

Education in the Present Tense

Von Juuso Tervo

The attempt to grasp the present as a general *condition*, that is, to understand the historical specificity of today and transform that understanding into *timely* actions within the present, lies in the heart of modernity. When the world is formed by us (and not through divine interventions), the present becomes a moment of action: if we want to take our destiny in our own hands, we must act *now* rather than *later*. As a *condition*, the present is inherently contingent: it is a place of contestation where not only different realities coincide, but also where the tension between the past and the future is manifested. This is what Hannah Arendt (1961) had in mind when she gave her “six exercises in political thought” the title *Between Past and Future*. Instead of joining tradition and telos (that is, sustaining a continuity between the past to the future), the present presents itself, for Arendt, as a *gap*. Since the attempts to close this gap easily evoke problems (like fascist restorations of a Golden Age), Arendt’s task was to write about “how to move in this gap—the only region perhaps where truth eventually will appear” (Arendt 1961: 14). Arendt’s book was published 56 years ago, but the question she poses, that is, how to live in the gap between the past and the future, seems still extremely relevant: not only because we are currently experiencing similar totalitarian tendencies that Arendt closely examined in her writings, but also because the *gap-ness* of the present remains as the general rule of life, work, and education today. In an innovation-driven economy, we are constantly waiting for the next big thing (the new Nokia, possibly a two-year grant, a possible shout-out in someone’s Instagram page): not because it redeems the present and stabilizes its tensions (e.g. chiliastic waiting for the Second Coming of Christ), but because it ensures that we can make it through the day; that if things are not working out today, we can always try to reinvent ourselves tomorrow; that we can seize the moment only for a moment as easily as we can take an Uber from the gallery to the nightclub.

It is within this gap that I wish to talk about the post-internet, art, and education. The condition it points to, that is, a moment in time when the circulation of information, capital, and affects is increasingly linked to what we call the Internet (a term that is somewhat unnecessary today, since the Internet seems to be *everywhere*), unfolds a present clearly distinguished from the past (e.g. analogue vs. digital; offline vs. online) without, however, clearly defining what kind of future will this present bring with itself (like all ‘post’-definitions: poststructuralism, postmodernity, post-politics; they all seem to leave us in an unnerving *end* of an era). To give this moment an epochal definition is to assign the wide-spread introduction of the Internet the status of a social, cultural, and economic change akin to telegraph, radio, and TV: that the present is an after-effect of a *technological* event that profoundly shaped human activities and cultures. Without going deeper into the intricacies of such claims (indeed, who’s epochs, technologies, and cultures are we talking about?), my attempt is to think what kind of *temporal* (not just technological) conditions does the post-internet (or whatever we want to call it) assign to art and education today. Taking a cue from Arendt’s passage above, that the gap between the past and the future is perhaps the “only region [...] where truth eventually will appear” (ibid.: 14), I’m interested in how art and education could act in the present and partake in the poetics of its truth.

Let’s take, as our example, Ryan Trecartin’s *Center Jenny* (2013). When I first saw Trecartin’s videos, I thought of Paul McCarthy’s video pieces (like *The Painter* [1995]) that present us with repetitive and extreme situations of camouflage, abject, and the everyday. However, while for McCarthy it is his own body that serves as the primary medium of artistic practice – meaning that the camera merely captures these situations – Trecartin (often together with his close collaborator Lizzie Fitch) focuses on the very process of capturing, or better, he mobilizes different paces and places of the digital moving image and its circulation through identities, gestures, and styles. This means that the form and content coincide in his work to the point where *everything* seems to become digital: digital in a sense that characters, actions, and situations are intimately linked with the computational technologies that present their order, appearance, and causality. But this digitalization is not total: the image is still there, visible, not rendered into mere digits. This is why I would not like to reduce this computational logic of the digital to a single code or coder, or to go as far as those who seriously believe in the so-called simulation argument; that our world itself is merely a simulation programmed by some other lifeform. Rather, as a cultural, political, and economical *condition*, I see that the digital landscape of the present – one that Trecartin and Fitch draw from – involves *sensibilities* that assign a specific kind of contingency to the present: one where the movement within the gap between the past and the future denotes a fluctuating movement between offline-time/ presence and online-time/presence; a contingency that is not reducible either to digits (i.e. contingency of the code or the coder) or the social in its traditional sense (i.e. the contingency of the social contract). Going back to what I started with – that the present is the primary moment of *action* in modernity – such digital landscape does not undo or change this logic but *intensifies* it:

