

# Holding Patterns

Chadwick Rantanen

*text by Jonathan Griffin*

The sculptures of Chadwick Rantanen are like gaps or spatial incisions. Shy and awkward objects, balanced between the desire to appear and visual reticence, they translate "fighting visibility".

Le sculture di Chadwick Rantanen si propongono come fratture o incisioni spaziali. Oggetti timidi e imbarazzati, in bilico tra la volontà di apparire e la reticenza visiva, tradiscono una "visibilità in lotta".



Top, left – "Chadwick Rantanen," installation view, Dan Graham, Los Angeles, 2011. Courtesy: the artist and Jancar Jones Gallery, Los Angeles

Top, right – *Untitled [Drawings #31]* (detail), 2011. Courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo. Photo: Vegard Kleven

Bottom – "More often and in more Places," installation view, STANDARD (OSLO), Oslo, 2012. Courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo. Photo: Vegard Kleven

Opposite – MFA Exhibition, installation view, University of California, Los Angeles, 2010. Courtesy: the artist, Jancar Jones Gallery, Los Angeles and STANDARD (OSLO), Oslo



What is the significance of the fact that “walker balls” are only available for purchase in the United States? They’re not sold in Canada, not in the UK, not in mainland Europe or Asia. Only in the States do manufacturers of tennis balls diversify by producing differently colored and pre-cut balls to fit on the end of walkers (known in other countries as mobility aids or Zimmer frames) in order to facilitate their smooth and scratch-free shuffling across polished floors. Is the salient point here about the integration of medical equipment into American homes? The commercialization of geriatric invalidity? The expediency of customized design? Maybe the interesting thing is the way in which an inexpensive, makeshift addition is so quickly repackaged and marketed? Or is it to do with the meagre ways in which US consumers are happy to assert their individuality, be it with pink, blue or zebra-patterned balls on the legs of their walkers?

Chadwick Rantanen’s work is not, primarily, concerned with national politics or socio-economic conditions. The Los Angeles-based artist set out with far purer, even theoretical intentions: to make a work of art that was entirely benign, one that left no physical trace in the space it was exhibited and which could be adapted to the dimensions of any average-sized gallery. He modified a telescopic aluminum pole, the kind used for window-cleaning brushes or tent-poles. At each end he affixed a grey walker ball (chosen to color-match the metal) that braced the pole at maximum extension, between the floor and the ceiling of the gallery. He soon made more, with different ends and differently colored, textured or sand-blasted surfaces. From the start they were conceived not individually, but as part of a range.

The objects are easily transportable, erectable and dismountable. What’s more, in an exhibition context they are visually reticent. Like Barnett Newman’s “zips” or Fred Sandback’s yarn vectors, they oscillate between asserting themselves as figures in the foreground and receding as gaps or spatial incisions. In pictures (and perhaps too in our imaginations) they lean towards the latter; in reality, their fragile relation to our clumsy bodies tilts them towards the former. These

are awkward, shy sculptures; Rantanen has spoken of them as “fighting visuality.”

Their aesthetic indeterminacy was compounded when he added decorative patterns to the poles; at first these were simply taken from found images, modified for the purpose. The designs were applied to the aluminum with an anodized dye-sublimation process that literally fused the image with the object. The images—multi-colored bows, or tartan—were intended to be as innocuous as possible, the pattern’s repetition ensuring that viewers needed to see no more than a small area to establish that the rest of the object was essentially the same. There were no surprises here. In one instance, the artist created a perforated sticker printed with images of various kinds of metal finishes. The tautology of matching the image to the support was, for Rantanen, a way of prioritizing neither.

For a group show at Clifton Benevento, New York, in 2011, Rantanen covered part of a pole with a pattern excised from another artist’s painting that hung nearby. The sculpture, convolutedly titled *Untitled (Sanya Kantarovsky, Untitled, 2011, Oil & watercolor on linen, 33 x 26 inches)* (2011), fused outward acquiescence to its surroundings with a disconcerting parasitism of Kantarovsky’s work. It appeared to display an embarrassing obliviousness to the social conventions of the group show, according to which each artwork should compliment—rather than upstage or undermine—the others in the space. (This was not, in fact, the case; Kantarovsky is a friend and colleague of Rantanen, and consented to the appropriation.)

