



**museum van
boijmans beuringen**



**HAMBURGER
KUNSTHALLE**

GEK

VAN

SURREALISME

DALÍ, ERNST,
MAGRITTE,
MIRÓ...

ROLAND
PENROSE

GABRIELLE
KEILLER

UIT DE
COLLECTIES
VAN

EDWARD
JAMES

ULLA & HEINER
PIETZSCH

INHOUD

VOORWOORD p.7

INLEIDING p.11

Dawn Ades
COLLECTIES VAN HET
SURREALISME p.19

Annabelle Görgen
HET WONDERBAARLIJKE
ONTDEKKEN, VERZAMELEN,
PRESENTEREN EN
VERKOPEN p.33

Tentoongestelde werken p.332
Tentoongestelde documenten
en publicaties p.340
Bibliografie p.344
Personenregister p.349
Fotoverantwoording p.353

Keith Hartley
ROLAND PENROSE:
PERSOONLIJKE PASSIES VOOR
DE PUBLIEKE ZAAK p.97

Antony Penrose
ROLAND PENROSE: DE STILLE
VERZAMELAAR p.113

Désirée de Chair
LEVEN MET HET SURREALISME:
EDWARD JAMES ALS VERZAME-
LAAR, KUNSTENAARSVRIEND
EN MECENAS p.169

Hubertus Gassner
EDWARD JAMES:
HET LUSTPRINCIPE p.173

Saskia van Kampen-Prein
NU OF NOOIT!
EEN UNIEK AANBOD VAN DE
EDWARD JAMES FOUNDATION
AAN MUSEUM BOIJMANS VAN
BEUNINGEN p.191

Elizabeth Cowling
GABRIELLE KEILLER
VERZAMELT p.251

Richard Calvocoressi
HOE HET SURREALISME
NAAR SCHOTLAND KWAM p.263

Annabelle Görgen
'NADENKEN, AFWEGEN,
KEUZES MAKEN'
LEVEN MET KUNST: DE
VERZAMELING VAN ULLA
EN HEINER PIETZSCH EN
DE RECEPTIE VAN HET
SURREALISME IN DUITSLAND
p.317

raakte betoverd door een handge-maakte houten lepel met een piep-klein, schoenvormig voetje onder aan het uiteinde van de steel en kocht deze. Hij beseftte later dat hij er zich onbewust toe aangetrokken voelde omdat het hem deed denken aan een *cendrier* (asbak) die hij Giacometti gevraagd had voor hem te maken (wat deze nooit deed) en de slipper/schoen riep ook een associ-atie op met *Cendrillon* (Cinderella).

11 ‘Partez sur les routes’, ‘Lâchez tout’, *Littérature*, tweede reeks nr. 2 (april 1922).

12 Later schreef hij aan Gala dat hij de Salomon Eilanden en Nieuw-Guinea wilde bezoeken. Éluard 1984, p. 113, nr. 82 (5 juli 1930).

13 ‘des tikis, des ardoises ou des nazca’. Ibid., p. 17, nr. 1 (12 mei 1924).

14 Voor de lijst met werken uit de catalogus van de verkoop bij Drouot, zie: Gateau 1982, pp. 357-358.

15 Het tijdstip was blijkbaar zo gekozen dat de verkoop samenviel met de gigantisch grote *Exposition coloniale internationale* in Parijs in 1931, hoewel deze officieel werd afgewezen door de surrealisten, die een alternatieve tentoonstelling hiel-pen organiseren, *La vérité sur les colonies*.

16 Penrose 2001, p. 88.

17 Éluards met de hand geschreven lijst, herdrukt in Gateau 1982, bevat een vergissing. Arp wordt genoemd als de maker van een ‘Portrait de Gala’ uit 1925 dat waarschijnlijk van Ernst was, en Ernst als de maker van verschillende ‘Forêts’ uit 1924. Een daarvan is vrijwel zeker Arps hout-reliëf *Forêt (Bos)*, meestal gedateerd in 1916) dat in het bezit was van Penrose tot 1977, toen hij het ver-kocht aan de National Gallery of Art in Washington.

