

Neon Parallax,
93 000 m²
et 693 sandwichs
pour l'art public

Neon Parallax,
93 000 m² and
693 Sandwiches
for Public Art

Quand j'ai été sollicité pour faire partie de la commission du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC) en 1997, j'étais encore artiste mais déjà curateur et me demandais ce que je pourrais bien faire dans ce cadre. Je n'avais qu'une idée vague de ce type de commission consultative et du rôle qu'elle jouait. Et puis on se retrouve soudain assis avec ses pairs, des historiens d'art, des critiques, d'autres artistes et des architectes pour juger des projets, proposer l'achat d'œuvres et donner son opinion sur tout un tas de projets sur lesquels nous étions loin d'être unanimes. En découvrant en quoi consistait ce travail collégial, il était clair que je ne pouvais que donner mon avis en espérant faire évoluer les choses au mieux. Et c'est d'ailleurs ce que je ferai encore ici.

Dans cette commission, il y avait des gens formidables qui défendaient clairement l'art contemporain et qui avaient tous leur mot à dire. On discutait des expositions vues et à voir, des acquisitions d'œuvres et des projets de commande publique en lien avec des bâtiments futurs et du 1% dédié à l'art. La plupart des projets de constructions étaient soumis par les autorités et nous nous demandions parfois si cela valait la peine de mettre de l'art précisément à ces endroits-là. Mais l'idée du soutien aux artistes était prépondérante, et nous voulions y répondre le mieux possible, quel que soit le contexte.

Ce qui revenait de manière récurrente dans les séances était les questions fondamentales : Qu'est-ce qu'un soutien ? Qui soutenons-nous et pourquoi ? Quelle est notre fonction ? Faut-il mettre de l'art à cet endroit ? Parmi toutes les observations ressortait souvent le fait que nous voulions être plus actifs et moins dépendants des situations qui nous étaient imposées ou des expositions en cours dans lesquelles nous allions faire nos emplettes pour le bien de la collection et de ce qui constituerait le patrimoine de demain. En fait, nous cherchions à travailler plus en profondeur.

Ces discussions au sein du FMAC, nous avons pensé les étendre à nos homologues du Fonds cantonal d'art contemporain (FCAC), qui étaient aussi très intéressés à le faire. Cela s'est mis en place dès l'automne 1997 sous l'appellation de « sous-commission mixte », ou de « groupe de travail », avec deux ou trois représentants de chaque commission et une collaboratrice de chaque fonds. Comme c'était un groupe informel avec des participants délégués, chacun devait rapporter à sa commission-mère qui avaliserait les propositions, l'idée étant que le groupe serve d'agent de liaison entre les deux collections du FMAC et du FCAC. Nous avons

When I was approached in 1997 to be a part of the advisory commission of the City Fund for Contemporary Art of Geneva (FMAC), I was still an artist but already a curator, and I wondered what I could possibly do within such a framework. I had only a vague idea about this kind of commission and the part it plays. And then suddenly you find yourself seated with your peers, art historians, critics, other artists and architects, set to judge projects, propose acquisitions and give your opinion on lots of projects for which we were far from unanimous. When I discovered what this collegial work entailed, it was clear that I could only offer my opinion, in the hope of changing things for the better. Which is what I'll be doing below, moreover.

The advisory commission was made up of great people who clearly defended contemporary art and had, all of them, something to say. We talked about the exhibitions we had seen or had to see, acquisitions of works and publicly commissioned projects in conjunction with future constructions and the percent for art. Most of the projects were submitted by officials and we wondered at times if it was really worth doing them precisely at the designated sites. But the idea of support for artists was paramount, and we wanted to respond as best we could, whatever the context.

It was the fundamental questions that kept cropping up over and over: What constitutes support? Who are we supporting and why? What's our function? Is it necessary to place art at this or that site? What often emerged from all these observations was the fact that we wanted to be more active and less dependent on situations that were imposed on us, or running exhibitions in which we were going to make our purchases for the good of the collection and for what was going to form tomorrow's heritage. What we were looking for in fact was to be able to work more in depth.

We thought of extending these discussions within FMAC to our counterparts at the Canton Fund for Contemporary Art (FCAC), who were also very interested in doing so. This took shape in the autumn of 1997 under the designation "mixed subcommittee", or "working group", which consisted of two or three representatives from each commission and an associate from each of the two funds. Because it was an informal group with delegated participants, each of us had to report back to their main commission, which would in turn endorse our proposals, the

alors pu définir des lignes directrices pour les acquisitions, voir où les collections pouvaient se compléter et travailler directement avec des artistes ou les institutions pour acquérir des pièces ou des ensembles de format muséal.

Nous étions en général six ou sept, mais pas toujours les mêmes, à participer à ce groupe. Ces séances se déroulaient toujours à midi. Quelqu'un était en charge d'amener des sandwichs et nous parlions tout en mangeant et en buvant des cafés. Cela rendait ces réunions encore plus informelles. Il n'y avait ni ordre du jour ni procès-verbal, et ce cadre souple nous permettait de faire toutes les digressions propres aux discussions artistiques, sans nécessairement devoir aboutir à un résultat précis en fin de séance. Les options n'étaient pas prises par vote, nous étions là par passion, avec le désir de faire évoluer les choix et les positions artistiques au mieux.

Parallèlement, chaque fonds travaillait avec ses commissions et développait des projets d'envergure, notamment dans l'espace public. Il y avait eu le projet des 222 diodes de Tatsuo Miyajima sur les façades de l'Université en 1997 et l'installation pour le tunnel de la rue du Valais de François Morellet en 1998. Mais plus directement, deux projets ont eu une incidence particulière sur la suite des événements et la gestation du projet Néons. Tout d'abord, le projet *Fil du Rhône*, initié en 1993 par l'architecte Julien Descombes avec des artistes locaux, était le premier projet lancé par le FMAC qui tenait compte d'un environnement urbain large : la mise en valeur des berges du fleuve. Ce projet montrait que l'on pouvait dépasser le simple aménagement d'une place ou d'un bâtiment en intégrant, dès le départ, des interventions artistiques. Puis, en 1998 et 1999, le FCAC, par l'intermédiaire de Manuella Denogent, a produit deux expositions d'œuvres éphémères dans l'espace public. A chaque fois, une dizaine d'interventions temporaires ont été commanditées et installées dans la ville ou sur d'autres supports, comme une exposition en plein air.

Ces deux projets ont été largement discutés au sein des commissions, durant leur processus comme par la suite. Ce que nous avons relevé de très positif était le contexte large du premier et la temporalité du second. Ces deux projets étaient intéressants car ils considéraient une autre emprise de l'art sur le territoire et une autre manière d'envisager l'art dans l'espace public. Un facteur non négligeable résidait surtout dans le fait de dissocier la commande publique des bâtiments construits par l'Etat ou la Ville de Genève (et de ce fameux 1% du budget pour l'art).



Tatsuo Miyajima,
*Fortress of Human
Rights*, 1997.

Tatsuo Miyajima,
*Fortress of Human
Rights*, 1997.

L'historien d'art Philippe Cuenat et moi-même avons de plus été mandatés pour définir les objectifs de tels projets, mandat qui concluait, en 1999, sur des stratégies de visibilité et de communication, sur l'importance de l'éphémère, assortis d'une demande de budget pour faire de tels projets.

Avec quelques sandwichs et cafés, notre groupe de travail informel s'est donc penché sur ces questions en se disant qu'il pourrait être plus actif en générant des projets qui correspondraient avec cette forme de liberté acquise. Des projets davantage liés à l'évolution de l'art contemporain. Sentant qu'il était sur la bonne voie, le groupe a sollicité alors officiellement les deux fonds en juin 2001 pour participer chacun à 50 % à un projet d'envergure dont le cadre et les modalités seraient définis plus tard par le groupe de travail. Comme, dans le groupe, nous n'étions pas tributaires des projets d'urbanisme ou des projets de construction en cours, nous pouvions réfléchir avec une certaine distance à ce que les artistes aiment faire et ce qui ferait du bien, à eux et à la cité.

