

採録：《連続セッション：アジアにおけるコプロダクション》セッションⅢ：

プロデューサーからの視点～ピチェ・克蘭チェン『Dancing with Death』をめぐって

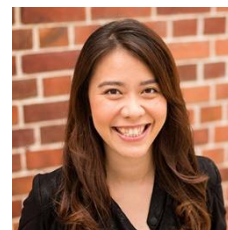
2016 年の TPAM で世界初演されたピチェ・克蘭チェン [『Dancing with Death』](#) は、ピチェ・克蘭チェン・ダンスカンパニーとエスプラネード（シンガポール）が共同製作の胴元となり、共同製作には TPAM とアーツセンター・メルボルンが名を連ねています。プロデューサーの立場からひとつの作品を創作するにあたり直面した具体的な課題などを共有し、今後のアジア圏におけるコプロダクションの可能性について議論しました。以下は、2016 年 2 月 8 日（月）に BankART Studio NYK 2F で行なわれたこのディスカッションの採録です。

[《連続セッション：アジアにおけるコプロダクション》 セッションⅢ：プロデューサーからの視点～ピチェ・克蘭チェン『Dancing with Death』をめぐって](#)

スピーカー

フェイス・タン（エスプラネード プロデューサー）

エスプラネード（シンガポール）のプロデューサー、プログラム編成担当者。2006 年、エスプラネード・ダンス・フェスティバル（da:ns festival）の創設を手掛け、毎年恒例の大規模な国際フェスティバルへと育てた。昨年は、新たに da:ns lab を開始し、ダンサーたちが自らの活動を考え、深めるためのワークショップを促進する場を生み出した。



スティーヴン・アームストロング
（アーツセンター・メルボルン クリエイティブ・プロデューサー）

エグゼクティブ・プロデューサーとして演劇、ダンス、オペラ、文学、映画、デジタルアート、コラボレーションなど様々な企画に携わる。既存作品の翻案や改作に定評がある。現在は、2017 年 1 月から 4 月まで開催される新たなフェスティバル Asia TOPA（アジア太平洋舞台芸術トリエンナーレ）でクリエイティブ・ディレクターを務める。



丸岡ひろみ（TPAM ディレクター）

国際舞台芸術交流センター（PARC）理事長。2005 年より TPAM（11 年より国際舞台芸術ミーティング in 横浜）ディレクター。2003 年ポストメインストリーム・パフォーミング・アーツ・フェスティバル（PPAF）を創設。2008 年・2011 年 TPAM にて IETM サテライト・ミーティング開催。2012 年、サウンドに焦点を当てたフェスティバル「Sound Live Tokyo」を開催。舞台芸術制作者オープンネットワーク（ON-PAM）副理事長。



モデレーター

キーホン・ロー

(香港・西九文化区 芸術発展部門〔演劇〕 統括者)

香港・西九文化区の芸術発展部門（演劇）の統括者。2009 年から 12 年までシンガポール・アーツ・フェスティバルの芸術監督及びジェネラル・マネージャーを務めた。それ以前はシンガポール・ビエンナーレの初代ジェネラル・マネージャーとして、2006 年の第 1 回からシンガポール最大の現代美術の国際的プラットフォームへと成長させた。



共同製作『Dancing with Death』の始まり

TPAM スタッフ：スピーカーをご紹介します。向って右側から、アーツセンター・メルボルンのスティーヴン・アームストロングさん、エスプラネードのフェイス・タンさん、TPAM ディレクターの丸岡、モデレーターは香港・西九文化区のキーホン・ロウさんです。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：こんにちは。TPAM のディスカッション・シリーズの 3 つ目のセッションを始めます。丸岡さんと TPAM は、この 2 年間、アジア太平洋地域における創作と製作の問題を再考するということに取り組んでいます。そしてみなさんはすでにご存知のように、それは単純なプロセスではありません。この地域では事情がいろいろと複雑で、単純な解決策というものはありません。他の地域では単純というわけではありませんが、現在、アジアのアーティストの創作活動が大変活発になってきており、アジア内外での作品の流通が盛んになってきているということもあって、状況は複雑です。今日は、昨日の午後初演されたピチエ・クランチェンの新作『[Dancing with Death](#)』という特定のケースに注目して議論を進めます。みなさんの中には、この後、今日の 6 時にこの作品をご覧になる方もいらっしゃると思います。私はピチエをかなり以前から知っていますが、彼と彼のカンパニーにとって、この作品はこ

れまでで最も野心的な作品のひとつだと言えます。昨日、彼の作品には珍しい大規模なセットを用いたこの作品を観て、なんてこった、これはほとんど叙事詩だと思いました。

今日のスピーカーのみなさんは、このプロジェクトにプロデューサー的な側面で関わった主要人物です。金曜日の午後には、アーティストの視点からコプロダクションの概念を考察するセッションがあり、ピチェとマーク・テが登場します。なので、今日はプロデューサーの視点にフォーカスすることにします。客席にはピチェのカンパニーのプロデューサーであるソジもいますので、彼女にカンパニーの視点からも話してもらおうことになると思います。

文脈を確認するため、まずはこのプロジェクトの背景から始めます。エスプラネードのプロデューサー、プログラマーのフェイス・タンに、このプロセスがどのように始まったのか簡単に説明してもらって、みなさんとこのプロジェクトのタイムラインを共有しながら話を進められるようにしたいと思います。

フェイス・タン：エスプラネードはピチェを長い間サポートしてきました。そして2014年の年末ごろ、ソジとピチェから新しいプロジェクトの話を聞きました。それについてのディカッションが続き、2015年の前半に、エスプラネードはこの作品の委嘱者として乗り出すことになりました。それまでに私たちがサポートしたピチェの作品は、もっと小規模なものでした。この作品は中規模の劇場と大きなセットを必要とするもので、当然コストはそれまでより大きく、かつピチェの作品が当時いろんな場所で上演されるようになってきていましたから、ピチェが勢いに乗っていると私は感じていました。他の人たちをコプロデューサーとして巻き込むちょうどよいタイミングなのではと。

