Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Artikel: Kosmische Fiktion und Funktion : das Versprechen in Corey McCorkles Werk = Cosmic fiction and function : the promise of Corey McCorkle's work

Autor: Végh, Christina / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680722

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KOSMISCHE FIKTION UND FUNKTION
DAS VERSPRECHEN IN COREY McCORKLES WERK

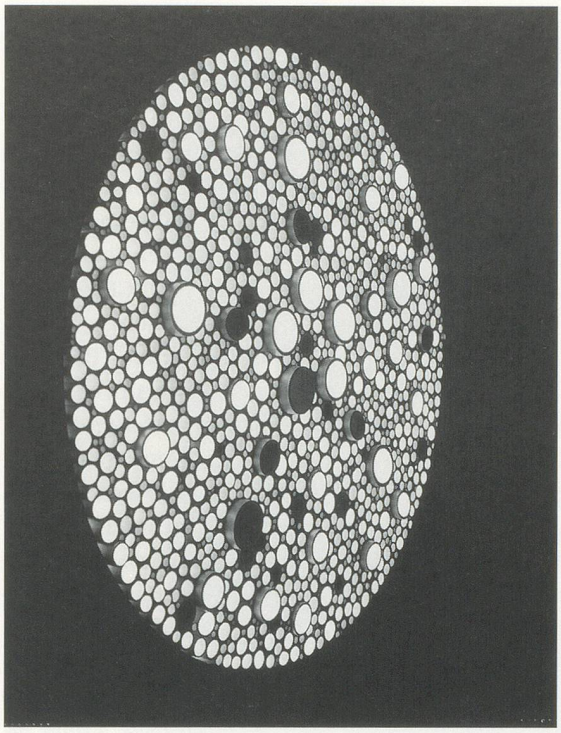
CHRISTINA VÉGH

«Sie hatten mich gefragt, wie ich mich aus der endlichen Dimension erhebe, wenn mir danach zumute ist. Ganz bestimmt nicht mittels der Logik. Logik ist das Allererste, das Sie verscheuchen müssen.»
«Kennen Sie Adam?», fragte ihn Teddy. «Ob ich wen kenne?»
«Adam. Aus der Bibel?»
Nicholson lächelte. «Nicht persönlich», sagte er trocken. (...) «Sie erinnern sich doch an den Apfel, den Adam im Garten Eden ass und von dem auch in der Bibel die Rede ist?», fragte er. «Wissen Sie, was in dem Apfel war? Die Logik. Logik und intellektueller Kram. Das war alles, und etwas anderes war nicht drin. Und deshalb – darum dreht sich's nämlich – müssen Sie sich leer machen, wenn Sie die Dinge sehen wollen, wie sie wirklich sind.»[1)]

Utopieentwürfe sind Indikatoren der Unzufriedenheit: als Leitbild zum Besseren, gar Idealen, nicht selten auch im Sinne einer Korrektur, ein Stück Realsatire, entwickelt angesichts der Enttäuschung durch das Diesseitige. Als Projektionsfeld kristallisiert sich in ihnen bekanntlich am pointiertesten die momentane Befindlichkeit. Will man über eine bestimmte historische Epoche etwas wissen, konsultiert man ein ihr entsprungenes Wunschbild. Projektionen eines besseren Zustands erlauben präzise Rückschlüsse auf die erfahrenen Defizite. So äussern und veräussern sich im Entwurf des Ideals die Denkbewegungen der Entstehungszeiten gewissermassen in reinster Form.

CHRISTINA VÉGH ist künstlerische Leiterin des Bonner Kunstvereins.

Und so konfiguriert sich auch die Utopie (griech. Nirgendheim) und der zu ihr führende Weg stetig neu. Dem Genre der Reisebeschreibung folgend, finden wir ihn in Thomas Morus' *Utopia*, in Francis Bacons *Neu-Atlantis* bis hin zu Sciencefiction-Erzählungen. Der Weg ist das Ziel: Es ist kaum ein Zufall, dass sich die Reise, das Unterwegssein und darin verborgen die läuternde Wandlung und Transformation als ikonographisches Motiv herausgebildet haben. Der Übergang oder die Passage sind wichtige Indikatoren für politische Reformbewegungen oder Ideologien sowie notwendige Setzungen in Vorstellungen vom Jenseitigen. Die menschliche Odyssee auf der Suche nach einer besseren Welt macht sich an der pantheistischen Hinwendung zur sublimen Naturerfahrung und Spiritualität fest, ebenso an philantropischen Reformbewegungen und anderen, so genannten alternativen Lebensentwürfen, die in den Kommunen des Flower-Power oder der Newage-Bewegung zum Ausdruck kommen. Auch die Kunst wurde in den Dienst genommen: Farbig leuchtende Kirchenfenster und zahlreiche Gemälde der Beweinung Christi haben in der christlichen Hemisphäre zu transzendentalen Erfahrungen geführt; die Moderne und ihre vergeistigte Abstraktion wiederum schafften Realitäten ausserhalb ihrer eigenen Bedingungen. Auf ganz pragmatischem Weg zielte die Gestaltung der Lebenswelt in ihrer Gesamtheit – angestrebt durch Reformbewegungen wie *Arts and Crafts*, Jugendstil, die Erfindung des Designs und die Architektur der Moderne – auf gesellschaftliche Transformation ab.



