



## NARIUS KAIRYS

Vilniaus dailės akademija, Lietuva  
Vilnius Academy of Arts, Lithuania

# ANTROPOLOGAS SU KINO KAMERA: TARP JUDANČIO VAIZDO IR TEKSTO

Anthropologist with a Movie Camera:  
Between the Moving Image and the Text

### SUMMARY

Ethnographic films have been produced along with fiction films since the beginning of cinema in the nineteenth century. For a very long-time anthropologists have been sceptical about the scientific rigidity and objectivity of visual inquiries, especially ethnographic films. Instead they regarded anthropological research as exclusively linguistic. Moreover, afraid to discredit their scientific authority, anthropologists who used movie cameras in their work tried to evade anything that could be considered as art in their films. The phenomenon that treats anthropology and film as fundamentally incompatible disciplines is called, as suggested by anthropologist Lucien Taylor, iconophobia. In my paper I argue that the possible way out of iconophobia could be a different approach to ethnographic film's aesthetical and ontological aspects.

### SANTRAUKA

Etnografinis kinas plėtojosi paraleliai su pramoginiu, tačiau ilgą laiką antropologai nepasitikėjo vizualios kilmės tyrimų, ypač savo pačių kuriamų etnografinių filmų, moksliniu pagrįstumu, objektyvumu bei reprezentatyvumu ir savo tiriamąją veiklą iš esmės grindė lingvistine prieiga. Bijodami diskredituoti savo mokslinį autoritetą, antropologai siekė išvengti to, ko siekia bet kuris filmas, – meniškumo plačiąja prasme, todėl jų kuriami etnografiniai filmai dažnai būdavo tik tyrinėjamų kultūrų iliustracijos. Reiškini, kuris remiasi nuostata, esą antropologija ir kinas iš esmės skiriasi tiek savo metodais, tiek tikslais, antropologas Lucienas Tayloras įvardijo terminu *ikonofobija*. Šiame straipsnyje bus tiriamos pagrindinės ikonofobijos prielaidos, analizuojami etnografinio kino raidos aspektai bei siūlomos ikonofobijos įveikos gairės keičiant požiūrį į etnografinio kino sampratą ir estetinius kriterijus.

RAKTAŽODŽIAI: etnografinis kinas, ikonofobija, vizualioji antropologija, filmai, estetika.

KEY WORDS: ethnographic film, iconophobia, visual anthropology, cinema, aesthetics.

## IVADAS

1895 m. Felixas-Louisas Regnault, pasitelkęs Étienne'o Juleso Marey'aus 1882 m. išrastą chronofotografijos kamerą, kuria buvo galima fiksuoti 12 kadru per sekundę, nufilmavo žiedžiančią puodą volofų tautybės moterį. Tai buvo pirmasis etnografinis filmas, kuriuo remdamasis Regnault tvirtino pirmasis pastebėjęs techniką, atskleidžiančią perėjimą nuo primityvaus puodų žiedimo prie horizontalaus žiedžiamojo rato panaudojimo. Taigi antropologas, pirmąsyk nukreipęs kino kameros objektyvą į kitą kultūrą, ne tik padarė atitinkamas išvadas, leidžiančias jam praturtinti tuometines antropologines žinias bei pagrįsti savo kaip mokslininko autoritetą antropologų draugijoje, bet ir pademonstravo kameros potencialą etnografiniuose tyrimuose. Nors Regnault kinematografinis eksperimentas byloja apie tai, kad etnografinis kinas plėtojosi paraleliai su pramoginiu, antropologai didžiąją XX a. dalį skeptiškai vertino vaizdą kaip tyri-

mo objektą bei metodą ir pirmenybę teikė tekstiniams modeliams. Požiūris į etnografinę kiną ir apskritai kameros naudojimą etnografiniuose tyrimuose ėmė keistis XX a. antroje pusėje, tačiau nepasitikėjimas kinematografiniais metodais išliko net ir šiuolaikinėje antropologijoje. Šį reiškinį Lucienas Tayloras – antropologas, virtęs kino kūrėju, – įvardijo terminu *ikonofobija* (Taylor 1996). Ikonofobijos problema yra ypač aktuali kalbant apie etnografinio kino istoriją ir tolesnę raidą, todėl straipsnyje bus analizuojamos pagrindinės šio reiškinio prielaidos. Be to, bus aptariami tie etnografinio kino aspektai, kurie, viena vertus, įtvirtino ikonofobiją, antra vertus, priešingai, leido ieškoti konceptualių būdų integruoti kino kamerą į etnografinius tyrimus. Sykiu šiame straipsnyje, akcentuojant estetinių filmo kriterijų svarbą, bus pasiūlytos gairės, leidžiančios keisti požiūrį į tai, kas yra ir koks gali būti etnografinis kinas.