私とソジで予算を立てて、ピチェの仕事をよく知っている人たちや支援してくれそうな人たちをリストしました。同時に、ソジとピチェはTPAMで作品を上演したことがあり、丸岡さんとながっていたので、ソジが連絡したら丸岡さんが強い関心を示してくれました。私は連絡できる相手に片っぱしから連絡しました。スティーヴンがその中のひとりで、「この作品をサポートしたい」と言ってくれて、一緒にさらにOzAsiaのジョセフ・ミッチェルに連絡しました。するとしばらくして、先週のことなのですが、彼も参加できるという返事をもらいました。こうやってコプロデューサーが集まったわけです。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：ありがとうございます。[昨日の \[キム・\] ソンヒのセッション](#)に参加した方は、彼女が2つのキーポイントを提示したのをご存知だと思います。アジア太平洋地域にはクリエイションとプロダクションのための十分なインフラがないという問題がひとつ。もうひとつは流通と普及の問題で、これについては後で少し話すことになると思います。そして、もうひとつ強調しておきたいのは、私たちがここで考察している問題の中心にはアーティストがいるということです。当然ながら、アーティストがいなければこんなことをしても何の意味もないということは覚えておかなければいけません。

私たちは、アジアで事を進めるためのしかるべきシステムの枠組みを見つけようと、いろいろと議論を重ねてきました。常に全てがその場しのぎで即興的になされるという状態では、私たちはプロジェクトの度に最初からやり直さなければならず、なかなか難しいものがあるからです。

ご存知のように TPAM はフェスティバルでもアートセンターでもありませんが、興味深いことに、その TPAM がコプロダクションに進出しました。それはたしか3年か4年前に始まった、この問題に関する私たちの間での議論の帰結だと思います。丸岡さんに、TPAM のディレクター、この作品の委嘱者のひとり、そしてコプロデューサーのひとりとして、この経験について簡単に話していただこうと思います。

丸岡ひろみ：TPAM は今年、2つのコプロダクションに参画しています。ひとつはピチェ・克蘭チェン・ダンスカンパニーの新作、もうひとつはマーク・テの『[Baling](#)』で、プロデューサーのジューン・タンがそこに座っています。キーホンが言ったように TPAM はフェスティバルでも会場でもありませんから、以前までは、私たちの使命はコプロダクションを可能にするようなネットワークを推進することだと考えていました。にも関わらずコプロダクションに参画したのは、ネットワーキングは一緒に仕事をしたという経験に基づいて進んでいくものだとも思うようになったからです。

どんな方法論があり得るか、いろいろな人と話をしました。最初に precog という会社の代表でチェルフィッチュのプロデューサーである中村茜さんと話しました。彼女はピチェのこの作品にコーディネーターとして関わっています。彼女にはコプロダクションの経験が豊富にあり、私たちのアジア・フォーカスについても考えをお持ちで、今後5~6年の間にどうやってアジアの中の共通認識を作っていけるかという問題提起をしてくれました。これはとても重要なテーマで、彼女はその手段としてコプロダクションに取り組むのが良いのではと提案してくれました。

最初の年には、コプロダクション自体を TPAM がやるということは考えていませんでした。アジアのアーティストの作品の、できれば環太平洋的なコプロダクションを、その実力がある会場やフェスティバル — 例えばそれこそフェイスやスティーヴンやキーホンのところ、日本で言えば、例えば東京芸術劇場の高萩さんがそちらに座っていらっしゃいますが — によるコプロダクションを実現するきっかけ作りみたいなことを考えていました。

去年、アーティスト主導のコプロダクションというものを考えるにあたって、アジアン・アーティスト・インタビューというプロジェクトを始めました。アーティストにアーティストをインタビューしてもらうことで、アジアのアーティストが今どんな問題に直面していて、そこにはどんなポテンシャルがあるのかを探るというもので、中村茜さんに立ち上げに関わっていただきました。それもあって、自分たちが当事者にならない限りここで何かをやっていくということにはならないのではと思うようになりました。

TPAM の観客はプロフェッショナルですから、完成された作品を提示したいと思っていますが、同時に、何かを試してみるということにも寛容でありたいと思っています。例えば、ある作品を観た人の半分が気に入ってもう半分が気に入らない、そしたら議論をして、もう一方の半分为どう考えたのかを理解するというようなことです。そういうことを通して、解答のないクリエイションというものにいろいろな角度からアプローチできます。そういう環境の中でピチェとマークの作品をコプロデュースするのは面白いのではと思ったというのが背景です。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：ありがとうございます。確認しておきますが、このセッションで私たちがいろんなことを隠し立てなくみなさんと共有するのは、私たちがコラボレーターあるいはパートナーとして、あるアーティストの新作作りを支援するために、どのように共同作業をしたかということを考察するためです。そして、スティーヴンに話してもらう前に、ここで明言しておきたいのですが、共同委嘱者 [co-commissioner] あるいは委嘱者 [commissioner] と共同製作者 [co-producer] の間には違いがあります。用語の問題だけではありません。丸岡さんが簡単にまとめてくれたプロセスの大部分は、完全にコプロデューサーのカテゴリーに属しています。深く関与しているからです。それがアジアのアーティストと仕事をするというときに何を意味するかというと、アジアでは、カンパニー内のプロデューサーの役割さえアーティストやカンパニーによって異なり、コプレゼンター、コプロデューサー、コミッショナーから資金を受け取るという段階にみんなが同時に至るということもないので、新しい協力関係、新しい協働のあり方を模索し、機能し得るシステムを見つけ出し、そのまま繰り返し使えとまでは言いませんが、少なくとも参照項になるようなシステムを見つけることが重要なんです。

スティーヴン・アームストロング：キーホン、丸岡さんと TPAM にこのディスカッションに参加させていただいたことを感謝します。ある特定のプロジェクトにおいて、最高のアーティストによる最高の作品を観客に届ける、ということがどうしたら可能か、ということを考えたときに、困難のひとつは、関わる人たちが同等の条件下で活動していないということです。ここでは、新作委嘱に投入すべきお金がどこから来るかという問題ですね。アーツセンター・メルボルンのプログラムは、アジア地域と太平洋諸島の国々にフォーカスしています。そして地元で新作の資金を得ることが難しいアーティストやカンパニーとのさまざまな形のパートナーシップを構築することにフォーカスしています。これらの地域にまたがった広範な投資がなければ、第一世界の経済原理による「アジア」 — それは何であれ — の表象を舞台に乗せることに終始する他ありませんから。「アジア」とは、東洋の文化や国々による自己定義というよりは、西洋の考えを投影した概念であるということは、私たちはみんな分かっているはずです。

