

MUDAM

Mudam Collection

FR

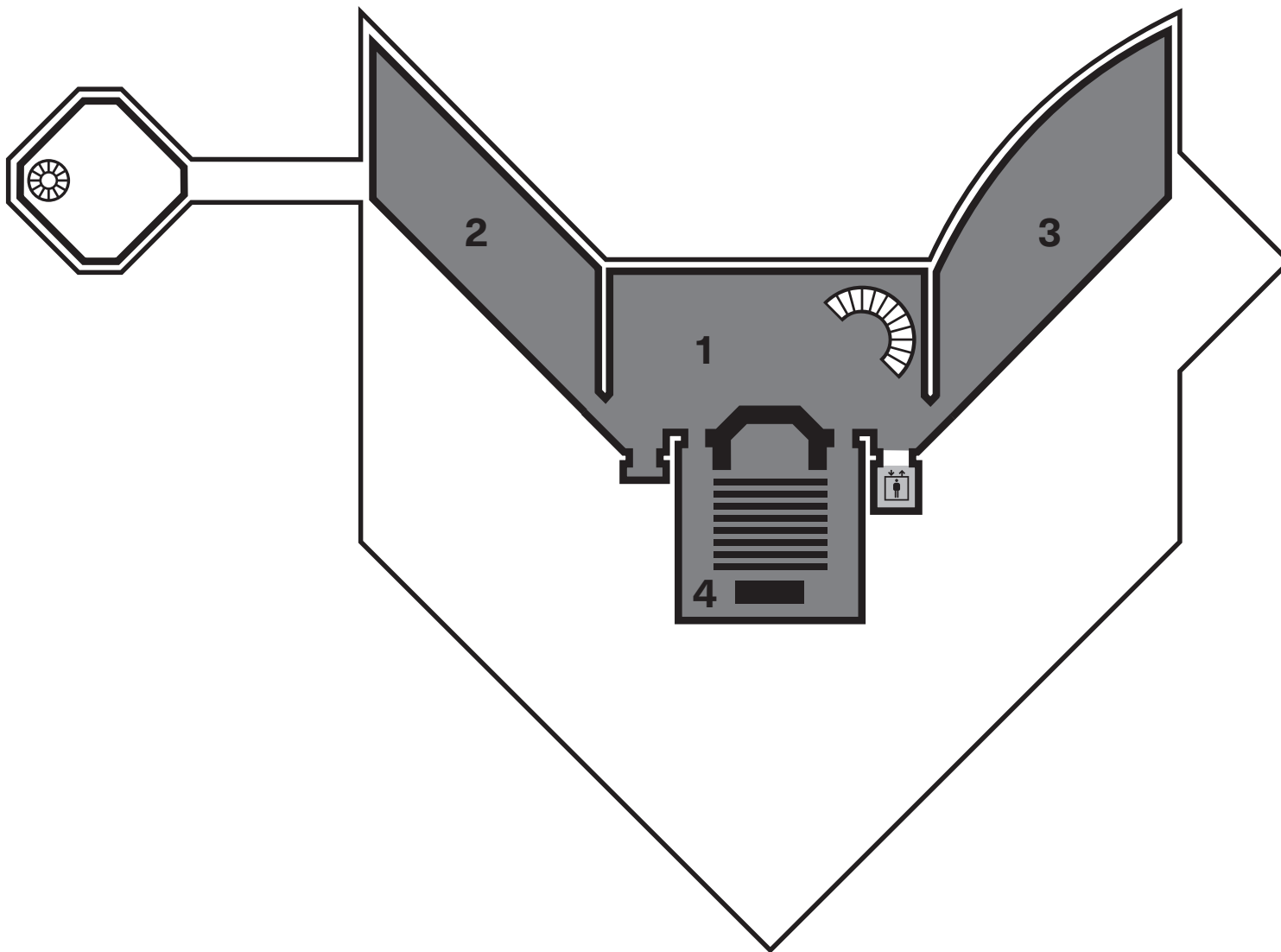


Deep Deep Down

30.06.2023 — 18.02.2024

mudam.com

MUDAM



Deep Deep Down

30.06.2023 — 18.02.2024

Commissaires

Shirana Shahbazi et Tirdad Zolghadr
En collaboration avec Manuel Krebs
L'exposition est coordonnée par Marie-Noëlle Farcy,
assistée de Vanessa Lecomte

Niveau -1

- 1. Foyer
- 2. Galerie Est
- 3. Galerie Ouest
- 4. Auditorium

L'exposition

Les collections ne sont, en général, exposées que dans une faible mesure. Une large part des œuvres d'art ne voit que très rarement la lumière du jour, voire jamais. Mais ces catacombes ne sont pas une catastrophe. Elles sont – pour le meilleur ou pour le pire – la norme. Tel est le sort des collections, pour lesquelles les moments d'exposition demeurent un moment d'exception, à la fois rare et magique.

