

Quiet Observation

—ヴェネツィア・ビエンナーレのヴォルフガング・ティルマンス

伊藤貴弘 (東京都写真美術館 インターン)

ITO Takahiro
Intern, Tokyo Metropolitan Museum of Photography

<はじめに>

写真家ヴォルフガング・ティルマンズ (Wolfgang Tillmans) は、1968年、ドイツのレムシャイトに生まれた。1990年代前半に、*i-D*や『インタビュー』など、ファッションやユースカルチャーを扱う雑誌に掲載された写真で注目を集め、1993年にケルンのダニエル・ブッフホルツ・ギャラリーで開催した個展以降は、主に美術館やギャラリーで作品を発表している。

2000年には、イギリス人もしくはイギリス在住の50歳以下の美術家が対象とされ、ギルバート&ジョージやリチャード・ロング、ダミアン・ハーストといった、著名な美術家を数多く輩出している「ターナー賞」を受賞。2004年に、東京オペラシティアートギャラリーにおいて、ドイツ語で「自由に泳ぐ人、自由に生きる人」あるいは「初めてのスイミング・テスト」を意味する「フライシュヴィマー」(“Freischwimmer”)と題した、日本の美術館で初となる個展を開催した。

近年では、2008年に、ベルリンのハンブルガー・バーンホーフ現代美術館で個展「ライター」(“Lighter”)を開催。2009年には、過去の受賞者にアウグスト・ザンダーやマン・レイ、アンリ・カルティエ＝ブレッソンといった写真家が名を連ねている、「ドイツ写真家協会賞」を受賞した。

2009年、ティルマンズは批評家のダニエル・バーンバウムがディレクターを務めたヴェネツィア・ビエンナーレの企画展^{fig. 1}に招待作家として参加した。以下に続く文章は、そのレポートを主としたものである。また、ヴェネツィア滞在後に、筆者がロンドンで行ったインタビューの一部も含まれている。

<第1章 テーマについて>

ヴェネツィア・ビエンナーレは2009年で53回目を迎えた。史上最多となる77カ国が参加した今回のビエンナーレの企画展のテーマは“Making Worlds”であり、日本語においては「世界を構築する」と訳されているが、ディレクターを務めたダニエル・バーンバウムはそのテーマについて次のように記している。

一つの芸術作品は、オブジェクトや商品以上のものである。それは一つの世界の見方を具現化するものであり、さらに解釈を加えるならば、世界を構築するための一つの方法として見なされる。紙の上のいくつかのサインや、ほとんど手のつけられていないキャンバス、さまざまなインスタレーションは、世界を構築するための異なった方法であり、その意味において等しいものである。¹⁾

芸術作品は「世界の見方を具現化するもの」であり、さらにいえば「世界を構築する」方法であるというバーンバウムの考えは、アメリカの哲学者ネルソン・グッドマンが1978年に発表した『世界制作の方法』²⁾



fig. 1 “Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia”, Marsilio, 2009.

fig. 2で展開した議論からインスピレーションを得たものであることを彼自身が明かしているが、それは今回のビエンナーレのテーマが“Making World”ではなく、“Making Worlds”であることにも関係している。

この場合、「world」という単語の末尾に付記された「s」はけっして見過ごすことのできないものである。一つの世界（「world」）ではなく、複数の世界（「worlds」）であるということ。『世界制作の方法』におけるグッドマンの試みこそ、その末尾に付記された「s」がもたらす意味について、詳細に検討することであった。同書の冒頭において、グッドマンは次のような問いを發している。

多くの世界があるというのは、正確にはどういう意味でなのか。本物の世界をいつわりの世界から区別するものは何なのか。世界は何から作られているのか。世界はどのようにして作られるのか。その制作にさいして記号はどのような役割をはたしているのか。さらに、世界制作は知識とどのように関連しているのか。³⁾

