De l'exposition au livre d'art

Éléments pour une étude de la genèse au long cours de *The History of Photography* (1937-1982)

Chi-Ming Lin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1462>

DOI : 10.4000/genesis.1462

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2015

Pagination : 67-77

ISBN : 978-2-84050-992-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Chi-Ming Lin, « De l'exposition au livre d'art », *Genesis* [En ligne], 40 | 2015, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 16 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1462> ; DOI : 10.4000/genesis.1462

De l'exposition au livre d'art

Éléments pour une étude de la genèse au long cours de *The History of Photography* (1937-1982)

Chi-Ming Lin

L'historien de la photographie américain Beaumont Newhall (1908-1993), fondateur et premier conservateur du département de la Photographie du MoMA (Museum of Modern Art) de New York, est une figure emblématique de l'histoire de la photographie. *The History of Photography* est son ouvrage le plus connu, mais ses mémoires ont fait l'objet d'un livre passionnant intitulé *Focus: Memoirs of a Life in Photography*¹ publié en 1993.

Beaumont a épousé Nancy Wynne Parker (1908-1974) en 1936. Pendant les années 1942-1945 (période durant laquelle les États-Unis sont entrés dans la Seconde Guerre mondiale), elle a travaillé au MoMA comme « *acting curator of photography* », remplaçant Beaumont, mobilisé. Conservatrice remarquable, éditrice, Nancy a organisé les rétrospectives de Paul Strand et d'Edward Weston et initié des projets de publication de grands photographes américains.

Après la guerre, en avril 1946, Beaumont est obligé de démissionner à la suite d'un conflit de fond avec le nouveau directeur du département de la Photographie, Edward Steichen, les nouvelles orientations relevant plus d'un projet communicationnel qu'artistique. Beaumont a ensuite été nommé à la tête du musée de la Photographie George Eastman House à Rochester (NY) (1949-1971).

Une *Histoire* issue de l'exposition

*The opportunity given me that day by the museum to direct what would become a seminal exhibition of the history of photography, and to write a book-length catalogue was the beginning of a life long career*².

Cette phrase, qui témoigne du processus de conception de l'exposition « *Photography 1839-1937* » (MoMA, 17 mars-18 avril 1937) contient des informations importantes sur la relation entre l'exposition et le livre de Beaumont Newhall, *The History of Photography*. L'exposition « *Photography* » est fondatrice. Avec les grandes expositions organisées par le directeur du MoMA Alfred Barr lui-même en 1936, « *Cubism and Abstract Art* », « *Fantastic Art, Dada and Surrealism* » et, en 1938-1939, « *Bauhaus 1919-1928*³ », elle constitue le fondement muséographique du MoMA et fera date. À sa manière, elle écrit une partie de l'histoire de l'art moderne.

Ces quatre expositions ont conduit à la publication d'un catalogue qui s'apparente à un livre quant au nombre de pages et au sérieux de ses propos. Toute sa vie, et jusqu'en 1982, Beaumont Newhall ne cessera pas de réécrire et de rééditer ce livre.

Du point de vue strictement génétique, il serait possible d'analyser le processus de création de ce catalogue en prenant en compte ses rééditions et ses réécritures successives. Le travail serait réalisable : les archives de Newhall recèlent en effet une collection très riche de documents relatifs à la préparation de *The History*

1. Beaumont Newhall, *Focus: Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Bulfinch Press, 1993 [désormais *Focus*].

2. « L'opportunité qui me fut offerte par le musée de diriger ce qui allait devenir une exposition fondatrice de l'histoire de la photographie et d'en écrire le livre-catalogue, marqua le début de ma carrière », *Focus*, p. 46.

