ICA京都｜国際シンポジウム2026

制度、実践、実験：アート・インキュベーション／エデュケーションの現在

ソースブック

ICA Kyoto | International Symposium 2026

Institutions, Practices, Experiments: Art Incubation and Education Today

Sourcebook

ICA京都（Institute of Contemporary Arts, Kyoto）は、アートの創作・展示・批評・研究がグローバルに展開される今日において、伝統文化が息づく京都と世界各地のアートの潮流をつなぐ開かれたプラットフォームとして機能します。大学院教育と連携した実践的なプログラムを展開するとともに、これからのアートシーンで活躍する人材の育成と、アジアを中心としたアーティストやキュレーターの国際ネットワーク構築に取り組む、創造と交流の拠点です。

ICA京都　学校法人瓜生山学園 京都芸術大学
〒606-8271 京都府京都市左京区北白川瓜生山2-116
Tel: 075-791-9167　Mail: info-icakyoto@office.kyoto-art.ac.jp

ICA Kyoto (Institute of Contemporary Arts, Kyoto) functions as an open, accessible platform connecting Kyoto, where traditional culture remains a living presence, with global trends in contemporary art, at a time when the creation, exhibition, criticism, and study of art are unfolding on a global scale. Developing practical programs in close collaboration with graduate education, it serves as a hub for creativity and exchange, committed to nurturing the next generation of talent in the art scene and to building international networks of artists and curators, primarily across Asia.

ICA Kyoto,Kyoto University of the Arts
2-116 Kitashirakawa Uryuyama, Sakyo-ku, Kyoto, Japan 606-8271
+81 (75)-791-9167 Mail: info-icakyoto@office.kyoto-art.ac.jp

2　開催概要・ソースブックについて｜Event Overview & About the sourcebook

6　Independent Curators International (ICI)

10　MA in Critical and Curatorial Studies of Contemporary Art (CCSCA)

14　2026 Gwangju Biennale Academy International Curator Course

18　美学校｜Bigakko

22　Khoj International Artists' Association

26　DANCE BOX

30　Transcultural Collaboration & Shared Campus

34　高山建築学校｜Takayama Architecture School

38　そのほかの登壇者プロフィール｜Panelists' profiles

ICA京都｜国際シンポジウム2026

制度、実践、実験：アート・インキュベーション／エデュケーションの現在

日程　2026年10月17日㊏ 13:00–17:00（開場 12:30）
インフォーマル・ギャザリング［懇親会］17:30–20:00
10月18日㊐ 10:30–16:00（開場 10:00）

会場　真宗佛光寺派 本山佛光寺 白書院（京都市下京区新開町397）

実施内容

DAY 1｜10月17日㊏

13:00–13:30　イントロダクション

13:30–14:50　セッション1｜制度
「制度はインキュベーションを可能にするか、それとも制約するか？」
マリーナ・レジェス・フランコ
タナウィー・チョートプラディット
ミジュ・パク
片岡真実（モデレーター）

15:15–16:30　インタールード
「異分野から学ぶインキュベーションの仕組み」
山本昌邦
片岡真実（モデレーター）

17:30–20:00　インフォーマル・ギャザリング（懇親会）［会場：世界倉庫］

DAY 2｜10月18日㊐

10:30–11:50　セッション2｜実践
「誰が、誰のために、どんな人材を育てているのか？」
皆藤将
グルメハル・ディロン
横堀ふみ
金澤韻（モデレーター）

13:30–14:30　セッション3｜実験
「実験的な教育モデルから何が孵化するか？」
ダニエル・シュペティ
岡啓輔
堤拓也（モデレーター）

14:45–15:30　クロージング・ディスカッション
ジョリーン・オン
片岡真実
中山和也
堤拓也
金澤韻

国際シンポジウム2026「制度、実践、実験：アート・インキュベーション／エデュケーションの現在」では、アートスクールや専門機関、育成プログラムなどが果たすアート・インキュベーションの役割に注目します。ここでいう「インキュベーション」は、単なる人材育成の枠を超えて、芸術的思考や社会的想像力を育み、個々の創造活動を実社会へと接続していくための「環境」そのものを設計・運営していく試みです。芸術大学や教育組織、レジデンス、短期プログラム、ワークショップ、民間プラットフォーム、私塾など、形式の異なる「学びの現場」を横断的に取り上げ、それぞれがどのように学習者（アーティストやキュレーターなど）の自律性を支え、アートの生態系においてどのような役割を果たしているのかを検討します。

さらに本シンポジウムでは、スポーツ分野における国際的な人材育成の制度化と実践の例として、日本サッカー協会技術委員長兼ナショナルチームディレクターの山本昌邦氏をお迎えします。一人の選手が世界で活躍するまでの環境設計や、育成と競争を両立させる仕組みづくりなど、サッカー領域における教育・育成実践から、アートの領域にも通じる制度構築や国際的な人材育成の方法を探ります。

ICA京都もまた、大学の附置機関として教育と実践の中間に位置し、学生たちが国際的な学びの機会に触れ、学内外のリソースを通じて世界へと越境していくための「インキュベーション」組織となることを目指しています。教育機関と国際社会をつなぐ「媒介」として機能することで、芸術的実践が生まれ育つための場をつくり出すことが使命です。本シンポジウムでは、そうした「制度」と「実践」、さらには「実験」を往還し、交錯させる場としての教育機関やプログラムの可能性を再考。アート・インキュベーション／エデュケーションの現在を照らし出します。

ソースブックについて

本冊子は、ICA京都｜国際シンポジウム2026に先立ち、登壇団体・登壇者に関する基礎情報やその背景をあらかじめ共有するための「ソースブック」です。各団体の活動を理解するための導入として、「事前共有資料」として位置づけています。

各団体と登壇前に実施したミーティングの内容をもとに、編集部が再構成・編集しました。それぞれの組織の成り立ちや特徴、現在の活動が伝わる読み物としてまとめるとともに、当日の議論に向けた前置きとなる情報を簡潔に整理しています。

その背景を事前に共有することで、当日は個別の活動紹介を最小限にとどめ、テーマに基づく議論へ円滑に移行できるようにすることを目指しています。

ICA Kyoto | International Symposium 2026

Institutions, Practices, Experiments: Art Incubation and Education Today

Dates Saturday, October 17, 2026, 13:00–17:00 (Doors open: 12:30)
(Informal Gathering: 17:30–20:00)
Sunday, October 18, 2026, 10:30–16:00 (Doors open: 10:00)

Venue Shiroshoin at Bukko-ji Temple, the head temple of the Bukko-ji sect of Shinshu Buddhism (397 Shinkai-cho, Shimogyo-ku, Kyoto)

Program Details

DAY 1 | Saturday, October 17

13:00–13:30 Introduction

13:30–14:50 Session 1 | Institutions
Do institutions enable incubation or constrain it?
Marina Reyes Franco
Thanavi Chotpradit
Mijoo Park
Mami Kataoka (Moderator)

15:15–16:30 Interlude
What we can learn about incubation from other fields
Masakuni Yamamoto
Mami Kataoka (Moderator)

17:30–20:00 Informal Gathering [Venue: SEKAISOKO]

DAY 2 | Sunday, October 18

10:30–11:50 Session 2 | Practices
Who is developing what kind of talent, and for whom?
Masaru Kaido
Gulmehar Dhillon
Fumi Yokobori
Kodama Kanazawa (Moderator)

13:30–14:30 Session 3 | Experiments
What emerges from experimental educational models?
Daniel Späti
Keisuke Oka
Takuya Tsutsumi (Moderator)

14:45–15:30 Closing Discussion
Jo-Lene Ong
Mami Kataoka
Kazuya Nakayama
Takuya Tsutsumi
Kodama Kanazawa

ICA Kyoto's International Symposium 2026, "Institutions, Practices, Experiments: Art Incubation and Education Today," will focus on the role played by art schools, specialized institutions and educational programs in art incubation. In this context, "incubation" goes beyond just fostering talent; it is an attempt to design and operate environments that foster artistic thinking and social imagination, while connecting individual creative activities to the real world. This symposium will look at "places of learning" spanning different formats—art universities, educational institutions, residencies, short-term programs, workshops, independent platforms, and alternative art schools—to examine how each supports learners (artists, curators, etc.) in achieving professional independence, and the roles that each of these places of learning play within the art ecosystem.

The symposium will welcome Masakuni Yamamoto, chairman of the technical committee and national team director of the Japan Football Association, to provide a practical example of incubation by speaking about the structuring of systems and practical application of international human resource development in the field of sports. Drawing on educational and development practices in soccer—such as designing an environment that enables individual players to succeed on the world stage and creating a framework that balances player development with competition—his presentation will be an exploration of approaches to institutional design and international talent development that can also be applied in the field of art.

As a university-affiliated body, ICA Kyoto is positioned between education and practice, and we aim to serve as an "incubator" that exposes students to international learning opportunities and helps them leverage resources inside and outside of the university to venture abroad. Our mission is to create a place where artistic practices can emerge and be nurtured by functioning as an intermediary between educational institutions and the international community. This symposium will take a fresh look at the potential of educational institutions and programs as places where institutions, practices, and even experiments come together and interact. It will illuminate the state of art incubation and education today.

About the sourcebook

This sourcebook was created ahead of ICA Kyoto | International Symposium 2026, to share basic information and background on the participating organizations and speakers in advance. It is positioned as an introduction to help readers understand each organization's work before the event.

Drawing on meetings held with each organization ahead of the symposium, the editorial team shaped the content into an interview format that conveys each organization's origins, character, current work, and challenges, while also organizing the essential background needed for discussion on the day.

By sharing this background information in advance, we aim to keep introductions to a minimum during the symposium itself, allowing more time for discussion grounded in the day's themes.

Independent Curators International (ICI)

［ニューヨーク］

Q　ICIはどのように始まり、その使命はこの数十年でどのように変化してきましたか。

マリーナ・レジェス・フランコ（以下、フランコ）　ICIは昨年、設立50周年を迎えました。1975年、スミソニアン国立美術館のキュレーターだったスーザン・ソリンズと、The New Gallery（のちにクリーブランド現代美術館）を共同設立したキュレーターのニーナ・カステリ・サンデルによって創設されました。キュレーターの活動を支えることを専門とする組織としては、世界でも先駆けのひとつでした。初期のICIも、キュレーターやアーティストのための教育やネットワークづくりを大切にしていましたが、活動の中心は巡回展のプロダクションでした。キュレーターと組んで展覧会のラインナップをつくり、小さな美術館や大学のギャラリー、アートセンターが自力では実現できないような展覧会を届ける。あわせて、その実施に必要な組織面・教育面のサポートも提供していました。

大きな転機は2009年でした。巡回展にとどまらず、キュレーターのための学びのプログラムを独立した柱として展開しました。展覧会に付随するものではなく、専門人材の育成をそれ自体ひとつの独立した柱として位置づけました。現在の活動には、2010年に始まった新進キュレーター向けの「Curatorial Intensive」、キュレーターが数ヶ月にわたって定期的に集まる長期の「Curatorial Seminar」、毎年開催している「Curatorial Forum」、そしてリサーチを支援する「Curatorial Fellowships」などがあります。

Q　教育へと方向転換したきっかけは何だったのでしょうか。

フランコ　ひとつには、組織のリーダーが世代交代したことがあると思います。同じ頃、キュレーションのプログラムが世界各地で立ち上がり始めていましたが、どれもかなり手探りの状態でした。「キュレーションとは実際何なのか」、という共通言語がないまま、みんなが活動していましたね。ただ、それ以上に大きいのは、組織はキュレーションという分野のニーズに合った存在であり続けなければならない、ということだと思います。もしこの分野がいま必要としているのが、巡回展にアクセスすることだけではなく、キュレーションとは何を意味するのかという本質的な議論なのであれば、組織はまさにそれに応えなければなりません。それは、アーティスト、コミュニティ、そして市民社会にとっても同じです。

Q　Curatorial Intensiveは、どのような人を対象に、どのような構成で実施されているのでしょうか。

フランコ　対象は新進キュレーターたちです。応募条件は、何らかの形でアーティストと一緒に活動した経験が3~5年あること。「キュレーター」という肩書きを持っていたり、機関の中で働いていたりする必要はありません。選考では、完成度の高い企画だけを意図的に選ぶことはしません。すでに機関のサポートがあって、資金の見通しもしっかり立っているプロジェクトであれば、このプログラムはその人にとって必要ではないかもしれないからです。私たちが探しているのは、まだ発展の可能性があるプロジェクトと、互いに本音で語り合える参加者です。人数は通常12~14人程度で、アーティストを推薦し合ったり、会場を提案し合ったり、私たちがその場にいなくても本当の対話ができるような関係を目指しています。各インテンシブ・プログラムは約1週間にわたって行われ、ICIの歴史や、集まった人たちにとってキュレーションとは何かを話し合うところから始まります。というのも、私たちは決まった定義を出発点にしているわけではないからです。セミナーや、講師陣との1対1のフィードバック・セッションに加えて、地元のインスティチューションやアーティストのスタジオを訪れ、最後は現地のパートナー団体と共催する公開シンポジウムで締めくくります。自分たちのプロジェクトを一般の観客に向けて発表するのは、このときが初めてです。このプログラムの構成を通して、参加者が自信と仲間意識を育んでくれたらと思っています。

