



(典藏版)

THE BITTER YEARS

艰难岁月

[卢森堡] 弗朗索瓦丝·普斯 编 唐艺元 译

爱德华·斯泰肯
眼中的美国农业安全局影像

浙江出版联合集团 浙江摄影出版社

典藏版

艰难岁月

爱德华·斯泰肯眼中的
美国农业安全局影像

[卢森堡] 弗朗索瓦丝·普斯 编

唐艺元 译



浙江出版联合集团

浙江摄影出版社

THE BITTER YEARS

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd, London

Copyright ©2012 Centre national de l'audiovisuel (CNA), Luxembourg

Section 8, 56, 101 and 107 from The People, Yes by Carl Sandburg, copyright 1936 by Harcourt, Inc. and renewed 1964 by Carl Sandburg, reprinted by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

This edition first published in China in 2017 by Zhejiang Photographic Press, Hangzhou

Chinese edition © Zhejiang Photographic Press

浙江摄影出版社拥有中文简体版专有出版权，盗版必究。

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字：11-2013-99号

图书在版编目 (CIP) 数据

艰难岁月：爱德华·斯泰肯眼中的美国农业安全局
影像：典藏版 / (卢森堡) 弗朗索瓦丝·普斯
(Francoise Poos) 编；唐艺元译。—杭州：浙江摄影
出版社，2017.1

ISBN 978-7-5514-1623-8

I. ①艰… II. ①弗… ②唐… III. ①新闻摄影—美国—现代—摄影集 IV. ①J439.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 295995 号

(典藏版)

艰 难 岁 月

爱德华·斯泰肯眼中的
美国农业安全局影像

[卢森堡] 弗朗索瓦丝·普斯 编

唐艺元 译

翻译支持：映画廊·像素工作室

责任编辑 程 禾

装帧设计 任惠安

责任校对 朱晓波

高余朵

责任印制 朱圣学

校色监印 郑幼幼

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地址：杭州市体育场路347号

邮编：310006

电话：0571-85159646 85159574 85170614

网址：www.photo.zjcb.com

经销：全国新华书店

制版：杭州美虹电脑设计有限公司

印刷：浙江影天印业有限公司

开本：635×1000 1/8

印张：36

2017年1月第1版 2017年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5514-1623-8

定价：268.00元

目 录

- 6 **制高点：重温“艰难岁月”**
让·巴克
- 11 **有关权力与政治：斯泰肯在现代艺术博物馆**
阿里亚纳·波莱
- 21 **宣传的证明还是宣传的工具：何为摄影的角色？**
加布里埃尔·博雷
- 29 **“我们时代的鲜活记录”：构建与拆解农业安全局文献**
迈尔斯·奥维尔
- 42 **水塔：文化的蓄水池**
安托瓦妮特·洛朗
- 49 **“艰难岁月”**
图版
- 281 **注释**
- 284 **推荐书目**
- 285 **图片版权**
- 286 **致谢**

典藏版

艰难岁月

爱德华·斯泰肯眼中的
美国农业安全局影像

[卢森堡] 弗朗索瓦丝·普斯 编

唐艺元 译



浙江出版联合集团

浙江摄影出版社

THE BITTER YEARS

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd, London

Copyright ©2012 Centre national de l'audiovisuel (CNA), Luxembourg

Section 8, 56, 101 and 107 from The People, Yes by Carl Sandburg, copyright 1936 by Harcourt, Inc. and renewed 1964 by Carl Sandburg, reprinted by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

This edition first published in China in 2017 by Zhejiang Photographic Press, Hangzhou

Chinese edition © Zhejiang Photographic Press

浙江摄影出版社拥有中文简体版专有出版权，盗版必究。

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字：11-2013-99号

图书在版编目 (CIP) 数据

艰难岁月：爱德华·斯泰肯眼中的美国农业安全局
影像：典藏版 / (卢森堡) 弗朗索瓦丝·普斯
(Francoise Poos) 编；唐艺元译。—杭州：浙江摄影
出版社，2017.1

