

RACE,  
CLASS,  
&  
GENDER  
Cultural Struggles  
Classical Studies

CRIMES  
OF WAR



# Thomas HIRSCHHORN

JUMBO SPOONS AND BIG CAKE



Table 2.1: Persistence of the gap between high and low systems

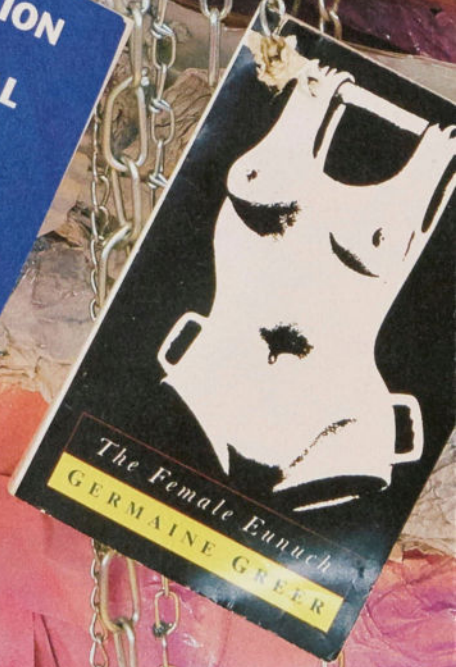
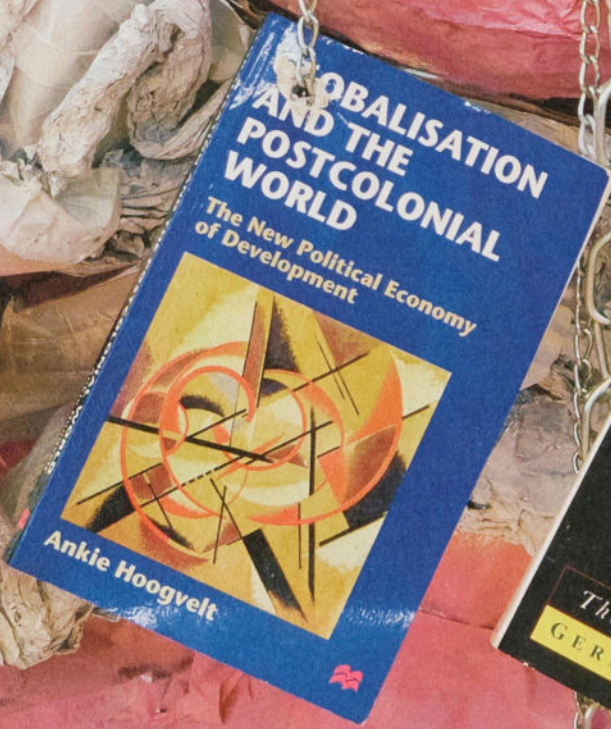
	1983	1989	1995
	%	%	%
Percentage ignoring the wage gap in:			
(a) not large	12	80	87
(b) about right	1	11	14
(c) too small	1	1	2

Source: British Social Attitudes survey

Table 2.2: Persistence as to the existence of poverty

	1980	1989	1993
	%	%	%
Percentage agreeing that there is quite a lot of real poverty in the country:			
(a) very much more	55	54	59

Source: British Social Attitudes survey



Thomas  
**HIRSCHHORN**  
JUMBO SPOONS AND BIG CAKE

JOSÉE BÉLISLE

Du 4 octobre 2007 au 6 janvier 2008  
Musée d'art contemporain de Montréal

# Thomas Hirschhorn

## Jumbo Spoons and Big Cake

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 4 octobre 2007 au 6 janvier 2008.

### Commissaire

Josée Bélisle, conservatrice  
de la Collection permanente

### Éditrice déléguée

Chantal Charbonneau

### Documentation biobibliographique

Martine Perreault

### Révision et lecture d'épreuves

Olivier Reguin, Susan Le Pan

### Traduction

Susan Le Pan

### Conception graphique

www.bertuch.ca

### Impression

Komunikintramedia

### Remerciements

Thomas Hirschhorn ; Sophie Pulicani ; Marc Turlan ;  
Stephen Friedman et David Hubbard, Stephen  
Friedman Gallery, Londres.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

www.macm.org

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2007

*Jumbo Spoons and Big Cake*, 2000  
Techniques mixtes et matériaux divers,  
17 x 12 m (dimensions variables)  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal  
Photos : Guy L'Heureux

### Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007  
Bibliothèque nationale du Canada, 2007

### Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Musée d'art contemporain de Montréal  
Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake  
Catalogue d'une exposition présentée  
au Musée d'art contemporain de Montréal  
du 4 oct. 2007 au 6 janv. 2008.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23572-8

1. Hirschhorn, Thomas - Expositions. 2. Installations (Art) - Expositions. 3. Musée d'art contemporain de Montréal - Expositions. I. Bélisle, Josée. II. Hirschhorn, Thomas. III. Titre. IV. Titre: Jumbo spoons and big cake.

N7153.H57A4 2007 709.2 C2007-941526-1F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.


### Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
Téléphone: 514 871-0606  
Télécopieur: 514 871-2112  
www.abcartbookscanada.com  
info@abcartbookscanada.com



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



Avant-propos	4
Marc Mayer	
D'une esthétique du désordre au reflet du chaos: des échos puissants d'un monde en déroute	6
Josée Bélisle	
Jumbo Spoons and Big Cake	14
Thomas Hirschhorn	
Magazines et ouvrages intégrés dans <i>Jumbo Spoons and Big Cake</i>	16
Œuvre	18
Foreword	24
Marc Mayer	
From an Aesthetics of Disorder to a Reflection of Chaos: Powerful Echoes of a World in a State of Collapse	26
Josée Bélisle	
Jumbo Spoons and Big Cake	34
Thomas Hirschhorn	
Biobibliographie sélective (2000-2007)	36

# Avant-propos

Marc Mayer



Les manières de devenir artiste sont innombrables. Thomas Hirschhorn s'en est forgé une bien à lui. Typographe puis étudiant en arts graphiques, Hirschhorn quitte sa Suisse natale dans la jeune vingtaine pour se rendre à Paris où il épouse, pendant un certain temps, les idéaux de Grapus. Important collectif de graphistes français dont l'œuvre a déjà été présentée dans notre musée, Grapus est fondé quand Hirschhorn n'est encore qu'un enfant. Dans la foulée de mai 1968, ces artistes sont animés par une philosophie communiste qui leur interdit d'avoir des clients commerciaux ou gouvernementaux. Cette politique idéaliste, franchissant une génération avec Hirschhorn, a peut-être influencé ce dernier dans sa décision de limiter encore davantage la clientèle qui recevrait ses services en graphisme. En choisissant de devenir son seul et unique client, Hirschhorn devient, *de facto*, un artiste. Un artiste tout court. Aujourd'hui artiste à part entière, il compte parmi les plus pertinents.

À titre de propagandiste privé, de citoyen individuel exerçant son droit de parole démocratique, Hirschhorn a été d'une éloquence stupéfiante. Et à travers des hectares de photocopies et des cascades de livres, il invite les voix les plus significatives des temps modernes à répéter leurs discours devant son public. *Jumbo Spoons and Big Cake* est un condensé intellectuel du XX<sup>e</sup> siècle. Datant de 2000, cette œuvre complexe constitue en quelque sorte un panthéon très subjectif de phénomènes humains considérés comme exemplaires des cent années précédant sa réalisation. Elle est également variée et caustique. À la fois bibliothèque spécialisée et plaisanterie d'adolescent, cet environnement remarquable représente également de nombreuses heures de labeur, sans parler des abondants rouleaux de papier d'aluminium sacrifiés sur l'autel de l'intelligence.

N'importe qui aurait pu réaliser cette œuvre, mais nous pensons qu'une seule personne aurait pu l'imaginer. Nous sommes fiers d'avoir ajouté un complément aussi important que *notre* Thomas Hirschhorn à la collection du Musée d'art contemporain. Sa pratique s'est tellement démarquée dans les quelques années qui ont suivi la création de *Jumbo Spoons and Big Cake* que nous croyons qu'elle a déjà subi l'épreuve du temps avec succès. Nous exprimons notre gratitude à James Rondeau qui a commandé cette œuvre et qui est donc responsable de son existence, de même qu'à Stephen Friedman dont la générosité a rendu possible cette acquisition extraordinaire pour Montréal. Fidèle à elle-même, Josée Bélisle fait un splendide travail d'explication de la démarche de Hirschhorn dans les présentes pages. Nous sommes persuadés que *Jumbo Spoons and Big Cake*, à l'instar d'autres œuvres monumentales consciencieusement acquises au fil des ans par ce musée, contribuera à faire de notre excellente collection d'art contemporain une très grande collection.

# D'une esthétique du désordre au reflet du chaos : des échos puissants d'un monde en déroute

Josée Bélisle





Au fil de son expérience, l'œuvre colossale et « précaire<sup>1</sup> » de Thomas Hirschhorn déconcerte et ne laisse personne indifférent. L'étalage envahissant de ses *tableaux* tridimensionnels bavards, voire criards, issus d'un imaginaire fertile et informé, ébauche un panorama inspiré et sensible des réalités multiples, conflictuelles et paradoxales de l'ère actuelle. Vraisemblablement à des lieues des canons formels d'usage, chacune de ses interventions plastiques s'avère à la fois audacieuse du point de vue thématique, difficile du point de vue stylistique et remarquablement éclairante. Thomas Hirschhorn nous entraîne dans un univers rigoureusement re-construit à même l'accumulation d'objets et de matériaux typiques de la vie quotidienne et une panoplie généreuse de textes et d'ouvrages de référence ; il propose un constat tragique des enjeux de la société contemporaine et il réinvente de toutes pièces, à travers la surabondance d'information, un espace unique et presque infini de discours et de réflexion tout comme, finalement, un espace d'engagement et d'action.

