

**The
Importance
Of Being
An Influence
by Jens
Hoffmann
with Sanya
Kantarovsky,
Ryan Gander,
Jac Leirner,
Camille Henrot,
Cheyney
Thompson,
Rayyane
Tabet
and Liz Magor.
The
Importance
Of Being
An Influence
by Jens
Hoffmann**

98

Jens Hoffmann is Deputy Director, Exhibitions and Programs at the Jewish Museum in New York. Formerly Director of the CCA-Watts Institute for Contemporary Arts in San Francisco and Director of Exhibitions and Chief Curator at the Institute of Contemporary Art in London Hoffmann has organized more than 50 shows internationally—including major biennials like the 12th Istanbul Biennial (2011) and the 9th Shanghai Biennial (2012)—and written more than 200 texts on art and exhibition making.

Is there a starting point, something like a Big-Bang, in the formation of a Canon? The writer and curator Jens Hoffmann questions the subject of influence investigating the idiosyncratic personal mythologies of seven artists who uncover for us their formative references.

p. 102



Sanya Kantarovsky

"I first saw Nadya Rusheva's drawings as a 1st grader in Moscow. For years since, I've tried, both consciously and not, to imitate her firm hand. (...) I rifled through my earliest drawings, startled at the extent to which they aped hers."

p. 104



Ryan Gander

"I'm not an envious type of person but I have to come clean: Mark Leckey is one artist that I do have jealousy issues with."

p. 106



Jac Leirner

"What drives me is to find solutions that will bring together not only different but opposite ideas and situations. I mean formal and conceptual, funny and serious, fast and slow statements, pictorial and graphic. So my goal is to find and solve paradoxes along the way."

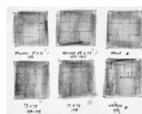
p. 108



Camille Henrot

"I came across a book on the Internet, *The Worlds of Interiors* by Marc Camille Chaimowicz, and I think that I took the fact that we share a name as a sign of possible complicity. I was right!"

p. 112



Rayyane Tabet

A long list.

p. 110



Cheyney Thompson

"I was researching practices that stood aside from the sweeping developmental narratives I'd learned about or seen in museums."

p. 114



Liz Magor

"As a result, my influences are better described as random moments, rather than particular artists, having no obvious connection to one another but each occurring as a fortuitous encounter."

MOUSSE 52
JENS HOFFMANN

di Jens Hoffmann

In order to enter a canon a work must be known, which generally requires its inclusion in a publicly accessible collection, where it can be seen and commented upon by the public, critics, and scholars. So how does an artwork enter such a collection, where it can be stored, preserved, evaluated, and re-evaluated by subsequent generations? What are the criteria that determine whether the work deserves inclusion in a collection and, by extension, a shot at entering the canon? Many museums specialize in certain past eras whose canons are considered fixed and immutable but, within the context of modern and contemporary art, canons are, against all odds, still being actively constructed.

Indeed, not only is it not fixed, but in the last thirty years or so, the very processes by which the canon takes shape have been under constant attack. Canonization has been unmasked as something ideologically biased, based on external factors such as class, gender, and ethnicity. The Western canon in particular, we have come to realize, camouflaged itself as a supposedly objective truth regarding what was of importance in the development of art, when in fact it was a construct based on often sexist and racist ideologies. In our time, art previously excluded or marginalized by the Western art system has managed (to a certain degree) to enter the mainstream art world and the grand narratives of the past have become porous.

But more than the canon itself has been cast adrift; our compass of judgment has likewise lost a true north. Our previous understanding of artistic “progress,” we now realize, trapped us in a limited or false understanding of what cultural progress means; it was in large part a romantic leftover from the avant-garde movements of the early Twentieth century that believed in the linear development of art and society toward an intellectually and artistically free utopia.

