

Nathan Lyons. Une exploration de la photographie comme langage visuel

Nathan Lyons. An Exploration of Photography as Visual Language

Bruno Chalifour

Numéro 112, été 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chalifour, B. (2019). Nathan Lyons. Une exploration de la photographie comme langage visuel / Nathan Lyons. An Exploration of Photography as Visual Language. *Ciel variable*, (112), 68–77.

NATHAN LYONS

Une exploration de la photographie comme langage visuel

BRUNO CHALIFOUR



Untitled, 1957, épreuve argentique / gelatin silver print

Plus de deux ans après le décès de Nathan Lyons, survenu le 30 août 2016, *In Pursuit of Magic* au George Eastman Museum (GEM) propose un aperçu de l'œuvre photographique d'une des figures les plus marquantes de la photographie américaine du XX^e siècle¹. Par sa conception entamée en collaboration avec le photographe en 2013, l'exposition didactique et déroutante oscille entre rétrospective et présentation de travaux récents en couleur.

Nathan Lyons, une vie en photographie. Nathan Lyons naît en 1930 à New York. Après deux ans passés dans l'armée américaine en Corée comme photographe, il fait des études de littérature à l'Alfred University (État de New York) où il suit les cours d'art, et notamment de photographie, de John Wood, lui-même formé à l'Institute of Design de Chicago (*New Bauhaus*), d'où l'impact indirect de Moholy Nagy, Harry Callahan et surtout Aaron Siskind sur Lyons. Wood convainc Lyons d'aller à Chicago. Ce dernier fait étape à Rochester pour rencontrer Minor White qui lui confie qu'il vient de quitter la George Eastman House et que Beaumont Newhall, le directeur, cherche à le remplacer notamment comme rédacteur en chef de la revue du musée, *Image*. C'est ainsi que



Untitled (Tucson), 2013, impression jet d'encre / inkjet print

SAUF MENTION CONTRAIRE, TOUTES LES PHOTOS /
UNLESS OTHERWISE SPECIFIED, ALL THE PHOTOS

Prêt et permission de la succession de Nathan Lyons /
Loan from and courtesy of the estate of Nathan Lyons

An Exploration of Photography as Visual Language

Some two years after Nathan Lyons's death, on August 30, 2016, the George Eastman Museum (GEM) is presenting an overview of the life's work of one of the central influencers of American photography in the second half of the twentieth century:¹ a photographer exhibited in the most prestigious museums since 1960, a curator, an editor, an educator, an assistant director at the George Eastman House, a founder of the Visual Studies Workshop and its international magazine *Afterimage*, and an instigator and co-founder of the Society for Photographic Education – to list just a few of his many activities in and for photography. The idea for *In Pursuit of Magic* was germinated in 2013 and started as a collaboration between Lyons and the assistant curator at the GEM, Jamie Allen. The latter had to take over the project in 2016, with assistance from

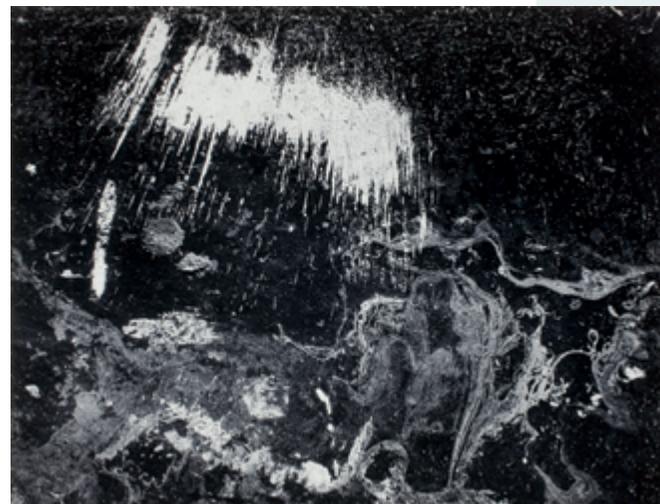
Nathan Lyons entre en 1957 au musée George Eastman qu'il ne quittera qu'en 1969, « démissionné » de ses fonctions de directeur adjoint par un conseil d'administration trop conservateur pour ses idées. En douze années, il y crée plusieurs expositions marquantes dont *Photography '63, '64, et '65*, *The Persistence of Vision* (1967), *Vision and Expression* (1969), autant de panoramas de la jeune création photographique, également *Lee Friedlander* en 1963, *David Heath* en 1964, *Aaron Siskind* en 1965, *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape* (Davidson, Friedlander, Lyon, Michals, Winogrand) en 1966, et *Photography in the Twentieth Century* pour la Galerie nationale du Canada en 1967. Son activité d'éducateur et de prosélyte de la photographie est aussi remarquable : en 1962 il est l'organisateur d'un symposium sur l'état de l'éducation photographique qui aboutit à la création de la Society for Photographic Education l'année suivante. Au sein du musée, il est l'instigateur de nombreuses actions pédagogiques : séries de diapositives pour enseignants à partir des archives, bibliobus qui met des livres à disposition d'écoles et d'universités, le recueil *Photographers on Photography* (1966) qui compile des textes importants pour l'histoire du médium, conférences sur l'histoire de la photographie. À son départ du musée, il fonde le Visual Studies Workshop, une structure photographique alternative qui comprend une formation de maîtrise en association avec l'université de SUNY Buffalo, une galerie, une maison d'édition, des stages et un magazine de distribution internationale, *Afterimage* (1972–2018). Des années 1960 à 1980, son impact sur la photographie américaine concurrence favorablement celui de John Szarkowski nommé au MoMA de New

