

# 25

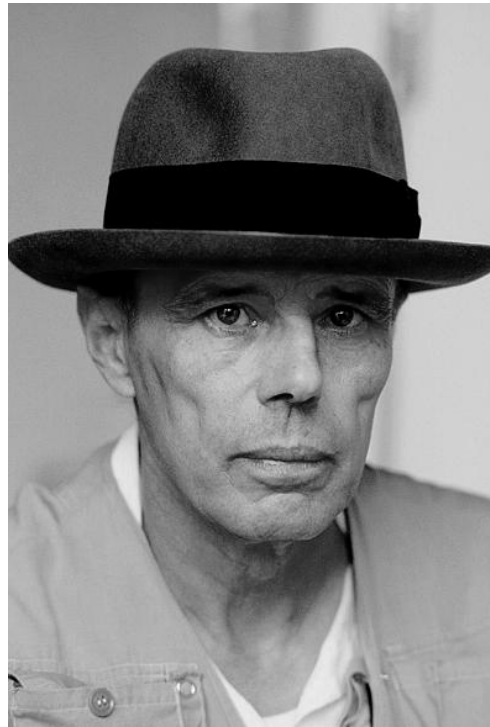
**בוּיֵס – GEGENBILDPROZESS**

פאנל במוזיאון ישראל, 15 אוקטובר 2012

תודה על ההזמנה להשתתף בפאנל זה. ערב טוב.

.1

הייתי מבקשת לפתוח בהכרזה שבויס יצר מתוך פגישה עם לשון. את החומר, את החומריות הוא פוגש מבעד למבני הפועל ושמות העצם בגרמנית. כל ייחודו של יחס האדם לחומר, בניגוד לחיה למשל, לדידו הוא בגלל פנומן השפה, ומכאן גם תיוצר נקודת מבטו הספציפית באורגני, בחי ובחיות.



אתן דוגמא אחת להולכה מלשון לחומר, ואיך בויס חושב:

Stubl כיסא  
stub

Stub זה בדל, זנב, שארית, עודף, בליטה קצרה, כל חלק קטן שנשאר אחרי שימוש. במובן הזה הכיסא הוא זנב או שארית של מי שיושב עליו. הוא חלק במכשיר שלם שהוא סיטואציה - אדם יושב.

גם הפרעונים יושבים. האלים הקדמונים כולם יושבים. אבל גם פשוט, בסלנג יומיומי שהוא במקרה הזה בגרמנית כמו בעברית: כאומרים על משהו 'זה יושב' או כשעובדים על משהו, על רעיון או על חפץ ממשי ואומרים: 'זה כבר יושב' או זה לא יושב', או 'שישב כבר'... כאשר דבר מה 'יושב', המילה מציינת הישג, את סופו של תהליך, ותהליך הוא התרחשות דינמית רבת שינויים, תיחלוף. **בישיבה** משהו כבר הובן, נתפס, ננעץ, קובע... נשלם, הושלם. אבל להשג הסופי הזה אורב סיכוי וסיכון להיעשות במהרה לאבן שאין לה הופכין, מאובן; והיה לבויס מושג כזה – "המאובנים של היומיום" הוא קרא להם. כסאות היה להם סיכוי חזק להפוך למאובנים של היומיום... שמיכות, ארונות, כלי עבודה, מיכלי מזון, לפתח כולם רובץ סיכון נורא, סיכון "המאובנים של היומיום". כלומר, משהו שחוסם פוטנציאל של תחלופה, שינוי, זרימה, תנועה, אנרגיה. כך, אולם המילים והפעלים שנגזרים מ'יושב' או 'לשבת' מאפשרים גם זינוק אדיר, כמו שאמרנו – מגלמים פוטנציאל דינמי.

אסכם לכם, איפוא, נקודה זו: אפשר לומר שמה שבויס יעשה זה להוריד את האבנית מה'כיסא'... הוא יעשה הכל כדי לחלץ את התיחלופיות ואת האנרגיה שמציין 'יושב' או 'לשבת'. ( והכיסא כאמור הוא דוגמא אחת בלבד.)