On peut essayer de multiplier ces états d'exception, de porter au jour une sélection de pièces, de les mettre en lumière et de les présenter aussi généreusement que possible. Après tout, ce qui est louable dans la collection du Mudam, c'est son hétérogénéité même ; en tant que commissaires invités, nous avons l'embarras du choix.

Mais que se passerait-il si, au lieu de choisir des œuvres, on donnait à voir la collection dans son état naturel ? Non pas pour déplorer sa vie dans l'ombre, mais au contraire la rendre tangible, visible, compréhensible. Et sensationnelle, dans tous les sens du terme. Et si on abordait la situation existante avec la plus grande honnêteté possible, si on rendait hommage à la collection dans son ensemble ?

Pour ce faire, il faut donner priorité au vaste paysage plongé dans l'obscurité plutôt qu'à la singularité des œuvres considérées séparément. Il faut utiliser des critères quantitatifs plutôt que thématiques ou formels. Il faudrait par ailleurs intégrer l'ensemble des outils à disposition – caisses, fichiers Excel, JPEGs, matériel utilisé en coulisses – comme éléments visibles du processus de conservation.

Soyons clairs : l'objectif n'est pas d'être critique. Ce qui est plus urgent, c'est d'essayer de transformer la collection

en quelque chose que l'on peut saisir intellectuellement et physiquement. L'idée est de faire de cette invention étrange, spectaculaire, foisonnante et intimidante de la modernité européenne que nous appelons collection publique une expérience, quelque chose qui aille au-delà de l'inventaire ou du communiqué de presse.

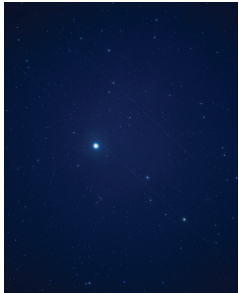
Ainsi, a-t-il été décidé d'exposer la plus grande partie possible de la collection. Mais cela ne signifie pas que nous avons eu carte blanche. Les ressources sont évidemment limitées. Sans oublier que la démarche qui consisterait à entasser les œuvres dans les salles serait autrement plus biaisée que celle qui exige de définir des paramètres clairs, étape par étape. C'est pourquoi nous avons proposé les critères suivants :

1. Dans les galeries, nous n'avons retenu qu'une seule œuvre par artiste : celle qui apparaît en premier dans le registre d'inventaire. Ensuite, nous avons exclu les œuvres accompagnées d'instructions d'accrochage ou d'une documentation peu claire.

2. Parmi le reste, nous avons commencé par le plus petit objet, de manière à produire un effet « Noix du Brésil » : les éléments plus petits se séparent des plus grands pour former, comme de leur propre gré, un nouvel arrangement visuel.

3. Les objets bidimensionnels restants sont exposés par dimension dans la galerie Est. D'autres œuvres sont présentées par ordre alphabétique (nom de famille de l'artiste) dans la galerie Ouest. Les œuvres sculpturales sont également exposées dans la galerie Ouest. Les œuvres audiovisuelles sont diffusées dans l'Auditorium (voir le programme des projections pour plus de détails).

4. La plus grande part possible d'objets restants est conservée dans leurs caisses. Celles-ci se trouvent ainsi dotées d'une fonction esthétique au-delà de leur fonction strictement protectrice. Dans certains cas, elles portent des traces d'usure ou de voyages qui évoquent leur histoire. Nous les utilisons pour créer une scénographie qui sert de cadre aux débats, à la programmation culturelle et à bien d'autres événements encore.



Intensité des données d'actifs. La curation sans signification

Suhail Malik

La curation est une pratique endémique du consumérisme de masse depuis le milieu des années 2010. Dépassant le cadre des conventions qui régissent l'organisation d'expositions dans les musées et les institutions artistiques, elle cible désormais toutes les facettes de la consommation : menus, playlists, listes de mariage, programmes de films, fromages, immobilier, chaussures, itinéraires touristiques, compositions florales, fils de discussion, café, conférences, parfums, banques de données, aliments ou plats cuisinés et, bien sûr, toutes sortes d'« expériences¹ ».

