

影像文丛

摄影对话录

Dialogue with Photography

[英] 保罗·希尔 (Paul Hill)
托马斯·库珀 (Thomas Cooper) 著
毛卫东 译

中国民族摄影艺术出版社

摄影对话录

Dialogue with Photography

[英] 保罗·希尔 (Paul Hill)

托马斯·库珀 (Thomas Cooper) 著

毛卫东 译

中国民族摄影艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

摄影对话录 / (英) 希尔, (英) 库珀著; 毛卫东译
— 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2014.8
书名原文: Dialogue with photography
ISBN 978-7-5122-0580-2

I. ①摄… II. ①希… ②库… ③毛… III. ①摄影艺术 IV. ①J4

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第126242号

著作权合同登记号01-2014-4235

All rights reserved. © Paul Hill & Thomas Cooper
Published by Dewi Lewis Publishing
All Rights Reserved

丛 书: 影像文丛

主 编: 毛卫东

出版人: 殷德俭

摄影对话录

Dialogue with photography

作 者: [英] 保罗·希尔 (Paul Hill) 托马斯·库珀 (Thomas Cooper)

译 者: 毛卫东

责 编: 董 良 张 宇

出 版: 中国民族摄影艺术出版社

地 址: 北京东城区和平里北街14号 (100013)

发 行: 010-64211754 84250639

网 址: www.chinamzsy.com

印 刷: 北京地大天成印务有限公司

开 本: 32k 889mm×1194mm

印 张: 11.25

字 数: 314千

版 次: 2014年10月第1版第1次印刷

印 数: 1—3000册

书 号: ISBN 978-7-5122-0580-2

定 价: 78.00元

向保罗·斯特兰德致敬
感谢他向我们提出了“形式”的要求

向博蒙特·纽霍尔致敬
感谢他为我们定义了这一形式

出版说明

“影像文丛”为中国民族摄影艺术出版社出版的影像文化系列丛书。该丛书将是一套开放的书系，以引进、翻译国外经典和当代摄影理论、史论、文论为主，也包括国内影像文化研究的最新理论成果，力图通过经典作品的引介，探究摄影理论演进中的发展轨迹，同时体现出摄影理论研究的当代性。丛书的计划出版书目中，很多都是经典、文献性的学术著作，和当下国外大学摄影艺术专业的教科书或指定阅读书目，这些均为“影像文丛”选题选择的方向与范围。“影像文丛”体裁既有专著，文选，也有个案研究，案例分析，以及对话访谈，这些也体现了这套丛书的包容性和多样性。

我们致力于影像文化的普及和提高，希望通过出版“影像文丛”这样实实在在的工作，为读者建构一个有层次，较完整，既有历史脉络，又有当下性的摄影理论研究体系。以期拓展读者视野，为摄影创作和理论研究提供学术支撑，为相关的影像文化研究提供借鉴和参考。

需要说明的是，影像文化是一个涵盖面广的概念。其理论分析自然离不开哲学、美学、社会学、历史、传播学等范畴。再加之作者理论体系和语言风格的不同，相关文章难免晦涩、拗口，翻译时我们将尽力遵循学术著作翻译的要求和规范，准确传达原作的思想内容，语言贴近原作的风格，译作力求“信、达、雅”。

本系列图书将统一加注原版书的页码，方便读者对照原文查阅。

鸣 谢

本书是与一些个人的对话，他们在 20 世纪帮助塑造了摄影这一艺术形式。我们在 1974 年至 1977 年之间采访的这些人，都是公认的摄影大师，而他们对包豪斯、摄影分离派、f/64 小组、达达主义、超现实主义以及社会写实主义等艺术运动做出的贡献至今仍影响深远，且仍然有重要意义：每篇访谈本身就是一堂历史课。