18 Penrose 1981, p. 162.

19 *Activities of the London Gallery Ltd 1936-1950*, brochure, vermoedelijk van de hand van Mesens, gepubliceerd bij de defini-tieve sluiting van de galerie in 1951. De tentoonstelling vond plaats in maart 1947.

20 Apollinaire 1965.

21 Op 2 juni 1936 schreef hij aan Penrose dat hij meerdere Picasso’s bezat, waaronder een werk uit 1907 uit de roze periode en een recen-ter werk uit 1922, die hij van harte bereid was uit te lenen.

22 Brief aan Dalí, 24 augustus 1936;

origineel in het Frans. Edward James Archive, Edward James Foundation, West Dean, Sussex (EJA). Andere versies van dit verslag van het bezoek aan Breton zijn te vinden in brieven aan andere correspondenten.

23 Zie ook Ades 1998.

24 Dalí aan James, mei 1936, EJA.

25 Dalí aan James, 20 februari 1936, ‘Ton Vermeer m’a porte de secours jen [sic] mange toute la journée merci’ (Je Vermeer bracht uitkomst ik heb er de hele dag van gesmuld bedankt), EJA.

26 Bickerton 1976, p. 1.

27 Guggenheim 1960, p. 47.

28 Idem, p. 63.

29 Arp 1966, p. 63.

30 Schwarz heeft een groot deel van zijn collectie geschonken aan het Israël Museum in Jeruzalem en de Galleria nazionale d’arte moderna in Rome.

31 In 1995 ontving hij de Joseph R. Shapiro Award voor de belangrijkste kunstverzamelaar van Chicago, die in 2000 zou worden toegekend aan Lindy Bergman en in 2015 aan Helen Zell.

32 Zie Elizabeth Cowling, ‘Gabrielle Keiller Collects’, in: Edinburgh 1997, pp. 21-30, met name p. 22, en in dit boek, p. 252.

33 Paolozzi 1985, p. 10.

Annabelle Gørgen

HET WONDERBAARLIJKE ONTDEKKEN, VERZAMELEN, PRESENTEREN EN VERKOPEN

‘Laten we er geen doekjes om winden: het wonderbaarlijke is altijd mooi, alles wat wonderbaarlijk is is mooi, in wezen is alleen het wonderbaarlijke mooi.’

Laten we er geen doekjes om winden: het wonderbaarlijke is altijd mooi, alles wat wonderbaarlijk is is mooi, in wezen is alleen het wonderbaarlijke mooi.

André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924¹

‘Le merveilleux’ – het wonderbaarlijke – was voor de surre-alisten zowel een openbaring als een drijvende kracht. De Comte de Lautréamont gold voor hen als de ‘feitelijke initiator’ van het ‘moderne wonderbaarlijke’, omdat het zich zou mani-festeren in diens veel geciteerde uitspraak in *Les chants de Maldoror*: ‘mooi als de toevallige ontmoeting van een naaima-chine en een paraplu op een ontleedtafel’ (1868-1869).² Deze specifieke, wonderbaarlijke schoonheid noemen de surrea-listen ‘convulsief’.³ Louis Aragon concludeert hieruit dat het wonderbaarlijke ‘de contradictie is die in het reële verschijnt’.⁴ Daarbij is ‘le merveilleux’, zo benadrukt Benjamin Perét, ‘overal aanwezig; verborgen voor de blik van de grote meute, maar gereed om elk moment te ontploffen als een tijdbom’.⁵

In de poëzie en literatuur, en later ook in de schilder-kunst en in objecten probeerden de surrealisten het wonder-baarlijke op het spoor te komen. Maar laat het zich in zijn latente en explosieve aanwezigheid wel vangen? En hoe kan een ‘verzameling van het wonderbaarlijke’ de valkuil ontlopen te verworden tot een vlinderverzameling?

SURREALISTISCH ONDERZOEK

‘Laten we er geen doekjes om winden: het wonderbaarlijke is altijd mooi, alles wat wonderbaarlijk is is mooi, in wezen is alleen het wonderbaarlijke mooi.’