フェイスが最初に私に連絡をくれたときピンときたのは、それが私のコミュニティと観客が極めて高く評価しているアーティストのプロジェクトだったからということもあります。私たちはピチュの作品が驚くべきものであるとすで

に思っていました。彼がメルボルンで知られることになったきっかけのひとつは、ジェローム・ベルとのコラボレーションです。あの作品は、「文脈」が全てであるということを私たちに気づかせてくれました。あの贅沢で入念なコラボレーションで、ピチェはどんな観客にも手の届く空間あるいは場所で自分の仕事を行なうことができていました。観客は彼のやっていることの複雑な背景を理解する必要がなかった。あの作品自体が文脈を提供していたからです。その後でピチェの新作を支援する機会を得たことは全くの喜びであり、しかもフェイスと丸岡さんのようなプロデューサー能力を持った人が関わっているということは、アーツセンター・メルボルンはコプロデューサーというよりはむしろ委嘱者として参入できるということを意味していました。つまり、私たちが参入したときには、すでにこのプロダクションの実現は保証されていたということです。私たちとしては、それに投資すればよい。それが私たちの仕事であり、私たちにとって重要なことだったわけです。とりわけ、その作品を自分のところでも上演したいと思うならば。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：スティーヴンが言ったことは、アーティストと新作を作るということは決して一直線の単純な道ではない、それは多くの未知の物事、不確実な物事を伴うし、そこでコプロデューサーたちの懸念も露わになる、ということに関わってきます。お金はとても重要です。お金がなければ何を話しても意味がありません。なのでプロデューサーたちに話を振りたいと思いますが、まず企画段階の話に絞りましょう。ここで日々ピチェと一緒にいるソジに、カンパニーの視点で、お金以外の重要なニーズも含めて話してもらおうと思います。このプロダクションのために、ソジはタイでファンディング・キャンペーンも開きました。タイの政府の、あるいは大きな組織のインフラはこのようなプロジェクトをサポートすることは少なく、ピチェはタイで難しいポジションにいます。ピチェや彼の作品の価値を信じる人たちは、タイの外から彼を支援することが多いんです。この新作の企画にあたっての困難について、ソジに話してほしいと思います。

ソジラット・シンホルカ：はい。まずはピチェが何に関心を持っているかが重要でした。新しいことをやろうとしていたからです。彼はすでにやったことは繰り返しません。そして、後になって、資金集めの問題がとても重要になってきました。私たちのカンパニーにはフルタイムのダンサーたちがいます。たぶんフルタイムのダンサーを抱えてい

るのは、タイでは私たちだけです。10人近くのダンサーが毎日8時間、週に5日リハーサルをしています。支援が得られると分かって、資金集めの問題は解決しました。そうすると、カンパニーの中でどう困難を解決するかが問題になりました。ピチェ自身でさえ確信を持っていない、新しい要素がいろいろとあったからです。彼が来たらそれについて話してもらいますよ（笑）。分からないことが多いので、みんなを安心させることが重要でした。ピチェは新しいこと、新しいこと、新しいことというふうに進み、彼らは適応しなければならない。カンパニーのモラルは重要だと私は思っています。だからみんなが大丈夫であるように努めています。

キーホン・ロウ：みなさんの中で、この作品をご覧になった方は何人くらいですか？あまりネタバレをしたくないんですが、この作品は大きな挑戦で、大規模な、ほとんどインスタレーションのようなセットがあって、それが作品中で頻繁に使われます。私の知る限り、ピチェがこういうものに取り組んだことは今までにありません。カンパニー、アーティスト、ここにいる関係者にとって、この作品が技術的に新しい挑戦だったことは明らかです。

これを軽く見ることはできません。これは初演というものに伴う不安にも関わってきます。ありのままに言いましょう。TPAMでの上演が初演とみなされているのは、これがプロの観客、そしてパブリックな観客の前での初めての上演だからです。アジアでは、オーストラリアや太平洋地域では少し違うかもしれませんが、多くの場合、新作というものをめぐるプロセスが非常に短い期間に押し込められています。いきなり劇場に入って、技術的なプロダクションなりクリエーションに取りかかって、上演まで持っていくというのを、運が良くても3日間でやらなければいけません。そういうやり方で新作、とりわけこのような規模の新作を作るのは難しい。超大作とまではいいませんが、非常に難しい規模の大きさです。このことについて少し話してほしいのですが。TPAMも、他のみんなも多くを急速に学んだはずです。



Photo: Hideto Maezawa

丸岡ひろみ：そうですね、TPAMにとって初めてのコプロダクションだったので、色々なプロセスの中で、予想できなかったことにひとつひとつ対応していくということが続いていました。フェイスのことも以前から知っていましたが、この仕事を通して初めて本当に出会ったという感じで、ソジともピチェともこんなに話したのは初めてだったと

というような感じでした。

テクニカルな側面については、あれほど大きなインスタレーションを — まだ観ていない方がいらっしゃるから、あんまり言いませんけど — 作るという技術的なチャレンジと、それにかかるコストの算出と捻出、そのリスクを誰が取っていくのかとか、そういうことがありました。

もちろんセットのアイデアはアーティストから来るわけですが、それをテクニカルに実現していくという過程では、KAAT 神奈川芸術劇場の技術監督の堀内さんをはじめとする方々にピチェと話していただき、彼のアイデアを物理的な構造物の形にしていくということをしていただきました。コーディネートに入っている中村さんにも、そのプロセスのアレンジをひとつひとつしてってもらったわけです。

また、ツアーできるように、運べるように、耐久性のあるように、安全なようにという観点から、堀内さん、中村さんは、ピチェやソジと相談して作業してくれました。タイから舞台監督の人が KAAT に 1 ヶ月来て、初演の後どうツアーするかとか、テクニカルライダーを作るとか、そういうこともしていました。一方で私は段々プレッシャーも感じてくるわけですね、つまり、先程アーティスト主導と言いましたが、実際やっていく過程で、解答を常に大らかに出せるという状況でもなかったんですね。これは必要なプロセスだというふうに理解したものを、どうやって保証していけばいいのかという時に、初演を迎えるオーガナイザーとして、その使命と現実の間で、最初はコプロデューサーであるフェイスやソジの顔があんまり思い浮かばなかったんですね。今までやったことのない分、これはプレミアをやる我々の責任だという考えにとらわれた状態が続いていたんですけども、だんだん後半になると、ソジやフェイスたちと必要なものや困難について対話できるようになりました。お金だけの問題ではないというふうに言いがちですけども、そう言えるためには、どこに焦点をあてるかが分かっていなくてはいけません。カンパニーのおかげで、それを最後まで見失わずにやっていったという感じでしょうかね。

