

MORGAN FISHER

PAINTINGS AND PHOTOGRAPHS

2 JUIN > 30 JUIL 2022

TEXT BY MORGAN FISHER

The newest work in the exhibition "Paintings and Photographs" is the paintings. Part of what informs the paintings is related to the photographs, as I will explain later.

The paintings combine two things that fascinate me, complementary colors and gray. These may seem to have nothing in common but, as I will explain, they are two forms of the same thing. They are the foundation of an extremely rich territory, but it took me decades to understand just how rich it is.

We recall that complementary colors are two colors that are opposite each other in a color wheel, for example, red and green. There are six colors in a color wheel so there are three such pairs; the other two are blue and orange and yellow and violet. My fascination with complementary colors goes back decades. This fascination is related to my fascination with color systems, which is evident in one of the two groups of photographs in the exhibition.

We recall two crucial facts about complementary colors. The colors in complementary pairs already exist in predetermined relations: I did not create them. And the colors in a pair of complementary colors when mixed together make gray, more precisely, middle gray. As pairs of complementary colors make middle gray, middle gray can be resolved into pairs of complementary colors.

Parallel with my fascination with complementary colors is my fascination with middle gray, apart from its role in complementary colors. A standard reference in photography is 18% gray. It is exact middle gray and is achromatic, without color. Like complementary colors and the relation between them, 18% gray already exists. I did not create it.

Complementary colors and middle gray as pre-existing entities are consonant with my interest in non-expression, or, to generalize, noncomposition. They are choices that avoid making choices of the usual kind, which are inherently a matter of expression. About gray, Gerhard Richter said, "Gray is something that represents nothing," aside, to acknowledge the obvious, from representing the choice to avoid representing anything.

The three paintings displayed horizontally on pedestals are one work titled *Three Gray Paintings*. I made the work in 2019. The paint was applied with a roller, a way of getting the paint onto the surface that expresses the wish to be non-expressive. The three panels are together one work. They combine the organizing principle of a number of earlier works based on pairs of complementary colors and works I called the *French Toast Paintings*.

In the earlier work based on pairs of complementary colors, viewers cannot see both colors in a pair at the same time. Viewers have to remember colors that are not there in front of them and visualize them in relation to what they can see to construct a mental image of the whole.

I made the *French Toast Paintings* by putting squares of unstretched canvas horizontally in a pan of gray paint, first one side down and then the other, so they are gray on both sides. They are shown horizontally. The viewer can see only one side of the painting at a time. To see the other side the viewer asks an attendant to turn the painting over.

Those viewing *Three Gray Paintings* will rightly surmise that three panels, each a different color, can be so titled only if there is something to the work they can't see. This invisible aspect is necessarily the sides of the panels that are face down. When the colors on those sides are revealed viewers will understand that when combined the colors on the opposite sides of each

panel make gray. They understand this even if they don't know what complementary colors are because the title tells them that the work is three gray paintings. The title tells viewers to construct an understanding of the three pairs of colors that goes beyond what they see. Viewers may not be able to visualize how *Three Gray Paintings* is three gray paintings, but thanks to the work's title they understand it conceptually.

In 2022 I made three paintings with titles that seemingly contradict what the paintings appear to be. The titles are *Three Gray Paintings (red/green, red/green, red/green)*, *Three Gray Paintings (yellow/violet, yellow/violet, yellow/violet)*, and *Three Gray Paintings (blue/orange, blue/orange, blue/orange)*. Each painting is a single object but its title tells us it's three paintings.

The titles make explicit that the relation between gray and complementary colors that is the basis of *Three Gray Paintings* is the basis of these paintings too. But in these paintings there are differences. Each painting has one side, so the two colors that make a complementary pair are visible at the same time. Another difference is that, as the titles tell us, in each of the three paintings one of the three pairs of complementary colors, a different pair in each painting, occurs three times. More important, the titles tell us that we are to see each of the three pairs of colors in each painting as making a gray painting. Each painting consists of three gray paintings that as individual paintings are distinct from one another. Each of the three paintings occupies the extent of the canvas so they coincide with each other, making a stack.