Très tôt après des études de graphisme à Zurich, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, Thomas Hirschhorn s'installe à Paris et fréquente le collectif de graphisme engagé Grapus. Il n'exercera cependant pas la profession de designer graphique puisqu'il ne peut se résoudre à devoir privilégier clients et idéologies. « J'ai réalisé que je devais choisir d'être un artiste, parce que c'est seulement en tant qu'artiste que je pouvais être tout à fait responsable de ce que je faisais. La décision d'être un artiste est la décision d'être libre. La liberté est la condition de la responsabilité<sup>2</sup>. »

Dès le milieu des années 1980, Thomas Hirschhorn propose des travaux artistiques dont la facture ouvertement bricolée et le recours aux matériaux pauvres sont remarqués ; ils suggèrent, entre autres, des références à l'usage du ready-made et à la tradition du collage qui participent des fondements de l'art moderne. Parmi les artistes qui lui importent s'imposent avant tout Joseph Beuys et Andy Warhol, Otto Freundlich et Piet Mondrian. Tout à fait singulier, son propre parcours sera aussi marqué par l'absence de compromis, la fidélité à ses buts premiers et l'exigence à l'état pur. « Je ne veux pas créer le chaos : il est déjà là, et je dois faire avec. Je ne veux pas apporter de l'ordre, de la paix, du calme ou de la tranquillité.

1 « I like this term "precariousness" — my work isn't ephemeral, it's precarious. It's humans who decide and determine how long the work lasts. The term "ephemeral" comes from nature, but nature doesn't make decisions. » « Alison Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn », traduit du français par Shaun Whiteside, in Benjamin Buchloh, Alison M. Gingeras et Carlos Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, Phaidon, Londres, New York, 2004, p. 24.

« J'aime ce terme "précarité" — mon œuvre n'est pas éphémère, elle est précaire. Ce sont les hommes qui décident et qui déterminent combien de temps une œuvre va durer. Le terme "éphémère" provient de la nature, mais la nature ne décide pas. » [Notre traduction.]

Ajoutons de plus que l'une des œuvres les plus connues de Thomas Hirschhorn est le *Musée Précaire Albinet*, réalisé en 2004 dans le quartier de Landy à Aubervilliers (en banlieue de Paris). « Un Musée en bas d'une barre HLM », nous précise l'artiste.

Voir à ce sujet *Thomas Hirschhorn Musée Précaire Albinet*, Paris, Éditions Xavier Barral, et Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005. Un ouvrage substantiel retraçant et illustrant abondamment la genèse et la réalisation du « musée précaire ».

2 « I realized that I had to make the choice to be an artist because only as an artist could I be totally responsible for what I did. The decision to be an artist is the decision to be free. Freedom is the condition of responsibility. » In *Thomas Hirschhorn, op. cit.*, p. 11. [Notre traduction.]

L'énergie créée par la confrontation n'est pas une méthode ou une façon de travailler, c'est une nécessité<sup>3</sup>! » La coïncidence absolue de l'art et de la vie, de l'expression artistique et de l'activisme politique, commande (sous-tend) son attachement exclusif aux matériaux pauvres, d'emballage, de récupération. « J'utilise ces matériaux-là pour leur capacité d'adaptation, d'utilisation et de compréhension par tous : du ruban adhésif, du carton, du bois, du plexiglas, des néons. [...] Ce sont des matériaux qui ne veulent pas intimider, qui n'apportent pas une plus-value en tant que matériaux. Le résultat final n'importe pas, c'est la volonté et l'énergie qui importent. Énergie, oui. Qualité, non! [...] L'art affirme la vérité par la forme. Je veux affirmer une forme et je veux donner forme. Donner forme n'est pas faire de la forme. J'utilise des formes, des matériaux et je réfléchis à leur dimension politique<sup>4</sup>. »

Thomas Hirschhorn convoque donc l'art du collage et de l'assemblage et, par extension, une plastique de l'accumulation et de l'expansion, au sein de projets ambitieux dont le répertoire semblerait se lire comme une suite d'hommages, d'exposés et de manifestes originaux, didactiques et poétiques (quoique déstabilisateurs). Il explique en ces termes son attachement à la pratique du collage : « Les collages, de ceux de Heartfield à ceux de Kurt Schwitters et d'autres, m'ont fait grande impression, principalement parce que ces artistes ne travaillaient qu'avec ce qu'ils avaient sous la main. J'ai toujours aimé faire des collages. J'aimais réunir ce qui ne devait pas être mis ensemble. Plus fort était le contraste, meilleur était le résultat. J'aimais à la fois la contrainte matérielle et la facilité de faire des collages. J'aimais leur "stupidité". Je m'efforçais de rendre le message immédiatement apparent<sup>5</sup>. » Hirschhorn privilégie des stratégies d'appropriation de l'espace simples et lisibles, toujours en rapport direct avec son propos : l'étagère, le panneau, l'allusion au mobilier, à l'architecture... Ce que ne réfute pas pour autant, à l'occasion, quelque impression de désordre, d'inachevé et de provisoire.

L'artiste voue à certains philosophes une vive admiration qu'il traduit concrètement par l'élaboration de *Monuments* — par exemple, *Spinoza Monument* (1999), *Deleuze Monument* (2000), ... — remettant en question la notion traditionnelle de monument. Les siens s'adressent avant tout aux communautés fréquentant les lieux où ils sont érigés ; ils ne mettent de l'avant aucun aspect sacralisant, bien qu'ils souscrivent au légitime besoin de représentation par le biais du buste, du portrait ou de l'effigie. À cette réinterprétation libre et quasi provocante de la statuaire s'ajoute une seconde partie, essentielle et informative, de type comptoir ou kiosque, comportant des livres, vidéos et autres ouvrages de et à propos des auteurs célébrés. « J'essaie de faire un nouveau genre de monument. Un monument précaire. Un monument dont la durée est limitée. Je fais des monuments pour des philosophes, parce qu'ils ont quelque chose à dire aujourd'hui. Les philosophes peuvent donner le courage de penser, le plaisir de réfléchir. [...] Parmi les belles choses dont les humains sont capables se trouvent la pensée, la réflexion, la faculté de faire fonctionner leur cerveau. Spinoza, Deleuze, Gramsci et Bataille sont des exemples de penseurs qui inspirent confiance dans les capacités réflexives. Ils encouragent à penser. Ils encouragent à passer à l'action<sup>6</sup>. »

En tous points spectaculaire, *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000), une acquisition récente et majeure du Musée, a d'abord été exposée à The Art Institute of Chicago, en 2000, puis à Paris, au Musée national d'art moderne / Centre Pompidou, en 2005, dans le cadre de l'exposition collective *Dionysiac*.



3 In *Thomas Hirschhorn Musée Précaire Albinet*, «Avant/Après. Entretien avec Thomas Hirschhorn par Guillaume Désanges». T. H. répondait à la question suivante: «Est-ce que la création d'un certain chaos n'est pas aussi une façon de travailler, voire une des formes de ton travail?»

4 *Ibid.* En réponse à la question: «Pendant la construction, j'avais l'impression que l'aspect formel du projet n'était pas ta priorité. Tu laissais les habitants recrutés sur place se débrouiller par eux-mêmes. Et pourtant on reconnaît un style très "hirschhornien" à l'ensemble. Cela pose la question de l'objectivité des matériaux que tu utilises pour des raisons pratiques.»

5 «Collages, from those of (John) Heartfield to those of Kurt Schwitters and others, made a big impression on me, mainly because those artists worked only with what they had within reach. I always liked making collages. I liked bringing together what shouldn't be brought together. The stronger

the contrast, the better it was. I liked that material constraint and I liked the easiness of making collages. I liked their "stupidity". I tried to ensure that the message was immediately apparent.» In *Thomas Hirschhorn, op. cit.*, p. 18. [Notre traduction.]

6 «I try to make a new kind of monument. A precarious monument. A monument for a limited time. I make monuments for philosophers because they have something to say today. Philosophers can give the courage to think, the pleasure to reflect. [...] Something beautiful that human beings are capable of, is thinking, is reflection, the ability to make brains work. Spinoza, Deleuze, Gramsci and Bataille are examples of thinkers who instill confidence in the reflective capacities. They give force to think. They give force to get active.» *The Spinoza Monument, Midnight Walkers & City Sleepers, Amsterdam 1999*, premier numéro d'une série d'un an en collaboration avec *Documenta 11*, Paris, octobre 2001. [Notre traduction.]