it is immediate activity in the now that confirms the immediacy of the present (that's why, perhaps, people are so eager to use the hashtag *latergram* when they post images that are nonsynchronous with the now). Here, when I say *intensification*, I do not mean *acceleration*. Intensification denotes something what could be illustrated through Snapchat. With Snapchat, the photographic moment has become, yet again, a miraculous moment: not because we can freeze time (i.e. *capture the present*), but because we can synchronize ourselves with a technology that produces the present. *Center Jenny* presents us with a collection of Jennies, who, instead of representing individual characters, are presented as collections of words, postures, voices, and looks: they are, to put it differently, performances that the overlapping gazes of multiple cameras trigger to act. The narrative takes place somewhere in the future where humans have gone extinct: all beings and objects we see are simulations of this extinct, once-organic life and culture; simulations that run and perfect themselves by infinitely repeating their patterns (for the proponents of the simulation argument, this is the true condition of our reality today). Here, we could go to Samuel Delany's queer science-fiction or Lee Edelman's and José Esteban Muñoz's contesting but complementary writings on queer futurities as possible frameworks to discuss Trecartin's image of the future. However, for the sake of my argument, let's stick with the present. In *Center Jenny*, everything happens in interconnected and repeated loops of activity. It is important to note that this activity does not simply refer to individual characters, but to the very milieu in which these characters act. As Trecartin himself put it in an interview,

"We [Trecartin and Fitch] started focusing more on context as being the main character of the movie, rather than on individual personalities. And we used different characters and their behaviors as tools and utensils for the free will of the context rather than of the individual" (Lehrer-Graiwer 2016, para 47).

This shift of focus from the individual free will to the free will of the context echoes, I believe, the sensibilities I discussed earlier: that the contingency of the present is not solely in the hands of people (offline) or technology (online), but forms through the interplay between different actors (human, non-human, artificial...) and the different temporalities of their actions (movement, repetition, frames/kilobytes second). Simultaneously offline and online, the present becomes a moment of action where it is not clear whether the effects of these actions are virtual or real or both or neither. In order to mobilize this indeterminacy (to move *in* it rather than *with* it), it becomes crucial to explore not only the material conditions of our actions (e.g. online or offline), but also what kind of *times* do these actions occupy. After all, the capitalization of technological time runs precisely by dividing and organizing our offline activities into separate moments online; moments that form the basis for the authorship of individualized lives today (a vanishing Snapchat story and a vanishing Uber contract are basically the same thing). What is needed, then, is an articulation of the present that is not, to paraphrase Walter Benjamin, like a bead in a rosary, but rather a conflation of different times, both online and offline. What *Center Jenny* could teach us, then, is how time in the contemporary could present itself in the gap between offline and online, between the past and the future: multiplied yet centralized, organic yet computed, bodily yet digital. This could be one of the lessons of art after the internet: the poetics of the present is not that much of a world-making but time-dwelling.

So, how does this relate to art education? The history of public education in modernity is concomitant with the understanding of the present as a moment of action. After all, education, it is believed, should prepare students to function in the society by adapting to the present and offer them the means to govern or change it for the sake of the future. Education, in other words, ought to be *timely*: it has to respond to the needs of the present in order to affect the future. The role of art in this logic has traditionally been complementary: whether art is seen as means of self-expression or social reconstruction, art inserts education more comprehensively in the present. This, however, means that art education *acts* in the present in a fully affirmative way. It turns learning into a vanishing mediator between the past and the future: a moment of action that constantly undoes itself to keep up with a linear progression of time. This is what grounds the current tyranny of lifelong learning: education, like work, becomes indistinguishable from our existence.

The poetics of the present described above offers a different relation to the present. By intensifying the present as a gap between offline and online, it might allow us to understand education as something takes place in a present tense: as the kind of movement that Arendt was after. After all, such movement points to the very event of education: to the relation between learning and unlearning, to the articulation of the otherwise that the present already is. For art educators, such poetics of the present could help to question what constitutes a timely action and how do we act in the present. Instead of conflating offline and online (like Uber or Tinder; or, in art education, merely replacing paper with tablets), we could try to see what it would mean to keep them in tension (like Trecartin) and what does this tension mean for our understanding of the present.