Probablement dans un souci de sanctuariser les exigences spécifiques liées à l'organisation d'expositions, les conservateurs de musées et les commissaires d'art contemporain répondent à la propagation de la curation par toutes sortes de réactions allant de l'indifférence à l'exaspération en passant par le mépris et l'angoisse. Or, cette prolifération a entraîné une mise à plat de la curation, qui a outrepassé la fonction institutionnelle qui lui avait été attribuée par la (pré)modernité – à savoir la préservation de la rareté matérielle et sémantique – pour désigner une pratique élargie chargée de gérer l'abondance.

Par ailleurs, c'est le domaine de l'art contemporain qui fournit le modèle pour l'ubiquité de la curation dans le consumérisme de masse. Selon Arthur C. Danto, l'art contemporain qui émerge dans les années 1960 se distingue de l'art occidental jusqu'alors en ce que l'art n'y est plus identifié par un répertoire d'œuvres, de supports, de styles ou de manières, mais par une « transfiguration » dans la manière dont les choses et les expériences « banales » sont perçues

et appréciées². Par « banal », Danto entend ce qui n'est pas considéré comme étant de l'art, c'est-à-dire les objets et manifestations issus d'un contexte utilitaire ou commercial.

Dans l'art contemporain, c'est le sujet interprétant qui distingue l'artistique du banal. La « distance » adoptée par ce sujet par rapport à la banalité et à ses significations acceptées consolide ses capacités à produire du sens. En cela, la « transfiguration du banal » par l'art contemporain amplifie le rôle du sujet identifié par Pierre Bourdieu au milieu des années 1960³. Mais le sujet validé par l'art contemporain échappe aux hiérarchies du goût qui, selon Bourdieu, contribuent à la préservation des privilèges de classe et des pouvoirs hérités, en ce qu'il peut en principe être *n'importe qui* qui produit des significations symboliques ou affectives. C'est-à-dire tout un chacun : voilà ce qui s'appelle une démocratisation par *distinction généralisée*.

Or, au début du XXI^e siècle, cette distance par rapport à la banalité ne se limite pas à l'aventure spécifique de l'art contemporain, mais constitue une caractéristique *essentielle* du consumérisme de masse. La curation de contenus intensifie l'attention, l'expérience et la signification dont sont investis certains objets (y compris les œuvres d'art) par rapport à d'autres et, simultanément, valide le sujet consommateur par le biais de cette individuation, qui s'enrichit et se renouvelle en fonction de son intérêt spécifiquement personnalisé – curaté – pour les objets, les expériences et les compositions symboliques en général : les « actifs » de l'enrichissement tels qu'ils ont été identifiés par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, qui utilisent le terme au-delà de son acception économique⁴. Le design, le style, l'esthétique et le soin participent ainsi à l'économie de l'enrichissement.

Ce qui jadis était spécifique à l'art, et constituait à lui *seul* l'art contemporain en particulier, n'est plus désormais une caractéristique de l'art seul – mais seulement parce que le banal possède désormais les mêmes attributs que ceux qui autrefois trouvaient un refuge plus ou moins exclusif dans l'art. Autrement dit, ce que *l'on avait coutume* d'appeler « art » et ce que l'on « retirait » autrefois de l'art contemporain est désormais disponible dans des expériences distinctes de l'art institutionnellement délimité, et cela même sans qu'il soit nécessaire de recourir à la désignation « art ». Des expériences à chaque fois personnelles, non standardisées, irremplaçables, différenciatrices et authentiques. Uniques. Exceptionnelles. Partout.

En d'autres termes, le type de curation autrefois caractéristique de l'art contemporain, héritier des doctrines institutionnelles de la conservation muséologique et de l'archivistique, succède à son tour à l'art contemporain. Parallèlement à cette mutation expansive de la curation visant à enrichir l'expérience subjective de masse par la distinction généralisée, la curation s'est également propagée « à grande échelle » grâce à l'importance croissante des plateformes numériques dans les sociétés réseautées : dans le lexique de la gestion de l'information, la transformation de très grandes quantités de données en informations utilisables requiert une forme de « curation ». Évoquant le travail traditionnel d'un curateur institutionnel, qui « sélectionne et collectionne les objets, interprète les pièces, rédige les cartels et assure diverses autres responsabilités associées à la gestion et à l'interprétation de la collection », Jenna Jacobson prend appui sur le modèle muséologique pour proposer le concept de la « curation d'informations⁵ ».