York City en 1930. After two years as a US army photographer in Korea, he enrolled at Alfred University in New York, from which he graduated in 1957 with a BA in literature. During that period, he took art classes, including photography with John Wood, who had studied at the Art Institute of Chicago (also known then as the New Bauhaus following Moholy-Nagy's role in its creation) under Harry Callahan and Aaron Siskind. Wood had a strong impact on Lyons, who then decided to go to Chicago. En route, he stopped in Rochester to meet Minor White, who had just left the George Eastman House to join the faculty of the Rochester Institute of Technology. White informed Lyons that the director of the museum, Beaumont Newhall, was looking for someone to replace him. This is how Nathan Lyons joined the staff. He left his position as assistant director in 1969, when he "was resigned" by a museum board too conservative for his ideas. In his twelve years at the GEM, Lyons curated key exhibitions championing a growing renewal in American photography: *Photography '63, '64, and '65*, *The Persistence of Vision* (1967), and *Vision and Expression* (1969), as well as *Lee Friedlander* (1963), *Dave Heath* (1964), *Aaron Siskind* (1965), the historical *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape* featuring the

Nathan Lyons: A Life in Photography. Nathan Lyons was born in New York City in 1930. After two years as a US army photographer in Korea, he enrolled at Alfred University in New York, from which he graduated in 1957 with a BA in literature. During that period, he took art classes, including photography with John Wood, who had studied at the Art Institute of Chicago (also known then as the New Bauhaus following Moholy-Nagy's role in its creation) under Harry Callahan and Aaron Siskind. Wood had a strong impact on Lyons, who then decided to go to Chicago. En route, he stopped in Rochester to meet Minor White, who had just left the George Eastman House to join the faculty of the Rochester Institute of Technology. White informed Lyons that the director of the museum, Beaumont Newhall, was looking for someone to replace him. This is how Nathan Lyons joined the staff. He left his position as assistant director in 1969, when he "was resigned" by a museum board too conservative for his ideas. In his twelve years at the GEM, Lyons curated key exhibitions championing a growing renewal in American photography: *Photography '63, '64, and '65*, *The Persistence of Vision* (1967), and *Vision and Expression* (1969), as well as *Lee Friedlander* (1963), *Dave Heath* (1964), *Aaron Siskind* (1965), the historical *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape* featuring the



Untitled, 1957, épreuve argentique / gelatin silver print



Untitled, 1959, épreuve argentique / gelatin silver print, acquisition du George Eastman Museum / George Eastman Museum purchase, permission de la succession de Nathan Lyons / courtesy of the estate of Nathan Lyons

Untitled, du livre / from the book *Return Your Mind to Its Upright Position* 1999–2009, épreuve argentique / gelatin silver print

York en 1962. Lyons ajoute aux qualités de commissaire d'exposition et d'écrivain-théoricien du médium, caractéristiques communes aux deux hommes, celles d'un éducateur, d'un visionnaire et d'un membre de la communauté photographique aux horizons plus vastes et plus diversifiés que ceux de son homologue au MoMA.

Nathan Lyons photographe. L'essentiel de l'œuvre photographique de Nathan Lyons des années 1950 à la fin de la première décennie du XXI^e siècle, et telle qu'elle est présentée dans *In Pursuit of Magic*, est argentique et en noir et blanc. On peut d'ailleurs noter dans ces travaux la tradition américaine du « beau tirage » héritée d'Ansel Adams et Minor White avec ses noirs profonds et le velouté des tons moyens.

In Pursuit of Magic débute par quelques images des années 1950 réalisées à la chambre photographique où l'on sent bien les influences combinées de Minor White, Walter Chappell et Aaron Siskind. Cette section commence par une citation « L'œil et l'appareil photographique voient plus que ce que l'esprit connaît » extraite du premier livre du photographe en collaboration avec Walter Chappell et Syl Labrot, *Under the Sun* (1960)². Les deux premiers courts murs de la première salle (des deux dédiées à l'exposition) portent sur les débuts plutôt formels du photographe. Seules trois photographies « abstraites » extraites d'*Under the Sun* y figure sans que le rôle fondateur et formateur de cette période pour le photographe ne soit explicité³. Le reste de la salle et de l'exposition (deuxième salle incluse) sont consacrés à une question qui va préoccuper Lyons pendant le déroulement de son œuvre : une réflexion sur le paysage urbain « social », une approche des alentours des rues et routes incluant affichages publicitaires, murs,

Des années 1960 à 1980, son impact sur la photographie américaine concurrence favorablement celui de John Szarkowski [...].

Lyons ajoute aux qualités de commissaire d'exposition et d'écrivain-théoricien du médium, caractéristiques communes aux deux hommes, celles d'un éducateur, d'un visionnaire et d'un membre de la communauté photographique aux horizons plus vastes et plus diversifiés [...].

graffitis et devantures, autant de signes d'une culture vernaculaire américaine appréhendée dans sa spontanéité, sa verve, ses contradictions, ses explosions de joie et de colère exprimées et photographiées avec humour, parfois ironie. Les racines de ces photographies se trouvent dans les écrits de J.B. Jackson des années 1960 sur le paysage vernaculaire, dans les photographies de Lee Friedlander que Lyons rencontre également au début des années 1960, et surtout dans l'œuvre de Robert Frank.