What can new ways of judging an artwork look like, of measuring its importance relative to other works, now that we are grappling for new evaluative terms? The curator is generally regarded as the entity who imposes order on the chaos of creative production. But in the age of the Internet, it seems that anyone is eligible to participate in canon creation by liking a line on Twitter, an image on Instagram, or a post on Facebook. And while the general public participates in the judgment of art, art critics, curators and other specialized protagonists are confronted with ever more artworks to look at and choose among.

Perhaps new artistic canons, then, should not be about privileged entities *choosing* individual works at all. What if we came to regard different canons as a sort of mirror of a broader history—a reflection of the realities under which certain artworks were produced? And what if we opened up the playing field to take into account the reality that many artists find their inspiration entirely outside the field of visual art but in film, architecture, literature, or music? Or even more broadly in politics, anthropology or religion? Would this help us understand art in a

C'è un punto di partenza, qualcosa come un Big-Bang nella formazione di un Canone? Lo scrittore e curatore Jens Hoffmann indaga la questione dell'influenza invitando sette artisti a condividere con noi le loro mitologie personali e punti di riferimento formativi.

Per diventare parte del canone artistico – cioè di quel corpus di opere comunemente riconosciuto da una cultura come proprio patrimonio, importante e di valore – un'opera deve da una parte ribadire ciò che l'ha preceduta, dall'altra deviare dai suoi predecessori. Un artista non ottiene successo semplicemente copiando ciò che altri hanno realizzato prima; dovrà raccogliere uno stile particolare, un insieme di idee e interrogativi, quindi ampliare o elevare il discorso. In altre parole, se un'opera d'arte non dice niente di nuovo non sarà considerata come portatrice di valore artistico o intellettuale; se per di più appare troppo strana, rischia di attirare critiche e rifiuti fino al punto di non essere riconosciuta come oggetto artistico. Il delicato equilibrio è reso ancora più complicato dal fatto che nel corso del tempo, non importa quanto un'opera sia riuscita a resistere allo status quo, quanto abbia provato a deviare e a sovvertire, affrontandolo *vis-à-vis*, il contesto in cui è stata realizzata; il canone, in ogni caso, la inghiottirà. La storia è piena di movimenti artistici radicali che sono stati infine incorporati nel canone, e i cui gesti di sovversione originari sono stati neutralizzati. Per entrare in un canone un'opera dev'essere conosciuta; di solito significa che dev'essere esposta in collezioni accessibili al pubblico, affinché visitatori, critici e studenti la possano ammirare e commentare. E come fa un'opera a essere inserita in una collezione, a essere archiviata, preservata, valutata e ancora valutata dalle generazioni successive? Quali sono i criteri che determinano se un'opera merita di essere inclusa in una raccolta e, per estensione, di essere ammessa in un canone? Molti musei si specializzano in ere storiche diverse, i cui canoni erano considerati fissi e immutabili. Ma nel contesto dell'arte moderna e contemporanea, sorprendentemente, i canoni sono tuttora *work in progress*.

Non soltanto non sono più fissi; negli ultimi trent'anni circa, il processo stesso di conformazione di un canone ha subito attacchi costanti. La canonizzazione è stata smascherata come un'operazione ideologicamente connotata, basata su fattori esterni quali la classe sociale, il genere, l'appartenenza etnica. Oggi è chiaro quanto il canone occidentale in particolare si sia spacciato come presunta verità oggettiva su ciò che era importante nello sviluppo dell'arte, quando in realtà si trattava di un costrutto basato su ideologie non di rado sessiste e razziste. Ai nostri tempi, l'arte precedentemente esclusa o marginalizzata dal sistema artistico occidentale è riuscita (fino a un certo punto) a entrare nel mainstream. E le intoccabili narrazioni del passato sono diventate più permeabili. Ma non è solo il canone in quanto tale ad essere finito alla deriva; sembra proprio che i giudizi artistici abbiano perso la bussola, e con essa, l'orientamento. Oggi ci accorgiamo che le nostre visioni precedenti del “progresso” artistico ci hanno limitati, inducendo un fraintendimento del significato di progresso culturale; furono in gran parte i movimenti avanguardisti del primo Ventesimo secolo, con quel residuo di romanticismo che li caratterizzava, a credere nello sviluppo lineare dell'arte e della società verso un'utopia intellettualmente e artisticamente libera.