Ces réflexions ne s'arrêtaient évidemment pas à l'heure du déjeuner. Ce genre de sujet nous occupait toute la journée. Nous visitons beaucoup d'expositions dans le monde et connaissions les projets du Public Art Fund, d'Artangel ou d'autres encore. Nous parlions de possibles interventions dans l'espace urbain, comme celles de Janet Cardiff au SFMOMA pour l'exposition *010101*. Nous comparions ce qui se faisait ailleurs, comme à Skulptur Projekte Münster, l'Exposition Suisse de Sculpture ou différentes biennales. Nous nous voyions aussi en dehors de ces séances, aux vernissages, à l'occasion d'autres projets, mais le fait d'être régulièrement assis ensemble, à parler des questions touchant au rôle de l'art pour la Ville et le canton de Genève, me titillait inhabituellement.

Un soir alors que nous dînions dans ma cuisine avec Philippe Cuenat, nous parlions évidemment d'art contemporain et des difficultés genevoises en matière de grands projets artistiques, mais aussi de projets d'urbanisme laissés en attente comme ceux de la place des Nations ou de la plaine de Plainpalais. Sans me rappeler exactement le fil de la discussion, la soirée fut longue et animée. Elle devint même euphorique, lorsque nous avons eu le sentiment de tenir une idée fantastique. Et en nous quittant, nous nous sommes dit qu'elle devait être travaillée sans tarder.

Le lendemain, je me levai avec excitation. Je n'avais qu'un désir, affiner cette idée. Elle résonnait dans ma tête à tel point que j'y travaillais déjà, et voyais qu'elle était réaliste et pertinente. Dans la journée, cette idée

idea being that the group should serve as a liaison between the FMAC and FCAC collections. We were then able to draft acquisition guidelines, see where the collections could be filled in, and work directly with the artists or institutions to acquire museum-scale pieces.

There were generally six or seven of us taking part in this group and not always the same people participated. The meetings were always held at noon. One person was in charge of bringing sandwiches and we talked whilst eating and sipping coffee. This made the meetings even more informal. There was no agenda and we kept no minutes, and this flexible framework allowed us to digress, following the flow of the art discussions, without necessarily having to reach a precise result at the end of the meeting. The options weren't submitted to a vote; we were there from personal passion, filled with the desire to change artistic choices and positions for the better.

At the same time, each of the funds was working with its commissions and developing large-scale projects, notably in public spaces. There was Tatsu Miyajima's 1997 project involving 222 LED digits on the façades of a university building, and François Morellet's 1998 installation for the rue du Valais tunnel. But more directly, two projects had a particular impact on events that were to come after and the early development of the Neons project. First of all, the 1993 *Fil du Rhône* (Rhône Waterway) project, initiated by the architect Julien Descombes with local artists, was the first undertaking launched by FMAC to take into account a large urban environment, i.e., the rehabilitation of the riverbank areas. This project showed that one could go beyond the simple idea of developing a public square or building by integrating artworks in the overall design from the outset. Then in 1998 and 1999, helped along by Manuella Denogent, FCAC produced two temporary art exhibitions in public spaces. In each case ten or so temporary works were commissioned and installed in the city and in different media, like an open-air exhibition.

These two projects were largely discussed in the commissions as they were being elaborated and after. The positive thing we noted was the broad context of the first and the temporality of the second. One significant factor was the separation of public commissions from buildings being raised by the canton or the city (and from the famous one percent of the budget earmarked for art). The art historian Philippe Cuenat and I were tasked with defining the objectives of such projects, and reached our

est devenue un projet, sans me douter qu'il allait m'occuper pendant les dix années suivantes. Les neuf installations d'artistes qui bordent aujourd'hui la plaine de Plainpalais, mais aussi toutes les propositions reçues ou sollicitées durant cette période, témoignent que cette idée, née dans une cuisine, méritait bien quelques sandwichs de plus.

Le concept était simple : infiltrer l'espace public avec des enseignes d'artistes placées en toiture des bâtiments de la plaine de Plainpalais, en analogie avec les enseignes publicitaires qui bordent la rade de Genève et son jet d'eau. Le lieu, le format et la technique seraient imposés. Cela améliorerait un site laissé en friche, bien que largement utilisé par la population, sans intervenir au niveau du sol, sans le surcharger, ni le soumettre aux risques de vandalisme, problème récurrent dans l'espace public.

Cette idée, et les autres questions qu'elle allait faire surgir, demandaient à être discutées avec le groupe sans tarder. C'était le moment d'en vérifier la résistance à la critique et aux avis divergents. Il y avait aussi de nombreuses questions à résoudre. Pouvait-on faire réaliser des enseignes comme des publicités par des artistes ? Le cadre légal le permettait-il ? Combien cela coûterait-il ? Peut-on mettre une enseigne sur n'importe quel toit ? Pendant combien de temps ? Etc. Durant les semaines qui ont suivi, nous en avons débattu avec enthousiasme. Tout en poursuivant la réflexion sur les collections, nous allions devoir peaufiner le projet pour le présenter aux commissions du FMAC et du FCAC.

Pour formaliser le projet définitif, tout le monde s'y est mis. Les responsables des fonds adoraient le projet et étaient totalement impliqués. Nous formions une équipe solidaire avec des buts conjoints. Concrètement, c'était fondamental et très utile d'avoir un lien direct avec l'administration. Bien que conscients du temps que cela prendrait, nous savions jusqu'où nous pouvions aller et qui commandait les sandwichs.

Pour le texte d'intention, nous avons étoffé la comparaison entre la rade glamour (son jet d'eau, son collier de perles d'ampoules et ses néons de banques, d'horlogers et d'hôtels qui se reflètent sur son plan d'eau), avec la plaine populaire (ce terrain vague qui accueille des marchés aux puces et de légumes, le cirque, la fête foraine et le skatepark). Les deux espaces étaient d'affectation et d'image diamétralement opposées alors que leur forme en losange et la distance des bâtiments possédaient quelques similitudes.

conclusions in 1999 on visibility and communications strategies, and on the importance of time limitations, coupled with a request for a budget to undertake such projects.

And so with a few sandwiches and coffee, our informal working group took up these questions, and we reckoned we could be more active by generating projects corresponding to this form of acquired freedom, that is, projects more closely tied to the evolution of contemporary art. Sensing that we were on the right track, our group officially called upon the two funds in June of 2001 to take part equally in a major project, whose general framework and terms were to be defined later by the working group. Since the group didn't depend on town planning or construction projects that were underway, we could step back and think a little more objectively about what artists like to do and what would do them and the city good.

Such thoughts obviously didn't stop at the lunch hour. This kind of subject occupied us all day long. We visited lots of exhibitions out in the world, and were familiar with the projects done by Public Art Fund, Artangel and others. We talked about possible interventions in the urban space, like those by Janet Cardiff at SFMoMA for the 010101 show. We compared what was being done elsewhere, like Skulptur Projekte Münster, the Swiss Sculpture Exhibition, and various biennials. We were also in touch outside of these meetings, at show openings and for other projects, but the fact that we were regularly seated together to talk about questions concerning the role of art in the city and canton of Geneva was unusually stimulating to me.

One evening, eating in my kitchen with Philippe Cuenat, we were of course talking about contemporary art and Geneva's difficulties in terms of major artistic projects, but also about town-planning projects that had been left on hold, such as place des Nations or the plain of Plainpalais. Although I don't remember the exact path the discussion took, I do recall that the evening was long and lively. It even became euphoric when we sensed we had hit on a fantastic idea. And as the evening was breaking up, we told ourselves that such an idea ought to be worked on without delay.

