ژان ـ فرانسوا میله و زندگی روستایی[1]

ژان ـ فرانسوا میله در سال ۱۸۷۵ درگذشت. پس از مرگ او، تا این اواخر، تعدادی از نقاشی‌های وی به ویژه آنجلوس، بذرافشان و خوشه‌چین‌ها در ردیف معروف‌ترین نقاشی‌های جهان جای داشته است. تردید دارم که حتی امروز نیز بتوان خانواده کشاورزی در فرانسه یافت که هر سه را به صورت گراوور، کارت پستال، نقش روی اشیای تزیینی یا تصویری در یک کتاب ندیده باشد. «بذرافشان»، هم به علامت تجاری بانکی در ایالات متحد و هم به نماد انقلاب در پکن و کوبا تبدیل شد.

هرچه شهرت میله گسترش یافت، اعتبار «انتقادی» او کاستی گرفت. مفسران امروزی از این که میله پس از مرگْ قربانی شهرت خود شده است، سخن می‌گویند. مسائلی که میله با هنر خود مطرح کرد پردامنه‌تر و آزاردهنده‌تر از آن است که جوابی چنین محدود بیابد. این هنر، کل سنتی فرهنگی را زیر سؤال برده است.

تابلوی «زمستان دشت شخم‌خورده»

[1] برگرفته از کتاب «درباره نگریستن»، نوشته‌ی جان برجر، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، نشر بان.

در سال ۱۸۶۲، میله ***زمستان دشت شخم‌خورده*** را نقاشی کرد. این نقاشی چیزی نیست مگر آسمان بیشه‌ای در دور دست، و دشت گسترده‌ی لم‌یزرعی که بر آن خیشی چوبی و چنگک زمین صاف کنی رها شده است. کلاغ‌ها در حال انتظار زمین را می‌کاوند و همه‌ی زمستان کارشان همین خواهد بود. این نقاشی صریح‌ترین سادگی را دارد. سخت می‌توان آن را یک منظره‌نگاری دانست؛ بیشتر پرتره‌ای است از یک دشت در ماه نوامبر. افقی بودن این دشت بر هرچیز سیطره دارد. کشت در چنین خاکی نبردی مداوم برای حفظ تداوم رویش است. و این نقاشی اعلام می‌کند که این نبردی، کمرشکن است. تصاویر میله به مقیاس بسیار گسترده‌ای تکثیر شده‌اند. زیرا منحصر به فرد بودند؛ هیچ نقاش اروپایی دیگری کار کشاورزی را مضمون اصلی هنر خود قرار نداده است. حاصل عمر میله، وارد کردن موضوعی جدید در سنتی قدیم بود، واداشتن یک زبان به سخن گفتن از آن چه نادیده گرفته بود.

ممکن است برخی با ذکر نام بروگل و کوربه به این ادعای من اعتراض کنند. اما، در آثار بروگل دهقانان بخش بزرگی از جماعتی را تشکیل می‌دهند که نوع بشر است. موضوع بروگل مجموعه‌ای است که کل جامعه‌ی دهقانی جزئی از آن تلقی می‌شود؛ هیچ انسانی تا ابد به فردیتی در نزوا محکوم نشده است و همه‌ی انسان‌ها در پیشگاه داوری نهایی برابرند؛ موقعیت اجتماعی [در آثار بروگل] امری ثانوی است.

شاید کوربه سنگ‌شکن‌ها را در سال ۱۸۵۰ تحت تأثیر میله نقاشی کرده باشد (نخستین «موفقیت» رسمی میله با نمایش غربالگر [= باد دهِ غلّه] در سال ۱۸۳۸ به دست آمد).