The titles do more than identify the paintings, they tell us, in a schematic way, how I made the them. The canvases were vertical. I first put on one color in a pair of complementary colors, for example, red, with vertical flicks of a palette knife, the paint straight from the tube. Following the model of the allover, each color occupies the canvas without covering it from edge to edge. The palette knife did not touch the canvas. After the red dried I put on the second color, in this case green, in the same way that I put on the red, then red, then green, then red, then green. Between colors I turned the canvas upside down. The effects of gravity on the second color canceled the effects of gravity on the first, and so on.

Despite my following the model of the allover the exact locations of the gobs and skeins of paint were a matter of chance. The chance result, despite the appearance of painterliness and the expressivity it ordinarily implies, is consonant with my interest in non-expression. This way of putting on the paint emphasizes the materiality of the paint.

Each successive color partly covered the preceding one and at the same time left it partly visible. And as the preceding color was visible, so were the earlier ones. All of the colors from the last down to the first are visible, one on top of another. The viewer can follow in reverse the order in which I put the colors on and hence follow in reverse the process that made the painting, confirming that the colors were put on one after the other, as if in layers, and that the colors are in pairs.

The succession of one color after another and the time that had to elapse between putting on each one makes explicit the passage of time that was necessary to make the paintings.

Instead of asking viewers to visualize relations between elements of a work only some of which are visible at the same time, these paintings, each visible in its entirety, ask viewers to understand the titles as telling them to conceptualize and visualize the paintings as going beyond what they would otherwise understand from what they see. The titles are essential to conceptualize the paintings and visualize them as they should be visualized, to the extent that viewers will find it possible.

To my knowledge these paintings and those in the next group are the first paintings in the history of painting to ask this of viewers.

The three paintings are separate works.

Also in 2022 I made these three paintings: *Three Gray Paintings (green/red, violet/yellow, orange/blue)*, *Three Gray Paintings (violet/yellow, orange/blue, green/red)*, and *Three Gray Paintings (orange/blue, green/red, violet/yellow)*.

As is evident, these are a variant on the first group of paintings. Instead of the same pair of complementary colors occurring three times in each painting, each of the three pairs of complementary colors occurs in each painting once. From one painting to the next the first pair in each painting changes while the order of the colors remains the same.

In two of these paintings I forgot to turn the canvas upside down before putting on the next color, once in one painting and once in another.

Like the first group of three paintings, the three paintings are separate works.

Despite the difference in how the paintings in the two groups are organized, all the paintings are fundamentally the same: they are all gray paintings consisting of three gray paintings. Even though the paintings have this in common, the specific organization of each painting and hence the appearance of each are distinct.

Four Gray Paintings is one work, also made in 2022. Each of the four paintings, like the paintings in the first two groups, is the same gray painting although how they are the same gray painting is different. But like the paintings in those groups, each painting is the same gray painting in a different way.

Each painting has an individual title. From left to right, the titles are *Four Gray Paintings (gray 3, gray 7, gray 4, gray 6)*; *Four Gray Paintings (gray 7, gray 3, gray 6, gray 4)*; *Four Gray Paintings (gray 4, gray 6, gray 3, gray 7)*; and *Four Gray Paintings (gray 6, gray 4, gray 7, gray 3)*. The numbers are the manufacturer's designations for degrees of neutral gray. The higher the number, the lighter the gray.

As the titles tell us, each painting consists of the same four grays arranged in two pairs. Gray 3, the darkest of the four grays, is paired with gray 7, the lightest. Gray 7 is as light as gray 3 is dark. They are to either side of middle gray and equidistant from it. Gray 4, lighter than gray 3, is paired with gray 6, darker than gray 7. Gray 6 is as light as gray 4 is dark. Like gray 3 and gray 7, they are equidistant from middle gray but closer to it than gray 3 and gray 7.

In each painting the four grays are in a different order. The grays in each pair remain the same but between the four paintings the grays in each pair occur in both orders, for example, gray 3 and gray 7 and gray 7 and gray 3.

