JULES SCHMALZIGAUG

1882 - 1917

Jules Schmalzigaug. *Volume + Luce: Il sole batta sulla chiesa della Salute*. Venetië, 1914. *Volume en licht: De zon schijnt op de della Salutekerk*, Venetië, 1914. Privéverzameling

JULES SCHMALZIGAUG

1882 - 1917

PETER J.H. PAUWELS

RONNY VAN DE VELDE

LUDION

Walter, Herman en Jules Schmalzigaug. Antwerpen, ca. 1890

JULES SCHMALZIGAUG
1882 - 1917

Steeds op zoek, soms twijfelend, vaak ongerust
Herman Schmalzigaug

Veel jeugd, veel kunstgevoel, veel fantasie, misschien te veel voor het nuchtere leven. Maar ook het Noodlot: dat juist toen de schepping zich ontplooide, haar stam gebroken werd. Helaas, hetgeen overblyft is weinig, waar de hoop zo groot was.
Walter Schmalzigaug

Walter m'a souvent contredit et trouvait exagérée mon animosité contre mes collègues nationaux ; pourtant, c'est un sentiment fort naturel quand quelque chose ne vous satisfait pas, de désirer ardemment autre chose et voici que je trouve absolument le milieu que je cherchais.
Jules Schmalzigaug, 20 november 1910

Comme c'est enrageant, mais vraiment enrageant ! de penser que chaque fois, mais chaque fois que je me sens bien en train pour le travail, que je sens la machine en marche et que je réalise à vue d'œil les progrès – voilà … crac ! Un empêchement bête, stupide qui me repousse en arrière. J'étais si content, si heureux à Venise car jamais je ne me suis mieux senti en forme pour peindre.
Je travaillais du matin au soir et, tel que je suis – cela ne donne pas tout de suite des résultats. Je cherche autour de la chose, je contourne mon sujet et puis lentement j'élabore, j'en dégage quelque chose. C'est après six études peintes d'après l'église S. Marc, je commence maintenant à voir le tableau que je veux en faire, je me sens moralement plein d'ardeur et voilà, tout à coup, ma résistance physique qui jusqu'ici, fut excellente, m'abandonne. C'est trop, trop bête.
Jules Schmalzigaug, 9 juli 1912

Herman,Walter en Jules Schmalzigaug, Antwerpen, ca. 1900.
Archief Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen.
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Peter J.H. Pauwels / Adriaan Gonnissen / Ronny en Jessy Van de Velde

INLEIDING

'Une soirée inoubliable, d'un ordre artistique et intellectuel des plus élevés, et hélas trop rare', zo beschreef Ray Nyst in *La Belgique artistique et littéraire*[1] de debatavond die de schilder William Jelley op 4 juni 1912 organiseerde in de Brusselse galerie van Georges Giroux.
Daar liep tussen 20 mei en 5 juni 1912 de tentoonstelling *Les peintres futuristes Italiens*, de eerste manifestatie van het futurisme in België.
Jelley had naar eigen zeggen achthonderd uitnodigingen voor de avond verstuurd. Ongeveer tweehonderd toehoorders, voornamelijk mensen uit het artistiek milieu, kwamen opdagen om Filippo Tommaso Marinetti en Umberto Boccioni, twee van de grote leiders van de revolutionaire Italiaanse kunstbeweging, te horen.
Zoals te verwachten vonden de meesten in het publiek het allemaal maar één grote *fumisterie*. Dat was allicht ook de mening van de meerderheid die de tentoonstelling bezocht. Franz Hellens vond het, terloops in een recensie van het veel bravere Brusselse Lentesalon, allemaal 'incoherent', 'hysterisch' en 'kinderachtig', zeker met al de scheldtirades van de 'Attila de Hun'-achtige leider tegen de vroegere kunst en traditie.[2]
Ensor beschreef de tentoonstelling in een brief aan zijn Antwerpse vriendin Emma Lambotte, wat uit de hoogte, als 'très amusante'[3].
De grote kunstcritici bleven weg op de debatavond. Er werd dan ook zo goed als niets over geschreven in de Belgische pers of kunstbladen.
Zelfs Nyst moest toegeven: 'Bien que j'aie passé six jours dans la fièvre de cette nouveauté et même à cause de cela, j'estime que le Futurisme ouvre des horizons trop entièrement neufs et trop complétement originaux, pour pouvoir en discourir sans une initiation bien plus longue encore, tant le Futurisme est quelque chose de lointain et d'étrange'.[4]
Bij die eerste kennismaking moest hij bekennen dat hij toch nog altijd meer kon genieten van het werk van de grote oude meesters.
'Mais les futuristes me font sentir que Titien est d'un monde ancien, et que les pointillistes, eux aussi, sont d'un monde ancien, tandis qu'eux, ils ouvrent des perspectives encore vierges à nos regards.'[5]
De nieuwe beweging zette aan tot nadenken, zeker hoe een snel veranderende samenleving nood had aan een nieuwe kunst.