## ETNOGRAFINIS KINAS: NUO KULTŪROS ILIUSTRACIJOS IKI VIZUALAUS TYRIMO

Dėl didžiąją XX a. dalį vyravusio skepticizmo kino, kaip priemonės lygiavertiškai tekstiniams metodams tyrinėti kitą kultūrą, atžvilgiu antropologų kinematografiniai bandymai dažnu atveju tebuvo tyrinėjamų kultūrų iliustracijos. Tokie etnografiniai filmai trukdavo nuo dešimties minučių iki valandos, o jų peržiūros vykdavo universitetuose ar muziejuose. Be to, rodomas vaizdas būdavo komentuojamas titrais, o nuo 1927 m., kai

atsirado garsas, užkadriniu balsu. Taigi šie filmai, iš esmės redukuoti į tekstą, atliko švietėjišką funkciją<sup>1</sup>. Be kita ko, anot Emilie de Brigard, daugiau dėmesio antropologai XX a. pirmoje pusėje skyrė nebe materialiajai kultūrai, o psichologinėms ypatybėms ir socialinėms struktūroms (De Brigard 2003: 17). Kitaip tariant, vaizdo įrašymo priemonės buvo neaktualios, nes jomis buvo neįmanoma užfiksuoti, pavyzdžiui, bendruomenės struk-

tūros ar pavienius individus saistančių ryšių. Taigi antropologija, pasak Račiūnaitės-Paužuolienės, ilgą laiką buvo galima apibūdinti kaip literatūrinės pastangos (Račiūnaitė-Paužuolienė 2014: 115).

Dalies antropologų (Jeano Rouchas, Johno Marshallo, Roberto Gardnerio ir kt.) tokia padėtis netenkinama, todėl jie ėmė aktyviai ieškoti būdų, kaip visavertiškai integruoti kino kamerą į savo atliekamus tyrimus, t. y. kurti ne tik iliustratyvius, bet konceptualiai originalius filmus, kurie savo analitiniu turiniu praturtintų antropologijos diskursą ir sykiu oponuotų nusistovėjusiai nuomonei, esą antropologija ir kinas iš esmės skiriasi tiek savo metodais, tiek tikslais. Vieni iš pradininkų, integravusių kino kamerą į savo tyrimus, buvo antropologai Margaret Mead ir Gregory'is Batesonas. 1936–1938 m. organizuotos ekspedicijos į Balį ir Naująją Gvėnėją metu antropologų duetas ne tik padarė gausybę fotografijų (25 tūkst.), bet ir nufilmavo daug etnografinės medžiagos, kurią po Antrojo pasaulinio karo chronologiškai arba pristatydami kontrastuojančius elgesio tipus sumontavo į kelis filmus, 1952 m. išėjusius „Charakterio formavimas skirtingose kultūrose“ (*Character Formation in Different Cultures*) serijų pavidalu.

Viena priežasčių, lėmusių tokią fotografinės bei filmuotos medžiagos gausą, buvo Batesono ir Mead įsitikinimas, kad vietiniai gyventojai mažiau kreips dėmesio į kamerą ir todėl elgsis natūraliau jos akivaizdoje. Be to, kaip teigia Batesonas, užuot iš anksto atsirinkę tam tikras baličių elgesio raiškas, kurias lieptų jiems išpildyti tinkamomis fotografavimui ir filmavimui apšvietimo sąlygomis, jie

