

全国美術館会議機関誌
全美フォーラム

ZENBI FORUM

全国美術館会議機関誌

全美フォーラム

ZENBI FORUM

01
F-02

「マルセル・デュシャンと日本美術」展
開催の目的とその成果
東京国立博物館 松嶋雅人

02
F-05

公共財としてのコレクション画像
愛知県美術館 副田一穂

03
F-08

身の丈にあった
ミュージアム・アーカイブズの確立に向けて
国立新美術館 谷口英理

04
F-I2

東京と島根の北斎展
島根県立美術館 大森拓土

月額1万円ではじめる、音声ガイドアプリ

MUSENAVI

シェアリングサービス



作品解説(音声ガイド・画像)を登録できるサービスです。常設展・企画展、短期間のイベント・展示会、観光スポットなど、まずは日本語と英語の音声ガイドをお手軽にスタートできます。



ICOM KYOTO 2019

ICOM KYOTO 2019 公式アプリに採用

ピープルソフトウェアは国際博物館会議京都大会
ICOM KYOTO 2019 を応援します!

* * 月額費用3ヶ月無料キャンペーン実施中! * *

2019年9月30日までにご契約のお客様に限り、月額費用を3ヶ月間無料にてご利用いただけるキャンペーンを実施中です。

ミュージナビ 🔍

<https://www.musenavi.jp/>



PEOPLE
SOFTWARE

ピープルソフトウェア(株)

お問い合わせ・資料請求はお気軽に

☎ 0120-960-228

東京 03-5280-9150 岡山 086-426-5932 大阪 06-6242-8090 携帯電話からは086-426-6532 (通話料がかかります) 受付時間9:00 - 18:00 (平日)

掲載されている会社名・商品名・サービス名は各社の商標または登録商標です。記載の製品仕様は、予告なく変更する場合がございますのであらかじめご了承ください。

「マルセル・デュシャンと日本美術」展 開催の目的とその成果

松嶋雅人

Masato Matsushima (東京国立博物館)

東京国立博物館（以下、東博）はフィラデルフィア美術館と、2018年10月2日から12月9日まで「マルセル・デュシャンと日本美術」展を共同開催した。本展の開催にあたり、様々な経緯をたどったが、多様な成果を得たことで間もなく開館150年（2022年）を迎える東博の長い歴史においても画期的な展覧会となった。

本展は2部構成で第1部の「デュシャン 人と作品」(原題: The Essential Duchamp)は、フィラデルフィア美術館が企画・監修した国際巡回展「韓国国立現代美術館、ニューヨーク・ウエーデルズ州立美術館(オーストラリア・シドニー)」で、同館所蔵のデュシャン・コレクションの油彩画やレディメイド、関連資料などの150余点によって、彼の創作活動の足跡を明らかにしたものである。そして第2部「デュシャンの向こうに日本がみえる。」は、東博の日本美術コレクションで構成し、もともと西洋とは異なつた社会環境のなかで作られた日本の美術の意味や、価値観を浮かび上がらせて、日本の美の楽しみ方を新たに提案しようとするものとなった。

東博と同館の関係はフィラデルフィア万国博覧会(1876年)以来のものであるが、近年は同館が開催した日本美術展―「本阿弥光悦」展、「池大雅」展、「狩野派」展―で東博は日本国内の文化財に関わる業務全般に協力してきた。そのような関係性のもと、筆者は同館のデュシャン・コレクションが広く目にとまれば、日本においてデュシャン芸術を楽しむ人々がさらに増えることを確信し、折に触れ同館スタッフへ東博での開催の希望を伝えてきたが、デュシャン没後50年にあたる2018年にアジア各地でのデュシャン展開催を同館が立案して、ティモシー・ラブ館長自らが日本各地の展示施設を吟味された上で、東博に本展開催を正式に打診されたのであった。

東博はいわゆる「現代美術」を展示することは一般的ではない。そのため日本美術を組み合わせて併催することを条件として開催の合意を得た。もちろん筆者としては、もとよりデュシャンの芸術的足跡を御覧いただくことで、明治以来の日本美術の鑑賞方法―西洋美術の価値観に基づく―ではない、新しい日本美術の鑑賞体験となる機会となると考えていた。ありていにいえばデュシャンの鑑賞体験によって、現在の一般的な日本美術の見方も相対化できると想定していたのである。したがって第2部のタイトルも「デュシャンの向こうに日本がみえる。」という文字通りの意味を持っている。同館側も筆者の日本美術展を併催することの意図を、理解下さり、東京会場だけが2部形式の展覧会となった次第である。したがって他施設で開催されるような出来合いの企画、構成の展覧会ごと「購入」するようなパッケージ展とは一線を画している。