Le titre, à connotation fantaisiste, voire festive, « Cuillères géantes et gros gâteau », dégage une fausse impression de bonhomie en même temps qu'il évoque une gigantesque métaphore sur l'état du monde, la fin de certaines utopies importantes au XX<sup>e</sup> siècle et la question urgente de la faim. « Je veux faire une nouvelle œuvre à propos de la condition du monde, de l'état du monde. L'état du monde se résume au besoin de se nourrir ou de ne pas pouvoir le faire. L'état du monde est injuste, gênant, confus, dérangé, merdique. Tout le monde doit manger<sup>7</sup>. » Touffu, dense et complexe, cet ensemble monumental de « sculptures » figuratives mais non réalistes, fabriquées de toutes pièces et recyclant de manière inventive et décapante matériaux et objets trouvés (bois, carton, feuilles d'aluminium, pellicule plastique, ruban adhésif, sacs-poubelles, tables pliantes, miroirs, chaînes métalliques, seaux, cuillères, louches, ...) propose une somme éclectique, mais ciblée, de connaissances et d'informations (de la *gravitas* du philosophe allemand Nietzsche au contexte mondain et frivole de la mode, des revendications de la militante révolutionnaire Rosa Luxemburg à l'univers du sport professionnel américain, ...) en même temps qu'il concerte une vision vaguement délirante et tragique de fin de siècle.

Les douze cuillères grand format du titre font ainsi figure de monuments à la mémoire d'entités ou d'individus que l'artiste associe à des utopies qui ont failli : Mies van der Rohe, Rosa Luxemburg, Malevitch, Nietzsche, Venise, la Chine, la Lune, les fusils, la mode, l'exposition de l'art « dégénéré » organisée par les nazis en 1937, les montres suisses Rolex et l'équipe de basket-ball Chicago Bulls. Ces références, précises et choisies, à l'histoire, à l'histoire de la culture et de l'art ainsi qu'à des grands courants de société, ceinturent littéralement le « gros gâteau » circulaire, troublante image magnifiée en trois dimensions de la consommation à outrance et du chaos existentiel. « Ce gâteau du monde sera divisé, volé, conquis, trompé, protégé. Il est décoré avec les problèmes du monde : la famine, les conflits, la richesse non partagée, les guerriers, la pénurie d'eau. [...] Sous ce gros gâteau se trouvent des seaux qui recueillent les restes du monde<sup>8</sup>. »

L'œuvre comporte à l'évidence tous les éléments qui caractérisent l'esthétique *hirschhornienne*, une esthétique volontiers réticente au bon goût et aux critères convenus de la beauté, une esthétique avant tout ancrée dans la modestie des moyens plastiques, la transparence et la volonté d'illustrer et de dire, une esthétique de déstabilisation et de discordance bousculant les idées reçues. La limpidité de structure régissant les débordements et la saturation de l'ensemble — un noyau central, le gâteau, entouré par les 12 cuillères dressées à la verticale en périphérie de l'espace — met en lumière de manière paradoxale la dimension de maelström induite par le cumul organisé et interdépendant des composantes. Comme si la création de zones de relatif inconfort visuel et d'exiguïté agissait à titre de révélateur de la prééminence des idées sur leur représentation formelle. De l'apparence de désordre véhiculée par l'aspect « trash » de l'environnement résolument hétéroclite transparait avec insistance le caractère vulnérable de la condition humaine.

7 « I want to make a new work about the world condition, the World State. The World State is about the need to eat or the possibility of not eating. The World State is unjust, inconvenient, confused, fucked-up, shitty. Everyone has to eat. » Déclaration de l'artiste, Paris 1999. [Notre traduction.]

8 « This World Cake will be divided, stolen, conquered, cheated, protected. It is decorated with world problems: famine, wars, undivided wealth, the war men, the lack of water: [...] Under the big cake there are buckets collecting the leftovers of the world. » *Ibid.* [Notre traduction.]



La polysémie de *Jumbo Spoons and Big Cake* est probablement intarissable. Il y a tant à y voir (à y lire) qu'une impression globale de *trop* domine, rendant en fait impossible l'appréhension immédiate de sa totalité. (En ce sens, Hirschhorn se positionne nettement à l'opposé du « less is more » prôné par l'architecte moderniste Ludwig Mies van der Rohe.) Les nombreux sous-entendus dans le titre le corroborent: « Vouloir sa part du gâteau », réclamer sans équivoque une part appréciable des avantages et profits. « Être né avec une cuillère d'argent dans la bouche », allusion directe aux privilèges et pouvoirs réservés aux gens bien nantis. « Qu'ils mangent de la brioche (du gâteau)! », l'expression incorrectement attribuée à Marie-Antoinette et traduisant son incompréhension de la situation désespérée du peuple français à l'époque de la Révolution. « Jumbo » et « Big » figurent par hyperbole la boulimie excessive véhiculée par les qualificatifs de grandeur et de supériorité; l'incongruité et la maladresse de la mise en scène (le gâteau se mange-t-il vraiment à la cuillère?); l'omniprésence de l'appât du gain, l'iniquité des rapports de classes, les excès tous azimuts du flux des données...

Thomas Hirschhorn investit totalement, en le transformant radicalement, le cube blanc de l'espace muséal: les murs sont recouverts de pellicule plastique bleue (sacs de recyclage); les cuillères y sont appuyées et se prolongent au sol en des excroissances peintes en rouge (trop-plein, surplus, sang); la brillance argentée du papier métallique (aluminium) et des chaînes accentue l'effet réticulaire et aérien des liaisons multiples qui courent entre les diverses cuillères monumentales, les panneaux muraux qui leur correspondent et chacune des parts de gâteau, suggérant ainsi l'existence d'un vague réseau en circuit fermé. D'ailleurs, on note au sommet du gâteau la présence de quatre téléviseurs diffusant des séquences documentant des activités reliées à la guerre, à la nourriture, à la cuisine et au travail. Également incrustées au-dessus de cet enchevêtrement éclaté et polymorphe qui tient lieu de gâteau, des lampes de bureau indiquent au spectateur que l'exercice même de la lecture des innombrables textes et ouvrages mis à leur disposition participe également de l'expérience de l'œuvre.

L'ampleur des champs de la connaissance véhiculés par les 12 utopies constituant le canevas de l'œuvre est littéralement vertigineuse. « Quand je présente une abondance d'images, de documents et de matériel informatif, j'essaie de démontrer que toutes ces choses sont importantes en soi, non pas parce que je les ai choisies et les ai rendues évidentes par le traitement que je leur ai fait subir, mais bien parce que leur importance peut varier d'une personne à l'autre<sup>9</sup>. »

Que chacune des utopies soit représentée par une caricature géante de petites cuillères de collection qui font souvent office de souvenirs de voyage, quasiment toutes destinations confondues, relève d'une fine intuition et d'un sens de l'humour caustique. Comme si le fait de pouvoir se procurer, à un prix relativement modique, cet objet symbolique, devenait *ipso facto* le gage de l'appropriation de cultures et de territoires visités, la validation d'un *travelogue* ultra *in* et branché, une sorte de surenchère automatique de modes et de comportements convenus. En fait, si Hirschhorn attire avec tant d'insistance notre attention sur la faillite de certaines utopies, et s'il récupère, si brillamment, les objets, les traces et les restes d'une société de consommation absolument insatiable, c'est d'une part pour exposer et créer des liens fabriqués de toutes pièces entre de nombreuses — et pas nécessairement compatibles — facettes de l'activité humaine : un pays (la Chine communiste), une ville (Venise la Sérénissime), un astre (la conquête de la lune), l'univers de la mode, le pouvoir et la violence des armes à feu, la peinture suprématiste russe (Malevitch), l'architecture moderniste internationale (Mies van der Rohe), le militantisme politique de Rosa Luxemburg, l'art dit dégénéré pointé par les nazis, la philosophie de Nietzsche, l'exactitude et l'orthodoxie suisses (les montres Rolex), et finalement le sport professionnel américain (les Chicago Bulls). Mais c'est aussi et surtout pour valider la fonction fondamentalement utopique du projet artistique. Hirschhorn insiste : « L'utopie est ce que nous visons, un projet, une projection. C'est une idée, un idéal. Cela peut être bien, cela peut être mal. L'art et la pratique de l'art sont utopiques. Mais l'utopie ne fonctionne jamais. Elle n'est pas censée le faire. Lorsqu'elle se réalise, il ne s'agit plus d'utopie<sup>10</sup>. » La condition humaine se définit, entre autres, dans la volonté de dépassement et par la liberté. Il en est de même pour Thomas Hirschhorn.

9 «When I present an abundance of images, documents, and informational materials, I try to demonstrate that, on their own, these things are important not because I have selected them and made them evident by enlarging them, but because their importance can be judged differently from one person to the next.» «Interview between Okwui Enwezor and Thomas Hirschhorn», in *Thomas Hirschhorn Jumbo Spoons and Big Cake*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2000, p. 27.  
[Notre traduction.]

10 «A utopia is something to aim for, a project, a projection. It is an idea, an ideal. It is right, it is wrong. Art and making artwork are utopian. But a utopia never works. It is not supposed to. When it works, it is a utopia no longer.» *Id.* p. 35.  
[Notre traduction.]