我们衷心感谢接受采访的大师以及他们的家人，他们给予了慷慨的帮助和细致周到的考虑使得《摄影对话录》一书能够顺利付梓。我们从他们的善意和理解中获益匪浅。

我们也要对一些朋友为我们付出的辛劳表示由衷感谢，他们使得《对话录》一书的第一版能够顺利付梓：安吉拉·希尔（Angela Hill）、伊萨贝拉·耶德尔泽西克（Isabella Jedrzejczyk）、阿兰·朱利安（Alain Jullien）、辛西娅·伍顿（Cynthia Wootton）、格里·莫德尔（Gerry Meaudre）、海伦娜·沙克西克（Helena Srakocic）、卡洛斯·瓜迪亚（Carlos Gguardia）、贝纳德·普罗苏（Bernard Plossu）、让-克劳德·雷玛尼（Jean-Claude Lemagny）、休·戴维斯（Sue Davies）、乔纳森·拜耳（Jonathan Bayer）、德博拉·贝克（Deborah Baker）、休·迦芬克勒（Sue Garfinkle）、安吉拉·汤普森（Angela Thompson）、瓦莱丽·贝里斯（Valerie Bayliss）、刘易斯·安布勒（Lewis Ambler）、格里·巴杰尔（Gerry Badger）、乔治·赫希尔（Georges Herscher）、克里斯托弗·塞柏林（Christopher Seiberling）、艾琳·霍斯（Eileen Hose）、雷蒙德·摩尔（Raymond Moore）、吉姆·休斯（Jim Hughes）、雷蒙德和芭芭拉·格罗瑟特（Raymond & Barbara Grosset）、亚瑟和黛博拉·卡尔多扎（Arthur & Debra Cardoza）、彼得·麦克阿瑟（Peter McArthur）、凯伊·凯彻姆（Kay Ketchum）、罗德和玛克欣·麦克阿瑟（Dr. Rod & Maxine McArthur）、丘克·普特南（Chuck Putnam）、苏珊·吉斯玛丽（Susan Kismaric）、米涅特·波吉斯（Minette Burgess）和詹姆斯·埃尼亚特（James

Enyeart)、谢里·桑斯(Sherry Suns)、史蒂夫和格洛丽亚·苏里奇(Steve & Gloria Zorich)、D. W. 和尼尔斯·库珀(D. W. & Nelsie Cooper)。

特别感谢我们当时在《相机》(*Camera*)杂志(卢塞恩)的同事们,特别是主编艾伦·波特(Allan Porter),他善意地为本书的标题提出了建议,也要感谢他的助手雷纳塔·瓦格纳(Renata Wagner)和玛雅·霍夫曼(Maja Hoffman)。最后,感谢南希·梅塞拉斯(Nancy Meiselas),我们原来在法劳·斯特劳斯和吉鲁出版社的编辑,一开始就对我们信任有加,将我们努力的结果编辑在这本书中。