Enkele dagen voordat Breton in 1924 met de publicatie van het *Manifeste du surréalisme* het wonderbaarlijke vierde, werd in Parijs het Bureau de recherches surréalistes opgericht – een plek voor ‘surrealistisch onderzoek’, voor gemeenschappelijke experimenten, om bijeen te komen en te verzamelen. Verzameld werden ‘experimentele data’ ter bestudering van een ander bewustzijn, een ‘activité inconsciente de l’esprit’ (onbewuste geestesactiviteit), die in de eerste fase van het surrealisme tot uitdrukking komt in automatismen: in de slaap of in een trance uitgesproken woordspelingen, dromen of gesprekken in groter gezelschap.⁶ Van doorslaggevend belang was dat deze activiteit door de surrealisten werd opgevat als onderzoek en dat praktisch iedereen, individueel of collectief, waardevolle bijdragen kon leveren.

André Breton formuleerde deze nieuwe houding tegen-over de kunst al in 1923, toen hij klaagde dat de beeldende kunst in Parijs in een crisis verkeerde, omdat ze ‘momenteel door de handelaren wordt bepaald’.⁷ Kunst moest geen koop-waar zijn, maar had tot taak de verbeelding te stimuleren en nieuwe esthetische ervaringen, bijvoorbeeld van het wonder-baarlijke, mogelijk te maken.⁸ Breton wilde daarom ook geen nieuwe avant-gardestijl introduceren, die door ontwerpers kon worden opgepikt om er een commercieel product of louter vermaak van te maken. Zijn weg leidde via de oriëntatie op onderzoek via collectieve experimenten naar een poging tot serieuze participatie die het loutere vermaak ontsteeg.

De surrealistische interpretatie van onderzoek stond vrij-wel lijnrecht tegenover het traditionele, positivistisch inge-stelde wetenschappelijk onderzoek. Er werd geen specifiek

terrein of doel gedefinieerd. Wel werden experimenten en resultaten gedocumenteerd en gepubliceerd in het tijdschrift *La révolution surréaliste*, dat in zijn vormgeving bewust was geïnspireerd op het wetenschappelijke tijdschrift *Nature* om de eigen relevantie te benadrukken. *La révolution surréaliste* diende in feite als een podium van de surrealistische beweging en bevatte talrijke confrontaties tussen beeld en tekst, waarbij de afbeeldingen vaak overkomen als documenten of bewijsfoto's. De hier gepubliceerde droomprotocollen, woordspelgedichten, associaties en later ook visuele 'cadavres exquis' (cat. 107, 150, 151) openden met hun vaak dubbelzinnige, overduidelijke of juist verborgen betekenis nieuwe wegen voor surrealistische schilderkunst en objecten.

Vanaf 1930 concentreerden de surrealisten zich vooral op objecten, deels combinaties van gevonden voorwerpen die zich voegden bij Afrikaanse, Oceanische en Amerikaanse objecten waar de werk- en woonruimten van Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Wolfgang Paalen en anderen al vol mee stonden (cat. 3, afb. 5).⁹ Want een van de wetenschappelijke disciplines waarvoor de surrealisten – in navolging van andere avant-gardekunstenaars en -verzamelaars als Guillaume Apollinaire, André Derain en René Daumal – warm liepen, was de etnografie. Geïnspireerd door verzamelingen zoals die van het Parijse Musée de Trocadéro begonnen de surrealisten objecten van buiten Europa te verzamelen. Deze lichtten ze zowel uit de museale context als uit hun oorspronkelijke gebruikscontext, en verrijkten ze in hun atelier met nieuwe, fetisjachtige kwaliteiten. Hierdoor werden de oorspronkelijke sociale relaties vervangen door de illusie van verbanden tussen de objecten onderling.

Parallel aan hun fascinatie voor niet-westerse werken verzamelden de surrealisten naturaliën, tijdschriften, encyclopedieën uit de negentiende eeuw, briefkaarten en 'waardeloze' alledaagse objecten. Aan voorwerpen van de vlooiemarkt werd een katalyserend effect op de ervaring toegeschreven, zoals André Breton in 1937 in zijn geschrift *Amour fou* uitgebreid beschrijft naar aanleiding van de vondst van een houten lepel.¹⁰ Zoals Breton de ontdekking van dit gevonden object beschreef – een bijzonder voorbeeld van 'objectief toeval' – zo beschreef hij ook hoe hij voor het eerst een kunstwerk zag dat een centraal stuk in zijn collectie zou worden. Het gaat om Giorgio de Chirico's *Le cervau de l'enfant* uit 1914 (afb. 10), dat later op geen van de belangrijke surrealistische tentoonstellingen zou ontbreken en veel surrealistten direct inspireerde, waaronder Ernst voor zijn *Pietà ou La révolution la nuit* (cat. 41). Als men Bretons relaas mag geloven had hij het schilderij, nog voor hij de kunstenaar kende, in de etalage van Galerie Paul Guillaume zien hangen vanuit een voorbijrijdende bus: 'Plotseling sprong ik [Breton] op om uit te stappen en er beter naar te kijken. Lange tijd kon ik aan niets anders meer denken en het schilderij bleef me achtervolgen tot ik erin slaagde het te verwerven.'¹¹