اما تخیل کوربه اساساً حسی و عاطفی بود و بیشتر متوجه سرچشمه‌های تجربه‌ی حسی بود تا موضوع آن‌ها. دستاورد کوربه، در مقام هنرمندی با پیشینه‌ی روستایی، وارد کردن نوع جدیدی از جوهریت به نقاشی بود که طبق حواسی رشدیافته بنابر عادت‌هایی متفاوت با عادت‌های بورژوازی شهری ادراک شده بود. ماهی‌ای، که ماهیگیری آن را صید کرده؛ سگی که شکارچی آن را برمی‌گزیند؛ برف و درختانی که راه آشنایی از میانشان می‌گذرد؛ و مراسم تدفین به عنوان گردهمایی‌ای معمول در روستا. آن چه کوربه در به تصویر کشیدنش بسیار ضعیف بود چشم انسان بود. در بسیاری از پرتره‌هایش، چشم‌ها (سوای پلک‌ها و حدقه) فاقد ویژگی‌های خاص، بیش و کم با هم قابل تعویض‌اند. او از نشان دادن هرگونه بینش درونی خودداری می‌کرد. این خود دلیلی است بر این که چرا کشاورز نمی‌توانست موضوع اصلی او باشد.

تابلوی «آنجلوس»

در نقاشی‌های میله اما چنین تجربه‌هایی به تصویر کشیده شده‌اند: داس زنی، پشم چینی، هیزم شکنی، در آوردن سیب زمینی از خاک، کندن زمین، چوپانی، کوددهی، و هرس درختان. اغلب این کارها فصلی هستند و بنابراین تجربه‌ی انجام آن‌ها شامل تجربه‌ی آب و هوای خاص نیز می‌شود. آسمانِ پشت سر زوج نقاشی ***آنجلوس*** (۱۸۵۹) بیانگر آرامشی در آغاز پاییز است. اگر چوپانی شب با گوسفندان خویش بیرون بماند، شبنم یخ‌زده روی پشم گوسفندان به اندازه‌ی مهتاب باور کردنی است. چون میله به ناچار روی سخن با تودهای ممتاز و شهری داشت، ترجیح می‌داد لحظه‌هایی را که بر سختی تجربه‌ی کشاورز تأکید دارند به تصویر در آورد ـ اغلب لحظه‌ی خستگی فرسوده‌کننده. کار و، باز هم، فصل و شرایط آب و هواست که حالت این خستگی مفرط را تعیین می‌کند. مردی به کج بیلی تکیه نموده و با نگاهی که نمی‌بیند به آسمان می‌نگرد، و پشت خمیده‌ی خود را راست می‌کند. علف‌چینان دمر در سایه دراز کشیده‌اند. مردی در تاکستان بر زمینی خشک، محصور در برگ‌های سبز، چمباتمه زده است.

تابلوی «مردی با بیل»

بلندپروازی میله برای ارائه‌ی تجربه‌ای که قبلاً به تصویر در نیامده بود از چنان قدرتی برخوردار بود که گاه اهدافی غیرممکن برای خود تعیین می‌کرد. زنی که دانه‌های سیب‌زمینی را در گودالی که شوهرش کنده است می‌اندازد (با سیب زمینی‌ها وسط زمین و هوا!) شاید به فیلم در آید، اما احتمالاً به زحمت قابل نقاشی است. مواقعی دیگر اصالت کار او تأثیرگذار است. تصویری از گله‌های گوسفند با چوپانی که در تاریکی فرو می‌رود، این صحنه تاریکی را همان قدر به خود جذب می‌کند که نان غوطه‌ور در فنجان، قهوه را. نقاشی زمین و بوته‌ها همچون حجم‌های مبهم که فقط اندکی زیر نور ستاره‌ها قابل تشخیص‌اند.

چنین تجربه‌هایی هرگز قبلاً نقاشی نشده بود ـ نه حتی توسط ون دِ نایْر که همه چیز در صحنه‌های شبانه‌اش چنان مشخص بود که گویی صحنه‌هایی از روز است. (عشق میله به شب و نور کم چیزی است که بعد باید به آن بازگشت.)

مشوّق میله در انتخاب چنین موضوع‌های جدیدی چه بود؟ گفتن این که او برای این کشاورزان را نقاشی می‌کرد که خود به خانواده‌ی کشاورزی اهل نورماندی تعلق داشت و در جوانی روی زمین کار کرده بود، کافی نیست. همچنین درست هم نیست که وقار «مذهبی» کار او را نتیجه‌ی ایمان مذهبی خود وی بدانیم. در واقع او آدمی لاأَدری بود.