Cependant, comme elle le remarque, la curation d'informations implique « plus qu'une simple reproduction ou un transfert d'informations » ; à savoir que l'activité de l'utilisateur modifie continuellement l'ensemble des données, leur structure relationnelle et les modalités d'échange avec la base de données. Elle modifie ainsi la formation de l'identité de ses utilisateurs : tout en établissant une distinction entre les « informations me concernant » et les « autres informations », telles que les photographies personnelles ou les commentaires laissés par d'autres utilisateurs dans le cadre de leur propre identité de curateur (par exemple, en partageant un message sur un fil d'actualité), Jacobsen note que « la distinction entre les informations me concernant et les autres informations est secondaire » pour ce qui concerne la sélection des contenus auctorialisés sur les plateformes d'informations générées par les utilisateurs. Cette auctorialité est donc une curation d'informations, c'est-à-dire d'une pratique de filtrage et de recombinaison d'informations abondantes. Or, cette recombinaison n'est pas seulement le fait d'un sujet individuel qui choisit ce qu'il poste et reposte sur son propre fil, mais aussi celui du réseau informatique dans lequel ce sujet curate son identité. Le réseau, lui aussi, actualise et recombine les données selon le mode opératoire, dénué de sens, d'algorithmes automatisés. En ce sens, les choix ratifiés par le curateur d'informations sur les réseaux sociaux sont également ceux ratifiés par le réseau informatique.

La curation d'informations met en lumière deux caractéristiques que l'on retrouve dans la distinction généralisée de la consommation de masse :

– Premièrement, le fait que la curation promeut sa propre logique de

recombinaison en même temps que les assemblages qu'elle produit suivant cette logique. Son signal ajouté consiste à la fois dans la relation spécifique qu'elle construit pour l'ensemble particulier des éléments curatés et dans le format de la sélection auctoralisée.

– Deuxièmement, l'objet curaté a une signification et un effet supplémentaires distincts de ceux de la provenance culturelle, biographique ou autre dans laquelle il s'inscrit, tout en conservant sa signification en dehors des termes et relations proposés par l'auctorialité curatoriale.

Contrairement à l'extraction ou à la marchandisation, qui anonymisent la qualité intrinsèque de l'objet et suppriment ainsi sa signification et sa raison d'être initiales, le recadrage curatorial permet aux objets de conserver leurs significations reçues ou précédemment attribuées.

La curation de contenus au sens large est un signal ajouté à l'actif curaté.

Telles sont les caractéristiques essentielles de la curation de contenus en tant que pratique élargie simultanément par la distinction généralisée et la curation d'informations, et dont l'illustration la plus frappante sont les influenceurs en ligne.

Configuré par le fonctionnement des plateformes d'information et le principe de la distinction, le pouvoir d'agir curatorial n'est donc pas d'abord celui des experts formés à la préservation des archives, des spécialistes des soins ou des gardiens épistémologiques qui, par leur action, contribuent à consolider l'institution en tant que norme de la connaissance – même pas pour ce qui concerne la « curation traditionnelle » que nous supposons dans ce débat :

si, par exemple, le curateur d'art contemporain est un tant soit peu attentif à la globalité constitutive de cette forme d'art, ses connaissances et sa pratique sont dépendantes des plateformes en ligne et des moteurs de recherche comme principaux outils de toute recherche curatoriale. L'exercice de la curation d'art contemporain dépend de la curation d'informations automatisée. Pour accéder à des objets rares et acquérir des connaissances à leur sujet qui lui permettront de sélectionner et de présenter des actifs culturellement importants, le conservateur de musée a besoin des réseaux par lesquels la curation traditionnelle et ses institutions reproduisent leur autorité.

Comme pour la curation au sens large, le pouvoir d'agir curatorial dans ces cas est *augmenté* – bien qu'en l'occurrence, comme le montre l'exemple des experts formés à la constitution des archives et des savoirs, cette « augmentation » ne saurait correspondre à ce que le terme sous-entend d'habitude, à savoir l'application des technologies les plus récentes à des systèmes conventionnels. La figure historiquement paradigmatique du curateur est elle-même augmentée : du fait de sa dépendance à l'égard des institutions de maintenance, d'enregistrement et d'autorité, le curateur traditionaliste est une construction institutionnelle, catégorielle et technique dédiée à la préservation et à la perpétuation matérielle et sémantique des archives. Il est augmenté.

