

VICTOR TUPITSYN

LE MUSÉE OBSCUR

DARK MUSEUM



Boris Mikhailov, série *Susi and Others* series,
début de années 70 | early 1970s.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Ahmet Ögüt, *The Pigeon-like Unease of my Inner Spirit*, 2009.
photos : Jann Averwerster & Paula Court, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Andrei Monastyrsky, *Darkness*, 2007.
photo : Andrei Monastyrsky, permission | courtesy Charim Galerie, Vienna



En Occident, la version russe de la pensée utopiste est généralement qualifiée d'apocalyptique ou d'eschatologique. À tort ou à raison, j'irai dans le sens de ce cliché (et en soulignerai les points faibles) tout en gardant à l'esprit que les textes de plusieurs penseurs occidentaux des plus influents – de Nietzsche à Benjamin, en passant par Levinas et Baudrillard – étaient pour le moins messianiques et, par ricochet, eschatologiques. Dans la société du spectacle actuelle, jouer Cassandra est plutôt de bon ton et encore sollicité, nonobstant le fait que la fonction de ce personnage vise davantage la remise en cause ironique de nos critères et points de vue inféconds. Évidemment, Sisyphe a enfin appris à jouir de sa défaite pour la célébrer comme une victoire.

Lorsqu'on s'attarde devant les peintures de la Renaissance du musée des Offices, il faudrait garder en tête que leur contexte de création en était un de guerres idéologiques en art, une époque d'hostilité non seulement entre les artistes, mais entre leurs mécènes – les Médicis, les Borgias, les d'Estes et le Vatican. C'est donc dire que les peintures suspendues aux murs du musée sont en quelque sorte les reliquats mimétiques de ces affrontements et les projections d'idéologies conflictuelles. Pourtant, lorsqu'on les dispose ensemble, elles s'agencent à merveille, comme si toutes les guerres et idéologies à la source même de leur création « s'estompaient ». L'espace muséal est donc une sorte de « paradis » au sein duquel tous les objets sont en paix les uns avec les autres. Imprégnées de l'éternité que leur confère la série de rituels commissariaux qu'elles traversent, les œuvres sont pour ainsi dire condamnées au néant ou recontextualisées, ce qui revient essentiellement au même. Néanmoins, le paradoxe de cet état « paradisiaque » réside dans le fait que des foules bigarrées de visiteurs de partout dans le monde viennent réactiver ces

In the West, the Russian brand of utopian thinking is generally dubbed as apocalyptic and/or eschatological. Right or wrong, I will adopt this cliché (and highlight its shortcomings), while bearing in mind that the texts authored by a number of influential Western thinkers, from Nietzsche and Benjamin, to Levinas and Baudrillard, were messianic and, thus, eschatological. Playing Cassandra is ostensibly fashionable and still in demand in today's Society of the Spectacle, even if it aims at an ironic re-evaluation of our stale views and criteria. Evidently, Sisyphus has finally learned how to enjoy defeat and celebrate it as victory.

When viewing the paintings of Renaissance artists in the Uffizi Gallery, one should note that these masterpieces were created in an era of fierce struggle between ideologies in art. The Renaissance was an arena of hostility, not only between artists, but between their patrons — the Medicis, the Borgias, the d'Estes, and the Vatican. Thus, the paintings hanging on museum walls are mimetic residues of these conflicts and projections of warring ideologies. Yet, when placed together, they amazingly reconcile, "forgetting" all about past wars and about the ideologies that generated them. The museum is thus a model of "paradise," in which each object is at peace with other objects, eternalized through a series of curatorial rituals, and therefore consigned to oblivion, or to recontextualization, which essentially amounts to the same thing. The paradox, however, is that in such a "paradise," sedimental ideologies are reactivated by the throngs of visitors from all over the world, and this motley audience is an embodiment of ideological variety. Today, warring ideologies no longer meet *on* a museum wall, but *in front of* it. Hence, the "visitors in paradise" re-ideologize that which was resting in the arms of a museological Morpheus. Like any paradise, the museum space is whole and indivisible,

idéologies sédimentaires en incarnant une diversité idéologique. De nos jours, les idéologies conflictuelles ne s'affrontent plus *sur* les murs du musée, mais *devant* ceux-ci. En somme, les « visiteurs au paradis » se trouvent à idéologiser d'abord ce qui se trouvait confiné à une muséologie morphéenne. Comme tous les paradis, l'espace muséal forme un tout indivisible; le visiteur qui l'enfante introduit le virus de la différence. Voilà pourquoi la seule image à partager avec le public dans le musée « idéal » serait un panneau d'entrée interdite.