目 录

出版说明 / 5

鸣 谢 / 7

保罗·斯特兰德 Paul Strand / 1

曼·雷 Man Ray / 9

塞西尔·比顿 Cecil Beaton / 19

雅克-亨利·拉蒂格 Jacques-Henri Lartigue / 27

布拉塞 Brassai / 31

安德烈·科特兹 André Kertész / 37

乔治·罗杰 George Rodger / 43

亨利·卡蒂埃-布勒松 Henri Cartier-Bresson / 63

罗伯特·杜瓦诺 Robert Doisneau / 75

赫伯特·巴耶 Herbert Bayer / 99

亨利·霍姆斯·史密斯 Henry Holmes Smith / 115

赫尔穆特·格恩斯海姆 Helmut Gernsheim / 135

布雷特·韦斯顿 Brett Weston / 175

曼努埃尔·阿尔瓦雷茨·布拉沃 Manuel Alvarez Bravo / 185

艾略特·波特 Eliot Porter / 195

尤金·史密斯 W. Eugene Smith / 207

劳拉·吉尔平 Laura Gilpin / 227

伊莫金·坎宁安 Imogen Cunningham / 235

温·布洛克 Wynn Bullock / 249

米诺·怀特 Minor White / 267

博蒙特·纽霍尔 Beaumont Newhall / 295

安塞尔·亚当斯 Ansel Adams / 321

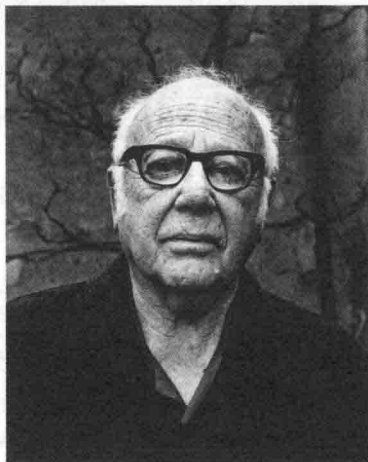
索 引 / 341

作者简介 / 347

译后记 / 348

保罗·斯特兰德 Paul Strand

1890 - 1976年, 美国人, 采访时年84岁



你最早是什么时候开始对摄影感兴趣的?

11

大概是去文化伦理学院¹的时候,那是比当时普通公立学校学术地位更高的一所学校。很偶然——看来是人生的诸多偶然之一,一个叫刘易斯·海因²的人在那里担任生物助教。他对摄影有浓厚的兴趣,后来成了一位非常了不起的摄影家。但当时他还在摸索。他为学校做所有摄影的工作,拍毕业典礼、学校比赛和体育活动,我当时很可能正在单杠上做后空翻,他用闪光灯拍了下来,至少我希望如此。有一天,告示板上贴了一张布告,说刘易斯·海因要举办一个课外摄影辅导班,我很想参加,于是报了名。他们在楼上建了一个小暗房,我们就这样开始了。我觉得班上还有另外四五个人,不过他们没有一个成为摄影师的。那应该是1906年左右。

显然,当时刘易斯·海因自己也还没有成为我们后来知道的那种意义上的摄影师。我不记得当时看过他的任何作品,除了他为学校拍的那些照

12

1 文化伦理学院(Ethical Culture School),由德裔美国政治和社会伦理学教授、社会改革家菲利克斯·阿德勒(Felix Adler)于1878年在纽约创办的一所私立学校。校训为“要有光。”

2 刘易斯·海因(Lewis Wickes Hine, 1874-1940年),美国摄影家,1908年成为美国童工委员会的专职摄影师。他拍摄的童工照片改变了美国的童工法案。

片。他使用敞口闪光盘，闪光时发出巨大的爆响，听起来好像整个世界都被炸掉了！他非常精通此道。但是对我来说最有意义的一件事，就是有一天他带我们所有人去了第五大道 291 号一个叫做“摄影分离派小画廊”³的地方，当时那里有一个照片展。那天从那里走出来，我觉得这就是我要做的事——这是我有生之年一定会喜欢做的事。从那时起，我就一直努力圆那个梦。那可是个决定性的日子！我已经看到了全世界摄影领域正在发生的一切。

那一天，对我来说就开始了与摄影的不解之缘，听起来似乎有点儿夸大其词，但确实是一个缓慢的过程。我后来读到米诺·怀特曾说，他花了 20 年时间才成为一名摄影师。我觉得那倒真是有点儿夸张。我觉得，以我自己来看，花了至少七八年的时间。但不会像学钢琴或小提琴那样，要花那么长时间。如果真要花 20 年时间，你兴许早就该把它忘掉！

你曾在海因的任何项目中和他合作过吗？

不，从来没有过。因为机缘，我过去和他偶遇。我们一直是很好的朋友。但我真的不欣赏他当时在做的事。我当时也专注于自己的事。当我 1916 年在“291”举办展览的时候，他一定来看过，而且他肯定非常自豪。

他是一个很谦和的人，而且对待自己并不是很认真。他不觉得自己是一位艺术家。他不是那种“艺术家类型”的人，但他确实是“艺术家。”他有着令人惊叹的眼力。

你第一次把自己的作品拿给施蒂格利茨看时发生了什么？

大概每两年一次，我都去看施蒂格利茨⁴。除非我有什么东西要给他看，否则我不会去打搅他。对我来说，他是一位重要的批评家。我也把自己的作品拿给克拉伦斯·怀特⁵和格特鲁德·卡萨比尔⁶看。他们对我这个年轻人非常和蔼，但是没有多大帮助。他们说我还不错，诸如此类，但都