To summarize, in order to explore art and education as poetics of the present after the internet, we should ask ourselves, how do

we understand them as *activities* in the now. In *Human Condition* (1958/1998), Arendt wrote, “To act, in its most general sense, means to take initiative, to begin, ... to set something in motion” (Arendt 1998: 177). Following her, I believe that art and education (both together and separately) can set something in *motion*; in different speeds, simultaneously. This requires an attention to the variety of temporalities they can take up, both online and offline. I do understand that my suggestion to keep the offline and online in tension sustains a binary-relation between these two realms, eventually preventing us from exploring the very condition of possibility of this binary. However, let’s leave that question to some other time, to a future to come.^[1]

Anmerkung

[1] Dieser Text erschien erstmals in: Tervo, Juuso (2017): Education in the Present Tense. Paper presented at Dank Contemporaneities: One-Day Symposium on the Post-Internet. Online: <https://hcommons.org/deposits/objects/hc:16212/datastreams/CONTENT/content> [17.03.19]

Literatur

Arendt, Hanna (1961): *Between past and future. Six exercises in political thought*. New York, NY: Viking Press.

Arendt, Hanna (1998): *The human condition*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2nd edition. (Original work published in 1958)

Lehrer-Graiwer, Sarah (2016): Ryan Trecartin by Sarah Lehrer-Graiwer. Online <https://bombmagazine.org/articles/ryan-trecartin/> [17.3.19]

Education in the Present Tense

Von Juuso Tervo

In der Bildung ist die Zukunft unser Geschäft.² Die Zukunft aber ist das, was für die Gegenwart zu weiten Teilen unbeschreiblich und dennoch unausweichlich bleibt. In ihrem Effekt auf uns kommt sie dem Sublimen, oder Erhabenen, wirksam nah. Und Bildung wird, weil sie Arbeit an der Zukunft ist, zur Arbeit am Sublimen. Darüber kann man natürlich streiten. Zweifelsohne aber liegt der Zukunft in ihrer zweiseitigen Funktion, aus Unausweichlichkeit und Unvorhersehbarkeit, eine gewisse Unbeschreiblichkeit inne, die man Zauber oder Magie nennen kann. Einerseits hingezogen, andererseits abgestoßen, versuchen wir dieser Unberechenbarkeit mit Strategien zu begegnen. Mit einer Art praktischen Magie aus Datensammlungen, Alltagsdiagnostik, Empirie, Algorithmen, Yoga und Smoothies lassen wir uns tragfähige Linien in die Zukunft ziehen (vgl. Raunig 2016:12). Dabei geht es darum, im Heute verlässliche Weissagungen für die Zukunft machen zu können. Doch, bereits 50 Jahre nach der ersten Verbindung zwischen zwei entfernten Computern, die uns diese Vorgänge erleichtern sollten, sind es unüberschaubar viele Linien geworden. Allein im Jahr 2010 kamen 152 Millionen Blogs, 25 Milliarden Tweets auf Twitter, 100 Millionen Twitter-Accounts, 7,7 Millionen Follower für Lady Gaga, 250 Millionen Facebook-Mitglieder hinzu und jährlich steigen diese Zahlen ins zunehmend Unermessliche (SZ 2010). Ganz ohne Humanfaktor zeigt sich daran schon quantitativ die Unberechenbarkeit der Zukunft. Die Erhabenheit ist unbegreiflich in Ihrer Kraft und darin liegt ja die Magie.