# JUMBO SPOONS AND BIG CAKE

Thomas  
HIRSCHHORN

Paris, 1<sup>er</sup> octobre 1999



Je veux faire une nouvelle œuvre à propos de la condition du monde, de l'état du monde. L'état du monde se résume au besoin de se nourrir ou de ne pas pouvoir le faire. L'état du monde est injuste, gênant, confus, dérangé, merdique. Tout le monde doit manger. Voilà pourquoi il y a des « cuillères géantes ». Les cuillères géantes mesurent environ trois mètres de hauteur, elles sont fabriquées en aluminium et en carton. Ces cuillères ne sont pas faites pour manger ; elles sont à collectionner, à offrir, à garder en souvenir (« Tu es né(e) avec une cuillère d'argent dans la bouche »). Ces cuillères sont de vraies cuillères souvenirs, fabriquées à la main, agrandies, du genre de celles qui demeurent rangées dans un tiroir. Il y a 12 cuillères géantes : la cuillère mode, la cuillère Mies van der Rohe, la cuillère Rosa Luxemburg, la cuillère « art dégénéré », la cuillère Malevitch, la cuillère Rolex, la cuillère Venise, la cuillère-fusil, la cuillère Nietzsche, la cuillère de Chine, la cuillère des Chicago Bulls, la cuillère de lune. En plus des cuillères, il y aura des miroirs qui refléteront l'espace et le public, tout en renvoyant au gâteau. Les cuillères géantes ne sont pas vraiment propres. Il y a des gouttes de couleur rouge sur le plancher. Chaque cuillère est documentée par rapport à son thème précis (par exemple, des extraits d'ouvrages de Nietzsche). Il y a un motif gravé sur le manche de chaque cuillère, et c'est également par là qu'elles sont fixées au mur. Le motif gravé est reproduit par un tag. Il y a 12 petites tables avec des livres portant sur chaque thème. Chaque livre est fixé à la table au moyen d'une chaîne. Sous chaque table, il y a un seau pour recueillir « les restes ». Les 12 cuillères géantes sont fixées aux murs de 2,5 mètres de hauteur et recouvertes de plastique bleu. Des néons d'un bleu froid sont fixés au-dessus du plastique. Le Gâteau du Monde est placé sur une grande table, au centre de la salle. Ce gros gâteau en forme de pyramide mesure environ 5 mètres de diamètre et 2 mètres de hauteur ; il est recouvert de peinture en aérosol, aluminium et de couleur. Ce Gâteau du Monde sera divisé, volé, conquis, trompé, protégé. Il est décoré avec les problèmes du monde : la famine, les guerres, la richesse non partagée, les hommes de guerre, la pénurie d'eau. L'éclairage des projecteurs fait penser à des explosions locales. Le gros gâteau a l'air d'un gâteau à la fin d'un repas : consommé. De vraies cuillères seront fixées au gâteau. Le gros gâteau est débordant de photographies et d'extraits d'information, avec quatre vidéos intégrées (images tirées de la réalité). Sous le gros gâteau, il y a des seaux pour recueillir les restes du monde. Le gros gâteau est relié sur le dessus aux cuillères et à chaque élément de l'œuvre comme s'il s'agissait d'un réseau électrique.

# Magazines et ouvrages intégrés dans *Jumbo Spoons and Big Cake*

*Black Beauty and Hair*, déc. 1999-janv. 2000 ■ *Cosmopolitan* (R.-U.), n° 124, déc. 1999 ■ *Elle* (R.-U.), janv. 2000 ■ *Esquire*, n° 9, nov. 1999 ■ *Glamour*, déc. 1999 ■ *Marie Claire* (R.-U.), n° 137, janv. 2000 ■ *Marie Claire* (É.-U.), n° 7, janv. 2000 ■ *New Woman* (R.-U.), n° 138, janv. 2000 ■ *Pro Basketball*, 6<sup>e</sup> édition, 1999-2000 ■ *Spoon: Deluxe Odyssey*, n° 5, 1999 ■ *L'Uomo Vogue*, n° 304, oct. 1999 ■ *Vogue* (Japon), n° 12, déc. 1999 ■ *Vogue* (É.-U.), déc. 1999 ■ *Vogue* (R.-U.), n° 166, janv. 2000 ■ Adam, Peter. *Arts of the Third Reich*, Londres, 1992 ■ Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*, trad. Chris Turner, Londres, 1998 ■ Becker, Jasper. *Hungry Ghosts: China's Secret Famine*, Londres, 1996 ■ *Beyond Conflict in the Horn: The Prospects for Peace, Recovery and Development in Ethiopia, Somalia, Eritrea and Sudan*, sous la dir. de Martin Doornbos et al., La Haye et Londres, 1992 ■ Blaser, Werner. *Mies van der Rohe*, Bâle, 1997 ■ Blecher, Marc. *China Against the Tides: Restructuring Through Revolution, Radicalism and Reform*, Londres, 1997 ■ Bosworth, Derek, Peter Dawkins et Thorten Stromback. *Economics of the Labour Market*, Essex, 1996 ■ Brunner, Gisbert L. et Christian Pfeiffer-Belli. *Wristwatches / Armbanduhren / Montres-bracelets*, Cologne, 1999 ■ Carter, Peter. *Mies van der Rohe at Work*, Londres, 1999 ■ *Chicago Bulls Yearbook 1999-2000*, Chicago, 1999 ■ *Civil Society and the Aid Industry*, sous la dir. de Alison Van Rooy, Londres, 1998 ■ Cohen, Jean Louis. *Mies van der Rohe*, trad. Maggie Rosengarten, Londres, 1996 ■ *Crimes of War: What the Public Should Know*, sous la dir. de Roy Gutman et David Rieff, New York et Londres, 1999 ■ Crone, Rainer et David Moos. *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Londres, 1991 ■ Dean, Hartley. *Poverty, Riches and Social Citizenship*, collab. Margaret Melrose et Ruth Lister, Londres, 1999 ■ *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* [catalogue de l'exposition du Los Angeles County Museum of Art], sous la dir. de Stephanie Barron, Los Angeles et New York, 1991 ■ De Villiers, Marq. *Water Wars: Is the World's Water Running Out?*, Londres, 1999 ■ Destexhe, Alain. *Rwanda and Genocide in the Twentieth Century*, trad. Alison Marschner, Londres, 1995 ■ Dowling, James M. et Jeffrey P. Hess. *The Best of Time. Rolex Wristwatches: An Unauthorized History*, Atglen, 1996 ■ Dreyer, June Teufel. *China's Political System. Modernization and Tradition*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1993 ■ *Entartete Kunst: Ausstellungsführer* [catalogue de l'exposition sur « l'art dégénéré », Munich, Berlin, 1937], réimpr. Cologne, 1988 ■ *Encyclopedia of Rifles and Handguns: A Comprehensive Guide to Firearms*, sous la dir. de Sean Connolly, Edison, 1995 ■ *The Female Odyssey*, sous la dir. de Charlotte Cole et Helen Windrath, Londres, 1999 ■ Fenton, Steve. *Ethnicity: Racism, Class and Culture*, Londres, 1999 ■ Fuller, Margaret. *Women in the Nineteenth Century*, textes réunis par Larry J. Reynolds, New York, 1998 ■ Greer, Germaine. *The Female Eunuch*, Londres, 1999 ■ Guttsman, W. L. *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*, Manchester et New York, 1997 ■ Harland, David M. *Exploring the Moon: The Apollo Expedition*, Chichester, 1999 ■ Hirschhorn, Thomas. « Casimir Malevitch » [photocopies], 1999 ■ Hoogvelt, Ankie. *Globalization and the Postcolonial World: The New Political Economy of Development*, Londres, 1992 ■ Hubbard, Jan. *Six Times As Sweet: The Official 1998 NBA Finals Retrospective*, New York, 1998 ■ *Icons of Fashion: The Twentieth Century*, sous la dir. de Gerda Buxbaum, Munich, 1999 ■ Iliffe, John. *The African Poor: A History*, Cambridge, 1987 ■ Jong, Erica. *What Do Women Want? Power, Sex, Bread and Roses*, Londres, 1999 ■ Khusio, A. M. *The Poverty of Nations*, Londres, 1999 ■ Kier, Elizabeth. *Imagining War: French and British Military Doctrine Between the Wars*, Princeton, 1997 ■ LaFerber, Walter. *Michael Jordan and the New Global Capitalism*, New York, 1999 ■ Lassaussais, Jean et Gilles Lhôte. *L'Univers des montres*, Paris, 1995 ■ Lazenby, Roland. *And Now, Your Chicago Bulls*, Dallas, 1995 ■ Lesch, Ann Mosely. *The Sudan – Contested National Identities*, Bloomington et Indianapolis, 1998 ■ Leyden, Andrew. An

