

Vergänglichkeit = Passagèreté

Autor(en): **Garraud, Colette**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anthos : Zeitschrift für Landschaftsarchitektur = Une revue pour le paysage**

Band (Jahr): **36 (1997)**

Heft 2: **Lausanne Jardins '97**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-138036>

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.

Vergänglichkeit

Colette Garraud,
Kunsthistorikerin,
Professorin an der Ecole
Nationale Supérieure
d'Arts, Cergy

Hier werden Überlegungen fortgesetzt¹, die sich mit der Bedeutung des Begriffs «Vergänglichkeit» in der zeitgenössischen Kunst und mit der Rolle der Natur befassen. Die Reflexionen zur Ausstellung «Lausanne Jardins '97», die der Gestaltung von temporären Gärten gewidmet ist, werden mit Vergleichen aus dem künstlerischen Gebiet bereichert.

Nachdem der englische Künstler Richard Long am Ziel seiner Reise angekommen war, schlug er sein Zelt am Meeresstrand auf und zeichnete mit Steinen, die entlang des Ufers auf Algen lagen, ein Kreuz in den Sand – eine dieser elementaren Formen, die wir in vielen seiner Werke finden. Als er am nächsten Morgen erwachte, stellte er zu seinem Erstaunen fest, dass sich die Algen – mit Ausnahme derer, die unter den Steinen lagen – durch die Flut aufgerichtet hatten und dass sich das Kreuz als Negativ klar auf der dunklen Wasseroberfläche abbildete. Er griff zu seiner Kamera, bevor das Motiv verschwand, denn das Wasser stieg weiter an, und die Algen entfernten sich immer mehr von der Oberfläche. So entstand sein Werk «Half-Tide», Bertraghboy Bay, Irland, 1971.

Die fotografische Erfassung einer vergänglichen Konfiguration ist eine der Konstanten des Werkes von Richard Long seit «The Line Made by Walking», 1967, eine Fotografie des Abdrucks, den seine Schritte auf dem Gras einer Wiese hinterlassen hatten. «Half-Tide» verkörpert nicht nur die Idee der Vergänglichkeit, sondern auch die Integration eines menschlichen Aktes in natürliche Abläufe und Bewegungen, die ihn hervorheben und bedeutsam machen.

Das Werk ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit mit der Natur, die in unerwarteter Art und Weise auf die menschliche Handlung antwortet und das menschliche Werk interpretiert und verändert.

On poursuit ici une réflexion, déjà entamée ailleurs¹ sur l'importance de la notion d'éphémère dans l'art contemporain qui touche à l'idée de nature. On tentera d'infléchir ce propos de façon à nourrir de quelques comparaisons avec le champ artistique les observations que peut susciter une manifestation telle que «Lausanne Jardins '97», vouée à la création de jardins éphémères.

Parvenu au bout de son étape, un soir, l'artiste anglais Richard Long plante sa tente au bord de la mer, et trace, avec des pierres posées sur des algues couchées le long du rivage, un motif en croix, une de ces formes élémentaires auxquelles nous a depuis habitués son œuvre. A son réveil, le lendemain, il a la surprise de constater que, sous l'effet de la marée montante, les algues, à l'exception de celles maintenues sous les pierres, se sont à demi redressées, et que la croix se dessine en négatif, claire sur la surface assombrie de l'eau. Il prend une photographie avant que, la mer continuant de monter et le sommet des algues s'éloignant de la surface, le motif ne disparaisse. Ce sera «Half-Tide» (mi-marée), Bertraghboy Bay, Ireland, 1971.

La saisie photographique d'une configuration éphémère est une des constantes de l'œuvre de Richard Long depuis «The Line Made by Walking» (La ligne faite en marchant), 1967, photographie du léger sillon laissé par ses pas sur l'herbe d'une prairie. «Half-Tide», en outre, ne convoque pas seulement l'idée d'éphémère, mais aussi celle d'une intégration du geste humain dans les cycles ou mouvements naturels qui viennent le souligner, l'exalter. L'œuvre est ici le résultat d'une collaboration avec la nature, qui répond, d'une façon inattendue à l'initiative humaine, qui interprète et modifie le projet artistique.