3 摄影分离派小画廊 (The Little Galleries of Photo-Secession)，1905年由摄影家阿尔弗雷德·施蒂格利茨在纽约第五大道291号创办，1908年后更名为“291”画廊。该画廊不仅在美国为摄影赋予了与绘画和雕塑同等的地位，同时也把当时欧洲的前卫艺术引入了美国。

4 阿尔弗雷德·施蒂格利茨 (Alfred Stieglitz, 1864-1946年)，美国摄影家、现代艺术的推动者。在其50多年的艺术生涯中，最终使摄影成为一种公认的艺术形式。

5 克拉伦斯·怀特 (Clarence White, 1781-1925年)，美国摄影家、教育家，是摄影分离派运动的重要成员。

6 格特鲁德·卡萨比尔 (Gertrude Kasebier, 1852-1934年)，美国女摄影家，是20世纪初美国最有影响力的摄影家之一。

不是建设性的意见。但我从施蒂格利茨那里听到了非常宝贵的意见，我对这些意见非常严肃。我从他不得不说的话当中受益匪浅。

与此同时，我也在设法谋生。我在一家商行做勤杂工，做过各种零工——推销员、电话接线员。但是1915年，我整个夏天都在休假。我很幸运，因为我始终可以和家人住在一起，不用付房租，而且一天两餐。所以在1915年，我整理了一组作品，包括《华尔街》（*Wall Street*）、《市政厅公园》（*City Hall Park*）、一些抽象作品，还有一些关于纽约的作品。我把这些作品拿给施蒂格利茨来评判。我觉得自己做得已经够好了，而且我已经从他的批评中收获颇丰。当时只有我们两人在画廊里。他很热情，13说：“你为摄影做了一些创新，我想展出这些（作品），我给你办一次展览吧，而且我想把它们收在《摄影作品》⁷里。”哎呀！我完全惊呆了，同时又很高兴——奇妙的组合！那天下午，他说：“‘291’画廊也是你的地方了，你属于这里。只要你愿意，随时可以来。后面有间屋子，你会遇到来这里的其他人，他们来这里是因为他们觉得自己的生活在这里发生的一切有某种关系。你会遇到一些画家，比如曼（Mann）、哈特利⁸和德夫⁹。”然后他大声说：“斯泰肯¹⁰，过来一下，我想让你看一些东西。”一个身材魁梧高大的小伙子走进来。施蒂格利茨给我们做了介绍，然后说：“这个小伙子在摄影方面做了些工作，我还没有看到有人这么做过。我觉得我们可以展出这些作品！”斯泰肯很友善，他也同意了。之后，我便继续创作——当时正准备拍摄1916年拍的那些肖像。我拍了《盲妇》（*The Blind Woman*）还有其他所有作品，我的想法就是拍摄人物而不让他们意识到自己在被人拍。

成为施蒂格利茨圈子的一员怎么样？

我对这种叫法很不以为然。但我对此无能为力，因为已经被认为如此了。

“291”这个地方是在做某种工作。其实是通过斯泰肯，当时的现代

7 《摄影作品》（*Camera Work*），1903—1917年由阿尔弗雷德·施蒂格利茨出版的一份摄影季刊，以一些当时最重要的摄影家们高品质的照相凹版印刷品而著称，被誉为“迄今为止摄影杂志中最漂亮的精品”，共出版了50期。

8 哈特利（Marsden Hartley，1877—1943年），美国现代主义画家、诗人、散文家。

9 德夫（Arthur Garfield Dove，1880—1946年），美国艺术家，常被认为是美国第一位抽象画家。

10 斯泰肯（Edward Steichen，1879—1973年），美国摄影家、画家、美术馆策展人。二战后直至1962年，担任纽约现代美术馆摄影部主任，曾策划《人类大家庭》展览。