3. Christopher Phillips, « The Judgement Seat of the Photography », dans *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, dir. Richard Bolton, Mass. Cambridge, MIT Press, 1989, p. 18.

of Photography⁴. Par une analyse précise des archives qui prendrait appui sur le processus conduisant de la préparation de l'exposition photographique à l'écriture de l'ouvrage, on mettrait en évidence la rationalisation de la collection, le rôle soutenu de la bibliothèque de recherche, l'importance des essais à caractère scientifique dans le catalogue ; tous fruits des évolutions modernistes apportées par le MoMA⁵ dans l'univers du musée. L'impact de ce nouveau contexte sur l'écriture d'une histoire de la photographie, elle aussi marquée de modernité, serait étudié. Dans le cadre du présent article, je me contenterai de mentionner l'opportunité de faire cette étude, sans pouvoir l'entreprendre, compte tenu de l'ampleur du travail qui serait à effectuer.

Les images constituent une autre porte d'entrée pour une exploration génétique de *The History of Photography*. De fait, une histoire de la photographie ne s'écrit pas sans images. Le choix et l'emplacement de celles qui illustrent les propos de l'historien sont capitaux, non seulement comme support pour la compréhension du texte, mais aussi par leur valeur propre. Par ailleurs, sélectionner les images pour un livre, les mettre à leur juste place, s'apparentent, d'une certaine manière, au travail d'un commissaire d'exposition.

Les matériaux d'une telle analyse génétique sont riches : nous disposons de nombreuses versions de l'ouvrage, toutes éditées par le MoMA :

- le catalogue de l'exposition « *Photography 1839-1937* », publié en 1937 ;
- la réédition de ce catalogue, en 1938, *Photography: A Short Critical History* ;
- *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, publié en 1949, réécriture complète de la précédente version ;
- *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, édition revue et augmentée, 1964 (notée comme « *Fourth edition* ») ;
- l'édition 1971, réimpression de la précédente (« *Fourth edition, second printing* ») ;
- l'édition 1978, réimpression de la précédente (« *Fourth edition, fifth printing* ») ;
- *The History of Photography: From 1839 to the Present Day completely revised and enlarged edition*, 1982

(les éditions ultérieures ne sont que des réimpressions de cette édition, elle-même indiquée comme « *Fifth edition* »).

Cette liste de sept « versions », mais de cinq « éditions » conduit à deux remarques préliminaires.

Le chiffre sept provient de Beaumont Newhall lui-même. Dans l'appareil critique de ses mémoires, *Focus: Memoirs of a Life in Photography*, il note que le catalogue de 1937 et sa réédition de 1938 sont les premiers à avoir été publiés. Par ailleurs, il accompagne le titre de son « Histoire », « *The History of Photography: From 1839 to the Present Day* », d'une parenthèse : (*Revised and enlarged in 1964, 1971, 1978, and 1982*)⁶. En respectant la volonté de l'auteur, je retiens donc le chiffre de sept versions d'un ouvrage, édité et réédité de 1937 jusqu'à nos jours.

D'une version à l'autre, le paysage rencontré diffère. Ainsi, de la première version de 1937 à la deuxième de 1938, le titre est profondément modifié : « *Photography* » devient « *Photography: A Short Critical History* ». Un catalogue d'exposition est devenu un livre, qui se présente comme une Histoire de la photographie, même courte. Puis, en 1949, apparaît la publication de *The History of Photography: From 1839 to the Present Day* avec le prétentieux article défini⁷. Sur la page réservée aux mentions des droits, il est seulement indiqué : « *Copyright 1949. The Museum of Modern Art, New York. Printed in the USA* ». La relation entre cette version et les précédentes n'est mentionnée que dans l'avant-propos : l'auteur déclare que si cette version repose sur les recherches effectuées pour les deux versions précédentes, elle est entièrement réécrite et bénéficie de nouvelles

4. La première série des archives Newhall est constituée des Research files, 1843-1993 ca. 66 lin. ft : A. Box 1-134, archives classées par ordre alphabétique, principalement par noms de personne, mais aussi par termes techniques, pays, genres ; B. Box 135-136, *notebooks* sur photographes et artistes.

5. Christopher Phillips, « The Judgement Seat of the Photography », art. cit., p. 19.

6. *Focus*, p. 256.