第1部は同館キュレーター、マシュー・アフロン氏により企画・監修されたが、東博側からの出品作品の希望も勘案され、東博スタッフによる展示デザイン、グラフィックデザインなどの提案が各所に反映され、両館の学芸的意図が融合した展示会場として完成した。アフロン氏の懇切丁寧な解説もふんだんに掲示し、デュシャン芸術の理解に供することができた。会場では日英中韓の章解説、作品解説も用意された。また会場の環境保存的観点から両館の専門家の検討、討議も深く行われたことを記しておきたい。そして、第2部の日本美術展示では、西洋とは異なつた社会的価値観のもとに生まれた造形物を、視覚的效果やリアリズム、時間といったテーマをとりあげながら、新しい日本美術の見方を考えていただくことを目的として構成された。

近年の東博の「特別展」は、メディア各社と共同開催するものが多いが、本展は挑戦的な特別展として独自の財源を組み上げ、賛助会寄付金、入場料金を主な財源として自主開催さ



第2部「デュシャンの向こうに日本がみえる。」
展示風景



特別展「マルセル・デュシャンと日本美術」
ポスター
交通広告グランプリ 2019
駅メディア部門最優秀部門賞受賞

れた。そしてTERRA FOUNDATION FOR AMERICAN ARTの助成を得て、講演会などの普及活動が実施されたほか、各種企業からは展示に関わる様々な機材提供を受けることができた。また文化庁による美術品の補償制度によって保険料の大幅な軽減も可能となった。そして自主独立展として、通常できない事業を各種展開することができた。例えば1部、2部ともに自館コレクションのため、会場全般で来館者自身の作品撮影が許可され、SNS利用によって本展が紹介されることが多々見られることとなった。また展覧会独自のウェブサイトでツイッターアカウントの開設、展覧会マスコット、グッズの作製などとともに、現在各方面で活躍する美術家やクリエイターの方々に出演いただく動画の配信を行った。さらには通例の音声ガイドではなく、「デュシャン大喜利」なる展示作品を楽しむための実験的方法も試みた。これらの成果として本展にはデュシャンを特段、知らない20〜30歳代の年齢層の来館者を多く集め、日本において今後のデュシャンの芸術理解に大きな意味を持つ結果を得たといえるだろう。さらに特筆したい事項として、デュシャンに深く影響を受けた美術家の方々に、極めて高い評価を受けることもできた。またメディア各社との共催展ではあまり見られないことであるが、複数の新聞社による本展の展覧会評が掲載されたことも異例なことであった。¹

本展は8万人を超える入場者を迎え、フィラデルフィア美術館のデュシャン・コレクションが自館以外で、かつ日本では1981年の高輪美術館・西武美術館でのデュシャン展以来、彼の作品がまとまって公開される初の機会となった。さらには、それらを日本美術と比べて見ることで、芸術を「みる」のではなく「考える」ことを促し、多くの方々に様々な知的興奮を呼び起こした貴重な展覧会になったと考えている。

¹ 新聞以外では、南雄介愛知県美術館長より『デュシャン展』に見た可能性(『美術協ニュース』第141、2019年2月号)として取り上げられた。

02 公共財としてのコレクション画像

副田一穂 Kazuhiko Soeda (愛知県美術館)

愛知県美術館は、2018年11月のウェブサイト全面リニューアルに伴い、コレクションの新しいデータベース(以下DB)を公開し、パブリック・ドメイン(以下PD)作品の画像利用を自由化した。本稿では、この試みの背景となった理念や課題を整理する。館内の議論や実施までの経緯については別稿¹を参照されたい。