艺术——塞尚¹¹、布拉克¹²、毕加索¹³、布朗库希¹⁴——才进入摄影分离派画廊，施蒂格利茨很乐意展出这些作品，因为他发现和摄影的遭遇一样，这类艺术也在被忽视。摄影被否认是一种艺术，被嘲笑，被攻击，特别是那些学院派画家们。他们觉得照相机机会夺去他们的生计。承认摄影是一种新材料，一种通过机械装置观察生活的新方式，这种说法受到质疑，而且从根本上被否定。唉，立体派画家们的作品也是这样，它们被看成是笨蛋白痴的作品。我曾听见有人在“291”说过，这些画家当中的一些人应该被关进疯人院，应该受到惩罚，不应该允许他们再做这样的事！

围绕新媒介的完善性及其存在的权利，一直在进行一场争论，包括摄影师成为艺术家的权利，以及毕加索和其他艺术家们去做他们正在做的事的权利，这些都是对一幅画究竟是什么这样的一个根本问题进行探究和实践的形式罢了。据说在1910年前后，斯泰肯寄来了塞尚的水彩画和罗丹的素描，这其实就是一种摄影。我不能肯定我现在还会同意这种说法。不过当时确实如此。但我觉得对年轻摄影师来说，重要的是看到平面造型艺术的整个发展过程，而不仅仅是展出那些根本无法和塞尚的作品挂在一起的摄影作品。除非你的作品也能（和那些作品）挂在同一面墙上，否则你就无法声称摄影是一门艺术。

- 14 1956年，当我为75岁的毕加索拍肖像时，发生了和这一运动有关的一件趣事。我们出去到他的花园里，他问我是否认识斯泰肯和施蒂格利茨。我说我跟他们很熟。他说：“你知道，他们是最早把我的作品带到美国的人。”我留意到，他先说到斯泰肯，然后才是施蒂格利茨。斯泰肯非常重要。他是用摄影以外的其他方式为摄影作出了贡献的摄影师。不仅是绘画，整个文化活动都因为他将现代艺术带入美国而改观。我们作为摄影师，也曾身处其中，被深深地吸引。我从这些人身上学到了摄影究竟是什么，绘画又是什么，诸如此类。我所拍过的所有抽象作品，其实都是有意为之，目的是找出这些人在谈什么，看看它同摄影的关系。《碗》（*Bowls*）只是厨房里不起眼的物件，而《栅栏的影子》（*Shadows of the Porch Railing*）则是在特温莱克拍的，那是在康涅狄格州我们住的那所房子的门廊下。我觉

11 塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906年），法国艺术家、后印象主义画家。

12 布拉克（George Braque, 1882-1963年），20世纪法国重要的画家、拼贴艺术家、版画家和雕塑家。1906年与野兽派决裂，并在立体主义的发展中发挥了重要作用。

13 毕加索（Pablo Picasso, 1881-1973年），西班牙画家、雕塑家，立体派绘画的创始人。

14 布朗库希（Constantin Brancusi, 1876-1957年），出生于罗马尼亚的雕塑家。

得我必须学得更多，接下来的一年我去拍了《白栅栏》（*White Fence*），那之前我还没有拍过一张抽象的照片！我始终在尝试把我学到的一切运用到我所做的事情当中。从结构上讲，所有出色的艺术都是抽象的。

在第一次世界大战的风云激荡中，美国同样也不平静。那是一个对不同形式的文化有着新思想和新感觉的时代，后来因为1929年那场灾难性的大萧条而加剧，数百万人登上了恶浪翻滚的大海上的一条船。在美国文化生活中留下了自己印记的人们，能够靠自己的才干以及联邦政府为数不多的资助继续过活。在摄影领域里，最突出的贡献是罗伊·斯特莱克¹⁵的美国联邦农业安全局¹⁶照片档案，这些都是由本·沙恩¹⁷、多萝西娅·兰格¹⁸、沃克·埃文斯¹⁹、杰克·德拉诺²⁰还有其他很多人拍的，他们拍摄了人们在苦难深重的时期遭遇的一切。这些摄影师，每个人都肩负着重任。并不是塞给他们一台相机，然后说：“去吧，拍一些你们喜欢的照片回来。”完全不是这样。他们被派出去拍摄沙暴以及上千人的迁移，这些人因为沙暴而成为流动工人。结果是为美国摄影打了一剂强心针，它继续着纯艺术和社会记录摄影的双重传统。