Oggi siamo alle prese con la ricerca di nuove categorie valutative. Che sembianze possono prendere, dunque, nuove modalità di giudizio delle opere, o di misura della loro importanza relativamente ad altre opere? Il curatore viene spesso considerato come l'entità che impone l'ordine nel caos della produzione creativa. Ma nell'era di Internet, chiunque ha virtualmente diritto di partecipare alla creazione del canone mettendo un like a un

tweet, a una foto su Instagram o a un post su Facebook. E mentre il pubblico generico partecipa al giudizio artistico, i critici, i curatori e gli altri protagonisti specializzati fanno i conti con un numero sempre maggiore di opere da studiare e fra cui scegliere.

Forse, allora, i nuovi canoni artistici non dovrebbero proprio riguardare la *sceita* privilegiata delle singole opere da parte di alcuni. Forse dovremmo iniziare a pensare ai diversi canoni come a specchi che svelano una storia più ampia, come a una riflessione sulle realtà all'interno delle quali sono state prodotte certe opere? E se allargassimo di più il campo, fino a prendere in considerazione la realtà esterna all'arte visiva in cui gli artisti hanno trovato ispirazione: film, architettura, letteratura, musica? O, ampliando lo sguardo ancora oltre, verso la politica, l'antropologia e la religione? Questo aiuterebbe a comprendere l'arte in un senso più interdisciplinare? Un senso più vicino, in qualche modo, all'opera e alle intenzioni artistiche da cui è sorta? Nell'era dei social media e della connettività costante, le stesse relazioni fra gli artisti sarebbero un punto di partenza per porsi tali domande. L'influenza reciproca fra artisti non è ancora un campo d'indagine molto esplorato, nonostante creare arte, essere artista significhi porsi in dialogo costante – amichevole o conflittuale che sia – non soltanto con gli artisti del proprio tempo, ma con l'intera storia dell'arte.

Il modo più diretto in cui gli artisti si influenzano probabilmente è il legame insegnante e studente, in una scuola d'arte o in un laboratorio. L'idea proviene dal Rinascimento e forse è addirittura precedente. Gli Artisti di successo – da Michelangelo e Donatello in Italia fino ai fiamminghi Rubens e Rembrandt – impiegavano, all'epoca, decine di assistenti nelle loro botteghe. Un'altra forma di influenza, più indiretta, consiste nell'ammirare opere nei musei o nelle mostre temporanee, o leggere di artisti sui libri o nelle riviste. I circoli sociali sono una forma di influenza ulteriore: al loro interno gli artisti si scambiano idee e informazioni in una dinamica dall'energia meno verticale e più democratica. Stabiliscono e trasformano costantemente il terreno comune, discutendo somiglianze e differenze.

Per alcuni, l'arte coincide con la costruzione di un confronto acceso con altri artisti. Si trovano in disaccordo con il messaggio inviato da altri sotto forma di opera, e danno vita a un confronto, rispondendo tramite un'opera d'arte a loro volta. Altri artisti sono semplicemente ispirati da un pensiero. E mentre il mondo dell'arte tende a concentrarsi su ciò che è ancora di là da venire, spesso gli artisti cercano ispirazione nella storia, riscoprendo artisti dimenticati o movimenti del passato di cui nessuno si ricorda più. Tali recuperi sono diventati essi stessi tropi: l'idea dell'artista come storico dell'arte, l'idea del fare arte sull'arte. In modi non dissimili, una serie di artisti gioca con il concetto di riproducibilità dell'arte realizzando copie esatte di opere già canonizzate per mettere in discussione il concetto di autorialità, il mercato, il consumismo o i gusti canonizzati.