ISBN 978-7-5514-1623-8

I. ①艰… II. ①弗… ②唐… III. ①新闻摄影—美国—现代—摄影集 IV. ①J439.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 295995 号

(典藏版)

艰 难 岁 月

爱德华·斯泰肯眼中的
美国农业安全局影像

[卢森堡] 弗朗索瓦丝·普斯 编

唐艺元 译

翻译支持：映画廊·像素工作室

责任编辑 程 禾

装帧设计 任惠安

责任校对 朱晓波

高余朵

责任印制 朱圣学

校色监印 郑幼幼

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地址：杭州市体育场路347号

邮编：310006

电话：0571-85159646 85159574 85170614

网址：www.photo.zjcb.com

经销：全国新华书店

制版：杭州美虹电脑设计有限公司

印刷：浙江影天印业有限公司

开本：635×1000 1/8

印张：36

2017年1月第1版 2017年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5514-1623-8

定价：268.00元

第1页 玛丽昂·波斯特·沃尔科特

老房子前的黑人小孩，脚下是一片被严重侵蚀的土地。北卡罗来纳州韦德斯博罗附近。1938年12月。

第2-3页 多萝西娅·兰格

接受农村重建计划援助的农民的家。加利福尼亚州图拉雷县。1938年11月。

致读者

本书中的图版所对应的是爱德华·斯泰肯从农业安全局（FSA）文献中挑选出来并在“艰难岁月1935-1941”展览上展出的作品。展览最初于1962年在纽约现代艺术博物馆（MoMA）举行。对我们来说，颇为重要的是要重现这些由卢森堡国家视听中心保存下来的摄影原作的物理特征，而不仅仅是展示一系列的影像。1962年，冲印出来的照片被直接固定在了实木纤维板上，先是在美国巡展，然后又在欧洲巡展。虽然照片板被保存了下来，却也留下了时间的印记——通常肉眼即可看出，并且这些照片板如今已成为关于展出作品的历史的一部分。这些痕迹还能在本书一些图片中窥见。

现代艺术博物馆的展览被分为了若干个主题，我们根据现有记录尽可能地遵循展览原初的主题。此外，在展览中穿插文字是斯泰肯策展理念中的重要组成部分。从富兰克林·D·罗斯福1937年任职演说中引用的一句话奠定了展览基调，从卡尔·桑德堡的散文史诗《人民，是的》（1936年）中摘选的诗句强调了对美国民众所带有的英雄主义的视角。照片中的男女老少在接受FSA摄影师采访时所说的话也被摘录于此，仿佛他们的思考与感叹是直接对着观众表达的。本书中图片之间的粗体字正是在斯泰肯的展览上所用到的。

FSA的原版照片附有详细的图说，不仅包含摄影师名字、时间与地点，还包括摄影师对于拍摄对象的记录笔记。这些图说没有呈现在展览上，但却连同国会图书馆馆藏的原版照片的编目号码一起被仔细地记录在了照片板的背面。

出于完整性的考虑，我们决定将图说也一同出版，在保留原文的基础上，我们提升了可读性，并对地点、时间上的错误进行了调整和修正。国会图书馆的编目号码列在书末的图片版权说明中。



STATE STREET

State Street 是“艰难岁月”展览的荣誉赞助人

目 录

- 6 **制高点：重温“艰难岁月”**
让·巴克
- 11 **有关权力与政治：斯泰肯在现代艺术博物馆**
阿里亚纳·波莱
- 21 **宣传的证明还是宣传的工具：何为摄影的角色？**
加布里埃尔·博雷
- 29 **“我们时代的鲜活记录”：构建与拆解农业安全局文献**
迈尔斯·奥维尔
- 42 **水塔：文化的蓄水池**
安托瓦妮特·洛朗
- 49 **“艰难岁月”**
图版
- 281 **注释**
- 284 **推荐书目**
- 285 **图片版权**
- 286 **致谢**

制高点：重温“艰难岁月”

