

Art, musée, contemporain, artiste : notes à propos de l'expérience du Mamco

Autor(en): **Bernard, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **NIKE-Bulletin**

Band (Jahr): **13 (1998)**

Heft 3: **Bulletin**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-726946>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Art, musée, contemporain, artiste - Notes à propos de l'expérience du Mamco

Resümee

Der Begriff «Museum für zeitgenössische Kunst» ist problematisch, denn im Grunde widersprechen die Bedingungen der Gegenwartskunst der Idee eines Museums. Nach welchen Kriterien kann zeitgenössische Kunst überhaupt «musealisiert» werden, dieses so heterogene Gebilde, das ohne historische Distanz im Museum schliesslich doch als Ganzheit betrachtet wird? Was bezeichnet der Begriff «zeitgenössische Kunst» überhaupt? Jedenfalls nicht die gesamte Kunstproduktion der Gegenwart, sondern nur jenen Ausschnitt, der von der Kunstwelt als derzeit relevant betrachtet wird. «Zeitgenössische Kunst» ist demnach eine behelfsmässige Bezeichnung, die, nachdem die Moderne als abgeschlossenes Konzept betrachtet werden muss, weniger einen Bruch oder einen Neuanfang bezeichnet, sondern höchstens die verschwommene Vorstellung des endgültigen Endes einer verbindlichen Ordnung vermittelt. Ein Museum für zeitgenössische Kunst gleicht somit einer Sandburg, die immer wieder von den anbrandenden Wellen überspült wird. Mit einem Museum, so beginnen wir zu begreifen, hat das Museum für zeitgenössische Kunst wohl nicht viel

I. Généralités

1. Le nez dans le miroir

C'est un lieu commun de rappeler que la notion de musée d'art contemporain est éminemment problématique et qu'elle a toutes les apparences d'une contradiction dans les termes. Le sens commun ne manque d'ailleurs jamais de lui opposer cet embarras ontologique. Comment, c'est-à-dire selon quelles modalités, méthodes, critères, au titre de quels savoirs, sous couvert de quelles procédures de validation, en regard et en vue de quelles valeurs, au nom de qui, enfin, nous autorisons-nous à muséographier ce que nous appelons «l'art contemporain», autrement dit déjà un incommensurable ensemble d'objets, de signes, de situations ou d'attitudes, particulièrement hétérogènes, que nous appréhendons confusément et paradoxalement comme un tout et dont nous traitons, par définition, sans distance historique, sans la légitimité, d'ailleurs douteuse, que confère l'«historicité» ou, plus largement, l'«ancienneté» – je veux dire, la capacité de persister ou de faire retour dans nos champs d'intérêt actuels?

2. Le monde (comme ce qui nous est) contemporain

Car tout art est contemporain ou, plus précisément, tout ce que nous appelons ainsi nous est contemporain, au sens où l'ensemble des objets que nous recevons au titre de l'art (et qui n'ont, d'ailleurs et de loin, pas tous été produits au titre de l'art ou des concepts de l'art qui ont cours aujourd'hui) se présentent à nous ou se représentent en nous et par nous selon les conditions de réception et les constructions possibles à notre époque et qui définissent notre devenir contemporain. D'où il ressort en outre par exemple que tous les musées sont *de facto* contemporains, quelle que soit leur forme ou leur objet et ni plus ni moins que les musées d'art contemporain – qui, du reste, sont encore assez rares.

3. Le site d'une fraction

Mais qu'appelons-nous donc «musée d'art contemporain»? D'abord un type d'institution relativement récent et nécessairement récent puisqu'il est quasi concomitant de l'émergence de la catégorie même d'art contemporain. Et qu'appelons-nous «art contemporain»? Strictement parlant, un ensemble, au demeurant variable, de propositions reçues actuellement à ce titre par nous – ce «nous» désignant une fraction du monde de l'art que nous pourrions nommer «monde de l'art contemporain». Cela implique, et c'est encore un lieu commun, que le champ de l'art contemporain ne recouvre nullement le champ de tout ce qui se propose aujourd'hui au titre de l'art d'aujourd'hui, de la part de tous les acteurs sociaux qui se présentent et/ou existent comme artistes. En d'autres termes, l'art contemporain n'est qu'un sous-ensemble des formes contemporaines de l'art. Et le musée d'art contemporain en est, *a minima*, l'un des «sites spécifiques».

