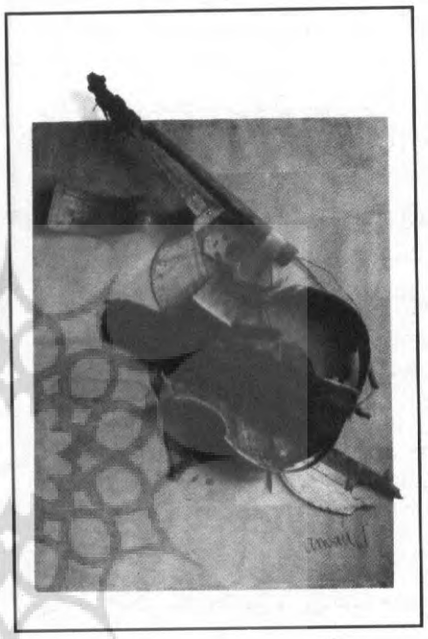
از شی تا اثر

ریموند مولن

به بهانه نمایشگاه بزرگ مروری بر آثار آرمان در موزه هنرهای معاصر تهران



« من به‌عنوان هنرمند ، شاهد زمانه‌ی خویشم . من حمله‌ی اشیا را پیش از انفجارشان حس کرده بودم . شاید تعداد اشیایی که طی ده سال اخیر تولید شده از تعداد کل آنها در تمام تاریخ بشریت پیش از آن، بیشتر بوده است . این را طی تاملات خود درباره‌ی چیزها گفتم .

فرانسیس پونژ می گوید : « رابطه‌ی انسان با شی' به هیچ عنوان منحصر به مالکیت یا استفاده نیست . نه ، این ساده‌انگاری است . بلکه از آن هم بدتر است .» با یافتن معروفترین « زباله‌دان‌ها » ، با افکندن نگاهی به مجموعه‌های دوربین عکاسی و رادیو که به نظر می‌رسید منتظر رسیدن ساعت‌شان هستند ، با دریافت دعوت‌نامه‌ای برای افتتاح نمایشگاه موزه‌ای مجموعه‌ی هنرهای آفریقایی آرمان و با شنیدن اینکه در ابتدای ورودی به من می گوید : « من شی' را به عنوان کاربر ، هنرمند و فیلسوف می‌بینم » ، دانستم کاری که به من سپرده شده در عمل اصلاً ساده نیست .

آرمان و رئالیسم نو

هنر مدرن به صورت یک سلسله مراحل نسبتاً گذرا که به نظر می‌رسد روند آن تحت سیطره‌ی بازی تناقضات است . پس از برتری انتزاع در دهه‌ی ۵۰ و با آمدن رئالیسم نو (که نوعاً اروپایی است) و پاپ آرت (که نوعاً آمریکایی است) در دهه‌ی ۶۰، می‌رسیم به پیروزی شی' بازیافته ، خواه استفاده شده خواه نو ، خواه زباله ، خواه گنج .

آرمان شاید هنرمندی است که به تعبیر پی‌یرکابن ، برخورد « تن به تن » او با شی' بیش از هر هنرمند دیگری ظهور کرده و پایدار مانده است . این ارتباط در سه زمینه واقع شده است که عبارتند از تاریخ هنر ، برخی تاملات جامعه شناختی و تاریخ شخصی .

واقعیت برای رئالیسم نو ، واقعیت « طبیعت قرن بیستم ، واقعیت فناورانه ، صنعتی ، تبلیغاتی و شهری » (پی‌یر رستانی) ، یعنی همان منبع پایان ناپذیر اشیا' و تصاویر است . اگر چه رئالیست‌های نو از نقاشانی که اکنون صحنه‌ی هنر را اشغال کرده‌اند به وضوح متمایز می گردند ، ولی بی ارتباط با جنبش‌های پیشین نیستند . نقطه‌های آغازین رئالیسم نو در کولاژهای کوبیستی یا دادائیستی و در اشیا سورئالیستیش به چشم می‌خورد . آرمان که تحصیلاتش در زمینه‌ی هنر بوده ، از هیچ کدام از آن جریان‌ها غافل نیست و بی تاثیر نخواهد بود اگر به‌خاطر داشته باشیم او جوانی‌اش را به کشف شویترز گذرانده . که دوستانش به او لقب « زباله‌دان متافیزیکی » داده بودند . به مناسبت روابطی که آرمان با هنرمندان جوان آمریکایی برقرار کرده ما باید دوباره به تبادلات و تاثیرات متقابل نسل‌های آفرینشگر برگردیم .