コプロデューサーそれぞれの役割と「友愛」

キーホン・ロウ：ここで新しいトピックを出したいと思います。具体的に質問しますが、タイムライン的に、丸岡さんが参入すると分かった時点で、それぞれの役割についてはどのくらい議論されたんですか？ 誰が何をすることとは明確にされていたんでしょうか？ 見たところ全てが一緒になって進んでいたようですが？ フェイスに訊くのがいいかな。

フェイス・タン：みんながこういう取り組みは初めてだったんだと思います。こういうやり方で他のパートナーたちとコプロデュースするということは、エスプラネードにとっても初めてでした。当然、コラボレーションとは進め方が全く違うわけです。ソジにとっても、この規模のプロジェクトは初めてでした。丸岡さんが言っていたのは、私たちそれぞれの役割が非常に流動的だったということだと思います。私たちはみんなギャップや不足を埋めようと努力していましたから、それは良いことでもあったのですが、後知恵で言えば、もしもう一度やるとしたら、実際にやる可能性もありそうですが、今度はもっと早く、問題が起きる前に、それぞれの責任をはっきりさせ、役割を決めておいたほうが良いとみんな思っているのではないかと思います。

結局判明したのは、セット作りが圧倒的に大変だったということです。最初はみんな、バンコクで作れるだろうと思っていました。そのほうが安いし、などなど。そしてクオリティのことを考えはじめたとき、ソジが丸岡さんと話をしました。そうしたら、丸岡さんが彼女のチームを導入してくれて、ソジがアクセスの手段を持っていなかった技術的な側面のサポートをしてくれました。潜在的なコプロデューサーを集めるという作業については、丸岡さんも私もいろいろな人に話をしました。これも後知恵ですが、この作業をできる人をひとり立てて、その人が中心になってやるのがいいと思います。



Photo: Hideto Maezawa

スティーヴン・アームストロング：奇妙なことに、新作のクリエイションに投資するための、手に入る、あるいは集めることができるリソースは、歴史的、原理的に、上演やプログラミングを行なう機関にあることが多いんです。作る機関ではないんです。これが私たちの文化に深刻な亀裂を生み出しています。私がその中で活動している文化では確実にそうですし、よそでもよく目にする現象です。現実はこちらです。そうした機関がそれだけの規模のリソースを得ることができたのは、彼らがバレエ、オペラ、交響楽などの伝統的な形式を保存することに尽力してきて、それによって彼らの文化管理者や政治家たちの信頼と支援を得て、それがずっと続いているからなんです。しかし現在、私たちは、同時代のアーティストの作品を作るキャパシティにこのギャップを見出しています。そして、こう言ってよければ、私たちは今、委嘱者あるいは興行主という役割を負うことでこのギャップをどうにかしようとしているわけです。プレゼンターであると同時にこの役割を負う必要があります。ですから、私たちががなすべきことは、自分たちの組織が何のために存在しているのか、それがどう構造化されているのか、スキルの基礎は何なのか、その役割を確信を持って負うために、前に進むためにはどうすればいいのかを再定義することなんです。

キーホン・ロウ：このプロジェクトの始まりは、ソジにとってはまた異なる経験だったと思いますが、そこから何を学んだかを彼女の視点からも聞いてみたいと思います。私たちは今日ハンドブックを作ろうとしているわけではありませんしそれは無理ですが、ある種のインフラのイメージに接近しようとはしています。それが同業者／仲間 [colleague]、あるいはスティーヴンの言葉で言えば友愛 [fraternity] でつながったものたちとして、コンテンポラリー・アート、アーティストを信じる者として、しかし現存のシステムの内部では仕事をしない者として、私たちがどう働いているかに関わるからです。ヨーロッパの同業者からヨーロッパのシステムも完璧ではないなどと聞いているから、というだけではなく、この地域の状況と文脈の中で活動しているアーティストとの仕事に適した方法を見つけなければならないからです。ソジ、簡単をお願いします。

ソジラット・シンホルカ：アドミニストレーターの私としては、カンパニーのために全てがうまく行くようにするには、今回の場合セットが決定的に重要だったと思います。私たちのカンパニーには、こんな巨大で複雑なモノを扱った経験はありませんでしたし、私にはコントロールできない多くの要素が伴っていました。かつてはとても身軽に旅

をしていたもので、例えばスーツケースを3つ追加すれば衣装も小道具も全部収まっていた。それは自分でどうにでもできます。でもこれを輸送したり、作ったり、技術的に解決したりということは・・・ピチェがこういうセットを欲しいと言ったとき、私は最初からそれが頭痛の種になるだろうと分かっていました（笑）。でも彼はアーティストとして作品作りの根本になるアイデアを持っていたわけで、だから私の役割は、何が何でもそれを実現することです。TPAMとKAAT、それに地元の友人たちのサポートが受けられたことは幸運でした。とうとうセットはできあがり、海を渡り、予定通りにここに届き、時間通りに設置されました。複雑すぎるので、これから改善しなければいけないところもありますが。

次にこういうことをやるとしたら、今度はもっと慎重に検討しないといけないと思います。そしてピチェに私を信じろと説得しないといけない。これは難しく、というのはアーティストにとって、これは何というか簡単なこと、全ては簡単なことだからです（笑）。つまり考えるのは彼で、それを実現するのは私たちだからです。でもそんなものだろうと思います。アーティストは考えなければならない、不可能なことを考えなければならない。そして、それをクリエイションのために実現するのはアドミニストレーターの役割なんですから。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：ありがとうございます。ここで強調しておきたいと思いますが、ピチェのようなアーティストと仕事をするからには、アーティストは成長し発展するということ、アーティストのヴィジョンはときに急激に拡大することがあるということを、認識し受け入れなければいけません。そして、インフラの不足が原因で、私たちは「もうちょっとバランスを取ろう」「手軽にしよう」などなどというレベルに逆行しがちで、これについて油断してはいけません。アーティストに見えているものに追いつく方法はあるはずですし、インフラの不足や状況のために小さなスケールに戻ってしまったとしても、それをアーティストのせいにはしてはいけません。作品の規模はヴィジョンに一致しなければならない。その逆ではないんです。これははっきりしておきましょう。スティーヴンの言う「友愛」とは、私たちがやろうとしていること、私たちがプロデューサーとして、プレゼンターとして、お金だけでなく時間と空間を投入してアーティストのやりたいことを実現しようとしている者として、自分の役割をどう再定義しようとしているか、ということに関わっていると思います。