*After Report: Gulf War Debriefing Book*, Grants Pass, 1997 ■ Lowe, Janet. *Michael Jordan: Lessons from the World's Greatest Champion*, New York, 1999 ■ Luxemburg, Rosa. *Reflections and Writings*, textes réunis par Paul Le Blanc, Amherst, 1999 ■ Luxemburg, Rosa. *Reform and Revolution*, prés. de Mary Alice Waters, New York, 1970 ■ Malevich, sous la dir. de José Maria Faerna, trad. Alberto Curotto, New York, 1996 ■ Marcus, Harold G. *A History of Ethiopia*, Berkeley, 1994 ■ Marsden, Peter. *The Taliban: War, Religion and the New Order in Afghanistan*, Londres, 1998 ■ Mazuri, Ali A. *The African Condition: A Political Diagnosis*, Cambridge, 1980 ■ McClain, Paula D. et Joseph Stewart Jr. «Can We All Get Along?», dans *Racial and Ethnic Minorities in American Politics*, Boulder, 1998 ■ Mendes, Valerie et Amy de la Haye. *Twentieth-Century Fashion*, Londres et New York, 1999 ■ *Mies van der Rohe: Architecture and Design in Stuttgart, Barcelona, Brno* [catalogue de l'exposition du Vitra Design Museum], Weil am Rhein, 1998 ■ *La Montre*, avec la collab. de Giuseppe Grazzini, Nicoletta Cabolli Gigli et Giorgio Gregati, Paris, 1992 ■ Moore, Henrietta L. *Feminism and Anthropology*, Londres, 1988 ■ Nemale, Constant. *Michael Jordan : Le Livre d'or*, Paris, 1999 ■ Nietzsche, Friedrich. *A Critical Reader*, sous la dir. de Peter R. Sedgwick, Oxford, 1995 ■ Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil*, trad. Marion Faber, Oxford, 1998 ■ Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, trad. François Golfing, New York, 1956 ■ Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*, trad. Shaun Whiteside, Londres, 1993 ■ Nietzsche, Friedrich. *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, sous la dir. de Maudemarie Clark et Brian Leiter, Cambridge, 1997 ■ Nietzsche, Friedrich. *La Généalogie de la morale*, présent. de Jacques Deschamps, préf. de Henri Birault, Paris, 1981 ■ Nietzsche, Friedrich. *Human, All Too Human*, trad. R. J. Hollingdale, Cambridge, 1996 ■ *Non-Violent Social Movements: A Geographical Perspective*, sous la dir. de Stephen Zunes et al., Malden, 1999 ■ Ovason, David. *The Book of the Eclipse: The Hidden Influence of Eclipses*, Londres, 1999 ■ *The Penguin Book of Twentieth-Century Fashion Writing*, sous la dir. de Judith Watt, Londres, 1999 ■ Prunier, Gérard. *The Rwanda Crisis: History of Genocide*, Londres, 1995 ■ *Race and Ethnicity in the United States: Issues and Debates*, sous la dir. de Stephen Steinberg, Malden, 2000 ■ *Race, Class and Gender: Common Bonds, Different Voices*, sous la dir. de Esther Ngan-Ling Chow et al. Thousand Oaks, 1996 ■ *Racism*, sous la dir. de Martin Bulmer et John Solomos, Oxford, 1999 ■ *Racism and Anti-Racism in World Perspective*, sous la dir. de Benjamin P. Bowser, Thousand Oaks, 1995 ■ Reisner, Marc. *Cadillac Desert: The American West and Its Disappearing Water*, New York, 1987 ■ *Rolex Oyster* [catalogue d'exposition], Lucerne, 1999 ■ Romanelli, Giandomenico et Mark E. Smith. *Splendours of Venice*, Londres, 1997 ■ *Rosa Luxemburg Speaks*, textes réunis par Mary Alice Waters, New York, 1970 ■ Sachare, Alex. *The Chicago Bulls Encyclopedia*, Chicago, 1999 ■ Seidemann, Maria. *Rosa Luxemburg – Leo Jogiches*, Berlin, 1998 ■ Sen, Amartya et James E. Foster. *On Economic Inequality*, Oxford, 1997 ■ *The Splendour of Venice*, Venise, 1999 ■ Tiffen, Mary, Michael Mortimore et Francis Gichuki. *More People, Less Erosion: Environmental Recovery in Kenya*, Chichester, 1999 ■ Toussaint, Eric. *Your Money or Your Life! The Tyranny of Global Finance*, trad. Raghu Krishnan et Vicki Briault Manus, Londres, 1999 ■ *Venice: Complete Guide to the Whole City*, Narni, 1999 ■ *Venice: Inside and Out*, Venise, 1999 ■ Villain, Jacques. *À la conquête de la Lune: la face cachée de la compétition américaine-soviétique*, Montréal, 1998 ■ Wright, Richard T. et Scott H. Decker. *Armed Robbers in Action: Stickups and Street Culture*, préf. de Neal Shover, Boston, 1997 ■ Zimring, Franklin E. et Gordon Hawkins. *Crime Is Not the Problem: Lethal Violence in America*, Oxford, 1997.















# Foreword

Marc Mayer



There are countless ways to become an artist. Thomas Hirschhorn has found his own. A typesetter, and eventually a student of graphic art, Hirschhorn moved in his early twenties from his native Switzerland to Paris, where for a time he came to share the ideals of Grapus. An influential French collective of graphic artists whose work was once shown in this museum, Grapus was founded when Hirschhorn was a small child. Their communist ethos, in the wake of '68, prevented them from taking either commercial or governmental clients. This idealistic policy, transmitted from one generation to the next with Hirschhorn, may have influenced his own decision to restrict the clientele for his graphic art services still further. When he chose to become his own exclusive client, Hirschhorn also became, *de facto*, an artist. An artist *tout court*. Today, he is fully an artist and among the most relevant.

As a private propagandist, an individual citizen exercising his democratic right to speak, Hirschhorn has been breathtakingly eloquent. And in acres of photocopies and blooming vines of books, he beckons some of the most articulate voices of modern times to repeat themselves for his audience. *Jumbo Spoons and Big Cake* is an intellectual's time capsule of the twentieth century. Dated 2000, this complex work amounts to a highly subjective pantheon of exemplary human phenomena from the hundred years before it was made. It is also diverse and pithy. At once a scholar's library and an adolescent prank, this remarkable environment also represents a lot of sheer labour, not to mention countless rolls of tin foil sacrificed upon the altar of intelligence.

Anyone could have made this work of art, but we suspect that only one person could have imagined it. We are very proud to have added such a great complement to the collection of the Musée d'art contemporain as *our* Thomas Hirschhorn. His work has distinguished itself so much in the few years since *Jumbo Spoons ...* was made that we feel it has already stood the test of time. Our gratitude is extended to James Rondeau for commissioning the work, thus causing it to be born, as well as to Stephen Friedman whose generosity made possible this extraordinary acquisition for Montréal. As always, Josée Bélisle has done a splendid job of explaining Hirschhorn's approach in these pages. Like the careful acquisitions this museum has made of other room-filling works over the years, we wager that *Jumbo Spoons and Big Cake* will help an excellent collection of contemporary art become a great one.

# From an Aesthetics of Disorder to a Reflection of Chaos: Powerful Echoes of a World in a State of Collapse

Josée Bélisle



Experiencing the colossal and “precarious”<sup>1</sup> work of Thomas Hirschhorn is at once disconcerting and affecting. The pervasive display of his voluble, even loud, three-dimensional *tableaux*, the product of a fertile, well-informed imagination, sketches out an inspired, sensitive overview of the many different conflicting and paradoxical realities of our time. Miles away from the usual canons of form, each of his works proves to be both thematically audacious and stylistically challenging, as well as remarkably enlightening. Hirschhorn draws us into a world that has been painstakingly reconstructed out of an accumulation of objects and materials typical of everyday life, and an extensive range of writings and reference works; he offers a tragic view of the issues of contemporary society and totally reinvents, through the overabundance of information, a unique, indefinable space for discourse and reflection, and ultimately, for commitment and action.

Soon after completing his studies in graphic design in Zurich, in the late 1970s and early 1980s, Hirschhorn moved to Paris and joined the collective of politically engaged graphic designers known as Grapus. He did not practise as a graphic designer, however, because he could not bring himself to favour any particular client or ideology. “I realized that I had to make the choice to be an artist because only as an artist could I be totally responsible for what I did. The decision to be an artist is the decision to be free. Freedom is the condition of responsibility.”<sup>2</sup>

In the mid-1980s, Hirschhorn began producing artworks whose open use of bricolage and humble materials attracted notice, partly through the references they suggested to the ready-made and the tradition of collage, cornerstones of modern art. Prime among the artists he cites as influences are Joseph Beuys, Andy Warhol, Otto Freundlich and Piet Mondrian. The individual path he has followed is also notable for its absence of compromise, its faithfulness to its original goals and its unadulterated exactingness. “I don’t set out to create chaos: it’s already there, and I have to make do with it. I don’t want to introduce order, peace, calm or tranquillity. The energy created by confrontation isn’t a method or a way of working; it’s a necessity!”<sup>3</sup> The coinciding of art and life, of artistic expression and political activism, demands (underlies) his exclusive attachment to humble materials, packing materials, salvaged

1 “I like this term ‘precariousness’—my work isn’t ephemeral, it’s precarious. It’s humans who decide and determine how long the work lasts. The term ‘ephemeral’ comes from nature, but nature doesn’t make decisions.” Benjamin Buchloh, Alison M. Gingeras and Carlos Basualdo, “Alison Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn,” in *Thomas Hirschhorn*, trans. Shaun Whiteside (London and New York: Phaidon, 2004), p. 24. We should also add that one of Thomas Hirschhorn’s best-known works is *Musée Précaire Albinet*, produced in 2004 in the Landy neighbourhood of Aubervilliers (a suburb of Paris). “A Museum below a row of public housing,” comments the artist. For more on this subject, see *Thomas Hirschhorn Musée Précaire Albinet* (Paris: Éditions Xavier Barral and Aubervilliers: Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2005), a substantial work retracing and amply illustrating the genesis and execution of the “precarious museum.”

