ژیگاورتف

فیلم مستند

نایجل ویل
ترجمه‌ی فرهاد ساسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

طی اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ شواهدی حاکی از این بودکه بحث بر سر پسامدرنیته و پسامدرنیسم، تاحدی در پاسخ به تحول درونی مباحث مطرح شده و در عین حال در واکنش نسبت به رخدادهای بزرگ سیاست بین‌المللی، جهتی متفاوت به خودگرفته است. فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی به عنوان یک کشور و یک قدرت جهانی و اضمحلال بلوک شرقی در اروپا به رویارویی چهل‌وپنج ساله‌ی جنگ سرد پایان داد.

این امر نه تنها در اروپا و امریکای شمالی، بلکه در هر جا که فرهنگ‌ها و سیاست منطقه‌ای از نزاع بین شرق و غرب تأثیر پذیرفته بود، پیامدهای عظیمی را در پی آورد. نویسندگان و هنرمندان غرب که از آرمان‌های سوسیالیستی، آزادی‌خواهانه الهام گرفته بودند با تردیدهای تازه‌ای مواجه شدند: آیا جهان پس از جنگ سرد، آن چنان که نظریه‌پردازان پسامدرن مانند بودریار پیش‌بینی کرده‌اند، نمایانگر پیروزی

ارزش‌های یک اقتصاد بازار جهانی بوده است؟ آیا آینده‌ای برای سنت‌های نظری و عملی سیاسی نشأت گرفته از مارکسیسم وجود داشته است؟ خاتمه‌ی جنگ سرد نیز به آگاهی روزافزون از تکثر فرهنگی چه در اروپا و چه در امریکا، و در اقتصادهای نوظهور آسیا، اقیانوسیه و امریکای لاتین، و در سیاست متنوع آفریقا کمک کرد. این تحولات لزوم مطرح شدن پرسش‌هایی را که به سیاست بازنمایی و هویت در سطح ملت‌ها، جوامع و افراد مربوط می‌شد بیشتر کرد.

فیلم‌های مستند با شعر آغاز شدند و مثل نثر پایان یافتند. تاریخ پیچیده‌ی فیلم‌سازی مستند مبارزه‌ای پیوسته برای بازنمایی تأثر واقعیت، مردم و رخدادهای واقعی، در قالب کارآمدترین صورت‌های روایی و مستدل است

بسیاری از بحث‌های مربوط به پسامدرنیته و پسامدرن به ماهیت بازنمایی ارتباط پیدا می‌کنند: رسانه‌های مختلف و اشکال هنری به چه طرقی و تا چه اندازه خوب دنیا را به تصویر می‌کشند؟ تاحدی این بحث‌ها پاسخی است به ازدیاد ابزار تکثیر تصاویر از طریق فناوری رایانه‌ای و ارتباطات صوتی ـ تصویری معاصر: خیلی راحت مسحور دستاوردهای خارق‌العاده‌ی فناوری می‌شویم، مانند ماهواره‌ی وویجر که تصاویر تقویت شده‌ی رایانه‌ای از اقمار یخزده‌ی کیوان را از حاشیه‌ی منظومه‌ی شمسی ارسال کرد. ولی تصاویر خاموش‌اند و باید تفسیر شوند: سکوت عکس‌ها نیز آن‌ها را در برابر دستکاری و تحریف بسیار آسیب‌پذیر می‌سازد. فیلم مستند، به عنوان یک ژانر فیلم‌سازی ـ و ویدیوسازی ـ که همیشه ادعا کرده‌اند واقعیت رابا صریح‌ترین شیوه‌ها گزارش می‌کنند، به خوبی نمایانگر برخی مباحث مربوط به بازنمایی پسامدرن است.
فیلم‌های مستند به چه معنایی واقعیت و حقیقت را بازنمایی می‌کنند؟ بازنمایی چگونه با تحول فناوری مشروط می‌شود؟ فرهنگ‌های متنوع چگونه بدون تلخیص و تحریف به تصویر درمی‌آیند؟