Dans son installation intitulée *Darkness* (Vinzavod, Moscou, 28 janvier 2007), Andrei Monastyrsky présente un texte placé en face de l'entrée de la galerie de façon à ce qu'il y ait assez d'espace entre les deux pour que le visiteur soit obligé de se tenir tout près du texte pour le lire. Toutefois, dès que le visiteur s'approche du mur, la lumière s'éteint automatiquement pour le plonger dans une obscurité soudaine et l'empêcher de lire le texte¹. Cette installation évoque le concept du *musée obscur*, soit un musée exempt de lumière où le visiteur doit s'équiper d'une torche électrique pour illuminer seulement des fragments d'œuvre au fil de sa visite. De cette manière, les œuvres sont protégées des « porteurs de virus » tout comme ces derniers le sont des inférences idéologiques, puisque l'exposition seule de fragments rend impossible toute formulation de conclusions ou même l'identification d'une œuvre dans son intégralité. C'est ainsi que le paradigme du *musée obscur* pourrait être interprété, soit comme une nouvelle possibilité de vision non idéologique.

Pour approfondir cette notion d'obscurité muséale, il convient de la comparer à deux allégories de la caverne, soit celle de Platon et celle tirée des écrits de Cicéron. Pour Platon, l'image crépusculaire de la caverne est tout simplement stérile sur les plans optique et ontologique. Dans le langage heideggerien, il s'agit du monde de l'*être inauthentique* où l'espace en dehors de la caverne est, par définition, baigné par la *lumière de la vérité*. Dans la caverne de Cicéron, contrairement à celle de Platon, les habitants s'accordent de la lumière artificielle, inventée pour apprivoiser l'obscurité. À l'instar des stoïques, Cicéron insiste sur l'autonomie de la vision à l'intérieur de la caverne, indépendante de toute affirmation extérieure. La danse saugrenue des ombres sur les murs de la caverne représente le monde de l'art qui génère illusions et automystifications scintillantes venant obscurcir le rayonnement de la lumière universelle (au demeurant platonicienne)².

Dans *Flesh and the Ideal*, Alex Potts raconte que Winckelmann donnait des visites guidées le soir dans Rome. Selon toute vraisemblance, Winckelmann présentait l'Apollon du Belvédère à ses distingués visiteurs dans la noirceur totale pour ensuite les entretenir à propos de la sculpture en l'illuminant à l'aide d'une chandelle. Comme le précise Potts, le corps d'Apollon se trouvait fragmenté à l'approche de Winckelmann qui en illuminait certaines parties, un peu comme s'il les caressait (voire les « agressait ») avec sa chandelle.

De cette approche découle un certain « brouillage », soit la confusion entre l'art et la vie où la *créativité* est reine : travail et loisirs, peur et confiance, violence et représailles, échange et fraude. Nos perceptions – non seulement du monde qui nous entoure, mais de nous-mêmes – sont inextricablement soumises au filtre de l'art, sans compter que sa mentalité et sa terminologie se sont implantées dans toutes les sphères de nos existences, sans exception. L'art a été remplacé par la créativité, qui, à l'heure actuelle, ne trouve écho dans aucun Autre. Pour illustrer ce propos, imaginons une personne totalement dépourvue de réflexes

¹ Informé de la situation avant ma visite au centre Vinzavod, je me suis équipé d'une torche électrique pour parvenir à déchiffrer la « crypte ». Plusieurs semaines plus tard, j'ai avoué ma culpabilité et promis de ne pas révéler le contenu du texte. Curieusement, Ahmet Öğüt a adopté une approche semblable pour son exposition *Wherever I go I see your shadow behind me* (Partout où je vais, je vois ton ombre derrière moi – Museum Villa Stuck, Munich, 2011).

² Le « musée obscur » est, pour ainsi dire, le lieu de naissance de l'histoire de l'art, sa « terre natale ». Je remercie le comité de rédaction de la revue *esse* de m'avoir renseigné à propos des « rituels » de Winckelmann à Rome.

but the viewer who invades it ushers in the virus of difference. That is why in the “ideal” museum the only image to be shared with the public should be the sign “No admission.”