クリエイション後の課題 — 作品の流通と普及

キーホン・ロウ：あと 20 分ほどで質疑応答に移りますが、その前に、話をややこしくしておくために（笑）、私たちが普段十分に議論していない問題に移りたいと思います。それが議論されることが少ないのは、お気づきのように、私たちがクリエイションとプロダクションに完全に忙殺されているからです。何かを完全な形にするというのは生命を削られるような仕事ですからね。しかし、もうひとつ重要な問題に、流通と普及があるわけです。これは緊急の課題だと言っておきます。そして、それはコプロデューサーやコミッショナーが持っている観客に、彼らの文脈で、作品を届けるというだけの話ではありません。それ以上に、それをはるかに超えて、作品が出来上がった後に、初演よりも長く続く複合的なプロセスが始まったときに、それは誰の仕事で、誰のものになるのでしょうか？ ヨーロッパでは、私の見たところでは、シナリオが実行される文脈に微妙な違いがあるのが常です。しかしアジア太平洋地域では、プレゼンター、フェスティバル、あるいは機関のリソースの不均衡は巨大で、シナリオを進めること自体が難しい。普及の問題について、フェイスから話を始めてもらいたいと思います。エスプラネードがどれだけこのプロジェクトに投資したのかを振り返るかどうかはともかく、エスプラネードはコプロデューサーである以前に主導的な委嘱者だったようですから。



Photo: Hideto Maezawa

フェイス・タン：はっきりしたルールと長い歴史があるような場所がそこここにあって、そういう所では何もかもが異なっています。プロデュース業とは何かという考えを持っているプロデューサーがいる、職務に集中できるアーティスト・マネージャーがいる、プログラマーがいる、一方でアジアでは現在、みんなが多くの仕事をかけ持ちしながら、いろいろなギャップを埋めようとしています。私の組織は設立 14 年で、アートセンターとしてはまだまだ若いですが、キュレーターとプログラマーのプロフェッショナルなチームを持っているにも関わらず、なかなか難しいです。

今私たちが気づきはじめているのは、私たちはプロデューサーでもなければならぬということで、これは全く異なるスキルですし、プログラミングに加えて作品作りに関わった上に、しかもそれを流通させなければいけない。誰がやればいいんでしょう？ そんなことを全部自分でできるのでしょうか。あるいは、全てを一からやりながら、システムとか、当然ながらその専門的スキルを持った人々を見つけることができるのでしょうか。誰がその作品を世界のいろいろ

な場所に回すということをその後で続けられるでしょうか。プログラムをやり、プロデュースを少々やっている人間として、1年に他に10本のプロジェクトを抱えている人間として（笑）、これはとても難しいと思います。そんなことができるでしょうか？ここでオーストラリアに目を向けて、どんなシステムがあるのかを聞きたいと思いますが。

スティーヴン・アームストロング：まあ、残念ながらというか、設立40年のアーツセンター・メルボルンも答えを見つけていないというのが現実です。アジア地域の作品を単一の興行でなくツアーするというのはきつすぎる、誰もやり方がわからないというのが実際のところですよ。どんな文脈で作品を作ったり紹介したりできるか、というのが問うべき問いなのですが、この問いは問われてきていません。でも実際は、文脈を作り出すのはそんなに難しいことではないんです。国際フェスティバルというものが答えのひとつですが、現実にはタイミングの問題になってきます。オーストラリアの場合で言えば、作品を取り上げてそれを回したり共有したりする経済的実力があるのは、歴史的に言って、たいてい夏に開催される国際芸術フェスティバルのみです。私たちが立ち上げた「Asia TOPA」というイベントは、アジアの舞台芸術作品のトリエンナーレとして2017年に開始しますが、シドニー・フェスティバル、アデレード・フェスティバル、パース・フェスティバル、オークランド・フェスティバル、香港芸術節のシーズンの最中に開催されます。TPAMとプロダクションをシェアすることもできるでしょう。これらの組織のリズムとサイクルに乗ることができるので、プロダクションをシェアできますし、こう言うことができます。言い訳はしない、私たちはここにいる、私たちがヘビーリフティングを担当する、旅して回る、アーティストに保証を与え、プロジェクトを推進し、利益を得ると。これは機能するはずです。

特定の芸術様式や特定の時期に適した他のモデルもいろいろとあって、それらの間には同時性や、こう言ってよければ相乗効果もあります。でも、実際に同時代の活動を舞台に乗せるとなると、それがどこから来ているものかは問題ではありません。ピッチェや私たちが仕事をしようとしているアーティストたち、この会場にいるエコ・スプリヤントもそのひとりですが、私にとっての彼らの作品の魅力は、フォークロア的なもの、伝統的なものへの即興的、直観的アプローチであり、同時代的美学、そして同時代的実践に関心のある観客との親和性です。実際、私たちを取り組んでいるのは、フォークロア的なものというよりは、たまたまアジア地域に住んで活動しているアーティストの同時代的想像力なんです。境界を取り除いて考えていけば、物事は自ずと開けてくると思います。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：機関がバックにいないインディペンデントの人たちにとっては — うなずいているインディペンデントの人たちが会場にたくさんいますが（笑） — 7日間、24時間、アーティストをつかまえておかないといけない、心理学者、カウンセラーなどなどでなければいけない、尻を振ってお金を集めて、プレゼンターを見つけなければいけない、というのは毎日のことです。これはいろんな意味で限界に来ていて、この魔法使いのような役割を — 私は非常に力のあるプロデューサーのことをときどき魔法使いに例えるんですが、ソジもアーティストのヴィジョンを実現するには魔法が必要みたいなことを言っていました — 負えるようにプロデューサーを支援するような仕組みは現実の環境には存在しません。現状では、経験を通して学んでいくしかないんです。組織であれインディペンデントであれ、左に、右に、真ん中にと振り回されながら、自分のやり方を見つけていくしかありません。