7. L'idée de ce titre vient de l'éditeur Dick Simon, qui l'a imposé malgré la résistance de Newhall, *Focus*, p. 177.

Fig. 1 : Catalogue de l'exposition de 1937, *Photography 1839-1937* (New York, MoMA)

illustrations⁸. La version de 1964 est indexée comme « quatrième édition ». Elle résulte d'une nouvelle réécriture de Beaumont Newhall, qui affirme qu'elle est la quatrième édition du texte, révisé et augmenté⁹, à l'origine publié dans le catalogue de l'exposition de 1937¹⁰.

À partir de 1964, l'auteur comme l'éditeur numérotent les différentes éditions à partir du catalogue de 1937. Les versions de 1971 et de 1978 ne sont pas totalement nouvelles mais des réimpressions avec mise à jour de la bibliographie. Cette manière de procéder crée un lien très fort entre l'exposition et le livre, même si les modifications successives sont importantes et l'extension temporelle nécessairement ample, puisque le cadre inclut chaque fois une nouvelle période.

8. Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, New York, MoMA, 1949, p. 5.

9. Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, New York, MoMA, 1949, p. 5.

10. Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, New York, MoMA in collaboration with GEH, 1964, p. 5.

De toutes les évolutions marquant ces cinq éditions successives de 1937 à 1982, celle qui lie la première à la deuxième devrait être la plus importante : un catalogue d'exposition (fig. 1) est devenu un livre d'histoire. L'observation attentive, page après page, montre qu'il n'en est rien. En effet, le catalogue du MoMA était déjà conçu comme un livre, avec un format presque carré et une reliure rigide couverte de tissu. Les trois autres catalogues d'expositions fondatrices mentionnées plus haut se présentent de manière similaire.

La structure de ce livre-catalogue se lit dans la table des matières : après les remerciements d'usage vient un très long texte de quatre-vingts pages (p. 11-90), suivi d'une bibliographie succincte. Lui succède le catalogue proprement dit, avec la liste complète des œuvres exposées, numérotées jusqu'à 841.

Dans l'édition de 1938, qui se veut réédition du catalogue sous forme de livre, non seulement le titre a changé, mais l'organisation est très différente. Le long texte, désormais mentionné dans la table des matières, vient après la préface, suivi de la liste des reproductions et de la section où se trouvent ces reproductions ; en fin d'ouvrage, une note biographique et la bibliographie. Dans *Focus*, Beaumont Newhall affirme n'avoir rien changé au texte et n'avoir fait que remplacer le catalogue obsolète des œuvres exposées par une biographie succincte et une bibliographie de chaque photographe mentionné dans l'ouvrage, donnant ensuite à ce livre un titre plus précis que le précédent. Cependant, une lecture attentive montre qu'il a effectué de nombreuses modifications du texte dans ce transfert d'un catalogue en un livre :

- à partir de la page 30, les passages concernant le daguerréotype sont supprimés des mentions en lien avec l'exposition ; la notation originale concernant le « *paper negative* » est entièrement supprimée (p. 31 en 1937, la même page en 1938) ;

- le titre de la section « *Esthetics of Primitive Photography* » est modifié en « *Basic Esthetics of Photography* » ;

- à la page 51, la phrase concernant « *Eyes of the World* » est supprimée ;

Fig. 2 : Frontispice de l'édition de 1949 de *The History of Photography*

– à la page 63, la section « *The Photo-sécession* » est transformée en « *Alfred Stieglitz* » avec une modification importante du texte. Le passage sur la photo du Lake George par Stieglitz qui se trouve au frontispice de cette édition est ajouté ;

– à la fin du texte, le nom de l'auteur de la photographie a disparu¹¹.

De l'édition de 1938 à celle de 1949, l'ampleur des transformations est beaucoup plus importante. Non seulement le texte est presque entièrement réécrit, ainsi que le déclare l'auteur, mais la structure de l'ouvrage est profondément modifiée. Dans cette édition marquée par la première utilisation du titre moderne de l'ouvrage, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, la plus grande innovation se rencontre dans la relation entre le texte et l'image. Les reproductions ne sont plus regroupées en fin de livre comme dans un catalogue classique, mais, de tailles différentes et sans numérotation, elles ponctuent le texte au gré des nécessités. Le frontispice (fig. 2) n'est plus illustré par

le *Lake George* de Stieglitz (1844-1946), mais par une reproduction en couleurs de *Waterfront* (1946) d'Edward Weston (1886-1958). Il est indiqué en outre que cette image est reproduite à partir d'une *Kodachrome Transparency*.