Le livre *Les Américains* de Robert Frank a un impact considérable sur la photographie de Nathan Lyons. Publié en France par Delpire, en 1958, puis l'année suivante, par Grove Press aux États-Unis avec, pour introduction, un texte de Jack Kerouac, *The Americans*



Untitled (Chicago), 1963, épreuve argentique / gelatin silver print

work of Bruce Davidson, Lee Friedlander, Danny Lyon, Duane Michals, and Garry Winogrand (1966), and *Photography in the Twentieth Century* for the National Gallery of Canada (1967). He developed numerous educational initiatives, instigating the foundation of the Society for Photographic Education (1962) and Oracle (a yearly symposium for historians and curators in photography), organizing the creation of sets of transparencies from the museum archives for schools and universities, creating a book-bus that would lend photobooks to educators, and publishing catalogues and anthologies, among them *Photographers on Photography* (1966), a compilation of seminal texts on photography. As soon as he left the museum, Lyons founded the Visual Studies Workshop, an alternative structure offering an MFA program, workshops, a gallery, a magazine (*Afterimage*, 1972–2018), a research centre with one of the best collections of artist books in the country, and a publishing company. From the early 1960s to the late 1980s, his impact on the medium more than equalled John Szarkowski's at MoMA: Lyons also trained numerous photographers, educators, and curators. His writings on the medium include considerations on the snapshot, the social landscape, photography and the picture experience, the photographic sequence, visual literacy, and more.²

Nathan Lyons, Photographer. The vast majority of Lyons's work, from the 1950s to the early 2000s, is in black-and-white analogue photography. In the early 1960s, he shifted from medium and large format to 35 mm. As shown in *In Pursuit of Magic*, his photography belongs to the American tradition of the "fine print," with its deep blacks and subtle grays.

In Pursuit of Magic begins with a few large-format photographs from the late 1950s exemplifying Lyons's close relationship with Minor White, Walter Chappell, and Aaron Siskind. As an introduction to his philosophy, on the wall facing the entrance to the exhibition is a quotation excerpted from *Under the Sun* (1960), a book-



Untitled (New York City), 2013, impression jet d'encre / inkjet print

est la source des préoccupations de Nathan Lyons en matière de mise en page et plus généralement d'organisation et de présentation de ses photographies. L'ouvrage est aussi à la base de toute sa réflexion sur la photographie comme moyen d'expression et de communication. À partir de l'étude détaillée de l'ouvrage, Lyons va définir sa propre pratique et sa théorie photographique, de la mise en forme et en sens de groupes d'images, en « séquences » et « séries », à une théorie plus générale qu'il dénomme « *visual literacy* » ou étude, apprentissage et usage d'une forme de langage entièrement visuelle. Illustrant cette approche du médium, les livres que le photographe publie à partir des années 1970 ne comportent aucun texte. Les images y sont organisées en « séquences » ou groupes d'images dont l'ordonnement, à l'exception des pages en vis-à-vis où les photographies sont choisies pour leur dialogue, importe moins que le sens ou *Gestalt* que le groupe génère⁴. Prenons pour exemple, *Notations in Passing*, le premier recueil de ce genre de recherche, publié par le photographe en 1974, et dont la séquence totale est découpée en treize sous-séquences plus ou moins thématiques et de longueurs variables. L'ouvrage est constitué d'une série de diptyques, à l'exception de la première image de chaque sous-séquence qui est toujours précédée d'une page de gauche vierge. Le plus souvent, un panneau publicitaire vide occupe le centre de la première photographie de chacun des treize « chapitres ». Cette répétition fait écho à l'apparition répétée du drapeau américain comme ponctuation dans le livre de Robert Frank. Lyons se démarque de ce dernier en incitant à une lecture de ses séquences par l'utilisation des deux pages en vis-à-vis où deux photographies se répondent (diptyques) et par la ponctuation de la structure de l'ensemble par des pages blanches⁵. Il utilise cette même technique dans *Riding First Class on the Titanic* (1999), *After 9/11* (2003) et *Return Your Mind To Its Upright Position* (2014).

L'exposition du GEM rend hommage à ces étapes de l'œuvre du photographe en montrant une sélection des images de ces



Untitled from *Notations in Passing*, 1963–2013, impression jet d'encre / inkjet print

catalogue that he published jointly with Walter Chappell and Syl Labrot: "The eye and the camera see more than the mind knows."³ On the first two short walls starting the exhibition (on the visitor's right in the first gallery) are three abstract photographs from *Under the Sun*, his first major series. The rest of the gallery – and of the exhibition – is dedicated to a subject that would preoccupy him during the following decades: a reflection on the urban social landscape (seen from the sidewalk). Over fifty years, Lyons established a subspecialty of street photography focusing on cultural vernacular signs, graffiti, murals, spontaneous ads, and telescoping objects displayed in store windows that most of us overlook. He then became a witty, detail-oriented *flâneur*, gleaning visual evidence – *trouvailles* – of contemporary vernacular culture, in line with his advocating for "snapshots" as serious sources of inspirations for the artist. Beyond Atget, considered a visual precursor, Lyons also found inspiration in the writings of J.B. Jackson on the vernacular landscape and in the photography of Lee Friedlander and, above all, Robert Frank.