فیلم مستند: واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود؟

آرمان فیلم مستند، یعنی ثبت وفادارانه و قابل قبول زندگی، از لحظه‌ی اختراع این رسانه به فیلم‌سازان انگیزه داده است، و این نوع آرزو با ظهور صدای همگاه در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ کاملاً تقویت شده است. مستندسازان در این زمان حس کردند که تصاویر جدید متحرک و سخنگویشان از مردم واقعی، اگر به شکل داستان درآید، باید بتواند استدلالی را با قطعیت زیاد انتقال دهد. ولی این آرمانِ فیلم حقیقیِ مستند نمایانگر معمای اصلی فناوری است: دستگاهی که به نظر می‌رسد مستقیماً اجازه‌ی ضبط موثق واقعیت را می‌دهد، خودسازه‌ای پیچیده است که کاملاً به عملکرد قواعدی پیچیده بستگی دارد. پس به ناگاه تمامی مفروضات مربوط به وثوق و سندیت فیلم مستند در مقابل نگاه شک‌اندیشانه‌ی مخاطب رنگ می‌بازد: چرا گزینش این افراد؟ حتماً تمرین کرده‌اند؟ چه چیزی باقی مانده است؟ سعی می‌کنند چه چیزی را در سر ما فرو کنند؟ به خاطر پرسش‌هایی مثل این‌ها، آرمانِ حقیقت بدیهی فیلم مستند به شکل فرضی ابتدایی و خطرناک آشکار می‌شود. نشان دادن و گفتن به خودی خود چیزی را منتقل نمی‌کند و مستندها نیز به ترفند و تدبیر نیاز دارند. مایکل پاولِ کارگردان تنش بین فیلم مستند و فیلم داستانی با قدرت بیان می‌کند و دستاوردهای بزرگ فیلم‌های سرگرم‌کننده‌اش مانند حاشیه‌ی دنیا (۱۹۳۷) و زندگی و مرگ سرهنگ بلیمپ (۱۹۴۳) را به یاد می‌آورد که در زمانی ساخته شدند که جنبش فیلم‌های مستند انگلیسی بهترین آثار خود را تولید می‌کرد: «کار ما نه واقع‌گرایی، بلکه فراواقع‌گرایی (سوررئالیسم) بود. ما قصه‌گو و خیال‌پرداز بودیم. به همین خاطر است که هیچ وقت نمی‌توانستیم با جنبش فیلم مستند حرکت کنیم. فیلم‌های مستند با شعر آغاز شدند و مثل نثر پایان یافتند. ما قصه‌گویان با طبیعت‌گرایی آغاز کردیم و با

خیال‌پردازی به پایان رسیدیم.» تاریخ پیچیده‌ی فیلم‌سازی مستند مبارزه‌ای پیوسته برای بازنمایی تأثر واقعیت، مردم و رخدادهای واقعی، در قالب کارآمدترین صورت‌های روایی و مستدل است.

کار مستند را به طور کلی می‌توان با پرداختن به سه عنصر سازنده‌اش تعریف کرد: ۱. عوامل تعیین‌کننده‌ی فناوری، ۲. اهداف آموزشی، ۳. سازمان‌دهی صوری.

دوربین و حاشیه‌ی صوتی امکان ثبت و حفظ واقعیت را فراهم می‌کنند، و طی دهه‌ی ۱۸۹۰ نخستین نمونه‌های مستند را (در مقابل فیلم‌های خبری و داستانی) فیلم‌های مورد علاقه (interest) یا واقع نما (factual) می‌نامیدند. فیلم مستند جنبه‌هایی از دنیا را به معرض دید ما می‌گذارد، و ما بدین خاطر به تصاویرش علاقه‌مندیم که آن‌ها را گواهی بر رخدادها یا اعمال واقعی پیشین می‌انگاریم. دوم این که فیلم‌های مستند این گواه را با هدفی سازماندهی می‌کنند که یا کلاً آگاهی بخش است یا به شکلی خاص آموزشی. پیش از تثبیت تلویزیون به عنوان رسانه‌ی غالب، اکثریت اعظیم فیلم‌های مستند را صنعت یا نهادهای دولتی می‌ساختند تا اطلاعات و تبلیغات را منتقل سازند. بنابراین فیلم مستند هرگز با بی‌تفاوتی، تصاویر را به مخاطب ارایه نکرده است، بلکه همیشه دستورالعمل‌های خاصی را حفظ نموده است.