让·巴克



1936年，多萝西娅·兰格在加利福尼亚州的拍摄途中。“艰难岁月”展览的208幅照片中，有她的84幅。

1962年的展览

“艰难岁月1935-1941”是1962年爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）以摄影部名誉主任的身份在纽约现代艺术博物馆（MoMA）所做的最后一次展览。他从美国农业安全局（FSA）的文献里挑选了12位摄影师的共208幅照片。FSA文献是早于该展览30年的一个著名的纪实项目，属于富兰克林·D·罗斯福总统推行的“新政”的一部分。斯泰肯选用的这个展览名称是意味深长的：“艰难岁月”一词将重点落在了美国大萧条时期人类社会的戏剧性方面，展示了被经济崩溃和自然灾害打击的农业人口最为凄惨的影像。

“艰难岁月”展览所选用的照片中，斯泰肯的密友——多萝西娅·兰格的作品远多于其他11位摄影师。兰格对于移民工群体的关注，以及她与丈夫保罗·泰勒先于FSA项目所拍摄的作品，斯泰肯一直都给予很高评价。展览共展出兰格的84幅作品，拉塞尔·李22幅，阿瑟·罗思坦20幅，杰克·德拉诺17幅，沃克·埃文斯16幅，而保罗·卡特仅有2幅，西奥多·容只展出了1幅。重点突出特定几位摄影师的作品无疑表现出斯泰肯的偏好，即肖像摄影。他喜欢那些通过面部和身体姿势所传达的引人深思的内心表现。另一方面，对照片的选择也遵循展览的主题：通过男女老少英勇感人的照片，展现出人类生活的悲剧性、极端的贫困和农村劳动力遭受到的打击。景观、小镇或乡村的照片几乎没有在展览上出现，尽管在FSA文献中有大量的此类照片。

斯泰肯对照片的选择肯定是很个人化的，他表达自己理念的（编辑）方法也是同样。“对他来说，向

公众传达其理念的最佳途径就是通过一种很有技巧的方式来编排别人的摄影作品，从而将这些作品置于一种戏剧性的语境中。”他的妻子乔安娜·斯泰肯评述道。斯泰肯在照片之间构建起新的对话，将它们组织到主题性的视觉单元里，并把形式与内容相联，创造出一条连贯的视觉流，这种方式尤为值得赞赏。他的这一才能在“人类大家庭”展览（1955年）上展露无遗，至今这仍是值得研究和学习的领域。“艰难岁月”同样展示了斯泰肯作为策展人的重要角色，他并不在意修剪或裁切其他艺术家的作品，只要这符合他的视觉需要。这个展览同时也让人想起了斯泰肯对纪实摄影的兴趣，并且最终这也是他爱国之心的证明。我们知道，斯泰肯一家于1880年从卢森堡移民到美国，他一辈子都对美国怀有崇敬和感恩之情。

这个展览呈现在纽约现代艺术博物馆的30面墙上，根据斯泰肯列出的筹备细则，展览由以下15个主题组成：干旱与侵蚀、灾难、棉花、佃农、被拖拉机取代、被地主驱逐、在路上、田间工人、帐篷、老年

