

# FIAFプラハ会議報告

## A Report on the 54th FIAF Congress in Prague

### 岡島 尚志

Hisashi Okajima

# FIAFの二つの課題:「デジタル」と「倫理」

連載:

フィルム・アーカイブ  
の諸問題  
第20回

国際フィルム・アーカイブ連盟(FIAF)の第54回年次会議は、チェコ国立フィルム・アーカイヴ(Národní Filmový Archiv)をホストに、4月20日から26日までプラハで開催された。チェコはこれまですでに、第14回プラハ会議(1958年)、第36回カルロヴィ・ヴァリ会議(1980年)を経験しているが、今回は、チェコ映画製作百周年、FIAF創立60周年、チェコ国立フィルム・アーカイヴ創立55周年という三つの慶事を記念して、異例の3回目招致となった。

総会では、旧年度決算報告、新年度予算案審議、各委員会報告、継続・新規プロジェクトの説明等定例議事の他に以下の動きがあった。

1. 香港電影資料館、フランス陸軍映画写真資料館及びノルウェー国立図書館音響映像資料館(モ・イ・ラナ)の3準会員機関が正会員に昇格した。
2. レイモン・ボルドが長年にわたる功績を認められて名誉会員に選出された。
3. FIAF内規の一部改正原案は、賛成少数のため否決された。
4. FIAF倫理規定案が正式に承認された。
5. FIAF目録規則スペイン語版翻訳の完成が報告された。

以下は、二つのシンポジウム・テーマ——「アーカイヴ資料のデジタル化Digitalisation of Archive Materials」と「フィルム・アーカイヴと他の文化機関に共通するテーマとしての芸術復元という仕事: 様々な芸術形式における復元の倫理問題Restoration Works of Art as a Common Theme between Film Archives and Other Cultural Institutions—Ethical Problems of Restoration of Different Art Forms」——を中心にしたレポートである(文中敬称略)。

なお、今後、「FIAF Congress」の訳語は「FIAF総会」から「FIAF会議」に、また「General Assembly」の訳語は「ジェネラル・アセンブリ」から「総会」へ、それぞれ変更し、また統一使用していくことにする。(H0)

「保存の国」としてのチェコ

ミシェル・オベール会長がプラハを「東西南北の映画文化の交差点」と呼んだように、総じてチェコという国は文化に関する意識が高く、映画保存についても明らかに「優等生」である。自国映画遺産の残存率が90%を越えていると胸を張る国立フィルム・アーカイヴのヴラディミール・オペラ館長は、「残念ながら、昔、フランスの撮影所で火災があって、そこで何本かのチェコ映画が焼失してしまった」と付け加えるのを忘れない。そこには、「チェコ人ならそうはならなかった」といった言外の誇りが感じられる。実際、彼らは、一般論としては異論のないはずの「現旧社会主義体制下のステート・アーカイヴではフィルムの残存率が高い」といった言説にも(おそらく旧ソ連への嫌悪感と混じりあって)強く抵抗するほどだ。歴史的建造物のある古い街並がそのままユネスコの世界遺産リストに挙げられているプラハのような場所であって、「自分たちは政治に関係なく自国遺産を守り続けてきたのだ」という彼らの意見には十分な説得力がある。

今回のシンポジウムは、世界の映画保存運動が直面する二つの主要な課題——「デジタル」と「倫理」——を正面から採り上げた点で評価できるし、また、博物館、美術館の仕事とフィルム・アーカイヴのそれとを比較し、もって(結論的には)後者の社会的認知を高めようとした意図は歓迎できるが、その内容については、正直なところ例年に比べかなり低調であったとの印象は否めない。主な原因は、(1)チェコの講演者が多く、国内的な問題に関する議論が多すぎたこと、(2)デジタル分野に関する基礎的な理解や技術的レベルの差が国によって大きすぎる点、である。全体としては、1995年のロサンゼルス会議におけるデジ

タル論議や他の機会に幾度となく話題にされた倫理をめぐる議論を大きく越えるような刺激的なものとはならなかった。そうしたなかで、例外的に興味深いものをとりあげてみよう。