Q　Curatorial Intensiveはこれまで、東京、ジャカルタ、ブエノスアイレス、ボゴタなど、世界各地の都市で開催されてきました。この地理的な広がりには、どのような考えがあるのでしょうか。

フランコ　ICIはアメリカを拠点にしていますが、卒業生の大半はアメリカ出身ではありません。参加者に自己紹介をしてもらうときによく耳にするのは、自分の住んでいる場所には正式なキュレーションの学位を取れる環境がない、自分が本当にやりたいことに合ったプログラムがない、という話です。修士課程だけが、この仕事に就くための正当な道ではないと思います。アーティストもキュレーターも、世界中どこにでもいます。そして私たちが訪れる場所はどこも、その土地のコミュニティの中でキュレーションという仕事がどう機能しているかを教えてくれます。だからこそ、現地訪問や現地のパートナーシップがとても重要になります。プログラムはアメリカで始まりましたが、すぐにラテンアメリカ、アジア、アフリカまで広がり、ニューオーリンズでも定期的に開催するようになりました。数年間、マリア・デル・カルメン・カリオンがスタッフとしてこのプログラムを運営してくれていたおかげで、スペイン語でセミナーやディスカッションを進めることもできました。例えば、2013年のブエノスアイレス、2014年と2018年のメキシコ、2015年のボゴタなどです。昨年は、私自身もモンテビデオでのセッションをスペイン語で教えました。今後は、アフリカ、アジア、ラテンアメリカにて、年に2回のCuratorial Intensiveを実施していく計画です。

Q　今、ICIはどのような課題に直面しているのでしょうか。

フランコ　現在のアメリカでは、正式なキュレーション・プログラムやアート関連のプログラムが廃止されるケースが増えています。財政的な理由もありますし、独立した思考を維持しにくくなっているという、社会全体の潮流もあります。そのせいで、大きな空白が生まれており、より多くの機関がキュレーターの専門性を求めているのに、キュレーションの意味を考え直せる場は減っています。だからこそ私たちは、16年目を迎えたCuratorial Intensiveを見つめ直しているところです。どうすればもっと長く、より包括的なものにできるか。そして、ICIが仲介しなくても、キュレーター同士が自然につながれるようにするにはどうしたらいいか。私たちは現在、95カ国で約2,500人のキュレーターとつながっていて、キャリアの初期にプロフェッショナル・ディベロップメント・プログラムを経験してくれたコラボレーターは約800人にものぼります。今の課題は、このネットワークをもっと生かして、自分たちの力で動いてもらえるようにすることです。今年後半には新しいカンファレンス「Curating Today」も始まり、その後はさらに集まりを重ね、出版も予定しています。これもまた、キュレーションとは何か、今後は何であり得るのか、その議論を続けていくためのひとつの方法です。

マリーナ・レジェス・フランコ（キュラトリアル・インテンシブ・プログラム・マネージャー）

「キュラトリアル・インテンシブ」が一体的なグローバル・プログラムとして発展するよう運営を担うとともに、アクセシビリティ、意識的なコミュニティづくり、そして世界に広がるネットワークを活かしたパートナーシップを重視し、修了生との関係構築に取り組んでいる。また、プエルトリコ拠点のインディペンデント・キュレーター、ライターとして「La Gran Bienal Tropical」の運営チームにも参加。キュラトリアル実践の核は、これまで見過ごされてきた歴史の検証と、観光、植民地主義の遺産、経済状況が文化生産のあり方をいかに形作っているかにある。

Independent Curators International (ICI)

[New York]

Q How did ICI begin, and how has its mission changed over the decades?

Marina Reyes Franco (MRF) ICI turned 50 last year. It was founded in 1975 by Susan Sollins—curator at the Smithsonian's National Collection of Fine Arts, and Nina Castelli Sundell, also a curator, who co-founded The New Gallery (later renamed the Museum of Contemporary Art Cleveland). It was one of the first organizations in the world dedicated to supporting the work of curators. In the early days, education and network-building for curators and artists were important concerns for ICI, and the majority of the programming focused on the production of traveling exhibitions—partnering with curators to build a portfolio of shows that smaller museums, university galleries, and art centers could otherwise never access, along with the organizational and educational support to implement them.

A real turning point came in 2009, when ICI expanded beyond traveling exhibitions to develop dedicated learning programs for curators—professional development as its own distinct focus, not just something attached to a show. Today, that side of ICI's work spans several programs: the Curatorial Intensive for emerging curators, launched in 2010; the longer-term Curatorial Seminar, held in cities where curators meet regularly over several months; the annual Curatorial Forum; and a range of Curatorial Fellowships supporting research.

Q What prompted that shift towards education?

MRF I think it responds to a generational change in leadership, alongside the fact that curatorial programs were beginning to emerge worldwide, but in quite an ad hoc way—people were doing the work without a clear shared language for what curating actually was. More than that, I think it's about an organization staying relevant to what the field actually needs. If the field's needs are no longer only about accessing traveling exhibitions, but about a genuine conceptual discussion of what curating means—for artists, for communities, for civic life—then that's what an organization has to respond to.

Q Who is the Curatorial Intensive for, and how is it structured?

MRF It's aimed at emerging curators, with the only formal requirement being three to five years of experience working with artists in some capacity—that doesn't have to mean holding the title of curator or working inside an institution. We deliberately don't select only the most polished, fully-formed proposals. If a project already has institutional backing and a solid, well-funded plan behind it, the program may not really be what that person needs. We're looking for projects that still need space to develop, and for a cohort—usually 12 to 14 people—who can genuinely talk to one another: recommend artists, suggest venues, have real conversations without us in the room. Each intensive runs for about a week, opening with a conversation about ICI's history and what curating means to the people in the room, since there's no single definition we start from. Alongside seminars and one-on-one feedback sessions with faculty, participants visit local institutions and artist studios, and close with a public symposium hosted with a local partner organization, where they present their projects to a public audience for the first time. This structure aims to inspire confidence and a sense of community among participants.

Q The Intensive has run in cities across the world—Tokyo, Jakarta, Buenos Aires, Bogotá. What's the thinking behind that geographic spread?

MRF Even though ICI is based in the US, most of our alumni aren't. Very often, when a cohort introduces itself, people mention that where they live, there's no formal curatorial degree available—no program that reflects what they actually want to do. A master's program is not the only legitimate way into this work. Artists and curators are everywhere, and every location we visit has something to teach us about how curatorial work functions in that community—which is why the site visits and local partnerships matter so much. The program began in the US but expanded quickly, particularly into Latin America, Asia, and Africa, and into recurrent programs in New Orleans. For several years, having María del Carmen Carrión on staff running the program meant that the program seminars and discussions could easily be led in Spanish too—for example, Buenos Aires in 2013, Mexico in 2014 and 2018, Bogotá in 2015. Last year, I also led the Montevideo sessions in Spanish. Going forward, the plan is to run two intensives a year, across Africa, Asia and Latin America.

Q What challenges is ICI going through right now?

MRF In the US, we're seeing formal curatorial and arts programs close, partly for financial reasons, partly amid a broader climate that's making independent thinking harder to sustain. That creates a void—fewer spaces for people to reflect on what curatorial work means, even as more institutions need that expertise. It's part of why we're rethinking the Intensive itself after 16 years: how it might become longer, more comprehensive, and less dependent on ICI as the constant intermediary between curators. We serve approximately 2,500 curators in 95 countries, and around 800 collaborators who have been through our professional development programs early in their careers. The question now is how to activate that network more directly, so people can build relationships with each other, not only through us. There's also a new conference, Curating Today, launching later this year, followed by a further convening and publication—another way to keep this conversation going about what curating is, and can be, moving forward.

Marina Reyes Franco (Curatorial Intensive Programs Manager)

Marina works to ensure the Intensive continues to advance as a cohesive global program, with an alumni engagement strategy focused on accessibility, community-building, and partnership across our global network. She is also an independent curator and writer based in Puerto Rico, part of La Gran Bienal Tropical's organizing team. Her curatorial practice examines underrepresented histories and how tourism, colonial legacies, and economic conditions shape cultural production.

MA in Critical and Curatorial Studies of Contemporary Art (CCSCA)

［台北］

Q　　CCSCAはどのように始まり、今のようなプログラムになっていったのでしょうか。

タナウィー・チョートプラディット（以下、チョートプラディット）　CCSCAが国立台北教育大学に開設されたのは2016年、ちょうど当時の蔡英文総統が「新南向政策」を打ち出した年でした。開設と政策に直接の関係があったわけではありませんが、後にこの政策が追い風となり、CCSCAは東南アジアのアートや文化のネットワークとの結びつきを強めていくことになります。開設当初から中心メンバーとして関わってきた呂佩怡（LU Pei-Yi）教授が、現在もプログラム・ディレクターを務めています。最初から外に開かれた姿勢があり、カリキュラムにもある東南アジア／アジア太平洋全体に目を向ける方針も、多くの人の尽力によって築かれてきたと言えます。このように、CCSCAは公立機関として、国際社会とのつながりを築こうとした当時の学長のリーダーシップのもと、教育部の後押しを受けて設立されました。この方向性は、今もプログラムの運営に生きています。台湾は東アジアと東南アジアのあいだに位置し、文化のハブとしての役割も強まってきている背景もあって、CCSCAはひとつの国の文脈ではなく、アジア太平洋そのものを拠り所とする、数少ないプログラムのひとつであり続けています。

Q　　ご自身の経歴と、CCSCAに至った経緯について教えてください。

チョートプラディット　私はタイのシラパコーン大学で、非常勤として1年間、専任講師として8年間の計9年間にわたって美術史を教えていました。学内で唯一の美術史学科でしたが、考古学部の中に属していました。在学の大学院生は近現代美術にあまり関心がなく、教えるのはほとんど学部生でしたね。環境を変えたいと思うようになったときに、友人がCCSCAを離れることになって空きがあると聞いて、応募してみました。自分の研究の拠点も東南アジアなので、あまり遠くには行きたくなかったし、家族の事情もありました。政府の新南向政策のおかげで、東南アジアとのつながりを築こうという後押しがありましたし、英語で学べる国際的なプログラムでもあるので、ここがよかったです。

Q　　どのような授業を担当されていて、プログラムの中でどのように位置づけられていますか。

チョートプラディット　私は東南アジア美術史、リサーチ、ライティング、批評を教えています。他の同僚は、東アジアや台湾を専門にする分野と、キュレーション、ミュージアム・スタディーズを担当しています。CCSCAは2本の柱で構成されていて、ひとつは「キュレーション研究と実践」、もうひとつは「美術史と理論、ライティング」ですね。だから「Critical and Curatorial Studies」という名前になっています。入学者は国籍も背景もさまざまで、台湾外からもゲストのキュレーターやアーティスト、講師等を定期的に招いているので、学生たちは、ひとつの機関だけでは得られないようなつながりを得ています。

Q　　授業以外で、学生たちはどのように実践的な経験を積むのでしょうか。

チョートプラディット「Exhibition Practice」という授業がありますが、学生たちは小さなグループに分かれて、展覧会の企画書をゼロから考え、実際に予算を使って展覧会をつくってもらいます。会場を押さえるところから、アーティストへの声かけ、運営まで、すべて自分たちで進めます。その途中で外部のキュレーターに審査員として入ってもらい、企画が固まる前にフィードバックをもらいます。通常、実際に展覧会を実現するのはひとつのグループだけですが、今年は学生全員がひとつのチームとして取り組みました。修了の方法としては、修士論文を書くか、キュラトリアルな実践を行うかのどちらかを選べます。キュラトリアル実践を選択する学生にとって、このコースは卒業制作に取り組む前にプロジェクトの立ち上げ方を学び、最初の構想から一般公開される展覧会として実現するまでの一連のプロセスを経験できる、プログラム内で主要な学習機会となります。

Q　　CCSCAというプログラムの特徴は何だと思いますか。

チョートプラディット　柔軟性だと思います。それから、キュレーションや美術史の仕事に就く道はひとつではない、という前提に立っているところです。学生は、建築、彫刻、長年の実務経験、アートとは関係のない分野など、本当にさまざまな背景を持って集まってきます。論文を書く人も、修了展をキュレーションする人も、学業と並行して大学の外での仕事を続ける人もいて、それぞれが自分の居場所を見つけられるようになっています。入学者の構成にも、その多様性が表れています。毎年の受け入れは10~12人ほどで、台湾人の学生は1~3人です。特定の言語や文脈に偏らず、多様なまま保つようにしています。これまでに、ベルリン、マニラ、ジャカルタ、ホーチミンなどから学生が来ています。私にとっても、以前は学部生までしか教えられない環境にいたわけですが、本格的なリサーチやライティング、キュレーションを軸にして、国際的なネットワークにもつながっているこのプログラムは、まさに求めていた変化でした。

タナウィー・チョートプラディット（専任講師）

美術史家、インディペンデント・キュレーター。東南アジアの近現代美術を専門とする査読付き学術誌『Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia』の編集コレクティブのメンバー。2024年には、ロサンゼルスのゲティ・リサーチ・インスティテュートで「Connecting Art Histories（CAH）」のスカラーを務めたほか、パワー・インスティテュートとニュー・サウス・ウェールズ州立美術館が共同開催する「Sydney Asian Art Series」にスカラー・イン・レジデンスとして参加した。

MA in Critical and Curatorial Studies of Contemporary Art (CCSCA)

[Taipei]

Q **How did CCSCA start and what has shaped its approach?**

Thanavi Chotpradit (TC) CCSCA was launched in 2016 at National Taipei University of Education, the same year that President Tsai Ing-wen initiated the New Southbound Policy. Although the two were not directly related, the policy subsequently provided opportunities for CCSCA to strengthen its connections with Southeast Asian art and cultural networks. The current Program Director, Professor LU Pei-Yi, has been a core faculty member from the beginning. Its outward-looking character was there from the start. CCSCA's focus on Southeast Asia and the Asia-Pacific as a whole, which is reflected in the curriculum, emerged from the efforts of many people. As a public institution, CCSCA was founded under the leadership of the then-president, who was keen to build connections with the international community, with the encouragement and support of the Ministry of Education. That same orientation continues to shape how the program operates today. Given Taiwan's position between East and Southeast Asia, and its growing role as a cultural hub, CCSCA remains one of the few programs anywhere that takes the Asia-Pacific, rather than a single national context, as its actual frame of reference.