À n'en point douter, ce type de curation, qui a prévalu par le passé, rétablit non seulement le contenu et la signification des objets et des connaissances que recèlent les archives et les collections, mais aussi le paradigme conventionnel d'une curation consacrée essentiellement à la préservation de ces archives. Cependant, au regard de l'augmentation

rendue explicite de différentes manières par la curation de contenus au sens large, cette signification conventionnelle de la curation n'est pas une nécessité, mais seulement un mode de sélection – un type de signal ajouté – parmi d'autres.

En revanche, le modernisme progressiste ou utopique qui stipule que l'action dans le présent doit être dirigée vers un avenir (meilleur) distinct de celui-ci considère le « signal ajouté » de l'intervention curatoriale comme un simple supplément de données ou de contenus mobilisés de manière équivoque à partir des archives de l'histoire (le passé) et des assemblages contemporains (le présent), qu'il reproduit tous deux par des recombinaisons sans fin et pourtant terminales. Cette recomposition érode les disparités historiques ou coutumières : non seulement le présent n'est qu'une recombinaison du passé, mais le passé est, de la même manière, une variation du présent, tout comme le sera l'avenir. La répétition de données et d'actifs historiques et actuels « annule » la possibilité d'un futur distinct du passé et du présent au profit des recombinaisons actuelles d'une interminable contemporanéité⁶.

Cependant, l'augmentation ouvre à la curation au sens large d'autres options : en effet, même s'il réitère les configurations présentes et passées, le signal ajouté par la curation démontre aussi le statut purement provisoire de l'assemblage opéré par la curation. La curation au sens large a montré que les assemblages sont faits et refaits au moyen de recompositions sélectives de leurs composants et de leurs relations. Le terme « provisoire » renvoie ici à la mutabilité intrinsèque de ces assemblages et au fait que leur recomposition est contingente : un assemblage peut toujours être curaté différemment, et chaque sélection

curatoriale est spécifique et partielle. Du point de vue d'un assemblage donné, les prochaines itérations à un moment donné sont inconnues et inconnaissables. Imprévisibles. Ce qui revient à dire que le signal ajouté par la curation ne saurait être connu ou déduit avant son instanciation.

En assumant cette contingence, la curation au sens large en tant que propagatrice d'assemblages provisoires et imprévisibles n'encourage pas seulement la répétition de connaissances, d'informations ou de distinctions existantes opérée par la curation dans son mode traditionnel ou contemporain. Plus précisément, elle va à l'encontre du soin réparateur ou protecteur qui constitue le traditionalisme de la curation. La curation incite au contraire à la recomposition *spéculative*. « Spéculative » dans le sens qu'on lui attribue couramment dans le commerce et l'évaluation des risques : les calculs et les actions au présent sont initiés sur la base d'une connaissance irréductiblement incomplète et propagent cette imprévisibilité. Aucune image de l'avenir basée sur le passé (par exemple, la coutume) ou sur les convictions actuelles (par exemple, l'égalité, la liberté, la communauté) ne saurait suffire à l'aspect spéculatif de la curation au sens large.

Du point de vue du présent historique, cette exposition du présent à l'avenir imprévisible peut être appréhendée comme rétroaction de l'avenir inconnu sur le présent : une exposition aux risques de l'avenir. Cette exposition ne va pas seulement à l'encontre des conceptions traditionalistes (ayant prévalu dans le passé) et contemporaines (prévalant dans le présent) de la curation au sens large, mais aussi de la subjectivité qui les accompagne ; des sujets qui sont, respectivement, le sujet de la signification auctoralisée et le

sujet de la consommation de masse. Le sujet de la curation spéculative est au contraire celui d'un futur affranchi de toute signification.



¹ Pour une discussion de l'omniprésence de la curation, voir David Balzer, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Polity Press, Oxford, 2015, et Lou Stoppard, « Everyone's a Curator Now », *The New York Times*, 3 mars 2020.

² Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1981.

³ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁴ Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

⁵ Jenna Jacobson, « Information curation », *Proceedings of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 49, n° 1, 2012, p. 1-2.