Dans cette nouvelle édition, le texte est plus long, l'organisation des chapitres a été repensée. Deux thèmes, la presse (« *Printed page* ») et la couleur (« *In color* »), ont acquis de l'importance et ont chacun leur chapitre.

L'édition de 1964 présente également de nombreuses innovations, mais la structure générale se stabilise : un nouveau chapitre sur les tendances nouvelles est ajouté (« *Recent trends* ») et quelques titres de chapitre sont modifiés. « *The Straight approach* » devient « *Straight photography* » ; « *Experiments in abstraction* » se transforme en « *The Quest for form* ». Le frontispice est supprimé, et l'ouvrage n'est plus dédié (l'édition de 1949 est encore dédiée à Stieglitz). Chaque chapitre

11. Trois légendes d'image sont aussi modifiées (celles des numéros 12, 19, 21) : cela concerne soit l'attribution, soit la date.

cependant commence par une image en pleine page placée en regard du début du texte. Le format est plus grand, plus allongé et il est indiqué que l'ouvrage est une collaboration entre le MoMA et George Eastman House à Rochester. En couverture de l'édition papier se trouve une photo de George Eastman : l'homme, sur le pont d'un bateau, manipule un appareil Brownie (fig. 3).

L'édition actuelle de *The History of Photography* (fig. 4), sa cinquième édition, n'a pas beaucoup évolué dans son format et dans l'organisation des chapitres. Cependant, les illustrations sont plus nombreuses et le nombre de pages s'est accru, passant de 216 à 320. Les photographies en noir et blanc qui étaient au nombre de 210 passent à 287. S'y ajoutent désormais quatorze photographies en couleurs. Cette nouvelle édition

rend compte de l'état des recherches contemporaines en histoire de la photographie. La période d'invention, notamment, est présentée de manière plus précise : daguerréotype et calotype ont maintenant chacun leur propre chapitre. L'ensemble donne l'impression d'un grand « *textbook* » classique. La photo de couverture reproduit le *Chauffeur* de Rodchenko (1933) présent dans la collection du MoMA. La mention de la collaboration entre le MoMA et le Musée de Rochester disparaît. La quatrième de couverture retrace la carrière universitaire de Beaumont Newhall, mise sur le même plan que sa carrière dans le monde des musées.

Ainsi la genèse et les transformations successives de *The History of Photography* ont-elles occupé plus de la moitié de la vie de Beaumont Newhall. Une analyse

Fig. 3 : Couverture de l'édition de 1964 de *The History of Photography*

Fig. 4 : Couverture de l'édition de 1982

Fig. 5 : Frontispice de l'édition de 1938, *Photography. A short critical History*

plus précise rendrait compte des efforts effectués pour constituer la photographie en art autonome par un photographe dont le rôle historique fut très important.

Stieglitz et ses images

Quand Beaumont Newhall demande à Stieglitz d'être à la tête du comité consultatif (*advisory committee*) de son exposition, en 1937, il se voit opposer un refus. Ce dernier ne veut pas non plus prêter ses œuvres, estimant que Beaumont Newhall n'a pas la capacité de réaliser un tel projet¹². Ne furent finalement exposées que des œuvres de Stieglitz déjà publiées, c'est-à-dire des photogravures de qualité issues de la revue *Camera Work*, dirigée par ce dernier.

L'hostilité entre Stieglitz et Newhall laisse des traces dans le catalogue. Stieglitz y figure principalement dans la section *Photo-secession*. Il est d'abord présenté comme le chef du groupe Photo-secession et ses propres photos sont déclarées choisies parmi une sélection effectuée pour la collection permanente de la galerie d'art Albright à Buffalo¹³. On y trouve la reproduction du *Terminal* de 1892. Une autre œuvre de Stieglitz, le *Steerage* de 1907, aurait pu illustrer la section sur la *Straight photography* dont elle est la figure de proue. Elle est cependant incluse dans la section sur la *Photo-secession*. Le nom de

Stieglitz n'est pas même mentionné dans le chapitre sur la *Straight photography*. De nos jours, cela ferait scandale.