Q **Could you tell us about your background, and what led you to CCSCA?**

TC I taught art history at Silpakorn University in Thailand for nine years, one year part-time and eight years full-time. It is the only art history department, and it is a part of the Faculty of Archaeology. The graduate students there weren't particularly interested in modern or contemporary art, so I was mostly limited to teaching undergraduates. After nine years, I felt I needed a new chapter. I heard that a friend was leaving CCSCA and that a position would open up, so I applied. I didn't want to move too far away from Southeast Asia, since that's where my research is based, and family matters were also a consideration. Taiwan made sense: it's an international program taught in English, and thanks to the government's New Southbound Policy, there's real institutional motivation here to build ties with Southeast Asia specifically.

Q **What do you teach, and how does it fit into the program's structure?**

TC I teach Southeast Asian art history, research, writing, and criticism; other colleagues cover East Asian and Taiwan-specific subjects as well as curatorial and museum studies. The program is built around two pillars—curatorial studies and practice on one side, and art history, theory, and writing on the other—which is why it's called Critical and Curatorial Studies. I do more of the writing and research side. Because the cohort is international, and we regularly bring in guest curators, artists, and lecturers from outside Taiwan, students develop connections that go well beyond what a single institution could offer.

Q **Beyond coursework, how do students get hands-on experience?**

TC There is a course called "Exhibition Practice," in which students typically work in small groups to develop full exhibition proposals and mount a real exhibition with an actual budget, from securing a venue and inviting artists to handling the logistics. Throughout the process, we bring in outside curators to sit on review panels and challenge their proposals before anything is finalized. Normally, only one group goes on to produce the actual exhibition, although this year students worked together as a single cohort. Beyond this course, there are two options for graduation: students can either complete a thesis or create a curatorial project. For students who choose the curatorial project, this course is their main formal opportunity during the program to learn how to develop a project and take it from an initial concept all the way through to a public-facing exhibition before undertaking their graduation project.

Q **What do you think makes CCSCA distinct as a program?**

TC I think it's the flexibility, and the fact that it doesn't assume there's only one path into curatorial or art historical work. Students arrive from very different backgrounds—architecture, sculpture, years of professional experience, or even non-art-related fields—and the program allows each person to find their own place within it, whether through writing a thesis, curating a final exhibition, or continuing to work outside the university alongside their studies. The cohort itself is part of that. Each year we cap the intake at around 10 to 12 students, with one to three Taiwanese students, so the group stays diverse rather than tipping into one shared language or context. Our students have come from places such as Berlin, Manila, Jakarta, and Ho Chi Minh City. For someone like me, coming from a context where I could only teach at the undergraduate level, having a program structured around serious research, writing and curating, and connected to a genuinely international network, was exactly the kind of change I was looking for.

Thanavi Chotpradit (Assistant Professor)

Art historian, independent curator, and member of the editorial collective of Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia, a peer-reviewed journal focusing on modern and contemporary art in Southeast Asia. In 2024, she was a Connecting Art Histories (CAH) Scholar at the Getty Research Institute, Los Angeles, and a Scholar in Residence in the Sydney Asian Art Series, co-presented by the Power Institute and the Art Gallery of New South Wales.

2026 Gwangju Biennale Academy International Curator Course

［光州］

Q　今回、プロジェクト・マネージャーとして Curator Courseを率いることになった経緯を教えてください。

ミジュ・パク（以下、パク）　私も2016年にこのプログラムに参加した卒業生です。そのときの経験は、本当に自分を大きく変えてくれたと思います。視野を広げてくれましたし、今でも一緒に仕事をしている友人やコラボレーターとの出会いもありました。今年プロジェクト・マネージャーとして声をかけていただいたのは、光州ビエンナーレのアーティスティック・ディレクターであるホー・ツーニェンさんが、私が独自に運営していたオルタナティブ・アートスクールや、キュレーター向けの集中サマーキャンプでの活動を知っていてくれたからだと思います。今回、このコースを設計するにあたって、何が足りなかったか、何がうまくいったか、何が必要なかったかなど、自分自身の経験をしっかり反映させたいと思いました。

Q　ご自身の実践を「展覧会制作」というより「状況設計」と表現されていますが、その違いについて教えていただけますか。

パク　展覧会制作は、ひとつの場所、ひとつの瞬間に膨大なエネルギーを注ぎ込むような性質があります。記録集や出版物として続いていくことはあっても、会期が終われば、その状況自体は終わってしまう。状況設計はそれとは違っていて、そのエネルギーをもっと長い時間にわたって分散させるイメージです。一発勝負の潜水というより、マラソンに近いですね。

私にとって大事なのは、時間をかけて関係性が生まれるための条件をつくることです。その関係性が実際に生まれるかどうかは、私にはコントロールできませんが、こうした考え方を抱くようになったのは、2014~2021年にソウルで共同運営していたオルタナティブ・スクールがきっかけでした。アーティスト・トークも、フォーマルな講義というよりまるで“拉致”するように一晩連れ出してビールを飲みながら話す、というようなスタイルで進めました。教壇もなく、先生と生徒という上下関係をできるだけ薄めたいと思いました。

美術館やシンポジウムでは気恥ずかしくて聞けないような、地味だけれど実際的な質問ができる場をつくりたかったんです。インディペンデントのアーティストは実際どうやって生計を立てているのか。資金はどう見つけるのか。どうやって活動を続けているのか。こうした非公式なやりとりも、私にとってはひとつの知の生産だったと思っています。

Q　今年の光州でのエディションでは、具体的にどのような点を変えましたか。

パク　今年のオープン・コールでは、ビエンナーレのタイトル「You Must Change Your Life（あなたは生き方を変えなければならない）」をもじって、「You Must Change Your Default（あなたは当たり前を変えなければならない）」というテーマを掲げています。「デフォルト（当たり前）」という言葉に込めたのは、ふたつの意味です。キュレーションやコラボレーションのあり方において、自分たちが何を当たり前だと思い込んでしまっているかを問い直す、という挑発であると同時に、何か違うことを試す誘いでもありました。この考え方を、コースの内容だけでなく構造そのものにも当てはめてみたいと思いました。財団側の当初の案では、テキストや展覧会企画書、出版物といった、目に見える成果物をつくることが重視されていましたが、2週間という短い集中コースの中で、しかも多くの参加者がすぐにそれぞれの仕事や活動に帰っていくことを考えると、それが本当に意味のあることなのかと疑問に感じていました。

そこで代わりに、参加者たちに「このプログラムのシラバスをデザインする」という課題を出してみました。もし自分がこのプログラムを設計するなら、何を生かすか。何が足りないか。何を変えるか。そういう意味で、このコースは、自分自身の成り立ちを問い直す場にもなったと思います。

また、最終日のプログラムを光州ではなく、ソウルで開催することにしました。多くの参加者が仁川空港から出国するからです。これは財団との交渉の中で、私が特にこだわった点でしたね。そして、シラバスの議論には過去の修了生たちにも参加してもらいました。正式なアドバイザーとしてではなく、もうひとつの非公式な対話のレイヤーとなって、そして制度としての記憶を運んでくれる存在として関わってもらいました。

Q　このような短期プログラムに、実際どのような効果があるとお考えですか。

パク　正直なところ、その価値は2週間だけでは測れないと考えています。私が参加した2016年の代を振り返っても、特に心に残ったのは「人」でした。異なる背景を持つキュレーターたちと出会い、夜中まで語り合い、それから10年近く連絡を取り合ってきました。

だから私は、こうしたプログラムを「完成した成果物を届けるもの」というより「種をまくもの」として捉えています。少し水をやって、あとは自分の手から離していく。もし本当の意味での成功の指標があるとすれば、それは長期的なものです。5年後、人々がまだこのコースについて語っているか。互いにコラボレーションしているか。次の世代のキュレーターにこのコースを勧めてくれているか。2週間のプログラムで誰かの人生を変えることはできません。できるのは、プログラムを超えて何かが続いていくような状況をつくることだけです。

Q　ソウルとバンコクで、独自に「m / m curatorial summer camp」というキュレーター向けのプログラムも運営されていますね。何がきっかけだったのでしょうか。

パク　Gwangju Biennale Academy International Curator Courseは2018年の回を最後に、2019年から2023年まで休止していました。その間、ヨーロッパの機関や助成金といった、いつもの回路の外側で、アジア全域のキュレーターたちが互いに関係を築けるような場が実はあまりないことに気づいたんです。それで、半分冗談で「自分への豪華な誕生日プレゼント」として、2023年は自分が36歳になる年、つまり「エマージング・キュレーター」の枠から正式に外れる年に、それなら自分で企画してしまおうと決めました。ソウルで実施した初回は参加者8人、宣伝費もほぼゼロ。知り合い全員にメールを送り、自宅で夕食会を開いたりしました。2回目はバンコクで開催し、ちょうど現地で映像・パフォーマンスアートのフェスティバル「Ghost:2568」がやっていた時期に合わせました。

どちらの回も成果を生み出すことよりも、キュレーター同士が本音で、非公式に話せる場をつくることを大切にしていました。たとえ知り合い同士であってもなかなか話さないようなことや、実際にどのように2年先の計画を立てるのか、どうやって展覧会の資金を確保するのか、活動を続けていくために本当に必要なものは何か、といったことを話しました。今は次回の開催地としてインドネシアのリサーチをしていますが、現地のエコシステムや資金の仕組み、さらには誰が誰とコラボレーションしているかといった非公式なネットワークまで調べています。このような土台づくりは、私にとって大切なプロセスです。その土地を理解するためというだけでなく、ただ通り過ぎていく部外者ではなく、良きホストになるために欠かせないことだと思っています。

ミジュ・パク（プロジェクト・マネージャー / m/m curatorial summer camp ディレクター）

展覧会という形式を超えて、知の生産と交流のためのプラットフォームづくりを活動の軸とするキュレーター兼プロデューサー。2014年から2021年2月まで、RAT school of ARTの共同ディレクターを務めた。現在は、光州ビエンナーレ国際キュレーターコース（GBICC、2026年）のプロジェクト・マネージャー、M/Mキュラトリアル・サマー・キャンプ（2023年~）およびA-O-Y（2025年~）のディレクターを務めている。

2026 Gwangju Biennale Academy International Curator Course

[Gwangju]

Q **How did you come to lead this year's course, and what is your connection to it?**

Mijoo Park (MP) I'm an alumna of this program myself—I took part in the 2016 edition. That experience genuinely changed a lot for me; it opened my eyes and introduced me to friends and collaborators I still work with today. This year I was invited to come back as project manager, partly because Ho Tzu Nyen, the biennale's artistic director, knew my work through an alternative art school and a series of curatorial intensive camps I had been running independently. Coming back to design this edition, I really wanted to bring in what I learned from my own experience—what was missing, what worked, what wasn't necessary.

Q **You've described your practice as situation-making rather than pure exhibition-making. Could you explain that distinction?**

MP Exhibition-making tends to concentrate a huge amount of energy into one place and one moment. Once the exhibition closes, that particular situation ends, even if it continues through documentation or a publication. Situation-making works differently. I try to distribute the intensity over a much longer period of time. It's less like a single dive and more like a marathon.

