

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 31: Collaborations David Hammons & Mike Kelley

Artikel: "Les infos du paradis" : rot, gelb und blau die suche nach dem Echten = red, yellow and blue a quest for the real thing

Autor: Van Winkel, Camiel / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680297>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«LES INFOS DU PARADIS»

ROT, GELB UND BLAU Die Suche nach dem Echten

Genauso wie ein sonnenbeschienener Gegenstand natürlicherweise einen Schatten wirft, stellt sich zu dem Œuvre eines Künstlers, sofern es bedeutend ist, unweigerlich eine Reihe von Nachbildungen, die ihre Entstehung dem Scheinwerferlicht der öffentlichen Aufmerksamkeit verdanken. Dieses «Schattenwerk» kann aus einer ganzen Anzahl heterogener Elemente wie Photographien, Reproduktionen, Fälschungen und Kopien bestehen, denen allen ein wesentliches Merkmal gemein ist: Sie sind eindeutig keine Originale. Die beispiellose Vermehrung dieser Sekundärwerke in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts übt einen gewaltigen Druck auf die Originale aus. Um die Qualität des Kunsterlebnisses zu wahren, müssen Makel und Unvollkommenheiten eliminiert werden, indem man den Kriterien von Authentizität und Autorschaft ein größeres Gewicht gibt. Paradoxiertweise wird dieser Prozess durch sich selbst immer wieder von neuem angeheizt: Jedes Element, das den Echtheitstest nicht besteht, stellt eine Erweiterung des Schattenwerks dar, und je umfang-

CAMIEL VAN WINKEL ist freischaffender Kunstkritiker und Kurator am De Salon in Groningen, Niederlande.

CAMIEL VAN WINKEL

reicher dieses wird, desto grösser wird auch die Notwendigkeit, das Echte zu finden und zu definieren.

Zwei niederländische Maler, Rembrandt und De Kooning, scheinen diesem Umstand zum Opfer gefallen zu sein. An der Rembrandt-Ausstellung, die vor kurzem in Berlin und Amsterdam zu sehen war und bald auch in London gezeigt wird, wurden die Ergebnisse eines internationalen Forschungsprojekts präsentiert. In den letzten 23 Jahren hatten Wissenschaftler alle Rembrandt zugeschriebenen Werke untersucht, um die authentischen Werke von Duplikaten, Fälschungen und Arbeiten seiner Schüler zu trennen. Dabei stützte man sich auf das traditionelle Kriterium der eigenhändigen Erstellung. Doch im Falle von De Kooning, der seit einiger Zeit an der Alzheimerschen Krankheit leidet, erwies sich dieses Kriterium als unzulänglich. Die Bilder, die er in seinem gegenwärtigen Geisteszustand malt, unterscheiden sich im Stil stark von seinen früheren Werken und haben Anlass zu Kontroversen gegeben. Es gibt Kritiker und interessierte Kreise, die erklären, die schöpferische Kraft

des Künstlers sei immer noch intakt und drücke sich in einer neuen, erfrischenden Schaffensphase aus. Andere wiederum sprechen De Kooning die geistige Fähigkeit ab, den künstlerischen Wert seiner Arbeit zu beeinflussen und zu beurteilen, und vertreten deshalb die Meinung, die neuesten Gemälde dürften nicht als echte De Koonings angesehen werden. Das Kriterium der eigenhändigen Erstellung wurde somit um den Aspekt der Zurechnungsfähigkeit des Künstlers erweitert. Interessanterweise hat dieses Kriterium seinen Ursprung im Strafrecht, wo Unzurechnungsfähige für nicht strafbar erklärt werden.