2017年3月、ColBase(国立博物館所蔵品統合検索システム)の利用規約が、クリエイティブ・コモンズ(以下CC)ライセンスのCC-BY(表示)との互換性を持たせるかたちで定められたことを契機に、筆者はPD作品画像の公開のあり方に関心を持つようになった。本来CCライセンスとは、著作権者が当該著作物の利用をコントロールすべく宣言するもので、著作権者以外の者がライセンスを付す事態は想定されていない。もちろんDBに登録されているメタデータを整備したのは国立博物館だが、作品名や品質形状などの基礎的なデータや平面作品を正面から撮影した写真は、通常著作物性を有さない²。ColBaseに含まれるデータのうち国立博物館の著作物と言えそうなのは、作品解説及び立体作品の写真のうち創作性が認められるもの³(かつ撮影者から権利譲渡されているもの)などに限られるだろう。また、DBそのものの著作権を主張するためには、情報の分類体系などの編集方法に相応の創作性が必要で、ハードルが高い⁴。このように、PD作品にCCライセンスを付す事例は「存在しない著作権を部分的に放棄すると宣言する」(傍点原文)⁵という奇妙な状態に陥っている。

この論理矛盾は、一般にミュージアムが適正と考える画像利用の方法（出典表示の義務付け、改変や商用利用の禁止など）を条件として付すための現実的な選択として、現在のところ黙認されている。無論それぞれのミュージアムのこの苦渋の判断の裏には、運営上の様々な事情があることは想像に難くない。ただ、地方公共団体のオープンデータ推進や情報公開原則といった、ミュージアムの論理を俯瞰するより大きな視点に立脚するならば、公のミュージアムのコレクション情報という本来誰もが自由に利用できる公共財に対し、利用のための制限は極力少ないに如くはなく、また制限するならば合理的な理由を要することは論を俟たない。その点で、2017年6月に足立区立郷土博物館が公開したDBは、「区のデータ公開の流れの中で」⁶。なされた先駆的事例として記憶されよう。

ただ、このような理念を共有し、すぐれた先行例を参照したとしても、そもそも多くのミュージアムはその土台となるDBの整備の段階で人手と予算不足の壁に突き当たっているのが現状である。愛知県美術館が利用自由化に踏み切ることができたのは、大規模改修工事に伴う1年4ヶ月もの休館という、DB整備への学芸全員の協力と予算の承認を得やすいタイミングに恵まれていたからに過ぎない。さらには、現行のDBにはその理念と照らしてみても改善すべき点も少なくない。DB管理システムに採用した早稲田システム開発の「I.B.Museum SaaS」は、低廉な維持費用やシンプルな操作性に優れているが、クラウド型システムの性質上、登載できる画像のデータサイズには限界がある。本来、画像の公開・利用自由化の理念はそのサイズや解像度に応じて変化するものではないと筆者は考えるが、システム上の制約から現実的には分けて運用せざるを得ない。また、インターネット公開ページにはテキストの選択を禁じるCSSが無条件に適用されてしまう点は、メタデータのオープン化の流れとは逆行しており、システム設計思想の前提を、今後は情報の保護から公開へと反転させることが求められる⁷。

TPP11協定発効に伴う著作権保護期間延長の傍らで、2019年1月1日施行の改正著作権法により、ミュージアムは32,400画素以下であればコレクションの画像を自館ウェブサイトで公開できるようになった⁸。ミュージアムと著作権を巡る状況は、常に変化し続けている。だが、コレクションの画像を人々がどのように享受し、利用するのか、ミュージアムはその可能性を狭めるのではなく、より広げていくべきことに変わりはないだろう。

1 「早稲田システム開発」(ミュージアムインタビュ) vol.143 愛知県美術館「2016年2月」http://www.waseda.co.jp/museum_interview/%E6%84%B%E7%9F%A%E7%9C%8C%E7%BE%8E%E8%A1%93%E9%A4%A8 (最終閲覧日: 2019年4月30日) 及び副田穂「愛知県美術館のバブルック・ドメイン作品画像利用自由化について」『美術の窓』38巻5号、2019年5月、141-142頁。

2 版画写真事件、東京地判平成10年11月30日判時1679号153頁。

3 スメルゲット事件、知財高判平成18年3月29日判タ1234号295頁。

4 NTTタウンページ事件、東京地判平成12年3月17日判時1714号128頁。

5 富澤かな、木村拓、成田健太郎、永井正勝、中村寛、福島幸宏「デジタルアーカイブの『裾野のモデル』を求めて——東京大学附属図書館U-PARK」『古典籍on.flickr』濃籍・法帖を写真サイトでオープンしてみると』報告『情報の科学と技術』68巻3号、2018年、131頁。