デジタルに何ができ、何ができないか

合衆国国立公文書館(以下、NARA。正確にはNational Archives and Records Administrationの中のMotion Picture, Sound and Video Branch)のウィリアム・T・マーフィー(視聴覚アーカイヴ専門官)は、その講演「ネットワーク環境におけるアメリカのフィルム・アーカイヴへのアクセスAccess to American Film Archives in a Networked Environment」で、アメリカの映画資料館が、そのさまざまな所蔵コレクションの管理・公開にどのような形でデジタル技術を利用しつつあるかを紹介した。彼はまず最初に次のように語る(以下、数字等を一部補った要約)。

「扱うのがフィルムであれ文書であれアーカイヴズ(資料館あるいは公文書館)というのは元来保守的なものだが、にもかかわらず、研究者がデスクトップ・コンピュータ上での仕事に慣れてしまった今日では、むしろそれに対応する情報環境を整備することはアメリカのアーカイヴの存立基盤に関わる問題となっている。保存とアクセスは二つの乖離不能な柱石ともいべきアーカイヴの仕事であり、これにどう新しいテクノロジーを組み入れていくかが問題である。ただし、デスクトップ上での気軽なアクセスやビデオテープで映画を見ることに慣れたユーザーが期待するほどには、アーカイヴへのアクセスは今の



開会挨拶をするV・オペラ(チェコ国立フィルム・アーカイヴ館長)

ところ簡単ではない(映像のダウンロード一つとっても、時に耐え難いほど時間がかかってしまい、高画質も期待できない)。アーカイヴにとってもインターネット等に映像をのせる以上、結局はその前に伝統的な保存・復元の仕事や必要なビデオ転写を終了していなければならないのだから、業務が簡素化されるということには絶対にならない。」

「アーカイヴとしては少なくとも次の三つの理由により、35mmや16mmフィルムのデジタル・コピーを保存の代理媒体として受け入れることはできない。

1. 現段階のデジタル・テクノロジーが持つ限界のなかで、フィルムに匹敵する解像度を実現することは現実的ではないし、もし可能であってもコストやデータ保存の面で問題が多い。デジタル・コピーは大スクリーンでの上映ではフィルムの代用になり得ないし、デュープ・ネガやマスターの作成にも十分ではない。
2. デジタル情報をのせている保管媒体あるいはその素材——磁気テープ、CD、ハードディスク、DVD等は、それ自身、物理的・化学的な安定性に問題があるか、または長期保存の経年変化についてテスト段階にあり、アーカイヴとしては今のところフィルムに替わるものとは断定できない。
3. デジタル・メディアにもたらされる技術的陳腐化はあまりにも速く、今あるすべての保存媒体は過渡期の産物であり、アーカイヴにとっては常にリスクを負うものであると考えざるをえない。どうあれ、フィルムを捨てるようなことだけはしてはならない。」

このようにユーザー側、アーカイヴ側双方にありがちなデジタルへの過大な期待を戒め、アーカイヴが信用するに足る保存媒体としてフィルムがなお有効であることを十分に強調した上で、マーフィーは、デジタル・サイトがアクセスと保存双方にとって大きな可能性を持つ分野、特にカタログや書誌データ(そしてとりわけニュース・記録映像のジャンルで)の公開についてアメリカのアーカイヴの現状を概ね次のように分析している。

1. 現在、アメリカの公的な映像アーカイヴの多くは、オープン/クローズド・システムを組み合わせながら、総計80万以上の映画・ビデオ書誌情報をオンライン公開している。
2. 全米の映像遺産情報を網羅する画期的な映像データベースとして期待されたNAMID (National Moving Image Database)は、AFIの映画ビデオ保存センター(NCFVP)によって

管理され、20のアーカイヴがMARCデータ・ストラクチャーの範囲で25万に及ぶ映画ビデオ情報をシェアしているが、依然、クローズド・システムであり、全面的なインターネット上の公開は来年以降になろう。