stengėsi filmuoti tai, kas vyksta įprastai ir spontaniškai: „Į lauko tyrime naudojamas kameras žiūrėjome kaip į įrašymo įrankius, o ne kaip į priemones iliustruoti mūsų tezes“ (Bateson, Mead 1942: 49). Viena vertus, šis Batesono teiginys suponuoja pasikeitusį požiūrį į vizualios medžiagos funkciją, t. y. vaizdas nebėra tik iliustracija ar švietėjiškas įrankis. Antra vertus, identifikuoja metodą, kaip turėtų būti dirbama su kamera: būtent filmuoti kuo ilgesnį laiko intervalą, kad būtų kuo objektyviau atskleista filmuojamoji tikrovė. Nors ilgainiui objektyvios realybės reprezentacijos kaip dokumentinio kino pretenzijos buvo atsisakyta, bent jau teoriškai, nenutrūkstantis įvykio stebėjimas ir fiksavimas tapo svarbia etnografinio kino, kuris nebeapsiribojo vien nykstančios kultūros išsaugojimo funkcija, ypač (Grimshaw, Ravetz: 2009).

Prie reikšmingų pokyčių etnografinio kino lauke šeštajame ir septintajame XX a. dešimtmečiais prisidėjo keli reikšmingi veiksniai. Pirma, įvyko technologinis proveržis: pavyzdžiui, 16 mm kino kameros miniatiūrizacija bei didesnis mobilumas; nešiojamų garso įrašymo priemonių atsiradimas ir pan.<sup>2</sup> Antra, smarkiai sumažėjo filmavimo komandos poreikis, be to, gamyba buvo decentralizuota – neretai vienas asmuo atlikdavo ir režisieriaus, ir vaizdo bei garso operatoriaus, ir montuotojo, ir prodiuserio funkcijas, taigi antropologas galėjo savarankiškai imtis kino gamybos. Trečia, keitėsi dokumentinio kino funkcija ir estetiniai parametrai dėl augančio televizijos, kaip audiovizualios žiniasklaidos priemonės, vaidmens. Anot Dano Markso, šeštajame dešimtmetyje dalis

antropologų ėmė glaudžiau bendradarbiauti su TV prodiuseriais, kurie šiuos kvietė ekspertuoti pažintinio pobūdžio programas ir filmus (Marks 1995: 341). Kita vertus, dokumentinis kinas buvo iš esmės standartizuotas, todėl kai kurie šeštajame XX a. dešimtmetyje susiformavę dokumentinio kino judėjimai, pavyzdžiui, Jungtinėse Amerikos Valstijose Tiesioginio kino (angl. *Direct cinema*), savo manifestus grindė televizijos užsakytojų dokumentinių filmų kritika, o tai neliko nepastebėta ir etnografinio kino kūrėjų. Ketvirta, nors XX a. pirmoje pusėje etnografiniai filmai sulaukė mažai institucinės paramos, situacija ėmė sparčiai keistis aptariamuoju laikotarpiu. Vokietijoje aktyviai veikė po Antrojo pasaulinio karo reorganizuotas Mokslinio kino institutas (Institut für den Wissenschaftlichen Film), kuriame 1952 m. buvo įsteigtas pirmas susistemintas etnografi-

nio kino archyvas. Tais pačiais metais Vienoje vykusiamame Tarptautiniame antropologijos ir etnologijos mokslų kongrese buvo įkurtas Tarptautinis etnografinio kino komitetas, kuris rūpinosi etnografinių filmų gamyba, distribucija ir archyvavimu tarptautiniu mastu. Be to, 1966 m. Colinas Youngas ir Walteris Goldschmidtas pradėjo plėtoti Etnografinių filmų programą Kalifornijos universitete (UCLA), kurios tikslas buvo sukurti sąlygas glaudesniai kino kūrėjų ir antropologų bendradarbiavimui. Vis dėlto, nepaisant šių reikšmingų vizualios antropologijos laukui poslinkių, dalis autoritetingų antropologų (P. T. W. Baxteris, Maurice'as Blochas ir kt.) liko skeptiški dėl antropologo su kamera įvaizdžio, manydami, kad tai diskredituoja antropologiją kaip mokslą. Šį reiškinį, kaip minėta įvardiniame skyriuje, Tayloras įvardijo ikonofobija.