The next day I got up, very excited. I had one wish only and that was to refine that idea. It was resounding in my head to such an extent that I was already working on it, and saw that it was both realistic and pertinent. Over the course of the day the idea morphed into a project, without my suspecting I would be spending the next ten years on it. The

Nous commençons à étudier les lois et les différentes sortes d'enseignes. Nous comparons les plans de la plaine avec les photos que Maria-Carmen Perlingeiro avait faites des bâtiments. Nous discutons d'artistes potentiels à inviter en souhaitant qu'ils soient sélectionnés par concours d'idées international. Nous avons aussi décidé qu'il faudrait réaliser le projet en trois phases, car nous pensions qu'il fallait au final au moins six œuvres ; chaque fonds pourrait en financer une par an pendant trois ans. Nous avons aussi voulu que ce projet soit temporaire et avons fixé sa durée à dix ans. Simultanément, nous devons budgéter le projet, avoir l'avis et les devis de néonistes et d'architectes. Au final, nous avons un budget prévisionnel de 109 000 francs par fonds et par année pour un total global de 652 000 francs sur trois ans.

Quand nous avons présenté officiellement le projet, les 24 et 28 octobre 2002, les deux commissions donnèrent leurs préavis enthousiastes aussitôt. Le Canton avalisa le projet. Mais la Ville n'entra pas en matière, car elle n'envisageait pas alors de mettre des œuvres sur des immeubles qui ne lui appartenaient pas. En plus, de nouvelles votations municipales approchaient. Et comme mon mandat au FMAC s'arrêtait en mai 2003, l'ambiance au printemps fut plutôt morose.

Heureusement, la ténacité fit le reste. Aux deux fonds, les équipes firent tout pour que cela continue. Le nouveau magistrat de la Ville fut convaincu du projet fin 2003. Et au printemps 2004, je fus contacté par le FCAC qui me voulait dans sa commission, entre autres pour redynamiser le projet Néons. Chic, j'allais me remettre au jambon-beurre dès septembre. Cela tombait bien car les discussions informelles à coups de cafés lobbyistes commençaient à me créer des acidités gastriques.

De plus, maintenant que la Ville et l'Etat étaient d'accord de collaborer sur ce projet, la fréquence des séances s'est sensiblement accélérée. Le groupe de travail se voyait deux fois par mois. Je reprenais du poids, et le moral était optimiste et travailleur. C'était important, car il nous restait passablement de travail avant de lancer les concours.

Les séances servaient surtout à rassembler les informations acquises, à mener des discussions de fond et à se répartir le travail. La plus grosse part était réalisée en dehors des réunions par Michèle Freiburghaus ou moi-même, qui pilotions le projet. Mais Henri Maudet, Anne-Belle Lecoultre, Françoise Ninghetto et les autres étaient aussi pleinement impliqués. Nous devons rédiger des lettres, constituer des dossiers, établir des

nine artists' installations bordering the Plainpalais plain, but also all the proposals that came in or were solicited during this period, make clear that the idea, born in a kitchen, certainly deserved a few more sandwiches.

The concept was simple, i.e., infiltrate public space with artists' signs placed on the roofs of buildings around the Plainpalais plain, much like the advertising signs bordering Geneva's lakeside inner harbour and waterspout. The place, the format and the technique would all be imposed. It would improve a site that had been left to itself, though still largely used by the population, without intervening at ground level and without glutting the area, or risking vandalism, a recurrent problem in public space.

The idea, along with the other questions that it would raise, demanded to be discussed with the group immediately. It was indeed time to test its resistance to criticism and diverging opinions. There were also many questions that had to be worked out. Could we get artists to create neon signs like advertisements? Did the legal framework allow for this? How much would it cost? Can you throw up a sign on any type of roof? For how long? And so on. In the weeks that followed, we enthusiastically debated all that. Whilst continuing to think about the collections, we were also going to have to refine the project in order to present it to the FMAC and FCAC commissions.

Everybody did their part in finalising the proposal. The heads of the two funds loved the project and were completely involved. We formed a united team with joint aims. Concretely it was essential, and very useful, to have a direct link with the administration. Although well aware of the time it would take, we also knew how far we could go. And who was ordering the sandwiches.

For the text of the proposal, we fleshed out the comparison between the glamorous lakeside (its famous waterspout, lights like strings of pearls and neon signs of banks, watchmakers and hotels, mirrored in its waters), with the working-class plain (that empty abandon-looking field that is home to temporary activities like flea markets, green markets, circuses and amusement parks). The two spaces were diametrically opposed in terms of use and image, whereas their diamondlike shape and distance from surrounding buildings show some similarities.

We began by studying the laws and the kinds of signs that are out there. We compared the plans of the plain with the photos Maria-Carmen Perlingeiro had shot of the surrounding buildings. We talked about



La rade
de Genève.

The Rade, Geneva's
lakefront area.

artists who might possibly be invited to submit a proposal, whilst wanting them to be selected through an international competition. We also decided we would realise the project in three phases since we thought that there had to be at least six works in the end, and each fund could finance one per year over the course of three years. We also wanted the project to be temporary, and set a ten-year limit on the display. At the same time we had to come up with a budget for the project, and have both an estimate and the opinion of neon light specialists and architects. In the end we had a provisional budget of 109 000 CHF per fund per year for a grand total of 652 000 CHF over three years.

When we officially presented the project on 24 and 28 October 2002, the commissions weighed in straight away, deeming the project worthwhile, and sent it along to the magistrate. The canton endorsed the project. The city, however, decided not to proceed because at the time it didn't see itself placing artworks on buildings it did not own. In addition, new municipal elections were approaching. And since my own term at FMAC was scheduled to run out in May 2003, the atmosphere that spring was rather gloomy.

Fortunately tenacity took care of the rest. The staff at the two funds did all in their power to ensure that everything was going forward. The city's new magistrate came around to backing the project in late 2003. And in the spring of 2004, I was contacted by FCAC, which wanted me to be a part of the commission, particularly to breathe new life into the Neons project. Great! I was going to be partaking of the ham-and-cheese once again starting September, and the timing couldn't be better since the informal discussions over lobbyist cups of coffee were beginning to give me heartburn.

Moreover, now that the city and state had agreed to work together on the project, the frequency of the meetings had noticeably speeded up. The working group was gathering twice a month. I was putting back on weight and the mood was very upbeat. This was important because a lot of work had to be done before launching the competitions.

The meetings served to bring together information collected in the meantime, carry out in-depth conversations and share out the work. The biggest part was in fact done outside the meetings by Michèle Freiburghaus and myself, who were piloting the project together. But Henri Maudet, Anne-Belle Lecoultré, Françoise Ninghetto and the others were

contacts et mener bon nombre des recherches. Plus tard, nous aurions encore beaucoup d'autres choses à faire.

A ce moment-là, nous nous voyions pour dresser le plan de la plaine et débattre de questions de principe. Sur quels immeubles voulait-on mettre des projets? Les néonistes nous ont indiqué lesquels étaient aptes à accueillir des enseignes. Nous avons reporté ces informations sur un plan, et avons décidé que le mieux serait que les six œuvres soient le long de l'avenue du Mail, car elle formait un léger angle et rappellerait ainsi mieux la Rade. Restait un problème de taille: trouver des propriétaires susceptibles de mettre gracieusement leur toiture à disposition.

Grâce à un travail de détective, nous avons pu identifier qui était derrière telle ou telle société immobilière. La chance nous sourit assez vite car nous connaissions certains de ces propriétaires et nous avons pu les contacter directement. Mais si pour le début c'était facile, il nous fallut quand même deux mois pour les convaincre et deux de plus pour rédiger et signer une convention de prêt à usage pour une toiture qui, si elle était louée pour une publicité, pourrait rapporter entre 100 000 et 180 000 francs sur dix ans. Alors quand vous parlez d'art avec quelqu'un de l'immobilier, mieux vaut qu'il soit intéressé par l'art...