Magie ist abhängig von ihrer Konstruktion

Magie ist aber nicht gleich Magie. Es gibt z. B. einen feinen Unterschied zwischen Magie und der Arbeit eines/r Magiers/in, der sogenannten Zauberei. Während das Erhabene sich nur indirekt über seinen Effekt als Magie zeigt, z. B. angesichts eines Bergmassivs, das uns unsere Unterlegenheit fürchten lässt und doch nicht zerreißt, scheint die Zauberei nur die händische Simulation (oder die D.I.Y.-Variante) dieses erhabenen Effekts unter den Bedingungen des *real life* (also unter den physischen Bedingungen) zu sein. Unter diesen Bedingungen müssen optische, mechanische und hydraulische Gesetze meisterhaft analysiert, praktisch durchdrungen und in der Folge überwunden werden, um den erhabenen Moment für unsere Sinne zu simulieren. Zauberei ist demnach eher ein praktisches Beherrschen des Regelwerkes oder perfektioniertes Handwerk am Unerklärlichen. Ein/e Zauberer*in macht sich also geschickt die Illusion zu eigen und führt das Unerklärliche auf. Weder Kaninchen noch blaue oder rote Karten sind nach einem Zauberkakt tatsächlich auf unfassbare Weise verschwunden oder verändert. Das wissen wir. Oder vielmehr können wir es wissen, eben weil wir wissen: Es ist nur Zauberei, und eben keine Magie. Karten und Kaninchen sind also immer noch *da*, nur können wir sie im entscheidenden Moment, mit den verfügbaren Mitteln nicht sehen und sie erscheinen uns als *fort* (vgl. Freud im Sinne Meyer 2006). Nicht selten werden zur Verstärkung dieses Effekts Ablenkungsmanöver oder Verschleierungstechniken (z. B. *smoke screens*³ wie im Theater) eingesetzt. Die so inszenierte Abwesenheit (*fort*) wird dadurch zusätzlich exponiert und vom Zweifel bereinigt. Wir glauben der Inszenierung dann bereitwilliger, weil es kracht, weil das Spiel klar ist und uns unterhält. Das ist dann die Magie.

Die Zauberer *nach* dem Internet⁴

Unsere Haushaltsgegenstände kommunizieren, seitdem es Elektrizität gibt. Nach dem Prinzip *An/Aus*, bzw. *Entnahme/keine Entnahme*, wird der Stromfluss geregelt. Das ist keine Zauberei, wir denken nicht daran bzw. sehen diesen Vorgang nicht. Was wir sehen ist: *kleines rotes Licht an*, *kleines rotes Licht aus*. Vergleicht man das mit den gegenwärtig bereits aktiven Echtzeit-Reaktionsmodi der sozialen Netzwerke, wo in Bruchteilen von Sekunden Beiträge geteilt, *ge-rebloggt* und bereits nach Zeiträumen von unter einer Minute 100.000 Likes und Kommentare auf populäre Äußerungen verteilt werden, sieht man schon eher Zauberei am Werk. Die Abstände zwischen Reaktion und Aktion sind so signifikant verkürzt, dass von einer annähernden Gleichzeitigkeit ausgegangen werden muss. Dieser Moduswechsel ist Ausgangspunkt für eine Feedbackschleife (oder auch *closed circuit constellation*), in der eine beliebige Aktion nur noch für ein Potenzial von Reaktionen steht, das sich qualitativ in Faktoren wie *sharing community* und *meme potential* fassen lässt. Steuern oder kontrollieren lassen sich diese Vorgänge nicht mehr. Unter diesen Prämissen ist die Gegenwart für den Menschen unüberschaubar geworden und es lohnt sich nicht mehr, Unerhebliches über die Verknüpfungen hinter den Phänomenen zu wissen. Das Verständnis weicht dem gelegentlichen Staunen.

Zaubern mit dem Überschuss des *streams*

Mit den sich verändernden Werkzeugen und Bedingungen verändern sich auch die Anforderungen an die praktische Magie. In der Kunst dieser Zeit z. B. werden die beschriebenen Erscheinungen in vielen Aspekten bereits selbst zum Material und finden als komplexe *ready-mades* in vernetzten multiplen Hybriden Verwendung. Während in der aktualisierten Form des Hase-im-Hut oder Frau-in-der-Kiste-Tricks einiger Künstler*innen die Technik des *Sichtbarwerdenlassens* durch *Unsichtbarmachen* weiter Kern der Sache bleibt, haben die nächsten Künstler*innen das Material (Hase, Hut, Karte, Tuch) scheinbar hinter sich gelassen und zaubern mit dem Überschuss der *streams*. Die Künstler*innen zaubern mit *leerer Hand* an Bildern, Worten, Gesten und Zeichen, die sie aus dem Kontinuum des *worldwide sharings* ziehen und wieder darin verschwinden lassen.