同时，类似的美国纪录片也得到了发展。斯特莱克在华盛顿做事，我们在纽约则为边疆电影社（*Frontier Films*）拍了六部影片。这是一个青年电影艺术家教育合作组织。我有幸在那里当了五年的主管。第二次世界大战爆发，这个组织不得不解散。对于文化工作而言，战争非常具有破坏性。战争期间，我着手几部影片的拍摄，但我并不是非常看重。我已经不再是年轻人了，所以我在1944年又重拾静物摄影。

你怎么定义纪实摄影或电影制片？

15

15 罗伊·斯特莱克（Roy Stryker, 1893-1975年），美国经济学家、政府官员和摄影家。在美国经济大萧条期间主持联邦农业安全局情报部，并发起了纪实摄影运动。

16 美国联邦农业安全局（FSA，全称为Farm Security Administration），前身为美国重新安置局（Resettlement Administration，简称RA），是美国新政期间的措施之一。致力于改善佃农和拥有土地的贫困农民的生活条件。

17 本·沙恩（Ben Shahn, 1898-1969年），出生在立陶宛的美国艺术家。他以社会主义写实主义的作品、左派政治观点以及系列讲座而著称。

18 多萝西娅·兰格（Dorothea Lange, 1895-1965年），是一位非常有影响力的美国纪实摄影师和摄影记者，大萧条时代为农业安全局拍摄照片，深深影响了纪实摄影的发展。

19 沃克·埃文斯（Walker Evans, 1903-1975年），美国摄影师，曾为农业安全局工作。

20 杰克·德拉诺（Jack Delano, 1914-1997年），美国摄影师，曾为农业安全局工作，也是一位作曲家，善于运用波多黎各民间素材。

照我的理解，意思就是对你所度过的生命和时间的兴趣——你周遭的人和社会在发生什么。你们所谓的纯艺术往往忽略了这方面。整体而言，我留意那些对大场景感兴趣的艺术家的，而不是那些只关心自己个人喜好的人。我关注那些对自身之外的一切感兴趣的人。这就是艺术中一切优秀成分的最终源泉，也是几乎一直没有被开发的源泉。

我们开始生活在一个大变革的时代，这些变革给所有善良的人带来了迷惑和窘困，他们如今觉得自己迷失了，不知道周围在发生什么。

我很有兴趣去欣赏一位画家朋友的作品——他的作品并未展现对这个世界的觉悟或兴趣——紧张、纷争、因何缘由。这位画家对戈雅的作品感兴趣，特别是戈雅描绘战争的绘画。他说：“平常，我不觉得我自己受得了去看这些事件，但现在我可以了。”我很高兴读到这一句。对于那些四处徘徊而不知往何处去的人，戈雅是一个很好的起点！

为何选择去法国生活？

在我和南希·纽霍尔²¹完成了1950年出版的《新英格兰时光》²²后，美国发生的事已让我很难找到一条出路，从一个目标走向另一个目标。麦卡锡主义无处不在，毒害了很多人的心智。当时我离开后可以去哪儿都成了问题。这个决定最终是因为一个很早的想法而形成的；我想出一本书，关于一个乡村，一个小地方。我喜欢这种想法，幽禁在一个小地方，然后深入挖掘其小。但我并不想选择麦卡锡时代美国的某个乡村，那时他的思想毒害了我的同胞。这并不是我对自己的祖国不忠——我刚刚完成了一本关于新英格兰的书，所以我不可能被指控为变节者或诸如此类的爱国者，但是世界上还有其他地方，所以我和妻子去了法国。