3. NARAの所蔵品データベースNAIL (Nara Archival Information Locator, URL:<http://www.nara.gov/nara/nail.html>)はインターネット上で膨大な所蔵品の一部情報(344,000の記述データ及び52,000のデジタル・コピー)を見せているが、その内映画ビデオ関係の書誌エントリーは94,000程である(NARAが所蔵するフィルムの全体量は約30万巻)。NAILはデータベースとして未だプロトタイプに過ぎず、将来はARC (Archival Research Catalog)へと進化していく。
4. 議会図書館のMARVEL、UCLAを含むカリフォルニア大学群のMELVYLをはじめ、多くの公的機関にコンピュータ・データベースがあるが、いずれも開発、研究の途上にあり、資金不足に悩んでいるところもある。AFIのCineMedia(ディレクトリー)やInternet Movie Databaseのような民間のメディア企業による映像データベースも巨大化している(UC全体のMELVYLに加え、UCLAでは独自のデータベースORION2を今夏からWebサイトで公開すべく準備中である)。

こうした考察を踏まえ、多くの問題点を含むかなり明確な今後の将来像を描いて見せたマーフィーが、この講演の最後を「アーキヴィストは今後、「インフォメーション・マネージャー」といったものになっていかなるを得ないだろう」という発言で結んだことは興味深い(なお、本講演については本人から近々ペーパーを入手し、翻訳してニューズレターに掲載すべく交渉中である)。

いずれにせよ、公開すれば損傷、紛失等のリスクがある資料、公開の方法が不確定で広く公開することが困難な資料等を、古典的なマイクロフィッシュ等の代替物による公開を経ることなく、一挙にオンライン公開へと展開するというケースは、今後増加すると考えられる。

UCLAフィルム&テレビジョン・アーカイヴのステイヴン・リッチとパシフィック・フィルム・アーカイヴ(PFA)のナンシー・ゴールドマンは、こうした文脈に沿うかたちで、フィルム・アーカイヴがその膨大なコレクションをデジタル技術を利用してどのように活用していくべきかについて、アメリカの最新例を示した。

前者は、同アーカイヴが所蔵する多くの写

真、文献資料、さらにニュース・フッテージなどをコンパクトにまとめた「ロサンゼルス」と題するCD-ROMのテスト版を公開した(今夏発売予定。なお、UCLAが所蔵するハースト・メトロウン・ニュース・コレクションは2,700万フィートにも及ぶ)。戦時中の日系人強制収容所で日系人自身によって撮影されたアマチュア・フッテージを使ったCD-ROMの売行きが好調なUCLAにとって、アーカイヴ・コレクションを使用したCD-ROMの第2弾にあたるのがこれで、ロサンゼルス市の街の地勢、人物、歴史、事件、風俗などをドキュメント、静止画像、映像、音声によって総合的に見ることができるようになっている。UCLAの提唱する、デジタル技術を使った映像への学際的あるいは多分野横断型(multi-disciplinary)アプローチの最新成果であり、また豊かで多様ではあるが閉じられがちなアーカイヴ・コレクションに、より広いアクセスを可能にする方法として貴重な試みであるのはもちろんだが、それ以上に感心させられるのは、最初の紹介がジェームズ・エルロイの肉声からはじまるなど、見せ方、聞かせ方、内容の構成、ページレイアウトなどが実に凝っている点である(余談だが、以前からこの人気作家に親しいというリッチによれば、当企画が気に入ったエルロイは無償で声の出演をしてくれたという)。

後者ゴールドマンは、PFAが開発中のCineFilesというフィルム・ドキュメント・イメージ・データベースを紹介した(<http://shanana.berkeley.edu/cinefiles/>)。これはPFA図書室が所蔵する膨大なクリッピング・ファイル・コレクションから、映画批評、プレス・キット、映画祭資料、新聞記事などの書誌データをWebサイトにのせ、だれでも無料で閲覧できるようにしたもので、現在、約25,000の映画題名について豊富な検索項目からサーチ可能であり、索引情報の遡及入力完了すれば200,000を越す映画資料のデータベースとなるはずであり、また当然、日々新しいタイトルが追加され続けてもいる(入口として「ドキュメント」と「フィルモグラフィック」という2種類の検索画面が用意されており、文献の誌名・出版年・著者名・言語、映画の製作年・国・会社・ジャンル・題材等から必要な文献を探し出すことが可能である)。ここまでは、UCLAのMELVYLなどとほぼ同じであるが、より進んでいるのは、資料をスキャンした画像が、著者等にオンライン公開の許可を求める手紙を送り、著作権がクリアされたものについては、直接、閲覧可能になっている点であろう。これは世界中の誰もが閲覧できるという点で素晴らしいものだが、正直なところかなり判読しづらいものもある。こうした資料のオンライン公開については様々な困難があり、実際、今のところ、「著作権の制限により閲覧不可」という表示が出る資料が非常に多い。なお、PFAでは、同サイト上で、1979年から現在までにキュレーターらによって執筆された12,000を越える自前の企画上映プログラムノートに