È possibile scrivere una storia dell'arte diversa, basata sulle influenze che gli artisti ricevono da altri artisti? Una storia raccontata tramite le loro parole? Abbiamo chiesto ad alcuni artisti di parlarci di una o più influenze presenti nella loro opera. I risultati sono eterogenei e sorprendenti, oltre che stimolanti: suggeriscono modalità di valutazione in grado di andare oltre i canoni normativi solitamente seguiti nella storia dell'arte, e rappresentano un esercizio di rivalutazione dell'importanza del punto di vista dei curatori, dei musei e dei critici. Sono certamente più gioiose, sovversive e anti-autoritarie, oltre che frammentate, di qualsiasi storia dell'arte monolitica e lineare. In molte dichiarazioni vengono a galla conversazioni con figure meno conosciute, insegnanti dimenticati o personaggi minori: gli emarginati dal canone.

THE IMPORTANCE OF BEING [...] JENS HOFFMANN

more interdisciplinary way—one that is somehow closer to the work and the artistic intentions themselves?

In the age of social media and continuous connectivity, relationships among artists themselves might be an interesting place to begin addressing these questions. The influence of artists on one another's work is not yet a substantial realm of inquiry, in spite of the fact that to be an artist and make art is to be in constant dialogue—either friendly or contentious—not only with the artists of your own time but with all of art history.

Artists influence other artists in various ways. The most direct would probably be from teacher to student, a relationship that could take place in an art school or a working studio. The idea goes back to the Renaissance and perhaps even before that, when successful artists—from the Italians Michelangelo or Donatello to the Dutch masters Rembrandt and Rubens—might employ dozens of assistants in their studios. Another form of influence, one that is more remote, involves seeing works in museum collections or temporary exhibitions, or reading about them in books or magazines. Social circles are another form of influence in which artists exchange ideas and information in an energizing dynamic that is less top-down and more democratic—constantly establishing and then redrawing a common ground in which similarities and differences are discussed.

For some artists, making art is about creating a sort of argument with other artists. They disagree with a statement that has been made in the form of a work and begins a dialogue by responding with a new work. Other artists are simply inspired by a thought. And while the art world tends to focus relentlessly on what is coming next, artists also frequently look back into art history for inspiration, unearthing forgotten artists or hardly remembered artistic movements of the past. Such re-animations have in fact become tropes in their own right—the idea of the artist as art historian, making art about art. Along similar lines, a number of artists play with the idea of the reproducibility of art by making straight copies of works already canonized with the goal of questioning authorship, the market and consumerism, or established tastes.

Might it be possible to write a different kind of art history based on the influences of artists on other artists, in the artists' own words? Here we asked a number of artists to name one or several influences on their work. The results are as heterogeneous as they are surprising. They are also enticing in how they suggest modes of evaluating art beyond the normative ways of producing art history, and constitute an exercise in re-evaluating the importance of curators', museums', and critics' points of views. They are certainly more playful, subversive, anti-authoritarian, and fragmented than any traditional monolithic and linear art history. In many of these statements, conversations with lesser known figures, forgotten teachers, or obscure characters—those left behind by the canon—bubble to the surface.

Sanya Kantarovsky

A Google search for Nadya Rusheva yields scores of similar results—mostly dated looking Russian fan pages, message boards and tumblrs that reveal a cult-like adulation replete with a litany of melodramatic platitudes such as “the lightness of genius”, “sighs on paper” and “forever 17.” Clicking through these sites, one quickly learns three facts: Nadya Rusheva was an artist who drew with uncanny precocity, she died abruptly of a brain aneurysm in 1969, nationally known at the age of 17, and she left behind a body of work consisting of more than 12,000 drawings and works on paper.