Diese Fälle werfen neues Licht auf eine Angelegenheit, die kürzlich in und ausserhalb der niederländischen Kunstszene für einen riesigen Aufruhr sorgte und die eine bemerkenswert breite öffentliche Diskussion über die Qualitäten der modernen Malerei ausgelöst hat. Im August 1991 kehrte Barnett Newmans 1968 entstandenes Werk *WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III* (Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau III) ins Stedelijk Museum in Amsterdam zurück, nachdem es fünf Jahre im New Yorker Atelier von Daniel Goldreyer zugebracht hatte, der mit seiner Restaurierung

beauftragt worden war. Nachdem das Bild 1986 von einem Museumsbesucher mit einem Messer attackiert worden war, hatte es bloss noch aus Fetzen bestanden.¹⁾ Die medizinischen Ausdrücke, mit denen man den Zustand des Bildes nach dem Vandalenakt beschrieben hatte – «verstümmelt», «dem Tode nahe» – wurden auch 1991 wieder verwendet, als Laboruntersuchungen den Verdacht bestätigten, dass Goldreyer nicht einfach die Schnitte ausgebessert, sondern den gesamten roten Bereich der Leinwand mit einer neuen, opaken Schicht synthetischer Farbe übermalt hatte. Diese anscheinend nicht rückgängig zu machende Handlung hat die ursprüngliche Tiefe der Farbe unrettbar zerstört.

Obwohl Goldreyer offensichtlich die Absicht hatte, den ursprünglichen Zustand des Bildes wiederherzustellen, empfanden viele das Übermalen als einen ebenso schwerwiegenden Anschlag auf die Unverfälschtheit des Werkes, wie es der Vandalenakt gewesen war. Man war der Meinung, das Bild habe seine Authentizität verloren. So hörte man z. B. von Amsterdamer Stadträten immer wieder eine Frage, die sich nach dem Vandalenakt gar nicht gestellt hatte: Ist dieses Werk noch ein echter Barnett Newman? Mit anderen Worten, ist dieses grossartige, äusserst reale Kunstwerk zu einem zweitrangigen Objekt degradiert worden, das nur noch den Wert einer Reproduktion hat? Lange vor der gegenwärtigen Kontroverse war Newmans Gemälde zu einem allgemein vertrauten Anblick geworden und war aufgenommen worden in die Galerie der kleinformatigen Reproduktionen von Bildern aus öffentlichen Kunstsammlungen, die in den Niederlanden die Eisenbahnabteile schmücken. Trotz

des stark verkleinerten Formats und der blassen Farben war das Werk zu einem Sinnbild für «moderne Kunst» oder, genauer gesagt, «moderne abstrakte Malerei» geworden. (Wie sich 1986 herausstellte, war damit nicht automatisch auch ein positives Publikumsecho verbunden.) Man wird an diese zweitklassigen Reproduktionen erinnert, wenn man Goldreyers restaurierte Version von Newmans Gemälde betrachtet, der all die Qualitäten zu fehlen scheinen, die auch Reproduktionen normalerweise nicht wiederzugeben vermögen: die ursprüngliche Textur der bemalten Fläche und die Satttheit und Tiefe der Farben. Bis heute hat Goldreyer den Vorwurf des Übermalens immer entschieden zurückgewiesen und erklärt, er habe lediglich zwei Millionen winziger Farbpünktchen auf die beschädigten Partien der Leinwand aufgetragen. Ironischerweise könnte man dies als unbeabsichtigtes Eingeständnis auffassen, dass er das Original in der Tat reproduziert hat, besteht doch eine Reproduktion im allgemeinen aus unzähligen winzigen Pünktchen oder elementaren Informationseinheiten, wie beim Korn einer Photographie, dem Raster beim Druckverfahren und dem Rot, Grün und Blau des Fernsehbildes.