In his installation *Darkness*, (Vinzavod, Moscow, January 28, 2007), Andrei Monastyrsky mounted a text on the wall, opposite the entrance. The space in between was large enough to ensure that the viewer couldn't possibly read the text without standing in close proximity to it. But any attempt to approach the wall automatically made the light switch off, thus plunging the viewer into a sudden darkness and prohibiting him/her from reading the text.¹ This brings to mind the idea of the “dark museum,” a museum devoid of lighting, where the viewer can come in with a small flashlight and illuminate only fragments of artworks, as he or she moves through the halls. In this way, the works are protected from “virus” carriers, and the carriers themselves are protected from ideological inferences, since the fragment makes it impossible to arrive at any conclusion, or even to identify the artwork accurately in its totality. Thus, the paradigm of the “dark museum” could be read as a new opportunity for non-ideological vision.

To follow up on the notion of the dark museum, it is appropriate to compare two “cave” allegories: Plato's and the one retracted in the works of Cicero. For Plato, the twilight image of the “cave” is optically and ontologically impotent. It is, in the language of Heidegger, a world of inauthentic being, while the space beyond the cave is by definition filled with “the light of truth.” Cicero's model of the “cave,” on the contrary, reconciles its dwellers to artificial lighting devised for the socialization of darkness. Cicero, like the stoics, insisted on the autonomy of inside-the-cave vision, needing no outside affirmation. The whimsical play of shadows on the walls of the cavern is the world of art, with its luminescent illusions and glittering self-deceptions that obscure the shining of the universal (platonic) light.²

In *Flesh and the Ideal*, Alex Potts mentions that Winckelmann used to give guided tours of Rome at night to fashionable visitors. Apparently, Winckelmann would present the Apollo of the Belvedere to his guests in total darkness, and he would then talk about the sculpture while illuminating it with candlelight. As Potts argues, the Apollo's body would be fragmented as Winckelmann approached it to light up certain parts of the sculpture. These parts looked like they were caressed (if not “molested”) by a candle-power.

The side effect is the “blur”—the inability to distinguish between art and life. Everything has become creative: work and leisure, fear and trust, violence and retribution, exchange and deceit. Our perception—not only of the outside world, but of ourselves—is hopelessly artified, not to mention the fact that the mentality and terminology of art have taken root in every sphere of life, without exception. Art has been replaced by “creativity,” and creativity at present has no Other. If, given the circumstances, one were to imagine a person who, from the moment of birth, was known to be completely devoid of the creative reflex, such a mythical character would have undoubtedly become an important cultural phenomenon. Both that person's biography, as well as the person itself, would become museologically objectified and absorbed by the culture industry.

As is known, the principal pathos of Adorno's *Aesthetic Theory* has to do with its author's desire to prevent the transformation of autonomous art into the culture industry. Such a transformation is undergone by every artistic phenomenon which leaves the zone of de-reified activity. Given the inevitability of reification (*Verdinglichung*), the goal of the critically thinking artist is to delay it. However appealing, Adorno's arguments have, for the most part, lost their effectiveness. The reason for this is the expan-

¹ Having heard about this prior to my visit to Vinzavod, I brought a flashlight with me and managed to decipher the “crypt.” Weeks later, I admitted my guilt and promised not to reveal the content of the text. Curiously, a quite similar “flashlight approach” was undertaken by Ahmet Öğüt in his exhibition *Wherever I go I see your shadow behind me* (Museum Villa Stuck, Munich, 2011).

² The “dark museum” is, thus, the birthplace of art history, its “native land.” I'm grateful to the editors of *esse* for letting me know about Winckelmann's “rituals” in Rome.

créatifs depuis sa naissance. Indubitablement, un personnage aussi mythique deviendrait vite un phénomène culturel des plus importants : non seulement son histoire, mais sa propre personne seraient soumises au processus de chosification muséologique pour être mieux absorbées par l'industrie de la culture.