今日私たちがはっきりさせようとしているのは、政府であれ何であれ出資者たちにこの役割の決定的な重要性を認知してもらわなければならないということだと思います。作品を作るアーティストたち、その普及、などなど全体の流れの中で、この役割を負う人、団体、あるいは「友愛」もまた、能力を完全に発揮するためにリソースを必要としているんです。

この発言には私の個人的なしがらみも大いに関係しています（笑）。香港で今私たちは巨大な区画にたくさんの劇場やらいろんなものを作っていて、この厳しい問いを問わなければならない重要な局面に差ししかかっているからです。今それを問わなければ — これは中国や台湾にキノコのようにぼんぼん出現している新しいアートセンターについても言えることです — 私たちは行き詰まります。プログラミングをしていけばいい古き良き時代は終わったからです。もう誰もプログラミングの話なんてしていません（笑）。処方箋を書くのではなくて、非常に速く、有機的に進展している諸状況に素早く対応しなければならない。同時代に関わるというのはそういうことなんです。

ソジに一言もらってディスカッションを終わり、質疑応答に移りたいと思います。ソジ、これからどうなると思いますか？ TPAM、エスプラネード、メルボルンの後には、『Dancing with Death』に関して何をしていかなければならないと思いますか？ 難しい質問だと思いますが・・・

ソジラット・シンホルカ：未来のことですか？

キーホン・ロウ：この作品の生命のことですよ。

ソジラット・シンホルカ：作品の生命ね。この作品ができる限り長く続いてほしいと思いますが、でもわかりません、大きいし高いですから。ツアーは大変だろうと分かっています。以前の小規模な作品よりずっと難しいだろうと思います、でもこの作品を作ったときは、そのことは置いておいて、作品自体に集中しました。そして作品が十分に良い出来だと信じられれば、続けることはできるでしょう。どうでしょうね、これは楽観的な考えかもしれませんが、作品を作るときにこういうことが障害にならないようにしたいんです。「もうちょっと手軽にしたほうがいいかもね」などと言うことが難しくなってくるでしょう。続けるしかありません。友人たちの力を借りながら、できることは何でもしますし、作品が良ければ続けられると信じています。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：丸岡さんも一言お願いします。初めて実際にコプロダクションに取り組んだわけですが — 自分もこの場に本当に関わっていたいと思うので言いますが — それはオリンピックのお金があったからできたことでもありますよね。その機会を丸岡さんがこのために活用してくれたことに敬意を表さないといけませんが、その後どうなるのかということも意識しないといけません。フェイス、スティーヴン、ソジもそれは意識しているはずです。『Baling』と『Dancing with Death』という実績を作った今、今後についてどう考えていますか？

丸岡ひろみ：1年に1本とか2本とかコプロダクションを続けていくことを前提に考えていますが、今回のピチェの作品について言えば、私たちの TPAM の仕事はまだ終わってなくて、これがこのあとフェイスのところに行ったり、メルボルンに行ったり、ということを含めてどこまでを一緒にやるのか、一緒にやるのというのは何なのかということについて、考えなければいけないと思っているんですね。

TPAM 初演は簡単ではありませんでしたが、難しさそのものより、ともにやるということの心強さによって難しさを乗り越えたという感覚をフェイスやソジと共有できたのではと思っているんですね。処方箋がない、ハンドブックがないって言っていましたが、この経験に基づいて展開していったときに、新しい問題や新しい発見が・・・単純に計画的に年に1本2本やっていくだけでは、オリンピックのお金がなくなったときにも含めてただやりっ放しになってしまう、そうならないようにどう展開するのかをすごく考えているけど、解答が出ていない感じです。



Photo: Hideto Maezawa

質疑応答

キーホン・ロウ：そこまで率直に話してくださってありがとうございます。ここで質疑応答に移りたいと思います。プロデューサーをやっている人もいますね。それぞれの状況、それぞれの宇宙の中で奮闘しながら、いろいろなアーティストやプロジェクトに関わっているみなさんですが、ここではコレクティヴとして、同業の仲間として議論をして、ナレッジを積み上げていくべきだと思います。前進するための次のステップについて、発言をお願いします。これは一緒に仕事するのは素晴らしいと言うためだけのセッションではないので。ハンドブックを作ろうというわけではありませんが、2年もあれば、いろんなプロジェクトやいろんなシナリオを通してこのナレッジを一緒にある程度積み上げられるはずです。どなたか、プロデューサーの方？



Photo: Hideto Maezawa

参加者 1：プロデュースの過程が、特に資金集めに関連して、どういうタイムラインで進んだのか興味があります。アーティストのためにどうやって時間と空間を作り、それが短い期間でむりやりやらなければならないような状況にならないようにできるかというのは、大きな課題だと思います。

フェイス・タン：2014 年にコンセプトについて話を始めて、2015 年初頭にエスプラネードが委嘱を決めました。2015 年半ばにコプロデューサーを募り、年末に実現可能性を確定できました。とても厳しいタイムラインです。もっと早く動き出せば、というのはあります。

スティーヴン・アームストロング：現実には、委嘱するために集めなければならなかったリソース自体も、自分で新しく見つけてくる他ありませんでした。正直に言えば。

フェイス・タン：タイムラインについて、これはお役に立つかもしれないですが、多くのプレゼンターの反応は、「興味はあるよ、でもビデオかワーク・イン・プロGRESSが見たいな」というものでした。ピチュエの作品をよく知らない人たちの反応ですね。それを用意しようとしたが、クリエーションのタイムラインというものも同時にあるわけです。よく知らないから乗れなかった人、リスクを取れなかった人がたくさんいました。もっと早くにワーク・イン・プロGRESS上演をできていたら、まあそれはクリエーションの都合上無理だったんですが、でももし今度はその余裕があったら、そしてみんなを招けたら、あるいはビデオをみんなにもっと早く送れたら、もっと多くのサポートとコプロデューサーが得られたのではないかと思います。

スティーヴン・アームストロング：[昨日のセッション](#)で「キム・」ソンヒが言ったこと、ステークホルダーを教育する必要性というもののについての彼女の率直な発言を思い出したのですが、彼女にとってありきたりの経済的合理性より重要だったのは、彼女の仕事がそれに照らして価値を測られていた KPI [Key Performance Indicators、重要業績評価指標] だったというんですね。これは私たちみんなが抱えているタスクです。そして私たちがやめるべきことのひとつに、自分の達成度を考えるということがあります。それよりも、同業者の達成度を考えて、それを自分自身の尺度

