygger eller i en atmosfærisk tåge (mindre tonal værdi), eller ved at blande/utydeliggøre de følgende lag af maling.

En mere radikal løsning, som for det meste opnås i de planlæggende faser af et værk, er simpelthen at eliminere dele af hele billedet ved at beskære disse objekter. Når man arbejder ud fra en figur eller en opstilling kan dele skjules ved hjælp af hænderne eller et stykke papir med en firkant skåret ud i midten. Dette kan hjælpe til at udvælge det mest interessante område, kompositorisk set. Eller hvis man arbejder ud fra digitale fotos, ved at eksperimentere i et program til billedbehandling med dets beskæringsværktøj, kan det hjælpe en til at afgøre det mest interessante område. Ved at tage disse skridt eliminerer man ofte områder der distraherer eller er unødvendige, og som ikke hjælper til at formidle den overordnede ide og derfor ikke længere er nødvendige i maleriet.

Hvad alt dette betyder er at ofte kan problemerne i et kunstværk løses gennem en strategi af begrænsning. Ved at sætte bevidste begrænsninger til et eller flere kunstneriske aspekter eller kvaliteter ved et værk lader det en kunstner finpudse visse stærke områder i deres oprindelige ide eller koncept – søg efter kvalitet, ikke kvantitet – samt det øger deres chancer for succes. En anden måde til at forstå dette koncept på er, at tænke på det som et karaktersystem ved hjælp af numre, hvor de kunstneriske kvaliteter indenfor farve, tonal værdi og design-kompleksitet hver har en maksimumværdi af 5, dog kan den samlede værdi for et maleri ikke overstige 8. Hvis der er brugt mange intense farver vil dette aspekt give 5, og tonal værdi og design-kompleksitet tilsammen kan derfor kun blive 3. Denne strategi vil skabe fokus på et kunstværk under kontrol, og gøre det effektivt i stand til at kommunikere dets tiltænkte budskab.

Unøjagtig gengivelse af den optiske virkelighed: Der er ingen tvivl om at i et realistisk kunstværk, gælder det om at gengive objekter som de ser ud i virkeligheden. Dette er vigtigt i ethvert værk som har til hensigt at præsentere beskueren med en overbevisende troværdig illusion af en eller anden slags. Når et maleri fejler med hensyn til dette, er der et par simple og oplagte måder at løse dette på. Den første er at bruge reference-materiale, som regel i form af fotografier, levende modeller eller stilleben. Ved at studere disse grundigt og tålmodigt ned til mindste detalje, bliver de observative evner forbedret – og hvis man er i tvivl, er det næste logiske skridt at skaffe sig mere/bedre reference-materiale. Yderligere hjælper det ofte at lave hurtige rå skitser for at mestre proportionerne før man færdiggør sit værk.

Selvfølgelig er forståelsen for hvordan det menneskelige øje og hjerne opfatter optisk virkelighed baseret på læren om fysik og andre videnskabelige områder. Som kunstner er det en fordel at have en grundlæggende forståelse for hvordan sollys oplyser vores verden, fundamentet i al visuel kunst. Når først nogle få grundlæggende principper er forstået, vil det at gengive realistiske illusioner i kunst – og påpege problemer som opstår i forbindelse hermed – være meget lettere.

For eksempel hjælper det at vide de grundlæggende farve-ligninger som er involveret i måden hvit lys fra solen passerer molekylerne i jordens atmosfære og derved får det til at virke blå og får solen til at se gul eller orange ud. Når dette lys rammer et objekt spredes det på en videnskabelig forudsigelig måde, afhængig af dette objekts farve og forårsager en serie af mere komplekse sammenspil mellem objekt, atmosfære og omgivende objekter, før det tilsidst rammer det menneskelige øje.

Dette er derfor kasteskygger ofte opfattes som kølige, idet direkte lyskilder genskinner på objekter og disse reflekterer underlys osv. Ved kun at fokusere på at udvikle selve kreativiteten, får det mange kunstnere til at overse at denne slags viden hjælper dem et langt stykke hen ad vejen i at løse problemer som opstår i realistisk repræsentativ kunst.