COREY McCORKLE, WIDTH OF CIRCLE, 2003, UV inkjet and plywood, 44" diameter, installation view, Maccarone Inc., New York / WEITE DES KREISES , UV Inkjet und Sperrholz, Durchmesser, 111,7 cm. (PHOTO: ADAM REICH)

Dies sind einige der operativen Felder, in denen Corey McCorkle künstlerisch ansetzt. Seine Werke sind zwischen architektonischer Intervention, Skulptur und Installation anzusiedeln und bleiben trotz der unterschiedlichen Äusserungsformen immer Gefässe, die vermitteln: zwischen Natur und Design, Kosmischem und Handwerklichem, zwischen Licht und Dunkel, oben und unten, Himmel und Erde oder Diesseitigem und Jenseitigem. So trifft man beispielsweise auf einen Heiligenschein: Die Umrisse einer Kreisscheibe zeichnen sich vor einem ebenfalls kreisförmig kanalisierten Lichtschlitz ab. HEILIGENSCHEIN (2004) besteht aus zwei Kreissegmenten, die runde Fensteraussparungen bis auf den erwähnten Lichtschlitz abdecken. Die Scheiben sind beweglich, das heisst dem Lichteinfall entsprechend justierbar. Nachts erfolgt die Umkehrung des Phänomens: Die weissen Scheiben, die tagsüber das Licht aussparen, verwandeln sich bei Dunkelheit zu sachte leuchtenden hellen Kreisflächen. Im Ablauf von Nacht und Tag folgen wir Corey McCorkle auf kosmischen Pfaden, die den Vollmond zum Heiligenschein werden lassen, um später nochmals ganz anders als JESUS CHRIST SAYS SHE IS THE SUN (Jesus Christus sagt, sie ist die Sonne, 2005) zu erscheinen. Bei dieser Plakatarbeit, die in der Kunsthalle Bern zugleich den Titel zur Ausstellung lieferte, kommt einiges zusammen: Sonne und Licht als Hort allen Entstehens werden mit der christlichen Figur des Erlösers gekoppelt. Entsprechend zahlreichen naturreligiösen Auffassungen, in denen der Quell des Ursprungs im weiblichen Prinzip gesehen wird, erfährt die Heilsfigur eine geschlechtliche Umwandlung. Am Anfang waren zwei kreisrunde Öffnungen, einfache Fenster.

Die Idealform des Kreises taucht in Corey McCorkles Werk immer wieder auf. HEILIGENSCHEIN hat der Künstler für den Eingangsbereich des Bonner Kunstvereins entworfen, unter der Vorgabe, diesen zwischen Strassenraum und Ausstellungsraum vermittelnden Übergangsraum – bis zur vorläufig endgültigen Transformation des Ortes durch die geplante Renovierung – ein Jahr lang zu bespielen. Die Kreisform setzt sich im Raum fort durch fünf von McCorkle um einen Pfeiler gruppierte Hängeliegen mit Feder-Seil-Aufhängung von Mies van der Rohe. GETTING AWAY FROM GETTING AWAY (MIES) – Dem Entkommen entkommen (Mies), 2004 –, selbst der Titel kreiselt, ist ein Dispositiv zur kollektiven Meditation.[2)] Die Besucher sind eingeladen, federnd zu liegen und dabei nahezu unmerklich in einen Schwebezustand zu gleiten. Corey McCorkles Intervention ist hier für einmal tatsächlich funktional nutzbar. Dem Lotussitz, der im fernöstlichen Kulturraum eine selbstverständliche Stellung zur Meditation darstellt und seit dem Aufkommen zahlreicher Yogaseminarien auch Zivilisationsbedrängten im Westen zum Begriff wurde, widmete McCorkle mehrere Werkreihen. FOR GREATER VELOCITY TOWARDS GRACE (Für grössere Beschleunigung in Richtung Gnade 1997–2003), aus transparentem Acryl gegossen, und NEW LIFE EXPO (Expo des Neuen Lebens 1998), fünf wiederum im Kreis angeordnete Sitzvorrichtungen, bieten Hilfestellung zur Meditationshaltung und damit ein Versprechen auf Erlösung. Während die erste der beiden Skulpturen von einer eleganten, ja sublimen Formharmonie geprägt ist, nimmt die zweite durch das allumfassende ornamentale Muster einen psychedelischen Charakter an. Als