ONTDEKKEND VERZAMELEN

Hoe uiteenlopend de mogelijkheden en strategieën van de surrealisten ook zijn geweest, hun 'surrealistische' verzamelactiviteiten lijken te worden gekenmerkt door een specifieke benadering. Behalve als kunstenaar beschouwden de surrealistten zich ook in de rol van verzamelaar als een onderzoeker op ontdekkingsreis. Meestal werd er ongericht en zonder enige beperking gezocht. Een vondst was voor Breton een equivalent van de 'écriture automatique', wat inhield dat voor de kunstenaar slechts de rol van ontvanger was weggelegd: 'Ook nu nog baseer ik al mijn verwachtingen enkel op mijn eigen open blik, op die drang me te laten meevoeren, *alles tegen te komen* [...]'.¹² Anderzijds wilde Breton een vondst die hij eenmaal had gedaan, ook behouden.¹³

Het gevoel om bij het waarnemen gestuurd te worden door 'objectief toeval' vond een schijnbaar onverwachte weerklank in hun innerlijke behoeften. De surrealistten geloofden in verborgen verbindingen tussen datgene wat tot dan toe niet door hen was ontdekt en hun eigen innerlijk. Juist deze relaties wilden ze met deze methode op het spoor komen. Ze keerden dus de gedachte van het 'ontdekkend verzamelen', zoals dat al in de wonderkamers uit de barok zichtbaar werd, naar binnen: de eigen psyche was het onbekende terrein.

In feite was het verzamelen, net als de 'écriture automatique', meer een half-automatisme, aangezien het proces gekenmerkt lijkt te worden door een constante interactie tussen spanning, geconcentreerd denken en flow.¹⁴ Daarmee vertoonde het verzamelen net zulke tegenstrijdigheden als het object van hun begeerte, 'het wonderbaarlijke'. Al even tegenstrijdig lijkt het effect dat een vondst op een surrealist kon hebben: enerzijds verbond het hem met zijn verlangens en herinneringen – 'Iedere hartstocht grenst toch aan chaos, maar de hartstocht van de verzamelaar grenst aan die van de herinneringen' – anderzijds plaatste het object de verzamelaar in de zintuiglijke en materiële wereld van het bezit en kon zo een gevoel van fysieke aanwezigheid opwekken.¹⁵

Het is daarom begrijpelijk dat het surrealistische bewustzijn van 'wonderbaarlijke', naast elkaar bestaande, slechts ogenschijnlijk tegenstrijdige realiteiten resulteerde in de neiging eclectisch ogende archieven en collecties op te bouwen. Die inspireerden dichters en kunstenaars, hielpen ideeën te vormen en hadden invloed op hun eigen werken. Daarbij kon aan de collecties zelf wederom een 'opschortende functie' worden toegeschreven.¹⁶ Enerzijds stelden de surrealistten met deze 'anti-archieven' de gangbare kennisleer ter discussie – ze wilden tenslotte ingaan tegen de 'onuitroeibare manie om het onbekende te herleiden tot het bekende, het classificeerbare, waardoor de hersenen in slaap worden gesust'.¹⁷ Anderzijds dreigden ook deze verzamelingen nieuwe, statische kennis-systemen te scheppen. Hoe probeerden de surrealistten dit ongewenste 'automatisme' te ontlopen?

afb. 10



Giorgio de Chirico, *Le cerveau de l'enfant / Het kinderbrein*, 1914 (midden onder; oorspronkelijk collectie André Breton, thans Moderna Museet, Stockholm), op de *International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, Londen 1936