'שטוב' זה גם פועל – להתקל במקרה במשהו, בחפץ, חפץ כנגד חפץ, למחויץ, למעוך – אז יש לנו את שלושת הפעולות האלה בפנית השומן הלחוצה על הכיסא. ככה הכיסא-האדם-והפעולה נעשים תמונה אחת, קפסולה של אנרגיה דחוסה, ממוקדת ואולי אפילו ממולכדת בסטטיות בעלת גרעין דינמי של צבירה. ניסיתי להרכיב מולכם רעיון בויסיני. המחשבות, בויס אמר בהזדמנויות רבות, הן צורות.

'שטוב' זה גם סרח – כמו החלק שנשאר אחרי שתולשים שיק.

'שטובה' בנקבה – זה חלל. למשל - חדר עבודה זה Stube ' כך שהכיסא פלוס E נעשה חלל, והמילה דוחסת את הזכרי והנקבי להופעה אחת, משותפת. הדואליות הזו כבר חקוקה, כך אפשר לומר, בין החפץ לחלל, ולכך כרויה אוזנו העינית של בויס. שימו לב – קודם אוזן. אוזן לפני עין. זה קריטי עבור בויס.

זה מאפשר, למשל, שהפרנציפ של האישה-חיה, שמופיע המון אצל בויס, כבר מקיים זיקה לכסא ולשולחן, וכבר אי אפשר לחשוב את החלל של הכיסא והשולחן בלי הפוזיציה החייתית של האישה הכורעת על ארבע, שהיא פוזיציה דינמית, שהיא גם מינית, רביתית... מתקיימת במרחב. כך מעבד בויס את הסימנים של המרחב. כך גם יכול החלל הפנימי של חדר עבודה להפוך לערבה שלמה, מ'שטובה' עוברים ל'שטאפה'. מחלל חדר העבודה החוצה, אל העולם כולו. וככה גם עוברים מהמושג של ישיבה זקופה, זיכרית וסטטית לתמונה ניקבית של תחלוף, השתנות, דינמיות וכושר רבייה, המשכיות... זה סוג הדימיון של בויס.

חשוב תמיד להבחין בלוגיקה המורפולוגית של תחלוף הפונקציות. זה תמיד מודגם באופן ראלי באקציון של בויס.

כל החיות של בויס מכילות את הכיסא ואת השולחן בתוכן. הגוף האנושי, החפצים, הנוף והיחסים הנרקמים ביניהם מראים בפועל את הצורות, ואת התצורות שבתוכן מסוגלת הנשמה להשתכן. מכיוון שהאמביציה של בויס היא ליצור מחדש ולפתח את הגזע האנושי צריך לחשוב על כל הרישומים שלו במונחים של אנתרופוגנזיה – כולם עסוקים במחקר הזה של התפתחות המין האנושי. מבחינת בויס המחקר הביולוגי, (והביולוגיסטי של הנאצים למשל) הוא קטסטרופאלי משום שהוא סילק המערכת הרוחנית מתחום החקירה. כל סיטואציה אנושית, כל יחס בין אדם

וחפציו מגלמת שרשרת ארוכה של אופציות רוחניות, ואי אפשר לחקור את התפתחות האדם בלי לתת דעת על האופציות האלה. ההנחה האנתרופוסופית שעובדת כאן היא זו הרואה בחפצים של האדם תמונות ומושגים מוחצנים שלו. עבור בויס זה פותח מרחב פעולה: אם אדם המציא לעצמו שולחן, אז צריך לחקור את השולחן ברברס.

בשיחה אחת עם בוניטו אוליבה, הכריז בויס שהאדם הוא אלוהים. אוליבה ביקש מיד לדעת איך בתור שכזה הוא סוגר את ה'עסק' עם המוות, ובויס החזיר לו: "אם הבנאדם הוא לא אל אז מי כן? האדם הוא זה שקיבל את המוות כמתודולוגיה של הבריאה, כי הוא מתאוה למוות, כי הוא מבין שבלי המוות אין לו שום הכרה של חיים. כי אם הבנאדם היה מתעניין רק בחיים הוא לא היה יותר מחתיכת אצה. הוא מתעניין לכן במוות כי המוות פירושו הרוח, ופירושו צורה. אנחנו יכולים להגיד שהאדם הוא אל, או לפחות אנחנו איזה שהיא צורה של הארכת האצבעות שלו, עוזרים שלו." (הסלנג של בויס בתרגום חופשי שלי)

אם את השולחן נחקור ברברס, אז גם את החיים, את האל, את החיה...