The relations between the grays in a pair tell us that when combined they make middle gray. So even though they are without color, the grays in each pair are complementary. Each painting consists of two different complementary pairs of gray, each pair making middle gray. Each painting is two paintings of middle gray that together are middle gray, and all of the paintings together are middle gray.

After I put on each of the first three grays I turned the canvas so that I put on the next gray with the canvas in a different orientation. How the orientation changed is necessarily not the same. In the first painting, after I put on gray 3 I turned the canvas upside down for gray 7. After gray 7 I rotated the canvas 90 degrees counterclockwise for gray 4, and after gray 4 I turned the canvas upside down for gray 6. During the process of painting, each of the four edges of each canvas is by turns uppermost. To the extent that the grays drip, between the four paintings the grays drip in all four directions.

In the four paintings that together are the work each of the four grays occurs in each of the possible places in the order of the paints, from first to fourth.

The relation between the works and their titles in the second and third groups of paintings is the same as that in the first group. The paintings and their titles describe each other in precise terms. Both describe how I made the paintings: systematically, step by step.

The positive photographs of film boxes were made in 2014. I think of the boxes as instances of the module. Even if we only see one, we know that it is one of tens of thousands that are exactly identical. All are from the '50s, when I learned how to take photographs and reached the cusp of adulthood, so the work is obliquely autobiographical. And there is the pathos of the promise of future use that the boxes of film imply but was not fulfilled. The background paper is 18% gray. (In 1976 I had made a film depicting an object against a background consisting of an Eastman Kodak 18% gray card.)

Later I wondered what the images would look like as negatives. It was a pleasant surprise that they were so beautiful. The beauty is already in the positives but invisible, latent in the positives, we could say, and turning the images into negatives revealed the beauty automatically. The negatives, foreseen by negatives of another earlier series, were printed in 2022.

This work reflects my interest in complementary relations because the relation between positives and negatives in photography, whether in color or black and white, is that of complements.

Negatives and positives are both, so to speak, incomplete. What is implied by the one is present in the other; one produces the other. The relations between the grays in the two pairs of grays in each painting in *Four Gray Paintings* are comparable.

I should have foreseen that the gray of the background would be the same in the negatives as in the positives. We think that a photographic positive necessarily differs from its negative. But the negative of an exact middle gray is by definition identical to its positive, and vice versa.

When we see middle gray in the context of photography we assume that it's a positive, but, as this work shows, that is not always the case. Our supposing that the gray of the background is the familiar positive is part of the works' effect.

The three negative photographs of sheets of color chips, printed in 2022 from photographs made in 2019, are from a set of eighteen sheets published by the United States Bureau of Standards in 1965 as ISCC-NBS Color-Name Charts Illustrated with Centroid Colors (also known as Centroid Color Charts: Standard Sample No. 2106). The sheets are slices from a Munsell color solid, the color system that in the United States is most widely known. I have loved these charts ever since I came across them by chance many years ago. To me it is almost uncanny that they bring together several things that fascinate me.

The colors are not printed. Instead they are chips made with glossy paint individually affixed to the sheets. A black space in a chart means that it was not possible to make a chip in the correct color for that space. In the words of the National Bureau of Standards (the NBS of the title), "Sixteen of the colors are still missing from the chart because presently there is no known way to include them."

I love the contrast between the simple, direct appeal of the colors and the complicated forms of the names—qualified, we can call them—that designate the slices in which they occur. In the world of color, language can take us only so far.

MORGAN FISHER

PAINTINGS AND PHOTOGRAPHS

2 JUIN > 30 JUIL 2022

TEXTE PAR MORGAN FISHER

Les peintures sont les œuvres les plus récentes de l'exposition *Peintures et photographies* et une partie de ce qui inspire les peintures est liée aux photographies, comme je l'expliquerai plus tard.

Les peintures combinent deux choses qui me fascinent, les couleurs complémentaires et le gris. Ces deux éléments peuvent sembler n'avoir rien en commun mais, comme je l'expliquerai, ce sont deux formes de la même chose. Elles constituent la base d'un territoire extrêmement riche, mais il m'a fallu des décennies pour comprendre à quel point il l'est.