On serait tenté, en conséquence, de lui appliquer, mutatis mutandis, certaines des remarques faites par Gilles Clément sur l'art du paysagiste, dont le projet «évolue dans le temps sous la pression

Passagèreté

Hier kann man, mutatis mutandis, einige Bemerkungen von Gilles Clément über die Arbeit des Landschaftsarchitekten anbringen, dessen Projekt «sich mit der Zeit unter dem Druck der verschiedenen Lebensformen entwickelt»², wobei letztere die anfängliche Struktur tiefgehend verändern. «Keine gestalterische Tätigkeit im Raum», schreibt er, «hat nur einen Gestalter, sie ist immer Produkt aller vorhandenen Energien. Die Landschaft ist nicht das ausschliessliche Ergebnis einer menschlichen Handlung, sie ist das Ergebniss einer Zusammenarbeit.» Daraus folgt, dass für den Gärtner «das Unbekannte als mögliches Entwurfsergebnis» erwünscht ist.

Der Vergleich hinkt insofern, als es sich bei «Half-Tide» letztlich um ein fotografisches Werk handelt, genauer gesagt, um ein Werk, das aus Fotografie und Text besteht. Es hat eine bleibende Form, die einem Gestalter zuzuschreiben ist, und wurde nur vom unerwarteten Eingriff der Natur kurzzeitig berührt. Gilles Clément stellt diesen «starren» Werken, das heisst denen des Künstlers und des Architekten, das Vorgehen des Landschaftsarchitekten gegenüber. Nichtsdestoweniger finden sich die vom Landschaftsarchitekten genutzten Mechanismen der Umwandlung oder Teilung nicht nur in diesem Beispiel wieder, sondern auch bei vielen künstlerischen Werken in natürlicher Umgebung, unabhängig davon, ob sie durch die Fotografie verewigt wurden oder nicht, oder unabhängig von ihrem Status als Werk oder Spur eines Werkes in situ, Monument oder Dokument. Da diese Prinzipien in der Regel bis zum Ende, das heisst bis zum reinen und simplen Verschwinden des formal identifizierbaren Artefakts, durch den sich der Künstler gezwungenermassen vom bearbeiteten Milieu abhebt, verfolgt werden, «birgt jeder Garten, jede Landschaft zum Zeitpunkt des Betrachtens in sich den Moment des Verschwindens der gestalterischen Formen»³. Andy Goldsworthy, der Kompositionen aus Blättern, Beeren, Blütenblättern oder empfindlichen Eiskonstruktionen schafft, sagt dazu, dass «jedes Werk wächst und vergeht als integrierender Teil eines Zyklus, den die Fotografie zu einem Zeitpunkt erfasst, da das Werk am lebendigsten ist [...]. Entwicklung und Vergehen sind untrennbarer Bestandteil des Werkes.»⁴

des différentes formes de vie»² qui vont modifier profondément sa structure initiale. «N'importe quel travail sur l'espace, écrit-il, suppose un partage de la signature, partage de toutes les énergies en présence. Le paysage n'est pas le résultat exclusif de l'action de l'homme, il est le produit d'une collaboration.» Il s'en suit que pour le jardinier, «l'inconnu, comme émergence possible du projet, fait partie du désir».