تابلوی «غربالگر»

در ۱۸۴۷، وقتی ۳۳ سال داشت تصویر کوچکی نقاشی کرد به نام بازگشت از مزارع که سه پری را – که تاحدی به شیوه فراگونار دیده شده بودند ـ نشان می‌داد که روی چرخ‌دستی پر از یونجه‌ی خشک بازی می‌کردند. چشم‌انداز روستایی سبکی برای اتاق خواب یا کتابخانه‌ای شخصی. یک سال پس از آن او تصویر راسخی از «***غربالگر***»ی را در تاریکی انبار غله به طور سردستی نقاشی کرد؛ گرد و کاهی که به هوا برخاسته، همچون برّاده‌ی مفرغ سفید، نشانه‌ای از نیروی او است که با همه‌ی پیکر خود غله را می‌تکاند. و دو سال پس از آن، ***بذرافشان*** را نقاشی کرد که با گام‌های بلند از تپه پایین می‌رود و بذر خویش را می‌پراکند، پیکری که نان زندگی را نمادین می‌کند، و ضد نور

قرار گرفتن‌اش و صلابت‌اش یادآور چهره‌ی «مرگ» [و داسِ او] است. آنچه، پس از سال ۱۸۴۷، سبب این تغییر در نقاشی میله شد انقلاب ۱۸۴۸ بود.

تابلوی «بذرافشان»

دید او نسبت به تاریخ بیش از آن انفعالی و بدبینانه بود که به وی امکان اعتقادات سیاسی استوار بدهد. با این همه، سال‌های ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۱، با امیدهایی که برانگیخت و فروکشت، برای او نیز مثل بسیاری اشخاص دیگر مطالبه‌ی دموکراسی را مطرح کرد. دموکراسی، نه چندان به مفهوم پارلمانی آن که به مفهوم حقوق انسانی‌ای عام که باید ارج گذاشته شده و رعایت شود. آن سبک هنری که با این خواست مدرن همراه بود، واقع‌گرایی [=رئالیسم] نام گرفت؛ از آن روی که از واقعیت‌ها و شرایط پنهان اجتماعی پرده برمی‌داشت، از آنجا که (تصور می‌شد) همه می‌توانند آن چه را که آشکار می‌کند، تشخیص دهند.

پس از ۱۸۴۷، میله ۲۷ سال باقیمانده‌ی عمر خویش را صرفِ پرده برداشتن از شرایط زندگی جامعه کشاورز فرانسوی کرد. دو سوم جمعیت کشور را روستایی تشکیل می‌دادند. انقلاب ۱۷۸۹ جمعیت کشاورز را از بردگی فئودالی رهانیده بود، اما تا اواسط قرن نوزدهم آنان تبدیل به قربانیان «مبادله‌ی آزاد» سرمایه شده بودند. بهره‌ی سالانه‌ای که جامعه‌ی کشاورز فرانسوی می‌بایست بابت اجاره و وام می‌پرداخت برابر با پول پرداخت شده بایت کل بدهی سالانه‌ی ملی ثروتمندترین کشور جهان، بریتانیا بود. اغلب جماعتی که به دیدن نقاشی‌ها در سالن رسمی می‌رفتند، از فقری که در روستاها وجود داشت بی‌خبر بودند و یکی از اهداف آگاهانه‌ی میله «آزار دادن آن‌ها در عین شادی و فراغت بود.»

انتخاب سوژه‌ی او با دلتنگی برای گذشته [=نوسالژی] هم همراه بود. به مفهومی دوگانه او نیز مثل بسیاری از آنان که روستاشان را ترک می‌کنند، حسرت روستای کودکی را می‌خورد. او به مدت ۲۰ سال روی پرده‌ای کار کرد (نقاشی «***قریه‌ی کوزن درگریوی***») که جاده‌ی منتهی به روستای زادگاهش را نشان می‌داد، و دو سال پیش از مرگ آن را به پایان رساند. این منظره‌ی به شدت سبز و درهم‌بافته با سایه‌های واقعاً تیره، و روشن‌های واقعاً روشن، مثل لباسی است که زمانی می‌پوشید.