Parallèlement à ces démarches, nous devions également convaincre une importante commission cantonale, celle des monuments, de la nature et des sites (CMNS). Pour ce faire, le soir du 27 juin 2005 entre dix heures et minuit, tout le monde était debout au milieu de la plaine de Plainpalais et regardait le front des immeubles de l'avenue du Mail en dissertant s'il était plus important de respecter les gabarits appliqués aux enseignes de la rade, ou si des dérogations étaient possibles pour créer ce nouvel ensemble d'œuvres. Certains craignaient aussi la pollution lumineuse qui s'accroît dans toutes les villes du monde. Extrêmement réticents au début, les délégués de la CMNS admirent finalement que c'était un projet artistique convaincant, qui permettrait de justifier qu'aucun autre néon publicitaire ne soit dorénavant autorisé sur les toits des immeubles bordant la plaine, et qu'il valait mieux un projet de qualité plutôt qu'un respect trop strict des gabarits. On respira en se félicitant d'un jugement aussi professionnel. En plus, nous avons gagné un nouvel argument intéressant: l'art contemporain comme frein à la publicité.

En même temps, nous avançons sur les listes d'artistes à inviter, le programme, le règlement du concours et de nouveaux devis plus précis.

also fully involved. We had to draft letters, put together files, draw up contracts and do a good deal of research. Later we would have scores of other things to do as well.

For the time being, we met to draw up a map of the plain and talk over the major issues. Which buildings did we want to set up projects on? The neon sign specialists informed us of which were capable of having a sign placed on them. We added this information to the map and decided that it would be best to have the six works along avenue du Mail since it formed a slight angle and thus was better at suggesting the lakeside. There remained one major problem, namely, finding owners who might be willing to place their roofs at our disposal.

Thanks to our detective work, we were able to identify who was behind this or that real estate company. Luck smiled on our enterprise fairly quickly since we knew some of these owners and were able to contact them directly. But if it was easy going at the start, it took us two months to convince them, and two more to draw up a usufruct agreement and get it signed – if rented out for advertising, a roof can bring in between 100 000 and 180 000 francs over ten years. So if you are talking art with someone in real estate, they had better be interested in art...

Along with these steps, we also had to win over the important Monuments, Nature and Sites Commission (CMNS). To do this, on the evening of 27 June 2005 between ten o'clock and midnight, we had everyone standing in the middle of the Plainpalais plain, looking at the front of buildings along avenue du Mail whilst discussing if it was more important to respect the size requirements that are applied to the signs along the lakefront, or if exemptions were possible in order to create this new collection of works. Some also feared the light pollution problem that is growing in all cities around the world. Extremely reticent at first, the CMNS delegates eventually came to admire that our art project was a convincing one, which would make it possible to justify why no other neon advertisement could be authorised thereafter on the roofs of the buildings bordering the plain, and that it was better to have a high-quality project than an overly strict adherence to the requirements. We breathed easier, pleased by such a professional judgment. In addition, we had gained a new and interesting argument, i.e., contemporary art as a way of curbing advertising.

At the same time we were moving forward on the artists' shortlist, the programme, the rules governing the competition and new,

Nous avons trouvé un architecte, Frédéric Perone, qui faisait les élévations et les plans pour le concours. C'est lui qui se chargerait de la réalisation ultérieure des projets sélectionnés en collaboration avec les artistes et les néonistes de Vimi-Néon, une entreprise familiale que des artistes nous avaient recommandée.

Quand tout fut prêt, nous avons demandé le feu vert aux commissions respectives qui entérinèrent nos choix. Nous avons alors contacté les artistes et membres du jury pour savoir s'ils étaient motivés, n'essayant qu'un seul refus, poli, celui de Dominique Gonzalez-Foerster, qui préférait participer l'année suivante quand elle aurait plus de temps.

Pour le premier concours, les artistes avaient la possibilité de proposer un projet pour les deux immeubles, car on se disait qu'ils pourraient peut-être écrire « King » sur l'un et « Kong » sur l'autre. Nous avons bien ri, mais aucun n'a fait quelque chose de cet ordre.

Quand nous avons reçu les projets, le jury a été ravi. A midi, pour la première fois, nous avons déjeuné au restaurant, et ça, c'était le signe de la réussite. C'était la preuve que le projet démarrait vraiment. Non seulement les artistes avaient bien réagi, mais, en plus, leurs projets étaient excellents et faisaient sens dans l'ensemble de leur œuvre. Et ça, ce n'est pas toujours le cas dans les commandes publiques. Ce qui nous frappait aussi, c'était le traitement sculptural des œuvres et le soin apporté à la typographie. Les artistes tenaient compte de l'aspect nocturne, mais pensaient aussi à l'aspect diurne, à l'objet, à sa facture et à son support. Cela s'est encore observé par la suite. Bien qu'elles soient réalisées sous une contrainte de technique et de format, chacune des neuf enseignes de *Neon Parallax* est fondamentalement différente et individuelle.

En cela, les projets de Sylvie Fleury et Jérôme Leuba étaient un parfait début. Situés aux deux extrémités de l'avenue du Mail, l'un disait « YES TO ALL » (oui à tout) en lettres, l'autre était un grand néon blanc qui s'allume et s'éteint comme une respiration (et non comme un dysfonctionnement électrique). Du texte et de l'abstraction (ou la figuration d'un gigantesque tube néon) : cela créait une bonne ouverture pour les projets d'artistes suivants.

Puis, pendant que Frédéric Perone demandait les autorisations de construire et supervisait la réalisation des prototypes, nous cherchions deux nouveaux généreux propriétaires. Nous devions nous dépêcher car nous voulions annoncer le résultat du concours en même temps que

more accurate cost estimates. We found an architect, Frédéric Perone, who did the elevation and layout drawings for the competition. It was Frédéric who would take care of the subsequent production of the selected projects in collaboration with the artists and the neon specialists from Vimi-Néon, an excellent family business recommended by the artists.

When everything was ready, we requested a green light from the respective commissions, which indeed ratified our choices. We then contacted the artists and jury members to know whether they were ready and willing, and got back only one polite refusal, from Dominique Gonzalez-Foerster, who preferred to take part the following year when she would have more time.

For the first competition, the artists were allowed to propose one project for the two buildings because we told ourselves they might write King on one and Kong on the other. We had a good laugh but none of them did anything along those lines.

When we received the projects, the jury was delighted. At noon, for the first time, we had lunch in a real restaurant, the sign of our success. It was the demonstration that the project was really taking off. Not only had the artists reacted positively, but their projects were excellent and made sense, moreover, in their work as a whole, not often the case in publicly commissioned art. What struck us as well was the sculptural treatment of the works and the care that was lavished on the typography. The artists took into account the nighttime aspect, but were also thinking about the object, its daytime look, overall treatment and support. You see that in what followed, moreover. Although they were done within the constraints of technique and format, each of the nine signs of *Neon Parallax* is fundamentally different and unique.

In this regard the projects created by Sylvie Fleury and Jérôme Leuba were a perfect start. Located at the two ends of avenue du Mail, one announces "YES TO ALL" in writing whilst the other is a large white neon that lights up and goes out like an inhaled and exhaled breath. Text and abstraction (or figuration, in the form of a gigantic neon tube), this created a good opening for the artists' projects to come.

Then, whilst Frédéric Perone was requesting the necessary construction authorisations and supervising the production of prototypes, we were seeking two new generous building owners. We had to hurry because we were eager to announce the results of the competition when

l'inauguration des deux premières enseignes. Henri Maudet talonnait diplomatiquement les propriétaires de deux immeubles, qui finirent par accepter.

Deux nouveaux concours purent alors être lancés avec des contraintes simplifiées : il y aurait deux bâtiments distincts et cinq artistes invités par bâtiment. Nous avons aussi décidé de n'inviter que des artistes étrangers, car les premiers lauréats étant, par hasard, deux Genevois, nous voulions être certains du niveau international du projet. Cette fois-ci, Dominique Gonzalez-Foerster accepta de participer. Elle remporta d'ailleurs l'un des concours et Christian Jankowski, l'autre. Et ce fut fantastique de pouvoir annoncer ce choix du jury lors de l'inauguration des néons de Fleury et Leuba.