Frank's seminal photobook, *The Americans* (1959), played a considerable role in Lyons's photography and teachings. In his view, for photography to be established as a full-fledged visual language, the photographer had to go beyond the single photograph. This realization was the source of his considerations and theories on the organization and presentation of photographs as groups whose meaning is greater than the sum of its components. From closely studying *The Americans*, he developed his own concept of "visual literacy," devising a completely self-sufficient visual language independent from spoken and written language. Following this approach, none of his books, from *Notations in Passing* (1974), to *Riding First Class on the Titanic* (1999), *After 9/11* (2003), and *Return Your Mind to Its Upright Position* (2014), relies on text. They all display groups of black-and-white 35 mm photographs separated by a blank page and usually starting with a subject and composition that



Untitled, du livre / from the book *Riding First Class on the Titanic*
1974–1998, épreuves argentique / gelatin silver prints

Riding First Class on the Titanic, Cambridge (Massachusetts)
MIT Press, 2000, 233 pages

quatre ouvrages principaux, eux-mêmes présents physiquement et consultables, disposés sur une petite étagère au début de chaque séquence présentée. Un des dilemmes de l'exposition, vécu comme tel par les deux commissaires (Lisa Hostetler et Jamie Allen), consiste dans le fait que les séries sont obligatoirement tronquées faute d'espace, et, étant donnée la participation de chaque image au tout, le sens s'en trouve lui aussi édulcoré. Un autre problème réside dans ce que, pour ce qui est de la première salle, les commissaires ont choisi une circulation dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à l'inverse donc de notre sens de lecture, ce qui affecte aussi le sens de chaque diptyque et, au-delà, de chaque série. Dans le cas de *Notations in Passing*, l'expression de l'origine de la « pensée photographique » de Lyons, sa connexion à *The Americans* est d'autant moins compréhensible qu'elle n'est pas explicitée et qu'une seule des images uniques introduisant aux séquences du livre est présentée et qu'elle ne figure même pas au début de la série de diptyques à laquelle elle est reliée. Un cheveu sur... de la soupe, serait-on tenté de conclure.

La deuxième salle, qui fait quatre fois l'espace de la première, débute avec les deux dernières des quatre séries fétiches du photographe, toujours en noir et blanc, *Return Your Mind* et *After 9/11*. Elles n'occupent qu'un tiers de la salle. Le reste est dédié au travail récent en couleur, à l'exception de deux petits panneaux consacrés à la définition du mot « diptyque » et à son illustration par six diptyques d'images noir et blanc de Mexico et dont on peut se demander ce qu'ils viennent faire à ce moment de l'exposition et dans la galerie couleur. 91 photographies couleur occupent les deux autres tiers de la deuxième salle⁶. Les images ne semblent pas former d'ensemble global cohérent et sont regroupées par panneaux ou pans de mur en fonction de thèmes décidés par la jeune commissaire Jamie Allen, informée au début de la conception de l'exposition par l'auteur et ensuite aidée dans le choix et le regroupement des photographies par l'épouse du photographe, Joan Lyons. Après consultation des commissaires, il appert que cette partie de l'exposition est en fait un compromis entre la volonté du photographe, qui désirait que l'intégralité soit consacrée à son travail couleur récent, mais qui n'a pas eu le temps d'en faire la sélection finale, ni celui de séquencer les images. Cette partie



is repeated and conjugated at the beginning of each group. It is a technique that mirrors Frank's use of the American flag as punctuation in his "sad poem sucked out of America."⁴ Each group is then composed of two images (diptychs), one on each facing page, between which Lyons creates a dialogue, generating meaning beyond the single image and investigating the possibilities of the "extended frame." His books, in their totality, should be considered one long sequence whose meaning relies on accumulation and the dialogue between each of the sub-sequences that compose them. In fact, the four books mentioned above could be joined (and exhibited) to define an earnest and witty life-long *flânerie*, exhibiting their author's preoccupations and their evolution as well as the growing sophistication of his style.

In Pursuit of Magic celebrates these stages, dedicating wall space to images from these books in the first gallery and the beginning of the second one (roughly one wall). To compensate for the lack of wall space for such an endeavour, the curators have thoughtfully displayed each book at the beginning of the respective book-sequence. They are free-standing and can be easily perused by the curious visitor. However, the display in the first gallery is designed to flow from right to left in an anti-clockwise movement, a decision made because of the combined geography of the room itself and the visitors' observed clockwise (sheep-like) progression – it is the shortest way to the entrance to the next gallery – which leads them to skip the rest of the room. This means that the works are displayed here in an order counter to the usual reading movement from left to right. As a result, the diptychs and sequences are



After 9/11, New Haven (Connecticut)
 Yale University Press, 2003, 176 pages, 152 photographies
 en noir et blanc / 152 black-and-white photographs
Untitled, du livre / from the book After 9/11, 2001-2002
 épreuves argentique / gelatin silver prints

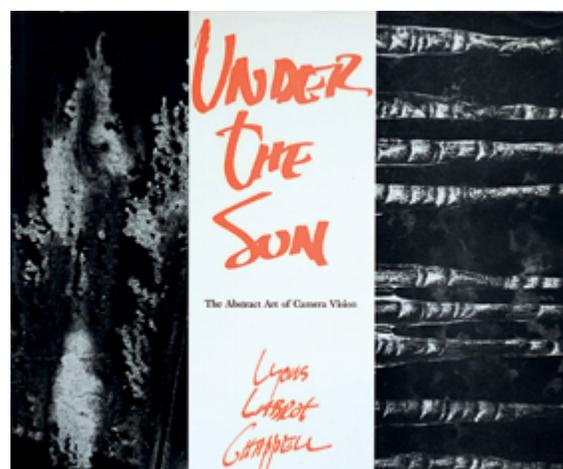
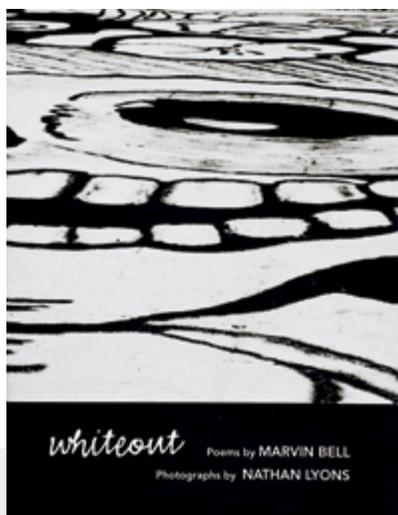