Rappelons que les couleurs complémentaires sont deux couleurs opposées l'une à l'autre dans un cercle chromatique, par exemple, le rouge et le vert. Comme il y a six couleurs dans un cercle chromatique, il y a trois paires de ce type, les deux autres étant le bleu et l'orange et le jaune et le violet. Ma fascination pour les couleurs complémentaires remonte à plusieurs décennies. Cette fascination est liée à ma fascination pour les systèmes de couleurs, qui est manifeste dans l'un des deux ensembles de photographies de l'exposition.

Rappelons deux données essentielles concernant les couleurs complémentaires. Les couleurs des paires complémentaires existent dans des relations préétablies : je ne les ai pas créées. Et les couleurs d'une paire complémentaire, lorsqu'elles sont mélangées, donnent du gris, plus précisément du gris neutre. Comme les paires de couleurs complémentaires produisent du gris neutre, le gris neutre peut être transformé en paires de couleurs complémentaires.

Parallèlement à ma fascination pour les couleurs complémentaires, je suis fasciné par le gris neutre, indépendamment de son rôle pour les couleurs complémentaires. Une référence standard en photographie est le gris 18%. C'est le véritable gris neutre, il est achromatique, sans couleur. A l'instar des couleurs complémentaires et de leurs relations, le gris 18% existe déjà. Je ne l'ai pas créé.

Les couleurs complémentaires et le gris neutre en tant qu'entités préexistantes s'accordent avec mon intérêt pour la non-expression, ou, pour généraliser, la non-composition. Ce sont des choix qui évitent de faire des choix, qui, par nature, sont une affaire d'expression. À propos du gris, Gerhard Richter a dit : « Le gris est quelque chose qui ne représente rien », hormis, pour admettre l'évidence, le choix d'éviter de représenter quoi que ce soit.

Les trois peintures, disposées horizontalement sur des supports, forment une œuvre intitulée *Trois peintures grises*. Je l'ai réalisée en 2019. La peinture a été appliquée au rouleau, une technique qui exprime souhait d'être non expressif. Les trois panneaux de l'œuvre associent le principe d'organisation d'un certain nombre d'œuvres antérieures basées sur des paires de couleurs complémentaires et des œuvres que j'ai appelées les *French Toast Paintings* « Les peintures pain-perdu ».

Dans les œuvres antérieures basées sur des paires de couleurs complémentaires, les regardeurs ne peuvent pas voir les deux couleurs d'une paire en même temps. Ils doivent se souvenir des couleurs qui ne sont pas devant eux et les visualiser, en relation avec ce qu'ils peuvent voir, pour construire une image mentale de l'ensemble.

J'ai réalisé les *French Toast Paintings* en plaçant des carrés de toile non tendue à l'horizontale dans un bac de peinture grise, d'abord d'un côté, puis de l'autre, afin qu'ils soient gris tous les deux. Les tableaux sont présentés horizontalement. Le regardeur ne peut voir qu'un seul côté à la fois. Pour voir l'autre côté, il doit demander à un médiateur de retourner le tableau.

Ceux qui regardent *Three Gray Paintings* se diront à juste titre que trois panneaux d'une couleur différente ne peuvent être nommés ainsi que s'il y a dans l'œuvre quelque chose qu'ils ne peuvent pas voir. L'invisible est nécessairement les bords des panneaux qui sont face vers le bas. Lorsque les couleurs de ces bords sont révélées, les regardeurs comprennent que lorsqu'elles sont combinées, les couleurs des bords opposés de chaque panneau forment du gris. Ils comprennent cela même s'ils ne savent pas ce que sont des couleurs complémentaires, car le titre leur indique que l'œuvre est constituée de trois peintures grises. Le titre demande aux regardeurs de construire une compréhension des trois paires de couleurs au-delà de ce qu'ils voient. Les regardeurs ne sont peut-être pas en mesure de visualiser comment *Three Gray Paintings* est bien trois peintures grises, mais grâce au titre de l'œuvre, ils le comprennent intellectuellement.