2 Buchloh, Gingeras and Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, p. 11.

3 Translated from “Avant/Après. Entretien avec Thomas Hirschhorn par Guillaume Désanges,” in *Thomas Hirschhorn Musée Précaire Albinet*. Hirschhorn was answering the following question: “Isn’t the creation of a certain chaos also a way of working, or even one of the forms of your work?”

materials. "I employ these materials for their ability to be adapted, used, understood by all: adhesive tape, cardboard, wood, Plexiglas, neon lights. . . . These are materials that don't try to intimidate, that don't provide any value added as materials. The end result doesn't matter; it's the desire and energy that count. Energy, yes. Quality, no! . . . Art asserts truth through form. I want to assert a form and I want to give form. Giving form is not making form. I use forms and materials, and I think about their political dimension."<sup>4</sup>

Hirschhorn thus calls upon the art of collage and assemblage and, by extension, an aesthetics of accumulation and expansion, in ambitious projects that, when listed, would seem to read as a series of original, didactic, poetic (albeit destabilizing) tributes, exposés and manifestoes. He explains his attachment to the practice of collage as follows: "Collages, from those of (John) Heartfield to those of Kurt Schwitters and others, made a big impression on me, mainly because those artists worked only with what they had within reach. I always liked making collages. I liked bringing together what shouldn't be brought together. The stronger the contrast, the better it was. I liked that material constraint and I liked the easiness of making collages. I liked their 'stupidity.' I tried to ensure that the message was immediately apparent."<sup>5</sup> Hirschhorn favours simple, readable strategies of appropriation of space, always in direct relationship with his artistic intent—displays, wall panels, allusions to furniture, to architecture—occasionally accompanied, however, by a certain impression of disorder, of incompleteness and temporariness.

The artist holds certain philosophers in great admiration, which he translates into concrete terms in his *Monuments*, such as *Spinoza Monument* (1999) and *Deleuze Monument* (2000), calling into question the traditional notion of memorial. His monuments are intended primarily for the communities that use the spaces where they are erected; they do not propose any sanctifying aspect, though they subscribe to the legitimate need for representation by means of a bust, portrait or other likeness. Added to this free, almost provocative reinterpretation of statuary is a second, essential and informative part, of the counter or kiosk type, comprising books, videos and other works by and about these famous authors. "I try to make a new kind of monument. A precarious monument. A monument for a limited time. I make monuments for philosophers because they have something to say today. Philosophers can give the courage to think, the pleasure to reflect. . . . Something beautiful that human beings are capable of, is thinking, is reflection, the ability to make brains work. Spinoza, Deleuze, Gramsci and Bataille are examples of thinkers who instill confidence in the reflective capacities. They give force to think. They give force to get active."<sup>6</sup>

A work that is spectacular in every respect, *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000), a recent major acquisition of the Musée, was first shown at The Art Institute of Chicago, in 2000, and then in Paris, at the Musée national d'art moderne / Centre Pompidou, in 2005, as part of the group exhibition *Dionysiac*.



4 Ibid. In response to the question: "During the construction process, I had the impression that the formal aspect of the project wasn't your priority. You left the locally recruited residents to fend for themselves. And yet the work shows a recognizable 'Hirschhornian' style. That raises the question of the objectivity of the materials you use for practical reasons."

5 Buchloh, Gingeras and Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, p. 18.

6 Quoted in *The Spinoza Monument, Midnight Walkers & City Sleepers, Amsterdam 1999*, the first issue in a one-year series in connection with *Documenta 11*, Paris, October 2001.





The whimsical, even festive, title gives off a false impression of bonhomie at the same time as it conjures up a gigantic metaphor on the state of the world, the end of certain important twentieth-century utopias, and the urgent question of hunger. "I want to make a new work about the world condition, the World State. The World State is about the need to eat or the possibility of not eating. The World State is unjust, inconvenient, confused, fucked-up, shitty. Everyone has to eat."<sup>7</sup> Dense and complex, this monumental grouping of fabricated, figurative, but non-realistic "sculptures" that inventively and caustically recycle found objects and materials (wood, cardboard, sheets of aluminum foil, plastic wrap, adhesive tape, garbage bags, folding tables, mirrors, metal chains, pails, spoons, ladles) offers an eclectic yet tightly focused compendium of knowledge and information (from the gravitas of the German philosopher Nietzsche to the frivolous social sphere of fashion, from the demands of the celebrated militant Rosa Luxemburg to the world of American professional sports) at the same time as it develops a vaguely delirious, tragic, *fin de siècle* vision.

The twelve large spoons of the title appear as monuments to the memory of entities or individuals the artist associates with failed utopias: Mies van der Rohe, Rosa Luxemburg, Malevich, Nietzsche, Venice, China, the moon, guns, fashion, the exhibition of "degenerate" art held by the Nazis in 1937, Rolex Swiss watches and the Chicago Bulls basketball team. These precise, carefully chosen references to history, to cultural and art history as well as to society's major trends, literally encircle the "big cake"—a round, disturbing image, magnified in three dimensions, of excessive consumption and existential chaos. "This World Cake will be divided, stolen, conquered, cheated, protected. It is decorated with world problems: famine, wars, undivided wealth, the war men, the lack of water. . . . Under the big cake there are buckets collecting the leftovers of the world."<sup>8</sup>

The work clearly comprises all the elements that characterize the *Hirschhornian* aesthetic—an aesthetic that readily refuses to hew to good taste and conventional criteria of beauty, an aesthetic that is above all rooted in a modesty of artistic means, transparency and the desire to illustrate and tell, and an aesthetic of destabilization and dissonance shaking up received notions. The structural clarity that governs the excesses and saturation of the piece as a whole—a central core, the cake, surrounded by the twelve spoons standing around the edge of the space—paradoxically reveals the sense of maelstrom produced by the organized, interdependent accumulation of components. It is as if the creation of areas of relative visual discomfort and of limited size acted as an indicator of the pre-eminence of ideas over their formal representation. Emerging insistently through the appearance of disorder conveyed by the "trash" look of the resolutely disparate environment is the vulnerable nature of the human condition.

7 Artist's statement, Paris, 1999.

8 Ibid.



The different meanings of *Jumbo Spoons and Big Cake* are likely innumerable. There is so much to see (and read) in it that an overall impression of *too much* dominates, making an immediate grasp of its totality impossible, in fact. (In this sense, Hirschhorn takes up a position diametrically opposed to the “Less is more” preached by the modernist architect Ludwig Mies van der Rohe.) The title’s many implications bear this out: “To want a slice of the cake,” in other words, to unequivocally demand a fair share of the benefits and profits. “To be born with a silver spoon in one’s mouth,” a direct reference to the privileges and powers reserved for the rich. “Let them eat cake!” the expression erroneously attributed to Marie-Antoinette and reflecting her lack of understanding of the desperate situation of the French people at the time of the Revolution. “Jumbo” and “Big” use hyperbole to represent the overeating expressed by these terms descriptive of size and superiority; the incongruity and awkwardness of the presentation (is the cake really eaten with a spoon?); the omnipresence of the lure of gain, the inequity of the relations between the classes, the universal overload of information...

Thomas Hirschhorn totally fills, and drastically alters, the white cube of the museum space: the walls are covered with blue plastic wrap (recycling bags); the spoons lean against its walls and extend onto the floor in outgrowths painted in red (overflow, surplus, blood); the silvery shine of the metal foil (aluminum) and the chains heightens the reticular, aerial effect of the multiple connections that run between the various giant-sized spoons, the corresponding wall panels and each of the pieces of cake, suggesting the existence of a vague closed-circuit system. We also note, on top of the cake, the presence of four video monitors

showing sequences that document activities related to war, food, cooking and labour. As well, encrusted above this fragmented, polymorphous jumble that serves as a cake, office lamps indicate to viewers that the very exercise of reading the countless documents and books placed at their disposal also plays a part in their experiencing of the work.

The extent of the fields of knowledge conveyed by the twelve utopias that form the framework of the piece is literally dizzying. "When I present an abundance of images, documents, and informational materials, I try to demonstrate that, on their own, these things are important not because I have selected them and made them evident by enlarging them, but because their importance can be judged differently from one person to the next."<sup>9</sup>

The idea of representing each of the utopias by a giant caricature of dainty spoons that are often collected as travel souvenirs, practically regardless of the destination, springs from a keen intuition and a mordant sense of humour. As if the fact of being able to procure, at a relatively modest price, this symbolic object became, *ipso facto*, proof of the appropriation of cultures and territories visited, the validation of an ultra-in, hip travelogue, a kind of automatic one-upmanship of acknowledged fashions and behaviours. In fact, if Hirschhorn so insistently draws our attention to the failure of certain utopias, and if he reclaims, so brilliantly, the objects, traces and remains of an absolutely insatiable consumer society, it is first of all to display links he himself has fabricated between many, not necessarily compatible, facets of human activity: a country (Communist China), a city (Venice *La Serenissima*), a heavenly body (the conquest of the moon), the world of fashion, the power and violence of firearms, Russian Suprematist painting (Malevich), international modernist architecture (Mies van der Rohe), the political activism of Rosa Luxemburg, the so-called degenerate art condemned by the Nazis, the philosophy of Nietzsche, Swiss exactness and orthodoxy (Rolex watches), and finally, American professional sports (the Chicago Bulls). But it is also, and above all, to validate the fundamentally utopian function of the artistic project. Hirschhorn emphasizes: "A utopia is something to aim for, a project, a projection. It is an idea, an ideal. It is right, it is wrong. Art and making artwork are utopian. But a utopia never works. It is not supposed to. When it works, it is a utopia no longer."<sup>10</sup> One of the ways the human condition is defined is in freedom and the desire to seek new challenges. The same holds true for Thomas Hirschhorn.

9 "Interview between Okwui Enwezor and Thomas Hirschhorn," in *Thomas Hirschhorn Jumbo Spoons and Big Cake* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2000), p. 27.

10 *Ibid.* p. 35.