Fait remarquable : dans l'édition de 1938 le texte sur la *Straight photography* n'est pas modifié, une autre photo de Stieglitz est présente à la place symboliquement importante du frontispice (fig. 5) : *Grape Leaves and House, Lake George, New York, 1934*. L'ouvrage même est dédié à Stieglitz.

À quoi tient donc ce revirement radical dans l'écriture d'une histoire de la photographie ? De manière anecdotique, on notera la réconciliation entre Alfred Stieglitz et Beaumont Newhall. Cependant, après l'ouverture de l'exposition de 1937, l'historien Lewis Mumford (1895-1990) a fait paraître un article dans le *New Yorker*. Tout en célébrant la réussite et la qualité de l'exposition, il attire l'attention sur l'absence d'œuvres récentes de Stieglitz : « une omission étonnante qui appelle au moins une explication¹⁴ ». Lors de la révision du catalogue en vue d'une nouvelle publication sous le titre *Photography: A Short Critical History*, Beaumont Newhall souhaita dédier cet ouvrage à Stieglitz et mettre

12. La première rencontre entre Beaumont Newhall et Alfred Stieglitz fut désastreuse. Beaumont se souvient d'avoir posé à son interlocuteur une question technique à la galerie *An American Place* et de n'avoir reçu qu'une réponse froide et méprisante, *Focus*, p. 46.

13. Beaumont Newhall, *Photography: 1839-1937*, New York, MoMA, 1937, p. 65.

une de ses œuvres en frontispice. Il demanda l'aide de Lewis Mumford, ami de longue date de Stieglitz, qui obtint l'accord de ce dernier. L'un et l'autre sont, depuis, devenus amis. Ils le sont restés jusqu'à la mort du photographe, en 1946. Dans ses mémoires, donc de manière rétroactive, Beaumont Newhall estime simplement que Stieglitz a sa façon à lui de tester la sincérité des gens.

Dans la photo *Lake George* d'Alfred Stieglitz, la forme géométrique de la maison blanche contraste avec le feuillage noir de la vigne au premier plan. Mais elle fait aussi référence à la peinture de Georgia O'Keeffe, la femme de Stieglitz, artiste-peintre auteur d'une toile célèbre représentant une fenêtre de la maison du Lake George (fig. 6). Or, cette fenêtre se trouve au centre même de la photographie.

Dans la troisième édition de *The History of Photography*, la photographie *Lake George* ne sert plus de frontispice, mais elle est présente à l'intérieur du livre (fig. 7), en regard d'un portrait de O'Keeffe réalisé par Stieglitz lui-même.

Dans l'édition suivante de 1964 (fig. 8), l'image *Lake George* est placée à l'intérieur du chapitre sur la « *Straight photography* », comme dans l'édition précédente, mais elle est cette fois mise en regard de *Equivalent* de Stieglitz, photographie réalisée en 1930. Le portrait de O'Keeffe de 1932 est aussi remplacé par une autre photographie d'elle, toujours réalisée par Stieglitz, mais dont la prise de vue se situe en 1922. La version de la photo *Lake George* est aussi légèrement différente : elle provient maintenant d'un tirage faisant partie de la collection du musée George Eastman House (GEH), quand l'image précédente était issue d'une copie que Beaumont était allé chercher directement à la galerie An American Place. Ce tirage collectionné par le musée GEH est cadré de manière légèrement différente de la copie offerte par Stieglitz lui-même. Privée d'une partie du portique à gauche et de la fenêtre d'en haut, l'image se recentre et le contraste s'accroît entre la fenêtre (la culture) et la nature représentée par l'échappée sur le lac et la vigne du premier plan. Cependant, la qualité des gris est moindre et l'on peut se demander pourquoi avoir remplacé le tirage fourni par l'auteur même. Il est possible que la raison en soit institutionnelle : en tant que

Fig. 6 : Georgia O'Keeffe, *Farmhouse Window and Door*, 1929, peinture

directeur du George Eastman House, Beaumont Newhall se devait certainement d'en valoriser la collection.