تابلوی «قریه کوزن در گریوی»

همچنین نقاشیِ پاستلی از چاهی هست در مقابل خانه‌ای با غاز و جوجه و یک زن، که وقتی نخستین بار به آن نگاه کردم تأثیر فوق‌العاده‌ای بر من گذاشت. این نقاشی به سبکی واقع‌گرایانه کشیده شده است و با این همه من آن را به چشم محل رویداد همه‌ی داستان‌های پریانی دیدم که از کلبه‌ی پیرزنی شروع می‌شود. من این نقاشی را همچون چیزی بس آشنا دیدم، گرچه می‌دانستم که قبلاً هرگز آن را ندیده‌ام؛ «خاطره» به طرزی جدایی‌ناپذیر در خود تصویر بود. بعدها ـ از کاتالوگ استثنایی رابرت ل. هربرت برای نمایشگاه سال ۱۹۷۶ ـ دریافتم که این صحنه‌ای است در مقابل خانه‌ای که میله در آن زاده شد و هنرمند، آگاه یا ناخودآگاه، نسبیت اندازه‌ی چاه را به قدر دوسوم بزرگ‌تر کرده است، بدان گونه که با دریافت کودکی خودش مطابقت داشته باشد.

تابلوی «خانه‌ای با چاهی در گروشی»

اما دلتنگی برای گذشته‌ی میله به خاطرات شخصی محدود نمی‌شد. این احساس بر نگرش او به تاریخ نیز تأثیر نهاد. او به پیشرفت اعلام شده [و مورد ستایش] در همه جا بدبین بود و در واقع آن را تهدیدی بالقوه برای کرامت انسانی می‌دید. اما، برخلاف ویلیام موریس و سایر هواداران رمانتیک قرون وسطی، از روستا دریافتی احساساتی نداشت. بیشتر آن چه او درباره‌ی روستاییان می‌دانست این بود که زندگی برای آن‌ها، به ویژه مردان‌شان، به موجودیتی بی‌رحم تقلیل یافته است و هر قدر چشم‌انداز کلی میله محافظه‌کارانه و منفی بوده باشد بازهم او، به اعتقاد من، دو چیز را که در آن هنگام افراد اندکی قادر به پیش‌بینی‌اش بودند، به فراست دریافته بود. یکی فقر شهر

و حومه‌اش و دیگر این که بازار به وجود آمده بر اثر صنعتی شدن، که جامعه‌ی روستایی فدای آن می‌شد، ممکن بود روزی از دست رفتن همه‌ی معنی [تجربه‌ی] تاریخ را در پی داشته باشد. به این دلیل بود که برای میله، کشاورز نماینده‌ی انسان شده، و به این دلیل او نقاشی‌های خود را دارای عملکردی تاریخی می‌دید.

واکنش‌ها نسبت به نقاشی‌های میله به همان اندازه‌ی احساسات خود او پیچیده بود. به او سریعاً برچسب «انقلابیِ سوسیالیست» زده شد، با تشویقی از جانب چپ‌ها و با وحشت و خشم از جانب مرکز و راست. راست‌ها می‌توانستند درباره‌ی «روستاییانِ نقاشی‌شده»ی او درباره‌ی آنچه که موجب وحشتشان بود حرف بزنند، اما جرئت نمی‌کردند در مورد روستاییان واقعی، که هنوز روی زمین کار می‌کردند یا در مورد پنج میلیون کشاورز بی‌زمینی که به سوی شهرها سرازیر می‌شدند، این چنین سخنانی را بر زبان آورند: این که این شخصیت‌ها شبیه آدمکش‌ها هستند، ابله‌اند، حیوان‌اند نه انسان، منحط‌اند. با گفتن این حرف‌ها آنان میله را متهم به اختراع چنین چهره‌هایی می‌کردند.