4. Après le moment moderne, sans la modernité

Nous pourrions nous rapprocher d'une réponse en notant que l'art contemporain ne s'est réellement constitué en catégorie que lorsque celle d'art moderne – quelles que soient les acceptions qu'on en donne – s'est progressivement révélée comme usée, insuffisante, inapte à subsumer les formes nouvelles, récentes ou actuelles de l'activité artistique. Autrement dit, l'art contemporain est littéralement et chronologiquement un art post-moderne. Ce qui ne signifie aucunement que l'ensemble de ses manifestations relève des idéologies post-modernistes. On pourrait même interpréter nombre de ses manifestations comme opérant une relève (Aufhebung) de certains traits de la modernité. Si tout fait mine de s'effacer, rien ne se perd corps et bien à l'ère des disques durs et du couper-coller...



Foto: I. Kalkkinen

Cabane, vue de l'intérieur

L'appellation d'art contemporain est donc une appellation par défaut. Elle n'indexe aucun programme global, voire messianique, comme a pu le faire, à certains égards, la notion d'art moderne. Elle marque moins une volonté de rupture, de projection ou de refondation que l'intuition floue d'un effacement du paradigme, d'une crise et d'un retrait du canon, comme du désir de réinventer l'ordre du monde. Elle signale moins un refus qu'une sorte d'indifférence, sinon d'impuissance, à généraliser le champ d'application de l'art. Le triomphe de la globalisation néo-libérale semble devoir coïncider avec la sectorisation, la parcellisation ou la ghettoisation correcte de l'intervention artistique – quelle que soit la réorientation politico-sociale de ses récentes propositions. En quoi l'art contemporain pourrait souvent se caractériser comme a-moderne, comme on dit athée – avec toute la violence sémantique de *l'alpha* privatif.

5. Flottant et résistant

On a parfois pu dire que l'art contemporain reposait sur une esthétique négative et qu'il se caractérisait par une suite exponentielle d'invalidations et de subversions ne conservant d'autre tradition que celle du nouveau. Pour étroite que soit cette vue, elle n'en décrit pas moins une part de la logique de l'art contemporain dont le processus fondamental consiste bien en la recherche d'une expansion constante du champ de ses possibles – quels qu'en

soient les types ou les modes opératoires. Nous appelons donc art contemporain un corpus mouvant de propositions au titre de l'art dont la définition en extension et en compréhension paraît par nature impossible. Imprévisible du fait de son concept évolutif, indéfinissable du fait de la diversité pragmatique de ses formes et de ses intentions, indiscernable pratiquement du fait la quantité de cette variété de principe, l'art contemporain constitue par conséquent un objet nettement antinomique aux ambitions scientifiques et axiologiques du musée.

6. Le château de Sisyphe

Un musée d'art contemporain est donc par destin un château de sable que balayeront les vagues à venir ou, si l'on préfère, un château de cartes qu'il faut nécessairement toujours rééchaffauder avec la plus extrême délicatesse.

L'instabilité est son *Umwelt*, c'est pourquoi il est contraint de faire son impératif du mouvement et du changement, et son processus créatif de la crise permanente de l'identité de son objet.

L'incertitude est son principe, c'est pourquoi l'erreur est son lot qui l'invite à faire de la vérification expérimentale et de la contradiction ses méthodes.

La proximité temporelle de son objet lui en fait une énigme qu'il ne peut que méconnaître. Ses tentatives de déchiffre-

mehr als den Namen gemeinsam. Wenn ein Museum sich hauptsächlich durch den Aufbau einer Sammlung definiert, so sieht sich das Museum für zeitgenössische Kunst einer Flut von Kunstwerken gegenüber, die sich auf Grund ihrer prekären Materialzusammenstellungen oder ihrer rein konzeptuellen Struktur kaum in eine Sammlung integrieren lassen. Es stellt sich dabei sogar die Frage, inwiefern es noch angebracht ist, Objekte zu bewahren, die schwer zu konservieren, jedoch sehr einfach wiederherzustellen sind. Stellt nicht eine gewisse Tendenz der Gegenwartskunst die traditionelle Auffassung der Sammlung überhaupt in Frage? Und schliesslich muss sich dieses Museum nicht nur mit Objekten beschäftigen, sondern auch mit den Künstlern selbst, von denen die meisten ihr Werk noch überhaupt nicht abgeschlossen haben.