It became clear, therefore, that Rantanen was working to expand the ways in which an artwork is expected to behave—and, more to the point, to misbehave. The seemingly infinite available strategies for subversion within contemporary avant-garde creative practice, he realized, are in reality pretty homogenous, long institutionalized by art schools and museums. The most radical option might instead be to fit in, to not make a fuss and to work within a limited palette of given options rather than to try to break new ground. To work inward rather than outward.

It made sense to draw from those spaces that had similar (though perhaps differently intentioned) aesthetic agendas: corporate lobbies, commercial premises, public institutions and hospitals. *Untitled (Glass)* (2010) was an installation inspired by those decorative elements from corporate environments that are installed where an artwork would ordinarily belong, but which have none of an artwork’s troubling uniqueness. These are made from colored sandblasted glass, fixed to the wall with brushed steel pegs. Glass, in sheet form at least, is typically designed to be looked through rather than at; these panels of anaesthetic green, blue and grey frame only the blank wall behind an inch of empty air. Each one tilts to the left and hangs at trouser height, as if not to get in the way of the more important zone of eye-level wall above. The fixtures and sand-blasted borders are varied, but not varied enough to warrant an investigation of the entire sequence. Seeing one is the same as seeing them all.

Rantanen began increasingly to reflect on the visual language of hospitals; unlike corporate headquarters, whose visual priority is to confidently signal wealth and power, hospital décor is intended to soothe, to be unobtrusive, to not interfere in the healing of the patients. It is designed to help. The walker balls that he was using on his telescopic pole sculptures are a somewhat ad hoc domestic extension of this aesthetic. He sourced as many different kinds as were commercially available, and found that in addition to their quiet functionality, they are produced in different colors and patterns. The design of the balls—whether zebra-striped or camouflaged—dictates the color of the aluminum poles. “The balls tell me what to do,” says Rantanen.

By setting up an experimental system, and then adhering to its rules and parameters, what is Rantanen uncovering in these works? Sure, there remains his initial model of an artwork that sets out to do the exact inverse of what is expected of it, thus forming a dry critique of the function that art might take in today’s post-avant-garde culture. Rantanen refers to them as “models for thought,” and perhaps he would prefer them to remain as such. But the specificity of the balls’ designs, and, as already mentioned, the subsequent revelation that they are made purely for the US market, surely point to real-world truths about these objects that perhaps even the artist never foresaw. For instance, who decided that the limited options for establishing one’s individuality through a walker ball would include a military camouflage pattern as well as the Stars and Stripes? That some of the colors are, in his words, “horribly ugly and obnoxious.” Or that, despite the artist’s hope that the lightweight objects would (like André Cadere’s “Barres de Bois”) be easy to transport, their length makes them expensive and inefficient to ship in standard-sized containers. It does not take a huge leap to see metaphorical parallels between the practical shortcomings of Rantanen’s one-size-fits-all system for self-individuation and the socio-political landscape of modern America.

But such observations should not, in Rantanen’s work, be understood as conclusions so much as evidence of the timeliness of his methods. A separate untitled series of fervid abstract pen drawings seems to embody the very attributes—wild, untrammelled self-expression—that his other projects rigorously avoid. That is until one realizes that the drawing is almost identical to the one hanging beside it. In *Untitled [Drawings #31]* (2011), for instance, the same gestures have been repeated across eight sheets of mylar, drawn with a single packet of pens taped together into a giant unwieldy bundle. Despite the drawings’ fragile, Twombly-esque beauty, as with all his work Rantanen seems to be asking us to look away or move along: there’s nothing to see here.

Per quale motivo le palle applicate ai deambulatori (*walker ball*) si possano acquistare solo negli Stati Uniti? Non sono vendute in Canada, né in Gran Bretagna, e neppure in Europa continentale o in Asia; è solo negli Stati Uniti che le manifatture di palle da tennis diversificano la produzione fabbricando palle pre-tagliate di diversi colori da inserire alle estremità delle gambe dei deambulatori (conosciuti in altri paesi come “sostegni alla deambulazione” o “zimmer frames”) al fine di facilitare uno spostamento senza attrito che non lasci graffi sui pavimenti lucidi. Il punto saliente è forse l'integrazione dei dispositivi medici nelle case americane? La mercificazione dell'invalidità geriatrica? L'opportunità di un design personalizzato? Può darsi che il dato interessante sia il modo in cui un'aggiunta a basso costo e improvvisata sia così velocemente riconfezionata e commercializzata? O riguarda i grami modi con cui i consumatori statunitensi sono felici di affermare la loro individualità, che sia con palle rosa, blu, o a pattern zebrato sulle gambe dei loro deambulatori?