کارهای جان گریرسن طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ هم به لحاظ محتوا و هم صورتِ مستندگونه بسیار تأثیرگذار بودند. *قایق‌های ماهی‌گیری* (۱۹۲۹)، تنها فیلمی که گریرسن شخصاً کارگردانی کرد، بررسی صنعت صید شاه ماهی اسکاتلندی‌ها بود و تأثیرپذیری او در آن، آمیزه‌ی ناهمانندی بود از منابع مختلف؛ از تکنیک فیلم پیشگام شوروی تا درس‌هایی که از نظریه‌ی «روابط عمومی» امریکایی گرفته بود. نبوغ گریرسن در بحث و سازماندهی باتولید فیلم‌های مستند به بیان درآمد چون توانست از نهادهای دولتی با برداشت خاص خود استفاده کند. در ۱۹۳۰ «واحد فیلم هیأت بازاریابی امپراتوری» را بنا نهاد و آن را در ۱۹۳۳ به «واحد فیلم اداره‌ی کل پست» انتقال داد. در پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ گریرسن تهیه‌کنندگی چند صد فیلم مستند را برعهده داشت که صنعت و زندگی انگلیسی را می‌ستود و به این کار ادامه داد تا رییس هیأت مدیره‌ی ملی فیلم کانادا در سراسر جنگ جهانی دوم شد.

بازیل رایت، بر محتوای آموزشی فیلم مستند تأکید می‌کرد چرا که می‌نویسد: کاملاً واضح است که فیلم مستند این یا آن نوع فیلم نیست، بلکه صرفاً روشی است در نگاه به اطلاعات همگانی

بازیل رایت، یکی از کارگردان‌ها پرکار بسیاری که برای گریرسن کار می‌کرد، بر محتوای آموزشی فیلم مستند تأکید می‌کرد چراکه می‌نویسد: «کاملاً واضح است که فیلم مستند این یا آن نوع فیلم نیست، بلکه صرفاً روشی است در نگاه به اطلاعات همگانی.»

تا دهه‌ی ۱۹۷۰ فیلم‌های مستند، برخلاف فیلم‌های داستانیِ سرگرم‌کننده، به ندرت در استودیوهای صرفاً تجاری‌ای تولید می‌شدند که می‌توانستند به شبکه‌های توزیع و اجاره‌ی بین‌المللی تکیه کنند. چون فیلم‌های مستند درآمد گیشه‌ای نداشتند، لزوماً از حمایت مالی برخوردار بودند و این واقعیت اساسی تناحد زیادی محتوا و ویژگی‌های صوری و ـ از همه مهم‌تر ـ توزیع اکثر آثار مستند را تعیین می‌کرد. بنابراین، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، یعنی سومین جنبه از این تعریف کلی از فیلم واقع‌نما، سخت با محدودیت‌های مسایلی «واقعی» که به نمایش درمی‌آمد، و با نیاز به جذب مخاطبی که روی هم رفته ترجیح می‌داد چارلی چاپلین یا دِبوراکِر را تماشا کند، سازش می‌یافت. برای مثال، شگفت‌زده می‌شویم اگر بدانیم که *نانوکِ شمال* (۱۹۲۲) و *مردی از آران* (۱۹۳۴) از رابرت فلاهرتی که نمونه‌های بنیانگذار کلاسیکِ هنر مستند هستند، مثل هر فیلم داستانی دیگری دقیقاً نوشته و باز می‌شدند. بنابراین همیشه مخاطبی حساس می‌تواند از دستکاری‌های که در مطالب واقعی فیلم مستند می‌شود پرسش کند: شیوه‌ی مستند، ماهیت بازنمایی صوتی -

تصویری را نمایشی می‌کند، زیرا ما همیشه واقعیتی را در ذهن داریم که باید به نحوی دگرگون ارایه شود.