この自ら發した「多くの世界があるというのは、正確にはどういう意味でなのか」という問いに対して、グッドマンは「ヴァージョン」（「version」）という単語を用いて応答した。いわく、世界を叙述しようとするならば、そこには「それぞれが正しくて、しかも対照をなし、すべてが唯一のものへ還元されるわけではない多くのヴァージョンが存在する」⁴⁾のであり、その「ヴァージョン」の多数性や相対性こそが「多くの世界がある」という意味だと。つまり、ここでは「ヴァージョン」と「世界」という単語は同じ意味を持つ。だからこそ、バーンバウムも「world」という単語の末尾に「s」を忘れずに付記する必要があったのだ。

世界を叙述することは、すなわち一つのヴァージョンとしての世界を構築することであった。そして、芸術家にとってその叙述という行為は、いうまでもなく作品を制作することである。だからこそ、バーンバウムが主張するように芸術作品を「世界を構築する」方法として捉えることが可能なのだ。

また、「構築」（「making」）という行為に関しても、グッドマンは重要な指摘をしている。

世界を作っている多くの材料——物質、エネルギー、波動、現象——は、世界と一緒に作られる。しかし、何から作られるのか。どう見ても無からではない。それは他の世界から作られる。世界制作はわれわれの知るかぎり、つねに手持ちの世界から出發する。制作とは作り直しなのだ。⁵⁾

「手持ちの世界から出發する」という箇所は、惜しくも2009年の10月30日に100歳でその生涯を終えたフランスの社会人類学者、クロー

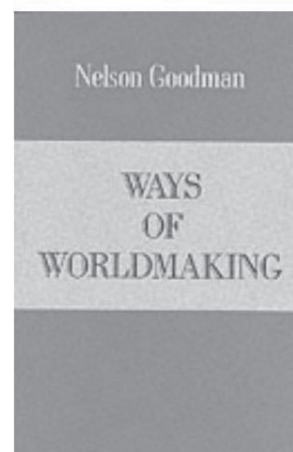


fig. 2 “Ways of Worldmaking”, Hackett Publishing Company, Inc., 1978.

ド・レヴィ＝ストロースが、1962年に刊行した著書『野生の思考』などで提唱した知のあり方、「ブリコラージュ」を思い起こさせる。

バーンバウムも企画展のステイトメントに、このグッドマンの指摘を引用しているが、招待された作家の顔触れを眺めているだけでも、その影響の大きさに気付かされる。実際に、日常的な素材を用いて「ブリコラージュ」的に制作された作品が、鑑賞者や展示される場所との関係性を重視した、インスタレーション的な手法によって展示されている様子を会場内のいたるところで見かけることができた。

また、そのような「関係性」を重視した展示こそが、今回の企画展において、バーンバウムが展示に求めた理想の姿といえるだろう。そのことについては、“Making Worlds”というテーマを参加国の言語に翻訳すること——カタログの表紙の裏には、46の言語に翻訳されたものが記載されている——の意義を導入として、カリブ海のマルチニク島生まれの詩人、エドゥアール・グリッサンの思索⁶⁾を参照した説明がなされていたのだが、それは要約すれば、ある言葉を他の言語に翻訳しようとする行為は、たとえ、それが誤読であったとしても、わたしたちの想像力の領域を拡張する可能性を秘めたものであり、鑑賞者が芸術作品に接することは、この「翻訳」という行為に等しく、また、ビエンナーレはその国際性ゆえに、想像力の領域を拡張する可能性が大いに期待される場所であり、創造的な「翻訳」を可能にするためにも、一つの見方に縛られるような旧来の美術館的な展示ではなく、あらゆる「関係性」を重視した開かれた展示が求められるというものであった。もちろん、そのような展示がすべて成功していたとは言いがたく、散漫なインスタレーションに終わってしまっているものも見受けられたのだが。