Roland Penrose Archive, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

ROLAND
PENROSE





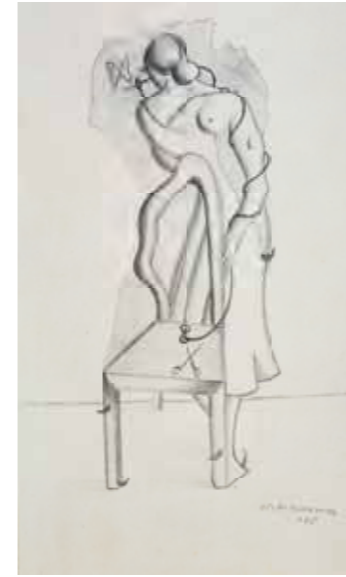
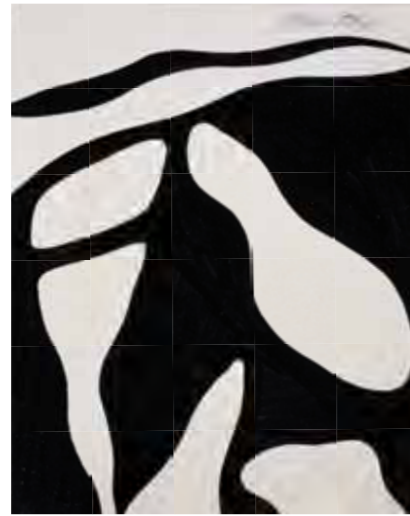
Sueño y mentira de Franco, 1937

Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh



La joie de vivre, 1936

Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh



Cat. 26 Jean (Hans) Arp,
Zonder titel, ca. 1936
Cat. 27 Marcel Jean,
Découverte d'un corps simple, 1936
Cat. 28 Stanley William Hayter,
Zonder titel, 1935
Cat. 29 Oscar Domínguez,
Zonder titel, 1935
Cat. 30 Wolfgang Paalen,
Zonder titel, 1936

Cat. 31 Victor Brauner
Les spectacles inachevés, 1932
Cat. 32 Yves Tanguy,
Zonder titel, 1936
Cat. 33 Max Ernst,
Elle garde son secret, 1925
Cat. 34 René Magritte,
Zonder titel, ca. 1935
Cat. 35 Maurice Henry,
Zonder titel, 1936



Cat. 36 Hans Bellmer,
Zonder titel, ca. 1936
Cat. 37 Leonor Fini,
Zonder titel, ca. 1936
Cat. 38 Salvador Dalí,
Zonder titel, 1936
Cat. 39 Joan Miró,
Zonder titel, ca. 1934-1936
Cat. 40 Roland Penrose,
The Freedom of the Seas, 1936





Pietà ou La révolution la nuit, 1923

Tate, Londen



Maternité, 1924

Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh



EDWARD JAMES



La reproduction interdite, 1937

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Studies voor een portret van Edward James, 1936

West Dean College, onderdeel van de Edward James Foundation



Haardscherm, jaartal
onbekend

West Dean College,
onderdeel van de Edward
James Foundation



Table solaire, 1936

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Aangezien Hammacher het plan had opgevat om een tentoonstelling te wijden aan Dalí, wilde ze weten of dit waar was. Daarna zou ze proberen een aantal van deze kunstwerken in bruikleen te krijgen van de stichting die de werken inmiddels in beheer had.⁷