Le 15 mai 2007, alors que le public, venu en masse sur le grand toit plat de l'Université, admirait ces deux œuvres situées en face, nous étions tous là à jubiler en pensant que toutes ces années de travail en valaient bien la peine et, qu'en plus, il y en aurait d'autres. Enfin, par « nous », il faut cette fois entendre un nombre considérable de personnes : les collaborateurs des fonds, les membres des commissions présentes et passées, les participants au jury, l'architecte et les néonistes, les magistrats et les propriétaires, certains membres d'autres services de la Ville et de l'Etat. Cela devait faire en tout une bonne cinquantaine de personnes qui, à un moment ou à un autre, avaient fait en sorte que ces néons voient le jour.

En tous les cas, tout ce beau monde réuni avec la scène artistique genevoise se réjouissait de ces œuvres qui créaient un véritable impact sur le site. Nous pensions que quelque chose d'improbable s'offrirait aux yeux des passants, des habitants et des curieux comme des fêtards qui sortiraient des bars la nuit. Il y avait là des signes lumineux, des œuvres d'art qui ne se déclaraient pas comme telles, des néons étranges qui ressemblaient à de la publicité sans en être, et qui pouvaient interroger sans donner de réponse. L'art infiltrait la ville selon des codes connus, sans se dévoiler. Il n'avait pas l'évidence d'un art public à fonction décorative comme les « Luci d'Artista » à Turin. A Plainpalais, ces signes lumineux étaient extrêmement visibles et, en même temps, invisibles, car ils ressemblaient à s'y méprendre à quelque chose de très habituel.

En effet, regarde-t-on encore vraiment la publicité dans la rue ou sur les façades ? On la perçoit quand elle est criarde, mais tant de messages crient aujourd'hui qu'il est difficile de les percevoir, sauf quand

we inaugurated the first two neon signs. Henri Maudet was hounding – diplomatically – the owners of two buildings, who eventually accepted.

We were then able to launch two new competitions with the constraints spelled out, i.e., there would be two distinct buildings and five invited artists per building. We had also decided to invite only foreign artists, since the first two winners by chance had been two Genevans and we wanted to be sure of the international level of the undertaking. This time Dominique Gonzalez-Foerster agreed to take part. She won moreover one of the competitions, whilst Christian Jankowski took home the other. And it was fantastic to be able to announce this selection by the jury during the inauguration of Fleury's and Leuba's own contributions.

On 15 May 2007, the general public turned out in large numbers and were standing on the university's vast flat roof admiring the two artworks opposite; we were all there, too, overjoyed, thinking that all those years of work were well worth it and that there were more to come. By "us" I mean in this case quite a number of people: the staff of the two funds, the members of the commissions past and present, the people who had sat on the jury, the architect and the neon light specialist, the magistrates and building owners, and certain members of other city and state bureaux. That had to amount to a good fifty individuals, who at one time or another had helped to make these neon signs a reality.

In any case, all those good people brought together with the Genevan art scene were enjoying the two works, both of which create a true impact on the site. We were thinking that for passers-by, residents and the curious, as well as party-goers spilling out of the bars at night, something improbable would now greet their eyes. There we had neon signs, artworks that didn't state flat out that they were works of art, strange neon signs that looked like advertising without being advertisements and could raise questions without offering any answers. Art was infiltrating the city according to known codes but without giving itself away. There wasn't the obviousness of public art saddled with a decorative function, like Turin's Luci d'Artista. In Plainpalais these neon signs were very much on view and invisible at the same time because they could easily be taken for something very common.

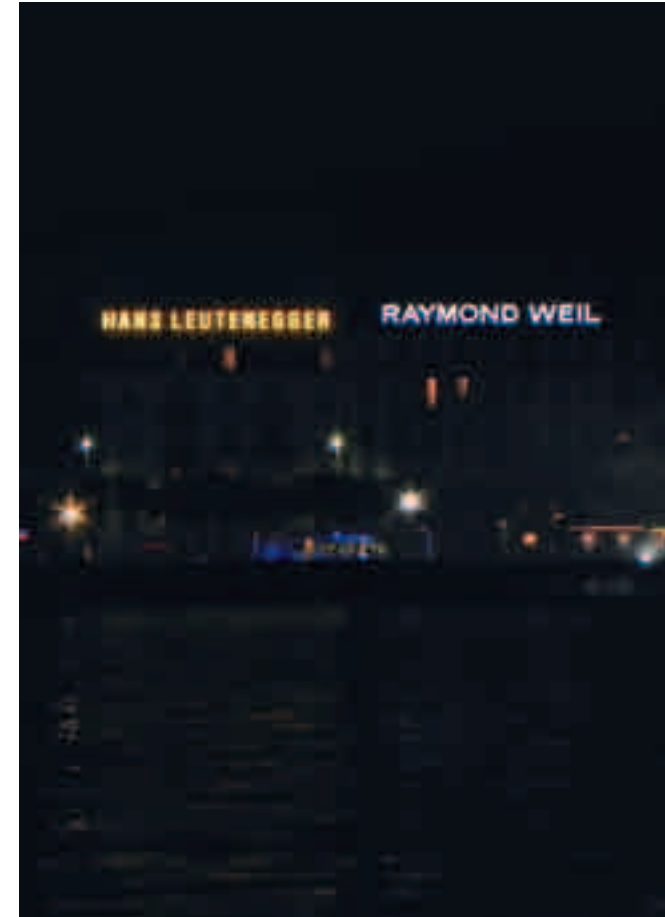
Indeed, does anyone still really look at advertising in the street or on façades? We notice it when it is garish, but so many messages cry out to us nowadays that it is hard to see them. Except when it affects our sensibilities or raises questions within us. Why is it, for example, that of all

cela touche notre sensibilité ou nous interroge. Comment se fait-il, par exemple, que, de toutes les enseignes que j'ai vues et revues se refléter sur la rade de Genève depuis mon adolescence, celle de HANS LEUTENEGGER m'intrigue plus que les autres? Que penser de ce nom inconnu sur la prestigieuse rade sponsorisée de Genève au côté des horlogers, des banques et des hôtels? Evoquant davantage un signe égotique qu'une marque, il me faisait penser aux artistes qui, comme Bruce Nauman ou d'autres, jouaient sur la personne ou le branding. A l'instar des projets du Public Art Fund sur l'écran de Times Square, cette enseigne nominale mais inconnue suggérait que l'on pouvait écrire quelque chose d'incongru sur un site prestigieux sans que cela ne porte à conséquence.

Quoi qu'il en soit, les artistes qui mettent une enseigne doivent aussi penser qu'elle peut être prise comme de la publicité. L'*Expodrome* de Dominique Gonzalez-Foerster pourrait très bien être une marque. A ce titre, je lui ai conseillé de déposer le nom de domaine *expodrome.com*, pour éviter qu'elle ne soit instrumentalisée à son insu, ce qu'elle a fait aussitôt après le vernissage. Pourtant, *Expodrome* est loin d'apparaître comme une publicité. Avec une grande poésie visuelle, ou un apparent dysfonctionnement, ses lettres ou fragments de lettres s'allument ou s'éteignent chaque minute. *Expodrome* n'apparaît en entier qu'à la fin du cycle qui dure une heure exactement.

Le 25 septembre 2008, quand nous avons inauguré cette enseigne et celle de Christian Jankowski intitulée *What I Still Have to Take Care Of*, nous jubilions à nouveau. Nous admirions ces quatre œuvres qui illuminaient l'espace comme s'il y en avait six. La puissance visuelle et l'évolution dans le temps de deux d'entre elles, donnaient l'impression qu'il y en avait plus encore. Nous ne voyions qu'elles et l'impact qu'elles créaient. Pourtant, toutes s'adressaient à leur manière aux spectateurs potentiels sans s'imposer à eux. C'étaient des messages à l'attention de ceux qui voudraient les voir. Pour les autres, ce ne serait que de la lumière.