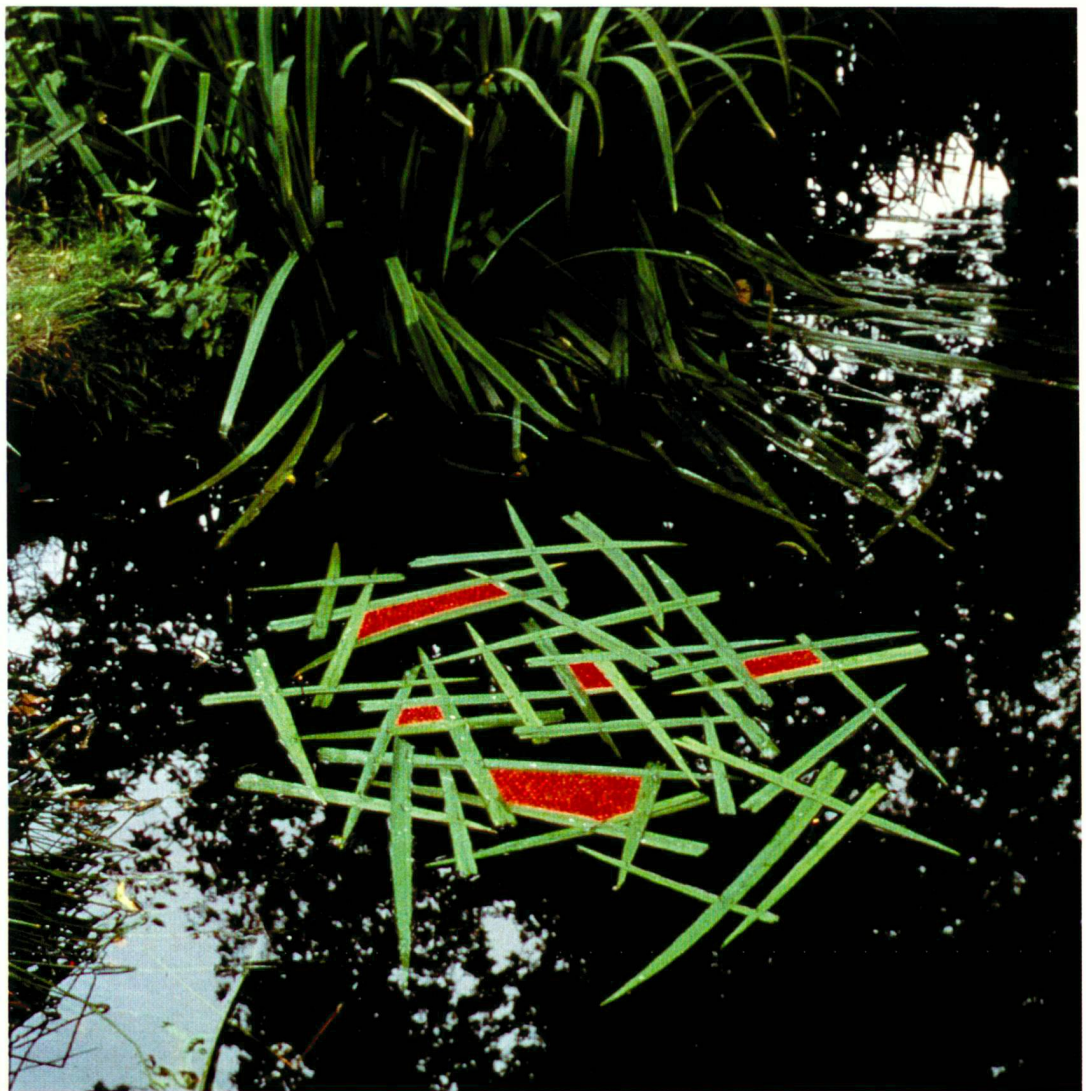
La comparaison s'arrête évidemment au fait que «Half-Tide» est en fin de compte une œuvre photographique – plus exactement comportant photographie et texte. Il s'agit donc d'une forme arrêtée, réintégrant l'espace muséal et ses lois, les notions de signature et de propriété artistique – points sur lesquels Gilles Clément oppose la pratique du paysagiste à celles de l'artiste et de l'architecte – n'ayant guère été qu'ébranlées au passage par l'irruption inattendue du fait naturel. Il n'en reste pas moins que les principes de transformation et de partage invoqués par le paysagiste se retrouvent, non seulement dans cet exemple, mais dans un grand nombre des interventions artistiques en milieu naturel, qu'elles soient ou non pérennisées par la photographie, et quel que soit par ailleurs le statut de celle-ci, œuvre ou trace d'œuvre in situ, monument ou document. Ces principes étant généralement assumés jusqu'à leur aboutissement, la disparition pure et simple de l'artefact formellement identifiable par lequel l'artiste s'était nécessairement distingué du milieu sur lequel il intervenait, de même que «tout jardin, tout paysage porte en lui, à l'instant où on le regarde, la disparition des formes qui le révèlent»³. Ainsi, dira encore Andy Goldsworthy, dont on connaît les compositions de feuillages, de baies, de pétales, ou les délicates constructions de glace, «chaque œuvre croît et se dégrade, partie intégrante d'un cycle que la photographie capte à son apogée au moment où l'œuvre est la plus vivante [...]. Processus et dégradation sont implicites.»⁴