Unøjagtige menneskefigurer og livløs, kunstig eller voksagtig hud: Den menneskelige figur er en ufattelig kompleks form, sammensat af mange små kurver, hjørner og et utal af ulige proportioner mellem dens dele. Dette gør det naturligvis svært at afbilde det nøjagtigt i kunst og mange figurer bliver også utroværdige på grund af fejl i størrelse, form og proportion. Det kræver megen øvelse i at tegne det menneskelige legeme for at undgå disse problemer, og for at kunne bruge det i konstruktiv kritik kræver det forståelse af grundlæggende fysiologi, muskelmasse og skelettets struktur. Ved at lave forudgående studier eller bruge en anatomi-bog, en model af skelettet eller en levende model kan problemer som tidligere nævnt vedrørende en figurs form og proportion løses.

Udover problemer med anatomi, er utroværdig eller livløs hud et andet meget almindeligt problem i figurativ kunst, særligt blandt nybegyndere. Første skridt til at løse dette problem er, at forstå det på et videnskabeligt eller fysisk plan. Når vi ser på et menneske ser vi i virkeligheden lys som passerer transparante lag af hudceller, svagt belyst af det røde blod som løber i årene under samt det brede spekter af lyserøde, røde og okker farver som opstår af kødet nedenunder ved en lyshudet person og variationen af varme brune farver som findes ved en mørkhudet person. Det virker ofte modsat eller forkert at blande så meget rød i en farveblanding til hud, men det er som regel det der skal til for at skabe liv og realisme i et livløst, frossent udseende figurativt værk. For at løse dette

problem efter at malingen er tør, kan en tynd blodfarve glaserings påføres alle de rødlige eller tyndhudede områder på figuren såsom næsen, kinderne, rundt om øjnene, led, hænder og fødder.

Det er også vigtigt at huske at kød har en svag reflektiv evne og derfor nemt er påvirket af omgivelserne. For eksempel vil en blå sweater op ad huden eller en grøn væg ved siden af figuren resultere i hudfarver med spor af blå eller grøn i de berørte områder. Ofte vil en svag overdrivelse af disse reflekterede farver oplive en livløs figur.

At kunne spotte alle disse forskellige figurative problemer og bruge dem til en konstruktiv kritik forudsætter samme baggrundsviden om optisk realitet som før nævnt.

Grov brug af maling, mangel på følsomhed eller blødhed: Nogle kunstnere foretrækker at arbejde med en energisk udtryksform som udtrykker umiddelbarhed og spontanitet, hvilket de opnår ved hjælp af store umanipulerede penselsstrøg og rå klatter af ren maling. Men i ethvert værk som ønsker at videregive en følelse af blødhed og finhed til beskueren, kan disse effekter selvfølgelig være en barriere. I de fleste tilfælde kan dette problem løses ved at påføre en eller flere glaseringer af zink-hvid plus en valgt farve, til hele eller dele af maleriet. Dette er med til at udvikle en spredt og tåget blødhed i værket mens den våde glaserings kan tørres af, hvis nødvendigt, og dermed fremhæve detaljer. En anden løsning i malerier uden megen overflade tekstur eller en ujævn ophobning af maling, er at gøre hjørnerne i billedets objekter bløde ved hjælp af en kombination af overskumring og glaserings. Dette gøres ved at blande en præcis blanding af den farve som det pågældende objekt har og den omgivende farve, og forsigtigt påføre denne blanding hvor disse farver mødes. Derefter bruges en blande-pensel til, med hurtige, frem-og-tilbage eller cirkulære bevægelser, at blande den friske maling sammen og dermed skabe en blød kant.