## IKONOFBIJOS PROBLEMATIKA ETNOGRAFINIAME KINE

Ikonofobijos kaip tam tikro fenomeno antropologiniame diskurse ištakos yra modernioji antropologija, taigi sietina su tokiais šią discipliną konsolidavusiais mokslininkais kaip Bronisławas Malinowskis ir jo amžininkai. Šie antropologai, reaguodami į lingvistinio posūčio tendencijas XX a. pirmojoje pusėje, nors tiesiogiai nekritikavo etnografinio kino, kuris tuo metu dar buvo pačioje savo raidos pradžioje ir buvo suvokiamas primityviai bei instrumentiškai, ėmė pirmieji teigti, esą vizuali prieiga diskredituoja antropologiją kaip mokslą (nors paradoksaliai savo praktiką ir grindė tiesioginiu stebėjimu), bei dėjo pastangas

atsitraukti nuo visko, kas jų tyrimus galėtų sieti su populiariaja kultūra.

Šiuolaikinė ikonofobija dažnai remiasi panašiais argumentais. Antai Maurice'as Blochas, marksistinės antropologijos atstovas, 1988 m. duotame interviu teigė, kad etnografinis kinas yra geras tiek, kiek yra naudojamas kaip duomenys, kurie yra inkorporuojami į mokymo(si) procesą. Kitais atvejais etnografinis kinas užsiima priešinga antropologijai veikla, t. y. „bando įteigti mintį, neva užtenka spoksoti į žmones, išgirsti jų žodžius, išimtus iš konteksto, kad kažką apie juos išmoktum. Ši idėja, kad etnografinis kinas gali kalbėti pats,

būtent ir yra klaidinga“ (Houtman 1988: 20). Taigi Blochas, kritikuodamas stebėjimo kino techniką, kartoja šimtmečio senumo požiūrį, kad vizualumas atlieka vien iliustratyvią ir švietėjišką funkciją, o kino kūrėjai esą nesuvokia, jog jų filmai yra konstruktai.

Be kita ko, viena ikonofobijos priežasčių, anot Tayloro, yra manymas, kad žiūrovas yra priklausomas nuo kino vaizdinio ar pasakojimo, todėl ekrano akivaizdoje jis tarsi praranda savo autonomiškumą bei gebėjimą rinktis iš to, ką mato (Taylor 1996: 68). Kitaip tariant, žiūrovas neva mato tik tai, ką režisierius nori, kad jis matytų. Tai viena iš klaidingų kino sampratų, kuri remiasi prielaida, esą filmas konstruoja monologišką ir kauzalinę objektyvios realybės iliuziją, kuria žiūrovas yra priverstas – ir išmokytas – tikėti. Visų pirma šiuolaikinis kinas – bent jau didelė jo dalis – nebesistengia mimetiškai, aristotelišką prasmę, atkartoti realybės ir įtikinti, tarytum viskas iš tiesų taip atrodo, o kuria kitonišką bei atvirą kino vaizdinį, kuris perteikia realybės neapibrėžtumą ir nepaklūsta konvenciniams kauzaliniams ryšiams. Be to, šiuolaikiniuose etnografiniuose filmuose žiūrovas yra kaip tik aktyviai įtraukiamas į filmo prasmės kūrimą, nes jam nebėra didaktiškai persami tam tikri apibendrinimai ir idėjos. Taigi iš esmės pasitikima žiūrovo gebėjimu žiūrėti ir kartu interpretuoti. Toks žiūrovas, filosofo Jacques'o Rancière'o žodžiais tariant, tampa emancipuotu, nes užklausia įprastą opoziciją tarp veiksmo ir (pasyvaus) žiūrėjimo, t. y. emancipuotas žiūrovas ne tiek priima informaciją, kiek pats stebi, renkasi, lygina, interpretuoja ir t. t. (Rancière 2009: 13)