de l'exposition reflète donc les décisions de Jamie Allen et Joan Lyons. Par voie de conséquence, le résultat est loin d'être convaincant, et ce pour plusieurs raisons. Au premier abord, après l'expérience des extraits d'images séquencées des séries noir et blanc, on retombe dans une exposition quelque peu désordonnée organisée tant bien que mal par des fils thématiques parfois évidents, parfois extrêmement ténus. Les principes centraux de la photographie sur lesquels Nathan Lyons s'était basé pour la construction d'un tout où chaque image n'est qu'une pierre apportée à l'édifice ont disparu. Les sujets demeurent cependant : panneaux porteurs de signes, de textes, de formules lapidaires, graffiti, devantures de magasins, appropriations des surfaces des murs et des trottoirs pour une expression vernaculaire spontanée.

Nathan Lyons à la poursuite de la couleur. La question centrale que ce pan du travail du photographe pose consiste en l'utilisation de la couleur et surtout celle du passage d'une œuvre jusque-là entièrement consacrée à la photographie argentique en noir et blanc à la prise de vue et au tirage numériques en couleur. Lyons passe à ce dernier médium vers la fin de la première décennie des années 2000. En 2007, dans le numéro de printemps de la revue

read backwards, which is not exactly conducive to a real grasp, not to mention understanding, of Lyons's style and essence. Moreover, other choices interfere with our understanding of his work and thinking: instead of starting, as all of his books do, with a single image followed by diptychs, the wall space dedicated to *Notations in Passing* starts abruptly with a diptych. The normal progression of Lyons's sequencing, one supposed to generate extra meaning, and its fundamental connection to Robert Frank's *The Americans* are lost, a problem compounded by the absence of any reference to *The Americans*.

The second gallery, about four times bigger than the first one, begins with Lyons's last two sequenced books (*After 9/11* and *Return Your Mind*). They occupy just under a third of the space, the rest of which is dedicated to his foray into digital colour photography. There is, however, a puzzling exception consisting of two panels of six black-and-white diptychs taken in Mexico whose only connection to the rest seems to be illustrating the word "diptych," which is finally defined on the wall next to them. After the visitor has already seen at least four score diptychs, the presence of the definition and photographs here feels untimely, if not futile. It is an even more puzzling choice given that the photographs involved were never part



Whiteout, Ottsville, Lodima Press, 2011
 56 pages, 23 photographies en noir et blanc /
 23 black-and-white photographs
*Under the Sun: The Abstract Art of
 Camera Vision, Honeoye Falls (New York)*
 Glyph Press, 1960, 31 photographies
 en noir et blanc, 5 planches en couleur /
 31 black-and-white photographs, 5 colour plates



Untitled (Philadelphia), 2015, impression jet d'encre / inkjet print



Untitled (New York City), 2016, impression jet d'encre / inkjet print

Untitled (Rochester, New York), 2014, impression jet d'encre / inkjet print

du GEM, *Image*, Lyons en conversation avec Carl Chiarenza et Rick Hock s'exprimait sur son utilisation toujours courante du noir et blanc et sur les nouvelles technologies numériques : « Je pense que beaucoup de photographes qui travaillent en noir et blanc ont dû apprendre à contrôler leur médium ; de nos jours, de la même façon, les photographes en numérique vont devoir apprendre à contrôler le leur. Cela fait partie de la responsabilité d'un faiseur d'images. On a vu un nombre infini de piètres tirages en noir et blanc. On a vu la même chose se produire avec l'évolution des procédés couleur. Il y a un monde de différence quand on maîtrise son tirage. Comme Carl le remarquait, quand la couleur était à côté de la plaque, c'était une distraction⁷. »

À l'époque de la conception de l'exposition (2013–2016), Nathan Lyons a plus de 80 ans et il semble qu'il n'a pas passé le temps nécessaire à ce contrôle de la photographie couleur numérique qu'il prônait en 2007. Le résultat de ce manque de maîtrise et de pratique tant de la prise de vue numérique couleur que de son tirage étaye ce qui devient rapidement une évidence lorsque l'on parcourt cette partie de l'exposition. La balance des blancs et la saturation des couleurs des images présentées ne semblent pas maîtrisées. Une teinte bleue domine souvent dans les tirages, qu'il s'agisse de trottoirs ou de murs à l'ombre. Les verts ont tendance à crier « Fuji Velvia », c'est-à-dire qu'ils montrent une saturation extrême et eux aussi ont tendance à manquer de jaune (l'opposé du bleu en photographie couleur). En résumé, si la couleur apporte plus de sens et d'esthétique dans certaines images, elle devient

of any book or group of photographs sequenced by Lyons! We then enter an area of this second gallery that is devoted to ninety-one colour photographs taken in the last ten years of Lyons's life. This project was never completed, which means he did not have the time to select each photograph, sequence them, or even print them all. His original goal for the exhibition had been to show only this new work; unfortunately, again, the selection and display (we cannot speak of his sequencing here as he did not participate in it) were left to a young curator informed only by her conversations with Lyons and then with his wife. As the reader may have guessed at this