.2

הייתי מבקשת להמשיך מכאן בקביעה שהאמנות הייתה עבור בויס מדע החופש.

באחת ההזדמנויות הוא ציטט את המיסטיקן הגרמני אנגלוס סילזיוס שאמר את המשפט:  
***Wer nicht stirbt, bevor er stirbt, der verdirbt, wenn er stirbt***  
בתרגום שלי זה משהו כמו:  
***מי שלא מת לפני שהוא מת, הולך קאקן כשהוא מת באמת.***

הכי קרוב, כאן בארץ, לאינטואיציות הלשוניות-חומריות הכבירות של בויס זה דויד אבידן. מכיוון שאנחנו דוברי עברית ולא גרמנית, בחרתי לכם מתוך "משהו בשביל מישהו - 1952-1964"

שירים שהם בדיוק לעניין הזה של חקירות הרברס של בויס:  
הנה קטעים עמ' 254 קוריקולום קוריקולי.

(הקראה 12 דק') פלוס הערות בע"פ.

.3

אנסה למפות מושג מרכזי בחשיבה של בויס, ונגזרות אחדות ממנו לתוך עבודתו והלאה, אל זמננו.

את השם קבע בויס והוא GEGENBILDPROZESS. המילה מורכבת משלוש מילים בגרמנית: 'נגד', 'תמונה' ו'תהליך'. אני מציעה לתרגם את זה: 'הליך נוגד תמונה', או משהו יותר רפואי כמו: 'פיתוח נוגדני התמוני'.

ואומנם ריפוי, ובעיקר הצורך לשרש החוצה דבר מה, הוא פנימי לחוויה של בויס את זמנו. אז יש נגע, תרבותי, אשר הוא קשור בדימוי, בתמוני, ויש להלחם בו כמו בוירוס. הדוגמא שהבאתי עם הכיסא, השירים של אבידן – אלה דוגמאות לפיתוח נוגדני התמוני. הפירוקים הללו, החיתוכים הללו שמאפשרים קריעה מוחלטת של מושגים, חישמול, מכות חשמל ביחס לסטביליות תמונית מאובנת שלהם.

בויס לא רצה להיות ממוקם כ'פסל' או כ'אמן' בתוך היסטוריה של אמנות, משום שגם האמנות וגם ההיסטוריוזציה שלה מחוברות בבסיסן לדימוי התמוני, כלומר לאופטיקה, לרשתית, ולמערכות איקוניות וסימבוליות. כלומר, הוא לא חפץ לחשוב אופציה של עשיית אמנות מתוך קטגוריות פרשניות

היושבות בצורה זו או אחרת על שיטות יצוג, וכרוניקה או אבולוציה של שיטות כאלה. כמו למשל האופן בו אורבאך, קאסירר, גומברייך, פאנובסקי... ניסו להסביר את השתלשלות הצורות האמנותיות לאורך הדורות, או איך אמנים חשבו, נניח פיקאסו, שהציע את המהלך שלו על גבי צורות תמוניות היסטוריות. מכאן גם כל הנגזרות; מושגים כמו 'טכניקה', 'סגנון', 'סודות מקצועיים', 'מייסטר' – כל זה לא מעניין אותו באופן אקטיבי.