6 網野孔介館長の言。片山夏子「著作権切れ所蔵品自由な利用 遅れる美術館」『東京新聞』2019年3月16日朝刊26面。

7 この点については早稲田システム開発によるインタビュ記事で指摘した。「早稲田システム開発」(ミュージアムインタビュ) vol.143 愛知県美術館「前掲ウェブサイト」。

8 一般社団法人日本美術家連盟、一般社団法人日本美術著作権連合、一般社団法人日本写真著作権協会、公益財団法人日本博物館協会、全国美術館会議、一般社団法人日本書籍出版協会が連盟で2019年1月22日に策定した「美術の著作物等の展示に伴う複製等に関する著作権法第47条ガイドライン」に基づき。<https://www.j-muse.or.jp/02program/pdf/chyosakukent7guide.pdf> (最終閲覧日: 2019年4月30日)。

身の丈にあった ミュージアム・アーカイブズの確立に向けて

谷口英理 *Eri Taniguchi* (国立新美術館)

美術館のアーカイブズというテーマが与えられたので、日本の現実においてどのような実践が可能なか考えてみたいと思う。その前に「アーカイブ（ズ）」という用語についてだが、ここでは最も基本的な定義、すなわち組織や個人等が作成・収受した記録内の重要なものを「活動の証拠」として永続的に保管する行為や機能、そのための施設、残された資料そのものなどを指す意味で用いる。わざわざこうした定義付けを行うのは、昨今、この語の示す範囲が広がったことで議論がやや混乱しているくらいがあるためだ。

アーカイブズ機能を右のように、何らかのメディアに定着された情報（＝記録）を評価選別した上でエビデンスとして残していく発想と捉えた場合、美術館はどのような記録を永続的に残すべきなのだろうか。アメリカ・アーキビスト協会（SAA）が刊行した『ミュージアム・アーカイブズ』¹の巻末にあるガイドラインによると、美術館のアーカイブズには「a 組織の記録」、「b コレクションの記録」、「c（外部から）受入れた資料」の3種が含まれるという²。たとえばニューヨーク近代美術館の公式サイトのアーカイブズ部門の所蔵資料案内は、同館の諸部門や元職員（館長・学芸員等々）が作成した記録や文書を含む「運営に関する記録と文書」と、外部から受け入れた作家・美術関係者・各種イベント等に関するさまざまな資料を含む「外部の組織・個人の記録」に分けて記載されている³。前者は先のSAAのガイドラインのa及びb、後者はcに相当するだろう。また、前者を美術館が自らの記録を蓄積する機関アーカイブズ、後者を美術館が外部からの記録を受入れて蓄積する収集アーカイブズと説明することもできよう。

残念ながら現在の日本には、ニューヨーク近代美術館のような機関アーカイブズ機能・収集アーカイブズ機能の両輪を完備し、（学芸員でも図書館司書でもない）アーカイブズの専門訓練を受けたアーキビストを配置している美術館はほぼ存在しない。欧米の有力美術館に比べて格段に乏しい予算、人員、保存スペース等のインフラしか持たない中で多くの業務を抱えた日本の美術館の現場が、アーカイブズ業務というさらなる新種の仕事を担うことはきわめて困難な状況だ。おそらく今後、SAAのガイドラインが理想として示すようなミュージアム・アーカイブズ機能が日本に定着するとは考え辛い⁴。

とはいえ、現代は情報公開が重視され、公文書の改ざんや廃棄がスキャンダルになる時代でもある。パブリックな存在として美術史言説や美術市場の形成に否応なく関与してしまう美術館（とりわけ税金で運営されている国立美術館）にとっても、活動の記録を残すことにより歴史的に説明責任を果たす義務、所蔵資料を囲い込まず公開する責務が生じていることも事実だろう。おそらく日本の美術館が今検討すべきは、欧米のやり方をそのまま導入するのではなく、「身の丈にあったミュージアム・アーカイブズ」の機能を確立することではないだろうか。最低限、すでにある資源やシステムをアーカイブズとして認識し直すべきであり、その程度の意識の転換ならばすぐに実現可能なはずである。そして意識を変えた後で、日常の業務フローを少しだけアーカイブズの考え方に寄せたものに改変してみる。そのあたりが日本の美術館にとって実現可能な落とし