ついても、検索可能なデータベース(PFA Filmnotes Online)の形にしてすべてオンラインで公開している(当然こちらは著作権処理が容易または不要である)。先述のUCLAによるORION2も、「非ローマ字情報に関する柔軟な対応」(non-roman character support)を眼目の一つに挙げており、こうした傾向は今後、急速に拡大していくだろう。

PFAが示した「バーチャル映画図書館」のプロトタイプは、アメリカのフィルム・アーカイヴにとっても先進的な例であるが、全米の同種機関が多かれ少なかれこうした取組みを始めつつあるのは事実である。

### 復元の倫理

デジタル技術が実現する今一つのもの、いうまでもなく映画復元のありようそのものの変化であり、これは昨年、フィルムセンターが開催した「マイケル・フレンド講演会」とそれに続く「陽気な踊子」デジタル復元版上映を通じて、本誌読者にも馴染みが深いところであろう(この講演「映画保存とデジタル技術：来るべきシネマの千年王国」のテキストは次号ニューズレターに掲載予定)。こうした変化に対してFIAFは(上述のマーフィーがフィルムに変わる保存媒体としてのデジタル・コピーを保留したように)かなり保守的であるが、デジタル技術が、これまで曖昧だった「復元の倫理の問題」を浮上させようとしているという認識はあり、今回はこれを総合的に検討することになった。

映画に限らず、復元をめぐる倫理問題の核にあるのが、「バージョンの真正さ(オーセンティシティ)とは何か」という問いかけであることは明らかだろう。その意味で有意義なのは今回のシンポジウムで、絵画、彫刻、建築、古文書、写真といった他の芸術作品・歴史資料の復元にあって各分野のアーキヴィスト/レストラー/コンサヴェイター/プリザーヴェイションistがどのような場面で逡巡し、どのような倫理を保持しているかを具体的に聞くことができたことである(常識的なものも少なくないが)。そこでの話題は、例えば、黒ずんだゴシック建築の汚れをどこまで落とすべきか、ギリシャ語の文書の下にラテン語の文字が隠れていることが分かったときにどうすべきか、千年前の壁画に5百年前につけられた落書きは取り除くべきか、アイコンのように永年にわたって崇拝の対象となっているものはどこまでの補修を許されるか、画家、作家自身による時を経た改変をどう意味づけるか……といった、答えのない難問ばかりである。全体として、可逆性(reversibility)の保持の重要性、レストラーの自由な芸術的創造性が時に危険であること、(初期写真等に顕著なように)化学的補修にはできるだけ慎重になるべきこと等が繰り返し強調されていたのが印象的であった。

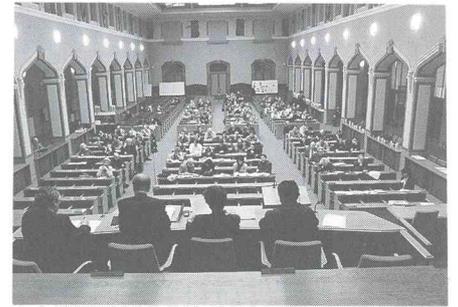
こうしたコンテクストを基礎にして、実際の映画復元の例として挙げられたのは、チェコ国立フィルム・アーカイヴが復元したグスタフ・マハティ監督の1929年作品「エロティコン」(日