برخلاف برخی اعضای دیگر رئالیسم نو ، به نظر نمی‌رسد آرمان نسبت به ارجاع مؤکد پی‌یر رستانی به بعد جامعه شناختی آثار اعتراض کرده باشد . او تکرار می‌کند : « من شاهد زمانه‌ی خویشم ، زباله‌دانی‌های متعدد هستند که بهتر از هر کسی می‌توانند درباره‌ی زندگی روزمره‌ی جامعه اطلاعات بدهند . » « رئالیسم نو هنرمندانی را گرد هم آورده که پیش از همه متوجه مشکلات ناشی از روابط با اشیا با شیء تولید شده، مکانیکی ، مطرود ، تولید انبوه و آفیش‌ها گردیده‌اند . آن‌ها سعی کردند تمدن را از طریق مواد موجود در آن درک کنند و برنامه‌ی هجمه‌ی شعارها ، تبلیغات ، دستگاه ، سوپرمارکت‌ها ، جهان شهری و شیء دست ساز را بفهمند . » حتی اگر برای جامعه‌شناس شدن ، شاهد بودن کافی نباشد اگر هدف یک هنرمند به طور قطع این نباشد ، واضح است که تحقیقات آرمان در همان ابتدای دهه‌ی ۶۰ به نوعی درونمایه‌ای کردن زودرس برنامه‌ی نقد یک جامعه‌ی مصرفی به شیوه هنری است ، جامعه‌ای که طی سال‌های بعد توسعه می‌یابد . نقد صریح جوامع معاصر که رو به فزونی دارند و دغدغه‌شان تولید است و بی‌هدف و منطق می‌نماید ، بیانگر موضع گیری‌های زیبا شناختی است . زمینه‌ی بیوگرافیک نیز مطرح است که شاید فراگیرترین زمینه باشد . آرمان فرزند یک عتیقه فروش اهل نیس است که در زمینه‌ی مبل تخصص دارد . وی کودکی خود را در میان دنیای پر زرق و برق و جذاب اشیا سمساری گذراند . مادر بزرگش جعبه‌ها را در کارتن پر از دربطری یا ریسمان برچسب‌دار انباشته می‌کرد . اتاق کودکی‌اش پر بود از کلکسیون‌های خودکار بیک یا سربازهای سربی . خودش می‌گوید : « من همیشه جذب چیزهایی شده ام که چند برابر می‌شوند . عاشق ویترین مغازه‌های ابزار فروشی یا اسباب بازی فروشی هستم . آن وقتها که عکاسی می‌کردم دوست داشتم همان تصاویر را تکرار کنم .»

سال‌های بنیادین : « گزاره »

در فاصله میان سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۳ ، آرمان اصول زیبایی‌شناسی خود را وضع می کند و ابتکاراتی به‌عمل می‌آورد که سبب ثبت نام او در تاریخ هنر می‌گردد : از یک سو « انباشتگی »ها و « زباله »ها و از سوی دیگر « برش »ها ، و « خشم »ها و « سوختن »ها . انباشتگی و تخریب ، تکثیر و بخش بخش کردن یکدیگر را می‌خوانند و به هم پاسخ می‌دهند . دیالکتیک میان « هزار بار یک شیٔ » و هزار قطعه از یک شیٔ در فضای آفرینش هنرمند وارد می‌شود .

ظهور ایوکلن که اغلب از آن به عنوان مبدا زمان کلیدی برای انجام عمل گزینش زیباشناسانه توسط آرمان نام برده می‌شود ، بیشتر به حکایت شبیه است . این دوست آرمان روزی به او گفت : « تو نقاش خوبی هستی ، اما در پاریس مثل تو دو هزار نفر هستند . » اما در واقع همانطور که والری اشاره می‌کرد ، در دنیای هنر نیاز به ایجاد تمایز از طریق خلق یک سبک مشخص آفرینشی اجتناب ناپذیر است . آرمان با آن روشنگری معمولش، موضع گیری‌های بنیادینی را که « گزاره » می‌نامد به خوبی تحلیل می‌کند : « یک هنرمند خوب در جوانی نسبت به تاریخ هنر موضع می‌گیرد ، آثار نظری خلق می‌کند ، سپس کارهای متنوعی می‌سازد که شاید شاهکار باشند ، اما براساس داده‌های موجود ساخته می‌شوند . حتی یک هنرمند هم وجود ندارد که به یک گزاره‌ی بنیادین و به یک بیانیه در مورد سبک رهنمون نشود . کاغذهای بزرگ بریده که ماتیس در اواخر عمر خود به‌وجود آورد مستقیماً از آثار دهه ۱۹۱۰ ناشی می‌شوند . »