نظریه‌پردازان نشانه‌شناس و فمینیست از آثار مستندی که در قالب مفروضات داستانی و طبیعت‌گرایانه‌ی متعارف برنامه‌های تلویزیونی، باقی مانده‌اند انتقاد کرده‌اند

مورد مستدلی برای استدلال وجود دارد مبنی بر این که تحولاتِ ویژگی‌های صوری یک رسانه در وهله‌ی نخست با تغییراتی تعیین می‌شود که در شرایط مادیِ تولید و دریافت رخ می‌دهند، و این موضوع در هیچ کجا مثل ارتباطات جمعی روشن نیست، جایی که این رسانه سخت با معناهایی که حامل آن‌هاست عجین شده است. برخی از فیلم‌های مستندِ سال‌های آغازین این گونه فیلم، از قبل، انواع مسایل و پرسش‌های قاعده‌ای را که نظریه‌ی پسامدرن مطرح کرده است تجربه کرده بودند؛ آثار بی‌نهایت ابتکاری ژیگاورتف (نام مستعار رییس آرکادیویچ کافمن) و همدستانش در روسیه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ دقیقاً نوعی فعالیت مدرنیستی ـ تجربی است که شیوه‌ها و مباحث اواخر دهه‌ی بیستم را پیش‌بینی می‌کند.

ولی این دگرگونی‌ها ناشی از فناوری و توزیع در سی سال گذشته است که برای سبک‌های مستند جدید تعیین کننده بوده است. در ۱۹۶۰ دوربین شانزده میلی‌متریِ سبک وزن تکمیل و جایگزین دستگاه ۳۵ میلی‌متری کم تحرک‌ترِ مخصوصِ گردآوریِ خبر شد. نمونه‌ی تأثیر بلافصل این نوآوری پوشش خبری شگرف راهپیمایی‌های آزادی مارتین لوترکینگ، و حملاتی بود که به آن‌ها می‌شد؛ پوششی که قدرتمندانه به بحث برای حقوق بشر، نخست در ایالات متحد و سپس در سراسر جهان، کمک کرد.

از این لحظه به بعد، پوشش خبری روز به روز بیشتر جای این امید دور و دراز را گرفت که فیلم مستند باید رسانه‌ی اطلاعات جمعی باشد: چهارصد میلیون بیننده تشییع جنازه‌ی جان.اف. کندی، نخستین سیاستمداری راکه پیوسته از تلویزیون به عنوان وسیله‌ی ریاست جمهوری‌اش استفاده می‌کرد، تماشا کردند. اکنون این تلویزیون است که طیف گسترده‌ای از برنامه‌هایِ اغلب چشمگیر را در قالب مستند ارایه می‌کند: از انواع مقاله‌های فیلمی (filmessays) شخصی که شاید جان گریرسن و همفری جنینگز (Humphrey Jenings) آن‌ها را بازشناخته باشند گرفته تا بررسی‌های بحث‌انگیز ادارات خبری و امور جاری. بنابراین پرسش‌های مربوط به سیاستِ بازنمایی در فیلم مستند معاصر ناگزیر پرسش‌های مربوط به توزیع و مالکیت رسانه‌ها نیز هست، و این‌ها را باید به ارزیابی دقیق اثرات قواعد حاکم طبیعت‌گرایی در تلویزیون ربط داد.

نظریه‌پردازان نشانه‌شناس و فمینیست از آثار مستندی که در قالب مفروضات داستانی و طبیعت‌گرایانه‌ی متعارف برنامه‌های تلویزیونی، باقی مانده‌اند انتقاد کرده‌اند و کوشیده‌اند تا منطق‌های تازه‌ای را برای مستندسازی و فیلم انتقادی ارایه دهند. فیلم مستندِ معروفی چون *هارلن کانتی، امریکا* (۱۹۷۶) از باباراکوپل یک موفقیت تجاری مهم بود، زیرا رخدادهای اعتصاب معدنچیان کنتاکی را با اعتقادی راسخ روایت کرد. ولی حتی از فیلمی سیاسی چون هارلن کانتی هم می‌توان از منظر نظریه‌ی نشانه‌شناختی / فمینیستی انتقاد کرد، دقیقاً به این خاطر که تلویحاً به قواعدی داستانی تکیه می‌کند که مخاطب را راضی می‌سازد بدون این که باعث شود به اندازه‌ی کافی به شیوه‌های ساخت معناهای درون فیلم بیندیشند.