Comme on le sait, l'essentiel du pathos de la *Théorie esthétique* d'Adorno repose sur la volonté de l'auteur de prévenir la transformation de l'art autonome en industrie de la culture. Chaque phénomène artistique est assujetti à cette transformation lorsqu'il quitte cette zone d'activité exempte de réification (*Verdinglichung*). Mais puisque cette dernière est inévitable, la mission de l'artiste à l'esprit critique est de la retarder le plus possible. Quoiqu'aguichants, les arguments d'Adorno ont, pour la plupart, perdu de leur efficacité à cause de l'expansion de l'industrie de la culture dans l'inconscient optique. Par ailleurs, il y a échange mimétique instantané (réciprocité mimétique) entre industrie de la culture et inconscient optique, échange qui relève des nouvelles technologies. Les éléments qu'Adorno considérait comme étant non conformes à l'industrie de la culture sont en fait déjà contaminés avant même le déclenchement du processus de réification. Les médias de masse et l'échange instantané ont supprimé l'écart temporel entre l'art et l'Autre. Force est donc de constater que l'art – l'art autonome, à tout le moins – est mort dans la mesure où, comme toute autre chose, cette mort ne lui fait plus écho. Pour voir le bon côté des choses, on pourrait dire que tout n'est pas encore perdu : l'art est peut-être mort, mais en parler constitue en soi de l'art. Le plus surprenant est l'indifférence manifestée envers l'intégration de l'art par l'industrie de la culture, phénomène qui évoque chez moi une veillée funèbre. Déjà arrivée au stade de « nouveau » style, cette veillée funèbre pourrait perdurer et générer divers cycles et répétitions de même que la création de décors et d'accessoires qui lui seraient propres. Voilà le terreau qui servira à fertiliser le nouvel art, celui de faire le deuil de l'art. Et cette ère pourrait se révéler plus longue et plus « fructueuse » que toutes celles qui l'ont précédée.

Le musée n'est pas qu'un espace de conservation et d'exposition, mais résulte de l'institutionnalisation des jugements collectifs sur la production artistique et des critères qui orientent l'acquisition des œuvres. Avec le temps, nous reconnaissons que « la place des bonnes œuvres d'art est au musée ». Duchamp, grâce à ses ready-made, nous a bien démontré que si quelque chose se trouve au musée, « c'est qu'il s'agit d'art ».

Puisque le musée obscur est emblématique de ce brouillage dont nous parlions plus tôt, la négativité de la fonction symbolique (p. ex., la répression du signifié et l'indifférence envers les référents contextuels) n'est pas facile à saisir. Elle est beaucoup plus visible dans un espace d'exposition bien éclairé où elle se manifeste indistinctement, sans faire l'économie du travail ni des artistes ni des commissaires. Les artistes agissent comme des commissaires, et vice versa, en fonction de leurs projets respectifs. L'économie symbolique de leur collaboration confirme le fait que le commissaire utilise le travail des artistes participant à des expositions de groupe pour créer son œuvre tout comme un artiste utilise les matières premières. Du point de vue du commissaire, une exposition de groupe dans sa globalité (son concept, les textes sur les murs, etc.) constitue le cadre élargi de son œuvre, où la taille de l'exposition est proportionnelle à l'allure baroque de ce cadre.

Tout cela peut être appliqué (au sens figuré et littéral) à divers contextes générateurs de valeur qu'on garde dans l'ombre (une ombre quelque peu artificielle) afin d'éviter la rencontre avec l'Autre, ou du moins de la minimiser. Aux yeux de certains artistes russes, la traduisibilité de leurs œuvres représente le toucher de Rhadamanthe, puisque la valeur intrinsèque de l'art se confond avec sa valeur marchande. Toute œuvre placée entre les murs d'un musée bien éclairé entraîne la destruction du dépôt symbolique de valeurs apodictiques, autrement dit la destruction du musée obscur. Les inquiétudes de ces artistes sont également partagées par les poètes, dont les vers trouvent le salut dans le fait que chaque texte idiomatique constitue une valise à double fond. Le monde est perméable, il est vrai, mais pas totalement : l'instinct

sion of the culture industry into the sphere of the optical unconscious, as well as the instantaneous mimetic exchange (mimetic reciprocation) between them inspired by new technologies. That which Adorno regarded as non-identical to the culture industry turns out to be contaminated by it even before the moment of reification. Due to the mass media, and also to the phenomenon of instantaneous exchange, the temporal gap between art and its Other has ceased to exist. Having reached this state, art (read autonomous art) has reached its own death, which like everything else, is no longer its Other. A more optimistic view is that "all is not yet lost," art is dead but the theme itself is art. The most surprising is a display of indifference towards art's integration into the culture industry, an event that I find reminiscent of a funeral wake. This funeral wake has already become a "new" style, and can go on forever, generating cycles and repetitions, as well as requiring the creation of suitable props and sets. Such is the soil in which the new art will bloom, the art of mourning art. This era may turn out to be longer and more "fruitful" than all the preceding periods.

The Museum is not only a depositary and exhibition space. It is the result of institutionalizing collective judgments about artistic production and criteria that guided the acquisition of its outcomes. With the passage of time, we admit that "because it's good art, its place is in the Museum." Another answer was provided by Marcel Duchamp. Thanks to his readymade(s), everyone realized that "if something is in the Museum, it is art."