La photographie *Lake George*, qui condense tant d'histoires relationnelles entre Alfred Stieglitz et Beaumont Newhall, n'est plus retenue dans l'édition finale et actuelle de *History of Photography*. L'amitié qui liait les deux hommes reste bien présente cependant. En effet, la photographie *New York-Night* (fig. 9) témoigne de leur première rencontre : c'est lors d'une visite de l'exposition de cette série de vues de New York prises à travers des fenêtres situées en hauteur que Beaumont Newhall eut pour la première fois l'occasion de s'adresser à Stieglitz¹⁵.

14. *Focus*, p. 53.

15. *Focus*, p. 46.

Fig. 7 : Troisième édition de *The History of Photography*, 1949, p. 146-147 Fig. 8 : Quatrième édition de *The History of Photography*, 1964, p. 114-115

Fig. 9 : Cinquième édition de *The History of Photography* (1982), p. 172
New York-Night d'Alfred Stieglitz (1931)

Le modèle « exposition »

La théorie génétique a pris pour modèle, dans son développement, la genèse textuelle, divisée en phases d'écriture, phase rédactionnelle et phase éditoriale¹⁶. Cependant, lorsqu'il convient de prendre en compte les images, approche indispensable dans l'analyse d'une histoire de la photographie, le schéma de la genèse

textuelle ne suffit plus. Les problématiques se déplacent. Elles se tournent vers l'obtention et l'organisation des documents existants, leur sélection, leur stratégie de placement, leur mise en regard, la modification des tirages utilisés selon des considérations personnelles, historiques

16. Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 32-49.

ou même institutionnelles. Le processus concerné est plus proche de l'organisation d'expositions, du travail du commissaire, que de celui de l'écrivain. *Focus* de Beaumont Newhall montre comment ces processus de genèse textuelle – préparation, écriture, rédaction, édition,

etc. – côtoient le résultat de pratiques et de méthodes de travail d'un commissaire-historien : recherche des documents originaux, analyses et mises au point, mise en exposition. Une génétique de l'exposition reste à élaborer. Elle ouvrirait la voie vers celle du livre de photographie.

CHI-MING LIN est docteur de l'École des hautes études en sciences sociales, actuel directeur et professeur du Département d'arts et design de l'Université de l'éducation de Taipei (Taïwan). Ses champs de recherche comprennent l'étude des images, l'esthétique et la pensée contemporaine française. Il a publié des dizaines d'articles en chinois, français, anglais et italien, dont récemment : « Mutiplicité et tension : sur l'histoire de la photographie et le portrait photographique » (2013).

linvertigo@gmail.com

Résumés

De l'exposition au livre d'art.

Éléments pour une étude de la genèse au long cours de *The History of Photography* (1937-1982)

The History of Photography par Beaumont Newhall, conservateur fondateur du département de la Photographie du MoMA de New York, est l'ouvrage représentatif du paradigme moderniste de l'écriture de l'histoire de la photographie. L'article retrace d'abord comment cet important ouvrage, né d'un catalogue d'exposition, a évolué au fil des cinq éditions successives. La sélection et l'emplacement des images constituent un autre volet du travail de Newhall ; la place emblématique des œuvres d'Alfred Stieglitz dans les différentes éditions du livre dévoile des stratégies et des pensées qui posent l'auteur de cette *Histoire* en figure de « curator » (commissaire d'exposition). La fin de l'article propose de remplacer le modèle de génétique textuelle par un « modèle exposition », afin de mieux tenir compte du rôle de l'iconographie et du travail déterminant du commissaire-historien dans la genèse de ce type d'ouvrage.