مشکلاتی ذاتی در نقدِصورت‌های موفق غالب وجود دارد؛ آن‌ها نیز می‌کوشند تا شیوه‌های هنری متقابلی را ارایه دهند که یکی از پیامدهای آن، از دست دادن مخاطب عام است. فیلم مستندِ آگاه به نظریات چه نوع لذت انتقادیی را می‌توانسته است به جای لذت‌های ظاهراً کاذبِ شخصیت‌پردازیِ واقع‌گرایانه و داستانیِ رضایت بخش به مخاطبانش ارایه دهد؟ آثار کریس مارکر و ترین ت. مین‌ها به طرق مختلف نمونه‌هایی از فیلم‌های مستند موفق ارایه می‌دهند که فرایند تأمل انتقادی را در ساختارشان دارند.

کارنامه‌ی کریس مارکر (متولد ۱۹۲۱) با نام کریستین فرانسوآ بوش ویه‌نوو مجموعه‌ی قابل ملاحظه‌ای از فیلم‌هایی را به دست می‌دهد که از بهترین سنت‌های انتقادی مستندسازی اولیه استفاده کرده و آن‌ها را در مورد تحولات اجتماعی و سیاسی معاصر به کار می‌بندد. *ماه مه زیبا* (۱۹۶۲) سلغمه‌ای است از یک رشته گفت‌وگو با افراد مختلف پاریسی طی دوران خطربار جنگ در الجزایر، که پس از آن فرانسه مجبور شد از آن پا پس بکشد. صدای روی فیلم یک زن راجع به گفت‌وگوها توضیح می‌دهد و فیلم می‌کوشد اثرات بحران سیاسی رادر زندگی روزمره‌ی شهروندان پیدا کند.

بدون خورشید (۱۹۸۳) اثر مارکر درون مایه‌ها و تکنیک‌ها را طوری با هم ترکیب می‌کند که می‌توان آن را مستقیماً به مباحث مربوط به صورت پسامدرن ربط داد. وی هم چنین از صدای روی فیلم زنی استفاده می‌کند که نامه‌هایی راکه از سه محل متفاوت در توکیو، گینه‌ی بیسائو و پاریس که خطاب به او نوشته شده‌اند می‌خواند. رابطه‌ی القا شده از طریق این صدایِ روی تصویر، فقط به صورتی تلویحی شناخته می‌شود، و لحنی پررمز و راز و عاطفی به کل توضیحات می‌دهد. *بدون خورشید* تدوینی فی‌البداهه دارد که مارکر برمبنای آن لبه‌ی صدای بسیار لایه‌لایه‌ای نیز ساخته است، چنان که فیلم در یک سطح، گنجینه‌ای از شیوه‌های استادانه‌ی مستند را ارایه می‌کند. فیلم با چیزی آغاز می‌شود که به عنوان تصویری از خوشبختی ناب، تصویری از سه کودکی که برای مدتی کوتاه در خارج از روستایی در ایسلند دیده می‌شوند، ارایه می‌شود.

سپس این فیلم مستند، تصاویری از سه منطقه‌ی متمایز را با هم تدوین می‌کند و مقاله‌ای پیچیده در باب تفاوت فرهنگی، زمان، خاطره ومردم‌شناسی می‌سازد. در سراسر فیلم، وضعیت فیلم کوتاه به عنوان حقیقتی آرشیوی مورد تردید قرار می‌گیرد. فیلم در سطح محتوایی‌اش بر عملکرد خاطره و محبت (شاید با حالتی بسیار متکبرانه) تأمل می‌کند، و درعین حال تصاویر سیاسی فشرده‌ای با حاشیه‌ی محو را به نمایش می‌گذارد: جنگ آزادی‌خواهی در گینه‌ی بیسائوِ پرتغال، و دورنمایی ژاپنی از تهاجم به اقیانوس آرام در جنگ جهانی دوم. سرانجام *بدون خورشید* می‌کوشد تا به تصویری از خوشبختی بازگردد که کار را با آن شروع کرده بود، ولی حالا دیگر روستای ایسلندی زیرگذاره‌های آتشفشان دفن شده است. *بدون خورشید*، به عنوان تأملی آگاهانه بر حقیقت مستند و روابط میان افراد و روابط سیاسی، دستاوردی فوق‌العاده است، چه آن را پسامدرن تلقی کنیم چه نکنیم.