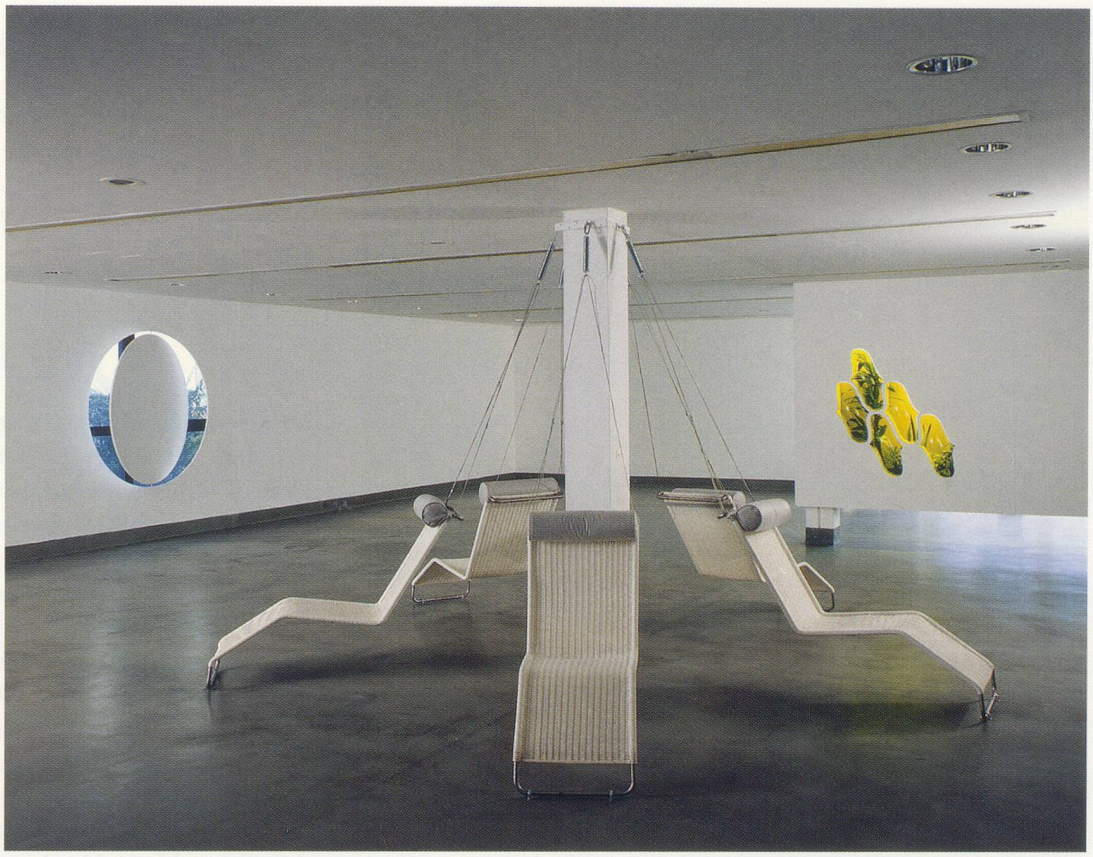
ortsspezifische Installation für das Navy Pier Convention Center in Chicago entworfen, ist die Sitzgruppe mit einem Stoff ausgekleidet, der an gängige ornamentale Teppichverkleidungen in Messegebäuden, aber auch an Entwürfe der frühen Reformbewegungen eines William Morris anklingt: Eine subtile Verquickung der Heilsversprechen von Kommerz und fernöstlicher Spiritualität und reformatorische Versöhnung zwischen pflanzlichem Wachstum, technischer Reproduzierbarkeit und LSD-Trip.