نزدیک به اواخر قرن، وقتی ثبات اقتصادی و سیاسیِ سرمایه‌داری قطعی‌تر شده بود، نقاشی‌های او معانی دیگری عرضه داشت. این نقاشی‌ها، که کلیسا و نیز اهل تجارت آن‌ها را تکثیر می‌کردند به روستا راه یافت. آنگاه که طبقه‌ای نخستین بار خود را به گونه‌ای قابل تشخیص، تجسم‌یافته در هنری ماندگار می‌بیند، غرورش انباشته از لذت است، حتی اگر آن هنر ناقص باشد و یا آنکه حقیقتی ناگوار را منعکس کند. این تجسم به زندگی‌های آنان طنینی تاریخی می‌بخشد. غروری که پیش از اینْ پس راندنِ سرسختانه‌ی شرم بود بدل به تأیید می‌شود.

در همین اثناء نسخه‌های اصل نقاشی‌های میله را آن میلیونرهای پیر امریکایی خریداری می‌کردند که می‌خواستند بارِ دیگر باور کنند که «بهترین چیزهای زندگی ساده و رایگانند.»

بدین ترتیب، چگونه باید درباره‌ی ورود موضوعی نو به هنری قدیمی داوری کنیم؟ در این جا لازم است تأیید کنیم که میله چقدر به سنتی که به میراث برده بود آگاهی داشت. او به کُندی از روی ترسیمات خود نقاشی می‌کرد و اغلب به نقش‌مایه‌ی یکسانی بازمی‌گشت. با انتخاب کشاورز برای موضوع، تلاشِ سراسرِ زندگی او در پی ادای دین به این شخصیت از طریق پوشاندن جامه‌ی وقار و پایایی بر او بود. و این یعنی پیوند دادن او به سنت جورجونه، میکل آنژ، نقاشی هلند قرن هفدهم، پوسن و شاردن.

به نقاشی‌های او به ترتیب زمان نگاه کنید، آنگاه خواهید دید که روستایی دقیقاً از میان سایه‌ها پدیدار می‌شود. سایه‌ها گوشه‌ای است که به طور سنتی برای نقاشی صحنه‌های عادی زندگی حفظ شده است ـ منظره‌ی زندگی حقیرانه (میخانه، محله‌های فقیر نشین) که یک آن نگاه دقیق و حتی غبطه‌آمیز مسافری را در حال عبور از جاده‌ی بالا، که در آن فضا و نور وجود دارد، به خود جلب می‌کند. **غربالگر** [ـِ غلّه] هم در چارچوب نقاشی صحنه‌های

عادی زندگی قرار دارد، منتها بسط یافته است. **بذرافشان** پیکرهای شبح‌آسا است، و به عنوان نقاشی به طرز عجیبی ناکامل، که با گام‌های بلند پیش می‌آید تا برای خود جایی باز کند. تا حوالی سال ۱۸۵۶، میله همچنان به نقاشی صحنه‌های عادی زندگی ادامه داد. دختران چوپان در سایه‌ی درختان، زنی که کَره می‌زند، و مسگری در کارگاه خویش. اما، حتی در نقاشی **رفتن به سر کار**، سال ۱۸۵۳، زوجی که از خانه خارج می‌شوند تا برای کار روزانه به سرِ زمین بروند ـ و مدل آنان نقاشی آدم و حوای ماساچو است ـ به جلو انتقال یافته‌اند و مرکز جهان فرضی نقاشی شده‌اند. و از آن پس، در همه‌ی آثار عمده‌ی میله که آدم‌ها هم در آن‌ها حضور دارند، این مسأله رعایت شده است. او، که هرگز نمی‌خواست این آدم‌ها را همچون چیزی فرعی و به چشم آمده در حال عبور نشان دهد همه‌ی توان خویش را به کار می‌برد تا آنان را شخصیت‌هایی محوری و به یادماندنی کند. اما همه‌ی این نقاشی‌ها ـ به درجات متفاوت ـ در این کار شکست خورده‌اند.