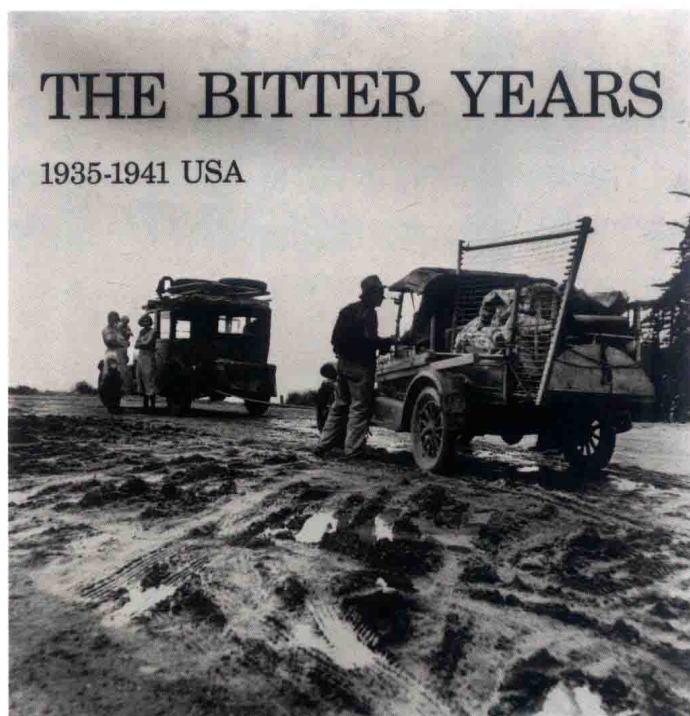
人、房屋、失业者、学校、夫妻以及英雄女性。作品中间穿插着精心安排的文字，其中罗斯福1937年就职演说中的一句话奠定了展览基调：“我看到三分之一的国民住不好，穿不好，吃不好。”来自卡尔·桑德堡（Carl Sandburg）的散文史诗《人民，是的》（1936年）的引文与其他关于拍摄对象的评论和引语一同强调了美国民众的基本精神。在斯泰肯、农业安全局局长雷克斯福德·G·特格韦尔以及斯泰肯的助手格蕾丝·M·迈耶三人写的展览介绍中，重点主要集中在了FSA进行的纪录使命上。展览最后一个主题展示的是一系列“英雄女性”，这是在斯泰肯策划的展览中经常出现的一个主题。展览的结尾是一幅明亮的白云的照片和一幅广阔的土地的照片，象征着未来的柳暗花明，但同样也强化了整个展览的力量和情感冲击力。这两幅作品都没有在巡展里出现。

1962年10月15日，展览开幕，接着在10月25日举行了一个关于FSA摄影项目的座谈会，现代艺术博物馆馆长勒内·德哈诺克特（René d'Hamoncourt）



多萝西娅·兰格的《庄园主》于1936年6月摄于密西西比州。斯泰肯在他的裁剪版里强调了（富有的）地主和（贫穷的）工人之间的分化。





Rural America seen by the photographers of
the Farm Security Administration

Exhibition directed by Edward Steichen

This exhibition has been prepared and circulated by The Museum of Modern Art,
New York, with the aid of a grant from the CBS Foundation Inc.

1962年“艰难岁月”的展览海报。在路上的难民是爱德华·斯泰肯从FSA文献中选择照片时所依据的一个核心主题。

担任主席和发言人，与会的还有阿瑟·罗思坦、本·沙恩、罗伊·E·斯特赖克。11月8日和15日两天，博物馆播放了大萧条时期的纪录影片《家之所在》（雷蒙德·埃文斯，1941年）、《河流》（佩尔·洛伦茨，1937年）、《毁坏平原的耕犁》（佩尔·洛伦茨，1936年）、《权力与土地》（约里斯·伊文思，1940年）和《大地》（罗伯特·弗莱厄蒂，1940年）。

如今，“艰难岁月”依旧震撼人心，这源于每一幅照片包含的悲剧，以及爱德华·斯泰肯的艺术理念。他强化了那些身处悬崖边缘的美国人非凡的勇气、力量和英雄气概，他知道如何来传递他的人文关怀。然而，被选的作品也让我们再一次看到拍摄者的艺术和热情，还有他们真诚的目光。他们的见证是纪实摄影的历史性里程碑。

斯泰肯与卢森堡

爱德华·斯泰肯于1879年3月27日出生在卢森堡比万吉。他们一家因为经济原因，在他出生18个月后离开了这个国家。斯泰肯一直保持着对卢森堡大公国的归属感，终其一生都把自己看作是卢森堡青年组织的一员。然而他也经历过一段与他的祖国关系紧张和疏离的时期。1952年，因为空间、展期和资金等原因，卢森堡拒绝了斯泰肯在这里进行“人类大家庭”世界巡展的开幕式。但是分歧随后即得到解决；巡展临结束时，在斯泰肯的特别要求下，“人类大家庭”和“艰难岁月”这两个展览分别在1964年和1967年由纽约现代艺术博物馆捐赠给了卢森堡政府。