Im vorliegenden Fall ist die Reproduktion mit dem Anspruch verbunden, das Werk gemäss den ursprünglichen Intentionen des Künstlers wiederherzustellen. Wim Beeren, der Direktor des Stedelijk Museums, rechtfertigt sein positives Urteil über Goldreyers Arbeit – und verteidigt so indirekt die Übermalung –, indem er WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III als konzeptuelles Kunstwerk bezeichnet. Nicht die bloss aus nächster Nähe erkennbaren Details von

Textur und Farbauftrag sind seiner Ansicht nach für die Bilderfahrung von Bedeutung, sondern allein die Gesamtwirkung der roten Fläche zwischen den blauen und gelben Linien, die erst aus einiger Distanz erfassbar ist. Beeren glaubt deshalb, dass ein bedeutender Teil des Werks restauriert oder gar zurückgewonnen werden konnte: das Konzept, die ursprüngliche Leinwand und auch «einige wesentliche Komponenten».²⁾

Das Spektrum der künstlerischen Qualitäten des Werks dergestalt zu beschneiden, ist ein schwerwiegender Fehler, weil dadurch das historische und kunstgeschichtliche Umfeld von Barnett Newmans Œuvre verzerrt und, was vielleicht noch schlimmer ist, die Vorurteile gegen die technische Komplexität dieser Art der abstrakten Malerei verstärkt werden. Es ist jedoch auch ein logischer Fehler. Rein konzeptuelle Kunstwerke bestehen bloss aus einer aufgezeichneten Idee, Anweisung oder einem Konzept, die unabhängig von ihrer materiellen Realisation existiert; sie können nicht beschädigt werden und werden deshalb auch niemals eine teure Restaurierung erfordern. Sie können tatsächlich viele Male realisiert werden, nicht nur vom Künstler, sondern von jedermann zu jeder beliebigen Zeit, so dass die Endprodukte an sich keinen bestimmten Wert besitzen. Es gibt nur wenige solcher immateriellen Werke, und Newmans Bilder gehören nicht dazu. Selbst Künstler wie Donald Judd und Carl Andre, die der radikalen Konzeptkunst geistig weit näher stehen, als dies bei Newman jemals der Fall war, haben kürzlich dagegen protestiert, dass Sammler, die im Besitz ihrer Konzepte sind, ihre Werke ohne Einwilligung nachgebildet haben.³⁾

Als WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III das erste Mal verunstaltet wurde, führte dies, anders als beim zweiten Mal, zu keinerlei Interpretationsdisputen; 1987 wurde der Täter, den man als voll zurechnungsfähig einstufte, zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Man stellte keine mangelnde Selbstbeherrschung fest; das Werkzeug in seiner Hand hatte – anders als De Koonings – die Befehle seines Gehirns perfekt ausgeführt. Während des Prozesses zeigte der Mann nicht die geringste Reue, sondern erklärte gar, Newmans Gemälde habe auf seine Tat «optimal reagiert». Es stellte sich heraus, dass ihn das Buch *De schilderkunst in een kritiek stadium* (Malerei in einem kritischen Stadium)

zu seinem Vandalenakt angeregt hatte, ein polemisches, 1950 erschienenes Essay des holländischen magischen Realisten Carel Willink, das gegen die abstrakte Kunst und den gewaltigen Boom, den sie in der Nachkriegszeit erlebte, gerichtet war.⁴⁾ Der Vandal wollte seine Tat als Tribut an Willink verstanden haben.

In Kenntnis dieses Sachverhalts wird ein aufmerksamer Leser, der bei der Lektüre des diskreditierten Essays auf das folgende Zitat aus Albert Camus' «Der Mythos von Sisyphos» stösst, keine Schwierigkeiten haben, die Weissagung des Orakels zu deuten, die Willink nicht vorhersehen konnte:

«Der Kunst kann nie so gut gedient werden wie mit einem negativen

Gedanken. Ihre dunklen und demütigen Schritte sind für den Geist eines grossen Kunstwerks ebenso notwendig wie das Schwarze für das Weisse. 'Für nichts' arbeiten und schaffen, in Ton meisseln, wissen, dass sein Werk keine Zukunft hat, sein Werk in einem Tage zerstört sehen und wissen, dass das im Grunde nicht wichtiger ist, als für Jahrhunderte zu bauen – das ist die schwierige Weisheit, zu der das absurde Denken bevollmächtigt. Diese beiden Aufgaben gleichzeitig nebeneinander durchführen, einerseits leugnen, andererseits erhöhen – das ist der Weg, der sich dem absurden Künstler öffnet. Er muss dem Leeren seine Farben geben.»⁵⁾