Ce même jour, nous avons également pu annoncer avec soulagement les lauréats de la troisième phase, Nic Hess et Sislej Xhafa, dont les projets seraient réalisés sur deux autres immeubles. En effet, nous avons éprouvé beaucoup de difficultés à trouver l'un des immeubles du concours, car tous les propriétaires situés sur l'avenue du Mail nous avaient répondu par la négative. Dans le groupe, nous nous étions demandé si nous pouvions alors investir une nouvelle face de la plaine, et nous



avons conclu que cela serait tout aussi bien. Comme ça, le projet Néons embrasserait l'ensemble du périmètre.

Trouver un propriétaire nous prit six mois de plus, mais, heureusement, nous avons pu dresser les plans et accélérer le processus jusqu'au jury. Comme pour chaque phase, la décision du jury fut unanime, mais, cette fois, avec une différence notoire, celle de préférer des projets sans texte: l'un graphique (Hess) et l'autre figuratif (Xhafa). Nous avons passablement débattu des projets, mais aussi de leur intégration à l'ensemble, du rapport que les œuvres entretenaient avec leurs voisines. C'est à ce moment-là que nous nous sommes vraiment rendu compte que la question curatoriale se posait. Nous étions conscients, dès l'origine du projet, que c'était là un des enjeux, mais quand il s'agit de choisir concrètement les œuvres que l'on « accroche » sur les immeubles d'une même place, on pense à leur autonomie et à la vision globale. La quasi-totalité des enseignes publicitaires de la rade ou en ville sont faites de texte, avec parfois un logo associé. Dès le premier concours, nous avons, systématiquement, invité des artistes qui travaillaient avec des logos, du graphisme, de l'image ou du texte. Les yeux de Xhafa et l'ensemble de losanges de Hess nous semblaient particulièrement judicieux dans cette phase, car ils amenaient une autre posture par rapport aux enseignes existantes.

Plus tard, le 18 septembre 2009, lorsque nous avons inauguré ces deux projets depuis le toit de l'Université, cela nous parût d'autant plus justifié qu'ils se détachaient des autres. Eux aussi se distinguaient des publicités. Le cerf-volant (dragon kite) de Hess ne pouvait être le logo isolé d'une marque, d'autant qu'il change ses couleurs 52 fois par an. Les yeux de Xhafa, avec leurs pupilles noires, jouaient sur l'intégralité de la façade et possédaient l'évidence d'un objet artistique, en donnant sans doute plus de clés aux passants. Il était manifeste que sa présence rendait les autres plus visibles.

Nous étions fiers. Fiers et heureux d'avoir réussi à changer une portion de la ville en ayant commandité six splendides installations lumineuses qui seraient désormais en place pour dix ans. C'était la première fois qu'un projet de cette envergure était réalisé. Pourtant, nous sentions qu'il pouvait y en avoir plus encore et les personnes présentes nous y encourageaient. Un désir insatiable d'art et de sandwichs me tirait.

Mais comme il n'y avait apparemment plus de propriétaires intéressés, ni de budget pour développer le projet, rien ne bougea pendant

the signs I have seen over and over reflected in Geneva's lakeside waters the one announcing HANS LEUTENEGGER intrigues me more than the others? What is one to think of that unknown name on Geneva's prestigious, sponsored lakefront alongside the watchmakers, banks and hotels? It is more suggestive of an egocentric sign than some brand and puts me in mind of artists like Bruce Nauman and others who played with personhood and branding. Like the projects supported by the Public Art Fund on screens in Times Square, this nominal yet unknown sign suggested that you could write something incongruous on a prestigious site without its being of any consequence.

Be that as it may, artists who install a sign also have to think that it may be taken for advertising. Dominique Gonzalez-Foerster's *Expodrome* could indeed be a brand, and I advised her to register the domain name *expodrome.com* to avoid being co-opted without her knowledge, which she did immediately after the opening. Yet *Expodrome*, in its look, is a far cry from advertisements. With great visual poetry, or a visible malfunction, the sign's letters or fragments of letters light up and fade out once a minute. *Expodrome* only appears in its entirety at the end of a cycle that lasts exactly one hour.

On 25 September 2008, we inaugurated this sign as well as Christian Jankowski's *What I Still Have to Take Care Of* and we were very happy once again. We looked at those four works lighting up the space as if there were six. The visual power and the change over time for two of them gave the impression that there were even more. We saw only them and the impact they had. Yet all of them in their way are addressed to potential viewers but never intrude on them, as it were. They are messages for those who want to see them. For all others, they would be mere light.

That same day, to our relief we were also able to announce the winners of the third phase, Nic Hess and Sislej Xhafa, whose projects would be realised on two other buildings. We had had a very hard time finding one of the buildings for the competition, all of the owners of available sites along avenue du Mail having turned down our requests. So we began wondering in the group if we could tackle a new side of the plain, and concluded that that would work as well. In this way, the Neons project would take in the whole perimeter of the site.

Finding a willing owner took us six more months, but fortunately we were able to draw up the plans and accelerate the process right up

huit mois. Mais finalement, après avoir recherché des propriétaires pendant tout l'été, deux d'entre eux se montrèrent enthousiastes. Grâce à quoi tout s'accéléra considérablement et, avec l'accord du groupe, je rédigeai en septembre un complément du projet Néons avec colloque, publication et deux enseignes supplémentaires pour un montant de 404 500 francs.

En novembre 2010, nous avons obtenu l'accord des magistrats de la Ville et du canton. En décembre, nous avons pu alors lancer deux nouveaux concours. L'un sur invitation, comme les précédents, l'autre en tant que concours ouvert. Tant d'artistes nous avaient sollicités à propos de Néons que nous pensions que ce serait un beau signe final, même s'il comportait des risques.

Tellement excité par cette tournure des événements, j'en ai parlé une fois de plus à tout mon entourage, y compris avec un admirateur de longue date du projet, Pierre Darier, banquier et collectionneur, déjà impliqué dans l'œuvre de Miyajima sur l'Université et président de la fondation du Mamco. Après une entrevue approfondie la semaine suivante, il m'a déclaré être prêt à financer lui-même une œuvre de plus sur le toit de sa banque.

Les deux enseignes commanditées par les fonds allaient être proches de l'œuvre de Hess, et la commande privée serait plus loin sur la même avenue. La plaine de Plainpalais allait donc avoir dix installations lumineuses d'artistes, en comptant celle de 1997 de Miyajima. Les quatre faces de la plaine auraient des œuvres. C'était à peine croyable. Cet hiver-là, je fis plusieurs fois le rêve d'un tour en montgolfière. Je recherchais désespérément le bon point de vue pour une photo d'ensemble. J'en avais le tournis.

En janvier, le groupe s'est évidemment enthousiasmé pour ce nouvel arrivant, avec lequel les conditions seraient toutefois différentes. En tant que partenaire privé, Pierre Darier ne voulait pas de concours mais préférait notre conseil pour une commande directe. Françoise Ninghetto et moi-même avons proposé plusieurs noms à Pierre Darier, qui choisit de faire appel à Christian Robert-Tissot, dont il apprécie beaucoup le travail. Cela convenait parfaitement au groupe, qui avait souvent évoqué cet artiste, mais avait renoncé, car il avait déjà obtenu en 2004 une commande publique d'envergure.

Côté organisation, nous voulions tous que ces trois projets soient inaugurés simultanément. Mais c'était moi, et non les fonds, qui allais devoir gérer celui de Robert-Tissot. Il fallait donc faire vite pour vérifier les

to the point where the jury begins its work. As with each phase, the jury's decision was unanimous, although this time there was an obvious difference, that is, the jury preferred projects with no text. One was purely graphic (Hess) and the other figurative (Xhafa). We talked over the projects quite a lot, but we also discussed their integration with the whole, and the connection the pieces would create with their neighbouring works of art. It was at that moment we truly realised that the question of curatorship was definitely present. We were aware from the outset of the project that it was one of the issues at stake, but when it is a matter of concretely selecting the works that you are going "to hang" on buildings bordering the same open space, you think of their autonomy and the overall vision. Almost all of the advertising signs along the lakefront or in the city are made up of text with occasionally an associated logo. From the very first competition we had always included artists who work with logos, graphic designs, image and text. Xhafa's eyes and Hess's group of diamond shapes seemed especially sound to us for this phase since they conveyed a different artistic position with respect to the existing neons.