一つ確かなことがあるとすれば、ネルソン・グッドマンに始まり、エドゥアール・グリッサンを参照した“Making Worlds”というテーマは、「関係性」を重視するがゆえに「他者」という存在を鑑賞者に強く意識させるものであったということだ。それによって生じるのは、どのような「関係性」をいかにして「他者」と結ばよいかという問いであり、「他者」によって成り立っている「わたし」という存在の複数性が露にされることになる。つまり、会場に点在するさまざまな作品やその場を共有している「他者」は、外部化された「わたし」なのだ。

作家にとってもそれは同じだろう。「世界を構築する」ことは同時に「わたしを構築すること」である。その場合の「わたし」とは一つの「ヴァージョン」としての「わたし」に過ぎず、常に「リメイキング」される運命にあることはいままでもない。あるいは、構築された「世界」が「わたし」の「世界」ではないことも。そして、企画展に参加した他の誰よりもそうしたことを自覚していたのが、ヴォルフガング・ティルマンスであったはずだ。

<第2章《FKK / Naturists》について>

今回、ティルマンズの作品は3カ所で展示されていた。その中で、最初に足を運んだのは、ユニットとして活動している現代美術作家のエルムグリーン&ドラグセットがキュレーターを務めた北欧諸国（フィンランド・ノルウェー・スウェーデン）のパビリオンである。エルムグリーン&ドラグセットは、デンマークと北欧諸国の共同企画として、パビリオンをあるコレクターの邸宅に見立て、彼のコレクションを公開するというテーマを設定し、それにもとづいた作品の選択と会場の構成を行っていた。

ここでは一つだけティルマンズの作品が展示されていたのだが、それは2008年に制作された《FKK / Naturists》という作品であった。「FKK」はドイツ語で裸体主義を意味する「Freikörperkultur」という単語の略語であり、そのタイトルは日本語にするならば<<裸体主義／裸体主義者>>と訳される。作品には、テラスのような場所に置かれたベッドの上で、裸の3人の男性が性器を露に寝ている姿が写し出されているが、そこにはやわらかい日の光が射し込んでいて、ユートピアが体現されているかのような、牧歌的な雰囲気が漂っていた。

このように裸の男性がベッドやソファに身を預けている姿はティルマンズの写真に少なからず登場し、たとえば、ミュージシャンのモービーが、花柄のカバーがかけられたベッドの上に、ジーンズだけを身に付けた状態で仰向けに寝ている《Moby》（1993）や、映像作家のクリス・カニングガムが胸をさらけだした姿でソファにもたれている様子を写した《Chris Cunningham》（1998）などを例としてあげることができる。

そのような写真に共通する雰囲気は、上半身裸の青年が腕を広げて立っている姿を写したロバート・メイプルソープの作品について批評家のロラン・バルトが述べた「この写真は、重苦しい欲望、ポルノ写真の欲望と、軽やかな欲望、快い欲望、エロティシズムの欲望とを区別するようにうながす」⁷⁾という言葉によって説明することが可能だろう。おそらくメイプルソープ本人と思われる端正な顔立ちをした青年の不気味な微笑みや奇妙な姿勢は「重苦しい欲望」の対象となることを拒んでいるかのようにあり、ここで例としてあげたティルマンズの作品にもそのような特徴をいくつか認めることができる。北欧諸国のパビリオンでは、エルムグリーン&ドラグセットによって選ばれた他の作家の作品に、ポルノといってもけっして過言ではないくらい、「重苦しい欲望」を露骨に喚起させるようなものが多く、その違いはたしかなものとして感じられた。

<第3章《Silver Installation VI》について>

次は、公園の中でメインとなる建物に向かった。そこでは企画展が開催されており、ティルマンズは細かく分けられた会場内の一壁面を用いて《Silver Installation VI》（2009）と題した展示を行っていた。



fig. 3 "Parkett" Vol.53, Parkett Publishers, 1999.