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Für alle, die den Fall nicht kennen: Nachdem die Leinwand 1986 durch insgesamt beinahe 15 m lange Schnitte zerstört worden war, wandte man sich an eine Reihe namhafter, internationaler Restaurierungsfachleute. Laut dem Museumsdirektor lehnten die meisten die Aufgabe ab, da sie ihnen zu schwierig erschien. Dank dem Einsatz von Annalee Newman, der Witwe des Malers, und William Rubin vom Museum of Modern Art in New York konnte Daniel Goldreyer mit der Restaurierung des Gemäldes betraut werden. (1969 hatte

Barnett Newman in einem Brief Goldreyer selbst für die Restaurierung seines Werks THE VOICE OF FIRE [Die Stimme des Feuers] empfohlen.) Kritiker haben kürzlich nicht nur die Qualität von Goldreyers Arbeit, sondern auch seine horrenden Kosten- und Honorarforderungen beklagt. Ausserdem fragt man sich, ob die verantwortlichen Museumsangestellten den Restaurierungsprozess wirklich mit der nötigen Sorgfalt überwacht haben. Man bedauert heute zutiefst, dass im Vertrag die Wahl der Arbeitsmethoden gänzlich in Goldreyers «fachmännisches Ermessen» gestellt wurde.

2) W.A.L. Beeren, in: *NRC-Handelsblad*, 16. Okt. 91.

3) Ausführlicher wird dieses Thema in den folgenden Artikeln behandelt: Rosalind Krauss, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», in: *October 54* (Herbst 1990), S. 3–17; Susan Hapgood, «Remaking Art History», in: *Art in America*, Bd. 78 (Juli 1990), S. 114–123.

4) A.C. Willink, *De schilderkunst in een kritiek stadium*, Amsterdam 1950.

5) Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, Rowohlt, Hamburg 1959, S. 94.

RED, YELLOW AND BLUE

A Quest for the Real Thing

Just like a sunlit object is bound to cast a shadow, any artist's oeuvre, if substantial, will carry in its wake a body of duplicated work, fired by the searchlights of public attention. This shadow oeuvre may in fact consist of a number of heterogeneous items, such as photographs, reproductions, forgeries or replicas, all having one major property in common: they are definitely not the real thing. The unprecedented expansion of those secondary phenomena in the latter half of this century exerts considerable pressure on the authentic oeuvres. In order to safeguard the quality of our experience of the oeuvre, flaws and impurities must be removed by sharpening the criteria of authenticity and authorship. Paradoxically, this process is self-perpetuating, as any item that fails the test will add to the shadow oeuvre, and the larger it becomes, the greater will be the need to find and define the real thing.

Two painters of Dutch origin, Rembrandt and De Kooning, seem to have fallen victim to this. The recent Rembrandt exhibition in Berlin and Amsterdam, soon to be seen in London, showed the findings of an international research project in which scholars spent the last twenty-three years examining all the works attributed to Rembrandt, in order to distinguish the authentic works from dupli-

CAMIEL VAN WINKEL is a freelance critic and writer, and curator of De Salon, Groningen, the Netherlands.

CAMIEL VAN WINKEL

cates, forgeries, and the output of pupils or followers. The sifting was still based on the classical criterion of autograph execution. But in the case of Willem de Kooning, who for some time has been suffering from Alzheimer's disease, this criterion proved to be insufficient. The paintings produced in his present mental state – stylistically very unlike his earlier work – have become the object of controversy. Some critics and concerned parties claim that the artist's creative forces are still undamaged; and if so we would be witnessing a new and refreshing phase in his oeuvre. Others disavow De Kooning's mental ability to control and to judge the artistic merits of his labor and therefore claim that these paintings should not be regarded as authentic De Koonings. The criterion of autograph execution was thus stretched to include the accountability of the artist. Remarkably, this criterion originated in criminal law to protect the person responsible from being punished for a crime in his impaired state.