我们开始在法国找一个村子，最后我们发现了伊芙琳，那儿有位年轻诗人有兴趣编写我书中的文字。我和他开始在整个法国旅行，那里有很多村子，但我们不知道怎么走遍这些村落。法国人有晚上7点就关上百叶窗的习惯（指停业——译注），所以我们在街上永远也看不到一个人。这让人很失望。我们不知道接下来该怎么办，但我们仍然坚持在法国各地四处旅行，而且我开始拍我在法国看到的别处从未见过的事物。

最后的结果就是我们把在法国各地拍的照片编成一本书，从布列塔尼

21 南希·纽霍尔(Nancy Newhall, 1908-1974年)，美国摄影批评家，曾撰写关于安塞尔·亚当斯和爱德华·韦斯顿摄影作品的文章，也发表过大量关于摄影、环境保护和美国文化的文章。她是著名摄影史学家和策展人博蒙特·纽霍尔的妻子。

22 《新英格兰时光》(Time in New England)，1950年由牛津大学出版社出版。

到法国南部，一直到山区。我们定居在奥哲瓦，对我自那以后做过的所有工作来说，这是一个很好的中心。

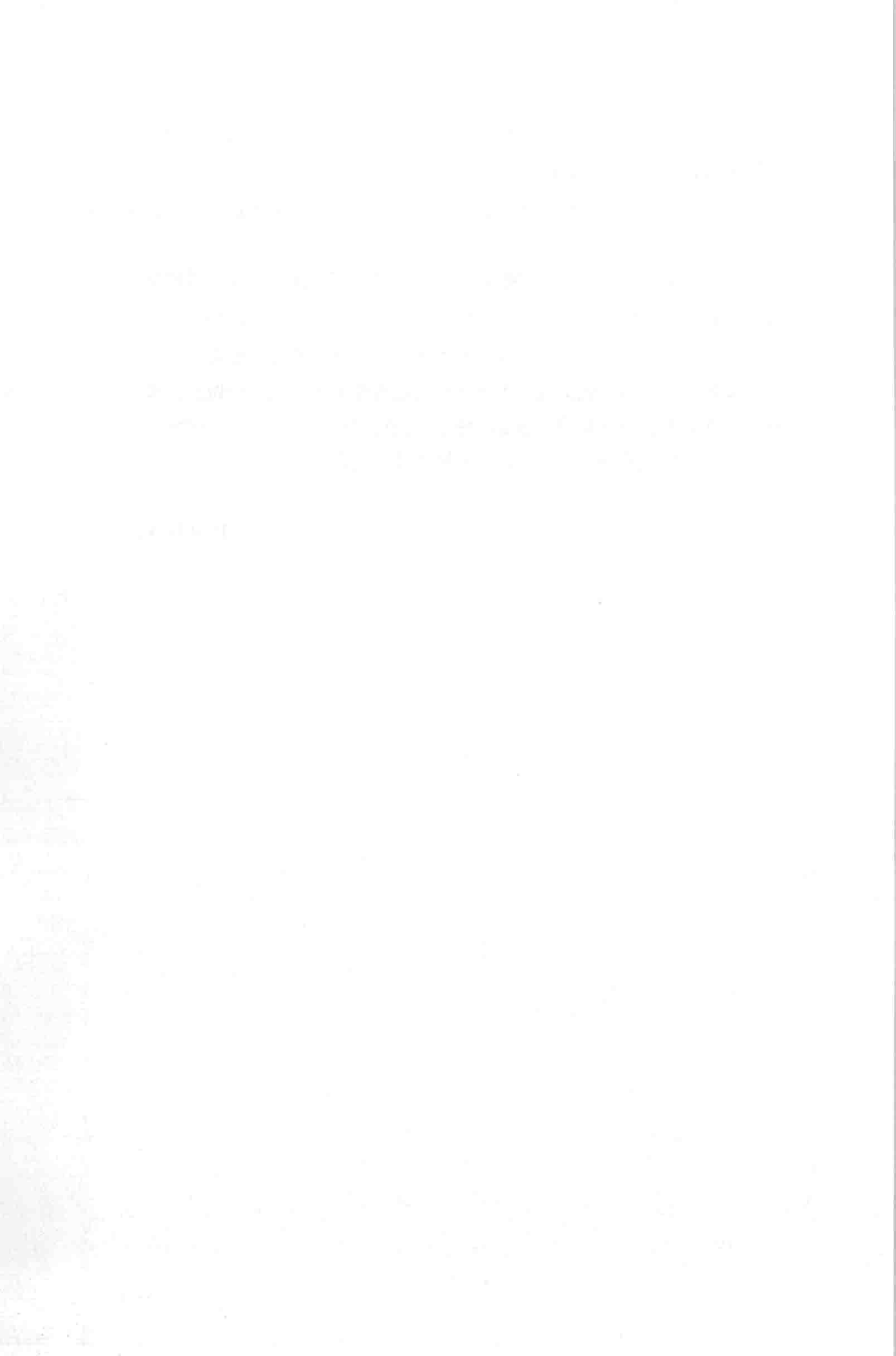
在你的作品举办回顾展之际，你相信把摄影视为艺术的最后障碍已被彻底打破了吗？ 16