本未公開)とシネマテーク・フランセーズ(CF)が復元中のヴィクトラン・ジャッセ監督1913年作品「プロテア」である。

前者「エロティコン」の復元は1993年から1995年にかけて行なわれたが、そこにはチェコ版と海外版(ドイツ語版)、さらに両者の発声版(1933年公開)を統合しなければならないという難問があった。普通チェコのように保存状況がよい国の場合、自国で公開され保存されてきた自国語版をオリジナルと呼ぶべきだろうが、海外版の方にもマハティ自身の手が入っており、字幕の数に40以上の開きがある点や当時の検閲で切られた部分の解釈を含めて、バージョン間にある差をどう統合するかは極めて難しい問題となった。具体的な比較のために有名なチェスのシーンが上映されたが、一見してその違いはカットの有無にとどまらずかなり複雑である(言うまでもなくこうした問題に最終的な結論はない。ただし、少なくとも、統合後にすべてのバージョンを改変することなく保持していくのが肝要であることは論を俟たない)。

「プロテア」も似たケースだがさらに複雑で、説明にあたったクロディヌ・カウフマン(仏)の講演題名「プロテア、最後の(?)変身The Last(?) Metamorphoses of Protea」が示すように、いわば新しい発見によって何度も復元が行なわれてしまう——続いていくものとしての復元——という例である。ヴィクトラン・ジャッセの死後にパリで公開されたこの作品の復元については、CFの手により、1993年にまず不燃化作業が行なわれてネガが作られ、1995年に白黒復元版が完成した(800分)。その後、オランダ映画博物館に、オランダ語字幕による別のプリント(輸出された染調色版、510分、1917年頃の公開)があることが判明し、比較検討したところ、全く異なる繋ぎのシーンが発見された。出演者の一人リュシアン・パタイユの話を参考にしたりして検討を重ねた結果、当時のオランダ人の好み——例えば女スパイ、マタ・ハリへの強い興味——を反映したとも考えられるこのオランダ版は、最終的に、もう一つのオリジナル版と看做されることになった。1997年に再び行なわれたCFの復元作業では、オランダ版から短いカットが追加されるにとどまった(染調色は活かされなかった)。

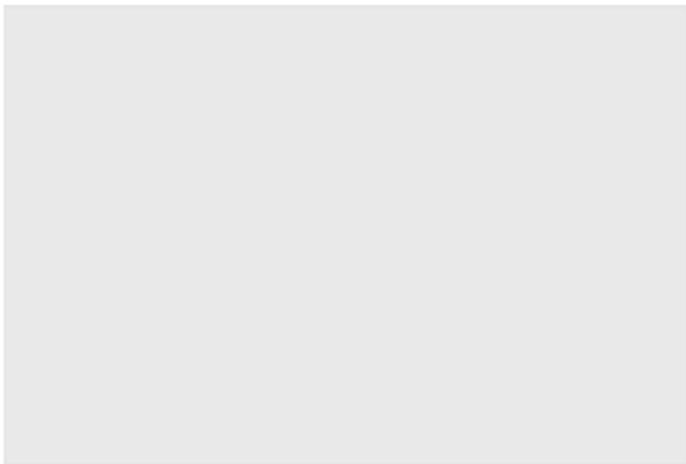
「プロテア」復元の経験を踏まえながら、ドミニク・バイニ(仏)は、西洋文化史の延長線上に映画史を位置づけることで、映画の復元・上映を、例えば(可能性として)サモトラケのニケやミロのヴィーナスやラオコーンのような文化遺産の復元・展示と基本的には同じ文脈で考えようとする野心的な試みを行ない、一部から絶賛された(大理石の彫像が多く引用されたのは、それが白黒無声映画とのアナロジーを形成しやすいからだだろう)。不完全な姿で出土した彫像が補修され、博物館という近代空間に置かれて人々の文化的、共同的、歴史的イマジネーションの一部になる。その後、そうし