どころではないかと、個人的には考える。

機関アーカイブズの機能は、システム化されていなくともどの美術館にも備わっている。というのも、所蔵品管理や展覧会企画等の学芸業務を行う上である種の記録は必ず蓄積されるし、業務文書は嫌でも産出されるからだ。よって今後、過去に蓄積された記録類についてはアーカイブズとして意識化し、新たに産出される記録類については作成・使用（現用）段階の業務フローを、将来アーカイブズ化される（非現用）段階を想定したものに変わっていくことが望ましい。科学者が実験過程をノートに記録して残すがごとく、あらかじめ残すものを意識しながら業務を進めることが一番近道となる。2011年度の公文書管理法施行後、運営に関わる決裁文書については（少なくとも建前としては）そのように管理されているはずなので、それ以外の展覧会企画、所蔵品管理、調査研究等々の経緯に関わる記録や文書について「何を残すのか」というガイドラインを館内で定めたり、美術館業界全体で残すべき記録の種類を検討したりすることが必要だろう。

また、収集アーカイブズ機能も、大部分の美術館にすでに備わっている。しかし、美術館が所蔵する美術関係者・美術関係団体を出所とした資料群の多くは、様々な理由（未整理だ、所有関係が曖昧だ、著作権法や個人情報保護法に抵触する資料が含まれる等々）から、所在情報が正式に公表されていない。つまり、それらの資料群の多くは、口コミやコネを頼らなくてはアクセス不能な、いわゆるブラックボックス状態にある。研究環境がグローバル化しつつある昨今、「平等閲覧の原則」に明らかに反するこうした状態を放置することは得策ではない。昨年度の学芸員研修会⁵でも紹介したが、筆者が属する情報・資料研究会では今年度から、美術館にある所蔵カテゴリーの曖昧な資料を資料群単位（一点ずつのアイテムではなく出所のまとまりの単位）で概要を把握し

直し、その資料の所在情報を可視化することを目的とした調査を今年度から開始する。この「美術関係アーカイブズ資料所在調査」にできるだけ多くの美術館の皆様にご協力いただくことが、ブラックボックス状況打破への第一歩となるはずだ。公開を妨げる原因となってきた未整理問題や法的問題については、アーカイブズ特有の方法論を導入することによって解決可能な部分もある。紙幅の関係からここでは詳細を説明できないが、今年度刊行予定の学芸員研修会の報告書⁶を、参照いただき、ぜひ本調査プロジェクトにご協力いただければ幸いである。

1 Deborah Wyrthe (Ed.), *Museum Archives: An Introduction*, 2nd edition, Chicago: Society of American Archivists, 2004. (近日、報紙刊行予定)
2 <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/> (accessed 2019-04-30)
3 ほぼ同一のガイドラインがSAAのサイトにも掲載されている。
4 <https://www.2archivists.org/groups/museum-archives-section/museum-archives-guidelines> (accessed 2019-04-30)
5 ただし、近年、神奈川県立近代美術館や大阪中之島美術館準備室等が、機関アーカイブズと収集アーカイブズの双方に自配りした先駆的な活動を開始している。
6 全国美術館協議第33回学芸員研修会「美術館のアーカイブズ資料の可視化とさらなる活用に向けて」(2019年3月22日、於東京国立近代美術館)

東京と島根の北斎展

大森拓土

Takuto Omori (島根県立美術館)

2019年1月17日から3月24日にかけて、東京六本木の森アーツセンターギャラリーで「新・北斎展 HOKUSAI UPDATED」¹が開催された。島根県立美術館はこの展覧会に「特別協力」し、出品作約480件の内、362件を当館より出品した。この展覧会とはほぼ同時期の2月8日から3月25日、当館でも館蔵品による別の「北斎」展を開催しており、東京・島根の両会場で展示された作品も少なくない。厳しい展示制限がある浮世絵を、同時期に、別個の展覧会で展示するのは異例なことだが、その背景には、北斎の研究と作品蒐集に生涯を捧げた、永田生慈氏の存在があった。