**JUMBO  
SPOONS  
AND  
BIG  
CAKE**

**Thomas  
HIRSCHHORN**

Paris, October 1, 1999

I want to make a new work about the world condition, the World State. The World State is about the need to eat or the possibility of not eating. The World State is unjust, inconvenient, confused, fucked-up, shitty. Everyone has to eat. That is the reason why there are "Jumbo Spoons." The Jumbo Spoons are about three metres high, fabricated out of aluminum and cardboard. These spoons are not for eating; they are destined for collectors, gifts, memories ("You are born with a silver spoon in your mouth"). These spoons are hand-made, blown-up, real gift spoons, which are always stored away in a drawer. There are twelve Jumbo Spoons: the Fashion spoon, the Mies van der Rohe spoon, the Rosa Luxemburg spoon, the Degenerate Art spoon, the Malevich spoon, the Rolex spoon, the Venice spoon, the Gun spoon, the Nietzsche spoon, the China spoon, the Chicago Bulls spoon, the Moonspoon. In addition to the spoons, there will be mirrors; they reflect the space and the public, and give a response to the cake. The Jumbo Spoons are not quite clean. There are drops of red colour on the floor. Every spoon has documentation about its specific theme (for example: excerpts from Nietzsche's books). There is an engraving at the end of all the spoons; this is also where they are attached to the wall. The engraving on the spoon is reproduced by a tag. There are twelve little tables with books on each theme. Every book is tied to the table with a chain. Under the table is a bucket collecting "the rest." The twelve Jumbo Spoons are fastened to the wall, 2.5 metres in height, which is covered with blue plastic. On top of the plastic, there are blue cold neons. In the centre of the hall, there is the World Cake on a big table. This big, pyramid-shaped cake is about five metres in diameter and two metres in height, covered with aluminum and colour spray. This World Cake will be divided, stolen, conquered, cheated, protected. It is decorated with world problems: famine, wars, undivided wealth, the war men, the lack of water. The spotlights are like local explosions. The big cake looks like a cake after dinner—used. Real spoons will be fixed to the cake. The big cake is rich with photographs, information extracts and four integrated videos (pictures from reality). Under the big cake there are buckets collecting the leftovers of the world. The big cake is connected on the top with the spoons, and every element of the work is like an electrical network.

# Biobibliographie sélective (2000-2007)

## Thomas Hirschhorn

Né à Berne, en 1957.  
Vit et travaille à Paris (Aubervilliers).

### Expositions individuelles

#### 2007

*Concretion Re*, Galerie Chantal Crousel, Paris.

"*Stand-alone*", Galerie Arndt & Partner, Zurich.

*Substitution 2*, Stephen Friedman Gallery, Londres.

#### 2006

*Concretion*, Le Creux de l'enfer, Thiers.

"*The Green Coffin*", Alfonso Artiaco, Napoli.

*The Procession*, Kestnergesellschaft, Hanovre. \*

*Superficial Engagement*, Gladstone Gallery, New York.

*United Nations Miniature 2000*, Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro, Almagro.

#### 2005

*Anschool*, Bonnefantenmuseum, Maastricht [itinéraire: (sous le titre *Anschool II*) Museum Serralves, Porto]. \*

*Doppelgarage*, *North Pole*, *South Pole*, *Not in My Name*, Pinakothek der Moderne, Munich.

*Utopia*, *Utopia = One World, One War, One Army, One Dress*, Institute of Contemporary Art, Boston [itinéraire (2006): CCA Wattis Institute of Contemporary Arts, San Francisco]. \*

#### 2004

*Musée Précaire Albinet*, quartier du Landy, Aubervilliers. — En collaboration avec Les Laboratoires d'Aubervilliers. \*

*Skulptur-Sortier-Station*, espace public extérieur, Varsovie. — Exposition organisée par la Foksal Gallery Foundation (Varsovie) en collaboration avec le Centre Pompidou et présentée dans le cadre de la *Saison polonaise*.

*Swiss-Swiss Democracy*, Centre Culturel Suisse, Paris.

*Unfinished Walls*, Stephen Friedman Gallery, Londres.

#### 2003

*Chalet "Lost History"*, Galerie Chantal Crousel, Paris. — Textes intégrés de Manuel Joseph.

*Doppelgarage*, Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main. \*

"*Plan B*", Alfonso Artiaco, Pozzuoli.

*United Nations Miniature*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Malaga. \*

L'astérisque (\*) signale une publication.

Une version plus détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

## 2002

*Cavemanman*, Barbara Gladstone Gallery, New York.

*Doppelgarage*, Galerie Arndt & Partner, Berlin.

*Focus*, The Art Institute of Chicago, Chicago.

*Liubov Popova-Kiosk, n° 7*, Universität Zürich-Irchel, Zurich.

*La Maison commune*, La Salle de Bains, Lyon.

*Otto Freundlich-Kiosk, n° 8*, Universität Zürich-Irchel, Zurich.

*Territoires imprévus 2*, École Primaire Canet Jean Jaurès, Marseille.

## 2001

*Archeology of Engagement*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone.

*Emil Nolde-Kiosk, n° 6*, Universität Zürich-Irchel, Zurich.

*Fernand Léger-Kiosk, n° 5*, Universität Zürich-Irchel, Zurich.

*Laundrette*, Stephen Friedman Gallery, Londres.

*Pôle-Self*, Centre Pompidou, Paris. — À l'occasion du *Prix Marcel-Duchamp* \*.

*Skulptur-Sortier-Station, 1997*, métro Stalingrad, Paris. — Exposition organisée par le Centre Pompidou.

*Wirtschaftslandschaft Davos*, Kunsthaus Zürich, Zurich.

## 2000

*Altar to Raymond Carver*, The Galleries at Moore (Goldie Paley Gallery), Philadelphie. \*

*Emmanuel Bove-Kiosk, n° 3*, Universität Zürich-Irchel, Zurich.

*Meret Oppenheim-Kiosk, n° 4*, Universität Zürich-Irchel, Zurich.

*World Airport | Jumbo Spoons and Big Cake*, The Renaissance Society at the University of Chicago; The Art Institute of Chicago, Chicago. \*

# Principales expositions collectives

## 2007

*Swiss Made I; Swiss Made II*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg. \*

*Triennale Bovisa, Timer 01*, Milan. \*

*Vertigo*, MAMbo — Museum of Modern Art, Bologne. \*

## 2006

*27a Bienal de São Paulo, How To Live Together*, São Paulo. \*

*BIACS 2, The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*, Séville. \*

*The Grand Promenade*, Musée national d'art contemporain - EMST, Athènes. \*

*Heart of Darkness*, Walker Art Center, Minneapolis. \*

*Infinite Painting*, Villa Manin, Passariano. \*

*Into Me/Out of Me*, P. S. 1 Contemporary Art Center—MoMA, Long Island City [itinéraire (2006-2007): KW Kunst-Werke Berlin, Berlin; MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome]. \*

*Metropolitanscape, paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Palazzo Cavour, Turin. \*

*Surprise, Surprise*, Institute of Contemporary Arts, Londres. \*

## 2005

*Bidibidibidiboo*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin. \*

*Dionysiac*, Centre Pompidou, Paris. \*

*Emergencias*, MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León. \*

*Material Time / Work Time / Life Time*, Reykjavik et autres lieux en Islande. — Exposition présentée dans le cadre du *Reykjavik Arts Festival 2005*. \*

*Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye*, Museum of Contemporary Art, Chicago [itinéraire: Hayward Gallery, Londres; MART – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto]. \*

## 2004

*Arti & Architettura 1900-2000*, Palazzo Ducale, Gênes. \*

*The Beauty of Failure / The Failure of Beauty*, Fundació Joan Miró, Barcelone. \*

*Nuit Blanche 2004*, Paris et environs. — Hirschhorn y a exposé *24h Foucault* (Palais de Tokyo) \*.

*Uses of the Image: Photography, Film and Video in The Jumex Collection*, MALBA-Colección Costantini, Buenos Aires [itinéraire: Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires]. \*

## 2003

*Common Wealth*, Tate Modern, Londres. \*

*Gesellschaftsbilder, Images of Society*, Kunstmuseum, Thoun. \*

*GNS (Global Navigation System)*, Palais de Tokyo, Paris. \*

*La Ciudad radiante*, Centre Cultural Bancaixa, Valence. — Exposition présentée dans le cadre de la programmation parallèle de la *2<sup>e</sup> Biennale de Valence*. \*

*Utopia Station*, Venise [itinéraire (2003-2004): *Utopia Station I et II*, Haus der Kunst, Munich; et autres lieux]. — Exposition présentée dans le cadre de la *50<sup>e</sup> Biennale de Venise*.