For me, the important thing is creating the conditions for relationships to happen over time. Those relationships may form, or they may not—I'm not a matchmaker. I first started thinking this way through an alternative school I co-ran in Seoul from 2014 to 2021. We often approached artist talks less like formal lectures and more like "kidnapping" someone for an evening of beer and conversation. There was no lectern, and hopefully much less of a teacher-student hierarchy.

I wanted to create a space where people could ask the unglamorous, practical questions that often feel too embarrassing to ask in a museum or symposium: How do independent artists actually survive? How do you find funding? How do you keep working? For me, those informal exchanges were also a form of knowledge production.

Q **What did you actually change for this year's Gwangju edition, and why?**

MP This year's open call runs under the theme 'You Must Change Your Default', playing on the Biennale's own title, 'You Must Change Your Life'. I wanted 'default' to work both as a provocation—asking what we're too comfortable with, in how we curate and work together—and as an invitation to try something different. So I tried to apply that idea not only to the course content, but to its structure. The Foundation's original proposal focused on a tangible outcome, such as a text, exhibition proposal, or publication. But I questioned whether that made sense within a two-week intensive course, particularly when many participants would return immediately to their existing jobs and practices.

Instead, I asked the participants to design a future syllabus for GBICC itself: If you were designing this program, what would you keep? What's missing? What would you change entirely? In that sense, the course became partly a space for questioning the conditions of its own production.

I also moved the closing days from Gwangju to Seoul, since most participants would be flying out through Incheon. That was one point I really held firm on during negotiations with the Foundation. And I invited past alumni to join the syllabus discussions—not as formal advisors, but as another layer of informal conversation and institutional memory.

Q **What do you think this kind of short-term program can actually achieve?**

MP Honestly, I don't think its value can really be measured within the two weeks itself. Looking back at my own 2016 cohort, only fragments and impressions remain. What stayed with me were the people: encountering curators from completely different contexts, talking until midnight, and staying in touch for almost a decade afterward.

So I think of a program like this more as planting a seed than delivering a finished outcome. You water it a little, and then, at some point, it's out of your hands. If I have a real measure of success, it's long-term: five years from now, do people still mention the course? Have they collaborated with each other? Do they recommend it to the next generation of curators? I can't change anyone's life through a two-week program. What I can do is create a situation where something might continue beyond the program itself.

Q **You have also independently run m / m curatorial summer camp for curators in Seoul and Bangkok. What inspired you to do that?**

MP After the 2018 edition, GBICC was paused from 2019 to 2023. During that time, I realized there wasn't really an equivalent space for curators across Asia to build relationships with each other outside the usual circuits of European institutions and funding. So, partly as what I jokingly called an expensive birthday present to myself—I was turning 36 in 2023, which also meant officially aging out of the "emerging curator" category—I decided to just host one myself. The first edition in Seoul had eight participants and almost no promotion budget. I emailed everyone I knew and hosted dinners at my home. The second edition took place in Bangkok and was timed around Ghost:2568, a video and performance art series in the city.

Both editions were less about producing an outcome and more about creating a space for honest, informal conversations between curators about things we rarely discuss, even with people we already know: How do we actually plan two years ahead? How do we fund a show? What does it really take to keep working? I'm currently researching Indonesia for the next edition, which means getting to know the local ecosystem, funding structures, and even the informal networks of who collaborates with whom. That kind of groundwork is important to me—not just to understand a place, but to become a good host rather than an outsider simply passing through.

Mijoo Park (Project Manager)

Park is a curator and producer whose practice focuses on building platforms for knowledge production and exchange beyond exhibition formats. She served as co-director of RAT school of ART from 2014 to February 2021. She is currently the Project Manager of the Gwangju Biennale International Curator Course (GBICC, 2026), and the Director of the M/M Curatorial Summer Camp (2023–) and A-O-Y (2025–).

美学校

［東京］

Q　「美学校」の沿革や変遷について教えてください。

皆藤将（以下、皆藤）　美学校は1969年、出版社・現代思潮社の企画として東京・四谷に設立されました。当時は学生運動が高揚し、大学をドロップアウトする若者も少なくない時代で、彼らに手に職をつけさせたいという意図から始まっています。実は絵画だけではなく、入れ墨を講座に加える案もあったそうです。単に絵を描く技術というより、それを職業として成立させる仕組みが模索されていたのだと思います。ただ、実際に講座を組んだ人たちは、当時の社長・石井恭二さんが想定していたのとは違う方向に進み、実験的な作家を講師に迎えて、一人の講師が一年間かけてじっくり教える、というスタイルができあがりました。石井さんは後になってこの企画を「失敗だった」と振り返っているそうですが、その体制が50年以上続く美学校の骨格になっているので、面白いものだと思います。1970年には神保町に移転し、それ以来ずっとこの場所で活動を続けています。また、当校の代表を長く務めた藤川公三も、1969年の創立初年度に受講生として参加して、その後事務局員を経て代表に就任し、以来半世紀以上にわたり美学校とともに歩んだ人物でした。

Q　今はどのような体制で運営されていますか？ またどんなクラスがありますか？

皆藤　今は有限会社として運営していて、学校法人ではありません。入学試験はなく、申し込み順で誰でも入れます。年齢も経歴も問わないので、10代から高齢の方まで、学生も社会人もキャリアを積んだアーティストも、一緒に机を囲んで学んでいます。講座は絵画、版画（シルクスクリーン、リトグラフ、銅版画）、写真、現代美術、漫画、演劇、ファッション、建築、音楽（作曲・作詞・DTM）まで、全部で40講座ほどあります。受講生は近年280~300人ほどで推移していて、3、4割はリピーターです。講師は有名であることよりも、「この人がいい」という人間的な判断や、既存の講師や関係者とのつながりによって決まることが多く、講師自身から事務局側に開講を依頼してくる例もあります。音楽学科は、もともと別組織の「映画美学校」で行われていた講座が、とあるタイミングで丸ごと移ってきたことがきっかけで生まれました。

Q　リピーターが多いのは他の教育制度とは異なる性質かもしれませんね。そのほかに特徴的なところはありますか？

皆藤　運営の大きな特徴は、講座の中身も進め方も、ほとんど講師に委ねていることです。講師それぞれの考え方のもとで講座が営まれ、その集合体として美学校という組織が形づくられている、というイメージです。過度なルールは設けず、講座の運営や交流のあり方は現場に任せています。成績評価や卒業試験を設けていないのも、特徴の一つだと思います。もちろん、自由には常にトラブルの可能性がついて回ります。ハラスメントなどの問題が起きたときは、事務局内で情報を共有し、ルールで縛るのではなく、その都度向き合いながら対応してきました。

Q　私塾となると受講生数によって経営が左右されると思いますが、いかがでしょうか？

皆藤　1980年代は赤瀬川原平さんによる講座が人気を博した時期があり、その終了後は受講生が減少して、1999年には閉校も検討しました。存続の危機のなか、小沢剛さんを講師に招いたことをきっかけに、会田誠さんや松蔭浩之さんをはじめとする新たな作家たちが講師として集まり、再び活気を取り戻しました。いまも受講生数の維持や新規講座の開講は経営上の課題であり続けており、TikTokやInstagramのリール動画などのSNS発信から、チラシをどこに配るかといった細部まで、何年もかけて試行錯誤を重ねてきました。人気講座が2、3つなくなればすぐに赤字になりかねない規模でもあるので、日々の工夫が欠かせません。近年は、受講生や卒業生が無料で利用できる展示スペース「美学校スタジオ」も開設しました。現役受講生と卒業1年目までは無料で展覧会を開けるようにしており、発表をしたことがない人の背中を押したいという想いを込めています。

皆藤将（事務局長）

1984年東京都生まれ。一般大学卒業後、当時、入学者数の減少などの課題を抱えていた美学校の代表・藤川公三に声をかけられ、ボランティアとして運営を手伝い始める。以降、自身の芸術活動と並行しながら、裏方として美学校の運営全般に携わる。業務改善や新規講座の開設、ギャラリースペースの立ち上げ、創立50周年記念事業、そのほか多数の展覧会やイベントの企画・制作などに携わり現在に至る。

Bigakko

[Tokyo]

Q **Could you tell us about the history and evolution of Bigakko?**

Masaru Kaido (MK) Bigakko was founded in 1969 in Yotsuya, Tokyo, as a project of the publishing house Gendai Shicho-sha. It was an era of surging student activism, when plenty of young people were dropping out of university, and the school began with the aim of giving them a trade. Apparently the early plans weren't just for painting—there was even talk of adding a tattooing course. I think what they were really working out wasn't so much drawing technique as a system for turning it into a livelihood. In the end, though, the people who actually put the curriculum together took it in a different direction than the company's president at the time, Kyoji Ishii, had envisioned. They brought in experimental artists as instructors and settled on a format where a single instructor would spend a full year teaching one course. Ishii later reflected that the whole thing had been a "failure," which I find rather wonderful, since that same structure—reshaped along the way—has been the backbone of Bigakko for more than 50 years now. The school moved to Jimbocho in 1970, and it's been based there ever since. I should also mention Kozo Fujikawa, who led the school for many years: he joined as a student in that very first year of 1969, later became a staff member, and eventually took over as its head, walking alongside Bigakko for more than half a century.

Q **How is the school run today, and what kinds of classes do you offer?**

MK These days Bigakko operates as a limited company, not as an accredited educational institution. There's no entrance exam—enrolment is first come, first served. We don't ask about age or background, so everyone from teenagers to older adults, students, working professionals, and established artists all end up learning side by side. Courses run to about 40 in total, spanning painting, printmaking (silkscreen, lithography, and copperplate), photography, contemporary art, manga, theatre, fashion, architecture, and music (composition, lyric-writing, DTM). Enrolment has been running at around 280 to 300 people in recent years, with returning students making up three or four in ten. Instructors tend to be chosen less for their reputation than for a kind of gut instinct—"this person feels right"—or through connections with existing instructors and people around the school; sometimes instructors even approach us directly to propose a new course. The music department, meanwhile, came about when the courses of a separate organization, "*Eiga Bigakko*" (Film School of Bigakko), were relocated here wholesale at a certain point.

Q **Having so many returning students seems like it might set you apart from other kinds of education. Is there anything else distinctive about how the school works?**

MK One of the biggest things is that we leave the content and running of each course almost entirely up to the instructor. Each course takes shape around that instructor's own way of thinking, and together they form what we call Bigakko. We don't impose many rules, and we leave how courses run and how people interact within them to whoever's on the ground. I think the absence of grading or graduation exams is part of that same looseness. Of course, freedom always comes with the possibility of trouble. When something like harassment happens, we share it internally among staff, and rather than clamping down with rules, we deal with each situation as it comes, on its own terms.

Q **As a private school, I would imagine that your finances are quite sensitive to enrolment numbers. What has that been like?**

MK In the 1980s, a course taught by Genpei Akasegawa was hugely popular, and once it ended, enrolment fell off—by 1999 we were even considering closing the school. In the middle of that crisis, we brought in Tsuyoshi Ozawa to teach, and that drew in a new wave of artists as instructors, including Makoto Aida and Hiroyuki Matsukage, which brought the place back to life. Keeping enrolment up and launching new courses remain ongoing challenges, and we've spent years working out, in fairly small increments, everything from TikTok and Instagram reels to where exactly to hand out flyers. Lose two or three popular courses, and we could easily slip into the red, so it takes constant attention. More recently, we opened "Bigakko Studio," an exhibition space that current students and alumni can use free of charge. Current students, along with graduates in their first year out, can hold an exhibition there at no cost—the idea being to give a nudge to anyone who's never shown their work before.

Masaru Kaido (Executive Director)

Born in Tokyo in 1984. After graduating from university, Kaido was approached by Kozo Fujikawa, then head of Bigakko, which at the time was facing challenges including declining enrolment, and began helping with the school's operations as a volunteer. Since then, while continuing his own artistic practice, he has worked behind the scenes across virtually every aspect of Bigakko's administration and operations. His work has included improving organizational processes, launching new courses, establishing a gallery space, organizing projects commemorating the school's 50th anniversary, and planning and producing numerous exhibitions and events.