展示されていたすべての作品はフィルムを用いるのではなく、印画紙を直接的に感光させることによって制作された、抽象絵画のようなたずまいをした作品で、そのいくつかあるシリーズの中から<Silver>シリーズのものがテープで壁に直接貼り付けられて展示されていた。

そもそも、そのような抽象的な表現の写真の始まりとなったのは、1998年にアート雑誌『パルケット』第53号^{fig. 3}で発表された60枚の写真である。ティルマンズはその60枚の写真について、批評家のハンス＝ウルリッヒ・オプリストによるインタビューで、次のように述べている。

その60枚の写真は、1992年から1998年のあいだに、自分が出したゴミから集めたものとそれに手を加えたものが混ざっているんだ。それ以来、レンズを使わないで制作された写真に対して、だんだんと関心を持つようになった。⁸⁾

ティルマンズがもともとはゴミだったとインタビューで説明しているように、その言葉を意識しながら『パルケット』第53号に掲載された60枚の写真を眺めていると、それらの多くがおそらくプリントの作業において失敗したものであることに気付かされる。適切な時間を大幅に越えて露光させてしまい、写っているものがわずかにしかわからないようなものから、印画紙がほとんど何も操作されていないようなものまで、その種類はさまざまである。あるいは、現像に失敗したフィルムをプリントした写真も、そこには何枚か含まれているかもしれない。ティルマンズの写真集を数冊あたってみれば、ほどなくしてそれらの成功したヴァージョンを見つけることができるが、そのような写真の存在は、さきほどのティルマンズの発言を裏付けるものとなっている。

しかし、『パルケット』第53号に掲載された60枚の写真を成功したヴァージョンと比較した場合、必ずしも成功したヴァージョンが優れているというわけではない。もともとはゴミであった『パルケット』第53号に掲載されたヴァージョンの方に気をひかれることも多く、それらは魅力的な「失敗」となっている。その「失敗」というまでもなく偶発的なものであり、複製することは不可能である。写真という基本的には複製することが可能なメディアの芸術作品でありながら、複製することが不可能であるという事実は、実在する60枚の写真に対して「アウラ」をもたらしている。

このように、制作のプロセスに偶発性を取り入れることで表現の幅を広げようとする試みは、代表的なものに音楽家のジョン・ケージによる「チャンス・オペレーション」があるが、作曲や演奏の過程にサイコロなどを使って偶発性を意図的に取り入れようとする「チャンス・オペレーション」に対して、『パルケット』第53号に掲載された60枚の写真の場合、その偶発性は、レコードの回転数を間違えて曲を再生

したら原曲よりもはるかに魅力的に聴こえて、そのまま最後まで聴き続けたというような、受動的で快樂主義的なものである。その楽天的な態度は60枚の写真に通底するトーンとなり、新しい表現の誕生を祝福するかのような明るさとハウスミュージックのような軽快なリズム⁹⁾をもたらしている。

『パルケット』第53号に掲載された60枚の写真の起点として、ティルマンズの抽象的な表現の写真はいくつかのシリーズとなってその数を少しずつ増やし、2000年には急激に増加することになるのだが、60枚の写真の中にはその表現的な萌芽らしきものを見つけることが可能である。たとえば、まったく像は確認することができず、汚れにも似た薄茶色の細い帯のようなものが乳白色の画面をいくつも横切っている写真は、まもなく<Silver>シリーズへと発展することになるだろう。初めて<Silver>シリーズが制作されたのは『パルケット』第53号に掲載された60枚の写真と同じく、1998年のことである。

会場の壁面には、そのような経緯を持つ<Silver>シリーズのうち9作品が、膝くらいの高さから少し見上げるような高さのあいだに、規則性のない、ゆるやかな2つのかたまりを形成して展示されていたのだが、遠くからは手の加えていない印画紙をそのまま展示したように見えた作品も、近寄ると全体的にうっすらとしわが寄っているのを確認することができた。

わずかなしわによって醸し出される物質性とその訴求力は非常に強いものであり、作品という領域を超えて壁面全体にまで及んでいるように感じられた。そのような効力は写真集の中の作品には存在し得ないはずである。