Mit der Verbindung unterschiedlicher Bereiche – die architektonischen, historischen und kulturellen Prädispositionen der Ausstellungsorte sind dabei immer zentral – eröffnen sich überraschende Sinnzusammenhänge, welche die menschliche Suche nach etwas Übergeordnetem ansprechen. Im Untergeschoss der Kunsthalle Bern fräste McCorkle ein Kreissegment aus dem Parkett heraus, um es – entsprechend dem Winkel zur Erdachse – um 23,5 Grad gedreht wieder einzusetzen (23. 5. 2005). Der altehrwürdige Parkettverlauf ist empfindlich gestört, die Besucher dabei unsicher, ob sie sich auf der rund markierten Plattform bewegen. Dabei geht es um ein gedankliches Purzeln um die Erdachse, derweil sich die Kunsthalle und deren Besucher neu erden. Die minimalen Setzungen McCorkles zeichnen sich durch eine asketische Haltung aus, zu der sie gleichsam auffordern. Den stetig wiederkehrenden, idealtypischen Kreis, zeichenhaft für Vollkommenheit und Gleichklang, nutzt McCorkle als entleerte Elementarform zur Passage. WIDTH OF CIRCLE (Weite des Kreises, 2003) besteht aus zahlreichen in unterschiedlicher Länge zugeschnittenen Bambussprossen, die in einer ausgesparten Kreisform in der Wand lediglich durch den Druck des offenen Radius zusammengehalten werden. Die bestechende Ökonomie der Mittel, gepaart mit dem wichtigsten Agenten, dem modulierenden Licht, lässt die lakonische Setzung elegischen Charakter annehmen, eine Gegenwartsform der Vergangenheit.

Ziehe eine Linie von Malta nach Lampedusa. Nimm an, das sei der Radius eines Kreises. Und irgendwo innerhalb dieses Kreises bildete sich am Abend des 10. Juni eine Wasserhose, die fünfzehn Minuten lang tobte. Lange genug, um die Schebecke[3] *zwanzig Meter hochzuheben, dass sie wirbelte und ächzte (...), und sie wieder auf ein Stück Mittelmeer zu schleudern, dessen Oberfläche – mit ihren Gischtkämmen, Tanginseln und Millionen von Wasserspiegeln, die später Teile des Spektrums einer erbarmungslosen Sonne einfingen – durch nichts erkennen liess, was seit diesem stillen Junitag unter ihr lag.*[4]

Im Unterschied zu Künstlern wie etwa Jorge Pardo, Tobias Rehberger oder auch Dan Peterman führt McCorkle in seinen zwischen Skulptur und Architektur ansetzenden Werken emotive Elemente ein. Ausgehend von der Formensprache der Moderne und ihrer semantischen Spur eines reformatorischen Anspruchs, lädt er sie mit der Qualität des Sublimen auf. Das Medium Licht spielt dabei oft eine zentrale Rolle. Sehr wohl um die Kathedralen der Moderne wissend und ausgehend von mancherorts konkret gewordenen und mehr oder weniger erfolgreichen utopischen Modellen – beispielsweise dienten ihm die Findhorn-Kommune in Schottland oder die real gewordene Idealstadt eines Le-Corbusier-Schülers, Auroville in Indien, als Ansatzpunkte – holt McCorkle zu weitaus bescheideneren, wenn man so will, ruinösen Kathedralen aus. Seine Werke,

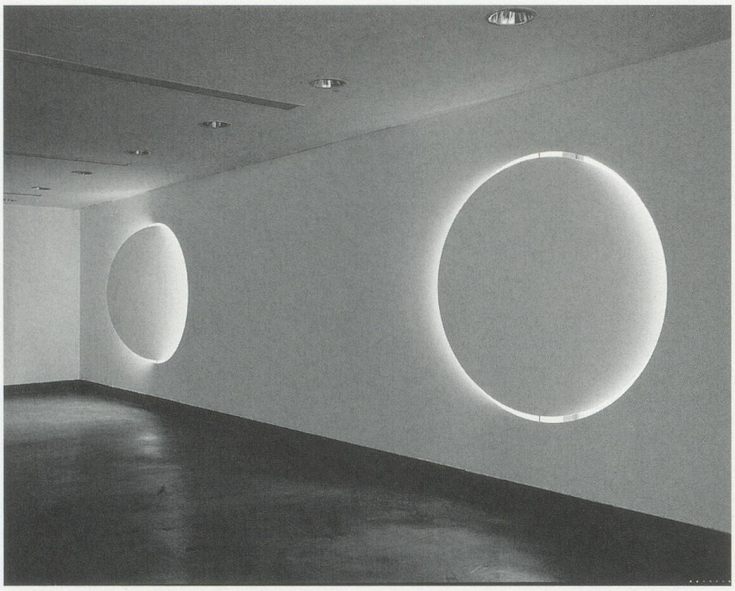
COREY McCORKLE, CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX, 2004, terrarium with yellow acrylic elements, 103 1/2 x 56 1/4", installation view, Bonner Kunstverein / KRISTALLKETTENBRIEFKOMPLEX, geschlossenes Pflanzenterrarium mit gelben Plexiglaselementen, 263 x 143 cm. (PHOTO: ACHIM KUKULIES)



COREY McCORKLE, GETTING AWAY FROM GETTING AWAY, 2004, installation with 5 suspended chairs, installation view, Bonner Kunstverein / DEM ENTKOMMEN ENTKOMMEN, Installation mit 5 Hängeliegen, Ausstellungsansicht. (PHOTO: ACHIM KUKULIES)

immer mit einer Ökonomie der Mittel operierend, schreiben sich in bestehende Kontexte ein und spinnen von da aus ihr Eigenleben weiter.