شیٔ در دل آفرینش‌های آرمان است . مجموعه‌های آثار او به اندازه‌ی خود اشیا متنوع هستند . از منظری که ما در آن قرار گرفته‌ایم ، یعنی منظر تحلیلی نیات گوناگون آرمان (نتیجه‌ی تحول جامعه شناختی و اراده‌ی هنرمند) . به‌طور مستقل پیشنهاد می‌کنیم که سه زیر مجموعه بزرگ اشیا از هم متمایز گردد .

اشیا بنجل ، زباله‌های خانگی و اشیا شکسته شده

اشیا نخست به معنای « انباشتگی »ها و « زباله‌دان »ها هستند . آرمان خواستار ذهنی بودن کامل گزینش‌های خویش است . « دوست نداشتم چیزهایی را درست کنم که به من الهام شده بود . » پیش می‌آید که دوستان مدادتراش‌ها یا گل‌های پلاستیکی ذخیره‌ای خودشان را برایم می فرستند . من به آنها دست نمی‌زنم . یک روز یک جعبه در بطری شامپانی برایم فرستادند . آنها را پس دادم [...] دوست دارم خودم خرید کنم . من ماهیگیری و اکتشاف را دوست دارم[...] . باید میل به شیٔ داشته باشم ، شیٔ باید با من حرف بزند . » اینها اعترافات هنرمندی با ذوق است که از روش‌های رمزگذاری شده برای مشاهدی قوم‌نگارانه و جامعه‌شناختی دور می‌شود . آرمان در « انباشتگی »هایش به طور متناوب از اشیا مستعمل و اشیای نو استفاده می‌کند ، اما نه با یک نگاه، به نظر نمی‌رسد که ترجیح دادن مورد اول فقط از روی اجبار باشد . به‌طور قطع وی تاکید خواهد کرد که در ابتدا از اشیا مستعمل یا دورریز استفاده کرده چون امکان دیگری نداشته است . به بازار خرازی‌ها به کومپانیون دمانوس و زباله‌دان‌های عمومی می‌رفت و داوطلبانه جابجایی‌های خود را برای جمع‌آوری ماسک‌های ضدگاز تخلیه شده و در جایی دیگر (انستیتو پاستور) برای دندان‌های مصنوعی یادآوری می کند که می بایست همه‌ی آنها را پاک می‌کرد .عملی که از آن به عنوان « نفرت محض » یاد می‌نمود . ما هنوز به انتهای فهرست اشیا انباشته نرسیده‌ایم : قهوه جوش‌ها ، قوری‌ها ، دیسک‌های گاوآهن (در زیر مجموعه‌ی « ظروف ») ، آچار فرانسه‌ها ، چکش‌ها (در زیر مجموعه‌ی « ابزارها ») ، ماشین‌های ریش‌تراش برقی ، شانه‌ها ، عینک‌ها ، کلیدها . رولورها ، پره‌های پنکه و غیره .

در عین حال به نظر میرسد آرمان با اشیا کهنه‌ی برگرفته از واقعیت روزمره و ظرافت طرح آنها ، ارتباطی تقریباً ماوراالطبیعه‌ای ، شاعرانه و زیبا شناختی دارد . شیٔ صنعتی سری‌سازی شده ، هنگامی مورد توجه قرار می‌گیرد که از رده خارج شده و دیگر به درد جامعه‌ی مصرفی نمی خورد . دلیل دیگر توجه او آن است که آن شیٔ مصرف شده و به خاطر استفاده‌ی انسان از آن ، به نوعی بشری شده است . عنصر انسانی ، بار هیجانی و دغدغه‌ی صوری در انباشتگی کلمبیایی(۱۹۶۲) به هم می پیوندند ، انباشتگی قهوه جوش‌هایی که شامل تخلیه‌ی زباله‌ی عمومی نشده‌اند مانند مادیسون آوینیو(۱۹۶۲) انباشتگی کفش‌های روباز .