These cases shed a new light on an affair which has recently caused a tremendous turmoil both inside and outside the Dutch art world, provoking a remarkably broad public discussion about the qualities of Modernist painting. In August 1991, Barnett Newman's WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III (1968) was returned to

the Stedelijk Museum in Amsterdam after a five year stay in the New York studio of Daniel Goldreyer, who had been entrusted with its restoration. Mere shreds were left of the painting in 1986, after a visitor to the museum had slashed it with a knife.¹⁾ The medical imagery that had been used in describing the state of the work after the attack – “mutilated,” “near death” – was again applied in 1991 when laboratory research confirmed suspicions that Goldreyer had not only repaired the slashes but covered the whole red section of the canvas with a fresh and opaque layer of synthetic paint. This apparently irreversible addition had altered the original depth of color beyond redemption.

Although Goldreyer evidently meant to restore the work to its original state, the overpainting was regarded by many as an attack on the work's integrity as serious as the initial vandalization. It was felt that the authenticity of the painting had been lost. For instance, one question repeatedly asked by Amsterdam councillors, which had not been an issue after the knifing incident was: Is this object still an original Barnett Newman? In other words, has this splendid and extremely real work of art been debased into a secondary object becoming part of the artist's duplicate oeuvre?

Long before the current imbroglio, Newman's painting had become a familiar sight, having joined the ranks of many small-scale reproductions

from public art collections chosen to decorate railway compartments in the Netherlands. Despite the vastly reduced size of the image and its faded colors, it had come to stand metonymically for "Modern Art" or, to be precise, "Modern Abstract Painting." (As it turned out in 1986, this metonymical status did not always meet with a positive reception.) These inferior reproductions come to mind on seeing Goldreyer's restored version of Newman's painting, which seems to have lost the same qualities that reproductions generally fail to communicate: the original texture of the painted surface and the richness and depth of its colors. As of this writing, Goldreyer has firmly repudiated the charge of overpainting, stating that he only applied two million miniscule dots of paint on the damaged portions of the canvas. Ironically, this might be interpreted as an unwitting admission that he has indeed reproduced the original work, since the act of reproduction in general entails innumerable tiny dots or elementary units of information, as in the grain of a photograph, the printer's screen, or television's red, green, and blue.

In the present case the reproduction is accompanied by claims being made as to the re-creating of the work according to the artist's original inten-

tions. Wim Beeren, director of the Stedelijk Museum, has justified his positive assessment of Goldreyer's doings – implicitly defending the overpainting – by passing off WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III as a conceptual work of art. In his view, the close-up details of texture and coloration are not crucial to the experience of the painting, but rather the overall impact of the red surface between the blue and yellow lines as seen from a distance. Therefore, Beeren maintains, a major part of the work has been restored or even retrieved: its concept, its original canvas, plus "some essential components."²⁾

This denial of the full range of the work's painterly qualities is a serious mistake, as it distorts the historical and art-historical context of Barnett Newman's oeuvre and, possibly even worse, reinforces prejudice against the technical complexity of this kind of abstract painting. But the mistake is also a logical one. Pure conceptual works of art which consist of nothing but a recorded thought, prescription, or concept, independent of any realization, cannot be damaged, and would therefore never call for costly restoration. They might indeed be executed repeatedly, not necessarily by the artist but by anyone at anytime, so that the final products have no specific value in

themselves. These immaterial works are few in number, and Newman's paintings are not among them. Even artists like Donald Judd and Carl Andre, who would seem considerably closer in spirit to hardcore Conceptual Art than Newman ever was, have recently objected to the unauthorized duplicating of their work by some collectors who are in possession of their concepts.³⁾

The initial violation of WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE III did not provoke any interpretative discord, as the second has done, but in 1987 the offender was given a prison sentence, having been judged fully accountable. No loss of self-control had been discovered; the tool in his hands – unlike De Kooning's – had responded perfectly to the mind's dispositions. During his trial the man did not show the slightest trace of remorse, saying instead that Newman's painting had "functioned optimally" during his act. It turned out that his assault had been inspired by the reading of "De schilderkunst in een kritiek stadium" ("Painting in a Critical Phase"), a polemical essay written in 1950 by the Dutch magic-realist Carel Willink, aimed against abstract art and its rapid postwar proliferation.⁴⁾ The offender wanted his act to be seen as a tribute to Willink.