我不想给人一种印象，好像我单枪匹马做成了这件事。我要说的是，这次展览就是这样一种力量，反应如此强烈，以致对立面变得越来越少了。

有没有一种人生哲学，是你试图在自己的摄影中想表现出来的？

大多数情况下，我发现艺术家谈到自己要做的事，或已经做过的事，都是不准确的，而且是没有意义的陈述。关键是作品本身，从某种意义上讲，作品本身就是根本。作品就是关键本身之所在。

1974年4月



曼·雷 Man Ray

1890 - 1976年，美国人，采访时年84岁

你为何从事摄影的呢？

17

在成为摄影师之前，我多年来一直是画家。有一天，我买了一架相机，因为我不喜欢专业摄影师们拍我的作品。恰好当时最早的全色底片问世了，你可以用黑白来拍，保存各种颜色的色值。我研究得非常透彻，不出几个月，我就成了十足的专家。我最感兴趣的还是人物，尤其是他们的面孔。我不是去画人物，而是开始拍他们，从此我再也不想画肖像了。或者说，如果我画肖像，我对于营造一种相似性再也没兴趣了。我最后做出了决定，绘画与摄影之间并不存在相似之处。我画那些无法被拍下来的东西，想象中的东西，或者是梦，或者是潜意识的冲动。我拍那些我不想画的东西，一些已经存在的东西。

我已经厌倦了绘画。事实上，就像我常说的，要掌握一种媒介，你就得有点儿瞧不起它。这就意味着你必须成为专家，在这种媒介上要有信心，它不再能提起你的兴趣——变成了一种日常杂务。所以我开始不用画笔、画布或调色板来画画。我开始用喷枪来画，一只喷枪，一罐压缩空气。不用接触画布就能画出画来，这真是令人欣慰的事。我实际上是在画三维的画，因为如果我想画一条细线，我可以把喷枪靠近表面，如果我想塑造一处阴影，我就用一种三维立体的方式来移动。这在当时真是一件了不起的事。它缓解了我对绘画的沮丧感，特别是因为人们对我的抽象作品大肆攻击。所以这成为另一种媒介；我一旦满足了自己的好奇心，就会停下来，也许还会画一段时间。

但是我一直坚持拍照，复制自己的作品，也给走进工作室的人们拍肖像。我希望有一天我能靠这个赚钱谋生。所有学生都会问一个经久不衰的问题：“你是如何成功并且出名的？”我和数以千计的学生交谈过，只有万分之一的人可能成功。这需要时间和毅力，一定程度上的激情，一定程度上的狂热。

一直以来你的激情是什么呢？你的狂热是什么？不管怎么说，这似乎发挥了重要作用。