Live-Performances, Performance Events und Performance-Installationen übernehmen in der aktuellen Logik der Kunst strukturierende wie auratisierende Funktionen. Folgt man etwa einer Einladung von Wojciech Kosma, einem jungen polnischen Künstler in Berlin, findet man sich gemeinsam mit einigen hundert anderen Besucher*innen erst einmal in keiner sichtbar besonderen Situation. Man ist sogar versucht zu glauben, es handele sich eher um eine Probe für etwas noch Kommendes als um das, was man bereits sieht. Das Publikum sitzt in sauberen Reihen, im Fokus eine Art Bühnenfläche mit zwei Akteuren (Fig. 3). Beide Akteure

sind nur mit einer Unterhose bekleidet, einer der beiden hat langes Haar und fahle Haut, der andere kurzes Haar und braune Haut. Wie unter Freunden wird gesprochen, gelacht, gescherzt, gerungen und gebrüllt, aber immer wieder abrupt zum nächsten Part übergegangen. Das Dargebotene bleibt im Alltäglichen. Es folgt dabei aber einem unausgesprochenen Rhythmus aus CUT > GO > CUT nach dem Prinzip einer Filmproduktion. In ganz entspannt professioneller Yoga-Atmosphäre wird aufgeführt, unterbrochen und immer wieder Neubegonnen. Das sichtbare Agieren der Akteure gibt wenig Aufschluss über den Aufwand im Vorfeld, das Skript oder die notwendigen Absprachen zwischen Künstler und Performern. Bei zu flüchtigem Blick könnte die Situation wie ein diffuses Happening wirken, dem man als Zuschauer*in nur beigelegt wurde. Doch über den Rhythmus (CUT > GO) und die Konzentration im Raum erhält sich die Form und verlangt nach genauerer Beachtung der Abläufe und Fragmente.

Umhangwedeltrick der leeren Hand

Unter dieser Aufmerksamkeit gelingt es, Einzelteile aus der konzentrierten Collage angespülter kultureller Äußerungen zu bergen. Wie im Shuffle-Modus werden die Fragmente gegenwärtiger und vergangener Kultur durchmischt und aufgeführt. Dabei scheint die Frequenz erhöht, aber die Geschwindigkeit der Einzelteile unverändert. Während man den Handlungsabschnitten folgt, sitzt man ein klein wenig – mit nur halbgeöffneten Augen – neben sich und die angetragenen Fragmente verbinden sich seltsam effektiv mit dem erinnerten Repertoire an Bildern und Zeichen. Das gesprochene Wort ist klar und deutlich, gibt allerdings wenig Aufschluss über dessen Bedeutungen und gewinnt kaum Rückhalt in den Strukturen des vorgetragenen Textes. Über die Register der Pragmatik⁵ – also die jeweiligen den Zeichen anhängenden Verwendungskontexte – ergibt sich dann der Zugang zur dichten Zeichendecke, die oberflächlich recht leer und stumpf wirkt; ein *Umhangwedeltrick* der *leeren Hand*, der uns abseits des Wort- und Symbolsinns auf die Strukturen und Verhältnisse blicken lässt und gerade das sonst Unsichtbare offenlegt.

Präziser kann man das Verhältnis von Dargestelltem und Darstellendem nicht in direkte Erfahrung umsetzen. Da ist offensichtlich nichts Erstaunliches, aber aus dem Wenigen ergibt sich eine Beobachtung, die man anders nicht erlangen kann. Das ist dann aber doch erstaunlich und wohl ein Beispiel von aktueller Zauberei.

In der Bildung ist die angewandte Zauberei eine Strategie, der Zukunft zu begegnen. Ganz pragmatisch lassen sich an den Verwendungen der Werkzeuge – gerade in der Zauberei – Prognosen über gegenwärtige und anstehende Bedingungen gewinnen. Darüber hinaus aber lassen sich per Zauberei auch semantische Lücken – die sich beinahe unweigerlich mit der Zukunft ergeben – lebenspraktisch mit einem effektiv lautmalerischen „Awww“ überbrücken. Im Plural ergibt das „Awww“ dann eine Art produktive Stimmung (Pazzini 2015: 317), die nicht ganz erklärbar, aber in der Bildung sehr wirksam ist.