<第4章<Kepler / Venice Tables>について>

最後に、同じテーマ展の会場内の中2階のような場所にあるテニスコートくらいの大きさの展示室に向かった。そこは会場内で唯一の独立した空間であり、部分的にガラス張りになっている天井からは自然光が射し込んでいた。ここでは以前にリチャード・プリンスやサイ・トゥオンブリーといった、広くその名を知られている作家が展示を行っており、ある意味、特別な場となっている。

展示室に足を踏み入れて真っ先に視界に入ってきたのは、正面の壁面に展示された、ドイツ語で庭を意味する<Garten> (2008) というタイトルの作品であった。大きく引き延ばされた作品に写っているのは、背の低い草木が生い茂る、誰かの家の庭のような場所で、わずかに咲いている赤や紫の花が風に揺れ、にじんだインクのようになって草木のあいだに点在していた。

壁にかけられていた作品の中で大きいサイズのもの、そのほとんどが<Garten> (2008) のように自然を題材とした作品であった。しかし、一口に自然といえども、鉢植えの植物を写した<Zimmerlinde (Michel)> (2006)¹⁰⁾ から、<Wald (Reinshagen)> (2008)¹¹⁾ のよう

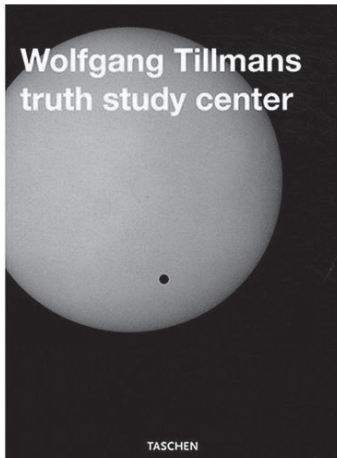


fig. 4 "Truth Study Center", TASCHEN, 2005.

に森を写したもので、さまざまな自然が混在していたのだが、注目したいのはその規模や描写よりも、そこにどのようなかたちで人の手が加えられているかという点である。ときにティルマンズは周到的な演出を施して写真を撮るが、それに対する自己言及として、自然を題材としたこのような作品が存在しているように思える。

だが、そのような壁面において、まったく異質な一角があった。その場は道端で体を寄せ合って寝ている2匹の犬の写真に始まり、あいだに脱ぎ捨てられた衣服の写真などを挟み、壊れた一对の椅子の写真で終わるのだが、どこかエモーショナルでプライベートな雰囲気を漂わせていた。ティルマンズの作品を1997年に死別したパートナーとの関係から読み解く試みは、批評家の清水穰氏がすでに行っているが¹²⁾、犬の写真から椅子にかけての写真は、まさにその不在を強く意識させるものであった。

そして、展示室のフロアには《Kepler / Venice Tables》(2009)と名付けられた<Truth Study Center>^{fig. 4}のテーブルが配置されていた。<Truth Study Center>とは、木製のドアを元に作られたテーブルの上に作品のみならず、新聞や雑誌の記事の切り抜き、ウェブページをプリントアウトしたものといった、その時点でに関心事にまつわるものなどを展示するシリーズで、テーブルとその表面を覆うガラスのあいだに入るものであれば、あらゆるものが展示される可能性がある。実際に今回の展示ではアルミホイルやカフェのコースターまで展示されていた。

タイトルにある「ケプラー」(Kepler)^{fig. 5}とは、アメリカ航空宇宙局(NASA)が2009年3月6日に打ち上げた無人探査機の名前である。「ケプラー」のミッションは主に太陽系外の地球型惑星を探すことだが、筆者が行ったインタビューで、ティルマンズは「ケプラー」について次のように話していた。

「ケプラー」は、哲学的に計り知れない影響を伴った、とても重要な観察を行っていると思う。なぜなら、もし「ケプラー」が地球のような惑星をたくさん見つけてしまったら、ローマ教皇のような世界の宗教指導者たちは、宇宙における人間の在り方について、考えを改めないといけないからね。¹³⁾