כשבויס אמר 'ואל האמנות עוד לא הגענו', הוא כיוון אל נקודת המוצא הזו שלו, האקטיבית, זו של ה-GEGENBILDPROZESS. לא רק שאין הוא רוצה תמונות – דימויים- סימבולים ... פרשנות. הוא לא רוצה שיקבע מראש, על בסיס התקדים ההיסטורי, מה זו אמנות, ממה ואיך היא עשויה, מה זה ערך אמנותי וכן הלאה. ראוי להחריף זאת עוד אפילו ולומר בצורה הכי מפורשת שנקודת המוצא של בויס איננה אסתטית, איננה אופטית, איננה 'דימונית', איננה 'פואטית' או 'פיוטית', איננה 'פורמליסטית' (עיצובית) ואיננה קשורה בהיסטוריה או בסגנונות של האמנות. לעומת כל זה יש "לחקור את הכוחות שישנם בעולם כאמת", אומר בויס. לאיזה כאמת? הוא מתכוון? משהו מזה כבר ראיתם.

כאן יש להתעכב על תפיסת המדע של בויס שמגלה זיקה חשובה לשני יוצרים מרכזיים, וייחודיים כמוהו מן האספקט הזה, לאונרדו וגתה. כמו שני אלה גם בויס מבקש לצפות ולתצפת את העולם בסוג מפגש שכדאי לי לתאר אותו כאידיאל קיצוני של אינדיבידואליזם קונקרטי, של התמחשות. גם **כמפגש של שימוש**, של אופניות השימוש, לא של פרשנות, לא של מיתוס. זה שונה מהאופן השליט, ההיסטורי, אשר בו פוגשת האמנות את המציאות.

הביקורת המרכזית של גתה על ניוטון הייתה קשורה ברעיון של מדע איכותי ולא רק כמותי, כאשר האידיאה היוונית העתיקה, שמדע מתחיל מפליאה, אינטימית, סובייקטיבית עמוקה היא המובילה. בויס בא ממדעים מדויקים. הוא הכיר היטב את אמות המידה של מחקר מדעי מודרני, וכמו גתה, הוא מבקר אותו. הרעיון של מדע איכותי קשור בתביעה לזהות את הכשל הטמון בניתוק המחקר המדעי מן הספקולטיביות הפילוסופית, ובביקורת העליונות המתודית של החוק הדרוקטיבי. גתה ביקש לבסס את הרעיון של מדע איכותי באמצעות מחקרי הצבע שלו. למשל, 'חוק השינוי הנדרש' אומר שצבע משלים הוא משהו שמוצר על ידי אינדיבידואל. (הכתם הירוק שאתה רואה לאחר שסולק מהקיר לוח אדום). או לדוגמה חוק ההתאמה הכרומטית, ניסוי שהראה את הלוגיקה של התאמת ייצור הצללים הצבעוניים. גתה הראה שהנקודה הלבנה של הדיאגרמה הכרומטית מוסטת על פי הצבע הדומיננטי ושהיא תמיד סובייקטיבית. (את האופטיקה ניסו לבנות כתחום תקף של מחקר מתמטי. גתה התעקש שמתודית זה לא מהלך נכון). הצבע הוא תמיד משהו סביבתי, ותמיד מושפע מהאפקט האחרון שהוטבע על העין, על הרישתית. מבדיקות מסוג כזה הוא סבר, וזה בניגוד לניוטון, שאי אפשר לסלק את האדם מהחקירה המדעית, שהאדם הוא חלק מן הטבע. מתוך כך, שכל התבוננות בטבע/בעולם, היא בהכרח תמיד גם הטבע, או העולם שמתבונן בעצמו.

אצל וורנר הייזנברג חוזר הרעיון הזה, שאובייקט המחקר הוא לא העולם, או הטבע, אלא הוא מלכתחילה – האדם שחוקר את הטבע. אצל גתה, ואצל בויס זה מוקצן לרעיון היצרני; שהתפיסה היא יצרנית, שהעולם אינו 'מוקלט'. הנה גרעין הסרוב לאמנות המיוסדת על הרשתית – על קלט, על תיאור...

ולא רק העין איננה מכשיר פאסיבי; ההקש מכאן היה שכל מה שהוא מחוצה לגופנו, הוא גם בתוכנו. כמו העין, שמייצרת צבעים לא פחות משהיא רואה או קולטת צבעים. רודולף שטיינר פיתח הרבה את הגישה הזו. לא רק העין, הגוף כולו נלמד כרפליקה מבנית של מה שמחוצה לו והוא משפיע על החוץ כשם שהוא מושפע מן החוץ. בויס נעשה חסיד גדול וממשיך של התפיסה הגיאוצנטרית והאנתרופוצנטרית הזו. כמובן – בניגוד למדע המודרני. בניגוד לחוקי הדרוקציה.