のひとつとして活用すべきなんです。他人のやっていること、他人がうまくやっていることを自分のステークホルダーに示して、「これが私たちの取り組んでいる領域です」「これが私たちの文化が所属している領域なんです」「彼らが私たちのセクターのリーダーなんです」と言えば、自分のことばかり主張したり、初演を手柄にしたがったり、自分たちの小さなエゴを中心に物事を回そうとしたりするよりも、ずっと良い議論ができるはずです。

フェイス・タン：もうひとつタイムラインについて言えることがあります。本当のケーススタディですよ。このセッションの後、私たちはミーティングをして経費の確定をします（爆笑）。どうも私たちにはもうひとりコプロデューサーが必要そうです。一応お知らせしておきますけど、この作品をすでに観て、あるいはこれから観て、この作品には何かがあると思ったら、あるいはこの作品を支援することに興味を持ちそうな人を知っていたら、ぜひ参加してください。

スティーヴン・アームストロング：物事に締めくくりなんてものはありませんね。

フェイス・タン：あと、どんな理由であれ、この作品があなたの会場に合わないとしても、ピッチはとても興味深いアーティストですし、他の作品もたくさんあります。彼のことをもっと知ってください。これは今とても重要だと思うんですが、東南アジアには良いアーティストがたくさんいる一方で、他のどこに比べてもリソースが限られています。ですからもっと仲間を増やして、この地域の活動を世界中の同業者に伝えていく必要があると思います。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：他に、いかがですか？

参加者 2：英国から来た者です。プレゼンターや上演会場がプロデューサーになるという傾向についてスティーヴンが言っていたことについてなんですが、それに関連して、私はプレゼンターがアーティストに継続的に投資するべきだと本当に思うんです。イングランドではたぶん逆のことが起こっていて、芸術監督、つまりプレゼンターが製作費用の大部分を牛耳っていて、アーティストは委嘱の方向性に沿うように活動しなければならない。つまり最早アーティ

スト自身の声ではなくなってしまうんです。アーティストは作品を作りたい、でも経済的な必要から、他人のアイデアに応答しなければならない。アジア太平洋地域で新しいモデルを構築するなら、私としては、ヨーロッパに倣わないでくださいと言いたいです。ここで話されていたような方向性で進んでください。アーティスト自身の声こそ引き出されるべきだからです。

キーホン・ロウ：ご指摘ありがとうございます。そう言えば、4年前だったか5年前だったか、思い出せませんが、私はブリュッセルでのロメオ・カステルッチの委嘱相談会のようなミーティングに呼び出されたことがあります。世界中から20人くらいのプレゼンターが集まっていました。私はたしか唯一のアジア人でした。そしてロメオが、まるで彼が開廷しているかのように、自分の新作について一方的に話していました。これにはXドルかかるけど、乗りたい人は？ というような感じで。私にはほとんど合コンみたいに思いましたが、ぞっとすることに、アジアでも長年そんな感じで事は進んでいたと思うんです。この方法は、1980年代以来のヨーロッパでの成果に基づいてデザインされていると思います。そして、私たち自身の、あるいは私たちの組織内部での不安も原因となって、アジアの同時代の活動に信が置かれることは稀です。知られていないから、参照項が非常に少ないから、そしてこの文脈を意識して言説が構築されていないからです。なので、この地域でのやり方を見つけなくてはいけないというご指摘に感謝します。ただ、一方で、支配的な、母艦的なモデルが構築されるべきだとも思いません。それはそれでとても恐ろしいことになります。多くのリソースを持った大きな組織が幅をきかせることになります。そうやって欲しくはない。

私としては、根本的には、私たちは複合的なシナリオに向かって進んでいると信じています。そこでは異なるタイプのネットワークが構築、再構築を繰り返す。信頼できる同業者がいるということを知っていなければならない。ニーズの形式によって仕事がシフトするからです。例えば、Aというタイプの作品に取り組んでいたら、この人たちと一緒にできる。Bというタイプの作品だったら、他の人たちを探したほうがいい。観客についても同様です。

他には？ ジューン［・タン］がいますが。ジューンは、みなさんが火曜日以降にご覧になるであろう『Baling』のプロデューサーです。ジューンも何か言いたいことがあるんじゃないかと思います。

参加者3（ジューン・タン）：話を咀嚼しようと努力しているところなのですが、ちょっと混乱しています。というのは、ピチュの作品に関するモデルは『Baling』のモデルとは少し違うからです。『Baling』は比べて小規模だし、初演は光州で去年行なわれました。それ以来、意外なことに（笑）いろんなフェスティバルから招聘を受けて、びっくりしています。予想していなかったので、嬉しい驚きですけど。

作品は出来上がって、それ自身の生命を持ちました。私が混乱しているのは、コプロダクションという概念です。たぶん、資金源を問わないインディペンデントなプロデューサーとして私が疑問に思っているのは、ステークホルダーに関してです。みなさんはどんな期待を持っていて、その期待をどうステークホルダーに伝えていますか？ 『Baling』と違うモデルなので、そこがお聞きしたいと思います。



Photo: Hideto Maezawa

キーホン・ロウ：3人からそれぞれ答えるのがいいと思います。

フェイス・タン：ステークホルダーですね。常に難問です、もちろん、言うまでもなく。彼らはまったく違う世界で働いていますから。そして彼らが説明責任を負う相手というのが・・・彼らにも話をしなければならない相手がいるわけですね。私としては、自分の目的について率直かつ明確でいようと努力していますし、それを明瞭に伝えようとしています。もちろん常にうまくいくわけではありません。ときには成り行きに任せるしかありませんし、それはアーティストとプロジェクトに真剣に投資した者にとってはきついことです。

スティーヴン・アームストロング：私たちがやらなければいけないこと、生き延びるためにも必要なことは、政策にリードされるだけでなく、政策をリードすることです。ステークホルダーとの関わり、私たちがリードすべきステークホルダーとのパートナーシップについては、私たちのやっていることがなぜ重要なのかを彼らに教育する必要があります。ステークホルダーの要望について責任を負って、そしてそれを上に通して行って、みんながハッピーになるようにしなければなりません。既存のものを活用して、それを作り変えて、未来に向けて方向づけをし直していく。それが私たちがプロデューサー生活を通して日々やっていることで、アーティストと対するのと同時に、自分の機関や自分が持っている関係性の中でそれをやっているわけです。