Khoj International Artists' Association

［ニューデリー］

Q　Khojはどのように始まりましたか。

グルメハル・ディロン（以下、ディロン）　Khojが始まったのは1997年、インドの現代アートシーンには物足りなさがある、という思いを共有したアーティストたちが集まったことがきっかけでした。当時はまだインターネットもなく、アーティストが旅をして世界中の仲間とつながる機会は限られていました。国立の美術館や商業ギャラリーはあったものの、実験や対話、コミュニティ、交流を中心に据えた場はほとんどなかったんです。アーティストたちは、集まって実験し、共に暮らし、共に働けるような場を、強く求めていました。

最初のワークショップは、デリー郊外のモディナガルで開催されました。インド国内外から集まったアーティストたちが2週間共同生活を送り、横のつながりによる交流と実験を重ねる、濃密な時間を過ごしました。その中で、現代アートにおける実践、実験、議論を支えるプラットフォームをつくりたいという構想が形になっていきました。

Q　ご自身の経歴と、Khojで働くことになった経緯について教えてください。

ディロン　私はカナダのバンクーバーにあるブリティッシュコロンビア大学で、美術史の修士課程を修了し、クリティカル・アンド・キュラトリアル・スタディーズを中心に学びました。バンクーバーで生活して働く中で、現地の組織やアーティスト、地元のアート・コミュニティが何に関心を持っているのかなど、インドとは違うアートのエコシステムを知る機会になりました。

いちばん印象に残ったのは、「西洋的」なキュレーションの考え方と「インド的」な考え方のあいだにギャップがあるというより、文脈によってアートの世界の構造がどれほど違うか、ということでした。アーティストが投げかける問い、彼らにとって重要なテーマ、組織がアーティストや観客とどう関わるか。そのすべてが、それぞれの社会的・政治的・文化的な文脈によって形づくられています。この経験から、インドに戻って現地のアーティストともっと密接に関わりたい、自分たちが置かれている文脈についてじっくり考えて、自分にできる形でこのエコシステムに貢献したい、と思うようになりました。

Q　最近手がけられたレジデンシーについて、詳しく教えていただけますか。

ディロン　2024年にKhojに加わってから、キュレーション・チームと一緒にいくつかのプロジェクトに携わってきました。そのひとつが「Bodies Machines Publics」というアートとテクノロジーをテーマにしたプログラムで、チリのCentro de Creación y Residencia NAVE（サンティアゴ）、スイスのKornhausforum（ベルン）とImmersive Arts Space（チューリッヒ）と共同で立ち上げました。2年間で8週間のレジデンシーを2回実施し、テクノロジーがそれぞれの土地の文脈の中で、自己やコミュニティ、社会をどう形づくっているのかを探るアーティストたちが集まりました。そこから、Khoj StudiosとSelect Citywalkの二会場で開催した展覧会「Are You Human?」と、2日間にわたるシンポジウム「Notes from the Digital Underground」が生まれました。特に印象的だったのは、アーティスティックな思考が分野を越えて行き来する様子でしたね。それこそが、Khojが目指していることの核心だと思います。「アート」とは何か、誰が「アーティスト」たり得るのかを問い直しながら、幅広い問いにアートというレンズを通して向き合っていきたいと考えています。

Q　Khojが運営しているプログラムについて教えてください。

ディロン　Khojはレジデンシー・プログラムに加えて、2010年からはアート・マネジメント・プログラムを運営しています。アーティストやキュレーターとしてではなく、運営側の人材としてアートエコシステムに関わりたいという人たちのためのプログラムです。

そのほか、教育プログラムも2つ運営しています。ひとつは、2017年にゲーテ・インスティトゥート（ニューデリー）と立ち上げた「Curatorial Intensive South Asia」です。インド、パキスタン、バングラデシュ、スリランカ、ネパール、イランなど、南アジア各地から新進のキュレーターを迎え、2週間の集中講座のあと、それぞれが自分のキュレーション・プロジェクトに取り組みます。これまでに約70人のキュレーターが参加されました。私自身もそうでしたが、正式なキュレーションの教育を受けようとすれば、海外に出るしかない人が多いんです。ただ、そこで出会った枠組みは、必ずしも自分たちが戻っていく文脈に合うものではありませんでした。このプログラムは、そうした状況への応答でもあります。もうひとつのプログラムは、20年以上続く「Peers Residency」です。新進アーティスト5人と批評家1人を選び、6週間のプログラムを行っています。さらに、毎年異なるテーマを掲げるインターナショナル・レジデンシーもあります。

Q　Khojは、どのような人たちと関わり、育てていきたいと考えていますか。

ディロン　Khojは設立当初から、学際的な性格を持っています。アーティストだけでなく、建築家や科学者、環境活動家、地理学者、ソーシャル・プラクティショナーたちが、自分の実践が既存のカテゴリーのどこに位置づけられるのかわからないままの人でも、私たちのプログラムに参加してきました。Khojの目標は、このような広がりのあるコミュニティに、これからも関わり続けることです。この範囲の広さこそが、Khojの強みのひとつでもあります。まったく異なる声や考え方がこの場に入ってきて、一緒に何かをすることができる。そうした出会いが生まれる場には、いつもアートというレンズがあります。そしてアーティストとアートの実践は、Khojが存在する理由であるコミュニティの中心であり続けています。

Q　30周年を迎えるKhojは、この先どのように進んでいくのでしょうか。

ディロン　今は、根本的なところから考え直している段階です。私たちが何を大切にしているのか、どのような未来を築いていきたいのか。また、グローバルサウス全域の組織とどう関係を築き続けていけるか、そしてそうした異なる文脈のあいだで、支援やアーティスト、アイデアが循環していくような、より強固なネットワークをどうつくれるか、ということも考えています。

もうひとつ重要なテーマが、Khojの30年分のアーカイブです。今のところ、資料がたくさん集まっているだけの状態ですが、30周年を機に、誰もが利用できる公共のアーカイブへと育てていきたいと考えています。そうすれば、新たな研究にも役立つし、より多くの人が、Khojの歴史や、そこから生まれた実践に触れられるようになるかと思います。

グルメハル・ディロン（キュレーター、プログラム・マネージャー）

ニューデリーのKhoj International Artists' Associationでキュレーター兼プログラム・マネージャーを務める。Khojのキュラトリアル・チームとともに、毎年異なるテーマを掲げる「Khoj International Residency」をはじめ、さまざまなプログラムの企画と運営に携わっている。レジデンシー、展覧会、国際シンポジウムへと展開する「Art and Technology」プログラムのほか、南アジアおよびイラン地域の若手キュレーターを対象とした「Curatorial Intensive South Asia」の第7回の運営にも携わった。キュレーターとしての活動と並行して、写真家としても活動。カナダ・バンクーバーのブリティッシュ・コロンビア大学で美術史（Critical Curatorial Studies）の修士号を取得し、デリー大学カマラ・ネルー・カレッジでジャーナリズムの学士号を取得。

Khoj International Artists' Association

[New Delhi]

Q **How did Khoj begin?**

Gulmehar Dhillon (GD) Khoj began in 1997, when a group of artists came together around a shared recognition of a gap in India's contemporary art scene. This was before the internet, when opportunities for artists to travel and connect with peers worldwide were limited. While national museums and commercial galleries existed, few spaces were centered on experimentation, dialogue, community, and exchange. Artists felt a strong need for a space where they could come together, experiment, live, and work together.

The first workshop took place in 1997 in Modinagar, on the outskirts of Delhi. Artists from India and around the world lived together for two weeks and developed work through an intensive process of peer-to-peer exchange and experimentation. Through this coming together, the idea for Khoj began to take shape: to create a platform that could support art practice, experimentation, and discourse in contemporary art.

Q **What is your background, and how did you come to work at Khoj?**

GD I did my Master's in Art History, with a focus on Critical and Curatorial Studies, at the University of British Columbia in Vancouver, Canada. Living and working in Vancouver gave me the opportunity to understand a different kind of arts ecosystem—its institutions, its artists, and the concerns of the local arts community.

What struck me most was not necessarily a gap between "Western" and "Indian" curatorial thinking, but how differently art worlds are structured in different contexts. The questions artists are asking, the thematics that matter to them, and the ways institutions engage with artists and audiences are all shaped by their particular social, political, and cultural contexts. That experience made me want to return to India and work more closely with artists here—to think through the contexts we are situated in and, in whatever ways I could, contribute to the ecosystem.

Q **You led one of Khoj's recent residencies yourself. Can you tell us about it?**

GD Since joining Khoj in 2024, I have had the opportunity to work on several projects with the curatorial team, including Bodies Machines Publics, a program on art and technology developed with Centro de Creación y Residencia NAVE (Santiago) in Chile, and Kornhausforum (Bern) and Immersive Arts Space (Zurich) in Switzerland. The eight-week residency ran twice over two years, bringing together artists exploring how technology shapes the self, community, and society in each local context. It led to a dual-site exhibition, Are You Human?, at Khoj Studios and Select Citywalk, and a two-day symposium, Notes from the Digital Underground. What struck me most was how artistic thinking could move across disciplines—that's at the heart of what Khoj tries to do: approaching a wide range of questions through the lens of art, while continually questioning what "art" is and who gets to be an "artist."

Q **What are the programs that Khoj runs?**

GD Beyond residencies, Khoj runs an Arts Management program, since 2010, for people who want to work within the arts ecosystem as administrators rather than artists or curators.

We also run two pedagogical programs. The Curatorial Intensive South Asia, launched in 2017 with the Goethe-Institut (New Delhi), trains early-career curators from across South Asia—India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Nepal, and Iran—through a two-week teaching intensive followed by an independent curatorial project. Around 70 curators have gone through it so far. For many of us, including myself, formal curatorial training meant going abroad, where the frameworks we encountered didn't always speak to the contexts we were returning to—which is part of what this program responds to. There's also the Peers Residency, running for over 20 years, which selects five emerging artists and one critic for a six-week program, and an international residency built around a different theme each year.

Q **What kind of people is Khoj trying to reach or develop?**

GD From the beginning, Khoj has been deeply interdisciplinary—not only artists, but architects, scientists, environmentalists, geographers, and social practitioners have come through its programs, often without necessarily knowing where their practice sits within conventional categories. Our goal is to continue reaching this expanded community. That range is also one of Khoj's real strengths: it allows very different voices and ways of thinking to enter the space and do something together. Art remains the lens through which these encounters happen, and artists and art practice remain central to the community Khoj exists for.

Q **Khoj is approaching its 30th anniversary. What comes next?**

GD We're at a point of reimagining certain things—what we stand for and what kind of future we want to build. We're also thinking about how Khoj can continue to build relationships with organizations across the Global South, and how we can create stronger networks through which support, artists, and ideas can circulate between these different contexts.

Another important area is Khoj's three-decade archive. At the moment, much of this exists as a repository of material, and as we approach our 30th year, we are thinking about how to develop this into a more accessible public archive that can support new research and allow more people to engage with Khoj's history and the practices that have emerged through it.

Gulmehar Dhillon (Curator and Programs Manager)

Along with the curatorial team at Khoj, Gulmehar has ideated and facilitated a range of programs, including the Khoj International Residency, the Art and Technology program, and the 7th edition of Khoj's pedagogical initiative, Curatorial Intensive South Asia. Gulmehar is also a photographer. She holds a Master's in Art History (Critical Curatorial Studies) from the University of British Columbia, Vancouver, and a Bachelor's in Journalism from Kamala Nehru College, University of Delhi.

DANCE BOX

［神戸］

Q　　DANCE BOXの発足の経緯について教えてください。

横堀ふみ（以下、横堀）DANCE BOXは1996年に、コンテンポラリーダンスのアーティストたちが集まって始まった、アーティスト主導の活動です。当時は公演を主催すると200万、300万円の赤字が出てしまうので、その借金を返すためにアーティストがアルバイトをして、創作に時間を割けなくなるという悪循環が起きていました。そのジレンマを、個人ではなくアーティストが集まることで変えられないかと考えたのがきっかけでした。大阪のトリイホールという民間の小劇場のプロデューサー・大谷燠さんとタッグを組んで、劇場が空いている月曜日を「ダンスの日」として利用させてもらったことが出発点です。その後、大阪市の文化政策の一環でフェスティバルゲートの空きテナントを劇場に改装させてもらい、「ArtTheater dB」として2002年から2007年まで自分たちの拠点を持って活動しました。5年目で予算がなくなり退去せざるを得なくなって、その後、新大阪で2年ほど活動しましたが、2009年に神戸市の新長田に今の拠点を移しました。

Q　　新長田への移転は、活動にどのような変化をもたらしましたか？

横堀　移転当初は、ここまで地域に開いた形で活動することになるとは考えていませんでしたね。大阪という地の利のいい場所からの移転だったので、お客さんの数も参加アーティストの数もぐっと減ってしまっていました。買い取り公演を組む基盤も資金力もなかったので、アーティストに滞在してもらいながら作品を作って上演するというやり方に切り替えました。2012年に始まった「国内ダンス留学@神戸」も、この流れの中にできたプログラムです。一過性の育成プログラムではアーティストは育たないと思って、思い切って8ヶ月間のプログラムを作りました。滞在のために家を探したり地域の方に相談したりするうちに、少しずつ「若い人が来ている」と認知してもらえるようになって。差し入れをいただいたり、銭湯で「ジュースあげるわ」と声をかけていただいたりするようになって。そのようなやり取りの中で、文化芸術の活動を違う形で支えてもらえる土壌が、新長田の地域に少しずつ育まれていったように思います。