L'histoire du land art recèle de multiples exemples de répliques non programmées, et quelquefois violentes, de la nature au geste artistique. On ne citera que celui de la Jetée en spirale (1970) construite par Robert Smithson sur l'eau rougeâtre du Grand Lac Salé, œuvre in situ, celle-là, et monumentale, d'abord ourlée de blanc par les cristaux de

Colette Garraud, historienne d'art, professeur à l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Cergy

Literatur:

- ¹ C. Garraud: L'idée de nature dans l'art contemporain. Flammarion, 1974.
 Art et nature: l'aphémère. In: Recherche poétique n° 2, 1995.
 Arte y naturaleza: aspectos del tiempo. In: Actas Arte y Naturaleza, Husca, 1995.
² G. Clément: Identité et signature. In: Le jardin, art et lieu de mémoire, Vassivière-en-Limousin, Les éditions de l'imprimeur, 1995, Seiten 523–531.
³ Ibidem.
⁴ Andy Goldsworthy: Anthèse, 1990, n.p.
⁵ J. P. Criqui: Rising Sign. In Artforum, Sommer 1994, Seite 80.
⁶ M. Jochimsen: Le temps dans l'art d'aujourd'hui: entre la borne et l'infini. In: L'art et le temps, sous la direction de Michel Baudson, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1985.
⁷ Siehe Dessin-Photographie (zum Werk von Hamish Fulton), Carnet de notes 2, Musée de Valence, 1996.
⁸ S. Freud, «Passagèreté». Dans: Œuvres complètes, vol. XIII, P.U.F., page 322.



Andy Goldsworthy:
Irisblätter, durch Dornen
verbunden, an fünf Stellen
mit Vogelbeeren gefüllt /
Angriff der Fische von
unten / schwierig, die von
den Enten angeknabberten
Beeren zu erhalten,
29. August 1987.
Courtesy of the artist
and Galerie Lelong, Paris –
New York.

Die Geschichte der Landart zeigt zahlreiche Beispiele von nicht programmierten und teilweise heftigen Antworten der Natur auf das künstlerische Werk. Hier sei nur das Beispiel «Spiral Jetty» (1970) erwähnt, das Robert Smithson auf dem rötlichen Wasser des Grossen Salzsees baute. Dieses monumentale In-situ-Werk wurde zuerst von den weissen Salzkristallen überwuchert und dann durch einen brutalen und unvorhergesehenen Wasseranstieg verschlungen, bevor es nach zwanzig Jahren kurzzeitig wieder auftauchte und wieder verschwand. Abgesehen von der kurzen und glanzvollen Wiedererscheinung, hat die Natur hier durch das Versenken des Werkes den Wunsch des Künstlers nicht erfüllt, da er «Spiral Jetty» nicht als vergängliches Werk kreierte. Dennoch hatte Smithson sein ganzes Werk unter das Zeichen der destruktiven Entropie gesetzt. Durch das Eintauchen völlig verwandelt und unter der Salzkruste einem weissen Archipel gleichend (da die Erde, die die Steine zusammengesetzt hatte, verschwunden war), integrierte sich «Spiral Jetty» noch stärker in seine

sel, puis engloutie pendant une vingtaine d'années par une remontée brutale et imprévisible des eaux, avant de resurgir, tout récemment, pour être à nouveau submergée. Mise à part cette brève et éblouissante réapparition, la nature, en noyant l'œuvre, n'a certes pas accompli dans ce cas un désir, du moins conscient, de l'artiste, qui n'avait pas pensé «Spiral Jetty» comme une création éphémère. On rappellera volontiers cependant que Smithson avait placé toute son œuvre sous le signe de l'entropie destructrice. Profondément transformée par son immersion, semblable, sous sa croûte de sel à un archipel blanc (la terre qui joignait les pierres ayant été emportée), «Spiral Jetty» s'intégrait plus encore au site et par là semblait «plus que jamais une œuvre de Smithson»⁵.