De Antwerpse schilder Jules Schmalzigaug, de eerste en uiteindelijk enige echte futurist die België zou voortbrengen, woonde de avond niet bij.
Hij was zelfs niet in België, maar had zich anderhalve maand eerder in Venetië gevestigd.
Maar hij had de futuristische tentoonstelling in februari van dat jaar in de galerie Bernheim-Jeune in Parijs gezien en er ook de lezing van Marinetti, en het tumult dat er op volgde, meegemaakt. En hij was net zo in de war als Nyst.
Als jonge man had Schmalzigaug een grote bewondering voor de oude Italiaanse schilderkunst van het quattrocento. Hij volgde sinds 1910 in Parijs les bij Lucien Simon en vertoefde in de traditionele kringen van Charles Cottet en Emile René Ménard, bij wie hij regelmatig te rade ging.
Het duurde nog een jaar voor hij zich in de late lente van 1913, aangemoedigd door nieuwe contacten in Venetië volop in de nieuwe beweging gooide en begon te experimenteren.
In een paar maanden tijd produceerde hij een aantal merkwaardige schilderijen, tintelend van beweging en kleur, en slaagde hij erin door te dringen tot de belangrijke figuren van het futurisme: Gino Russolo, Umberto Boccioni, Giacomo Balla en Enrico Prampolini.

Hoewel Schmalzigaugs werk baanbrekend was en hij in mei 1914, samen met Italiaanse, Russische, Engelse en Amerikaanse kunstenaars, zes schilderijen tentoonstelde op de *Esposizione libera futurista internazionale* in de Galleria Sprovieri in Rome, duurde het lang voor dit in eigen land erkend werd.
Dat hij zijn belangrijkste werk gedurende de laatste vier jaar van zijn leven in het buitenland maakte en zelfs daar nauwelijks tentoonstelde was hier niet vreemd aan.
Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog deed hem noodgedwongen uit Italië terugkeren en verbrak het contact met zijn strijdgenoten.
Daarop volgde een ballingschap in Nederland, waar hij zich in mei 1917, amper 34 jaar, van het leven beroofde.