Q　　修了生の中には新長田に定住する方も多いそうですね。

横堀　修了者は延べ100人を超えていて、そのうち10人以上は新長田に残ってくれています。その中、5人は空き家を改修して、自分たちの活動拠点を作っていますね。コロナのときに、舞台に関わる活動の場が一気になくなって、活動できない状況になったことがありました。あのとき、活動の基盤を作ったつもりが全然できていなかったんだと痛感して。また同じようなことが起きても、スタジオがあれば何か作れるから、自分の場所を確保しておいた方がいいと、アーティストに話すようになりました。神戸市には空き家を地域に還元する場所として改修すると補助金が下りる制度もあるので、それも活用しながら場所を作っています。

Q　　横堀さんは現在どのような役割を担っていますか。
DANCE BOXでは、何を、誰のために育てていると考えていますか。

横堀　私は主に、アーティスト・イン・レジデンスや海外アーティストとの国際交流、地域の国際性に関わるプログラムのほか、下町芸術祭ではDANCE BOXの窓口も担当しています。また、国内ダンス留学の制作講座では、企画書や予算書の作り方といった実践的なことを伝えつつ、理念の話も大事にして教えています。国内法や国際法において文化芸術がどう位置づけられているか、そして「文化権（文化的に生きる権利）」は基本的人権の一つだということを話します。新長田は高齢化率が32、33%程度で、子どもの割合は10%以下。外国人のコミュニティもあれば、生活保護の受給率も市内で最も高い。いろんな背景を持つ人がたくさん住んでいる地域です。文化芸術に関わることは、家庭環境や経済的な条件がないとたどり着けないという側面がありますよね。そういう選択肢が生活の中にない人がたくさんいる地域だということも話しながら、自分たちの表現がここでどう展開できるのか、ちゃんと考えてほしいと思っています。DANCE BOXとして大事にしているのは、修了後もたくましく、自分の道を切り開いていける人であってほしい、ということですね。

Q　　修了後、参加者との関係はどのように続いていくのでしょうか。

横堀　新長田に残らなかった修了生とも、縁が切れることはありません。国内ダンス留学@神戸の集中プログラムに講師として呼んで戻ってきてもらったり、DANCE BOXの他の事業でも機会があれば声をかけたりしています。向こうから関西に来るついでに新長田に寄ってくれるアーティストもいますし、近いから連携しやすいというのもありますね。

横堀ふみ（NPO法人DANCE BOX 共同代表）

アーティストによる滞在制作によって、劇場を拠点としたプログラムを実施する。同時に、世界の様々な地域をルーツとする多文化が混在する新長田にて、独自の国際プログラムを志向する。ベトナム人のパートナーと共に、日越の文化芸術交流を目指したユニット「VIAN」を立ち上げ、ベトナム水上人形劇のプロジェクトを神戸のローカルな文脈で実践する。ON-PAM（舞台芸術制作者オープンネットワーク）理事。

DANCE BOX

[Kobe]

Q **Could you tell us about how DANCE BOX started?**

Fumi Yokobori (FY) DANCE BOX started in 1996, when a group of contemporary dance artists came together to found an artist-led initiative. Back then, putting on a self-produced show would routinely leave you 2 to 3 million yen in debt, and artists were stuck in a vicious cycle—working part-time jobs to pay it off, leaving no time to make new work. We wanted to see if artists coming together, rather than facing that alone, could change things. It all started when we teamed up with Kaoru Otani, who produced Torii Hall, a small independent theater in Osaka, and began using the venue on Mondays—normally its quiet day—calling it "Dance Day." Later, as part of Osaka's cultural policy, we renovated a vacant unit at Festival Gate into a theater and ran our own space there, "ArtTheater dB," from 2002 to 2007. When funding dried up in year five and we had to move out, we spent about two years based in Shin-Osaka before relocating, in 2009, to where we are now: Shin-Nagata, Kobe.

Q **Did the move to Shin-Nagata change your work?**

FY When we first moved, we had no idea that we would end up so connected to the local community. Leaving somewhere as convenient as Osaka meant our audiences and participating artists both decreased sharply. We didn't have the money or infrastructure to bring in finished touring shows, so we had artists stay with us and develop and present work during their residency. *Kokunai Dance Ryugaku @* Kobe [Dance Study Abroad @ Kobe], which launched in 2012, grew directly out of that shift. We didn't believe a short-term program could really develop an artist, so we took a leap and built an eight-month one instead. As participants found housing and

got to know people in the neighborhood during their stay, word slowly got around: "There are young people here now." People started dropping off food or calling out, "Here, have some juice," at the public bath. Through moments like that, I think Shin-Nagata gradually became a place that could support art and culture in a different way.

Q **There seem to be a lot of graduates who have gone on to settle in Shin-Nagata.**

FY We've had more than 100 graduates altogether, and over 10 of them have stayed on in Shin-Nagata. Five have renovated vacant houses into bases for their own work. During COVID, performance venues vanished almost overnight, and we simply couldn't operate. That's when it hit me: we thought we'd built a real foundation, but we hadn't. So I started telling artists that even if something like that happens again, having your own studio means you can keep making things—that it's worth securing a place of your own. Kobe City also runs a subsidy program for renovating vacant houses as a way of giving back to the community, and we've drawn on that to help build these spaces.

Q **What is your role, and who and what is DANCE BOX trying to nurture?**

FY My main work covers artist residencies and international exchange—both with overseas artists and through programs tied to the area's international character—and I also serve as DANCE BOX's point of contact for the Shitamachi Art Festival. I also teach the production seminar within *Kokunai Dance Ryugaku @* Kobe, where I cover practical skills—writing a proposal, putting together a budget. Still, I care just as much about the ideas underneath it. I talk about how art and culture fit into domestic and international law, and about cultural rights—the right to a cultural life—as a basic human right. In Shin-Nagata, around 32 to 33 percent of residents are elderly, while children make up less than 10 percent. The ward also has a foreign resident community and the highest welfare rate in the city. People from all kinds of backgrounds live here. Whether you ever get to engage with art and culture in the first place often comes down to your family or financial situation—that's just the reality. I want people to think about how their own work can exist here, while staying aware that many people don't have that option in their daily lives. What matters to us at DANCE BOX is that people leave the program able to forge their own path, with some resilience behind them.

Q **How do you stay in touch with participants after they finish the program?**

FY We stay connected with graduates, for example, inviting them back as instructors for *Kokunai Dance Ryugaku @* Kobe and reaching out when opportunities come up through our other projects. Some of them stop by Shin-Nagata whenever they are in Kansai, and being close by makes it easier to keep working together.

Fumi Yokobori (Co-Director)

Based in Shin-Nagata, Kobe, and works at the Art Theater dB Kobe as her base of activity. She carries out most works/projects through residency creation, and aims to develop unique international programs in Shin-Nagata, an area where multiple cultures from various regions in the world co-exist. She co-founded VIAN with her Vietnamese partner, through which she explores Vietnamese water puppetry in ways that engage deeply with Kobe's local communities. She also serves on the board of ON-PAM (Open Network for Performing Arts Management).

Transcultural Collaboration & Shared Campus

［チューリッヒほか］

Q　Transcultural Collaboration ProgramおよびShared Campusは、どのようなきっかけで始まりましたか。

ダニエル・シュペティ（以下、シュペティ）　きっかけは2008年、北京大学歌劇研究院と一緒にサマースクールを立ち上げたことでした。実は、声をかけてくれたのは向こうで、自分たちの伝統をどう現代文化に取り入れていけばいいか、一緒に考えてくれる西洋の教育機関を探していたようでした。若い世代はもう北京オペラにあまり関心を持たなくなっていましたし、非常に厳格な芸術形式で、開かれた余地もほとんどありませんでした。私たちにその芸術形式そのものを発展させる力はないと気づいたのですが、実はスイスの伝統芸術にも似たような課題がありました。そこで、大きなテーマだけを決めてグループを作り、具体的に何に取り組むかは学生自身に任せることにしました。これは、チューリッヒ芸術大学（ZHdK）として初めての、全学部の学生に開かれた国際的な学際プログラムで、5年間ほど続きました。この経験を通じて、こうしたプログラムが学生にとってどれほど重要かを実感するようになったんです。異なる文化と向き合うことで、自分自身の考え方や価値観、美意識、方法論を含め、根本的な問いを突きつけられ、内省を促されますから。

同じ頃、ZHdKの前学長が国際化という戦略目標を掲げていて、特に世界で最もダイナミックに発展している地域である東アジアに力を入れていました。その出発点となったのが、文化的にも「あいだ」に位置する香港でした。香港で「Connecting Space」というアート・ワークショップスペースを運営し、数多くの交流活動を実現しました。また、2008年につくったサマースクールはカリキュラムに付随する休暇的なプログラムにすぎないと感じていたので、持続的な学びの経験として通年プログラムへと発展させることを提案しました。学期単位のフォーマットなら、多くの大学が似たような学期日程を持っているので、実施しやすいという利点もありました。こうして生まれたのがTranscultural Collaboration Programです。デザイン、舞台芸術、音楽、ファインアート、キュレーション、アート教育といった分野を横断しながら、8~9校の芸術大学が参加する形になりました。複数の機関を巻き込んだ学際的なプログラムなんて不可能だ、と言う人も多かったのですが、実現しました。学生だけでなく、それぞれの機関の講師陣も巻き込んだことで、ネットワークが育っていったんです。それが数年後に生まれるShared Campusの基盤となり、チームとして共同で作り上げていくことになりました。

Q　Shared Campusが成長する中で、どのような原則が形成されていきましたか。

シュペティ　どの大学にも、国際化を進めたい理由が2つあります。海外からの留学生を惹きつけたいということと、自校の学生に交換留学のような経験を提供したいということです。ただ、特に立ち上げの段階には、お金がかかります。そこで、ネットワークとして取り組み、プログラムを共同で運営し、費用も分担しようという発想が生まれました。専門分野ではなくテーマを軸にShared Campusを構築したのも、最初から学際的であることを目指していたからです。批評的エコロジー、社会変容、ポップカルチャーといった共通の関心をもとにテーマ別グループを作り、それぞれ10~15人の講師が教育プログラムや研究を一緒に企画していきました。初年度は7つほどのプログラムから始まり、4、5年後には23にまで増えました。ZHdKを拠点に、パートナー大学は当初7校から9校、最大で13校まで拡大しました。現在、Shared Campusの協定校となっているのは、京都精華大学と東京藝術大学、国立台北芸術大学、シンガポールのLASALLE College of the Arts、そして香港城市大学のSchool of Creative Mediaです。

Q　その成長に伴い、どのような課題が生じましたか。

シュペティ　今振り返ってみると、少し急いで拡大しすぎたかもしれません。新しい大学をシステムに組み込んでいく作業には、かなりの労力がかかりました。財政面では、当初ZHdKが全リソースの約50%を負担していて、全体予算が育つにつれてその割合を減らしていくという目標でした。3年後には、負担割合は約40%まで下がり、つまりこれは、長期にわたる取り組みであり、投資でもありました。参加する機関には、資金面だけでなく、共同で使えるフォーマットのための組織体制やカリキュラムづくりという面でも、コミットメントが求められ、忍耐強く続けていくしかありません。持続可能な形でつくり上げることができれば、次の世代にとって本当に価値あるものになる、と確信しています。

もう一つ大きな課題は、パートナー組織でのリーダーシップの交代ですね。プログラムづくりに関わってこなかった新しいトップマネジメントが着任すると、当事者意識を持ってビジョンを共有してもらうのは簡単ではありません。そこで今は、長年一緒に取り組んできた少人数のメンバーとともに、Shared Campusの考え方をさらに発展させようとしています。特定の組織に依存しすぎるのは危険かもしれない、というのが私たちの結論です。組織全体ではなく、特定のプログラムと連携するほうがいいのかもしれませんし、思い切って独立し、大学の枠を超えて開かれたプラットフォーム、いわば「コミュニバーシティ（コミュニティとユニバーシティを掛け合わせた造語）」のようなものをつくるほうがいいのかもしれません。

Q　学生には、このプログラムから何を持ち帰ってほしいとお考えですか。

シュペティ　文化や分野を横断して協働する力を身につけることは、次の世代にとって欠かせないことだと確信しています。だからこそ、Shared Campusは世界的に重要性を持つテーマを軸に組み立てられているのです。私たちが求めているのは、調和だけではありません。本当の意味での理解です。異なる視点について率直に議論し、そこから一緒に何かに取り組んでいく方法を見つけること。スイスは、ある意味で「バブル」のような場所です。整った環境で、快適に暮らせますから。だからこそ、学生たちが異なる現実に触れ、自分たちの歴史を批判的に見つめ直す機会を持つのは、とてもいいことだと考えています。参加者は他者について学び、敬意を持つだけでなく、自分自身の立ち位置を理解し、できればそこから内省するきっかけにもなってほしいですね。

学生を選ぶときには、志望動機書と作品例を提出してもらい、応募者全員と面接をします。一緒に旅をして、長く生活を共にするグループの中では、特定の性格が難しさを生むこともあります。特にTranscultural Collaborationでは、お互いに耳を傾け合ってほしいので、専門分野や性格の組み合わせ、ジェンダーバランスも意識して選んでいます。2年前にアンケート調査をしたのですが、今もなお多くの参加者がつながり続け、コレクティブを作ったり、互いに支え合ったりしていることに驚かされました。このつながりができたことが本当の意味での成功だと思います。

ダニエル・シュペティ（Transcultural Collaboration 創設者、コーディネーター／チューリッヒ芸術大学（ZHdK）Shared Campus 創設者、前統括）

デザインを学び、キャリア初期にはグローバル・ファッションブランドのBallyで勤務。2001年にチューリッヒ芸術大学（ZHdK）の講師に就任し、2007年にZHdK初となる国際的かつ分野横断型のサマースクールを立ち上げた。これを発展させ、2015~2023年にセメスター・プログラム「Transcultural Collaboration」を実施。これまでの経験とネットワークをもとに、国際教育、研究、共同制作のための協働プラットフォーム「Shared Campus」を立ち上げ、2019年から運営チームを率いた。

Transcultural Collaboration & Shared Campus

[Zurich and others]

Q **How did the Transcultural Collaboration Program and Shared Campus begin?**

Daniel Späti (DS) I initiated a summer school with the Academy of Opera at Peking University in Beijing back in 2008. They actually found me—they were looking for a Western institution to reflect on how to bring their tradition into contemporary culture. Young people weren't really interested in Beijing opera anymore, and it's a very strict art form with little room for openness. We realized we couldn't help develop their art form, but we had similar issues with our own traditional art forms in Switzerland—it wasn't only a problem for Beijing opera; it was an issue everywhere. So we built mixed groups around a general topic and let them decide what specifically interested them. It was the first international cross-disciplinary program at Zurich University of the Arts (ZHdK), open to students from all departments, and it ran for around five years. I became aware of how important such a program is for students—it asks fundamental questions and leads them to reflect on themselves, including their ways of thinking, values, aesthetics, and methods, by confronting them with a very different culture.