Il lavoro di Chadwick Rantanen non è principalmente interessato alle politiche nazionali o alle condizioni socio-economiche. L'artista, di base a Los Angeles, parte da intenzioni molto più pure, persino teoretiche: creare un lavoro che sia interamente benigno; un lavoro che non lasci tracce fisiche nello spazio in cui viene presentato e che si possa adattare alle dimensioni di ogni galleria di media grandezza. Egli ha modificato un palo telescopico d'alluminio, del tipo usato per le spatole tergivetri o per i paletti da tenda. A ciascuna terminazione ha attaccato una palla da deambulatore grigia (scelta per accordarsi cromaticamente con il metallo) che ha fermato il palo, alla massima estensione, fra il pavimento e il soffitto della galleria. Presto ne ha fatti altri, con estremità diverse e diversamente colorate, superfici con una trama o sabbiate. Fin dall'inizio sono state concepite non individualmente, ma come parte di una serie.

Gli oggetti sono facilmente trasportabili, erigibili e smontabili. Per di più, in un contesto espositivo, sono visualmente reticenti. Come le cerniere di Barnett Newman o i vettori di filo di Fred Sandback, essi oscillano fra l'auto-attezzarsi come figure in primo piano e il recedere come fratture o incisioni spaziali.

In foto (e forse anche nelle nostre immaginazioni) propendono per le ultime; in realtà, la loro fragile relazione con i nostri corpi sgraziati propende verso le prime. Queste sono sculture imbarazzate, timide; Rantanen ne parla come di “visualità in lotta”.

La loro indeterminata estetica è aggravata quando l'artista aggiunge sui pali dei motivi decorativi; all'inizio, questi ultimi erano semplicemente ricavati da immagini trovate, modificate a quello scopo. I motivi erano applicati all'alluminio con un processo di pittura anodizzata a sublimazione che fondeva letteralmente l'immagine con l'oggetto. Le immagini – archi multicolore o tartan – volevano essere quanto più possibile innocue, la ripetizione del motivo prevedeva che gli spettatori avessero bisogno di vederne solo una piccola area per stabilire che il resto dell'oggetto fosse essenzialmente uguale. Non c'erano sorprese. In un'occasione, l'artista aveva creato un adesivo perforato, stampato

con le immagini di vari tipi di finiture metallizzate. La tautologia di abbinare l'immagine al supporto era, per Rantanen, un modo per non dare priorità a nessuno dei due.

Per una collettiva da Clifton Benevento, a New York, nel 2011, Rantanen ha coperto parte di un palo con un motivo ricavato dal dipinto di un altro artista che era appeso lì accanto. La scultura, dal convulso titolo di *Untitled (Sanya Kantarovsky, Untitled, 2011, Oil & watercolor on linen, 33 x 26 inches)* (2011), aveva fuso l'apparente accettazione dei suoi dintorni con un parassitismo sconcertante nei confronti del lavoro di Kantarovsky. L'opera sembrava mostrare un'imbarazzante dimenticanza delle convenzioni sociali di una collettiva, secondo cui ciascun lavoro dovrebbe omaggiare – piuttosto che superare o minare – gli altri nello spazio. (Questo non è stato, infatti, il caso; Kantarovsky è un amico e collega di Rantanen, e ha acconsentito all'appropriazione).

Si è reso manifesto, tuttavia, il fatto che Rantanen stesse lavorando per espandere i modi in cui ci si aspetta che un lavoro debba comportarsi – e, più precisamente, comportarsi male. Rantanen ha capito che le strategie apparentemente infinite, disponibili per il sovvertimento dall'interno della pratica creativa dell'avanguardia contemporanea sono, in realtà, piuttosto omogenee, da tempo istituzionalizzate dalle scuole d'arte e dai musei. L'opzione più radicale potrebbe essere, invece, adeguarsi, non creare trambusto e lavorare attraverso una gamma limitata di azioni date, piuttosto che cercare la conquista di nuovi territori. Lavorare verso l'interno piuttosto che verso l'esterno.