総会の様子

た彫像の部分——指や腕や頭部——が発見されたと想定する。こうした新たな発見を付け加え統合すべきか、統合版を展示すべきか、別々に展示すべきか、統合したレプリカを展示すべきか……。あるいは、そもそも統合すべきではない、展示すべきではないとすれば、映画の場合もやはり同じなのか……。(少なくとも筆者にとっては)難解な彼の言説に結論はないが、全体としては「欠落」(ミューティレーション)そのものにもって芸術的、文化的、歴史的価値を認めるべきであり、それは大理石からセルロイドまで同じなのだという主張であるように思われる。それは映画の「完全版ブーム」の現代にあって、むしろアンリ・ラングロワ的精神——傷さえも文化の一部と見る考え方——の再評価を企図していると同時に、ある意味でもあまりにも膨大なコレクションをかかえるフィルム・アーカイヴにとっての現実的な対応を示したものとも言えなくはないだろう。

さまざまな点でこうした考え方とは対照的な位置にいるマイケル・フレンド(米)は、「陽気な踊子」に続く新たなデジタル復元の成果として「夜の大捜査線」(ノーマン・ジュイソン監督、1967年)の復元版クリップを、流通している「復元前」のクリップとともに披露した。映画は基本的に監督のものだが、当然ながらそのルックについてはカメラマンの方が格段に気をつけており、監督に最終的な決定権があるにせよ、多くの場合、映画復元はカメラマンとの共同作業になると語るフレンドは、今回、ハスケル・ウェクスラーと共に長い時間を費やして完璧な復元を行なった。現存するプリントは褪色がかかり進んでおり、オリジナル・ネガはオーバープリント状態にあったため、封切後に作られたカラーセパレーション(マスター・ポジ扱い)から復元版が作成されることになった。今回は「踊子」のようなフルデジタル復元は採用せず、「特にハイライト部のガンマに注意しながら」伝統的なラボワークの枠内でほとんどを処理し、明らかに元々はなかった傷や汚れの内、写真化学的手法では除去不可能なものだけをデジタル・ドメインで除去している(デジタル処理を行なったのは全体の約6%にとどまった)。デジタルの利点を活用しつつも、一方で、映画＝フィルムにとっては「媒体への非依存」(platform independence)という概念が、ある種、幻想であることを十分認識し、フィルム/デジタル間の移動(migration)には幾重にも慎重を期し、また、必ずラボワークのドキ



M・オバール会長の挨拶(右はロジャー・スミザー事務総長)

コメントを忘れないことなどを強調した彼のプレゼンテーションは、昨年のNFCでの講演と同様に、多くのFIAFアーキヴィストからの称賛を受けた。

復元の倫理が議論される一方で、総会では懸案の「FIAF倫理規定 FIAF Code of Ethics」が承認されたが、これも上に記してきたFIAFの主要な問題意識に呼応し通底するものと言い得るだろう。「映画コレクションへのアクセス・マニュアルManual for Access to Film Collections」(「FIAF映画保存ジャーナル」第55号所収)とともに近年のFIAFの大きな成果である本規定は、もともと1993年のモ・イ・ラナ会議でデイヴィッド・フランシス(英/米)が、「FIAFの未来に関するワーキング・グループ」(ホース・プロートキャンプ代表/蘭)の議題として提唱したところから論議が始まったもので、FIAF事務総長ロジャー・スミザー(英)が、レイ・エドモンドソン(豪)、ガブリエル・クラエス(白)らのアイデアを取り入れながら起草し、実行委員会で討議の上、昨年のカルタヘナ会議で原案を発表、会員間の意見聴取を経て、最終案がクライド・ジヴォンズ(英)らの手で完成、今回の承認に至った。

内容は「前文」に続き、20項目以上にわたってアーカイヴが遵守すべき倫理を謳い、さらにアーキヴィスト個人が尊重すべき「正しい」態度を述べており、全体として「FIAFへの加盟資格の認定や維持等は会員規則や同内規に記された条件を満たすのはもちろん、むしろその機関がフィルム・アーカイヴとしてふさわしい倫理を維持しているかどうかによってこそ判定されるべきだ」というフランシスの主張に沿っている。「無断複製をしない」「商業行為に関与しない」「外部の商業行為を侵害しない」「フィルム等の貸借、情報提供の強要や会員間の無用な競争を避ける」「所属アーカイヴと重複する個人コレクションを構築しない」「協力した会員等の貢献をクレジットする」「コレクションを個人利用しない」「知識や経験は会員間で広く共有する」といった当然すぎるほどの記述も多いが、転写、復元、上映等のあらゆる段階でオリジナルを尊重し、長期保存の立場に立ってこれを可能な限り維持し、様々な改変の可能性に抵抗し、アーカイヴァル・ワークの記