آرمان حتی زمانی که امکان دستیابی به اشیا نو را داشت هرگز اشیا مستعمل ضایع و کهنه را کاملاً ترک نگفت . او حتی تا آنجا پیش رفت که رویای یک موزه‌ی تعمیر اشیا را در سر پروراند : « قبل از جنگ هر چه بود چینی جات ، چاقوها ، قیچی‌ها ، لباس‌ها و جوراب‌ها را دور نمی‌انداختند ، بلکه آنها را تعمیر می‌کردند . تعمیرات آن قدر ماهرانه و زیبایی وجود داشت که من در دو یا سه نوبت اشیا تعمیر شده‌ی خود را نگه‌داشتم و فکر کردم که برای نمایش ماجرای جامعه شناسی ، می‌شد موزه‌ای از اشیا تعمیر شده ساخت . » آرمان نوستالژی دنیایی را دارد که خراب می‌شود و تلاش می‌کند قطعات آن را بایگانی کند که در عین حال مبتذل و دلالتگرند .

ارتباط دائمی با دورریزها آرمان را تا بدانجا پیش برد که شیٔ برایش تا مرتبه‌ی زباله نزول کرد و به پایان عمر خود یعنی سطل آشغال رسید . زیبایی شناسی زباله با نامه‌های نجیب بیگانه نیست . در این راستا ، به یاد آوری چند بیتی که آراگون برای پیکاسو نوشته بسنده می‌کنم .

در سال ۱۹۲۸ ، پیکاسو که جذب سوررئالیسم شده بود ، در یک بحران واقعی کولاژ به سر می‌برد . سپس شنیدم که شکوه می‌کرد زیرا همه‌ی مردمی که به دیدنش می‌آمدند و می دیدندش که به پایین توری کهنه و به مقوا ، به ریسمان‌ها و به ورقه‌های فلزی موج‌دار و به کهنه‌های مچاله شده در زباله دان جان می‌دهد ، می‌اندیشیدند با آوردن پارچه‌های زیبا برای او ، سبب خواهند شد که تابلوهایی زیبا با آن پارچه‌های نو درست کند . ولی او نمی خواست . او زباله‌های واقعی زندگی بشری ، یک چیز فقیرانه ، کثیف و حقیر می‌خواست . »

صحبت‌های آرمان در ابتدای سال ۱۹۶۰ شفاف‌تر و پرنشاط‌تر است . پس از نمایشگاه « انباشتگی »ها و « زباله دان »هایش در دوسلدورف در ژوئن ۱۹۶۰ ، اندیشه‌های خود را درمتنی با عنوان « رئالیسم انباشتگی‌ها » بیان می‌کند که سال بعد در مجله‌ی زرو به چاپ می‌رسد : « من این را تصدیق می‌کنم که بیان خرابی‌ها و اشیا ارزش خودش را دارد بدون آن‌که اراده‌ی نظم زیباشناسانه بتواند آنها را حذف کند و به تخته شستی رنگ‌ها بازشان گرداند . » لبریز (۶۰متر مکعب اشیا نامتجانس حمل شده با کامیون و تخلیه شده در تالار ایریس کلر در ۲۵ اوت ۱۹۶۰) شاید بتواند تحقق ملموس این بیانیه محسوب شود .

آرمان در گفتگویی در اکتبر ۱۹۹۷ بیشتر از حد معمول بربیگانه کردن زباله‌ها و خرده‌ریزهای روزمره به عنوان اسناد جامعه شناختی تاکید نمود .