Over fifty years, Lyons established a subspecialty of street photography focusing on cultural vernacular signs, graffiti, murals, spontaneous ads, and telescoping objects displayed in store windows that most of us overlook. He then became a witty, detail-oriented *flâneur*, gleaning visual evidence – *trouvailles* – of contemporary vernacular culture.

point, the result is disappointing. It misses the essential elements of Lyons's photography: selection and sequencing. It is a compromise resulting from the difficulty of handling complex work without the author being present. Nevertheless, the usual subjects of his photographs are there: road signage, murals, graffiti, store windows, spontaneous or celebrations recorded on walls or sidewalks, and so on, to which a new element has been added, and with which it sometimes interferes: colour.

gênante dans beaucoup de photographies qui bénéficieraient de son absence. Elle s'affirme problématique quand les couleurs deviennent indûment irréalistes, saturées, voilées de bleu – autant de signes de manque de maîtrise soit à la prise de vue, soit au tirage, soit au cours des deux opérations. Renseignement pris, un autre problème entache la réalisation des tirages présentés : Lyons n'est pas le tireur de ces images. Si certaines ont été réalisées sous sa direction, beaucoup l'ont été par le même tireur, certes, mais après le décès du photographe.

Le neuf peut s'avérer l'ennemi du bien. Que dire donc en conclusion de cette exposition et de son catalogue⁸? D'abord qu'ils constituent des documents intéressants pour le novice, l'étudiant, le spectateur ou le photographe ; qu'ils sont tous les deux des compromis entre rétrospective et exposition de nouveaux travaux ; qu'ils pâtiennent d'un manque d'espace pour la bonne présentation d'une œuvre marquante et abondante ; qu'il est problématique de montrer des travaux non achevés, d'autant plus si l'auteur se situe dans une période de découverte et d'apprentissage et ne maîtrise pas encore tous les paramètres du médium, d'autant plus, pour ceux qui, en dehors de l'auteur, ont à charge d'honorer ses travaux, si le décès de leur auteur en a interrompu la production. Cette exposition et son catalogue, attendus et nécessaires, auraient pu s'affirmer historiques, comme des références absolues sur l'œuvre d'un personnage clé de la photographie américaine, bénéficiant de circonstances exceptionnelles : la rencontre des regards croisés d'un artiste et d'un commissaire d'exposition sur l'œuvre d'une vie. La volonté du photographe était autre, peut-être biaisée par un désir de survie artistique malgré une santé précaire. Ce « biais » lui a fait ignorer sa propre sagesse telle qu'énoncée en 2007. Sa

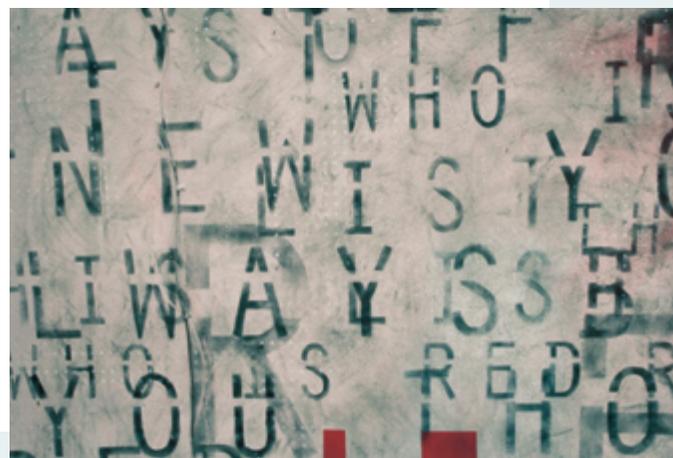
Nathan Lyons in Pursuit of Colour. Colour was the final central issue in Lyons's photography. Having worked in black and white all his life, he suddenly veered off into colour – and not just colour but digital colour, which involved a new technology, new knowledge, and a different practice. It's not so easy to steer a motorboat after steering a sailboat for many years! Interestingly, in a conversation with Rick Hock and Carl Chiarenza published in the spring 2007 issue of *Image* (George Eastman Museum), Lyons declared, "I think many photographers working in black and white had to learn how to control their medium; today any digital photographer is going to have to learn how to control the medium as well. That's part of the responsibility in being an image-maker. There were endless numbers of poorly rendered prints made in black and white. We saw the same thing in the evolution of color processes. It made a world of difference if you were really on target with the print. As Carl [Chiarenza] alluded to, if the color was off, it was a distraction."⁵

During the first stage of conception of the exhibition (2013–16), when he was experimenting with digital colour photography, Lyons was in his eighties and underwent life-threatening health crises. It seems that he did not have the time to acquire the necessary control and mastery of the new medium that he had discussed in 2007. The prints displayed at the GEM therefore show a lack of technical control, ranging from colour saturation to white balance, that affected his work with both camera and printer. Several prints are dominated by a blue tint, among them the one, *In Pursuit of Magic*, from which the title of the exhibition was taken. Some colours, especially the greens, shout out of their frames, reminding the visitor