Ikonofobiją skatina ir nuolatinis filmo lyginimas su antropologiniu tekstu. Kaip taikliai pažymėjo vienas didžiausių etnografinio kino autoritetų Jeanas Rouchas, etnografai apskritai filmą laiko knyga (Rouch 2003: 36). Vis dėlto, kaip tikina MacDougallas, antropologinės idėjos turėtų būti nagrinėjamos proceso, kai jos susiformavo, atžvilgiu, vadinasi, negalima taikyti vien tekstinio – „žodžio-ir-sakinio“ (angl. *word-and-sentence-based*) – tyrimo modelio ten, kur šios idėjos yra komunikuojamos neverbaliniu – vaizdo-ir-epizodo (*image-and-sequence-based*) – būdu (MacDougall 1998: 63). Kitaip tariant, filmas gali būti laikomas intelektualiniu tyrimu, kuris yra atliekamas ne verbalinėmis, o audiovizualiomis priemonėmis. Tayloras taip pat atkreipia dėmesį, kad etnografinį tyrimą galima vykdyti ne lingvistiniu, o grynai kinematografiniu būdu. Pasak šio antropologo, filmas yra vienu metu ir *diskursas apie* (angl. *discourse about*), ir *kažko įrašas* (angl. *record of*), todėl prasminga ne bandyti pagrįsti tekstologinio modelio viršenybę prieš vizualų, o kelti – ir galbūt bandyti atsakyti – tokius klausimus: „O jeigu filmas visai nekalba? O jeigu filmas ne tik konstituuoja diskursą apie pasaulį, bet ir (re)prezentuoja patirtį apie jį? O jeigu filmas ne sako, bet rodo?“ (Taylor 1996: 86)

Vis dėlto verta atkreipti dėmesį, kad ikonofobija būdinga ir patiems etnografinio kino lauko veikėjams. Kaip nurodo Tayloras, vieni iš jų (pvz., Jay Ruby), iš esmės nedarantys skirties tarp teksto ir vaizdo ontologinių parametru, tikisi, kad kada nors etnografiniai filmai savo analitiniu turiniu prilygs antropologiniams tekstams. Kiti savo kinematografinių darbų apskritai nelaiiko reikšmingu in-

dėliu į antropologinio žinojimo evoliuciją, o, priešingai, kiną vertina kaip tiesiog gražius judančius paveikslukus, padedančius empatiškai tapatintis su „egzotiniais“ žmonėmis ir populiarinti pačią discipliną (Taylor 1996: 90). Būtent todėl antropologai dažnai kuria filmus, kurie yra įdomūs tik jiems patiems (tai irgi viena iš menkavertiškumo priežasčių, nes savo darbus jie neišvengiamai lygina su profesionalių kino kūrėjų darbu). Vadinasi, galima kelti prielaidą, kad būtent ikonofobija daugiausia lėmė tai, jog dauguma antropologų kuriamų filmų, kaip pažymi MacDougallas, yra veikiau apie antropologiją, o ne antropologiniai filmai, t. y. užuot prisidėję prie antropologinio žinojimo evoliucijos, jie tiesiog nurodo į antropologiją kaip tokią (MacDougall 1998: 76).

Vienas iš ikonofobijos įveikos būdų galėtų būti antropologų atsigrėžimas į kino istoriją ir į įvairių meninių praktikų taikymą audiovizualiuose etnografiniuose tyrimuose. Be kita ko, nemažiau svarbūs ir estetiniai filmo kriterijai. Antai An-

na Grimshaw ir Amanda Ravetz, nors prioretizuoja percepcijos klausimus, temų preferenciją, etines problemas ir kitus etnografinių filmų dėmenis, teigia, kad formalios kūrinio savybės, kurias jos supranta kaip estetines kategorijas, yra taip pat svarbios (Grimshaw, Ravetz 2009: 161). Žinoma, nėra konkretaus empirinio kriterijaus nustatyti ir įvertinti kino meninę vertę, kuri susideda iš daugybės dedamųjų ir yra nuolatos tampanti, tačiau iš dalies antropologams patogų susklausinti tam tikrus estetinės kokybės parametrus ir savo etnografinius filmus kurti akademiškai, nes tokiu būdu jie būna išlaisvinami iš daugybės tradicinių – pradedant techninėmis, baigiant platinimo – problemų, su kuriomis susiduria bet kuris kitas filmų kūrėjas. Taigi, siekiant galutinai integruoti kino kamerą į etnografinius tyrimus ir išsilaisvinti iš neproduktyvaus ginčo priešinant vizualius ir tekstologinius tyrimų modelius, reiktų darsyk prisiminti paradoksalią Roucho ištarą, kad „atėjo laikas etnografiniams filmams tapti filmais“ (Rouch 2003: 44).