Edward James had als vierjarige een fortuin geërfd van zijn vader. Behalve een grote som geld liet William James bij zijn overlijden in 1912 het riante herenhuis West Dean House, een verzameling antieke meubelen en objecten, het buitenverblijf Monkton House en meer dan tweeduizend hectare grond aan zijn enige zoon na.⁸ Wel had hij een clausule opgenomen in het testament: de bezittingen zouden pas op Edwards vijftiendste verjaardag – in augustus 1932 – aan hem worden overgedragen. Tot die tijd volgde Edward James verschillende opleidingen, verschenen zijn eerste publicaties en trad hij in het huwelijk met de Oostenrijkse balletdanseres Ottilie (Tilly) Losch.⁹ Ondertussen reisde hij veel en verbleef hij aan het begin van de jaren dertig regelmatig in Parijs. Daar leerde hij via de invloedrijke mecenasen Charles en Marie-Laure de Noailles verschillende surrealistenaars kennen, onder wie de nog jonge en relatief onbekende kunstenaar Salvador Dalí.¹⁰ James raakte dermate gefascineerd door hetgeen sommige surrealistenaars produceerden, dat hij regelmatig instemde om hun projecten (mede) te financieren. In het geval van Dalí leidde zijn belangstelling zelfs tot een aparte financiële regeling: in ruil voor een maandelijkse toelage verkreeg James van juni 1937 tot juni 1938 vrijwel diens gehele kunstproductie.¹¹ Ook van andere prominente surrealistenaars kocht James in een relatief vroeg stadium werk aan.¹² Hij hoopte hiermee een impuls te geven aan hun artistieke ontwikkeling. Daarnaast bood hij hun een podium door het surrealistische tijdschrift *Minotaure: revue artistique et littéraire* te subsidiëren.¹³ In 1939 vertrok James naar New York om de totstandkoming van een omvangrijk kunstproject te begeleiden van Dalí: het *Dream of Venus*-paviljoen dat de kunstenaar voor de wereldtentoonstelling van 1939 vervaardigde. Ook trad hij samen met Dalí's Amerikaanse galeriehouder Julien Levy op als financier. Het zou James' laatste samenwerking worden met Dalí. Mede door de Tweede Wereldoorlog scheidden hun wegen zich. In de daaropvolgende jaren hadden James en Dalí nauwelijks nog contact.

Na de oorlog bracht James veel tijd door in Noord- en Midden-Amerika: hij verbleef in Los Angeles of in het tropische regenwoud van Mexico, waar hij in 1947 een oude koffieplantage had gekocht. In Engeland was hij nog maar een paar maanden per jaar, waardoor hij minder belasting over zijn vermogen en bezittingen hoefde te betalen. Om grip te krijgen op zijn financiën richtte James op 23 november 1964 een stichting op: de Edward James Foundation.¹⁴ Vanaf dat moment beschikte de stichting over het volledig gemeubileerde West Dean House, een reusachtige lap grond en het merendeel van James' verzameling surrealistische kunst.¹⁵

Later zouden de trustees een school openen op het landgoed West Dean en een onderkomen proberen te vinden voor de omvangrijke kunstcollectie. Maar zo ver was het in 1969 nog niet – het jaar dat Renilde Hammacher de trustees informeerde over haar ambitieuze tentoonstellingsplan. Ze wilde het grootste Europese overzicht maken dat tot dan toe aan Dalí was gewijd. Uiteindelijk opende de tentoonstelling *Dalí* op 21 november 1970 voor het publiek (afb. 45). De presentatie omvatte 256 objecten, variërend van schilderijen, tekeningen, aquarellen, sculpturen, etsen, litho's en gouaches tot juwelen en penningen. Op een enkel stuk uit de eigen museumcollectie na waren ze allemaal afkomstig van derden.¹⁶ Ook de Edward James Foundation had welwillend gereageerd op de vraag kunstwerken in bruikleen te geven; er waren maar liefst 28 schilderijen, tekeningen en objecten uit hun bezit te zien.¹⁷ Deze waren met uitzondering van het schilderij *Le péché originel* (*De erfzonde*, 1941, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres) allemaal in de jaren dertig vervaardigd, volgens Ebbing Wubben artistiek gezien de interessantste periode uit het oeuvre van de kunstenaar.¹⁸