永田氏は島根県津和野町出身で、浮世絵専門の太田記念美術館に永く勤められた。北斎に関する多くの著作や論文を執筆し、国内外で様々な北斎展を監修した、北斎研究の泰斗である。同時に、北斎に関する作品を精力的に蒐集されたことでも知られ、そのコレクションには、北斎各期の錦絵、摺物、版本、肉筆画が網羅され、中には保存状態が良い初摺の逸品や、世界で1点または数点しかない稀観品も数多く含まれている。北斎門人の作品も幅広く収められ、その総数は2,000件を超える。70年におよぶ北斎の画業はもちろん、同時代や後世に与えた影響関係まで多角的に概観できる内容であり、北斎に特化した個人コレクションとしては世界有数の規模を誇る。

この「永田コレクション」が、一般的な個人コレクションと一線を画す特色として、研究者が研究のために集めた点が挙げられる。例えば、出版経緯が複雑な版本については、初摺本だけではなく、後摺本、色摺本、改題本、模刻本なども幅広く蒐集し、これらを綿密に比較、考証した多くの論考は、この分野の重要な基礎研究となっている。他にも版下絵、校合摺、画稿、書簡、袋絵など、研究上貴重な資料が多く、研究と蒐集が一体化した、本コレクションの特色をよく示している。

2017年度、永田氏は体調不良を機に、このコレクションを一括で島根県へ寄贈された。その際に、コレクションの公開を島根県内の二つの県立美術館（当館と島根県立石見美術館）に限ることを希望されたが、寄贈成立以前に出品を承諾していた件については、特別に対応をして欲しいといわれた。それが「新・北斎展」への出品であった。本展は、近年の研究で見出された北斎の作品、そこから浮かび上がる新たな北斎像を提示するという内容で、永田氏自身が監修者として長年準備を進めてこられた。本展への出品を想定していた新発見や国内初公開の作品が、永田コレクションに多く含まれていたのである。

一方で、島根県も永田コレクション受贈を県の一大事業と捉え、その主要作品を県民へお披露目する展覧会を、当館の開館20周年にあたる2019年3月に開催することを永田氏へ相談した。永田氏には両展を並立させる腹案があったらしく、開催は十分可能であるとの見解を示された。こうして東京と島根での同時開催が決定したのである。永田コレクションの実際の輸送は、2017年10月から翌年1月にかけて、4回に分けて行われた。その際、永田氏から寄贈作品に関して引継ぎをいただいたが、同時に「新・北斎展」出品作の事前調査の側面もあり、同展関係者も立ち会われた。永田氏は当初、引継ぎと同時に両展への出品作の仕分けも考えておられたが、そこまでは至らなかった。



島根県立美術館
「北斎 永田コレクションの全貌公開(序章)」ポスター



森アーツセンターギャラリー
「新・北斎展 HOKUSAI UPDATED」
ポスター

た。時折、ゆつくりと呼吸を整えている姿が見受けられるなど、計10日間に及んだ全ての点検や引継に、永田氏は病と闘いながら取り組まれていた。全作品の輸送が完了した数週間後の2018年2月6日、永田氏は永眠された。

逝去から数ヶ月を経て、「新・北斎展」関係者との間で、永田コレクションを両展でどのように振り分けるか、協議が始まった。当初、永田氏不在の中でうまく話がまとまるのか、多少の不安があった。しかし実際には、双方で必要な作品を尊重し、希望作品が重なる場合には展示期間を調整し、会期中中でもこまめに作品を輸送した。様々な面で連携し、一貫して不思議な連帯感があった。両展を繋いでいたのは、最期まで北斎への情熱を抱きつづけた、永田生慈氏の研究と蒐集の両業績を顕彰したいという気持ちであったと、私は思っている。

永田氏は生前、自身のコレクションが将来の北斎研究に資することを願っていた。そのためにはまず、コレクションの全貌を示さなくてはならない。当館では、今後10年をかけて、〈二章〉「錦絵」、〈二章〉「摺物」、〈三章〉「版本」、〈四章〉「肉筆画と葛飾派」の順に展覧会を開き、その都度、分野別の蔵品目録を上梓し、分冊ながら『永田生慈北斎コレクション総目録』を完成させたいと考えている。今回の島根での北斎展のタイトルを「北斎永田コレクションの全貌公開〈序章〉」²とした所以である。

1 主催は日本経済新聞社、NHK、NHKアロモーション、森アーツセンター。来館者数は、273,797人（1日平均3,552人）。

2 主催は島根県、島根県立美術館、TSK山陰中央テレビ、NHK松江放送局、日本経済新聞社、山陰中央新報社、SPSしまね。来館者数は、48,423人（1日平均1,210人）。