En 2022 j'ai réalisé trois peintures dont les titres contredisaient apparemment ce qu'elles semblaient être : *Three Gray Paintings (rouge/vert, rouge/vert, rouge/vert)*, *Three Gray Paintings (jaune/violet, jaune/violet, jaune/violet)*, et *Three Gray Paintings (bleu/orange, bleu/orange, bleu/orange)*. Chaque tableau est un objet unique mais son titre indique qu'il s'agit en fait de trois tableaux.

Les titres indiquent clairement que la relation entre le gris et les couleurs complémentaires, qui est à la base de *Three Gray Paintings*, est également à la base de ces tableaux. Mais dans ces tableaux, il y a des différences. Chaque tableau a un côté, de sorte que les deux couleurs qui forment une paire complémentaire sont visibles en même temps. Une autre différence est que, comme l'indiquent les titres, dans chacun des trois tableaux, une des trois paires de couleurs complémentaires, différente dans chaque tableau, apparaît trois fois. Plus important encore, les titres nous disent que nous devons voir chacune des trois paires de couleurs de chaque tableau comme formant un tableau gris. Chaque tableau se compose de trois peintures grises qui, en tant que peintures individuelles, sont distinctes les unes des autres. Chacune des trois peintures occupe la surface de la toile de sorte qu'elles coïncident les unes avec les autres, formant ainsi une pile.

Les titres font plus qu'identifier les tableaux, ils disent, de manière schématique, comment je les ai réalisés. Les toiles étaient posées à la verticale. J'ai d'abord appliqué une couleur d'une paire de couleurs complémentaires, par exemple le rouge, directement depuis le tube et au couteau en de rapides mouvements verticaux. Selon la technique du « allover », chaque couleur occupe la toile sans la recouvrir de bord en bord et le couteau à palette ne l'a pas touchée. Une fois le rouge sec, j'ai mis la deuxième couleur, en l'occurrence le vert, de la même façon, puis à nouveau le rouge, puis le vert, puis le rouge, puis le vert. Entre chaque couleur, j'ai mis la toile la tête en bas. Les effets de la gravité sur la deuxième couleur annulaient les effets de la gravité sur la première, et ainsi de suite.

Bien que j'aie suivi la technique de l'allover, l'emplacement exact des amas et des entrelacs de peinture dépendait du hasard. Le résultat malgré l'apparence de la peinture et l'expressivité qu'elle implique habituellement, est conforme à mon intérêt pour la non-expression. Cette façon d'appliquer la peinture souligne sa matérialité.

Chaque couleur successive recouvrait partiellement la précédente, la laissant en même temps partiellement visible. Et tout comme la couleur précédente restait visible, les précédentes l'étaient aussi. Toutes les couleurs, de la dernière à la première, sont visibles, l'une sur l'autre. Le regardeur peut suivre dans le sens inverse l'ordre dans lequel j'ai appliqué les couleurs et donc suivre dans le sens inverse le processus d'exécution du tableau, confirmant que les couleurs ont été posées l'une après l'autre, comme par couches, et qu'elles vont par paires.

La succession des couleurs et le temps qui a dû s'écouler entre l'application de chacune d'elle rend clair le temps nécessaire à la réalisation des tableaux.

Au lieu de demander aux regardeurs de visualiser les relations entre les éléments d'une œuvre, dont seuls certains sont visibles, ces peintures, chacune visible dans son entièreté, demandent aux regardeurs de comprendre leurs titres comme une indication à les conceptualiser et à les visualiser en allant au-delà de ce qu'ils comprendraient à partir de ce qu'ils voient. Les titres sont essentiels pour conceptualiser les tableaux et les visualiser comme ils devraient l'être, dans la mesure où les regardeurs trouvent cela possible.

À ma connaissance, ces tableaux et ceux du groupe suivant sont les premiers dans l'histoire de la peinture à demander cela aux regardeurs.

Les *Three Paintings* sont des œuvres distinctes.

En 2022, j'ai également réalisé : *Three Gray Paintings (vert/rouge, violet/jaune, orange/bleu)*, *Three Gray Paintings (violet/jaune, orange/bleu, vert/rouge)*, et *Three Gray Paintings (orange/bleu, vert/rouge, violet/jaune)*.