Untitled (Toronto), 2014, impression jet d'encre / inkjet print

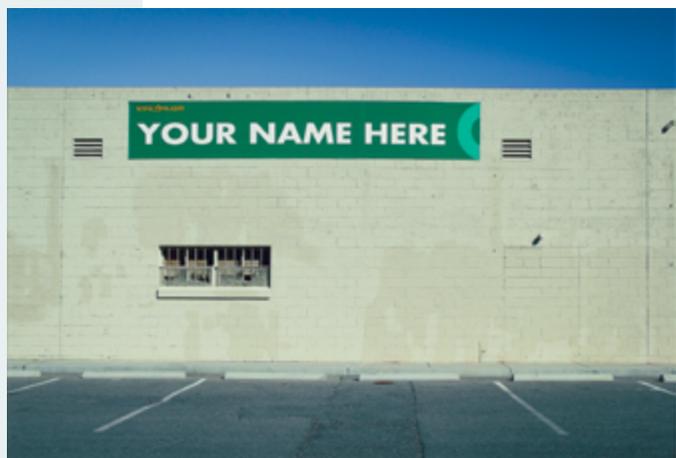
Untitled (Philadelphia), 2010, impression jet d'encre / inkjet print
Untitled (Philadelphia), 2015, impression jet d'encre / inkjet print



présence a marqué l'origine de la conception de l'exposition. La responsabilité totale de la conception finale de l'exposition de ce travail en couleur problématique a dû ensuite être assumée par une jeune commissaire dont la spécialité est la conservation des images, non l'histoire de leur esthétique et de leur philosophie. En un premier temps, elle s'est sûrement respectueusement effacée (on est à Rochester, et il s'agit de Nathan Lyons), puis, une fois Lyons décédé, elle a dû quelque peu improviser. À cet égard, le choix du titre pour l'exposition, *In Pursuit of Magic* (qu'on aurait voulu autre, c'est-à-dire plus évocateur de l'œuvre et moins pseudo-poétique) est celui de Nathan Lyons, sans qu'il ait vu l'exposition réalisée. C'est sur un trottoir que Nathan a trouvé l'inspiration pour ce titre, vu calligraphié, et qu'il a reproduit par une photographie couleur monochromatique (bleutée elle aussi). Les manifestations de notre culture visuelle, urbaine et vernaculaire ont en fait été les sujets de sa quête, une quête où la magie a du mal à s'immiscer. De fait, ce titre, inadéquat quant au contenu de l'exposition, ajoute aux frustrations du spectateur averti désireux de voir le sens et l'essence d'une œuvre partagés avec un plus vaste public. De même, l'image de couverture du catalogue renforce cette impression de dérive dans le compromis. Ici les graphistes des éditions de la University of Texas ont visiblement opté pour une image qui leur seyait, car neutre et rendant le texte plus lisible. Malheureusement, elle ne reflète absolument pas le contenu du catalogue et de l'œuvre. Je terminerai donc cet essai par une métaphore tout droit issue du Tournoi des 6 nations (rugby) de cette fin de semaine : un essai non transformé pour causes multiples !

of badly processed and over-saturated Fuji Velvia transparencies, and the blue cast on the green of some trees and lawns make them look utterly artificial, as if they were made of plastic. It is true though that in many instances Lyons used colour as an effective added element in his photographs. One clear example is the photograph that I would call *Angel/Devil*. In spite of the ubiquitous blue cast, the slight orange of the texture of the two wings (more visible once the blue cast has been corrected) and the red of a devil's horns and tail are crucial to the dynamic quality and meaning of the image. So, whereas colour adds impact and meaning and expands the aesthetic qualities of Lyons's art to a new sphere in many cases, in others it becomes, at best, a distraction. The inadequate colour treatment in some of the photographs definitely impacts the body of work in terms of consistency and coherence, areas that were among Lyons's most obvious strengths.

New Can Be the Enemy of Good. What can be said, as a conclusion, about this exhibition and its catalogue?⁶ First, they are interesting documents, a first-hand look and a guide for visitors who want to discover a major body of work by a great American visionary of the second half of the twentieth century. Novice, student, museum habitué, or photographer – all will benefit from it. The catalogue should not be missed, as it adds to the exhibition an extremely well-documented biographical essay by Jessica McDonald – an excellent choice by the two curators.⁷ However, both the exhibition and its catalogue suffer from being compromises between a retrospective and the first presentation of a body of work in progress. Both would require more space for such an abundance of photographs. This project illustrates another interesting point: it can be problematic to show new work in progress, especially when the artist has not totally mastered a new technique. Under such conditions, the artist's absence makes the task almost impossible for those left to carry it to completion. Both exhibition and catalogue had been expected, especially three years after Lyons's final going