1) For those unfamiliar with the case: After the vandalization of the canvas in 1986 – with the length of the cuts measuring nearly fifteen meters – an international range of restoration experts was called in. According to the museum director, most of them did not want the job because of its extreme difficulty. Thanks to the intercession of Mrs Annalee Newman, the painter's widow, and William Rubin of the Museum of Modern Art, New York, Daniel Goldreyer was commissioned to restore the painting. (In 1969, Barnett

Newman himself had recommended Goldreyer in a letter for the restoration of his work THE VOICE OF FIRE.) Critics recently questioned not only the merits of Goldreyer's work, but also his exorbitant expenses claim and fee. Moreover, doubts arose concerning the tenacity with which the museum staff had monitored the restoration process. It is sorely regretted that, according to contract, the choice of working methods was completely left to Goldreyer's "expert discretion."

2) W.A.L. Beeren, in: *NRC-Handelsblad*, October 16, 1991.

3) For a more extensive treatment of this issue, see: Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', in: *October* 54 (Fall 1990), pp. 3–17; Susan Hapgood, 'Remaking Art History', in: *Art in America*, vol. 78 (July 1990), pp. 114–123.

4) A.C. Willink, *De schilderkunst in een kritiek stadium*, Amsterdam 1950.

5) As quoted in Willink, p. 36.

In the present context, an inquisitive reader of the discredited essay, chancing upon the following quotation from Albert Camus' *Le Mythe de Sisyphe*, will have no difficulty identifying the oracle's message, unforeseen by Willink: "Nothing serves art better

than a negative thought. Approaches obscure and humbled in nature are as vital to the understanding of a great work as black is to white. To work and create 'for nothing', to sculpt in clay, to know that one's creation has no future, to see one's entire oeuvre destroyed in a day whilst knowing that deep down it

is less important than building for posterity, is the difficult wisdom which absurd thought sanctions. Facing the twin tasks of negation and exaltation head-on is the only path open to the absurd creator. He must fill the void with his colors.»⁵⁾

CUMULUS

F r o m A m e r i c a

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS - AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are DANIELA SALVIONI, an art critic who divides her time between California and New York and HANS-ULRICH OBRIST, a freelance critic and exhibition organizer.

BLACK POPULAR CULTURE

DANIELA SALVIONI

"Popular culture," said neo-marxist critic Stuart Hall "is not where we find ourselves, it is where we are imagined." "It's not where you're from, it's where you're at," interlaced Paul Gilroy, British sociologist, between tracks of rap and hip-hop. Although, as Hall pointed out, ethnicity is new to Europe, it was these two British intellectuals who each, in a sentence, described the contours of the conference *Black Popular Culture*, organized by cultural critic

Michele Wallace in New York last December.

Over 30 eminent scholars, critics, and cultural producers from the African diaspora – the vast majority from the United States, a few from England, and one from Africa – participated in this three-day conference at the Studio Museum in Harlem and the Dia Center for the Arts. Luminaries such as the aforementioned Stuart Hall, Angela Davis, Manning Marable, bell hooks,

and Cornel West – as well as younger protagonists such as Tricia Rose, Greg Tate, and Isaac Julien – gathered together to explore the multiple differences covered by the cultural term "black" and in doing so, eke out a liberatory politics within the context of black popular culture. I doubt that such an ambitious dialogue amongst such diverse intellectuals (in the widest and best/Gramscian sense of the word) has ever been attempted.