Alt er problematisk: Nogle gange er et kunstværk bare dårligt planlagt og dårligt udført på alle måder. Det indeholder så mange problemer at det ikke kan rettes op – alle de nødvendige løsninger vil kræve at starte helt forfra med den kunstneriske proces. Selvom dette er sjældent, skyldes det utålmodighed og mangel på regulær planlægning, mangel på et decideret mål, mangel på erfaring med det valgte emne eller medie, eller alle disse. Det kræver disciplin og en del mod af kunstneren at sluge hans/hendes stolthed, begynde forfra og bruge en mere logisk og tålmodig fremgangsmåde – eller simpelthen forsøge at fremskabe et mere simpelt projekt. Men dette kan være givende og er ultimativt nødvendigt i hans/hendes søgen efter kunstnerisk forbedrelse. En betænksom og sympatisk kritik, som indeholder specifikke råd til hvordan de fremhævede problemer kan løses, kan være en fantastisk start for den kunstner som har besluttet sig for at forsøge igen og undgå de samme fejl.

Konklusion

Kort sagt: at være en kunstner som oprigtigt er dedikeret til forbedringer er en kolossal opgave og en kontinuerlig rejse af uddannelse, øvelse og reflektering. Der er så mange måder og områder at lære fra, så ærlighed over for os selv – til at erkende hvad vi endnu ikke ved – er nødvendig for fremskridt. Med denne åbne og fremadskuende attitude vil ethvert skridt af vores fremgang og opnåelse af mål, være et midlertidigt stop på vejen før vi opnår noget som er endnu større og fantastisk; Der er muligvis ingen grænser for

hvad menneskelig talent og kreativitet kan føre til. Men vi bør altid være klar til at stoppe op og undersøge, tage et blik på hvad der er lavet og vide hvordan og hvor vi fortsætter derfra. Med andre ord bliver vi nødt til at lære den effektive kunst at være selvkritisk og dele den erfaring med vore kolleger.

Må vi alle bestige højderne for vores fulde potentiale.

”Hvert skridt af rejsen kræver at problemerne bliver løst, og hvad der kommer efter tusinde løsninger nærmer sig det guddommelige.” – Edward Povey

APPENDIX I: Nøgleord og koncepter

Analoge farver: De farver som er ved siden af hinanden i et farvehjul, og som typisk skaber en harmonisk effekt når de bruges i et kunstværk.

Komplementære farver: De farver som ligger overfor hinanden i et farvehjul, og som typisk frembringer en vibrerende og oplysende effekt når de bruges sammen i et kunstværk, eller en neutral grå når de blandes.

Chroma: Den opnåede intensitet (farverigdom, farvefinhed, farvetone) ved en specifik farve, relativt til de omkringlæggende farvers farvenuancer.

Kritik: En måde at evaluere eller kritisere på, gennem uforbeholden og logisk analyse.

Debat: En dialog mellem to eller flere personer som ønsker at opnå sandheden med rationel analyse.

Forkortelse: At reducere eller forvrænge dele af et repræsenteret objekt som ikke er parallel med billedets plan, for at opnå illusionen af et tredimensionelt rum som det er opfattet er det menneskelige øje, ifølge reglerne for perspektiv.

Glasering: Ethvert transparent lag af maling påført et tørt lag maling, som lader det oprindelige lag skinne igennem og skabe en optisk kombination af begge lag sammen.

Laug: En samling af personer med ens interesser eller mål, såsom sælgere eller håndværkere, med det formål at beskytte og opretholde standarder eller gensidig hjælp.

Holisme: Et forsøg på at forstå komplekse ting eller komplette systemer ved at fokusere på helheden af begivenheder, sammenspil eller forhold, snarere end en analyse af eller opdeling af dele.

Intension: Et forudbestemt mål som en ønsker at udføre, et formål eller ønske som foranleder en handling.

Optisk realitet: Den eksakte og logiske information i den visuelle verden, bestemt af måden det menneskelige øje og hjerne fungerer på, i en proces som virker ifølge forudsigelige og beregnelige love for lys, fysik og menneskelig biologi.