نخستین « زباله‌دان »ها ظروف شیشه‌ای هستند که در آنها زباله‌های خشک پهن شده است . آرمان به ما یادآوری می‌کند که طی سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۰ ، در فرانسه یک کارخانه‌داری متوسط تولید روزانه حداقلی از زباله به همراه داشته است که در صورت داشتن حجم بیشتر در ظرفی متوازی السطوح شیشه‌ای به ابعاد ۱۰×۶۰×۴۶ سانتی‌متر نهاده می‌شده است . بعضی وقت‌ها حتی دو روز می گذشت تا یکی از این ظرف‌ها پر شود . در آن دوران زباله‌ها بسیار رنگارنگ بودند : کاغذها ، ریسمان‌ها ، ظروف چینی ماست ، قوطی‌های چوبی کامامبر با برچسبشان .... ده سال بعد زباله‌دان‌ها که از نوعی پلاستیک آمریکایی ساخته می شدند قابلیت نگهداری زباله‌های آلی را نیز دارا گشتند . آرمان در نیویورک از آنها استفاده می‌کند و متوجه می‌شود که زباله‌های خانگی از حیث مقدار ، (سه تا چهار برابر سال ۱۹۵۹) ، مواد و ظاهر متحول شده‌اند . افزایش قابل ملاحظه‌ی بسته بندی‌های کارتنی و بطری‌های پلاستیکی حکایت از تفاوت دیداری چشمگیری دارد . آرمان در زمان اقامت سالیانه‌اش در فرانسه با افزایش مجموعه‌ی زباله‌دان‌های آلی پلی‌استری‌اش ، آمریکایی شدن آشغال‌ها را از نظر کمیت و کیفیت تصدیق می‌کند . او چنین نتیجه می‌گیرد : « در تمام آن کارها « انباشتگی »ها و « زباله‌دان »ها یک محتوای جامعه‌شناختی وجود دارد . » و هنگامی که من اضافه کردم « و حضور یک هنرمند ؟ » ، پاسخش چنین بود : « آری من دوست دارم . »

با « برش‌ها » و « خشم‌ها » در تاریخ ۱۹۶۳ و مجموعه‌ی « سوختن‌ها » که در ۱۹۶۳ آغاز شد ، تهاجم جای نوستالژی را می‌گیرد . اگر می‌توانستیم از منظر یک جامعه‌شناسی انتقادی بنگریم ، شاید وسوسه می شدیم تا با یک طرد خشونت بار ، احساس قلبی یکی از جالب‌ترین دیوارنویس‌های سوربن در ۱۹۶۸ را برملا کنیم که می گوید : ای شیٔ ، پنهان شو . » تعبیر آرمان چنین به نظر نمی‌رسد . با خراب‌کردن اشیا ، او سرنوشت آنها را که اول استفاده ، سپس فزونی و بعد ویرانی است ، جلو می‌اندازد . می‌شکند ، می‌برد ، پاک می‌کند ، می‌سوزاند ، آلات موسیقی و اتومبیل‌ها را در بتن مدفون می‌کند . پس از این کارها به آنها حیات دومی در دفتر دیگری می‌بخشد . خود را به دست فرآیندهای اجتماعی نمی‌سپارد ، بلکه بدل به تدارکات‌چی باستان شناسی متناقضی می‌گردد که اشیای شاهد آن را نه در کوه زباله‌ها و بلکه در راهرو موزه‌ها باید جستجو کرد .

آرمان حتی زمانی که امکان دستیابی به اشیا نو را داشت هرگز اشیا مستعمل ضایع و کهنه را کاملاً ترک نگفت . او حتی تا آنجا پیش رفت که رویای یک موزه‌ی تعمیر اشیا را در سر پروراند .

اظهار نظرهای تاریخدانان منتقد هنر درباره‌ی بینش جامعه‌شناختی آثار آرمان متعدد است. اثر آرمان از تصاحب و دست‌کاری اشیا باشی می‌شود و مجموعه‌های هنرمند نیز واریاسیون‌هائی نوستالژیک یا تهاجمی در ارتباط با شی اند.

اشیا

جدید شیوه‌ی زندگی آمریکایی

قرار دادن اشیا بی‌مقدار و از شکل افتاده رئالیست‌های نو با ظاهر گرد گرفته و زیبایی‌شناسی زباله‌ای‌شان در برابر اشیای براق و درخشان هنرمندان پاپ یک سنت است . اگر هنرمندان پاپ محصور جامعه مصرفی بوده‌اند بیشتر در اشکال و صور کلیشه‌ای بوده است که این جامعه از خود ارائه می‌دهد تا در واقعیت عینی آن .

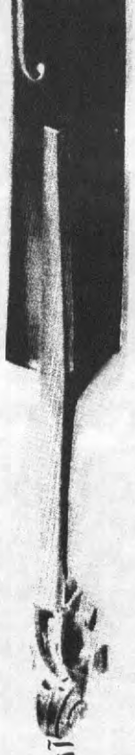
آنها بیش از آنکه زندگی را تصویر کنند سبک خاصی از زندگی را نقاشی می‌کنند که توسط شعارهای تبلیغاتی ، اعلانات تجاری . آگهی روزنامه‌ها معرفی می‌شود . آنها که به شیوه‌ی (چگونگی) وجود تبلیغاتی شئ حساس شده‌اند مجذوب چیز تازه و پر زرق و برق بسته‌بندی و مارک محصولات تولید انبوه هستند .