Comme on peut le constater, il s'agit d'une variante du premier ensemble de peintures. Au lieu de la même paire de couleurs complémentaires apparaissant trois fois dans chaque tableau, chacune des trois paires de couleurs complémentaires apparaît une fois dans chaque tableau. D'un tableau à l'autre, la première paire sur chaque tableau change alors que l'ordre des couleurs reste le même.

Dans deux de ces tableaux, j'ai oublié de mettre la toile tête en bas avant d'appliquer la couleur suivante, une fois dans un tableau, une fois dans un autre.

Comme le premier groupe des *Three Paintings*, ces *Three Paintings* sont des œuvres distinctes.

Malgré la différence d'organisation des peintures dans les deux groupes, elles sont fondamentalement les mêmes : ce sont toutes des peintures grises composées de trois peintures grises. Même si les tableaux ont ce point commun, l'organisation spécifique de chacun et donc son apparence est distincte.

Four Gray Paintings est une série que j'ai également réalisée en 2022. Chacune des quatre peintures, comme celles des deux premiers ensembles, est la même peinture grise bien que la manière dont elles le sont soit différente. Mais à l'instar des peintures de ces ensembles, chaque peinture est la même peinture grise d'une manière différente.

Chaque toile a un titre. De gauche à droite : *Four Gray Paintings (gris 3, gris 7, gris 4, gris 6)*; *Four Gray Paintings (gris 7, gris 3, gris 6, gris 4)*; *Four Gray Paintings (gris 4, gris 6, gris 3, gris 7)*; et *Four Gray Paintings (gris 6, gris 4, gris 7, gris 3)*. Les chiffres sont les références du fabricant pour les degrés de gris neutre. Plus le chiffre est élevé, plus le gris est clair.

Comme l'indiquent les titres, chaque tableau se compose des mêmes quatre gris organisés en deux paires. Le gris 3, le plus foncé des quatre gris, est associé au gris 7, le plus clair. Le gris 7 est aussi clair que le gris 3 est foncé. Ils sont situés de part et d'autre du gris neutre et à égale distance de celui-ci. Le gris 4, plus clair que le gris 3, est associé au gris 6, plus foncé que le gris 7. Le gris 6 est aussi clair que le gris 4 est foncé. Comme le gris 3 et le gris 7, ils sont équidistants du gris neutre mais plus proches de celui-ci que le gris 3 et le gris 7.

Dans chaque tableau, les quatre gris sont dans un ordre différent. Les gris de chaque paire restent les mêmes, mais entre les quatre tableaux, les gris de chaque paire apparaissent dans les deux ordres, par exemple, gris 3 et gris 7 et gris 7 et gris 3.

Les relations entre les gris d'une paire nous indiquent que lorsqu'ils sont combinés, ils forment un gris neutre. Ainsi, même s'ils sont sans couleur, les gris de chaque paire sont complémentaires. Chaque tableau est constitué de deux paires différentes de gris complémentaires, chaque paire formant un gris neutre. Chaque peinture est constituée de deux peintures de gris neutre qui, ensemble, sont gris neutre, et toutes les peintures ensemble sont gris neutre.

Après avoir appliqué chacun des trois premiers gris, j'ai tourné la toile de façon à appliquer le gris suivant sur la toile orientée différemment. La façon dont l'orientation a changé n'est pas nécessairement la même. Dans le premier tableau, après avoir mis le gris 3, j'ai mis la toile tête en bas pour le gris 7. Après le gris 7, j'ai tourné la toile de 90 degrés dans le sens inverse des aiguilles d'une montre pour le gris 4 ; et après le gris 4, j'ai mis la toile tête en bas pour le gris 6. Pendant la réalisation du tableau, chacun des quatre bords de chaque toile est tour à tour au sommet. Dans la mesure où les gris coulent, entre les quatre toiles ils coulent dans les quatre directions.

Dans les quatre tableaux qui, ensemble, constituent l'œuvre, chacun des quatre gris apparaît à chacune des places possibles dans l'ordre des tableaux, du premier au quatrième.