Das Mamco wurde in seinem Konzept von all diesen Widersprüchen inspiriert; es bietet den Besucherinnen und Besuchern einen Rundgang an, bei dem durch 72 unterschiedliche Räume flanieren werden kann, die alle ein bestimmtes Thema aufgreifen. Diese Themen entsprechen aber nicht den bekannten kunsthistorischen Zuordnungen und sind auch nicht in einer chronologischen Abfolge zu besuchen. Monographische, einzelnen Künstlern gewidmete Kabinette wechseln ab mit Räumen, die ein theoretisches Konzept oder einen historischen Moment beleuchten. Viele Bereiche

wurden von den Künstlerinnen und Künstlern selbst inszeniert und werden von ihnen auch immer wieder umgestaltet. All dies trägt dazu bei, dass das Mamco – als eine Art «patchwork in progress» – sich in einem andauernden Transformationsprozess sozusagen ständig neu erfindet.

ment sont coextensives à cet objet. Elles relèvent de son archive plutôt que de son historiographie, de sa mémoire plus que de son histoire. C'est pourquoi la distance critique et l'engagement, le doute méthodique et l'empathie, la partialité revendiquée et l'humilité lui font un *double bind*.

L'invisibilité – quand ce n'est pas le rejet – de son objet est plus que jamais sa condition sociologique. C'est pourquoi le musée d'art contemporain, qu'est condamné à trouver des connivences dans son propre monde – qui est au premier chef celui auquel il s'adresse –, doit tout autant, au nom même des idées et des valeurs qu'il prétend défendre, chercher pour elles des voies d'accès au monde réel, celui qui ne partage pas les croyances qui fondent le monde de l'art contemporain. Si vaine, ou si limitée, que soit cette tâche citoyenne et politique, les décideurs artistiques ne sauraient s'y soustraire ni la déléguer aux seuls techniciens de la médiation culturelle – sauf à perdre toute justification politique et toute signification éthique.

7. Faible et lourd

Ce ne sont pas là les seuls paradoxes du musée d'art contemporain dont on aura compris qu'en vérité il ne saurait avoir de musée que le nom, tant ses modalités d'existence et de fonctionnement sont spécifiques. Si un musée se définit avant tout par une collection qu'il a pour tâche de constituer, d'inventorier, de conserver, d'étudier, de documenter, de développer, de présenter, enfin, au public, un musée d'art contemporain, voué par principe à un corpus indéterminé et constamment renouvelé, doit se confronter, par exemple, à toute une gamme d'objets faibles. Ténus, fragiles, éphémères, ils sont souvent difficiles, matériellement ou financièrement, à montrer et bien davantage à conserver. C'est ainsi que le musée a toujours tendance à les éviter, les minorer ou les oublier. S'y confronter, à l'inverse, le conduit, entre autres, à réexaminer l'idée de collection et la déontolo-

gie de la conservation: pourquoi conserver ce que l'on peut refaire à l'identique ou de façon suffisamment approchée pour que le concept soit totalement actualisé? A ses réserves, le musée d'art contemporain doit désormais s'adjoindre une archive des protocoles de réactualisation.

De même le musée est-il de plus en plus affronté à des objets mutants, tout simplement inexposables, au sens strict et donc caduc de la notion d'exposition, comme le sont les ordinateurs donnant accès au *web* qui hantent désormais les lieux d'art. Ils y introduisent une nouvelle catégorie d'objets, à mi-chemin entre l'extincteur, le socle et la cabine téléphonique. Le musée d'art contemporain aime aujourd'hui à signifier sa contemporanéité technologique en disséminant parmi les œuvres ces écrans de contrôle de la docilité interactive que les artistes du vieux monde sont parfois invités à rhabiller pour les rendre esthétiquement présentables.