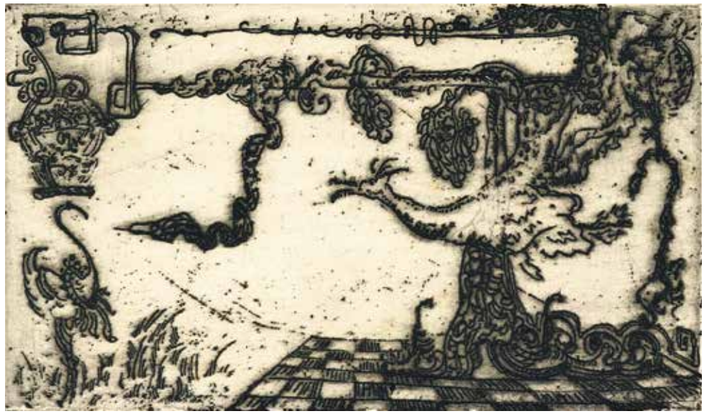
Vijf jaar na zijn overlijden eerde de Antwerpse kring *Kunst van Heden* op het Lentesalon van 1923 haar voormalig secretaris met een aparte sectie schilderijen, pastels en tekeningen. Zij waren zowel in Venetië als in Nederland tot stand gekomen.
Schmalzigaugs werk liet geen grote indruk na, niet bij de Belgische avant-garde kunstenaars, die ondertussen het futurisme al achter zich gelaten hadden en al zeker niet bij het grote publiek.
Avedez beschreef het in *Ons Land* als 'ziekelijk, ongenietbaar en onmogelijk dilettantisme : louter dynamische excentriciteiten waarop de duivel zelf zich had gek gekeken.'[6]

In tegenstelling tot de eveneens tijdens de Grote Oorlog in Nederland overleden Rik Wouters, die op dezelfde tentoonstelling van *Kunst van Heden* geëerd werd, werd Schmalzigaug vergeten.
Michel Seuphor droeg hem nog zijn *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande* op, dat hij in 1929 in Lissewege geschreven had, het West-Vlaamse dorp waar ook Schmalzigaug een tijdje gewerkt had.
Het duurde veertig jaar voor hij door Maurits Bilcke, die met Seuphor aan een voor de herwaardering van de vroege Belgische modernistische avant-garde essentieel boek samenwerkte, terug opgevist werd. Zijn bijdrage in *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* stond evenwel vol fouten.[7]

Daarna werd het weer twintig jaar stil tot de Antwerpse galeristen Ronny en Jessy Van de Velde zich begonnen te interesseren in de kunstenaar.
Hierin werden ze gevolgd door Phil Mertens, departementshoofd van het Museum voor Moderne Kunst in Brussel die in 1984 een eerste monografie aan de kunstenaar wijdde[8], het jaar daarop gevolgd door een eerste grote museale retrospectieve van zijn werk. Deze was aansluitend, in gereduceerde vorm, ook te zien in Het Prinsenhof in Delft en De Commanderie van St. Jan in Nijmegen.
De herontdekking van de kunstenaar werd gevolgd door de opname van zes van zijn werken in de grote tentoonstelling *Futurismo & Futurismi* die Pontus Hultén in 1986 in het Palazzo Grassi in Venetië samenstelde.
In 2003 hingen twee schilderijen van Schmalzigaug in de belangrijke door het Musée d'Orsay in Parijs georganiseerde tentoonstelling *Aux origines de l'abstraction*. Zij hingen in de sectie 'Orphisme' naast werken van internationaal erkende meesters Giacomo Balla, Gino Severini, Frantisek Kupka, Nathalia Gontcharova en Robert en Sonia Delaunay.
Het duurde evenwel nog tot de jaren 2010 voor de belangstelling voor Schmalzigaug in een stroomversnelling kwam door het gedreven en minutieus onderzoek van Valerie Verhack, dat resulteerde in een nieuwe tentoonstelling in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel in 2010 en een begeleidend, overvloedig geïllustreerd cahier.[9] Haar onderzoek zal ongetwijfeld de basis blijven voor elke nieuwe research rond de Antwerpse kunstenaar.
Drie jaar daarna werden de eerste drie zalen van de grote overzichtstentoonstelling over het Belgische modernisme in het Museum voor Schone Kunsten in Gent gewijd aan de drie grote protagonisten van de avant-garde die buiten hun eigen land tot een radikale vernieuwing waren gekomen: Jules Schmalzigaug, Georges Vantongerloo en Marthe Donas, toevallig of niet drie Antwerpenaars.
Daarop volgde in 2016 de door Adriaan Gonnissen in MuZEE in Oostende, gecurateerde tentoonstelling *Jules Schmalzigaug en het kookboek van het futurisme*, met bijgaande catalogus, waarin zijn futuristische werk voor het eerst geconfronteerd werd met dat van zijn Italiaanse collega's.[10]
Het resultaat van Gonnissens onderzoek naar Schmalzigaugs deelname aan de *Esposizione libera futurista internazionale* in de Romeinse Galleria Sprovieri in de lente van 1914 en zijn 'panchromie'-onderzoek in Den Haag, wordt hier voor het eerst gepubliceerd.
Ondertussen bogen ook internationale specialisten als Giovanni Lista, Willard Bohn, Maria Elena Versari en Fabio Benzi zich over Schmalzigaugs futuristische connecties.