フェイス・タン：それ、めちゃくちゃ大変じゃないですか（笑）？

キーホン・ロウ：丸岡さん、あなたの視点からは？

丸岡ひろみ：私たちの場合だと、国際交流基金アジアセンターがステークホルダーということになると思うんですけど、それでいいですかね？ だとしたら全然苦労がない。目的が一致してるので。むしろ彼らが彼ら自身のステークホルダーにどう説明しているのかを聞いたほうが良いかもしれないんですね。

キーホン・ロウ：興味深いですね。というのは、私もシンガポールの状況はよく知っているんですが、エスプラネードの資金の大部分は税金から来ていますよね。アジアのシナリオでは、多くの場合、ある程度の規模のリソースを持つということは、国からそれを得ているということです。で、国から得るということはどういうことかみなさんご存知の通りです。アジアセンターの場合は東南アジアにコミットするというのが使命ですから、これはアジアの文脈におけるトランスナショナルなファンディングの可能性の、初めての例のひとつということになります。つまりそこでは政府が同じパスポートを持った納税者のことばかりに捕らわれてはいないということです。でもこれは珍しいケースです。普通ではありません。他のほとんどの人たちが直面しているのは、理事や委員会や政治家を教育して、アーティストは出身地という制約の中でのみ活動するわけではないということを理解させるという闘いに日々明け暮れています。実際、面白いと感じるもの、刺激を受けるものにアーティストが引っ張られて行くのは当然のことです。そしてそれが起こるのは、残念ながら、大抵の場合母国や故郷ではない（笑）。

アジアのアーティストはいろいろな場所を拠点にしています。それは世界のどこでもあり得ます。しかし支援のシステムは古色蒼然としています。全く違う時代の仕組みで動いているんです。変化と同時代性を認識していない。そしてこれは簡単には解決しません。私も政府や政治家とのやり取りがどういうものかはよく知っているつもりですが、必要なのは、例えば3カ国がひとりのアーティストを支援したという実例をもっと増やすことだと思います。今回の場合も、タイ政府は入っていません。タイは全くからんでいません。こういう事例をもっと増やして、示していく必要があります。彼らは数字しか理解できないからです。これは素直に認めましょう。彼らはコンセプトとか質に関する説明は絶対に理解しません。数字を出しましょう。そうすれば彼らは理解します。そういうわけで、私たちが開けっぴろげに経験を共有できるようにこのようなセッションを持ってくれた TPAM に感謝したいと思います。みなさんも、資金提供者を説得するための何らかのヒントを持ち帰っていただければと思います。

ソジはもう走って劇場に行かないといけません。他に発言は？ ではソジとパネリストにもう一言もらって終わりにします。個人的に、みなさんがこのコプロダクションあるいはココミッションから得たものは何ですか？ こういう質問は好きじゃないでしょうけど、まとめないといけないので。

フェイス・タン：役割を決めることの重要性です。今回は、みんながそれぞれプロデュースを少し、営業を少しというふうにやって、技術的なところはみんなでやりましたが、もっと早く役割を定義して、タイムラインに落とし込むことが大事だということです。

ソジラット・シンホルカ：フェイスに同意します（笑）。あとは、私としては、理想的には、前もって2年欲しいと思います。長すぎるかもしれませんが、委嘱する人にとってもコプロデューサーにとっても・・・分かりませんが、どうしても2年欲しいと思います。

スティーヴン・アームストロング：学習の経験としても、このプロジェクトは私たちそれぞれにとって異なるものだったと思います。みんながどこから始めてどこに到達したか、そこに到達したことの意義をどう考えているかを聞くのはとても参考になります。だからこそ私は、他人の成功を喜ぶことができなくてはいけないと思うんです。私が超えたハードルはフェイスや丸岡さんが超えたハードルとは違いますから。彼女らのほうが高いハードルを跳び超えたはずですし、ピチェとソジはもっと高いハードルを超えたはずです。そのために私たちはここにいるわけです。

フェイス・タン：私たち全員が出会ったのはこれが初めてなんです。私たちの間にはつながりもなかったし、知り合いさえありませんでした。このプロジェクトが私たちを出会わせてくれて、いろいろな経験を共有できたということとはとても興味深いことです。

キーホン・ロウ：ソジの言ったことにちょっと応答したいと思います。その要求を恥じる必要は全くありません。「2年なきゃ、こんなことできるか」。臆する必要は全くない。遠慮しないでください。それこそが現実であって、そのために私たちはここで、いったいどうやったらその2年間のプロセスに関われるのか議論しているんだし、正直言って、そういうことはアジアでは一般的ではない。でもアーティストのために、作品のために、今からそれを一般的な

ことにしなければならないと思います。このことを理解するために、みんなが同じ土俵に乗らなければいけない。

最後に、手短かに言いますが — これは宣伝になってしまいますが — 私たちはこういう対話を中国語圏でも始めようとしています。香港、マカオ、台湾、中国ですね。恐ろしいほどの急成長に対応するには、この議論を今始めなければなりません。どうやってそれを進めるべきかわかりませんが、これから4年か5年はそれに取り組むつもりです。始めたのは去年です。今年はプロデューサーたちを招聘して、中国語圏のミーティングの第2回を開催します。圏外からの参加もちろん歓迎です。

これから、アジア太平洋地域だけでなく、他の地域の同業者も巻き込んだより大きな友愛に向かって進んでいければ、そしてアーティストがやっていることに応答していければと思っています。パネリストたちが言ったように、私たちがここにいるのは、ピチェがいるからです。中心にはアーティストがいるのだということを常に意識していなければなりません。でなければこんな議論もしていないでしょう。

2月12日、金曜日のセッションにもご参加ください。[このシリーズの最後のセッション](#)で、ピチェとマーク・テが彼らの視点からコプロダクションについて語ります。芸術的实践と、重要な挑戦についてもっと掘り下げていくつもりです。そのセッションが、今日の議論の締めくくりにもなると思います。スティーヴン、フェイス、丸岡さん、ソジ、みなさん、ありがとうございました。上演を楽しんで、その後 AMAZON CLUB でお会いしましょう。ありがとうございました。



Photo: Hideto Maezawa