8. Apories

Plus encore, une part considérable de l'art contemporain s'est con-

çue et se conçoit à nouveau hors du musée ou de sa perspective et contre lui et son idée. Le musée se nierait à écarter cette part maudite de son trésor et cependant il ne peut que la dénaturer en s'en emparant. Il lui faut donc aussi s'exposer à cette trahison en l'exposant, c'est-à-dire en cherchant à la mettre en évidence. Il marque dans le même geste les limites de tout ce qui s'énonce comme critique du musée, voire comme sortie du système de l'art. On ne sort de l'art qu'en cessant absolument d'en faire et de s'y référer, même négativement.

A l'inverse, une autre part notable de l'art contemporain travaille encore avec le musée et sur ce qu'il représente. Cette mise en abîme referme le musée sur lui-même et pourtant elle en révèle maints impensés. D'où l'intérêt de travailler aussi avec les effets redondants de

Un musée d'art contemporain est donc par destin un château de sable que balayeront les vagues à venir ou, si l'on préfère, un château de cartes qu'il faut nécessairement toujours rééchafauder avec la plus extrême délicatesse.

cette déconstruction simultanée de l'art, de son histoire et du musée comme structure historique et autarcique de théâtralisation de cette histoire.

Au surplus, l'offre d'art contemporain ne manque pas d'œuvres élaborées selon de telles données (dimensions, poids, composants, coûts, etc.) qu'elles ne sont objectivement destinées qu'au musée ou à des équipements de même gabarit, dotés d'une semblable logistique. Les musées d'art contemporain ont suscité le développement pervers de ce nouveau genre de «pièces de musée» dont cependant beaucoup marquent des scissions décisives des métamorphoses de l'art contemporain.

9. Le musée comme atelier

Enfin, le musée d'art contemporain n'a évidemment pas à faire qu'à des œuvres, mais avant tout à des artistes, le plus souvent vivants, avec qui il doit travailler (avec tout le soin que suppose le nom, aujourd'hui banalisé, de «curateur») et qui attendent de lui des moyens et des occasions de production. Il précède ainsi souvent la création et, du même coup, la détermine en amont comme il détermine en aval les conditions de visibilité et de compréhension des œuvres.

Autant de circonstances particulières et complexes qui font du musée d'art contemporain une institution intermédiaire, ambiguë, hybride et contradictoire: champ d'intervention de l'art contemporain, outil de production, commanditaire, conteneur de sauvegarde de l'unique et du reproductible, instrument d'institution de la réception et vecteur de diffusion. Par où l'on voit qu'il est une entité structurelle du système de l'art contemporain. Ne pouvant, de ce fait, en sortir, il ne peut que s'en inquiéter toujours, en réinterrogeant sans cesse ses modalités de fonctionnement. C'est évidemment ce qui en fait une structure stratégique où la théorie et la pratique s'articulent en temps réel – mais son espace est la durée – dans l'horizon du contemporain comme cristallisation du sens de l'époque.

II. Particularités théoriques

L'expérience du Mamco tente, avec tout ce que cela comporte de difficultés contingentes, de s'inspirer des indica-

tions que l'on peut tirer de ces remarques générales. Le musée se présente au visiteur comme un parcours continu, offert à sa flânerie à travers une suite de 72 espaces différenciés, dont chacun est identifié et, d'une certaine manière autonomisé, par un nom, tautologique, poétique, citationnel ou par un dédicataire, mais toujours lié au contenu de l'espace (le Département des attitudes, le Passage des problèmes solubles - nom donné par Martin Kippenberger -, The Last Store ou les Salles Ménard et Pécu- chet, Allée Marika Malacorda, par exemple). Ces noms offrent à la fois un élément d'explication et de distanciation ainsi qu'un argument mnémotechnique. Tous les espaces disponibles, même les plus interstitiels ou inattendus, ont été mis à profit (escaliers, intervalles entre les salles, bureaux, abris anti-atomiques, toilettes, etc.).

La succession de ces salles ou espaces intercalaires n'obéit à aucune logique chronologique ni à aucune forme de syntaxe. Elle fait alterner des espaces monographiques (une vingtaine en moyenne – Vito Acconci, Siah Armajani, Robert Barry, Robert Filliou, Sherrie Levine, par exemple) et des espaces polygraphiques, à caractère thématique (théorique – la Section des stylites ou le Tombeau de l'auteur, par exemple; ou historique - le Service art et langage ou le Loft Don Judd, par exemple) – sans jamais jouer au jeu des 7 familles des mouvements artistiques répertoriés.