Since the dark museum epitomizes the "blur," the negativity of the symbolic function (e.g., repression of the signified and neglect of contextual referents) is not easy to grasp. It is far more visible in a well-lit exhibition space, where it manifests itself indiscriminately, sparing neither artistic nor curatorial work. Artists act as curators, and curators as artists, in relation to their respective projects. The economy of their collaboration attests to the fact that the work of curatorial art utilizes contributions of group show participants the same way artists use raw materials. From their standpoint, the entire group show (including the curator's concept, the wall text, and so forth) is an extended frame around his or her piece, and the bigger the exhibition, the more baroque it may seem as a frame.

All of the above can be extended (figuratively, as well as literally) to a variety of value-contexts, kept (somewhat artificially) in the shadow—in order to avoid or minimize an encounter with the Other. According to some Russian artists, translatability of their work is the Radamanthus' touch, as a result art becomes identical to its market value. In their view, true art's placement within the walls of a well-lit Museum causes the destruction of the symbolic depository of apodictic values—the destruction of the dark museum. These artists' concerns are shared by poets, whose verses owe their salvation to the fact that every idiomatic text is a "suitcase with a dual bottom." The world is penetrable, but not entirely: the instinct of self-preservation makes it less transparent than we would like. In "Living On/Border Lines," Jacques Derrida comes to the conclusion that "the text [visual or lexical] survives only when it is both translatable and untranslatable... even within the bounds of the same language."³ Apparently, it relies on the existence of "blind alleys," autochthonic zones that make the translatability of the text partial and thus preserve its life. This probably explains the stubbornness on the part of the Russians, as they try to preserve the opaqueness and impenetrability of their contextual referents—stubbornness, rife with misconceptions abroad. The problem, however, is that they chronically over-secure their "stocks," while forgetting that *true art* and *true poetry* can never be fully translatable with or without their help. That is why it makes no sense to exacerbate the difficulties of translation or re-contextualization (which are one and the same). To support these observations, I will recall my visit to Moscow in 1987. One day, Margarita [Tupitsyn] and I attended a dinner party and met the artist Eduard Steinberg, who attacked us (quite literally) for "interpreting Russian art in the West in such a way that it became more comprehensible to Western audiences." In Steinberg's words, we "undressed the sacred" and "served it on a platter." Perhaps, he overestimated our achievements: despite our efforts, Russian art (largely) is still there, in the dark museum.

d'autoconservation le rend moins transparent que l'on voudrait bien le croire. Dans *Parages*, Jacques Derrida en vient à la conclusion que « [U]n texte [visuel ou lexical] ne vit que s'il sur-vit, et il ne sur-vit que s'il est à la fois traductible et intraduisible [...] même à l'intérieur de ce qu'on croit être une langue³ ».

Apparemment, tout texte repose sur la présence d'« impasses », de zones autochtones qui font qu'il demeurera toujours partiellement intraduisible pour préserver son essence vitale. Cela explique peut-être l'entêtement des Russes qui essaient de préserver l'opacité et l'impénétrabilité de leurs référents contextuels – un entêtement qui ne fait que nourrir les mauvaises interprétations à l'étranger. Le problème réside toutefois dans le fait qu'ils surprotègent systématiquement leur « marchandise » tout en perdant de vue que l'essence de l'art et de la poésie ne pourra jamais être totalement traduisible, et ce, avec ou sans leur aide. Il est donc illogique de vouloir exacerber les difficultés de la traduction ou de la recontextualisation (ce qui est une seule et même chose). Pour appuyer ces observations, j'aimerais parler d'une visite que j'ai effectuée à Moscou en 1987 : lors d'un dîner auquel nous étions conviés, Margarita [Tupitsyn] et moi-même avons rencontré l'artiste Eduard Steinberg, qui n'a pas hésité à nous attaquer (littéralement) pour la simple raison que « nous interprétons l'art russe d'une façon telle que nous en facilitions la compréhension auprès du public occidental en mettant à nu le sacré pour le servir sur un plateau d'argent⁴ ». Sans doute a-t-il surestimé nos réalisations, car en dépit de nos efforts, l'art russe est encore majoritairement confiné à l'obscurité muséale. Toujours est-il que les artistes russes invités m'amusent autant qu'ils m'agacent lorsqu'ils se fichent éperdument d'être constamment incompris à l'extérieur de leur pays d'origine. En présence de commissaires et de critiques allemands, français ou américains, ils parleraient des habitants du musée obscur et s'épancheraient sur des sujets connexes sans tenir compte du fait que presque personne ne saurait de quoi ils parlent ni pourquoi ils le font. La plupart portent le concept à bout de bras (dans leur tête) en le transportant sans relâche du point A au point B, et ce, autant chez les artistes des années 1960 que chez ceux de la génération suivante, notamment les conceptuels moscovites. Les plus jeunes aspirent à la même mentalité, quoiqu'à des échelles différentes et en pensant qu'à petites doses, la traduction est possible. Épargné par la démolition, le musée obscur se maintient. S'agit-il d'un paradis ou d'une Bastille nomade ?