Deze nieuwe publicatie volgt Schmalzigaug in zijn omzwervingen doorheen het artistieke Europa van de eerste twee decennia van vorige eeuw.
Zij belicht zijn jeugdjaren in het geraffineerde milieu van de hoge burgerij in Antwerpen, zijn vroeg contact met kunst in Duitsland, zijn eerste stappen in België en de lange reis die hij doorheen Italië maakte met zijn vriend Walter Vaes. Schmalzigaug speelde vanaf eind 1907 als secretaris een rol in de belangrijke Antwerpse kunstkring *Kunst van Heden*. Hij schreef kunstkritieken voor de tijdschriften van de broers Buschmann en tekende en schilderde een tijd in Brugge en Lissewege.
In 1910 vestigde hij zich in Parijs, waar hij twee jaar vertoefde in de kringen van de toen internationaal geprezen kunstenaars van *La bande noire*: Charles Cottet, Lucien Simon en Emile René Ménard en deel nam aan de Salons van de *Société nationale des Beaux-Art* en van de *Société des artistes indépendants*.
In de war gebracht door een bezoek aan de eerste belangrijke tentoonstelling van de Futuristen in Parijs keerde hij in 1912 terug naar Venetië, waar hij de beste jaren van zijn korte leven doorbracht. De Eerste Wereldoorlog dreef hem vervolgens naar Den Haag, waar zijn carrière op dramatische wijze eindigde in de lente van 1917.

Daarnaast brengt deze publicatie voor het eerst een catalogue raisonné van het gehele œuvre van Schmalzigaug, het resultaat van de passionele, decennia-lange zoektocht van Ronny en Jessy Van de Velde. Gehoopt wordt dat deze verdere stap in het Schmalzigaug-onderzoek, een getalenteerd Belgisch kunstenaar opnieuw de plaats in de internationale avant-garde van zijn tijd zal geven die hem toekomt.
Peter J.H. Pauwels



Jules Schmalzigaug. *Grotesken, JS*, ets. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Mathilde en Emile Schmalzigaug, ca. 1885

KIND VAN HET VERFIJNDE ANTWERPS-DUITSE BÜRGERTUM 1882-1904

Schmalzigaug was een kind van het verfijnde, cosmopoliete en intellectueel en artistiek geinteresseerde *Bürgertum* van de negentiende eeuw.
Zijn Duitse vader, Emile Schmalzigaug, had zich vanuit Baden-Württemberg in de op dat ogenblik zich economisch sterk ontwikkelende havenstad Antwerpen gevestigd.
De Schmalzigaugs waren oorspronkelijk postmeesters en runden het hotel *Goldener Falke* in Heilbronn, waar de paarden van de postkoets konden gewisseld worden. Emile zag, zeker toen de spoorweg zijn opgang maakte en Heilbronn niet aandeed, weinig toekomst in het hotel. Het werd overgenomen door één van zijn twee zusters.
Hij was in Antwerpen, net zoals sommige andere Duitse families die zich daar specialiseerden in de handel in koloniale waren, rijk geworden in de koffiegroothandel.
Op 22 april 1876 huwde hij in de protestantse kerk aan de Lange Winkelstraat met de katholieke Mathilde Mayer. Zoals hun jongste zoon zich later zou herinneren waren geen van beide erg practiserend.[11]
Het bevestigt in elk geval dat de Schmalzigaugs niet Joods waren, zoals wel eens geopperd werd.
Mathilde was de enige dochter van Sigismond Mayer en Catherine Vanderborgt. Mayer leidde in Antwerpen een succesvolle drukkerij die zich specialiseerde in lithografie. Ook de Mayers behoorden tot de hogere burgerij. Mathilde had geen broers of zussen, maar drie ooms: een bankier, die redelijk vroeg overleed en zijn geld naliet aan de familie, een dokter en een wat excentrieke avonturier, die nog deelgenomen had aan de rampzalig geeindigde expeditie van Maximiliaan van Habsburg en zijn Belgische echtgenote Charlotte in Mexico.[12]