Eine gelbe Transparentfolie an einer Fensterfront reicht aus um golden schimmerndes Licht in den Raum einzuführen, SONIC NIMBUS (NEW RUIN) – Akustischer Nimbus (erneutes Verderben), 2002. Andernorts sind gelbe, in ein von innen beleuchtetes Terrarium eingelassene Plastikwaben für die feierliche Inszenierung der darin befindlichen kleinen, eigengesetzlichen Pflanzenwelt verantwortlich – CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (Kristallkettenbriefkomplex, 2004). Die ortsspezifische Installation im Eingang des Bonner Kunstvereins verweist auf die ehemalige Funktion als Blumenmarkthalle. Neben der Pflanzenwelt, einer Welt in der Welt, wäre als weiteres spezielles Biotop die Kunstwelt zu nennen. CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (OVERTURE) (2005) taucht den Kunstraum, wie er sich im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert mit grosszügigen Oberlichtern herausgebildet hat, in goldenes Licht, während gleich im Anschluss CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (DARK EPISODE) (2005) einen weiteren Ausstellungsraum schauerlich verdunkelt. Insgesamt 280 der eingelassenen Glasscheiben in den Oberlichtern der Kunsthalle Bern hat McCorkle durch amorphe, farbige Plastikblasen ersetzt. Die gesellschaftliche Disposition, auf der die Errichtung eines solchen Baus fusst, wird sichtbar. Transparente gelbe Plastikeinlagen, die den Eingang in goldenes Licht tauchen, zelebrieren den glorreichen Siegeszug der Freiheit der Künste im Kunstraum, während ein gänzlich mit schwarzen Plastikblasen ausgestatteter Oberlichtsaal die uns aus der Dunkelheit füh-



COREY McCORKLE, HALO, 2004, MDF and steel, 94,5" diameter, installation view, Bonner Kunstverein / HEILIGENSCHEIN, MDF und Stahl, 243 cm Durchmesser, Ausstellungsansicht. (PHOTO: ACHIM KUKULIES)

rende Erleuchtung (durch die Kunst) möglich macht. Auch hier folgt die Form der Ökonomie der Mittel. Der Luftdruck und die spezifische Elastizität des Plastiks bestimmen die jeweilige Höhe der individuellen Volumen der Waben.

Ohne Pathos und Ironie führen McCorkles architektonische Improvisationen immer zu gesellschaftlichen Prädispositionen zurück und laden sich zugleich mit überraschenden, fiktionalen Momenten auf, die ein Versprechen von kosmischen, allumfassenden Kräften suggerieren. Der Kreis kreiselt, im Fall von Bern scheint sich der Boden zu drehen, der Himmel zu glühen und wieder im Gewitter zu verdunkeln. Dazwischen eine Passage zum Mond: SOLAR WIND SETTING (Sonnenwindszenario, 2005), eine Reihe heliumgefüllter Kissen aus Aluminiumfolie, die auf Initiative von Berner Forschern bei der ersten Mondlandung erdunabhängige Sonnenstrahlung einfing.[5] Während der Ausstellung gleiten die Objekte langsam zu Boden. Andernorts geht die Sonne auf: eine Folge von Werbeclips, in denen eine Reihe von Frauen fortwährend die Hände vor das Gesicht halten. In der in Serie geschalteten Gestik manifestiert sich eine hebende und kreisende Bewegung. Bei RISING SUN (Aufgehende Sonne, 2005) handelt es sich um eine animierte Collage japanischer Prostituierter, die ihre sexuellen Reize durch keusches Verbergen preisgeben und dabei den Betrachter fortwährend zu begrüssen scheinen. Kulturelle Codes fügen sich zu einer Ornamentik, die zum kosmischen Sonnenaufgang überführt.

Wie die Zeit steht der Kreis niemals still. Beide – die Zeit mit ihrem Regelwerk von Tag und Nacht und wechselndem Lichteinfall wie der Kreis in formaler und struktureller Hinsicht – spielen in McCorkles Werk eine tragende Rolle. Der Künstler leitet mit zirkulären Bewegungen Passagen zur kosmischen Fiktion ein. Jede Sciencefiction entwickelt sich vor dem Hintergrund real erlebter Defizite. McCorkles kosmische Fiktion hebt von gesellschaftlichen Prädispositionen und dazu gehörenden Wunschbildern ab, um zu weit übergreifenden Systemen zu gelangen. Derwische tanzen lang anhaltend im Kreis, um in Trance zu geraten. McCorkle lädt uns ein, den Adamsapfel der Ratio zu verschmähen, um – für kurze Momente zumindest – grössere Zusammenhänge zu erfahren.