正因为“人类大家庭”的声誉及其国际化视野，同时也因为美国的捐赠，使得它在卢森堡引起了极大关注。这些作品由卢森堡国家美术馆（今为国家历史与艺术博物馆）保管，在卢森堡大公国的不同地方进行了多次展出。斯泰肯1966年与年轻的妻子乔安娜亲临展览现场，巩固了两国的友谊。尽管先前有过不愉

快，但这位出色的艺术家和他祖国之间的关系还是画上了大方与共识的句号。

赋予作品有效性的首次尝试

尽管20世纪60年代末“人类大家庭”展览取得了巨大成功，但卢森堡民众对于摄影及摄影在艺术、纪实或历史方面的贡献仍旧兴趣不大。直到80年代中期，所有部门中只有文化部迈出了第一步，对影音表现手法——当然包括摄影在内——进行了深入探索。

卢森堡国家视听中心创立于1989年，它的主要任务就是保存和纪念国家在影音方面的遗产。这个机

构积极地对全国的电影、摄影和音频文件进行收藏和存档，从而避免这些档案从我们的集体记忆里消失。今天，有关摄影的收藏包含了20多万份不同来源的档案，并证明了卢森堡在历史和当代影像艺术收藏方面的丰富性。这两部来自纽约现代艺术博物馆的斯泰肯影像收藏也被认定是卢森堡国家遗产的一部分。

“人类大家庭”展览是国家视听中心的首个大型项目，通过这个项目，国家视听中心把推广摄影的理念付诸实践。卢森堡北部克莱沃城堡内新开辟的博物馆空间将永久陈列这个展览，让这个展览获得了新生。“人类大家庭”展览从1994年开始展出，2003



爱德华·斯泰肯的“艰难岁月”在现代艺术博物馆的展览现场图，展览最后一部分展示了一系列“英雄女性”的影像，配以土地和天空的景观。

年被列入联合国教科文组织的世界记忆项目。“艰难岁月”这一收藏在1993年获得新生，并于1995年在卢森堡展出，1996年在东京展出。2010年，更多的文献整理工作得以进行。2012年，在新开的一个展览空间，重新布置的“艰难岁月”展览全新亮相。

工业建筑与摄影考古

20世纪80年代对卢森堡来说是一个文化复兴的年代。正是在这期间，孕育了把“艰难岁月”展览设在南部一个废弃的工业建筑（迪德朗日一座已关闭的钢厂水塔）里的想法。这个选择有点出人意料，然而也是一个皆大欢喜的结果：拆除这座水塔对其所有者——阿贝德（ARBED）钢铁公司（即今天的安赛乐米塔尔钢铁公司）来说显然过于昂贵；而当时市政府也有自己的政治诉求，他们希望把这个废弃厂房作为过往时代的象征保存下来，让人记住迪德朗日是如何成为卢森堡重要的钢铁工业中心的。而且，卢森堡国家古迹遗址服务处担心水塔翻新之后的用途，而国家视听中心希望在其新总部附近展出这组历史作品，这恰好消除了这种担忧。

整个项目是具有挑战性的。从理念上说，我们需要以一种考古学的视角来审视斯泰肯在现代艺术博物馆作为摄影部策展人的工作。我们希望尽可能地保留展览最初的主题性分类，并尽量把展览的原貌呈现给公众。与此同时，我们还不能忽视作品的来源，庞大的FSA文献，这也很重要。

从建筑的角度看，那些名作被放置在了水塔顶部的水箱这样一个密闭的环形空间内。这样一来，我们在布展时就要受限于空间的这种特性。展示空间与作品之间全新的交流亟需建立。另外，还要考虑刚修复的文献的保护措施。为了使原版照片可长期向公众开放，展览条件在安保和气温控制方面都需要遵循国际最高标准。

天地之间的华尔兹

在克洛迪娜·科尔（Claudine Kaell）及她的建筑团队的帮助下，一个新展览空间与其工业的历史结合起来，我们可以想象在这种条件下的参观体验，那会是在虚幻和现实之间、历史和当下之间、天与地之间的漫步。邻近的泵站也被并入到展览项目中。这座泵站是水塔的附属建筑，是一座比例完好的红砖房。它以其迷人的工业和建筑遗存氛围震撼着参观者。建筑团队以最小程度修缮了这座泵站，以保留下它的历史外观。后来这座泵站被命名为“庞豪斯”（Pomhouse），成为了“艰难岁月”展览的观众中心，同时也举办一些当代摄影展。