Quoiqu'il en soit, nous sommes dans la double impasse que forment deux paradigmes muséologiques, le nocturne et le diurne – situation crépusculaire où tout un chacun peut être un artiste et tout peut devenir de l'art. Pour appuyer mon argument, j'aimerais faire un parallèle entre le musée obscur et le tunnel Holland, entre New York et le New Jersey, qui illustre avec justesse le concept : si des œuvres étaient accrochées aux murs du tunnel, les passants en voiture auraient le loisir de les apercevoir sans pour autant en capter l'essence, faute de temps. Hormis ce constat décourageant, c'est précisément le message que l'art d'aujourd'hui véhicule au visiteur du musée. Et vice versa.

[Traduit de l'anglais par Jean-Sébastien Leroux]

3. Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 147-148.

4. Traduction libre.

Victor Tupitsyn est critique et théoricien de la culture. En 1989, il est l'un des auteurs de l'édition russe de *Flash Art* et, en 2003, l'auteur invité de *Post-Soviet Russia*, l'anthologie de la théorie et de la philosophie artistiques contemporaines russes publiée chez Routledge/Third Text. Parmi ses publications, on retrouve *Verbal Photography* (2004) et *Moscow-New York* (2006), coécrit avec Margarita Tupitsyn. En 2006, paraît *Glaznoe yablonko razdora* (*conversations avec Ilya Kabakov*) et, en 2009, *The Museological Unconscious* est publié par MIT Press. Son nouvel ouvrage, *The Milieu*, paraîtra cette année à Moscou. Tupitsyn siège au conseil consultatif de *Third Text*, à Londres, et au comité de rédaction de *Kabinet*, à Saint-Pétersbourg.

One way or another, I am still amused and equally annoyed by visiting artists from Russia, who couldn't care less if they are continually misunderstood outside of their native context. Conversing with curators and critics in Germany, France, or the United States, they would refer to the inhabitants of the dark museum and elaborate on related issues, without paying attention to the fact that almost no one can guess what they are talking about or why. Most of them carry this dark museum on their shoulders (in their heads), tirelessly transporting it from point "A" to point "B." And not only the artists of the 1960s, but also those of the younger generation, including the Moscow conceptualists. The latter aspire to the same mentality, albeit in different proportions and with an assumption that, in small doses, translation is, in fact, quite possible. Spared from demolition, the dark museum continues to go on. Is it nomadic paradise or nomadic Bastille?

Regardless of our response, we are stuck in the double bind of two museological paradigms, nocturnal and diurnal – a twilight situation in which anyone can be an artist, and anything can be art. To accentuate my points, I will (once again) entertain the idea of the dark museum. It seems obvious that the walls of the Holland Tunnel (between New York and New Jersey) aptly fit this theme. For, if artworks adorned the tunnel's walls, commuters would have a chance to view them in passing, provided that the eye of the beholder didn't have enough time to snatch their essence. However discouraging, this is precisely the message that today's art conveys to the viewer. And the viewer to art.

3. Jacques Derrida, "Living On/Border Lines," in Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, London, UK: G. Hartman, 1979, 102.

Victor Tupitsyn is a critic and cultural theorist. In 1989 he co-edited the *Russian Issue* of *Flash Art*, and in 2003 guest-edited *Post-Soviet Russia*, the anthology of contemporary Russian theory and philosophy of art, printed by Routledge/Third Text. Tupitsyn's books include: *Verbal Photography*, 2004, and *Moscow—New York*, 2006 (both co-authored with Margarita Tupitsyn). In 2006, he published *Glaznoe yablonko razdora* (*conversations with Ilya Kabakov*); and, in 2009, *The Museological Unconscious*, that was printed by the MIT Press. His new book, *The Milieu*, is coming out in Moscow this year. Tupitsyn is on the advisory board of *Third Text*, London, UK and an editorial board member of *Kabinet*, St. Petersburg.