1) J.D. Salinger, *«Teddy»,* aus dem Engl. übers. v. Elisabeth Schnack, in: *Neun Erzählungen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2005, S. 182.

2) Dies ist ganz im Sinne der eingefügten Readymades: In Entwurfsskizzen hat Mies van der Rohe die Hängeliegen, die er im Übrigen für das Haus Lange in Krefeld 1935 entwickelt hat, selbst im Kreis angeordnet. Was dem Urheber letztlich in der Umsetzung nie gelungen war, hat McCorkle mit seiner Installation im Bonner Kunstverein komplettiert.

3) Schebecke: arabischer Schiffstyp des 18. und 19. Jahrhunderts.

4) Thomas Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 529.

5) Das Format der Kissen entspricht denjenigen, die Andy Warhol 1966 entwarf.

COSMIC FICTION AND FUNCTION
THE PROMISE OF COREY McCORKLE'S WORK

CHRISTINA VÉGH

'You asked me how I get out of the finite dimensions when I feel like it. I certainly don't use logic when I do it. Logic's the first thing you have to get rid of [...] You know Adam?' Teddy asked him.
'Do I know who?'
'Adam. In the Bible.'
Nicholson smiled. 'Not personally,' he said dryly.
[...] 'You know that apple Adam ate in the Garden of Eden, referred to in the Bible?' he asked. 'You know what was in that apple? Logic. Logic and intellectual stuff. That was all that was in it. So—this is my point—what you have to do is vomit it up if you want to see things as they really are.'
—J.D. Salinger, *Teddy*

Designs for utopias are indicators of dissatisfaction: they are guidelines for improvement, even ideals, and not infrequently, reality-satires as kinds of remedies, and they are inspired by disappointment with the world as it is. As fields of projection, they essentially crystallize a current state of mind. The best way to learn about a specific historical age is to examine the wishes and ideals that it spawned. By projecting notions of ideal conditions, precise inferences can be made about perceived deficits. The thoughts that have inspired times of change find their purest expression in the process of delineating those ideals.

Hence, utopias (Greek for "not place"), and the paths that lead to them, undergo constant reconfiguration. Those paths include the genre of the travelogue, as in Thomas More's *Utopia*, Francis Bacon's *New Atlantis* contemporary science fiction. The path is the goal: it is no wonder then that the journey, the fact of being on the move, and traveling's purifying and transformative potential have become iconographic motifs. Transition or passage is an important indicator of political reform movements or ideologies, as well as a necessary set piece in envisioning the beyond. The human odyssey, the quest for a better world, variously takes inspiration from a pantheistic devotion to the sublime experience of nature and spirituality, from philanthropic reform movements, and from other designs for so-called alternative societies, such as Flower Power or New Age communes. Art has also been enlisted: colorful, luminous church windows and countless paintings of the Lamentation of Christ have led to transcendental experiences in the Christian hemisphere; modernism and its rarefied abstraction have in turn created realities beyond their own condition. Design for the way we live our lives has consistently and quite pragmatically targeted social transformation—from reform movements like Arts and Crafts and Jugendstil to the invention of design as a field and the architecture of modernism.

These are a few of the operative fields that inform Corey McCorkle's artistic project. Despite diverse forms of expression, his works, hybrids between architectonic intervention, sculpture, and installation, always function as communicators between nature and design, the cosmic and the crafted, light and dark, top and bottom, heaven and earth, or the here-

CHRISTINA VÉGH is the director of the Bonn Kunstverein.

and-now and the beyond. A case in point: McCorkle's HEILIGENSCHEIN (Halo, 2004). In this work, the outline of a circle appears in front of light channeled through a slit, created by embedding a circular disk in a slightly larger opening cut out of the wall. The amount of light can be adjusted by moving the disks. At night the phenomenon is seen in reverse: The white disks that blank out the light by day are transformed into softly glowing circles. Throughout the course of night and day, we follow McCorkle's cosmic paths that turn the full moon into a halo, only to appear in an entirely different guise later, in the work JESUS CHRIST SAYS SHE IS THE SUN (2005). This work, in the exhibition of the same name, is pregnant with meaning: sun and light as the sanctuary of becoming are coupled with the Christian figure of the savior. In keeping with the philosophy of countless natural religions, which see the female principle as the source and origin of all things, the figure of the savior undergoes a change of gender. In the beginning, there were two perfectly circular openings, simple windows.