تابلوی «رفتن به سر کار»

آن‌ها شکست می‌خورند چون هیچ وحدتی میان آدم‌ها و محیط پیرامون برقرار نشده است. یادمانی آدم‌های نقاشی خود نقاشی را نفی می‌کند، و بالعکس. در نتیجه، شخصیت‌ها بریده از زمینه، خشک و بیش از حد نمایشی به چشم می‌آیند. لحظه بیش از حد به درازا می‌کشد. عجب این که همین شخصیت‌ها در ترسیمات و حکاکی‌های مشابه زنده هستند و به لحظه‌ی ترسیم که همه‌ی محیط پیرامونشان را نیز در بر می‌گیرد، تعلق دارند. برای مثال، حکاکی **رفتن به سر کار**، که ده سال پس از نقاشی آن اجرا شد، کاری است بسیار بزرگ و قابل مقایسه با بهترین چاپ‌های تیزابی رامبراند. [...]

من معتقدم او شکست خورد چون زبان نقاشی رنگ روغن سنتی نمی‌توانست با موضوعی را میله پیش نهاده بود سازگار شود. می‌توان این مطلب را به زبان ایدئولوژی توضیح داد: دغدغه‌ی کشاورز در ارتباطش با زمین، که از طریق اعمال او بیان می‌شود، تناسبی با چشم‌انداز طبیعی خوش‌نما ندارد. بیشتر نقاشی‌های منظره‌ی اروپایی (نه همه‌ی آن‌ها) روی سخن‌شان با ناظری شهری بود، که بعدها «گردشگر» [=توریست] نام گرفت؛ منظره، چشم انداز این شخصیت است؛ عظمت آن پاداش او است. چارچوب بیانی این نقاشی‌ها همانند جدول‌های جهت‌یاب نقاشی شده است که نقاطی خاص را مشخص می‌کنند و تصور کنید کشاورزی به ناگهان در حال کار میان چشم‌انداز و چنین جدولی ظاهر شود تا تناقض اجتماعی / انسانی آشکار گردد.

تاریخ شکل در نقاشی از همین ناسازگاری حکایت می‌کند. در هنر نقاشی انواع صورت‌بندی‌ها برای یکی کردن آدم‌ها و مناظر وجود داشته است: آدم‌ها در دوردست مثل لکه‌های رنگ. تک چهره‌هایی که منظره‌ای پس زمینه‌ی آن‌ها است. شخصیت‌های اساطیری، ایزدان مؤنث و دیگران، که طبیعت برای «رقص با موسیقی زمان» آن‌ها را دربرمی‌گیرد. شخصیت‌های دراماتیک، که طبیعتْ شورِ آنان را باز می‌تاباند و به تصویر می‌کشد. تماشاچی یا ناظری که صحنه را از نظر می‌گذراند، منِ دیگری برای خود تماشاگر پرده‌ی نقاشی است. اما هیچ نوع صورت‌بندی‌ای برای بازنمایی مادیت نزدیک، سخت و صبور کار روستایی روی زمین [و با آن]، به جایِ قرار گرفتن در مقابل آن وجود نداشت. و ابداع چنین صورت‌بندی‌ای به معنی نابود کردن زبان سنتی برای تصویر کردنِ چشم‌اندازی طبیعی بود.

در واقع، این درست همان کاری است که، ون‌گوگ تازه چند سال پس از مرگ میله، به آن کمر بست. میله استاد برگزیده‌ی او بود، هم از لحاظ فکری و هم از لحاظ هنری. او ده‌ها نقاشی از حکاکی‌های میله کپی کرد. در این نقاشی‌ها ون گوگ آدم در حال کار را به کمک حالت‌ها و نیروی ضربه‌های قلم موی خود با محیط اطرافش یکی کرد. چنین نیرویی از حس عمیق همدلی او با سوژه سرچشمه می‌گرفت.