והטבע בגישה הזו גם מייצר את האיברים שיקלטו אותו. האיברים הקולטים מצידם מייצרים את הטבע מחדש. בכך גלום פוטנציאל של רה-אירגון. היחס בין האדם לעולם

אותו הוא חוקר הוא איפוא דו-כיווני ויש התאמה מבנית בין הטבע, או הטבעים, ובין האיברים הקולטים. זה העקרון שתומך עבור בויס את ההולכה בין הלשון והחומר שהראתי קודם בדוגמאות. ובאמת בויס ממש ראה את עצמו ממשיך פיזי של קודקס מדריד של לאונרדו, וכן גם ממשיך של מחקרי גתה. הוא לא חושב בתמונות, אלא הוא חושב תמונות. זה קונקרטי, ליטרלי. פיזי. את הפנטזיה הטכנולוגית של לאונרדו - עיקרו של קודקס מדריד - הוא רוצה לשים, כפשוטו, על הגוף האנושי עצמו; לחקור את הביולוגיה ואת הפיזיקה ואת המכניקה של הגוף מנקודת המבט של מיכשור ומתוך השאלה איך לשפר ולשבת את הכלי והמכשיר הזה. בויס לא מתעניין בפסיכולוגיה, בגברים/נשים, באהבה, בכלל ביחסים במובן של רגשות... הוא מפנטז רפואה פרטית, כללית וחברתית מתוך השאלה על הכשרים, היכולות של הגוף על כל מערכותיו, ובעיקר איך לפתח את האופציות ואת הפונקציות הלא ממומשות שלו.

על הדיאלוג היצרני הזה בין הגוף, הטבע והטכנולוגיה נסבה כל הפעילות של בויס. מכאן גם תבינו שאין לו קשר לתיאטרון, פרפורמנס וכל צורה כזו או אחרת של מופעיות של ספקטקל, משהו שכמו תמונה מניח יחסים בין צופה לאובייקט. כי מחשבת בויס לא פועלת במישור של הצג, ייצוג והצגה. אפשר לומר זאת בצורה פשוטה מאוד. אין לבויס 'צופה'. זה אולי הדבר הבולט ביותר שיש לי לומר לכם, כאן, דווקא ביום עיון שמארגן התיאטרון החזותי לכבוד בויס. כן, אל תזדעקו בבקשה, ועדיין כמובן בויס מופיע! אני סבורה שעל מנת להבין את ה'הופעה' הזו, את ה'אקציון' – זה היה השם שהוא רצה, צריך להקים מבנה שלם שמתקיים רובו ככולו מחוץ לתיאטרון ומחוץ ל'תיאטרלי'. על תשתית המבנה הזה אני מנסה לרמוז כאן, הערב.

עשו ועושים עם בויס הרבה דברים שאין להם קשר עמוק עם מחשבתו וכוונותיו. אני סבורה שלא יכול להיות ויכוח עם הלגטימיות לכך, אבל ראוי לתאר זאת בצורה נכונה. אולי גם יותר מזה, בהמשך, אם יישאר זמן, אודות דברים שנעשים בשם הרדיקליות של בויס, כביכול, בידי אנשים שאין להם מושג ירוק על מה היה ומה נשאר רדיקלי במפעל שלו.

שאין שום אנליזה בלי ספקולציה פילוסופית, אישית, ביוגרפית אפילו, זה הקלף השמוט של לאונרדו וגתה שאותו מרים בויס ובעזרתו הוא מבקש להלחם במטריליזם המערבי, המטריאליזם של המדע המקובל מפה, ושל האמנות המקובלת משם. למחקרים של גתה, כמו גם למחקרים העתיקים יותר של לאונרדו, לא יוחסה מעולם חשיבות מדעית רצינית מן הדין לציין זאת. אבל בויס רצה להמשיך את מפעלם הזנוח וראה בספקולטיביות שלהם את האופק האוטופי היחיד ל'אמנות'. בויס הוא אחד האחרונים המבקשים את ערך פעולתם מתוך אופק אוטופי.