Rusheva, in the words of her aunt, “did not know the eraser.” She drew entirely *a la prima*, skipping the fuss of the preliminary sketch. Her pen and ink figures often approach calligraphy, thrown onto the page in an efficient shorthand. Despite the animated, sometimes childish haste of her marks, her sophisticated compositions are fixed in what Guston would describe as “positions that feel destined.” Rusheva described her process as little more than outlining forms that were already present on the page like “watermarks.” This anterior way of seeing was due largely to the fact that she found much of her subject matter in literature. She depicted characters already fully formed in her mind’s eye, drawn from classical mythology, Tolstoy, Pushkin and Lermontov. Yet the inventiveness and deeply felt peculiarity of Nadya’s visual world makes it difficult to regard as illustration. At times her drawings seduce with a Matisse-like fluency, and at others—like in the quick sketches of her bell-bottomed classmates—they betray an adolescent awkwardness, leaning closer to the values of ‘60s fashion kitsch and cartoons. The wet eyed faces, limber ballerinas, hussars and flâneurs that populate her work are impossible to classify.

I first saw her drawings as a 1st grader in Moscow. For years since, I’ve tried, both consciously and not, to imitate her firm hand. On a trip back to Moscow a few years ago, I rifled through my earliest drawings, startled at the extent to which they aped hers. I became interested in seeking out the work and eventually met Natalia Usenko, a high school literature teacher who maintains a minuscule museum devoted to Rusheva, situated within a classroom in the artist’s former high school on the outskirts of Moscow. With dozens of original drawings and glass vitrines housing tidy arrangements of Nadya’s notebooks, drawing utensils and school uniforms, this strange archive cum memorial is the only site open to the public where one can see her drawings in the flesh.

Rusheva’s life, began with the death of Stalin and ended with the Soviet invasion of Czechoslovakia, nearly coincided with the years of the Khrushchev Thaw. Her popularity during the ‘60s was a reflection of the hopeful air that marked the time. Her remarkable illustrations to Mikhail Bulgakov’s newly published subversive masterpiece *Master and Margarita* became her best known work, though she was a fundamentally apolitical artist, who thrived in the breathing room afforded by the period’s ideological relaxation. Despite the prevailing narrative of the tragic *wunderkind* that permeates her many Internet memorials, Nadya’s singular oeuvre, much like Francesca Woodman’s, demands engagement on its own terms, unfettered by the martyrdom we like to attach to brilliance that lives fast and dies young.

Sanya Kantarovsky (b. 1982, Moscow) lives and works in New York. Recent solo exhibitions include “Gushers” at Marc Fox (2015), Los Angeles and “Apricot Juice” at Studio Voltaire, London (2015). Recent group exhibitions include “Tightrope Walk: Painted Images After Abstraction,” White Cube, London (2016) curated by Barry Schwabsky, and the Ljubljana Biennial of Graphic Arts curated by Nicola Lees (2015). Currently, Kantarovsky is included in “The Eccentrics,” curated by Ruba Katrib on view at the SculptureCenter, New York. Upcoming solo exhibitions include Tanya Leighton, Berlin (2016) and Stuart Shave/Modern Art, London (2016).

Sanya Kantarovskv

Digitando il nome di Nadya Rusheva su Google, i risultati di ricerca sono decine di pagine simili: vecchie fan page russe, bacheche e vecchi tumblr che rivelano un’adulazione simile al culto, piena di luoghi comuni melodrammatici, come “la leggerezza del genio”, “sospiri su carta” e “17 anni per sempre”. Navigando tra questi siti, si colgono rapidamente tre informazioni: Nadya Rusheva è stata un’artista che ha disegnato con una precocità quasi inquietante, è morta all’improvviso nel 1969 a causa di un aneurisma cerebrale, era famosa nella sua nazione già all’età di 17 anni e si è lasciata alle spalle un corpus di opere composto da più di 12.000 disegni e lavori su carta.