Depuis les années soixante, on le sait, les arts plastiques se sont efforcés d'échapper au «ghetto du statique et de l'intemporel»⁶. C'est d'abord à travers les formes de peinture de l'après-guerre (le «work in progress» de l'expressionnisme abstrait, par exemple) qu'on voit se dessiner dans les arts plastiques un nouveau rapport au temps, confirmé par

Umgebung und erschien dadurch «mehr als je zuvor als ein Werk von Smithson»⁵.

Seit den sechziger Jahren möchten die plastischen Künste dem «Ghetto des Statischen und Zeitlosen» entkommen⁶. Über die Formen der Nachkriegsmalerei (zum Beispiel das «work in progress» des abstrakten Expressionismus) zeichnete sich bei den plastischen Künsten eine neue Beziehung zur Zeit ab, bestätigt durch das Auftauchen des Happenings, die Geschichte der Fluxus-Bewegung und natürlich durch das Eindringen von Kino und Video in die Gebiete der plastischen Künste, welche – neben der Fotografie – ein dokumentarisches Aufbewahren der Ereignisse ermöglichten und seit den siebziger Jahren die Entwicklung der Performance förderten. Die Vergänglichkeit ist damit in keiner Weise die Apanage einer Kunst, die der Idee der Natur gewidmet ist. Vielmehr steht sie möglicherweise – wie auch die Öffnung der Ateliers nach aussen – im Zusammenhang mit einer Infragestellung des Kreislaufes zwischen Museen und Händlern. («Wir wollen eine wilde und vergängliche Kunst» konnte man im Mai '68 auf den Plakaten lesen.) Dazu gesellt sich eine neue Sensibilisierung für die natürliche Umwelt, deren eigene Zyklen und Gesetze, und vor allem für den Verfall und die Metamorphosen, was Andy Goldsworthy das «Transitorium» nennt, da dieser Begriff in seinen Augen zutreffender ist als «Vergänglichkeit».

Und trotzdem taucht die Frage nach der Vergänglichkeit bei Reflexionen über die nur für eine zeitlich begrenzte Ausstellung realisierten Werke auf, Werke, die letztlich wieder abgebaut oder ganz einfach zerstört werden. Der provisorische Charakter eines Werks – oder wenigstens seiner besonderen Konfiguration an einem gegebenen Ort – ist fast automatisch mit der Praxis des In situ verbunden. Der Ausdruck bezieht sich auf jede Kunst, die im Zusammenhang mit einem gegebenen äusseren oder inneren Raum geschaffen wird.

Da sind zum Beispiel die Pollenteppiche von Wolfgang Laib, auf deren Analogie mit den Sandmalereien der Navajo-Indianer stets hingewiesen wurde. Diese sind aus ganz anderen Gründen vergänglich und sind Teil einer magischen Funktion. Das gleiche gilt auch für andere «wall-drawings», dieser neusten Art von Mauerepigraphik, wie sie Hamish Fulton im Museum von Valence inszenierte. «Herons in the mist», 1996, ist ein zugleich monumentales und fragiles Werk, das den Betrachter einlädt, den grauen Hintergrund zu erforschen, von dem sich die Konturen der grossen Bleistiftbuchstaben kaum abheben⁷. Auch wenn das Projekt im Falle einer Arbeit, die

L'apparition du happening, l'histoire du mouvement Fluxus, et bien sûr l'irruption dans le champ des arts plastiques du cinéma et de la vidéo qui permettent, au côté de la photographie, de garder une trace documentaire des événements, et qui vont favoriser à partir des années soixante-dix le développement de la performance. L'éphémère n'est donc nullement l'apanage d'un art consacré à l'idée de nature. Il est beaucoup plus probablement lié, comme d'ailleurs le mouvement de sortie des ateliers vers les espaces extérieurs, à une remise en cause, dont la vigueur critique est un peu oubliée aujourd'hui, du circuit muséal et marchand («Nous voulons un art sauvage et éphémère» pouvait-on lire sur les affiches de Mai 68). A cela s'est ajouté une attention nouvelle à l'environnement naturel, à ses cycles propres, à ses lois, celle surtout de la dégradation et de la métamorphose, ce qu'Andy Goldsworthy appelle le «transitoire», terme plus juste à ses yeux que celui d'«éphémère».