Les salles ont été dessinées et aménagées selon un double principe d'économie et de variété (de circulation, de volumétrie, de matériaux ou d'éclairage), en sorte que tout y soit visiblement modeste, aisément réversible et donc adaptable aux besoins des œuvres. Le visiteur peut y faire ainsi une large expérience sensible de l'espace et de l'architecture (toujours lisible dans sa donne initiale: celle d'une usine désaffectée) aussi bien qu'une traversée de différents modèles d'espaces pour l'art, du *white cube* au *loft*, en passant par l'appartement reconstitué d'un collectionneur bien connu comme «agent d'art» (à savoir Ghislain Mollet-Viéville), celui, imaginaire, d'un couple réel de collectionneurs d'artistes fictifs (Yoon Ja et Paul Devautour, en l'occurrence) ou encore la réminiscence des cellules du couvent San Marco de



Foto: P. Runqvist

Circulation autour du noyau. A gauche: cabanes, à droite: noyau

Florence. Dans le même ordre d'idée, divers types d'accrochage et de scénarios d'exposition sont expérimentés et coexistent antagoniquement dans le musée. Leur logique joue la saturation contre la raréfaction, la relation contre le solipsisme, la tension polysémique contre la sacralisation silencieuse.

Certaines salles sont régulièrement cogérées avec des artistes qui en assurent eux-mêmes une partie de la programmation. C'était le cas avec Martin Kippenberger dans le Büro Kippenberger, c'est encore le cas avec John M Armleder pour la Suite genevoise. La plupart des salles monographiques ont été conçues et installées par les artistes eux-mêmes. Ils en assurent régulièrement l'évolution. Plusieurs de ces espaces monographiques ont été élaborés en réponse à la question frontale de ce que pourrait être la «dernière salle» de l'artiste concerné – d'où la Cripta de Claudio Parmiggiani, L'Agence de Philippe Thomas, L'inventaire de Claude Rutault ou le Werklager de Franz Erhard Walther...

La collection (environ 2500 items) se compose d'œuvres de nombreuses provenances publiques et privées, suisses et étrangères (dons et dépôts de longue durée) ainsi que d'acquisitions. C'est donc un ensemble précaire, régulière-

ment enrichi et renouvelé, qui repose essentiellement sur la confiance et la solidarité des artistes et des collectionneurs. Nul fétichisme ici de la propriété. La collection doit demeurer une matière première, mais seulement une matière parmi d'autres de la dynamique globale et non devenir une charge inhibante, une obsession tranquillissante.

Les espaces font aussi alterner indistinctement les expositions temporaires et les présentations de la collection. Ces dernières sont fréquemment modifiées, de sorte que l'opposition entre permanent et temporaire soit nettement affaiblie (dussent les pédagogues en souffrir). Le cartel qui se trouve à l'entrée de chaque salle indique le nombre de versions successives qu'elle a connues. Il s'agit d'insister sur le fonds diachronique et le caractère transitoire de la version actuelle. Selon un principe d'énergie plurielle et de dissémination calculée, le Mamco présente toujours plusieurs expositions temporaires en même temps (environ une vingtaine par an), souvent des expositions en plusieurs épisodes, de façon à travailler sur divers plans simultanément et récurremment, de façon aussi à échapper à la logique médiatique événementielle qui commande des produits codifiés, réductibles à quelques énoncés conversationnels.

Quant aux orientations artistiques, ce n'est pas ici le lieu d'en rendre compte. Disons seulement que le choix des artistes et des pièces présentés est soutenu par un parti-pris résolument antihéroïque et passionnément désenchanté qui autorise par exemple à mettre l'accent sur des propositions moins référencées ou à l'écart du marché, c'est-à-dire en marge du *mainstream* et des hiérarchies actuellement établies.