Rusheva, stando alle parole della zia, “non conosceva la gomma da cancellare”. Disegnava sempre “alla prima”, evitando la fatica di disegni preliminari. Le sue figure, tracciate a penna e inchiostro, sono spesso al limite della calligrafia, lanciate sulla pagina con un tratto breve ed efficace. Nonostante l’animata, a volte infantile fretta del segno, queste raffinate composizioni sono fissate in quelle che Guston descriverebbe come “posizioni apparentemente predestinate”. Rusheva definì il suo processo creativo come un semplice tentativo di delineare forme già presenti, in filigrana, sulla pagina. Questo sguardo è conseguenza del fatto che Rusheva trovava gran parte dei suoi soggetti nella letteratura. Raffigurava personaggi già completamente disegnati dagli occhi della mente, tratti dalla mitologia classica, da Tolstoj, da Puskin, da Lermontov; eppure l’inventiva e la profonda peculiarità del mondo visivo di Nadya rende difficile considerarle semplici illustrazioni. A volte i suoi disegni seducono per una scioltezza che ricorda Matisse, altre volte – come nei rapidi schizzi dei suoi compagni dai pantaloni a zampa – tradiscono un disagio adolescenziale, avvicinandosi al kitsch anni ‘60, alla moda e ai cartoni animati. I volti dagli occhi umidi, le agili ballerine, gli ussari e i flâneurs che popolano il suo lavoro sono impossibili da classificare.

Vidi per la prima volta i suoi disegni quando avevo sei anni, a Mosca, e cercai per molto tempo d’imitare la sua mano ferma. Durante un viaggio a Mosca, qualche anno fa, frugando tra i miei primi schizzi, fui sorpreso dalla quantità di disegni che la imitavano. Mi appassionai talmente all’idea di saperne di più al riguardo, che incontrai Natalia Usenko, una professoressa di letteratura del liceo che mantiene un minuscolo museo della Rusheva in una classe della scuola frequentata dall’artista, nei sobborghi di Mosca.

Con decine di disegni originali, vetrine che ospitano ordinate composizioni di taccuini di Nadya, strumenti da disegno e uniformi scolastiche, questo strano archivio e memoriale è l’unico sito aperto al pubblico in cui si possono ammirare i suoi disegni dal vivo. La vita della Rusheva, iniziata con la morte di Stalin e conclusasi con l’invasione sovietica della Cecoslovacchia, coincise esattamente con gli anni del disgelo. La sua popolarità negli anni ‘60 era un riflesso dell’aria di speranza che regnava al tempo. Le sue notevoli illustrazioni per *Il Maestro e Margherita*, capolavoro sovversivo di Mikhail Bulgakov pubblicato in quegli anni, sono diventate la sua opera più nota, nonostante Nadya fosse un’artista fondamentalmente apolitica, che ha prosperato nella stanza di decompressione offerta dal rilassamento ideologico dell’epoca.

Nonostante la tragica storia della bambina prodigio scomparsa precocemente che permea i suoi molti memoriali su Internet, la singolare opera di Nadya, molto simile a quella di Francesca Woodman, richiede coinvolgimento a prescindere. Senza l’aura di martirio che ci piace attribuire a coloro che vivono velocemente e muiono giovani.



Nadya Rusheva, *Ivan the Homeless* (after Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita*), 1968. From Nadya Rusheva, *Portraits and Scenes from Mikhail Bulgakov's Novel Master and Margarita*, National Literary Museum and Studio of the Soviet Literary Fund, 1991



Portrait of Nadya Rusheva, ca. mid-1960s



Sanya Kantarovsky, *No Down No Feather* (after Eisenstein), 2015. Courtesy: Stuart Shave/Modern Art, London. Photo: Ben Westoby



Nadya Rusheva, *Hella and the buffet manager Sokov* (after Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita*), 1968. From Nadya Rusheva, *Portraits and Scenes from Mikhail Bulgakov's Novel Master and Margarita*, National Literary Museum and Studio of the Soviet Literary Fund, 1991



Nadya Rusheva, *The Master Thinks* (after Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita*), 1968. From Nadya Rusheva, *Portraits and Scenes from Mikhail Bulgakov's Novel Master and Margarita*, National Literary Museum and Studio of the Soviet Literary Fund, 1991