因为空间有限，水塔只能展出这一收藏中的一半照片。然而，定期对悬挂作品进行轮换使得斯泰肯挑选的所有作品能在较长一段时间里为公众所见。这种“循环”将最终有益于整个展览。这不光对那些希望更仔细地探索“艰难岁月”中不同主题的观众大有裨益，也能在FSA文献夺人眼球的照片和在泵站展出的当代影像之间激发起对话交流。最早的一个例子便是英国艺术家斯蒂芬·吉尔（Stephen Gill）富有诗意的作品，那是国家视听中心为新展览空间的启用而特别委派给他的项目。

假如观众愿意，他们可以随意地参观“艰难岁月”摄影展。他们也可以在旁边的泵站观看当代摄影展，还可以漫步到附近的国家视听中心，参观1号和2号展厅，或者在媒体中心看看书和DVD。行程最后呢？不如在星光影院看一场电影吧。不管观众作何选择，他们都将在展区触碰到它的过去和现在，触碰到一个在钢铁工业危机过后不遗余力地构建着新身份的城市和它的现实，从而体验到一种震撼和感动。“我们的”艰难岁月给我们留下一片工业废墟，仿佛一道裂开的伤口，只有艺术与文化能将其最终治愈，并填补上希望和意义。

有关权力与政治：斯泰肯在现代艺术博物馆

阿里亚纳·波莱

“展览始终在询问，‘什么是艺术？’但艺术早已先发制人地问，‘什么是展览？’”

——托比亚·贝佐拉（Tobia Bezzola）¹



爱德华·斯泰肯在“人类大家庭”展览工作现场，1995年，霍默·佩奇摄。

1962年秋天，爱德华·斯泰肯已不再是纽约现代艺术博物馆摄影部的主任了，接替他的是约翰·萨考夫斯基（John Szarkowski）。²“艰难岁月1935–1941”是斯泰肯做的最后一个展览，是他以名誉主任的名义策划的，共展出了来自农业安全局（FSA）文献的200多张照片。³这是斯泰肯在他15年任期（从1947年至1962年）⁴里策划的44个展览的终曲。这个展览并没有在社会上引起巨大反响（尽管那本36页的展览画册的销售情况很好）。不管怎样，博物馆馆长勒内·德哈诺克特用最热忱的话语对斯泰肯表示了祝贺：“你的展览就是一个伟大的乐队指挥献上的具有魔力的礼物，你激发了作曲家和演奏者们的创造性潜能。”⁵这个比喻正体现了斯泰肯在他职业生涯后期所获得的高度评价，同时也有助于我们去理解他的工作方法。“乐队指挥”这一比喻点明了他作为摄影部主任的重要角色：他的任务是与客座艺术家们合作，去领导，去统筹，但斯泰肯以极其自我的方式来阐释这一点，他拒绝策划个人展览，而是选择做有特定主题的群展。

斯泰肯所有的展览，除了一个例外，其余的全都围绕着技术、美学或历史的主题（色彩、抽象、画意），并且涵盖了各种各样的拍摄者，最小的展览是一个三人联展，最大的是“人类大家庭”——展出了273位摄影师的作品。那个例外就是名为“摄影家斯泰肯”的展览，是由格蕾丝·M·迈耶（策展人及斯泰肯助理）在1961年策划的，当时斯泰肯已抱病，不常驻博物馆。这个展览的想法仅仅是为了向斯泰肯的职业生涯致敬，并且，在当时的情形下，是为了避免任