Later, on 18 September 2009, when we inaugurated these two projects from the roof of the university, the choice seemed to us all the more justified given how the two differed from the others. They also stood out from advertisements. Hess's dragon-kite could hardly be the isolated logo of some brand, especially since it changes colours fifty-two times a year. And Xhafa's eyes, with their black pupils, plays over the façade in its entirety and displays the obviousness of an art object, doubtless because it offers passers-by more keys. It was clear that its presence lends the other works greater visibility.

We were proud. Proud and happy to have succeeded in transforming part of the city by commissioning six splendid light installations which will now remain in place for ten years. It was the first time that a project of this scope had taken place. Yet we felt, too, that there could be additional projects, and those present encouraged us in that sense. An insatiable desire for art and sandwiches was gnawing at me.

However, since apparently there were no other interested owners nor any money to develop the project, nothing budged for eight months. Eventually, after we spent the summer researching owners, two proved enthusiastic about the idea. Propelled by this turn of events, everything began to speed up, and with the group's approval, in September I wrote



a complement to the Neons project, with a conference, publication and two additional signs, for a total budget of 404 500 CHF.

In November 2010 we received the go-ahead from the city and canton magistrates. In December we were able to launch two new competitions. One by invitation, like the preceding ones, the other as an open competition. So many artists had approached us about Neons that we thought it would be a splendid final sign, even if it brought with it some risks.

I was very excited by this turn of events and naturally spoke about it to my friends and colleagues, including a long-standing admirer of the project, the banker and art collector Pierre Darier, who had already been involved in Miyajima's work for the university building and was president of the Mamco Foundation. After a substantive discussion the following week, he told me he was ready to fund another work for the roof of his bank.

The two signs commissioned by the City and Canton funds were going to be placed near Hess's work, and the private commission would be located further along the same avenue. The Plainpalais plain was thus going to be home to ten artists' light installations, including Miyajima's. All four sides of the plain were going to display artworks. It was amazing. That winter I dreamt several times of floating in a hot-air balloon. I was desperately looking for a good point of view for an overall photo. I felt dizzy.

In January the group cheered the news of this new arrival of course, although the conditions for the new piece were to be different. As a private individual, Mr Darier did not want a competition but preferred to have our advice and commission the work directly from an artist. Françoise Ninghetto and I proposed several names and Mr Darier decided on an artist whose work he greatly admires and respects, Christian Robert-Tissot. His choice perfectly suited the group, who had often brought up his name but gave up the idea of commissioning him since the artist had already been awarded a large-scale public commission in 2004.

As to organisation, we wanted all three projects to be inaugurated at the same time. But it was I, and not the two public funds, who was going to have to oversee the Robert-Tissot project. We had to act quickly then to verify the details, the feasibility and the project so that it could be announced along with the results of the two competitions. Since I got along well with Mr Darier, who is a quick decision maker, all this was fairly easy.

KING KONG
(simulation).

KING KONG
(simulation).

détails et la faisabilité du projet, pour qu'il puisse être annoncé en même temps que le résultat du concours. M'entendant bien avec Pierre Darier, qui décidait seul, cela put être fait assez facilement.

Le jour du jury, nous avions six projets sur invitation et 189 projets en provenance du monde entier à départager. Une fois de plus, une artiste qui n'avait pu participer lors d'une phase précédente l'emporta. Ann Veronica Janssens, qui avait trouvé sur la plaine un morceau de papier, choisit d'en reporter une partie pour le texte de son enseigne *L'ODRRE N'A PAS D'IPMROTNCAE*. Extrêmement irritante, cette phrase provoque par son sens comme par sa forme. Quant à Pierre Bismuth, son *Coming Soon!* attire tout autant le regard car il n'annonce rien d'autre que lui-même. En rendant plastique une formule toute faite du monde de la publicité cinématographique, elle joue sur l'attente et le désir avec un humour pinçant. Et, avec le projet *DIMANCHE*, que Christian Robert-Tissot a proposé à son commanditaire, nous avons un amusant contrepoint aux deux autres projets. Nous avons alors pu annoncer l'inauguration des trois futures œuvres pour l'automne 2012.

A ce moment-là, nous avons également décidé que cela serait vraiment la dernière étape, sous nos auspices, même si le désir d'en faire plus encore reste présent. Pour manifester cela, nous avons également changé le nom du projet Néons, puisqu'il serait réalisé et complet. Rebaptisé *Neon Parallax*, ce nom soulignerait les décalages par rapport à la rade et la publicité, mais aussi ceux de la posture artistique en général. Utilisé en optique, ce terme recouvre l'incidence du changement de perspective due à la position de l'observateur. En psychologie, il correspond au décentrement subjectif pour percevoir différemment la réalité. La parallaxe correspond donc particulièrement bien aux multiples décalages opérés par ces interventions artistiques en toiture de la plaine de Plainpalais.

Curatorialement parlant, les œuvres se renvoient la balle, comme autant de signes qui se parlent dans cet espace en forme de losange. Ils sont à la fois autonomes et fonctionnent les uns par rapport aux autres, comme s'ils étaient les tableaux d'une salle de musée. C'est un phénomène rare. La ville, surchargée de signes et d'objets, absorbe ou rejette facilement l'art dans l'espace public. Ici, ils résistent et s'intègrent à la fois. Le losange de la plaine de Plainpalais mesure environ 700 mètres de long par 250 de large (soit environ 93 000 m²). C'est un vide énorme à l'échelle d'une ville: l'équivalent de treize terrains de football, ou environ trois fois la place

The day the jury met we had six projects by invitation and an additional 189 from the world over to decide between. Once again an artist who had been unable to participate in an earlier phase won the competition. Ann Veronica Janssens had found a flyer of sorts on the plain and chose to borrow part of its message for the text of her sign, *L'ODRRE N'A PAS D'IPMROTNCAE* (The oredr deosn't mtttaer). Extremely irritating, the phrase exasperates the viewer thanks to its meaning and its form. Pierre Bismuth was the other winner; his *Coming Soon!* equally teases the eye since it announces nothing other than its own self. By lending a visual form to a set phrase from the world of cinema advertising, the expression plays on expectation and desire with biting humour. And with *DIMANCHE* (Sunday), the piece that Christian Robert-Tissot came up with for Mr Darier, we have an amusing counterpoint to the two other projects. We were now able to announce the inauguration of the three future works for the autumn of 2012.

At that time we also decided that this would truly be the last stage under our auspices, even if the wish to do more was still very much in us. To make that resolution official, we also changed the name of our undertaking, *Neons Projet*, since it was going to be complete and brought to a close. The series of light installations was redubbed *Neon Parallax*, to underscore the differences and discrepancies with the lakefront and advertising, but also with the artistic position in general. The term "parallax", as it is employed in optics for example, refers to the incidence of a change of perspective due to the position of the observer. In psychology the word corresponds to a subjective decentring in order to perceive reality differently. Parallax thus corresponds especially well to the multiple shifts generated by the artistic installations on roofs around the plain of Plainpalais.

Curatorially speaking, the works keep up a lively back-and-forth, like so many signs in dialogue within the diamond-shaped space. They are autonomous, but they also work with respect to one another, as if they were paintings hanging in a museum gallery. It is a rare phenomenon. The city, crammed with signs and objects, easily absorbs or rejects art in public spaces. Here they simultaneously offer resistance and are integrated. The lozenge-shaped plain of Plainpalais measures around 700 m long by 250 m wide (that is, around 93 000 m², or over a million square feet). It is an enormous void on the scale of a city, the equivalent of thirteen football fields or approximately three times the size of place de la République

de la République à Paris ou deux fois et demi l'Union Square à New York. Avoir dix superbes installations lumineuses d'artistes, visibles simultanément sur un site de cette taille, représente une manifestation exceptionnelle de l'art en milieu urbain.