זאת האידיאה של בויס וזה מפעל חייו.

ההנחה היא שיש לאדם דחף התפתחותי רוחני, מתוך כך גם אבולוציה רוחנית, מה שהפיזיקה לא מכירה בו, או שהוא מחוץ לתחום עבודה.

בוים זיהה טווח שלם של יכולות אנושיות אשר לא רק נזנח במדע ובאמנות המערבית המודרנית, אלא גם דוכא וכתוצאה מזה הפך נחשל. לפיכך הוא רוצה תיקון. הצורה של התיקון הזה תהיה - מן האמור עד כה - מתוך הייצור העצמי - הגופני - מחדש, בפועל. המשאלה היא פיתוח רוחני וזה לא יכול להיעשות בלי ייצור גופני חדש. חשוב להדגיש - ה'גוף' החדש הזה הוא ביטוי של הרעיון הגיאוצנטרי שתיארת קודם. כמובן שזה גם רעיון ישן מאוד, 'פרימיטיבי', אפשר לומר.

.5

הדרך הישנה לתאר את מבנה העולם הייתה המיתולוגיה. הדרך המודרנית היא במדע ובאמנות - את שתי צורות ההתבוננות הישירה בעולם בוים מבקש להתיקן זו בזו ביחד עם הפולקלור, אשר מבחינתו היא צורה הרבה יותר משמעותית (מן המיתולוגיה) עבור העתיד, שכן להבנתו היא מכילה הבנה ואינטואיציה מודרנית של הכוחות הפועלים בעולם. זיווג כזה של מדע, אמנות ופולקלור, מצלצל כמו משאלה ל- 'בינתחומיות'; או 'מולטימדימליות'. גם זה לא העניין כי בוים עסוק פחות בהמצאת צורות חדשניות ויותר באיך למוטט איזו ערכת דימיון של תרבות קיימת - תרבות מטומטמת ומתה, מבחינתו - על מנת לפרוץ אל עבר סיכוי אנושי, רוחני, שלא היה, שעוד לא נודע, שאותו יש להמציא.

תפקיד הפולקלור בתוך פרוייקט כזה הוא מרכזי. כעת עלי למקם במפה שאני מרכיבה כאן את השאמאניזם של בוים. אבל גם פה יש להקדים הערה או שתיים: מחשבה כזו אודות פולקלור - לזהות בו כושר ממשי להבנה מודרנית של הכוחות הפועלים בעולם לא הייתה זרה לפיקאסו או לסטרוינסקי, לדוגמא, וגם לא לדור הבא כולו, הדור של בוים. אמני הטאשיזם, הוריסם, האנפורמל והקוברה, אמני הראליזם החדש, תנועות ציור ופיסול האבסטרקט וחצי האבסטרקט של שנות ה-40 - 50, השנים בהן התעצבה גישתו של בוים, עסוקות מאוד בפולקלור, ומתוך הפולקלור באידיאה של אמנות-גופנית הדוגלת בהבנה 'טיבעית' וראשונית של צורה, כל צורה שהיא. הבנה שקודמת ובאה לפני כל השכלה או חינוך. הבנה שהיא כושר מובנה, כמו הכושר הלשוני של האדם.

כמובן זה בוים אינו הראשון שמנסה להניח בבסיס המודל האוטופי שלו לאמנות עתידית, זו שעוד לא נעשתה, דמות של אמן כישות חיישנית, פיגורה שכולה אינסטינקטים וחושים, ולא תבונית. כאשר בוים מתחיל לגבש את האמנות המיוחדת לו, המילה 'אנרגיה' כבר



ותיקה וטעונה מאוד בשיח האמנות המודרנית, ואיתה גם העניין בפרקטיקה כמו פסיכוגראפיה, שנולדה או נוצרה לצד העניין בפסיכיאטרייה הרבה גם מתוך המבט על תוצרים של פולקלור. איך להבין את התצורה של טוטם, למשל, מה יש בפולקלור שמאפשר את תנועת הדימיון, שמביאה לתחביר הצורני-מבני של פסל כזה...