何争议性的讨论。然而，这个特别的回顾展引发了一系列疑问，关于摄影部主任的身份、地位、权力，以及他在与过去和同时代的摄影师的关系中扮演着怎样的角色。

现代艺术博物馆（MoMA）是第一家把摄影视为一种艺术实践的博物馆，那时候关于摄影这一媒介应当如何适应一个博物馆的环境也没有固定的规则。从该博物馆成立的早期起就一直有展出摄影作品——1932年的“美国画家和摄影家所做的壁画”是其中的第一个——但是摄影画廊的稀少、对摄影作品的市场需求的缺乏意味着MoMA在外界并没有真正的援军。唤起对摄影媒介的认识的责任就落到了MoMA摄影部主任的肩上。而在标准制定过程中缺乏竞争，使得他们具有一种绝对的权力。

职业生涯的回顾

斯泰肯成为MoMA摄影部主任的时候，他早已是一个功成名就的摄影家了，他是那一代摄影家中赚取报酬最多的。斯泰肯在世纪之交（19—20世纪）的时候参与了画意摄影运动；他曾是个画家，也曾担任画廊的策展人，而后成为肖像摄影师；他在20世纪20年代早期担任康泰纳仕集团的时尚摄影师，二战期间是一名摄影记者。在他整个轨迹多变的职业生涯里，他成功地将所有不同的工作方式结合起来——既是一名独立的艺术家，同时也受雇完成某项任务。他一只脚踏入了两个不同的世界——艺术和商业——但两边都很和谐，从而摆脱了对艺术品用来挣钱的忌讳。尽管面对批评，但他还是以同样的理念进入到策展人的角色中。从他担任MoMA摄影部主任起——虽然他停止了摄影师的工作，为的是避免潜在的利益纷争⁶——他便严格地根据自己的摄影经验来构想自己的这个角色，然后开始探索每一个可能进行摄影实践的场所。换句话说，他对作为艺术的图像和作为传播交流手段的图像同样感兴趣，他热切地赋予两者同等的重

要性，甚至对业余摄影师的作品或用于报刊杂志的作品偏爱多于更具“美感”的作品。

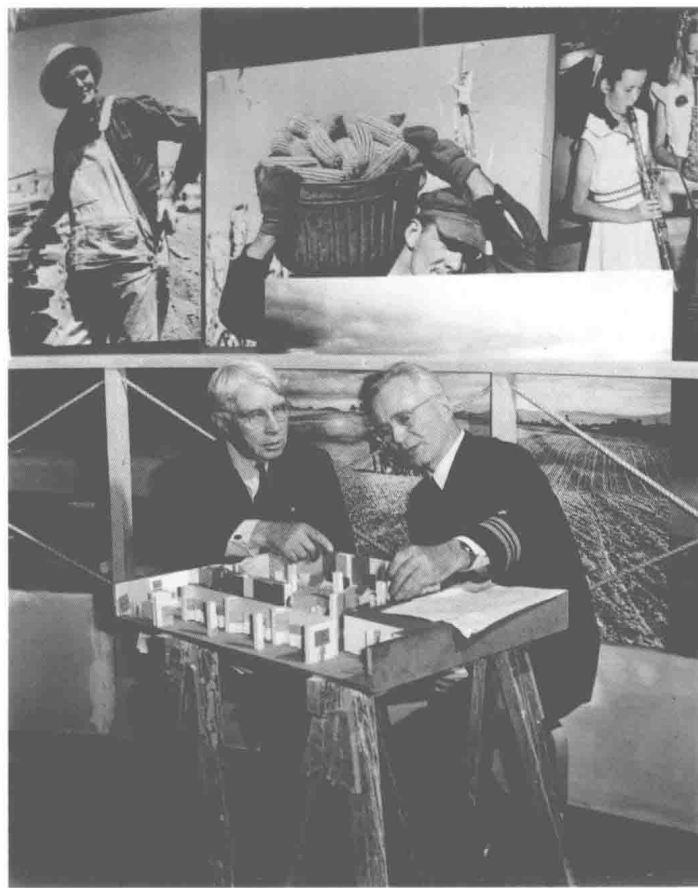
斯泰肯是力图争取肯定摄影艺术地位的先锋之一，20世纪初他沉浸在阿尔弗雷德·施蒂格利茨的“小画廊”（即291画廊）的分离主义和现代主义的氛围里，这是在他职业生涯发生重大转变之前。这个画廊举办欧洲先锋艺术家的展览，如毕加索、马蒂斯、罗丹以及一些最优秀的画意摄影作品（如斯特兰德和德玛西的作品）。斯泰肯让自己沉浸在这当代的美学理论中，并在这种大胆的实验性的艺术氛围中检验自己作品的影响力，⁷只不过后来这些作品被移用到了时尚和广告的商业世界里。⁸在1920年至1940年间，他为知名杂志工作，与MoMA也多有交集，这促使他去对图片的解说性质进行实验和探索，也促使他去熟悉关于排版和空间有效使用的问题。作为《时尚》、《名利场》的摄影总监，以及后来的《美国摄影年鉴》的艺术总监，斯泰肯越来越沉迷于急速扩张的大众传媒世界。他发现了杂志中插图页的潜力——先是作为时尚摄影师（需要听命于杂志编辑）被动地感受到，而后是作为艺术总监有了更多的亲身体会。而作为一名策展人，他明白了组织一个摄影展并不等同于一个电影蒙太奇的过程。