Around the same time, our former president at ZHdK had a strategic goal of internationalization, with a focus on East Asia—the most dynamic developing region in the world. Hong Kong became our starting point, somewhere in between cultures. We ran an art and workshop space called Connecting Space there from 2013 to 2017, which enabled many exchange activities. I suggested developing the summer school into a full-semester program, since a summer school is still a holiday program on top of a curriculum, and to allow a deeper, more sustainable learning experience. A semester format was also easiest for everyone, since most universities share similar semester dates. That became the Transcultural Collaboration Program, bringing together eight to nine art universities across disciplines—design, performing arts, music, fine art, curation, and arts education. Many people said it was impossible to run a cross-disciplinary program involving multiple institutions, but we managed it, bringing together not only students but lecturers from different institutions, and a network began to develop. That network became a major part of the foundation for what became Shared Campus a few years later, which we co-developed as a team.

Q **What principles shaped Shared Campus as it grew?**

DS All universities want to internationalize in two ways: attracting international students and giving their own students an exchange experience. But it's expensive, especially to build up, so the idea was to do this as a network, jointly running programs and sharing costs. We also built Shared Campus around topics, not disciplines—cross-disciplinary from the very beginning. Thematic groups formed around shared interests like critical ecologies, social transformation, or pop cultures, each with around 10 to 15 lecturers, proposing teaching formats and research together. In the first year, we had around seven activities; after four or five years, we had 23. Based at ZHdK, we started with seven partner universities, grew to nine, and at most to 13. Today, our partners at Shared Campus are Kyoto Seika University and Tokyo University of the Arts in Japan, Taipei National University of the Arts, LASALLE College of the Arts in Singapore, and City University of Hong Kong's School of Creative Media.

Q **What challenges came with that growth?**

DS Looking back, we might have grown a little too fast—integrating new universities into the system was a lot of work. Financially, Zurich initially invested around 50% of all resources, with the idea that our share would shrink as the overall budget grew; after three years, we were down to around 40%. So, it's a long-term endeavor and investment, and the participating institutions need to commit themselves, not only in terms of financial resources, but also in building up organizational structures and curricula for collaborative formats. This is complex, and you have to endure it; you can't do it without, but I'm convinced that once you build it sustainably, you create something very valuable for future generations.

Another relevant issue was leadership turnover at partner institutions. When new top management comes in without having helped build the program, it's not easy for them to become a stakeholder and share the vision. So right now, I'm working with a small group of long-term collaborators to further develop the conceptual approach of Shared Campus. We're convinced we can't be too dependent on institutions—the risk is too high. It might be better to work with specific programs rather than whole institutions, or even become completely independent and build a platform open beyond universities, towards something like a "communiversity."

Q **What do you think students should take away from the program?**

DS I'm convinced we have to learn to collaborate across cultures and disciplines—this is fundamental for future generations. That's why Shared Campus was built around topics with global relevance. We're not only looking for harmony, but for understanding—a real discussion of different perspectives, and then finding ways to work through a situation together. Switzerland is, in a way, a bubble—well-organized and comfortable—so it's good for our students to be confronted with other realities and a critical view of our own history, too. Participants not only learn about (and respect) the other; they also understand and, hopefully, reflect on their own position.

When selecting students, they submit a motivation letter and examples of their work, and I interview every applicant. Certain personalities can be difficult in a group that travels and stays together. Especially for Transcultural Collaboration, we want people to listen to each other, so I also look for a good mix of disciplines, personalities, and gender balance. We did a survey two years ago, and it was striking how many participants are still collaborating—connecting, building collectives, supporting one another. I think that's a real success.

Daniel Späti (Founder and Coordinator, Transcultural Collaboration / Founder and Former Head of Shared Campus, ZHdK)

Daniel studied design and worked for Bally, a global fashion brand, in his early career. In 2001, he was appointed a lecturer at Zurich University of the Arts (ZHdK). In 2007, he initiated ZHdK's first international and cross-disciplinary summer school. He further developed the summer school and acquired seven partner universities, launching the "Transcultural Collaboration" from 2015 onwards, which also built the major foundation for "Shared Campus," a cooperation platform for international education formats, research networks and joint productions comprising up to 13 arts universities since 2019.

高山建築学校

［飛騨］

Q　高山建築学校の沿革について教えてください。

岡啓輔（以下、岡）　高山建築学校は、倉田康男という建築家が50年ほど前に作った学校です。飛騨高山の山奥、裏山は北アルプスの端っこで、熊も出るような場所にあります。倉田先生自身が東大出身のインテリで、開校当初は木田元や丸山圭三郎といった、日本を代表する哲学者たちを招いて、とても高尚な議論をされていたそうです。建築家としては石山修武なども関わっていましたね。倉田先生は2000年に亡くなられ、それ以降は僕たちが引き継いでやっています。ただ、先生が亡くなった直後は、先輩たちのほとんどが「自分たちには受け継げない」と絶望していて、むしろ学校を畳もうという流れになっていたんです。それを、当時30歳そこそこで一番下っ端だった僕が、あの手この手で潰させないようにして続けてきた、という経緯があります。実際、創始者が亡くなった瞬間に活動自体が解散してしまう小さな学校やワークショップは世界的にも珍しくなく、50年以上続いているケースはかなり稀だと、この学校を調査している社会学者の方にも言われました。

Q　今はどのような形態で運営されているのですか。

岡　敷地は今も倉田先生の息女4人の連名になっていて、毎年参加者から集めた参加費で税金や管理費を払っています。倉田先生の時代は、講評の際に複数の先生たちで案を組み替えたり混ぜ合わせたりする「コンバートシステム」という、集団で物事を考えることそのものを実験するような仕組みがあって、見ていてとても面白かったですね。僕の代になってからは、そこまできっちりしたシステムは作っていませんが、例えばコンクリートを練る作業をみんなで手伝いながら、「その案ちょっとかっこ悪いぜ」なんて言い合ううちに、作っているものが変わっていく、というような緩やかな形で、人の意見が反映されていく感じがあります。哲学者を呼んでいた倉田先生の時代と違って、僕の代ではアーティストを多く招くようになりました。中でも一番長く来てくれているのが、京都に住んでいる吉野正哲（マイアミ）です。高山建築学校を引き継ぐときに、進むべき方向性を一緒に考えてほしいと、一番の信頼を置いていた相手です。

Q　高山建築学校の課題内容や参加者の規模について教えてください。

岡　特に宣伝はしていませんが、参加者は毎年、学生から10年も参加してくれている人まで、最大30~35人程度を受け入れています。初日に敷地全体を案内して、そこに建つ様々なものがどういう経緯でできたのかを説明したあと、基本的な課題は「この敷地に何か作る、何でもいい」というものです。それ以上、あまり細かいことは言いません。学生が描いた絵を見て「できるんじゃない」と言うと、「じゃあ頑張ります」となる。「どれくらいかかりますか？」と聞かれて「10年くらいかな」と答えると、「今年の夏は無理ですね」なんてやり取りになります。歯を食いしばってそのままスタートする子もいれば、案を小さくまとめ直す子、あるいは仲間を集めることに賭ける子もいる。うまくいかず途中で絶望して辞めていく子も当然いますが、一年目に泣くくらい悩んだり後悔したりした子ほど、後になって良いものを作ることが多い印象です。

Q　主催者として、どのようなことにやりがいを感じますか。

岡　参加者が成長していく姿を見るのは、やはり喜びがありますね。ある大学生は「自分が何を好きかぜんぜんわからない」と言いながらも、「ものづくりが好きだと言える人たちをただ見ながら働きたい」と一年間過ごして、その後、東京大学の院に進み、今はロンドンの設計事務所で働いています。職人になる人も多く、大工になって独立し、工務店を立ち上げた教え子たちもいます。どんな子でも、何かを最後まで作り上げさえすれば、それなりに良いものになっていく気がしますね。つまらないものがつまらないまま完成する、ということは起きないと思います。

岡啓輔（建築家 / 蟻鱒鳶ル作った人 / 高山建築学校 責任者）

1988年、22歳の時にはじめて高山建築学校に参加。2000年、校主の倉田康男が永眠。同年から責任者となり運営を担い、現在に至る。この学校で学んだことを礎に、2005年、東京三田に「蟻鱒鳶ル（アリマストンビル）」と名付けた小さなビルを不特定多数の仲間たちと自力建設開始。長い工事期間の途中で現場を取り囲む大規模な再開発工事がはじまり、解体の危機にも直面したが、闘い抜き、乗り越え、2026年無事に完了検査をパスする。

Takayama Architecture School

[Hida]

Q **Could you tell us about the history of Takayama Architecture School?**

Keisuke Oka (KO) Takayama Architecture School was founded around 50 years ago by an architect named Yasuo Kurata. It's deep in the mountains of Takayama, in Hida—the mountain behind the site is the edge of the Northern Alps, and bears do show up now and then. Kurata himself was an intellectual, educated at the University of Tokyo, and in the school's early days he invited some of Japan's leading philosophers—Gen Kida, Keizaburo Maruyama, and others—for what were apparently very high-minded discussions. On the architecture side, people like Osamu Ishiyama were also involved. Kurata passed away in 2000, and we've been carrying the school on ever since. Right after he died, though, most of the senior members felt there was no way they could carry it on, and the mood leaned toward closing the school down. I was around 30 at the time, the most junior person in the room, and I kept it alive through whatever means I could—that's how we ended up where we are. Small schools and workshops like this tend to fall apart the moment their founder dies, and a sociologist researching us told me that lasting more than 50 years is actually quite rare, even globally.

Q **How is the school run today?**

KO The land is still held jointly in the names of Kurata's four daughters, and we pay taxes and upkeep from the participation fees we collect from attendees each year. In Kurata's time, there was something called the "convert system," where several teachers would mix and rearrange each other's critiques of student proposals during review sessions—it was really an experiment in collective thinking itself, and fascinating to watch. I haven't built anything that formal in my own time running it, but people's opinions still get folded in loosely—like when everyone's mixing concrete and someone says, "that idea's kind of lame," and the thing being built shifts a little as a result. Unlike Kurata's era, when he brought in philosophers, I've tended to invite more artists. The longest-standing is Masaaki Yoshino (Miami), who lives in Kyoto. When I took over the school, he's the person I trusted most to help figure out which direction to take it.

Q **Could you tell us about the kind of projects set, and the scale of participation?**

KO We don't really advertise, but every year we take in somewhere between 30 and 35 people at most, ranging from students to people who've been coming for 10 years. On the first day, we walk everyone around the whole site and explain how the various structures on it came to exist, and after that the basic assignment is simply: build something, anything, on this land. Beyond that, I don't say much. If a student shows me a drawing and I say "that could work," they'll say "okay, I'll give it a go." If they ask how long it'll take and I say "maybe 10 years," they'll say something like, "so this summer's out, then." Some grit their teeth and just start; others scale the idea down into something more manageable; others put their energy into gathering a team instead. Naturally, some give up partway through and leave, discouraged. But in my experience, the ones who struggle the most in that first year—who cry, who agonize—often end up making the best work later on.