De tentoonstelling werd een blockbuster: in slechts acht weken tijd kwamen er meer dan 190.000 bezoekers (afb. 46). Een opsteker voor Hammacher, want het betekende dat het publiek interesse had voor het beleid dat zij slechts enkele maanden eerder had uitgezet. In de aanloop naar deze tentoonstelling had zij een nota geschreven waarin ze aangaf waarom het surrealisme volgens haar een bijzonder accent in het aankoop- en tentoonstellingsbeleid van het museum moest krijgen.¹⁹ Een belangrijk argument was dat het museum over enkele werken beschikte van Jheronimus Bosch. In navolging van Alfred H. Barr Jr., oprichter en voormalig directeur van het Museum of Modern Art (MoMA) in New York, beschouwde zij Bosch als een van de belangrijkste 'voorvaders' van de surrealistenaars.²⁰ Barr had in 1936-1937 de legendarische tentoonstelling *Fantastic Art. Dada, Surrealism* in het MoMA georganiseerd, waarin diverse oude meesters als voorgangers van het surrealisme werden gepresenteerd.²¹ Hammacher was ervan overtuigd dat het Rotterdamse museum middels de door haar gewenste koersverandering een soortgelijk verband tussen de collecties oude en moderne kunst kon leggen. Bovendien zou het museum zich met dit beleid van andere landelijke instellingen kunnen onderscheiden: het surrealisme ging over het algemeen aan hun programma voorbij. Het Gemeentemuseum Den Haag hield zich voornamelijk bezig met het oeuvre van Piet Mondriaan, het Van Abbemuseum in Eindhoven legde het accent op de vooroorlogse abstracte kunst en het Stedelijk Museum in Amsterdam volgde de meest recente ontwikkelingen op het gebied van de popart. Hammacher wilde dit aanbod uitbreiden door regelmatig een tentoonstelling aan het surrealisme te wijden. Van de gemeente verlangde zij extra financiële middelen zodat zij haar koers tevens tot uitdrukking kon brengen in het aankoopbeleid.²²

Afb. 45



Salvador Dalí en Renilde Hammacher-Van den Brande tijdens de opening van de Dalí-tentoonstelling, 1970

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Afb. 46



Tijdens de Dalí-tentoonstelling (1970-1971) vormde zich dagelijks een lange rij voor de ingang van het museum

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Deze publicatie is verschenen bij de tentoonstelling *Gek van surrealisme. Dalí, Ernst, Magritte, Miró... uit de collecties van Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller en Ulla en Heiner Pietzsch* Museum Boijmans Van Beuningen, 11 februari – 28 mei 2017

museum van boijmans beuningen

Surreal Encounters: Collecting the Marvellous... Works from the Collections of Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller, Ulla and Heiner Pietzsch Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 4 juni – 11 september 2016



Surreale Begegnungen: Dalí, Ernst, Miró, Magritte... aus den Sammlungen Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller, Ulla und Heiner Pietzsch Hamburger Kunsthalle, 6 oktober 2016 – 22 januari 2017

HAMBURGER KUNSTHALLE

CONCEPT EN EINDREDACTIE
Saskia van Kampen-Prein

SAMENGESTELD DOOR
Annabelle Görgen
Keith Hartley
Saskia van Kampen-Prein

AUTEURS
Dawn Ades
Richard Calvocoressi
Désirée de Chair
Elizabeth Cowling
Hubertus Gassner
Annabelle Görgen
Keith Hartley
Saskia van Kampen-Prein
Antony Penrose

TEKSTREDACTIE
Esmee Postma

ASSISTENTIE
Katinka Duffhuis

VERTALING
ENGELS-NEDERLANDS
Arjen Mulder en Maaïke Post

VERTALING
DUITS-NEDERLANDS
Bookmakers Vertalers

PRODUCTIE
Sabine Terra

ONTWERP
Esther de Vries

DRUKKER
Art Libro / Drukkerij Roelofs,
Enschede

BINDER
DDMC, Raalte

CASSETTE
Van Kilsdonk Packaging, Nijmegen

© 2017 Museum Boijmans
Van Beuningen, Rotterdam / de
kunstenaars, de auteurs en de
fotografen

ISBN 978-90-6918-297-1

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke manier dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

UITGEVER
Museum Boijmans Van Beuningen
Museumpark 18-20
3015 CX Rotterdam
T +31 (0)10 4419400
F +31 (0)10 4360500
info@boijmans.nl
www.boijmans.nl

Deze publicatie en de tentoonstelling
zijn mede mogelijk gemaakt door:



BankGiroLoterij FONDS 21 VSBfonds, iedereen doet mee PRINS BERNHARD CULTUURFONDS ZABAWAS Stichting Bevordering van Volkskracht ktHein, fonds E6 SVR

Boijmans
Business
Club

ROTTERDAM
PARTNERS UITTENTONSTELLING
ROTTERDAM

Gemeente Rotterdam

Stichting voor het Cultureel Erfgoed
Rotterdam