⁶ Une observation réitérée par de nombreux auteurs, parmi lesquels François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2013 ; Franco « Bifo » Berardi, *After The Future*, Oakland (CA), AK Press, 2011 ; Mark Fisher, *The Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Alresford, Zero Books, 2014 ; Fredric Jameson, « The Aesthetics of Singularity », *New Left Review*, n° 92, mars-avril 2015.

Les commissaires

Shirana Shahbazi étudie d'abord la photographie à la Fachhochschule de Dortmund avant de rejoindre la Hochschule für Gestaltung und Kunst à Zurich. Son travail a été présenté dans de nombreuses institutions, au sein d'expositions personnelles, notamment à la Kunsthau d'Hambourg (2018), à l'Istituto Svizzero à Milan (2018), au Museum Fotogalleriet à Oslo (2017), au KINDL à Berlin (2017) ou encore à la Kunsthalle Bern (2014). En 2005, elle participe à la 51^e Biennale de Venise. Son œuvre figure entre autres dans les collections de la Tate Modern à Londres, du Centre Pompidou à Paris, du Guggenheim Museum à New York, du MoMA à New York et du Musée Migros à Zurich. En 2019, elle remporte le prix Meret Oppenheim.

Tirdad Zolghadr est commissaire d'exposition et auteur. Il enseigne à l'école doctorale de l'Universität der Künste de Berlin. Il a écrit des ouvrages de fiction ainsi que des publications qui s'appuient sur des recherches curatoriales approfondies, telles que *REALTY: Beyond the Traditional Blueprints of Art & Gentrification* (Hatje Cantz, 2022). Son travail de commissaire d'exposition récent comprend un mandat de commissaire associé au KW Institute for Contemporary Art de Berlin (2017-2020), ainsi que des biennales et des initiatives collectives à long terme.

Etel Adnan, Helena Almeida, Ernesto Ballesteros, Valérie Belin, Cecilia Bengolea, Orit Ben-Shitrit, Laurianne Bixhain, Katinka Bock, Robert Breer, Hussein Chalayan, Nicolas Chardon, Chto Delat/What is to be done?, Mark Dean, Wim Delvoye, Helmut Dörner, Roland Fischer, Charles Fréger, Katrin Freisager, Bernard Frize, GCC, Franz Gertsch, Beatrice Gibson, Geert Goiris, Philipp Goldbach, Nan Goldin, Marie-Ange Guilleminot, Andreas Gursky, Edi Hila, Germaine Hoffmann, Dom Sylvester Houédard, Pieter Hugo, Fabrice Hyber, Sanja Iveković, Sven Johnne, Suki Seokyeong Kang, Annette Kelm, Jutta Koether, Eva Kot'átková, Gonzalo Lebrija, Mark Lewis, Richard Long, Rosa Loy, Markus Lüpertz, Filip Markiewicz, Isabelle Marmann, Valérie Mréjen, Ciprian Mureşan, John Murphy, Godwin Champs Namuyimba, Yves Netzhammer, Lucia Nimcová, Manuel Ocampo, Damir Očko, Albert Oehlen, Taiyo Onorato & Nico Krebs, Yazid Oulab, Trevor Paglen, Shana et Robert ParkeHarrison, Martin Parr, Philippe Parreno, João Penalva, Frédéric Prat, Antoine Prum, Fiona Rae, Pasha Rafiy, Neo Rauch, Man Ray, François Roche / R&Sie(n), Thomas Ruff, Bojan Šarčević, Camille Sauthier, Denis Savary, Lasse Schmidt Hansen, Jean-Louis Schuller, Wael Shawky, Cindy Sherman, Monika Sosnowska, Edward Steichen, John Stezaker, Kathia St. Hilaire, Thomas Struth, Joël Tettamanti, Wolfgang Tillmans, Laure Tixier, Patrick Tosani, Janaina Tschäpe, Su-Mei Tse, Kyoichi Tsuzuki, Cy Twombly, Didier Vermeiren, Judith Walgenbach, John Wood et Paul Harrison, Raphaël Zarka, Rémy Zaugg, David Zink Yi

Les artistes



Programme

30.06.2023 | 11h00 – 13h00

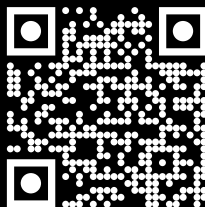
Deeper Down

Conversation avec Shirana Shahbazi,
Tirdad Zolghadr, Manuel Krebs, Suhail
Malik et Bassam El Baroni