## IŠVADOS

Metodologiniai ir epistemologiniai ginčai bei diskusijos straipsnyje nagrinėjama tema dabar yra tiek pat svarbūs kaip ir anksčiau, o „ikonofobų“ bus tol, kol bus priešingai jiems mąstančių. Tačiau dėl skaitmeninių technologijų išplitimo, vaizdinio posūkio humanitariniuose ir socialiniuose moksluose bei liberallesnio antropologų požiūrio į meno praktikas, etnografinių filmų patikimumas nebėra kvestionuojamas tokiu pačiu mastu kaip anksčiau, o vizualūs metodai

tapo pripažinti etnografinio tyrimo dalimi. Tai liudija tiek pastaruosiu metu įvairiose pasaulio vizualiosios antropologijos institucijose didėjantis absolventų, kurių baigiamieji darbai yra ne tekstai, o filmai, skaičius, tiek etnografinių filmų, kuriuose pavykta suderinti mokslinį griežtumą ir kino meno standartus, gausa (Véréno Paravel, Lucieno Castaing-Tayloro, Manto Kvedaravičiaus ir kt.). Vis dėlto estetiniai klausimai turėtų būti traktuojami kaip lygiaverčiai etno-

grafiniams, jei iš tiesų siekiama, kad etnografų kuriami filmai būtų ne tik kultūrų iliustracijos ir atliktų išsaugojimo

ar didaktinę funkciją, bet būtų tam tikras kino avangardas, kuris keičia žmogaus žinojimo, matymo ir suvokimo būdus.

## Literatūra

- Bateson Gregory, Mead Margaret. 1942. *Balinese Character: a Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- De Brigard Emilie. 2003. The History of Ethnographic Film, Hockings P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*: 13–44. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Grimshaw Anna, Ravetz Amanda. 2009. *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Houtman Gustaaf. 1988. Interview with Maurice Bloch, *Anthropology Today* 4 (1): 18–21. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/3032876> [žr. 2021 04 04]
- MacDougall David. 1998. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.

- MacDougall David. 2003. Beyond Observational Cinema, Hockings P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*: 115–132. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Marks Dan. 1995. Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after, *American Anthropologist* 97 (2): 339–347. Prieiga per internetą: [www.jstor.org/stable/681966](http://www.jstor.org/stable/681966) [žr. 2021 04 04]
- Račiūnaitė-Paužuolienė Rasa. 2014. Antropologijos vizualizacija: nuo fotografijos iki vizualinės antropologijos, *Logos-Vilnius* 80: 112–118.
- Rancière Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Rouch Jean. 2003. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Taylor Lucien. 1996. Iconophobia: How Anthropology Lost it At The Movies, *Transition* 69: 64–88.

## Nuorodos

<sup>1</sup> Kita vertus, atkreiptinas dėmesys, kad švietėjiško pobūdžio etnografiniai filmai buvo orientuoti ne vien į vakariečių auditoriją, todėl buvo kaip tik pabrėžiamas didaktinis kino, kaip judančių vaizdų, potencialas. Pavyzdžiui, kaip teigia de Brigard, JAV kolonijinė administracija Filipinuose statė filmus, kuriais siekė ugdyti vietinių gyventojų sanitarinius įpročius ir kuriuose vaidino patys vietiniai, nes suprato, kad filmu yra lengviau ir efektyviau parodyti tai, kas sunkiai perduodama žodžiu: vietiniai filipiniečiai, matydami kitų bendruomenės narių, ypač autoritetų, pasikeitusią elgseną, taip pat buvo linkę ją perimti (de Brigard, 2003: 19–20). Žvelgiant iš

kino istorijos perspektyvos, tokį vizualios kino kalbos potencialą – pasiekti neraštingą ir/ar daugiakalbę auditoriją – dar iki garso atsiradimo įžvelgė ir pritaikė tiek propagandinio, tiek ir komercinio kino gamintojai.

<sup>2</sup> Nors, anot Davido MacDougallo, kai buvo išrastos lengvos nešiojamos kameros ir sinchroniško vaizdai garso įrašymo priemonės, vos keletas etnografinio kino kūrėjų – Johnas Marshallas, Jeanas Rouchas – suskubo pritaikyti technologines inovacijas kurti savo filmus (MacDougall 2003: 117). Tai įvyko po maždaug dešimtmečio, kai pradėtas plėtoti stebėjimo kinas.