録を残すこと等をアーカイヴ/アーキヴィストの責務として位置づけている点がFIAFらしいところである(映写についても適正な速度や縦横比等に特に注意して、本来の映画体験に限りなく近い環境を用意すべきだと明記している)。

基調として、世界のフィルム・アーカイヴ運動を担う人々に高いインテグリティを求めているが、その背景には、アーカイヴ/アーキヴィストが外部の多様な権利者やユーザー、観客からさらなる信用を獲得しなければ、今後の事業に支障が生じかねないという、国際的な(とりわけデジタル時代を迎えての)危機感がある。

\*

本プラハ会議は、FIAFが変わらず世界の映画保存運動をリードしていることを明白に示したが、同時に、むしろその多年にわたる運動の結果として、FIAFの能力を越える事態が、世界の映画保存シーンに生まれつつあることをも露呈させてしまった。伝統的なフィルム・アーカイヴ/アーキヴィストの多くは、デジタルが可能にする新たな状況に戸惑っており、その取組みにおいてアメリカのように積極的な地域と他の地域との格差は開くばかりである。こうした中で、例えば何とかして低温保存庫を建設しようとしている開発途上国のインセンティブが、「デジタル」という言葉のあたえる巨大な幻想とともに削がれかねないとなればあまりにも不幸である。

ニコラ・マッツァンティ(伊)が、「フィルム・アーキヴィストにとってデジタル技術には不明なことが多すぎる。そもそも、何も知らないわれわれに『何がしたいか』と聞くのは愚かなことだ」と語ったのは、おそらくFIAFの各アーカイヴ/アーキヴィストが置かれているもっとも平均的な立場、あるいはもっとも正直な気持ちを代弁したのだろう。分かり易くいえば、今のところ確実なのは、「第三の男」(1949年)の音を、絶対に「ジュラシック・パーク」(1993年)並みのデジタル音響にしなければならないという「倫理」だけである。ヘニング・スコウ(英)によれば、驚くべきことに、冗談ではなく、実際にそうした提案があったのだという。似たような話があり得るのは、残念ながらイギリスだけではない……。

# fiaf

東京国立近代美術館フィルムセンターは、国際フィルム・アーカイヴ連盟(FIAF)の正会員です。FIAFは文化遺産として、また、歴史資料としての映画フィルムを、破壊・散逸から救済し保存しようとする世界の諸機関を結びつけている国際団体です。

National Film Center (NFC) of The National Museum of Modern Art, Tokyo is a full member of the International Federation of Film Archives (FIAF). The Federation brings together institutions dedicated to the rescue and preservation of films, both as elements of cultural heritage and as historical documents.

東京国立近代美術館ホームページ  
http://www.momat.go.jp/

お問い合わせハローダイヤル  
☎03-3272-8600

「NFCニューズレター」第20号  
(1998年7-8月号/隔月刊)

発行・著作：  
東京国立近代美術館 ©  
〒104-8322 東京都千代田区北の丸公園3  
☎03(3214)2561  
編集：  
東京国立近代美術館フィルムセンター  
〒104-0031 東京都中央区京橋3-7-6  
☎03(3561)0823  
制作：  
印象社  
発行日：  
1998年7月1日  
\*無断転載を禁じます。

NFC NEWSLETTER  
Bimonthly  
(Volume IV No.4 July-August 1998)

Published and Copyrighted by  
The National Museum of Modern Art, Tokyo ©  
Edited by  
National Film Center  
(The National Museum of Modern Art, Tokyo)  
Add.: 3-7-6 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031, Japan  
Tel.: 03(3561)0823  
Designed and Produced by  
Insho-sha  
Date of Publication:  
July 1, 1998

\*No part of this publication may be reproduced or reprinted without the approval of the publisher.