Untitled (Tucson), 2013, impressions jet d'encre / inkjet prints

1 Nathan Lyons: *In Pursuit of Magic*, George Eastman Museum (Rochester, État de New York), du 25 janvier au 9 juin 2019. 2 Walter Chappell, Syl Labrot, Nathan Lyons, *Under the Sun, the Abstract Art of Camera Vision*, Honeoye Falls, État de New York, Glyph Press, 1960. Republié en 1972 par *Aperture* sous la direction de Minor White. Deux notes à ce sujet : 1-la citation exacte est « *The eye and the camera sees more...* » où le verbe voir est conjugué au singulier comme si œil et appareil-photo ne formaient qu'une seule entité, en écho à Cartier-Bresson dans *Images à la sauvette* (*The Decisive Moment*) de 1952 où le Leica est le prolongement de l'œil. La phrase a été corrigée et le sens donc modifié sur le mur du musée où « see » a remplacé « sees » (« voient » a remplacé « voit »); 2-le livre est absent de l'exposition alors que les autres sont disposés sur des étagères en introduction aux images sur le mur et qu'il montre une étape importante de l'œuvre, celle où le photographe, emboitant le pas de Minor White et Walter Chappell, et d'une photographie héritière des « équivalents » d'Alfred Stieglitz développée alors dans les pages d'*Aperture*, se consacre à une certaine « abstraction » 3 Six des photographies d'*Under the Sun* furent retenues par Edward Steichen pour l'exposition *The Sense of Abstraction* (17/2 – 10/4/1960) au MoMA à laquelle participèrent aussi Callahan, Chappell, Chiarenza, Kepes, Labrot, Moholy-Nagy, Siskind et White, tous intimement connectés à Lyons. Voir : www.moma.org/documents/moma-master-checklist.326181.pdf [consulté le 14 mars 2019]. 4 *Notations in Passing Visualized by Nathan Lyons* (MIT Press, 1974), *Riding First Class on the Titanic* (MIT Press, 1999), *After 9/11* (Yale University Press, 2003), *Whiteout* [avec les poèmes de Marvin Bell] (Lodima Press, 2011), *Return Your Mind in Its Upright Position* (Artisanworks Press, 2014). 5 En effet, chaque photographie dans *The Americans* apparaît sur la page de droite, alors que la page de gauche demeure blanche. 6 Alors que seulement 63 des 154 cadres 40 × 50 cm que compte l'exposition sont consacrés au noir et blanc (dont les 2/3, certes, sont des diptyques alors que les photographies couleur occupent chacune un seul cadre). 7 Nathan Lyons et Carl Chiarenza, avec Rick Hock, « Speaking in Black and White », *Images*, vol. 45, n° 1 (printemps 2007), p. 4–11. Traduction de l'auteur de cet essai, voir la version en anglais pour l'original. 8 Jamie Allen, Lisa Hostetler et Jessica McDonald, *Nathan Lyons: In Pursuit of Magic*, Rochester, État de New York, George Eastman Museum, 2019, 304 pages, 55 \$.

Bruno Chalifour est photographe. Il enseigne et écrit sur la photographie depuis plus de 40 ans. Établi aux États-Unis depuis 1994, il a été rédacteur en chef du magazine *Afterimage*, publié par le Visual Studies Workshop, à Rochester, État de New York (2002–2005) et directeur de la Spectrum Gallery, à Rochester (2014–2015). Ses textes ont été publiés en France, en Australie, au Canada, au Royaume-Uni et aux États-Unis, et ses images ont fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives en France et aux É.-U.



Untitled (New York City), 2013, impression jet d'encre / inkjet print

out-of-focus. They could have been historical milestones generated under exceptional circumstances: the vision of a renowned artist, a local, national, even international celebrity, at the very end of his career (with all the perspective and wisdom that are associated with this stage) crossed with that of a curator from a totally different generation. Obviously, Lyons's original goal was different, probably biased by a survival instinct that pushed him to ignore hurdles that he had clearly identified for others at other times, as expressed in 2007. The responsibility for organizing the colour work fell upon a young curator, specialized in conservation and not so much in the aesthetics and philosophy of photography and the complex issues that Lyons questioned all his life. Her respect for the photographer's choice accounts for the size of a group of colour photographs somewhat inconsistent with the artistic rigour and coherence displayed in the preceding bodies of work in black and white. Another example of this discrepancy, in my view – I had known Lyons for thirty years – is the choice of the title of the show, which did not have the humour and relevance, the *décalage*, of the other titles. From all the photographs that he took for a period of over fifty years, the pursuit that emerges is not that of magic but that of meaning, of a humanistic and understanding connection with our environment and with our fellow human beings. His photography has been a constant questioning of human values, aspirations, frustrations, and culture, always expressed through his visual language of choice, photography. That is what he should and will be remembered for. There's nothing magical in that, just an enlightened mind relentlessly at work and expressing itself through a mastered medium of choice. English version by Bruno Chalifour

1 Nathan Lyons: *In Pursuit of Magic*, George Eastman Museum (Rochester, NY), January 25–June 9, 2019. 2 See Jessica McDonald, *Nathan Lyons: Selected Essays, Lectures, and Interviews* (Austin: University of Texas Press, 2012). 3 The actual quotation is, "The eye and the camera sees more than the mind knows," as if eye+camera=1. 4 Jack Kerouac in the introduction to *The Americans* (1959). 5 Nathan Lyons and Carl Chiarenza, with Rick Hock, "Speaking in Black and White," *Images* 45, no. 1 (Spring 2007:4–11). 6 Jamie Allen, Lisa Hostetler, and Jessica McDonald, *Nathan Lyons: In Pursuit of Magic* (Rochester, NY: George Eastman Museum, 2019). 7 For more context on Lyons, see McDonald, *Nathan Lyons*. The University of Texas Press is also the printer of the catalogue *In Pursuit of Magic*, in which the duotone printing, which adds a yellowish gray to Lyons's otherwise neutral photographs, is not totally successful; nor is the choice of a bland photograph for the cover, probably selected by the graphic designers who needed a simple background for their text, which does really represent the work shown inside the book.

Bruno Chalifour is a photographer who has been teaching and writing about photography for more than forty years. He moved to the United States in 1994 and was editor-in-chief of the magazine *Afterimage*, published by the Visual Studies Workshop, in Rochester, New York (2002–05) and director of *Spectrum Gallery*, in Rochester (2014–15). His essays have been published in France, Australia, Canada, the United Kingdom, and the United States, and his images have been in numerous solo and group exhibitions in France and the United States.