1942年，斯泰肯被任命为海军军官，负责统领一支摄影记者队伍，MoMA邀请他就战争主题策划展览“胜利之路”（Road to Victory）。⁹在这个项目里他与奥地利艺术家赫伯特·拜尔（Herbert Bayer）合作——这是一次对斯泰肯具有决定性影响的事件。拜尔运用“舞台布景”（scenographic）的方式进行布展，这是受到包豪斯实验的启发，同时也是他在1938年之前在德国组织商业展览的经验总结。他将展览视为“传播的媒介与力量的顶峰”：¹⁰就像是电影，当一连串的影像在观众面前展开时，想法便被赋予了形式。摄影作品被直接贴在墙上，没有框，贴在不同的高度和角度，或者有时候被随意地悬挂，作品

之间补充以文字，这些文本间隔了或强调了照片中的意蕴。尽管这种布置本身是静态的，但看上去却如同一支行进中的“队列”，观众被邀请进入到照片里，并在照片的场景里四处走动，这正如展览副标题所示：“战火之国的影像队列”。观众随着展览漫步就是使这个“队列”前进：如果没有观众的亲身参与，这就只是一片凝固的景观，别无其他。正由于展览的主题和布置的动态性，“胜利之路”在公众中获得巨大成功，斯泰肯也被邀请回来策划另一个展览，即3年之后的“太平洋上的权力”（Power in the Pacific）。拜尔和斯泰肯没有再合作，但斯泰肯已深受拜尔“舞台布景”理念的影响，因而他继续做了好几个类似的大型布展，都是力图把观众包围在一个叙事的空间里。

“胜利之路”这个展览促进了一种新的摄影语汇的定义，这种语汇的产生是与正在全球舞台上演的形势发展相对应的。20世纪40年代对于MoMA来说是一段变动期，为了吸引更多的观众，它的政策变得越来越平民化，这就抵消了由经济危机产生的亏损。博物馆本身很熟悉宣传手段的最新发展，¹¹ 所以如今更是通过大力运用大众传媒来增强公众对于美国需要加入战争的意识。自敌对关系爆发以来，美国便表示要出手干预战争，博物馆的管理层对此是全力支持，并很快组织了一系列说教式的展览，旨在让展览成为一个羽翼已丰满的政治运动的一部分。

在“胜利之路”展览开始的两年半前，即1940年12月，是“战争向人民袭来”（War Comes to the People）¹² 开启了这一系列摄影展。几天之后，博物馆摄影部举行了另一个展览的官方开幕式，展览的名称体现的是一种很个人化的视角：“60幅影像作品：一次摄影美学的调研”。策展人是博蒙特·纽霍尔（Beaumont Newhall，1943年之前的摄影部主任）以及摄影家安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）。“60幅影像作品”展提供了一个与上个展览背道而驰的、



爱德华·斯泰肯（穿海军制服者）和卡尔·桑德堡在为“胜利之路”展览制作布展模型，约1942年。