The ideal form of the circle is a frequent motif in McCorkle's work. The artist designed HEILIGENSCHEIN for the entrance hall of the Bonn Kunstverein, a location that mediates between street and gallery, and he specified that it remain in place for a year, until the completion of preliminary renovations of the venue. The circular shape additionally reverberates in the space through five spring-suspended lounge chairs by Mies van der Rohe, which McCorkle grouped around a column. GETTING AWAY FROM GETTING AWAY (MIES), 2004—the title is also circular in structure—provides a setting for collective meditation.[1] Visitors are invited to lie down and slip off almost imperceptibly into a state of gently rocking suspension. For once, McCorkle's intervention is utilitarian and functional. The artist has devoted several series of works to the lotus position, a perfectly natural position for meditation in the Far East and popular among civilization-weary Westerners attending untold numbers of Yoga classes. The two works, FOR GREATER VELOCITY TOWARDS GRACE (1997–2003), cast in transparent acrylic, and NEW LIFE EXPO (1998), five seats also arranged in a circle, offer assistance in maintaining the proper pose for meditation and thus the promise of salvation. While the first of the two sculptures is characterized by its elegant, indeed sublime harmony of form, the second is covered with a near psychedelic pattern. Designed as a site-specific installation for Navy Pier Chicago's convention center, the group of chairs is covered with a fabric that not only recalls standard decorative carpeting at trade fairs but also early reform movements such as William Morris's designs: a subtle conflation of the promise of commercial salvation, Far Eastern spirituality, and conciliatory reform situated somewhere between natural plant growth, technical reproducibility, and an LSD high.

The combination of different fields (the architectural, historical, and cultural susceptibilities of each venue are always a central concern) produces surprising shifts in meaning that reflect the human quest for higher powers. In his piece 23.5 (2005), McCorkle sawed a circle out of the parquet floor in the basement of the Kunsthalle Bern, rotated it by twenty-three and a half degrees to match the angle of the earth's axis, and reinserted it. Having been thus disturbed, the pattern of the venerable parquet floor is now out of kilter, generating an impression that makes visitors wonder whether they are standing on a movable platform. Thanks to these conceptual somersaults around the earth's axis, both the Kunsthalle and its visitors have once again been earthed. We are called upon to share the ascetic attitude that characterizes McCorkle's minimalist projects. He uses the constantly recurring ideal of the circle, symbol of perfection and consonance, as an emptied, elementary form of passage. WIDTH OF CIRCLE (2003) consists of numerous bamboo shoots cut to varying lengths and held together in a circular shape on the wall only by the pressure of its open radius. This striking economy of means in combination with the most important agent—modulating light—invests the laconic piece with an elegiac character, a contemporary form of the past, akin to Pynchon's literary journey in *V.*:

Draw a line from Malta to Lampedusa. Call it a radius. Somewhere in that circle, on the evening of the tenth, a waterspout appeared and lasted for fifteen minutes. Long enough to lift the xebec fifty feet, whirling and creak-

COREY McCORKLE, NEW RUIN (SONIC NIMBUS), 1997, foamcore and steel, 156 x 24", installation view, Stephen Friedman Gallery, London / ERNEUTES VERDERBEN (AKUSTISCHER NIMBUS), Schaumstoffkern und Stahl, 390 x 60 cm, Ausstellungsansicht. (PHOTO: STEPHEN FRIEDMAN GALLERY)

ing, Astarte's throat naked to the cloudless weather, and slam it down again into a piece of the Mediterranean whose subsequent surface phenomena—whitecaps, kelp islands, any of a million flatnesses which should catch thereafter part of the brute sun's spectrum—showed nothing at all of what came to lie beneath, that quiet June day.[2)]

In contrast to artists like Jorge Pardo, Tobias Rehberger, or Dan Peterman, McCorkle adds emotive elements to an artistic terrain that lies between sculpture and architecture. Taking as his point of departure the formal idiom of modernism and the semantic trail of its reforming nature, he imbues it with the quality of the sublime. The medium of light plays a central role. McCorkle is well aware of the cathedrals of modernism and has at times taken inspiration from concretized, more or less successful utopian models, such as the Findhorn Community in Scotland or the ideal city, Auroville, built by a Le Corbusier student in India. But McCorkle's cathedrals do not compare, being much more modest and, if you will, ruinous. His works, with their characteristic economy of means, are inscribed within a specific context, from which they proceed to elaborate a life of their own.