En effet, situé sur la plaine de Plainpalais à Genève, *Neon Parallax* innove sur plusieurs points essentiels et extraordinaires, qu'il paraît utile de reprendre ici. Au total, neuf œuvres d'artistes sont placées sur les toits d'immeubles privés bordant une seule et même place publique. Ce site est unique, gigantesque, central et populaire. Comme la rade de Genève et ses néons publicitaires, à laquelle le projet fait référence, le site est considéré dans son ensemble. Et les œuvres qui s'y trouvent sont lumineuses et visibles simultanément. Tout en étant individuelles, elles font partie d'un tout et interagissent entre elles. En épousant en apparence un code standard avec des contraintes simplifiées, les œuvres jouissent d'une visibilité extraordinaire sans s'imposer. Elles s'infiltrèrent dans l'espace urbain et réussissent même à rejeter la publicité hors de ce périmètre. Sans intervenir sur le site, elles agissent pour le site. Sans surcharger le territoire, ni avoir d'emprise sur le sol, elles résistent à la déprédation. De plus, elles ne s'imposent pas dans la durée, car elles sont en place pour dix ans (sauf volonté contraire). Le fait qu'aucun bâtiment ne soit propriété des commanditaires publics souligne l'importance et le succès de ce partenariat public-privé, mais aussi la nécessité de dégager la commande publique des projets urbains ou immobiliers en chantier. En s'affranchissant de l'instrumentalisation politique, de tels projets peuvent voir le jour et répondre ainsi à une nécessité urbaine et artistique réfléchie. Enfin, un projet réaliste et concerté n'est pas forcément cher. Au final, *Neon Parallax* n'aura coûté que 1 274 500 francs, ce qui est dérisoire pour un projet de cette envergure.

La ténacité, la persévérance et les exigences que la réalisation d'un tel projet requiert sont également chères à mes yeux. Car il ne faut pas imaginer que nous étions sur ce projet à plein temps. Loin de là, et c'est l'une des difficultés majeures qui se retrouve partout dans les commissions ou les fonds analogues. Il est essentiel que le projet soit correctement et constamment piloté afin qu'il se réalise convenablement, et ce même si c'est difficile. Comme mandataires et responsables, nous ne devons jamais lâcher prise car les faux-pas décisionnels peuvent survenir à de multiples occasions.

in Paris and two and half times the size of Union Square in New York. To have ten superb artists' light installations around a site of this size represents an exceptional display of art in the urban milieu.

Indeed, situated on the Plainpalais plain, *Neon Parallax* is an innovation on several essential and extraordinary points, which are worth recalling here. Nine artists' works in all are situated on the roofs of private buildings bordering one and the same public square. The site is unique, gigantic, centrally located and popular. Like Geneva's inner lakeside harbour and its neon advertising signs, which the Plainpalais project alludes to, the site has been considered as a whole, and the artworks found there are simultaneously bright and visible. Whilst remaining individual pieces, they are part of a whole and interact with each other. By embracing in appearance a standard code with simplified constraints, the works enjoy an extraordinary visibility without being overbearing. They infiltrate urban space, even succeeding in banishing advertising from the perimeter. Without directly affecting the site, they act on it. Without overloading the area, or having any direct hold on the ground, they resist damage and vandalism. In addition, they don't force themselves on the city in terms of their timeframe since they will remain in place for ten years (unless the general sentiment proves otherwise). The fact that none of the buildings is the property of the government agencies that commissioned the works emphasises the importance and success of this public-private partnership, as well as the need to free up publicly commissioned art from urban projects or buildings that are in the planning or construction phases. Freeing themselves from being co-opted by politics, such projects can take shape and respond to a thoughtful urban artistic need. Finally a realistic, concerted project is not necessarily an expensive proposition. When all is said and done, *Neon Parallax* will have cost only 1 274 500 CHF, a trifle for a project of this magnitude.

Equally precious to my mind are the tenacity, perseverance and demands that carrying out such an undertaking requires. Indeed, readers mustn't imagine that we were working on this project full-time. Far from it. And that is one of the major difficulties, which surface everywhere in similar commissions and funds. It is difficult, yet essential, that the project be correctly and constantly directed if it is to take shape properly. Since we were the ultimate responsible parties and the ones doing the commissioning, we could never let up, for slips and errors can occur on so many occasions.

Par chance, à aucun moment du processus, les propriétaires et les magistrats ne sont intervenus sur les projets, laissant les membres du jury et les commissions de professionnels à leur appréciation. Bien qu'ils aient totalement participé au financement et à l'existence même de ce projet, nous n'avons subi aucune pression de leur part, et c'est un fait suffisamment remarquable pour qu'ils soient remerciés et félicités.

Pour voir le jour, *Neon Parallax* a donc nécessité dix ans de ténacité et de conviction. Sur une telle période, et d'après mes calculs, 693 sandwichs ont été nécessaires. De multiples engagements personnels indispensables se sont succédé. Permettez-moi alors d'exprimer ici toute ma gratitude aux personnes qui ont œuvré à ce projet et partagé ces simples casse-croûtes: Sophie Costes, Lionel Coudray, Philippe Cuenat, Diane Daval, Manuella Denogent, Christian Dupraz, Michèle Freiburghaus, Katya Garcia-Anton, Saskia Gesinus-Visser, Anne-Belle Lecoultre, Henri Maudet, Valérie Müller, Isabelle Naef Galuba, Françoise Ninghetto, Maria-Carmen Perlingeiro, Marie Sacconi, Karine Tissot et Karine Vonna. De même, je tiens à relever le soutien de mon épouse, ma collaboratrice indéfectible qui, depuis cette fameuse soirée dans notre cuisine, s'est vue impliquée dans toutes les vicissitudes de mon appétit.

Enfin, j'aimerais bien évidemment remercier tous les artistes qui ont réalisé ces merveilleuses enseignes, car, sans eux, nous n'aurions pu ni imaginer ni concrétiser cette extraordinaire parallaxe. Et, pour terminer, je souhaite encore de beaux jours et de belles nuits à ces œuvres qui sauront illuminer les curieux et les amateurs d'art les ayant découvertes, intentionnellement ou par hasard, et pour lesquels cela changera, peut-être, leur façon de regarder l'art et l'espace public.

————— Simon Lamunière

By chance, throughout the whole process, no owner or magistrate intervened in the development of the projects, leaving the members of the jury and commissions of professionals to their evaluation. Although they were fully involved in funding and indeed in the very existence of the project, we felt no pressure from them, and that fact is sufficiently remarkable in itself to warrant our thanks and our recognition.

To become a reality, *Neon Parallax* required ten years of tenacity and conviction. Over that period, according to my calculations, 693 sandwiches were necessary. A number of people committed themselves to the project throughout its development, commitments that have proved indispensable. Allow me to express my gratitude here to the people who worked on this project and shared those simple lunches: Philippe Cuenat, Sophie Costes, Lionel Coudray, Diane Daval, Christian Dupraz, Michèle Freiburghaus, Manuella Denogent, Katya Garcia-Anton, Saskia Gesinus-Visser, Anne-Belle Lecoultre, Henri Maudet, Valérie Müller, Isabelle Naef Galuba, Françoise Ninghetto, Maria-Carmen Perlingeiro, Marie Sacconi, Karine Tissot and Karine Vonna. Similarly, I would like to underscore the support I received from my wife and unfailing collaborator, who, ever since that famous evening in our kitchen, has seen herself involved in the many vicissitudes of my appetite.

Finally I would like of course to thank all the artists who created these marvellous neon signs, for without them, we would not have been able to imagine or materialise this extraordinary parallax. And to conclude, I wish fine days and fair nights to these artworks, which will shed light on onlookers and art lovers who discover them by design or by chance, and for whom perhaps that discovery will change their way of seeing art and public space.

————— Simon Lamunière