Tout cela contribue à faire du Mamco un «musée exposé» ou bien une «exposition permanente» (à mi-chemin entre ce qu'étaient d'une part le «cinéma permanent», et d'autre part la «révolution permanente» – pour évoquer de vieilles histoires), c'est-à-dire ce que nous préférons appeler un «patchwork in progress», inépuisable en une ou deux visites, ce que nous rêvons comme un procès de transformation continue, à temporalités différentes, effets de stéréophonie et distorsions, polyphonie, *sampling* et

insistances, répétitions, traverses et grands écarts, micro-histoire et perspectives cavalières. C'est, autrement dit, un arrangement provisoire d'intensités multiples, constamment rechargées et réorganisées. C'est encore un réseau de connexions prévisibles et de branchements improbables, régulièrement redistribués en un hyper-texte génératif. C'est enfin un théâtre de mémoire où chaque séquence nouvelle se joue, scène par scène, coulisse par coulisse, entre amnésie et anamnèse.

Ce sont là quelques indications sur ce que nous essayons de mettre en œuvre, au jour le jour, dans la confusion fabuleuse de l'art d'aujourd'hui – et sans cesser pour autant d'espérer faire descendre, un instant, une Pentecôte profane sur cette Tour de Babel athée

qu'est par principe et par chance un musée d'art contemporain.

(Exposé présenté lors d'un colloque public au Musée d'art moderne et contemporain à Bâle sur le thème «L'art contemporain et l'institution 'musée'» le 7 février 1998. Ce colloque a eu lieu dans le cadre de l'exposition «check in» au Musée d'art moderne et contemporain à Bâle)

*Christian Bernard
Directeur Mamco / Musée d'art
moderne et contemporain
10, rue des Vieux-Grenadiers
1205 Genève*

Neue Ausstellungsbauten für das Museum in der Burg Zug

Die Burg als ältestes Bauwerk in der Stadt Zug hat seit dem 12. Jahrhundert bis heute zahlreiche bauliche Veränderungen erfahren. Zunächst Sitz von Vögten oder Amtleuten, wurde sie später von verschiedenen Zuger Familien bewohnt, welche die Burg ausbauten, aber den Burgcharakter, der soziales Prestige bedeutet, beibehielten. Seit 1982 erfährt die Burg eine neue Nutzung als historisches Museum von Stadt und Kanton Zug. Erweitert durch den grossen unterirdischen Ausstellungsraum hat sich die Burg als „Museumsbau“ bewährt. Von den Besuchern wird der Dialog zwischen historischer Architektur und Exponat geschätzt. Die manchmal recht verwinkelte Anordnung der Ausstellungsräume wird gerne in Kauf genommen.

Umgeben ist die Burg von einem Graben, in welchem einst der nach ihr benannte Burgbach in zwei Arme geteilt floss. Aufgewertet wurden Burg und Graben um 1550 durch den Bau der äus-

seren Ringmauer, die die innere mittelalterliche Ringmauer ergänzt und den Festungscharakter des Baues hervorhebt. Eine eigentliche fortifikatorische Aufgabe musste diese Mauer aber nicht übernehmen, denn seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert stand die Burg innerhalb der erweiterten Stadtmauer. Ein starkes Unwetter mit Überschwemmungen veranlasste 1763 den damaligen Besitzer Franz Anton Leodegar Kolin, den Burgbach nördlich des Grabens vorbei zu leiten. Der Graben wurde nun als Garten und für Remisen genutzt, später kam sogar ein kleines Wohnhaus hinzu. Vor der Bauuntersuchung und Restaurierung der Burg zeichnete sich dieser durch einen reichen, etwas verwilderten Bestand an Sträuchern und Bäumen aus.

Als die Burg mit der Eröffnung des Museums zu einem öffentlichen Gebäude wurde, änderte sich auch die Nutzung des Grabens. Er dient nun als Fussgängerzone für die Nordsüdachse und verbindet das Parkhaus Casino mit dem Zentrum. Weiter sollte er zusammen mit dem Hof für Theateraufführungen, Feste

Résumé

L'ensemble historique de la Burg, le plus ancien édifice de la Ville de Zoug, a subi de nombreuses transformations architecturales depuis le XII^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Depuis 1982, la Burg abrite le Musée historique de la Ville de Zoug et du Canton de Zoug. Le bâtiment a été agrandi grâce à la construction d'une grande salle d'exposition souterraine et remplit parfaitement son rôle de musée. La Burg est entourée d'un fossé au fond duquel coulait autrefois un cours d'eau, le Burgbach. Une très forte tempête suivie d'inondations a obligé, en 1763, le propriétaire de l'époque Franz Anton Leodogar