On voudrait encore aborder la question de l'éphémère sous l'angle un peu particulier d'une réflexion sur les œuvres réalisées pour la durée d'une exposition temporaire à la fin de laquelle elles sont démantelées ou purement et simplement détruites. Le caractère provisoire d'une œuvre – ou du moins de sa configuration particulière en un lieu donné – est quasi automatiquement lié à la pratique du in situ, expression dont on sait qu'elle s'applique généralement à tout art conçu en fonction d'un espace donné, que celui-ci soit intérieur ou extérieur.

C'est le cas des tapis de pollen de Wolfgang Laib, dont on a souligné ailleurs l'analogie avec les peintures de sable des indiens Navajo, éphémères, il est vrai, pour des raisons toutes différentes, liées à leur fonction magique. C'est le cas également parmi bien d'autres wall-drawings, de cette récente épigraphie murale réalisée par Hamish Fulton au musée de Valence, «Herons in the mist» (Hérons dans la brume), 1996, à la fois monumentale et fragile, invitant le spectateur à scruter le fond gris homogène sur lequel se distingue à peine le contour de grandes lettres d'imprimerie tracées au crayon⁷. Même si le projet, dans le cas d'un travail qui se rapproche évidemment de l'art conceptuel, demeure, indépendamment de sa réalisation («Ses plans consignés sur le papier», précise l'artiste, «un wall-painting peut-être repeint cent ans après»), il n'en reste pas moins que cette configuration spécifique de l'œuvre, sa position en un lieu du musée qui empêche tout recul suffisant pour en avoir une vue globale, face à deux fenêtres et dans une qualité de lumière avec laquelle l'artiste s'est manifestement plu à jouer, contraignant le spectateur à aiguïser son regard sur l'épigraphie à la façon du promeneur

Bibliographie

¹ C. Garraud: *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994.

Art et nature: l'éphémère. Dans: *Recherche poétique* n° 2, 1995.

Arte y naturaleza: aspectos del tempo. Dans: *Actas Arte y Naturaleza*, Huesca, 1995.

² G. Clément: *Identité et signature*. Dans: *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Vassivière-en-Limousin, Les éditions de l'imprimeur, 1995, pages 523–531.

³ Ibidem.

⁴ Andy Goldsworthy: *Anthèse*, 1990, n. p.

⁵ J. P. Criqui: *Rising Sign*. Dans: *Artforum*, été 1994, page 80.

⁶ M. Jochimsen: *Le temps dans l'art d'aujourd'hui: entre la borne et l'infini*. Dans: *L'art et le temps, sous la direction de Michel Baudson*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1985.

⁷ Voir *Dessin-Photographie (autour de l'œuvre de Hamish Fulton)*, Carnet de notes 2, Musée de Valence, 1996.

⁸ S. Freud, «Passagèreté». Dans: *Œuvres complètes*, vol. XIII, P.U.F., page 322.

Andy Goldsworthy:

Feuilles d'iris agrafées entre elles par des épines remplies en cinq endroits par des baies de sorbier / attaque des poissons par en dessous / difficile de conserver toutes les baies becquetées par des canards, 29 août 1987.

Courtesy of the artist and Galerie Lelong Paris – New York.

sich offensichtlich an die konzeptuelle Kunst anlehnt, unabhängig von seiner Realisierung bestehen bleibt («Sind die Pläne erst aufs Papier gebannt», präzisiert der Künstler, «kann ein ›wall-painting‹ hundert Jahre später nachgemalt werden»), hat die spezifische Konfiguration des Werks kaum eine Chance, jemals wieder auf identische Art gesehen zu werden. Sein Museumsstandort, der jedes Zurücktreten verunmöglicht, seine Lage gegenüber von zwei Fenstern und in einem Licht, mit dem der Künstler offensichtlich spielte und das den Betrachter dazu zwingt, seinen Blick auf die Epigraphik zu konzentrieren wie ein Spaziergänger, der im Nebel nach verschwommenen Formen sucht, machen es unmöglich, das Werk zu reproduzieren. Deswegen erhält der Betrachter das Gefühl, dass es für den Blick ein «Hier und Jetzt» gibt, dass er eine kontemplative Erfahrung macht, die durch das «Opfern des Kunstwerks», seine Zerstörung, wenn die Mauer übermalt wird, noch unterstrichen wird. «Der Wert der Vergänglichkeit», schreibt Freud, «ist ein seltener Wert in unserer Zeit. Die Einschränkung der Möglichkeit des Genießens erhöht den Preis.»⁸