Reduktionisme: Et forsøg på at forstå komplekse tings natur ved at nedbryde dem og reducere dem til sammenspil mellem deres enkelte dele.

Overskumring: en dækkende (og som regel lysere) farve påført et tørt lag, og sommetider lader det originale lag skinne igennem.

Skygge: Enhver farve blandet med sort.

Strategi: En plan, metode eller en serie af handlinger for at opnå et bestemt mål eller resultat.

Toning: Enhver farve blandet med hvid.

APPENDIX II: Den grundlæggende struktur for kritik

Grundlæggende forberedelser: Opbyg en positiv og venlig atmosfære. Sæt følelser og meninger tilside og opnå et videnskabeligt, analytisk sindelag.

At starte med basis: Studer værket i stilhed og involver derefter kunstneren med spørgsmål og svar vedrørende deres kunstneriske valg og intentioner.

Opbygning af strukturen: Gennemgå en liste af kunstneriske kriterier til at måle graden

af succes eller problemfyldte elementer i værket og fortsæt med at involvere kunstneren med spørgsmål og svar hvis nødvendigt.

Start med det indre: Foreslå specifikke trin til at løse problemer i værket, baseret på gruppens viden og en liste af almindelige problemer og løsninger.

APPENDIX III: Liste over evalueringskriterier

Farve (hvilke, hvor og hvorfor de er brugt)

Tonal værdi (værdi og kontrast, farver vurderes som gråskala)

Form (3-dimensionel illusion)

Komposition (rumlig arrangering af værket)

Stilisering (unikke og formålmæssige forvrængninger af den optiske virkelighed)

Overflade, mærker og mønstre (fysiske kendetegn ved selve maleriet)

Proces (måden værket er skabt på)

Symbol og betydning (ideer eller koncepter værket formidler)

Beskrivelse eller udtryk (en nøjagtig gengivelse af virkeligheden eller udtrykke følelser)

Kunstnerisk versus teknisk (fejl i visionen eller planlægningen, eller i udførelsen og teknik)

Præsentering (hvordan værket præsenterer sig i dets omgivelser)

Forhold (sammenspil mellem alle brugte midler i forhold til den overordnede oplevelse af værket)

APPENDIX IV: Liste over almindelige problemer og løsninger

Disharmonisk farve: Begynd med en forenende farve; glaser med en forenende farve.

Mangel på atmosfærisk dybde: Forstå hvordan jordens atmosfære virker; bleg blå glasering over fjerne objekter; lys grå glasering over mørke indendørs rum; mørk glasering over skyggeområder.

Objekter mangler dimension: Check forkortning; glaser med lyse farver, omgivende farver og skygge farver.

Mangel på kontrast: Forstærk de lyse steder eller chroma på iøjnefaldende områder; mørk glasering på skygge områder; glaser eller overskumre de lyseste områder med hvid eller meget lyse farver.

For meget kontrast: glaser ekstremt lyse og/eller mørke områder med mellemtone farveværdier eller farver som er brugt i værket.

Forvirrende komposition: Se på værket abstrakt; opstil en rækkefølge for de vigtigste punkter i værket; beskær værket; begræns intentionerne for bestemte emner.

Ukorrekt realisme: Studér reference-materialet; lav små skitser; forstå de fysiske love og ligningen mellem lys og atmosfære.

Ukorrekt anatomi og livløs hud på mennesker: Forstå principperne for den menneskelige fysiologi, muskelmasse og skelettets struktur; forstå de biologiske love og

lysets egenskaber på hud; indarbejd reflekterede farver til hudnuancer; påfør en tynd blodfarvet glaserings over rødlige eller tyndhudede områder på figuren.

Mangel på blødhed: Påfør flere lag af tynde tågefarvede glaseringer ved at bruge zink hvid som base; blødgør kanterne af individuelle objekter med et nyt opblandet lag.

Katastrofale fejl: Start forfra med en gennemført planlægning og forsigtige skridt; følg alle råd og løsninger lært gennem den konstruktive kritik.

PAGE 16

Side