מכל אלה, אבל, בויס הוא היחיד שקושר את הפולקלור לסיכוייו ולתביעותיו של מדע משופר. האמביציה הזו ממקמת את המהלך כולו על מישור אחר לגמרי.

בנסיבות אלה התייחס בויס אל הרישומים שלו למשל כאל גוף חשיבה, 'צורות חושבות' - צירוף שלו, וגם, ישירות, כאל חשיבה שלו. כלומר, בחשיבה הוא הבין תמיד תהליך יצירתי קונקרטי, פיזי מתחילתו ועד סופו. כמו הדימיון שמוליד טוטם. וכבר אמרתי בראשית דברי כי בויס מזהה חשיבה עם צורה.

באותו האופן, אל קול, שמיעת קול או הפקת קול, הוא מתייחס כאל מה שמקדים את המראה האופטי, כלומר, לגביו, הצליל מתממש בדימיון כצורה, כנפח, הרבה לפני הופעה מטריאלית ממשית של צורות וגופים. כך הוא אומר: "אדם שומע באופן פלסטי לפני שהוא רואה". ולכן מחשבות הן צורות פיסוליות. הן גם צורה של פיסול.

6.

אם האמנות תומצא מחדש באמצעות - הלא - תמוני, הרי שיש להתחיל מגוף רעיונות שיעמיד אותה מחוץ לכל המודלים המוכרים של ביטוי (אקספרסיה). על כן, על שנאמר עד כה ראוי להוסיף שאם בכלל בויס חיפש אמנות, אז נכון לקבוע שהוא חיפש אמנות לא-אקספרסיבית.

בעיסוק כה מאסיבי בלמוטט את ה'דימוי', את האופטי, את האקספרסיבי, עולה החשיבות העצומה למפגש הקונקרטי עם החומר, המסה, המישוש, ותמיד מתוך חסימה עקרונית, מכוונת, אפשר לומר - הרמטיזציה - סגירה של קריאות המרחב הנראה, הנצפה. לכן התחושה הראשונה אל מול עבודות שלו, היא: 'לא מבינים מה רואים'. אי ההבנה, העמימות, המבוכה של הצופה היא איפה טקטיקה מובנית, מובחנת, בעלת מטרה מודעת ומוגדרת.

אפשר לומר שהאבנגארד ההיסטורי ביקש או חלם את שינוי חברתי – זה מה שאמור היה להצדיק את כל השינויים הצורניים באמנות. בוייס ראה עצמו כממש בפועל של הירושה הזו, היחיד שהסיק את המסקנות הנכונות מהאבנגארד. לעמוד מחוץ למודלים המוכרים של ביטוי, הווה אומר במידה רבה 'מחוץ לאמנות'. לכן הוא גם בחר למקם את תצוגת הקבע של עבודותיו במוזיאון למדע, לא במוזיאון לאמנות. (שטוטגארט. ) נתנו לו כניסה חופשית והוא היה רשאי להכנס ולשנות את ההצבות שלו ככל שנראה לו רצוי; להוסיף, לגרוע, לסדר מחדש. היצירה במובן זה הייתה אובייקט מחקר פתוח – מעבדה. מקום עבודה. לא גלריה. והוא הדין לגבי מחזורי הרישומים, הצורות החושבות.

הכלים של האבנגארד באים בעיקרם מהתפנית הלשונית של המודרניות, ומן הפסיכואנאליזה. בוייס מנסה לרתום לעגלה מחדש (אחרי הפוזיטיביזם) כילים ביולוגיסטים ואבולוציוניים, ויש להדגיש - דווקא את אלה שנפסלו בביקורת הפוזיטיביזם של האבנגארד. גם בוייס עסוק בביקורת הפוזיטיביזם, במיוחד בתפלצת העיקרית שלו בדמות תורת הגזע, אבל הוא מבקש רענון של הביקורת הזו באמצעות כילים שנפסלו ביחד עם הפוזיטיביזם.