La relation entre les œuvres et leurs titres dans les deuxième et troisième ensembles de tableaux est la même que dans le premier ensemble. Les peintures et leurs titres se décrivent mutuellement en termes précis. Ils décrivent tous deux la manière dont j'ai réalisé les tableaux : de manière systématique, pas à pas.

Les photographies positives de boîtes de pellicule ont été réalisées en 2014. Je considère les boîtes comme des unités d'un même modèle. Même si nous n'en voyons qu'une, nous savons qu'elle fait partie de dizaines de milliers d'autres qui sont exactement identiques. Toutes datent des années 50, époque à laquelle j'ai appris à prendre des photos et où je suis devenu adulte, de sorte que l'œuvre est indirectement autobiographique. Il y a aussi le pathos de la promesse d'utilisation future que les boîtes de pellicules impliquent mais qui n'a pas été tenue. La toile de fond est d'un gris 18 % (en 1976, j'avais réalisé un film représentant un objet sur un fond constitué d'une carte Eastman Kodak en gris 18 %).

Plus tard, je me suis demandé à quoi ressembleraient ces images sous forme de négatifs. J'ai été agréablement surpris de constater qu'elles étaient si belles. La beauté est déjà dans les positifs mais invisible, latente pourrait-on dire. Transformer les images en négatifs en a automatiquement révélé la beauté. Les négatifs, précédés par ceux d'une série antérieure, ont été tirés en 2022.

Ce travail reflète mon intérêt pour les relations de complémentarité, car la relation entre les positifs et les négatifs dans la photographie, que ce soit couleur ou noir et blanc, est celle de compléments. Les négatifs et les positifs sont tous deux, pour ainsi dire, incomplets. Ce qui est implicite dans l'un est présent dans l'autre ; l'un produit l'autre. Les relations entre les gris des deux paires de gris de chaque tableau de *Four Gray Paintings* sont comparables.

J'aurais dû prévoir que le fond gris serait le même sur les négatifs et sur les positifs. Nous pensons qu'un positif photographique diffère nécessairement de son négatif. Mais le négatif d'un véritable gris neutre est par définition identique à son positif, et vice versa.

Lorsque nous voyons un gris neutre dans le contexte de la photographie, nous supposons qu'il s'agit d'un positif, mais, comme le montre ce travail, ce n'est pas toujours le cas. Notre supposition que le gris de l'arrière-plan est le positif familier est un effet de l'œuvre.

Les trois photographies négatives de cartes de pastilles de nuancier, tirées en 2022, à partir de photographies réalisées en 2019, proviennent d'un ensemble de dix-huit cartes publiées par le United States Bureau of Standards (Bureau américain des normes) en 1965 sous le nom de « ISCC-NBS Color-Name Charts Illustrated with Centroid Colors » (ISCC-NBS, tableau des noms de couleurs illustré par des couleurs centroïdes). Il est également connu sous le nom de Centroid Color Charts : Standard Sample No. 2106 (Tableau des couleurs centroïdes : échantillon de référence n°2106). Les cartes sont des tranches d'un solide du nuancier de Munsell, le système de couleurs le plus connu aux États-Unis. J'ai toujours aimé ces nuanciers depuis que je les ai découverts par hasard, il y a de nombreuses années. Qu'ils réunissent plusieurs choses qui me fascinent est pour moi presque troublant.

Les couleurs n'y sont pas imprimées, ce sont des petites pastilles de peinture brillante qui sont apposées une à une sur les cartes. Un espace noir dans un nuancier signifie qu'il n'a pas été possible de fabriquer une pastille de la couleur voulue. Selon Bureau des normes, (le NBS du titre) « Seize des couleurs manquent encore dans le nuancier car il n'existe actuellement aucun moyen connu de les inclure ».

J'aime le contraste entre l'attrait simple et direct des couleurs et les noms aux formes compliquées - qualifiés, on peut le dire - qui désignent les emplacements où elles apparaissent. Dans le monde de la couleur, le langage ne peut pas nous mener bien loin.