*Weitere Zauberei innerhalb der Kunst, die Sie nochmals genauer in den Blick nehmen könnten: Hanne Lippard und Ryan Trecartin als aktuelle Vertreter*innen einer medienkulturell angetriebenen Magie, die es mit dem Unbeschreiblichen der Gegenwart aufnehmen; Tino Sehgal als Vertreter der Minimal-Magie und ihm vorangegangen Bruce Naumann, Andy Warhol und Joseph Beuys, die zu anderen Zeiten als Magier mit anderen Werkzeugen wirkten.*

Anmerkungen

1 Während der Überarbeitung des Tagungsbeitrages zu *As-If – Performance unter post-digital condition* traf die Statusmeldung „pragmatic“ von Paul Feigelfeld über Facebook bei mir ein. Er teilte diese mit Anne Imhof und fünf anderen Teilnehmer*innen. Es ist davon auszugehen, dass der Kommentar sich auf die zeitgleich im Hamburger Bahnhof installierte Arbeit *For Ever Rage* von Anne Imhof bezog. Die Arbeit wurde von der Jury des Preises der Neuen Nationalgalerie mit dem 1. Preis bedacht. In der Verschränkung von pragmatics und magic wurde es dann für diesen Zusammenhang zu pragmatics.

Karatedō (japanisch „Weg der leeren Hand“) wurde früher meist nur als Karate bezeichnet und unterstreicht den philosophischen Hintergrund der Kunst und ihre Bedeutung als Lebensweg. Der/die Karate-Schüler*in soll sein Inneres leer machen, um allem angemessen begegnen zu können. Dabei geht es um eine Schärfung zur umfassend bewussten Erfahrung des Hier und Jetzt.

2 Gerade für die Bildung wird die Zukunft als Bezugsgröße zur entscheidenden Unbekannten in der Gleichung. Wir arbeiten nicht ausschließlich in der Gegenwart, sondern bilden die jeweils kommende Gesellschaft zumindest indirekt aktiv mit. Das darf

man sich nicht immer vergegenwärtigen, denn das würde unweigerlich zu Überforderungen führen, aber zumindest in Teilen müssen Lehrer*innen per Alltagsprognosen einen Punkt B imaginieren, damit der gewünschte Transfer von Punkt A über Tradition nach Zukunft gelingen kann.

3 Auf der Bühne eingesetzter Nebel zur Verhüllung einer Handlung.

4 Nach dem Internet meint hier: nachdem das Internet neu war und als technisches Medium thematisiert werden musste.

5 Hier wird mit „pragmatics“ (engl. für „Pragmatik“) auf den linguistisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs anglo-amerikanischer Prägung verwiesen. Die Überlegungen zu pragmatics im Zusammenhang mit dem Phänomen Post-Internet Art sind Grundlage des Textes und zeigen sich u.a. stellvertretend im Titel *pragmatics.

Literatur

Meyer, Torsten (2006): Visible Human. Der Betrachter macht die Bilder. In: Forschungs- und Lehrstelle – Kunstpädagogik und visuelle Bildung. Online: http://kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/Texte/meyer/visible_human.html#a6 [29.2.2016].

Pazzini, Karl-Josef (2014): Setting, Stimmung, Transindividualität. Vortrag, Universität zu Köln 05/14 (unveröffentlicht). Online: <http://kunst.uni-koeln.de/2014/05/karl-josef-pazzini-setting-stimmung-transindividualitaat-happy-go-lucky-m-leigh/> [28.2.2016].

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst Pädagogik – Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript, S. 317.

Raunig, Gerald (2016): No FUTURE. Individuelle Linien, neue AkteurInnen der Kreativität. In: Springerin, New Materialism, 19. Jg., Heft 1, S. 12-14.

Süddeutsche Zeitung (2010): Das Internet in Zahlen. Die unglaubliche Riesenmaschine. In: Süddeutsche Zeitung Online, 9. Februar 2010, 08:15. Online: <http://www.sueddeutsche.de/digital/das-internet-in-zahlen-die-unglaubliche-riesenmaschine-1.65478-2> [21.3.2016].