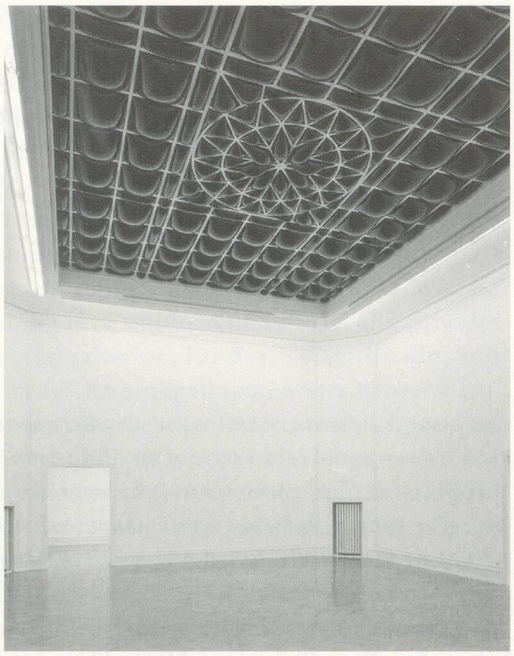
Transparent yellow film on a glass wall is enough to bathe a room in luminous golden light: SONIC NIMBUS (NEW RUIN), 2002. Elsewhere yellow plastic honeycombs are inserted in a terrarium that is illuminated from within, generating a celebratory atmosphere for the small, self-governing plant world that it contains: CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (2004). The site-specific installation in the entrance hall of the Bonn Kunstverein echoes the venue's former function as a wholesale flower market. In addition to the plant world, a world within a world, there is another special habitat that deserves mention, the art world. CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (OVERTURE), 2005, immerses one gallery in golden light thanks to the large skylights of its late nineteenth-century architecture, only to be followed by another eerily darkened gallery: CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (DARK EPISODE), 2005. McCorkle removed two hundred and eighty panes from the skylights, put amorphous, colorful plastic bubbles in their place—and brought to the fore the social implications that motivated the construction of the building. Translucent, yellow plastic bubbles immerse the entrance in golden light, celebrating art's glorious and triumphant march to freedom in the art space while the skylit gallery, fitted with black plastic bubbles, enables us to escape from darkness to enlightenment (through art). Once again, form takes its cue from an economy of means. The air pressure and the set elasticity of the plastic determine the individual height of each volume.

Though McCorkle's architectural improvisations always result in social commentary, they show neither pathos nor irony, nor do they contradict the unexpected, fictional moments that suggest the promise of cosmic, all-embracing powers. The circle circles: in Bern the floor seems to be revolving and the sky seems to be aglow, only to sink into thunderstorm darkness. In between, there is a passage to the moon:

SOLAR WIND SETTING (2005) consists of helium-filled pillows made of aluminum, the material used at the initiative of Bernese scientists to collect sunlight outside of the earth's atmosphere during the first moon landing.[3] In the course of the exhibition, the objects gradually float down to the floor. Elsewhere, the sun rises: collaged commercials show a series of women holding their hands in front of their faces. Their serially staggered gestures turn into a wave of undulating, circular movement. RISING SUN (2005), one of McCorkle's animated works, shows Japanese prostitutes hawking their wares in acts of chaste concealment, while greeting the viewer over and over. The ornamental orchestration of cultural codes yields a cosmic sunrise.

Like time, a circle never stands still. Both time, with its challenging journey of illumination through night and day, and the circle, with its formal and structural properties, feature prominently in McCorkle's oeuvre. The artist's circular movements open avenues to cosmic fiction. Science fiction always evolves against the backdrop of real, experienced deficits. McCorkle's cosmic fiction, launched by social susceptibilities and their attendant dreams, reaches out into vast, overarching systems. Whirling dervishes spin around, working themselves into a trance. McCorkle invites us to eschew Adam's apple of reason—at least, for the briefest of moments—so that we may acquire an understanding of the wider context.

(Translation: Catherine Schelbert)



COREY McCORKLE, CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (DARK EPISODE), 2005, 240 blown opaque panels, 349 x 246 1/2", installation view, Kunsthalle Bern / KRISTALLKETTENBRIEFKOMPLEX, 240 blasenförmige lichtundurchlässige Elemente, 887 x 626 cm, Ausstellungsansicht. (PHOTO: DOMINIQUE ULDRY)

COREY McCORKLE, CRYSTAL CHAIN LETTER COMPLEX (OVERTURE), 2005, 46 blown opaque panels, 156 1/2 x 108 1/4", installtion view, Kunsthalle Bern / KRISTALLKETTENBRIEFKOMPLEX (OUVERTÜRE), 46 blasenförmige opake Elemente, 398 x 275 cm, Ausstellungsansicht. (PHOTO: DOMINIQUE ULDRY)

1) This is entirely appropriate to the added readymades: in his sketches, Mies van der Rohe himself arranged the lounge chairs (originally designed for Haus Lange in Krefeld in 1935) in a circle. In his installation at the Bonn Kunstverein, McCorkle has succeeded in achieving what the maker of these chairs ultimately intended but never managed to implement.

2) Thomas Pynchon, *V.* (New York: HarperPerennial, 1999), p. 533.

3) The cushions are fabricated to the exact standards of the pillows that Andy Warhol designed in 1966.