## 2002

*Documenta 11\_Platform 5: Exhibition*, Cassel. \*

*Public Affairs. Von Beuys bis Zittel: Das Öffentliche in der Kunst*, Kunsthaus Zürich, Zurich. \*

## 2000

*Aller Anfang ist Merz – Von Kurt Schwitters bis Heute*, Sprengel Museum Hannover, Hanovre. \*

*La Beauté, Mission 2000 en France*, Avignon. \*

*La Forma del mondo. La Fine del mondo*, Padiglione d'Arte Contemporaneo, Milan. \*

*Mirror's Edge*, BildMuseum, Umea (1999-2000) [itinéraire (2000-2001): Vancouver Art Gallery, Vancouver; Castello di Rivoli, Turin; Tramway, Glasgow; Charlottenborg Udstillingsbygning, Copenhagen]. \*



*Orbis Terrarum: Ways of Worldmaking, Cartography and Contemporary Art*, Antwerpen Open, Anvers. \*

*Protest & Survive*, Whitechapel Art Gallery, Londres. \*

*Vivre sa vie*, divers lieux en Écosse. — Hirschhorn exposait au Tramway, Glasgow. \*

## Principales publications

### 2007

Ardenne, Paul. — «Thomas Hirschhorn». — Art Press. — N° 333 (avril 2007). — Texte en français et en anglais. — P. 83-84

Stoeber, Michael. — «Beauty is the will for truth: a conversation with Thomas Hirschhorn». — Sculpture. — Vol. 26, no. 3 (Apr. 2007). — P. 28-33

### 2006

Heart of darkness: Kai Althoff, Ellen Gallagher and Edgar Cleijne, Thomas Hirschhorn. — Minneapolis: Walker Art Center, c2006. — 128 p. — Voir: Thomas Hirschhorn; Philippe Vergne, «About Cavemanman: a series of e-mail conversations between Thomas Hirschhorn and Philippe Vergne, June-July 2006», p. 110-127

Land, art: a cultural ecology handbook. — Edited by Max Andrews. — London: The RSA; Arts Council England, c2006. — 207 p. — Voir: Thomas Hirschhorn, «Skulptur-Sortier-Station» (trad. de l'allemand par Michael Robinson; première publication dans *Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997, p. 212-217; rev. 2004; reproduit avec la permission de l'artiste), p. 164-167

Participation: documents of contemporary art. — Edited by Claire Bishop. — London: Whitechapel; The MIT Press, c2006. — 207 p. — (Documents of Contemporary Art). — Voir: Thomas Hirschhorn, «24h Foucault//2004» (trad. par Claire Bishop, 2006), p. 154-157

"The Procession": Thomas Hirschhorn: Kestnergesellschaft, Hannover, 24. März bis 28. Mai 2006. — Hannover: Kestnergesellschaft, c2006. — 24 p.

Centre Culturel Suisse (Paris, France). — Centre Culturel Suisse Paris, 2003-2005. — Dijon: Presses du Réel; Zürich: JRP Ringier, 2006. — 240 p. — Voir: Thomas Hirschhorn, «Swiss-Swiss Democracy», p. 134-137; Michel Ritter, «Swiss-Swiss Democracy», p. 138-139; Thomas Hirschhorn, «Je n'exposerai plus en Suisse», p. 139; Hans Rudolf Reust (trad. de l'allemand par Simon Koch), «Swiss-Swiss – Win-Win: les entrailles d'une démocratie», p. 142-144; ill. p. 149-164

Hirschhorn, Thomas. — «Entretien avec Thomas Hirschhorn [Paris, 19 déc. 2003]». — Le Journal des Laboratoires. — Interview avec Benjamin Buchloh (trad. de l'anglais par Diniz Galhos). — N° 6 (sept. 2006). — Publiée en anglais dans *October*, no. 113 (Summer 2005), p. 77-100. — P. 45-63

Joselit, David. — «Thomas Hirschhorn: Institute of Contemporary Art, Boston / Gladstone Gallery, New York». — Artforum. — Vol. 44, no. 7 (Mar. 2006). — P. 285-286

Stracey, Frances. — «The caves of Gallizio and Hirschhorn: excavations of the present». — *October*. — No. 116 (Spring 2006). — P. 87-100

Volk, Gregory. — «Shock of the news». — Art in America. — Vol. 94, no. 6 (June/July 2006). — P. 170-177

### 2005

Thomas Hirschhorn: Musée Précaire Albinet: Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004. — Paris: Éditions Xavier Barral; Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005. — [360] p.

Thomas Hirschhorn: Utopia, utopia = one world, one war, one army, one dress. — Boston: Institute of Contemporary Art, 2005. — 51 p.

Hirschhorn, Thomas. — *Anschool: texts, projects, letters [26.05.05-11.09.05 Bonnefantenmuseum, Maastricht]*. — Maastricht: Bonnefantenmuseum, 2005. — [48] p.

Spiegler, Marc. — «Hirschhorn's Dis Miffs Swiss». — ARTnews. — Vol. 104, no. 3 (Mar. 2005). — P. 70

## 2004

Contemporary art: from studio to situations. — Edited by Claire Doherty. — London: Black Dog Publishing, c2004. — 191 p. — Voir: Thomas Hirschhorn, « Bataille Monument », p. 133-147. Une version de ce texte a également été publiée en français sous le titre « Bataille Monument: une expérience » (trad. de l'allemand par Christophe Jouanlanne), dans *Trouble*, n° 3 (printemps/été 2003), p. 54-77.

Buchloh, Benjamin H. D. — Thomas Hirschhorn. — London; New York: Phaidon Press, c2004. — 160 p. — (Contemporary artists)

Estep, Jan. — « Reading Hirschhorn: a problem of (his) knowledge, or weakness as a virtue ». — *Afterall*. — No. 9 (2004). — P. 83-89

Foster, Hal. — « An archival impulse ». — October. — No. 110 (Fall 2004). — P. 3-22

Hirschhorn, Thomas. — « Thomas Hirschhorn: philosophical battery ». — *Flash Art*. — [Introd. et interview by Craig Garrett]. — Vol. 37, no. 238 (Oct. 2004). — P. 90-93

Sheikh, Simon. — « Planes of immanence, or The form of ideas: notes on the (anti-)monuments of Thomas Hirschhorn ». — *Afterall*. — No. 9 (2004). — P. 90-98

## 2003

Hans-Ulrich Obrist: interviews. Vol. I. — Edited by Thomas Boutoux. — Firenze: Fondazione Pitti Immagine Discovery; Milano: Charta, c2003. — 968 p. — Voir: Hans-Ulrich Obrist; Thomas Hirschhorn, « [Interview, Paris, Aug. 2001; rev. Jan. 2002] », p. 393-400

Thomas Hirschhorn: Doppelgarage. — Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2003. — 24 p.

United Nations miniatures: Thomas Hirschhorn. — Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, [2003]. — 105 p.

Uzel, Jean-Philippe. — « Thomas Hirschhorn et la démocratie radicale = Thomas Hirschhorn and radical democracy ». — *Parachute*. — N° 111 (juill./août/sept. 2003). — P. 58-71

Steinweg, Marcus; Hirschhorn, Thomas. — *Bataille Maschine*. — Berlin: Merve Verlag, 2003. — 2 vol.

## 2002

Curiger, Bice. — Short guide into the work of Thomas Hirschhorn. — Trans. from German by Catherine Schelbert. — New York: Barbara Gladstone Gallery, [2002]. — 42 p.

Hirschhorn, Thomas. — « Ne pas s'économiser. Conversation ». — *Trouble*. — Entretien avec François Piron. — N° 1 (hiver/printemps 2002). — P. 54-63

## 2001

Buchloh, Benjamin H. D. — « Cargo and cult: the displays of Thomas Hirschhorn ». — *Artforum*. — Vol. 40, no. 3 (Nov. 2001). — P. 108-115, 172-173

Buchloh, Benjamin H. D. — « Detritus and decrepitude: the sculpture of Thomas Hirschhorn ». — *Oxford Art Journal*. — Vol. 24, no. 2 (2001). — P. 41-56

Hirschhorn, Thomas. — « The Spinoza Monument ». — *Point d'ironie*. — N° 23 (2001). — 8 p.

Hirschhorn, Thomas. — « Thomas Hirschhorn: energy yes, quality no ». — *Flash Art*. — [Interview par Francesco Bonami]. — Vol. 34, no. 216 (Jan./Feb. 2001). — P. 90-93

Hirschhorn, Thomas. — *Thomas Hirschhorn: material public works, The Bridge 2000*. — London: Book Works; Whitechapel Art Gallery, 2001. — 200 p.

## 2000

Deleuze Monument: Thomas Hirschhorn: La Beauté Avignon 2000: les documents. — Avignon: La Beauté, 2000. — N. p.

Thomas Hirschhorn: Altar to Raymond Carver. — Philadelphia: Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, c2000. — 20 p.

Thomas Hirschhorn: Jumbo spoons and big cake, The Art Institute of Chicago; World airport, The Renaissance Society at the University of Chicago. — Chicago: The Art Institute of Chicago, c2000. — 144 p.

De Smet, Catherine. — « Relier le monde: Thomas Hirschhorn et l'imprimé ». — *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. — N° 72 (été 2000). — P. 36-55; p. couv.

Hirschhorn, Thomas; Birnbaum, Daniel. — « A thousand words: Thomas Hirschhorn talks about his Critical Laboratory ». — *Artforum*. — Vol. 38, no. 7 (Mar. 2000). — P. 108-109

Snodgrass, Susan. — « The rubbish heap of history ». — *Art in America*. — Vol. 88, no. 5 (May 2000). — P. 156-157, 177

...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



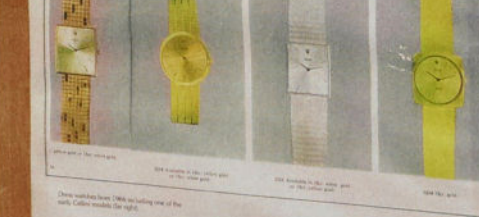
...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...

...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



...the watch is a...  
...the watch is a...  
...the watch is a...



PRECISION  
OMEGA



*Feminism and Autobiology*  
Barbara L. Herrnstein

**AFRICAN POOR**  
FOR LIFE

Comment réduire la pauvreté et l'inégalité  
Pour une nouvelle vision de l'économie mondiale

**KALIBAN**  
PETER WARREN