Diese Opferdimension findet sich anscheinend auch im Fall temporärer Gartenausstellungen wieder. Doch die Öffentlichkeit hat sich daran gewöhnt (beispielsweise durch das Festival von Chaumont), dass man eine Veranstaltung «vorübergehende Gartenausstellung» nennt – und dass man sie mit der Idee eines Festes in Zusammenhang bringt, da sich die beiden Begriffe in einer Art kurzer Apotheose verbinden, deren Paradigma in gewisser Weise das Feuerwerk ist.

Und dann sieht man, dass es kein Zufall sein kann, wenn Historiker jetzt, da die zeitgenössische Kunst die Experimente mit der sogenannten Unbeständigkeit vervielfältigt, ihrerseits durch Inschriften und Zeitzeugnisse nach den Spuren von Werken suchen, die vergänglich sind (Feuerwerke, königliche Empfänge, Festdekorationen), oder die – wie die Gärten – aufgrund ihrer natürlichen Fragilität und ihrer Abhängigkeit von Modeströmungen der Zerstörung ausgesetzt sind. Diese neuen Forschungen verfolgen das Ziel, die traditionellen Hierarchien zwischen den Künsten zu stürzen. Dabei zeichnet sich zweifellos eine echte Veränderung in der Auffassung des künstlerischen Schaffens ab, welches zu lange mit der Idee einer Suche nach dem Ewigen assoziiert wurde.

Bild und Text:
Richard Long, Half-Tide,
1971

Photographie et texte:
Richard Long, Half-Tide,
1971



HALF-TIDE
BERTRAGHBOY BAY IRELAND 1971

qui cherche à déceler dans la brume des formes hésitantes, tout cela n'a guère de chances de se retrouver jamais à l'identique. Il s'y s'ajoute, et ce n'est pas la moindre des qualités de ce «wall-drawing» quasiment inphotographiable, son caractère irréproductible. D'où le sentiment, pour le visiteur, qu'il y a un «ici et maintenant» du regard, d'où une expérience contemplative redoublée, aiguisée par le sentiment de la perte imminente de l'objet, d'où encore une dimension inévitablement sacrificielle dans l'acte de destruction – le simple fait de repeindre le mur – qui infléchit par avance la perception que l'on a de l'œuvre. «La valeur de passagèreté», écrit Freud, «est une valeur de rareté dans le temps. La limitation dans la possibilité de jouissance en augmente le prix.»⁸

Cette dimension sacrificielle, il semble qu'on la retrouve dans le cas, a priori surprenant, mais avec lequel le public s'est désormais familiarisé (à travers le festival de Chaumont par exemple) de ce qu'on serait tenté d'appeler une «exposition temporaire de jardins». Et qu'il y a lieu de la rattacher à l'idée de la fête, les deux notions se conjuguant dans une sorte de brève apothéose dont le feu d'artifice (pure manifestation de la dépense par opposition au projet) serait en quelque sorte le paradigme.

On se rappellera alors que ce n'est sans doute pas simple coïncidence si, au moment où l'art contemporain multiplie ce qu'on pourrait appeler l'expérimentation de l'impermanence, les historiens de leur côté s'attachent à retrouver les traces, à travers gravures et témoignages, d'œuvres, soit délibérément éphémères (feux d'artifices, entrées royales, décors de fête), soit, comme les jardins, exposées à la destruction tant par leur fragilité naturelle que par leur dépendance à l'égard des modes. Ces nouvelles recherches ont pour effet de bousculer les hiérarchies traditionnelles entre les arts. Il s'y dessine sans doute une mutation de l'idée même de création artistique, longtemps associée à celle d'une recherche de la pérennité.