اما نتیجه تبدیلِ نقاشی به دیدگاهی شخصی بود، که با «دست خط» نقاش مشخص می‌شد. شاهد از شهادت خود مهمتر شده بود. راه برای اکسپرسیونیسم و بعداً، اکسپرسیونیسم انتزاعی و انهدام نهایی نقاشی، همچون زبانی که فرض می‌شد دارای مرجع عینی است، باز شد. به این ترتیب، شکست میله و عقب‌نشینی او را می‌توان همچون نقطه‌ی عطفی تاریخی دید. مطالبه‌ی دمکراسی جهانی با نقاشی رنگ روغن سازگاری نداشت، و بحران معنای ناشی از آن اکثر نقاشی‌ها را واداشت تا به شرح حال شخصی نقاش تبدیل شود.

حال باید پرسید که چرا مطالبه‌ی دمکراسی یا کار حکاکی و گرافیک ناسازگار نبود؟ در طراحی تجربه‌ای بصری ثبت می‌شود. نقاشی رنگ روغن به اعتبار وسعت بی‌همتای سایه‌روشن‌ها، بافت‌ها و رنگ‌هایش چنین می‌نماید که امر رؤیت‌پذیر را باز آفریده است. تفاوت بسیار زیاد است. در هر اجرای خوب نقاشی رنگ روغن همه‌ی جنبه های [چیز] «رؤیت‌پذیر» با یکدیگر جفت و جور می‌شود تا به نقطه‌ای واحد هدایت شود: نقطه‌ی دید ناظری تجربی. و این اجرا مصرّ است. چنین دیدی دربرگیرنده‌ی خودِ «رؤیت‌پذیری» می‌شود. کار گرافیک، با ابزار محدودش، متواضع‌تر است؛ کار گرافیک صرفاً یک جنبه از «تجربه‌ی بصری» را عنوان می‌کند و بنابراین برای استفاده‌های متفاوت کارایی دارد.

استفاده‌ی روز افزون میله از پاستل در اواخر زندگی‌اش، عشق او به نور کم که در آن خودِ رؤیت‌پذیری هم معضلی می‌شود، و گرایشش به صحنه‌های شبانه، نشان می‌دهد که او به مدد غریزه می‌کوشیده است تا در برابر تقاضای بینندگانِ برخوردار از امتیازهای اقتصادی و اجتماعی، در مورد جهانی که همچون چشم‌انداز آن‌ها آرایش یافته باشد، مقاومت کند. این، با دغدغه‌ها و دلبستگی‌های میله همخوانی داشته، چون مگر نه این است که عدم پذیرش روستایی و دهقان، به عنوان یک سوژه، در سنت نقاشی اروپایی، دقیقاً پیش‌نمایش همان «تعارضِ منافعِ» مطلقی است که امروزه میان جهان اول و سوم وجود دارد؟ اگر مسأله این باشد، حاصل یک عمر کار میله نشان می‌دهد که چگونه هیچ چیز قادر به از میان برداشتن این تعارض نیست، مگر این که سلسله مراتب ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی ما به طور بنیادین دگرگون شود.[1]

۱۹۷۶

[1] برای دیدن کوششی دیگر برای بازنمایی ارتباطِ انسان ـ جامعه ـ طبیعت، رجوع کنید به مطلب «همه را با تن من ساخته‌اند» در پرونده‌ی نیما یوشیج در سایت باغ بیداری؛ به ویژه از عنوان «روند تجربی» در صفحه اول تا انتهای عنوان «رابطه بی‌واسطه با طبیعت» در صفحه ۱۴. (برای فهم بهتر اندیشه‌ی محمد مختاری در باره‌ی موضوع مذکور، مطالعه‌ی فصل «درک حضور دیگری» در کتاب «انسان در شعر معاصر» مختاری پیشنهاد می‌شود.
همچنین از نظرگاهی دیگر، خواندن چکامه‌هایی از پابلو نرودا درباره‌ی جامه، نان، نسیم و باران خالی از لطف نخواهد بود. نمونه‌های متعدد دیگری را می‌توانید در مجموعه‌ای از اشعار نرودا با عنوان «چیزهایی که در رؤیا هستند کجا می‌روند؟» در سایت باغ بیداری ببینید.)