Aveva senso ispirarsi a quegli spazi che avevano intenti estetici simili (sebbene forse intenzioni diverse): hall aziendali, immobili commerciali, istituzioni pubbliche e ospedali. *Untitled (Glass)* (2010) è un'installazione ispirata a quegli elementi decorativi di ambienti aziendali che sono installati dove di solito potrebbe stare un'opera d'arte, ma che non possiedono la medesima disturbante unicità di un'opera. Sono fatti di vetro smerigliato colorato, fissati al muro con ganci di acciaio spazzolato. Il vetro, almeno sotto forma di lastra, è tipicamente progettato per guardarci “attraverso” piuttosto che “verso”; questi pannelli di anestetici verdi, blu e grigi incorniciano solo il muro spoglio dietro a un paio di centimetri d'aria. Ciascuno è inclinato verso sinistra ed è appeso ad altezza pantaloni, come se non volesse stare nella zona più importante del muro sovrastante, a livello degli occhi. Le armature e i bordi smerigliati sono vari, ma non abbastanza da meritare un'investigazione dell'intera sequenza. Vederne uno è vederli tutti.

Rantanen ha iniziato sempre di più a riflettere sul linguaggio visivo degli ospedali; diversamente dai quartieri generali delle aziende, la cui priorità visiva è di segnalare con sicurezza ricchezza e potere, la decorazione ospedaliera è intesa per lenire, per non essere appariscente, per non interferire con la guarigione dei pazienti. È progettata per aiutare. Le *walker ball* che l'artista usa sulle sue sculture a pali telescopici sono, in qualche modo, un'estensione domestica *ad hoc* di quest'estetica. Egli si è procurato tanti differenti tipi di *walker ball* quanti erano commercialmente disponibili e ha trovato che, oltre

alla loro sobria funzionalità, erano prodotti in differenti colori e motivi. Il motivo sulle palline – che fosse zebrato o mimetico – ha determinato il colore dei pali d'alluminio. “Le *walker ball* mi hanno detto cosa fare”, sostiene Rantanen.

Cosa sta svelando l'artista con questi lavori, nati dalla creazione di un sistema sperimentale, e poi dall'adesione alle sue regole e ai suoi parametri? Senza dubbio, rimangono il suo modello iniziale di un'opera che ha voluto fare l'esatto inverso di ciò che ci si aspetta da lei, formulando in questo modo una secca critica alla funzione che l'arte potrebbe assumere nell'attuale cultura post-avanguardista. Rantanen si riferisce a questi lavori come a “modelli di pensiero”, e forse preferirebbe che restassero tali. Ma la specificità dei motivi sulle palline, e come già menzionato, la susseguente rivelazione che esse sono fabbricate unicamente per il mercato statunitense, sicuramente segnala verità di questi oggetti che forse neppure l'artista aveva mai intuito. Per esempio, chi ha deciso che le opzioni limitate per stabilire l'identità individuale attraverso una *walker ball* avrebbero incluso un motivo mimetico militare così come uno a stelle e strisce? Che alcuni dei colori sono, nelle parole dell'artista, “orribilmente brutti e repugnanti”. O che, nonostante la speranza dell'artista che oggetti leggeri (come i “Barres de Bois” di André Cadere) sarebbero stati facili da trasportare, la loro lunghezza li ha resi costosi e inefficienti da spedire in contenitori di grandezza standard. Non occorre un gran salto d'immaginazione per vedere i paralleli metaforici fra le scorciatoie pratiche del sistema una-misura-per-tutti di Rantanen per l'auto-identificazione e il panorama socio-politico dell'America moderna.

Ma tali osservazioni non dovrebbero, nel lavoro di Rantanen, essere intese come conclusioni tanto quanto testimonianze del tempismo dei suoi metodi. Una serie a parte di fervidi disegni senza titolo a penna sembra incarnare proprio quegli attributi – selvaggia auto-espressione priva di vincoli – che i suoi altri progetti evitano rigorosamente. Questo finché uno non capisce che il disegno è quasi identico a quello appeso al suo fianco. In *Untitled [Drawing #31]* (2011), per esempio, gli stessi gesti sono stati ripetuti attraverso otto fogli di mylar, tracciati con un solo pacchetto di penne legate insieme in un gigantesco e poco maneggevole fascio. Nonostante la fragile, Twombly-esca, bellezza dei disegni, come per tutti i suoi lavori, Rantanen sembra chiederci di guardare altrove o di procedere oltre: non c'è niente da vedere qui.



*Telescopic Pole (Green Camouflage)*, 2012. Courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo  
Photo: Vegard Kleven