30.06.2023 | 14h00 – 15h30

The Effect of the *Paranuss-Effekt* – Man Ray

Avec Emmanuelle de L'Ecotais et
Tirdad Zolghadr



Programme complet sur
mudam.com

Pascal Aubert, Sarah Beaumont,
Sandra Biwer, Geoffroy Braibant,
David Celli, Michelle Cotton, Diane
Durinck, Zuzana Fabianova, Clarisse
Fahrtmann, Marie-Noëlle Farcy, Sylvie
Fasbinder, Laurence Le Gal, Christophe
Gallois, Marion Garczynski, Martine Glod,
Richard Goedert, Thierry Gratien, Christine
Henry, Juliette Hesse, Camille d'Huart,
Julie Jephos, Germain Kerschen, Clara
Kremer, Deborah Lambolez, Vanessa
Lecomte, Carine Lilliu, Filipa Lima, Ioanna
Madenoglu, Frédéric Maraud, Tawfik
Matine El Din, Tess Mazuet, António
Mendes, Max Mertens, Laura Mescolini,
Mélanie Meyer, Clément Minighetti,
Barbara Neiseler, Carlotta Pierleoni,
Markus Pilgram, Tomé Pinto, Inès
Planchenault, Clémentine Proby, Boris
Reiland, Susana Rodrigues, Alexandre
Sequeira, Elodie Simonian, Lourindo
Soares, Bettina Steinbrügge, Cathy Thill,
Aurélien Thomas, Joel Valabrega,
Sam Wirtz et Ana Wiscour.

L'équipe Mudam

Newsletter

Abonnez-vous à notre newsletter et recevez des mises à jour hebdomadaires sur les temps forts du Mudam :

mudam.com/newsletter

Réseaux sociaux

@mudamlux #mudamlux
#openmuseum #deepdeepdown
#mudamcollection

Couverture :
© Photo : Rémi Villaggi / Mudam Luxembourg

Pages 5-6, de gauche à droite :
Trevor Paglen, *PARCAE Constellation in Draco*
(*Naval Ocean Surveillance System; USA 160*), 2008
Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 2011
© Trevor Paglen

Thomas Ruff, *Maison N°10 I*, 1988
Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 1996 – Apport FOCUNA
© Photo : Galerie Chantal Crousel

Wolfgang Tillmans, *Rachel Auburn & son*, 1995
Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 2000
Courtesy Galerie Buchholz

Page 12, de gauche à droite :
Cindy Sherman, *Untitled #120*, 1983
Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 1996 – Apport FOCUNA
© Photo : Christof Weber

Edward Steichen, *Franklin D. Roosevelt*, 1929/1990
Collection Mudam Luxembourg | Donation American Friends of Mudam, Collection Raymond J. Leary
© Photo : Rémi Villaggi / Mudam Luxembourg

Pages 15-16, de gauche à droite :
Neo Rauch, *Stoff*, 1998
Collection Mudam Luxembourg | Donation 2022 – Donation American Friends of Mudam, Collection Raymond J. Leary
© Photo : Rémi Villaggi / Mudam Luxembourg

Frédéric Prat, *Vert*, 2007
Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 2007
© Photo : Rémi Villaggi / Mudam Luxembourg

Nicolas Chardon, *Croix noire*, 2007
Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 2008
© Photo : Rémi Villaggi / Mudam Luxembourg

Remerciements

Le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean remercie le ministère de la Culture, l'ensemble des donateurs et des mécènes, et en particulier pour leur soutien exceptionnel

The Leir Foundation, JTI, Luxembourg
High Security Hub, Allen & Overy, Banque Degroof Petercam Luxembourg, Cargolux,
The Loo & Lou Foundation, M. et Mme Norbert Becker-Dennewald

ainsi que

Arendt & Medernach, Baloise, Banque de Luxembourg, CapitalatWork Foyer Group, CA Indosuez Wealth (Europe), Elvinger, Hoss & Prussen, PwC, Atoz, AXA Group, Société Générale, Soludec SA, Swiss Life Global Solutions, Bonn & Schmitt, Dussmann Services Luxembourg, Indigo Park Services SA, Les Amis des Musées d'Art et d'Histoire et American Friends of Mudam.

Partenaires

Partenaire média :
Luxemburger Wort