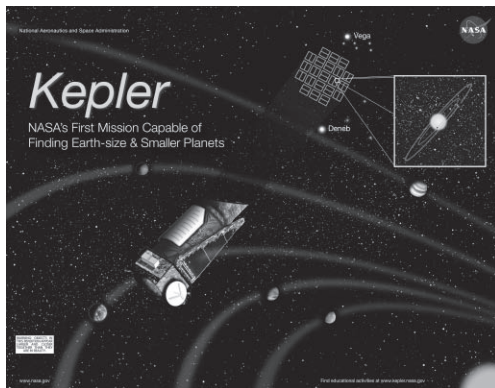


fig. 5 "Kepler Mission Poster"

その結論だけに目を向ければ、いささかラディカルに感じられてしまうかもしれないが、ティルマンズが話している内容はけっして誇張されたものではなく、「ケプラー」のミッションに立ち返れば、たしかに可能性の一つとして存在している。この場合、注目すべきなのは、「ケプラー」が事実を着実に積み重ねることで、それまで揺るぎないものとされていた一つの考えが変更を迫られることになるという点だろう。そのプロセスはアクロバティックなものではなく、華やかさに欠けた、基本に忠実なものである。だが、そのシンプルさこそが、当

然のように真実と見なされているものの虚構性や脆さを強く意識させるのだ。そうした「ケブラー」のシンプルなまなざしは、この世界を複雑に織りなす無数の関係性を、一つずついねいに見つめるティルマンズのまなざしを思い起こさせる。

「ケブラー」の冷静なまなざしと違って、わたしたちのまなざしは散漫で、だまされやすく、ご都合主義的で、すぐに迷子になってしまう。「何が見えて、何が見えないってことは、自分のリアリティの感覚のテストでもあるんだよ」¹⁴⁾というティルマンズの言葉は、彼がそれを十分に承知していることを物語っており、その「テスト」を行うことは、ティルマンズにとって、抜き差しならない生の条件となっている。そして、その「テスト」の場こそが<Truth Study Center>であり、あらゆる関係性を介在させることで、「テスト」の基準を刷新する役割も果たしているのだ。

「リアリティの感覚のテスト」に臨むティルマンズは、プールサイドで「初めてのスイミング・テスト」を待つ子供のように緊張し、不安に駆られている。それでもスタート地点へ向かうのは、まなざしを「リメイキング」することによって、新たな地平が目の前に開けることを知っているからである。

<第5章 おわりに>

ヴェネツィアから戻って数日後に、インタビューはイースト・ロンドンにあるティルマンズのスタジオで行われた。1階はティルマンズが運営に関わる「Between Bridges」というギャラリーになっていて、過去にはティルマンズの写真にたびたび登場する、現代美術作家のイザ・ゲンツケン (Isa Genzken) なども展示を行っているが、現在は活動を停止しているということだった。2階にスタジオがあり、ギャラリー内の螺旋階段を登って行くのだが、その下のスペースには、ヴェネツィア・ビエンナーレで展示されていた、壊れた一对の椅子の写真の椅子がひっそりとたたずんでいた。

スタジオの中はとても広く、一番奥にある部屋でインタビューを行うことになったのだが、部屋の中には<Truth Study Center>のテーブルが何台か置かれていて、その上には、試しにプリントされた作品や展示の模型、メモなどが載せられていた。広い道路に面した大きな窓からは日の光がほどよく射し込み、プランターに植えられた窓際の植物をやさしく照らしていたのだが、その光景はあまりにティルマンズ的であった。

予想通り、インタビューはあっという間に終わってしまった。拙稿と同じく、多くの課題が残されたまま時間となってしまったが、インタビューを快諾していただいたヴォルフガング・ティルマンズ氏には心から感謝の意を表したい。また、ワコウ・ワークス・オブ・アートの和光清氏のご協力なくしては、実現にはいたらなかった。ここに深く謝意を表したい。