The History of Photography by Beaumont Newhall, the curator who founded MoMA's Department of Photography in New York, represents the modernist paradigm for writing the history of photography. This article first determines how this important book, derived from an exhibition catalog, evolved over five successive reprints. The selection and placing of the images constitute another aspect of Newhall's work. The emblematic position of Alfred Stieglitz' works in the various editions of the book reveal strategies and ideas that make of this *History*'s author the very figure of the curator. The end of this article suggests replacing the textual genetics model by an "exhibition" model, to better reflect the role of iconography and the decisive work of the historian-curator in the genesis of this kind of book.

The History of Photography von Beaumont Newhall, Gründer und Kustos der Abteilung für Photographie am MoMA in New York, ist das repräsentative Werk über das modernistische Paradigma unter den Schriften zur Geschichte der Photographie. Der Artikel beschreibt zuerst, wie dieses wichtige Werk, welches ursprünglich aus einem Ausstellungskatalog hervorging, sich im Verlauf von fünf aufeinanderfolgenden Ausgaben entwickelt hat. Die Auswahl und die Platzierung der Bilder stellen einen weiteren Teil des Werks von Newhall dar; der emblematische Platz, der den Werken von Alfred Stieglitz in den verschiedenen Ausgaben des Werkes eingeräumt wird, lässt Strategien und Gedanken des Autors dieser *History* in seiner Rolle als „Kurator“ erkennen. Am Ende des Artikels wird versucht, das Modell der Textgenese durch ein „modèle exposition“ zu ersetzen, um der Rolle der Ikonographie sowie seiner maßgebenden Arbeit als Kurator und Historiker, welche die Genese eines solchen Werkes bestimmt, besser gerecht zu werden.

The History of Photography de Beaumont Newhall, conservador fundador del Departamento de Fotografía del MoMA de Nueva York, es una obra representativa del paradigma modernista de la escritura de la historia de la fotografía. El presente artículo muestra, en primer lugar, cómo esta obra importante, realizada a partir de un catálogo de exposición, evolucionó a lo largo de cinco ediciones sucesivas. La selección y la ubicación de las imágenes constituyen otro aspecto del trabajo de Newhall; el lugar emblemático que ocupan las obras de Alfred Stieglitz en las diferentes ediciones del libro ponen de manifiesto las estrategias y las reflexiones que identifican al autor de esta *Historia* con la figura del "curator" (curador de exposición). El final del artículo propone la sustitución del modelo de genética textual por un "modelo exposición" a fin de tomar en consideración más cabalmente el papel de la iconografía y del trabajo determinante del curador-historiador en la génesis de este tipo de obra.

The History of Photography di Beaumont Newhall, conservatore e fondatore del dipartimento di fotografia del MoMA di New York, rappresenta il paradigma modernista della scrittura della storia della fotografia. L'articolo ripercorre anzitutto l'evoluzione – lungo le sue cinque edizioni successive – di quest'opera importante, nata da un catalogo di una mostra. La scelta e la collocazione delle immagini e il posto emblematico delle opere di Alfred Stieglitz nelle diverse edizioni del libro, svelano strategie e riflessioni che pongono l'autore di questa *Storia* in un ruolo di curatore. La fine dell'articolo propone di sostituire il modello di genetica testuale con un "modello espositivo", per meglio tener conto del ruolo dell'iconografia e del lavoro determinante del curatore-storico nella genesi di questo tipo di opera.

The History of Photography de Beaumont Newhall, fundador do departamento de Fotografia do MoMA de New York, é bom representante de um paradigma modernista na escrita de obras históricas desta especialidade. Nascida como catálogo de uma exposição, esta importante obra evoluiu ao longo de cinco sucessivas edições. A seleção e colocação das imagens é uma marca fundamental, com destaque para os lugares emblemáticos atribuídos a obras de Alfred Stieglitz nas diferentes edições, revelando as estratégias e as ideias do autor enquanto "curator", comissário de exposições. Este artigo propõe que o modelo da genética textual seja aqui substituído por um "modelo de exposição", que melhor dará conta do papel da iconografia e do trabalho específico do comissário-historiador na gênese deste tipo de livro.