Q **As the person running the school, what do you find rewarding about it?**

KO Watching participants grow is genuinely a pleasure. One university student told me she had no idea what she even liked, but wanted to spend the year just watching people who could say, with conviction, that they loved making things. She went on to graduate school at the University of Tokyo and now works at a design office in London. A lot of people end up as craftspeople, too—some have become carpenters and gone on to start their own construction firms. I think if anyone sees something through to completion, it tends to turn into something worthwhile, whatever it is. I don't think something boring ever ends up finished and still boring.

Keisuke Oka (Architect / Creator of Arimasutonbiru / Director, Takayama Architecture Seminar School)

Oka first participated in the Takayama Architecture Seminar School in 1988, at the age of 22. In 2000, the school's founder and head, Yasuo Kurata, passed away, and Oka took responsibility for running the school that same year—a role he continues to hold today. Building on what he learned at the school, in 2005 Oka began constructing a small building in Mita, Tokyo, which he named "Arimasutonbiru", working on it himself together with an ever-changing group of collaborators. During the long construction process, a massive redevelopment project began around the site, putting the building at risk of demolition. Oka fought to preserve it and ultimately overcame the crisis, and in 2026 the building successfully passed its final inspection.

インタールード｜登壇者

山本昌邦

公益財団法人日本サッカー協会（JFA）技術委員長 兼 ナショナルチームダイレクター

静岡県沼津市出身。現役時代は国士舘大学を経てヤマハ発動機(現ジュビロ磐田)でプレー。1987年の現役引退後は指導者としてヤマハ発動機コーチ、U-20日本代表コーチ、監督、U-23日本代表コーチ、監督、日本代表コーチ、ジュビロ磐田監督などを歴任。また、2006年6月ジュビロ磐田監督退任後は、NHK解説者、国士舘大学体育学部客員教授、アスルクラロスルガ株式会社会長などを務める。2016年に公益財団法人日本サッカー協会　技術委員会　副委員長に就任。2023年より同協会のナショナルダイレクターとして日本代表チームの強化体制を推進。2025年10月より同協会 技術委員会 委員長を兼務し、強化に加え、育成、指導者養成、普及など日本サッカーの発展に努める。

クロージング・ディスカッション｜登壇者

ジョリーン・オン

Buro Stedelijk キュレーター［アムステルダム］

オランダ・アムステルダム市立美術館内に設置された独立型・多領域実験プラットフォーム「Buro Stedelijk」のキュレーター。コラボレーションやリサーチ、長期的なプロジェクトを軸に、美術館などの機関がいかにアーティストや観客と関わるかを再考する取組みを実践。共著性、持続的な対話、公共との関わりを前面に押し出したプログラムを企画・展開してきた。これまでに、非営利アートセンター esea contemporary（マンチェスター）キュレーター、第12回ソウル・メディアシティ・ビエンナーレのプログラム・アドバイザー。シャルジャ・ビエンナーレ、ハルトフィク美術財団、フレーマー・フレームド（アムステルダム）、国立新美術館（東京）、森美術館（東京）などでプロジェクトを手がける。ヘリット・リートフェルト・アカデミー（オランダ）講師（2020–2024）、デ・アペル・キュラトリアル・プログラム（2017–2018）修了。

片岡真実

ICA京都 所長

森美術館館長、国立アートリサーチセンターエグゼクティブ・アドバイザー、京都芸術大学大学院ICA京都所長。2003年の森美術館開館時よりキュレトリアルチームをリードし、2020年に館長に就任。2007年から2009年までロンドンのヘイワード・ギャラリーにて国際キュレーターを兼務。第9回光州ビエンナーレ共同芸術監督（2012年）、第21回シドニー・ビエンナーレ芸術監督（2018年）、あいちトリエンナーレ2022芸術監督を歴任。2027年ヘルシンキ・ビエンナーレ共同キュレーター。CIMAM（国際美術館会議）では2014－2022年に理事（2020－2022年は会長）。一般財団法人森現代芸術財団常務理事、一般財団法人福島富岡文化財団代表理事ほか、文化芸術に関わる諸委員会委員、国際芸術賞審査員、講演等多数。

中山和也

ICA京都 副所長

エコール・デ・ボザール・パリの客員研究員（2017年まで）として、ジャン＝リュック・ヴィルムート氏、ギリアム・パリス氏、川俣正氏のアトリエにて活動。パリにはいないのにパリにいることにしたり、水牛と一緒に美術館に行ったり、アドリア海にナスを浮かべたりしている。アートブック『バナナジャムの瓶の蓋が開かなかったので、お母さんが別のバナナジャムに替えてくれて、お父さんに瓶の蓋を開けてもらって、みんなでクレープにバナナジャムをつけて食べました。（メインタイトルはフランス語）』を出版（発行：well、2023）。

堤拓也

ICA京都 プログラム・ディレクター

2019年アダム・ミツキエヴィチ大学大学院カルチュラル・スタディーズ専攻修了。展示空間の構成だけに限らず、パフォーマンスを含む1回的な体験機会を生み出す一方で、アジアを中心とした非制度的な実践に関心がある。2018年より滋賀県にあるシェアスタジオ・山中suplex共同プログラムディレクター。

金澤韻

ICA京都 特別プロジェクト担当ディレクター

現代美術キュレーター。熊本市現代美術館など公立美術館での12年の勤務を経て、2013年よりインディペンデント・キュレーターとして活動。メディアアート、漫画、地域とアート、障害とアートなど既存の美術の枠を超える領域を扱う。国内外で展覧会企画多数。株式会社コダマシーン共同代表。

Interlude | Panelists' profile

Masakuni Yamamoto

Chairman of the Technical Committee and National Team Director, Japan Football Association (JFA)

Born in Numazu City, Shizuoka Prefecture, Masakuni Yamamoto played football (soccer) for Kokushikan University and then Yamaha Motors (now known as Júbilo Iwata). Since retiring as a player in 1987, he has held a variety of leadership positions, including serving as a coach for Yamaha Motors, coach and head coach for the U-20 Japan national team, coach and head coach for the U-23 Japan national team, coach for the Japan national team, and head coach for Júbilo Iwata. After stepping down as head coach of Júbilo Iwata in June 2006, he has served as a commentator at NHK, visiting professor in the Faculty of Physical Education at Kokushikan University, and chairman of Azul Claro Suruga. In 2016, he was appointed vice chairman of the Japan Football Association's Technical Committee. As national director since 2023, Yamamoto works to strengthen the Japan national team. Since October 2025, he has served concurrently as the JFA's technical director, working to develop soccer in Japan, including developing players, training coaches, and promoting the sport.

Closing discussion | Panelists' profiles

Jo-Lene Ong

Curator, Buro Stedelijk [Amsterdam]

Jo-Lene Ong is Curator of Buro Stedelijk, an independently managed multidisciplinary experimental platform within the Stedelijk Museum Amsterdam. Her practice centres on collaboration, research and long-term projects that reconsider how institutions work with artists and audiences. She develops programmes that foreground shared authorship, sustained dialogue and public engagement. Ong was previously Curator at esea contemporary in Manchester and Program Advisor for the 12th Seoul Mediacity Biennale. Her curatorial work includes projects with Sharjah Biennial, Hartwig Art Foundation, Framer Framed, the National Art Center Tokyo and the Mori Art Museum. From 2020 to 2024, Ong was a theory tutor at the Gerrit Rietveld Academie and is an alumna of the De Appel Curatorial Programme (2017–2018).

Mami Kataoka

Director, ICA Kyoto

Director of Mori Art Museum, Executive Advisor of the National Center for Art Research (NCAR) Japan, and Director of ICA Kyoto at Kyoto University of the Arts Graduate School. Kataoka has led the curatorial team at Mori Art Museum since its inauguration in 2003 and was appointed Director in 2020. She served concurrently as International Curator at the Hayward Gallery, London (2007–2009). She has held the roles of Co-Artistic Director of the 9th Gwangju Biennale (2012), Artistic Director of the 21st Biennale of Sydney (2018), and Artistic Director of Aichi Triennale 2022. She is Co-Curator of the Helsinki Biennial 2027. At CIMAM (International Committee for Museums and Collections of Modern Art), she served as Board Member from 2014 to 2022, including as President from 2020 to 2022. She serves as Senior Director of the Mori Contemporary Art Foundation and Representative Director of the Fukushima Tomioka Art Foundation, among other roles. She is widely active as a member of numerous committees related to culture and the arts, juror for international art awards, and speaker at lectures and symposia.

Kazuya Nakayama

Deputy Director, ICA Kyoto

Worked in the ateliers of Jean-Luc Vilmouth, Guillaume Paris, Tadashi Kawamata as a guest researcher at École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, France (until 2017). He pretends to be in Paris when he is not, goes to a museum with a water buffalo and floats an eggplant in the Adriatic Sea. Art book "The banana jam jar lid could not be opened, so mom switched to another banana jam jar and asked dad to open the lid on that one, we all ate crepe with this banana jam on it. (main title is in French)", published by well, 2023.

Takuya Tsutsumi

Program Director, ICA Kyoto

After completing an MA in Cultural Studies at Adam Mickiewicz University in 2019, Tsutsumi has focused on creating ephemeral, performative experiences, with a particular interest in non-institutional practices across Asia. Since 2018, he has served as Co-Program Director of Yamanaka Suplex, a shared studio in Shiga Prefecture.

Kodama Kanazawa

Special Project Director, ICA Kyoto

Contemporary art curator. Following 12 years at public art museums including the Contemporary Art Museum, Kumamoto, began working as an independent curator in 2013. Deals in domains outside the existing art framework, such as media art, manga, art and community, and art and disability. Has organized numerous exhibitions in Japan and overseas. Joint head of the consulting firm Code-a-Machine.

ICA京都｜国際シンポジウム2026

制度、実践、実験：アート・インキュベーション／エデュケーションの現在

開催日	2026年10月17日㈯、18日㈰
会場	真宗佛光寺派 本山佛光寺 白書院
主催	ICA京都、京都芸術大学大学院
助成	公益財団法人 小笠原敏晶記念財団、公益財団法人 野村財団

本事業は、宿泊税を財源とした、京都市および
公益財団法人京都文化交流コンベンションビューローの助成金を活用し実施しています。

シンポジウム

総合監修	片岡真実（ICA京都 所長）
ディレクション	堤拓也（ICA京都 プログラム・ディレクター）
統括（コーディネーション）	清水千帆（ICA京都 マネージメント・ディレクター）
コーディネーション	那木萌美
舞台監督	北方こだち
音響	林実菜
映像	本田大起
グラフィックデザイン	竹内敦子
ウェブサイト制作	中本真生（UNGLOBAL STUDIO KYOTO）、 ym design（見増勇介、鈴木茉弓、中野花菜）、秋山一樹（And Arc）
写真撮影	山月智浩
同時通訳	株式会社サイマル・インターナショナル
ケータリング	yurinx、ななおろう
運営サポート	京都芸術大学大学院オフィス（甚田真友子、村上晴香、上田恵理）、 大学院教学課（三浦彩子、名和田千紘、蔦原公恵）

ソースブック

編集	ジョイス・ラム
デザイン	中家寿之
発行日	2026年10月17日
発行	ICA京都

ICA Kyoto | International Symposium 2026

Institutions, Practices, Experiments: Art Incubation and Education Today

Dates	October 17 (Sat.)–18 (Sun.), 2026
Venue	Shiroshoin, Bukkō-ji Temple
Organized by	ICA Kyoto, Kyoto University of the Arts Graduate School
Supported by	Toshiaki Ogasawara Memorial Foundation, Nomura Foundation

This program is supported by a subsidy funded by the accommodation tax from Kyoto City and the Kyoto Convention & Visitors Bureau.

Symposium

Supervising Director	Mami Kataoka (Director, ICA Kyoto)
Director	Takuya Tsutsumi (Program Director, ICA Kyoto)
General Coordinator	Chiho Shimizu (Managing Director, ICA Kyoto)
Coordinator	Moemi Nagi
Stage Manager	Kodachi Kitagata
Sound	Mina Hayashi
Video Projection	Daiki Honda
Graphic Design	Atsuko Takeuchi
Website Production	Masaki Nakamoto (UNGLOBAL STUDIO KYOTO), ym design (Yusuke Mimasu, Mayumi Suzuki, Hana Nakano), Kazuki Akiyama (And Arc)
Photography	Tomohiro Yamatsuki
Interpreter (Simultaneous)	Simul International, Inc.
Catering	yurinx, nanaoro
Event Support	Graduate School Office, Kyoto University of the Arts (Mayuko Jinta, Haruka Murakami, Eri Ueda), Academic Affairs, Graduate School (Saiko Miura, Chihiro Nawata, Kimie Tsutahara)

Sourcebook

Editor	Joyce Lam
Design	Toshiyuki Nakaie
Published on	October 17, 2026
Publisher	ICA Kyoto

ICA Kyoto
Institute of Contemporary Arts Kyoto

KUA 京都芸術大学大学院
KYOTO UNIVERSITY OF THE ARTS GRADUATE SCHOOL