[註]

- 1) Daniel Birnbaum, *Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia*, Venice: Marsilio, 2009, unpaginated.
- 2) 原題は *Ways of Worldmaking* であり、訳者によって「making」は「制作」と訳されている。
- 3) ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』、菅野盾樹訳、ちくま学芸文庫、2008年、18頁。
- 4) グッドマン、前掲書、24頁。
- 5) グッドマン、前掲書、18頁。
- 6) 本稿においては以下を併せて参照した。エドゥアール・グリッサン『“関係”の詩学』、管啓次郎訳、インスクリプト、2000年。
- 7) ロラン・バルト『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985年、71頁。
- 8) Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series 6 - Wolfgang Tillmans*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2007, pp. 91-92.
- 9) 1999年に制作された抽象的な表現の写真のうち、2作品には《Rhythm is Rhythm》と《Strings of Life》というタイトルが与えられているが、前者はデトロイトのテクノミュージシャン、デリック・メイの別名義であり、後者は1987年にその名義でリリースされた楽曲の名前である。シカゴハウスから影響を受けたこの曲はデトロイトテクノの代名詞的存在だが、ティルマンスがヨーロッパのレイブカルチャーを撮影していた1980年代の終わりから1990年代の初めにかけては、レイブのクライマックスを飾るアンセムと化し、特に、セカンド・サマー・オブ・ラブの最中の1989年にリリースされたイギリスでは絶大な人気を誇った。ティルマンスの2作品に共通しているのは、画面をいくつにも分割するおぼろげな線とそれらが感じさせる奥行きだが、その様子は、揺れ動くピアノのフレーズとラテンミュージックのようなパーカッションが幾重にも重なって構成されたRhythm is Rhythmの《Strings of Life》を彷彿とさせる。デリック・メイについては以下を参照。野田努『ブラック・マシン・ミュージック—ディスコ、ハウス、デトロイト、テクノ』、河出書房新社、2001年、250-261頁。
- 10) タイトルにある「Zimmerlinde」とは、アフリカ・マダガスカル原産のシナノキ科の観葉植物、ゴジカモドキのドイツ語表記だが、作品に写っているのは、葉の形状や枝の生え方から判断すれば、おそらくゴジカモドキではない。しかし、それは単なるティルマンスの思い違いではないだろう。枝には、赤いインクのしみがある新聞記事の切り抜きがきれいに折りたたまれ、さりげなく吊るされているが、作品とタイトルの齟齬はそのさりげなさを疑わせる。
- 11) 「Reinshagen」とは、ドイツの北東部の町の名前であり、「Wald」はドイツ語で「森」を意味する。森はティルマンスの作品に少なからず登場し、たとえば、2001年にティルマンスは<<ドイツ旅行>> (《Deutschlandreise》) と題した作品を数多く制作しているが、そのほとんどは森を写したものである。また、初期の作品にルッツとアレックスという男女を写したものがあるが、彼らが裸で無邪気に戯れているのも森の中であった。ドイツの森といえば、ロマン主義文学に代表されるように、数々の芸術作品によって表象されてきたが、ティルマンスと森の関係性は、その表象の歴史を思い起こさせるところがある。
- 12) 清水穰「メメント・モリ—ティルマンス抽象写真の誕生」、『日々は写真』、現代思潮新社、2009年、88-109頁を参照。
- 13) 2009年10月29日の筆者によるインタビュー時の発言。なお、インタビューは拙論「世界の変化を観察、記録すること—ヴォルフガング・ティルマンス試論」のために行われた。“Kepler is super fundamental

observation with very big philosophical consequences. Because, if Kepler find thousands planets like earth, the religious leaders in the world, Paul and whoever, have to re-think the human's role in the universe."

- 14) 同上。"What I can see and what I can't see, I also test what my sense of reality is."