نمونه‌ی دیگری از این نوع جاذبه‌ای که حقیقت مستند دراختیار روزگار پسامدرن قرار می‌دهد در گروه «۲۴ تصویر در ثانیه»ی فیلم چریکی یافت می‌شود، مثل آن‌چه رمان *واینلند* (۱۹۹۱) اثر توماس پینچُن به تصویر می‌کشد. نام معماگونه‌ی گروه «۲۴ تصویر در ثانیه» است، که اشاره به سرعت فیلم در دوربین‌های امروزین دارد تا صدا را به صورت لبْ همگاهی جلوه دهند. این گروه خود را وقف ثبت چیزی می‌کند که در جامعه‌ی امریکایی دهه‌های اخیر آن راگرایش به تمامیت‌خواهی می‌بینند:

> به دنبال مشکل رفتند، پیدایش کردند، از آن فیلم گرفتند و سپس به سرعت رد شاهدشان را در جایی امن گرفتند. به طور خاص به توانایی نماهای نزدیک در افشا نمودن و ویران کردن اعتقاد داشتند. وقتی قدرت فاسد می‌شود، گزارش پیشرفتش را نگه می‌دارد و آن را در حساس‌ترین دستگاه حافظه، چهره‌ی بشر، می‌نویسد. چه کسی می‌تواند در برابر روشنایی بایستد؟ کدام بیننده‌ای می‌تواند، با نگاه کردن به این چهره‌های خریده شده و فروخته شده، به جنگ، نظام، و دروغ‌های بی‌شمار در مورد آزادی امریکایی معتقد باشد؟

پینچون

رمان‌های پینچون، مانند رمان‌های دُن دِلیو، کاملاً به شیوه‌هایی که از طریق آن‌ها تصاویر و برنامه‌های تلویزیونی درک معاصران را مشروط می‌کنند آگاه‌اند، و به انواع باورهای فریفته‌ای آگاهی دارند که می‌توان آن‌ها را، روی هم رفته، به چیزهایی نسبت داد که فقط تصویرند. رویاهای گروه داستانی ۲۴ تصویر در هر ثانیه خیلی شبیه دستاورد واقعی کریس مارکر در مستندسازی درگیری‌های سیاسی

دهه‌ی ۱۹۶۰ در فیلم مغلق چهارساعته‌ی دو بخشی‌اش، *ته هوا قرمز است* (۱۹۷۷) (در انگلیسی با عنوان *لبخند روی چهره‌ی گربه*) به نظر می‌رسد. این مرحله از فعالیت مستند با دوربین‌های سبک‌تر دهه‌ی ۱۹۶۰ پیشرفت کرد و، مبتنی بر آرمان تماس مستقیم فیلم با رخداد واقعی، به «سینمای حقیقت» یا «سینمای مستقیم» معروف شد؛ هم چنین سبک ناهمواری از فیلم‌سازی داستانی را پروراند، مثل آثار ژان لوک گدار.

ترین ت. مین‌ها و نقد فیلم مستند

ترین ت. مین‌ها در ۱۹۷۰ از ویتنام به ایالات متحد مهاجرت کرد. او موسیقی و آهنگ‌سازی، موسیقی‌شناسی اقوام و ادبیات فرانسه را در امریکا و پاریس خوانده و در رسانه‌های مختلف، زیادی خلاقیت نشان داده است. این خانم در کنسرواتور ملی سنگال موسیقی تدریس کرده است و هم‌اکنون استاد ممتاز مطالعات زنان در دانشگاه کالیفرنیا واقع در برکلی، و دانشیار سینما در دانشگاه ایالتی سان فرانسیسکوست. فیلم‌های او تاکنون عبارت‌اند از: *مونتاژ دوباره* (۱۹۸۲)، *فضاهای عریان ـ زندگی گرد است* (۱۹۸۵)، *نام خانوادگی وِیت نام کوچک نام (جنوب)* (۱۹۸۹) و *فیلم‌برداری از محتواها* (۱۹۹۱). تجربه‌ی ترین مین‌ها از فرهنگ‌های دور از هم و کاربرد انواع گوناگون صورت‌های بیان به خاطر شیوه‌های مختلفشان در کمک جدی به کلامش در نوشتار و فیلم‌سازی مهم است. ترین مین‌ها، در گفت‌وگویی با پراتیبها پارمار، رابطه‌اش را با تجربه‌اش از این که یک «روشنفکر پسا استعماری تندرو» بوده است چنین بیان می‌کند: «چون خود (self)، مانند کاری که تولید می‌کنید و مانند یک فرایند، خیلی هسته به حساب نمی‌آید، خود را، در یک حالت دورگه‌ی فرهنگی همیشه چنان می‌بینیم که پرسش از خود را تداعی آن چه هستیم و آن چه نیستیم پیش می‌بریم... بنابراین، تجزیه شدن یعنی نوعی زندگی در مرزها.»