تابلوها در ابعاد بزرگ و با رنگ‌هایی با همخوانی‌های عامداً ناهنجار هستند . آرمان هنرمندان پاپ را به خوبی می‌شناخته و با آنها نمایشگاه ترتیب داده است ، به‌هر حال باز یافتن « زباله‌دان کارخانه » که در عوض پرتره‌اش به اندی وارهول داده و در هنگام فروش ارثیه‌ی وارهول دوباره آن را خریداری کرده است، هیجان انگیز است . اما نفوذ آرمان و رابطه‌اش با اشیا بر نسل بعدی یعنی تونی کراگ انگلیسی و جف کونز، اشلی بیکرتون امریکایی و خیلی‌های دیگر تاثیر می‌گذارد .

آنها به نوبه‌ی خود اشیای ساخته شده نو را مورد توجه قرار

آرمان شاید هنرمندی است که به تعبیر پی‌یر کابن ، برخورد « تن به تن » او با شی ' بیش از هر هنرمند دیگری ظهور کرده و پایدار مانده است .

پرتال جامع علوم انسانی



آثار آرمان بعدی جامعه شناختی دارند، اما داستان آنها کاملاً چیز دیگری است، "داستان هنر".

دادند. یک نمونه« New Sheltonwet < Dry Double Decker (1987 »: از جف کونز، دو جاروبرقی و پلکسی گلاس و لامپ‌های فلورسنت. آرمان برای استفاده از همه منابع تازه و رنگارنگ، لوله‌های رنگ و قطعاتی که تازه از کارخانه‌های رنو خارج شده بود، منتظر آمریکا نماند. با وجود این، توده‌ی انبوه چرخ‌های دستی. "سقوط مسابقه دهنده‌ها". یا دوچرخه‌ها. ورسیون بازبینی و اصلاح شده دوشان. سکانس جدیدی از اثر را شامل می‌شود. حس هنری و شم جامعه شناختی هنرمند از این پس وی را به سمت اشیا متعلق به روز مرگی جدید غربی یعنی آخرین وضعیت مدرنیته رایج، سوق می‌دهند. استراتژی او در نمایش اشیا و چیزهای توده شده. تحت تاثیر هنرمندان جوان تغییر یافته است. وی روش و مواد و ابعاد نمایش را از آنها اخذ کرده است. در مورد نبرد میدوی، قضیه از این قرار است، اتوهایی در صندوقچه‌های فولادی با توده‌ی مجسمه‌های کوچک.

در واقع آرمان با استعداد پایان ناپذیر خلاقیت‌اش به اشیای کم‌ارزش پیش پا افتاده، به‌ویژه پیکره‌های ونوس، آپولون و پرتاب کنندگان دیسک که به‌طور انبوه تولید شده و بدل به « اشیای مرتبط به مصرف فرهنگی توده» شده‌اند علاقمند شد. این اشیا از جهتی کیفیت خود را به دلیل آنکه اصل نیستند از دست داده‌اند، چرا که در هزاران نسخه با ابعاد مختلف باز تولید شده‌اند. من به خود اجازه می‌دهم که آنها را بیشتر همچون شیء مورد استفاده قرار دهم تا مثل آثار هنری. من آنها را تغییر شکل داده و از آنها چیزی می‌سازم. آنها را می‌برم، مرتب می‌کنم یا چیزهای درونشان قرار می‌دهم. من این کار را به روش مجسمه سازیی کلاسیک انجام می‌دهم چرا که این‌ها در عین اینکه اشیا مربوط به فرهنگ مصرفی توده است نماد نیز هست.

طنز ویرانگر و خشونت تحریک کننده که از طی آن هنر برای به هزل کشیدن واقعیت و از واقعیت برای هزل هنر استفاده می کنند، خود را در ورسیون‌های نهایی Sandwich-combos باز می‌یابند که در کارگاه نیویورکی آرمان در معرض دید ما قرار گرفته است. پیانویی که به سه پاره برش داده شده و در میان پاره‌های آن دو موتورسیکلت جای داده شده و در کارگاه یافت می‌شود (روح یاماها). چرخ‌های دستی ساندویچ شده در میان برش‌های یک یخچال (نتیجه).