در نتیجه، استفاده‌ی مثبت از تجربه‌ی تجزیه شدن و تنوع به مین‌ها اجازه می‌دهد تا دیدگاه انتقادی‌اش از سلسله مراتب فرهنگی و نظام ارزشی غالب را حفظ کند. دورنماهای ویتنامی ـ آفریقایی ـ فرانسوی ـ امریکایی‌اش درک خاصی از بحث‌های موجود در چارچوب فمینیسم را به او می‌بخشد و او تأمل بر موضوعات موجود در جنبش زنان را با درگیری فعالش در بحث‌های مربوط به شیوه‌ی پسامدرن ترکیب می‌کند. او هم پسامدرنیسم و هم پسافمینیسم را تلاش‌هایی می‌انگارد برای درس گرفتن از شکست یا روی آوردن به امکانات ایجاد شده طی مراحل آغازین مدرنیسم و فمینیسم: هر دو اصطلاح مشکل‌زا هستند، ولی هر دو از این جهت که قطعیت‌ها را جابه‌جا می‌کند تازمینه‌ای تازه بیابند، بالقوه سودمندند.

طبقه‌بندی نوشتار و فیلم‌سازی مین‌ها دشوار است، زیرا به فرایند فعال گذر از سرحدات و مرزهای فکری ادامه می‌دهند. متن آکادمیک او، یعنی *زن، بومی، دیگری: نوشتن، پسا استعمار و فمینیسم* (۱۹۸۹)، دور مطبوعات عالمانه، مبارز، فمینیست و کوچک گشت تا این که ناشری پیدا کرد، زیرا هرگروه از خوانندگان می‌اندیشیدند که «این آمیزه‌ی ناهمگون شیوه‌های نظری، مبارزه‌جویانه و شعریِ نوشتار، نساخالص» بود. آن چه در شیوه‌ی ترین مین‌ها خیلی هیجان‌انگیز است، پافشاری‌اش بر این است که نوشتارِ شعر با اثر نظری مغایر نیست؛ او اظهار می‌کند که باید چنین باشد زیرا، تساحدی به خاطر وجود ادبیات‌های آسیایی، اسپانیولی، آفریقایی و امریکایی بومی در ایالات متحد، «شعر بی‌شک صدای اصلی فقرا و مردم رنگین پوست است.» این نوع آمیختن گونه‌های مختلف نوشتار و فعالیت خلاق از طریق فیلم، متون دانشگاهی و شعر تغزلی نیز خاص بسیاری از زنان فعال در زمینه‌ی پژوهش و مباحث فمینیسی است که برایشان لازم است تا مفروضات متعارف مربوط به جدایی انواع گوناگون آثار فرهنگی، مثلاً مربوط به «دانشگاهی» و «خلاقیت‌آمیز» را دگرگون سازند. در این‌جا فمینیسم و پسامدرنیسم در قالب مناسب‌ترین مقوله‌ی توصیفی باهم ارتباط دارند.

شعر در نوشتارِ نظریِ دانشگاهی مین‌ها به خواننده اجازه می‌دهد تا از معنای متن استفاده‌ی کارآمدتری ببرد، و «برای خویش ابزاری بیابد تا جنگ راطبق شرایط خود پیش ببرد.»