تغییر ریخت هنری

اظهار نظرهای تاریخدانان منتقد هنر درباره‌ی بینش جامعه‌شناختی آثار آرمان متعدد است. اثر آرمان از تصاحب و دست‌کاری در اشیا ناشی می‌شود و مجموعه‌های هنرمند نیز واریاسیون‌هائی نوستالژیک یا تهاجمی در ارتباط با شی‌اند.

« اثر در ابتدا ذهنی است ... من روی ایده کار می‌کنم، درباره آن با دوستانم با مهندسین بحث می‌کنم، طرح‌هایی می‌ریزم.. گاهی یک سال طول می‌کشند تا قطعه اول را شروع کنم. » در عین حال آرمان تاکید می‌کند که هنرمند « مفهومی » نیست. « من مفهومی نیستم من مرد عملم. من چیز ساختن را دوست دارم. دوست دارم آنها را با دستهایم کنترل کنم. من یاد گرفته‌ام تصادف دست‌آموز را خانگی کنم » آرمان با توده کردن یا ترکاندن، چیزها را از هویت خودشان جدا می کند اما از همین اشیا معمولی که قبل از دستکاری توسط هنرمند هیچ چیز از نظر فیزیکی آنها را متمایز نمی‌کند، وی اشیا یگانه بوجود می‌آورد که دارای هویت هنری است و اغلب نامی خاص خود دارد. تولیدات معمول جهان صنعتی ما به این گونه ترکیب - یا تجزیه می‌شوند و باز - مسحور نام می‌گیرند (این عنوان اخیر که آرمان ادعا می‌کند از بازی ادبی آن را گرفته، اما در ضمن اعتراف می‌کند که مدتی مدید درباره‌ی آن تامل کرده است و عموماً از اثر به انجام رسیده الهام گرفته است. چاشنی شوخی و شعر را با خود به همراه می آورد.) همانگونه که برنارد لامارش وادل به درستی نوشته است : « آنکه نقاش بوده همان باقی مانده است و همانطور که کاترین فرانبلن نشان می‌دهد، "خشم ها" اثر آرمان مثل پشت و روی یک سکه. مرگ یک شیء در جهان اشیا و زایش دوباره آن در جهان هنر با هم جمع می آورند. آرمان در متنی متعلق به آوریل ۱۹۸۹، از ورای موقعیت‌های فرافلسفی و جامعه شناختی می نویسد : من یک پیکره تراش و یک نقاش می‌مانم که مدعایش پیش از آنکه ادای گفتاری در باب خودمان یا تمدن‌مان باشد، ایجاد یک اثر هنری، یک مجسمه، یک نقاشی یا یک پیکره یا ترکیبی به قصد حظ بصری است. در آن سوی این حالت‌ها تصمیم قطعی دارم که هنرمند باقی بمانم تا یک جامعه شناس یا یک انسان‌شناس. اگر نیت من اقدام به آگاه سازی بود، گمان می‌کنم بیشتر قلم را به‌کار می‌گرفتم تا قلم‌مو را » ، کاملاً واضح است که مقصود و هدف آرمان کاری جامعه‌شناختی که رویه‌های مورد قبول نمونه و تحلیل را بکار گیرد نیست. هدف آن رسیدن به یک تئوری جامعه شناختی ضمنی یا تغذیه‌ی مبالغه‌های ایدئولوژیک که اغلب از آن ناشی می‌شوند هم نیست.

دستاوردهای کار آرمان چنان معتبرند که تن به بحث‌های آکادمیک نمی‌دهند: اثر حاضر و احاطه نشدنی است. باید آن را در جریانش درک کرد. فایده ی جامعه‌شناختی ثابت و تحولش در اینجا از هنر نقاشی، پیکره تراشی و نیروی تلقین آنها جدایی ناپذیر است.

رمان ژرژ پره بنام "چیزها" که درست در ۱۹۶۵ منتشر شد منافاتی با یک خوانش جامعه‌شناختی ندارد (پرتره‌ها. روبوتها. اثر آرمان به‌هرحال تصویرگری پیشاهنگ رمان چیزهاست) اما به این قرائت محدود نمی شود.

آثار آرمان اگر بعدی جامعه شناختی دارند، اما داستان آنها کاملاً چیز دیگری است: داستان هنر. چون همه آثار هنری، آنها « جهانی نو و در معرض فنا » خلق می کنند تا سخن پروست را که شاید آرمان هم آن را رد نمی‌کرد، از سر بگیریم.