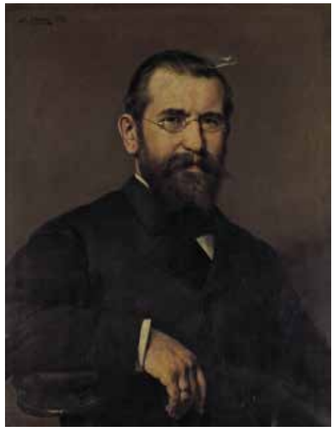
Als huwelijksgeschenk kreeg Mathilde van haar ouders een herenhuis aan de Lange Leemstraat 7, waar het nieuw koppel onmiddellijk ging wonen.
Hier werden hun drie zonen geboren: Julius of Jules, de oudste, op 26 september 1882, Walter en Herman, respectievelijk in 1886 en 1889.
Bij het overlijden van Mathildes moeder kwam het grote familiehuis van de Mayers aan de Jezusstraat 17, vlak bij de Meir vrij.[13]
De Schmalzigaugs namen er hun intrek in 1895, toen Jules dertien jaar was.
Het was naar dit adres, vanaf 1911 met huisnummer 13, dat de grote correspondentie aan brieven en kaartjes zou gericht worden waarmee een groot deel van Jules Schmalzigaugs leven en van zijn artistieke verzuchtingen tot 1914 gereconstrueerd kan worden.
Het *Hôtel particulier* van de Schmalzigaugs, gebouwd in hoefijzervorm, had een facade van achttien meter met zeven grote ramen op de eerste verdieping en twee vleugels die op de tuin gaven. Een *porte cochère* leidde met een gang naar een koetshuis achter in de tuin, waar ook de stallen ondergebracht waren.[14] Het was een typische woning van de hogere burgerij uit het einde van de negentiende eeuw, rijkelijk bemeubeld en gestoffeerd. In één van zijn brieven verwees Jules niet zonder enige trots naar het uitzonderlijke, authentieke empire-meubilair in het tweede salon dat zoveel meer klasse had dan de kopies waarmee tal van andere families uit hun vriendenkring zich omringden. Daarmee verwees hij waarschijnlijk naar de meubels die het steeds befaamdere decoratie-bedrijf van de gebroeders Franck leverde aan hun gefortuneerd Antwerps cliënteel van reders, groothandelaars en bankiers. Het grootste gedeelte van dit cliënteel, waaronder de families Osterrieth, Kreglinger, Speth, Grisar en Fester, had net als de Schmalzigaugs Duitse origines. Zij speelden een belangrijke rol in het culturele leven van de hoge burgerij in de havenstad. Daarbij profileerden zij zich als mecenas, legden kunstverzamelingen aan en organiseerden in hun opulente herenhuizen concerten en lezingen. Deze franstalige *beau monde* trof elkaar regelmatig in de salons van de *Cercle artistique et littéraire*, op de concerten van de *Société de Musique* en op de *Royal Yacht Club d'Anvers*.

Ook Mathilde en Emile Schmalzigaug waren geïnteresseerd in cultuur.
Ze lazen veel, bezochten het theater en tentoonstellingen[15] en ontvingen kunstenaars, waaronder Karel Ooms (1845-1900) die hun portretten schilderde.
Ze bezaten ook werken van Constantin Meunier (1831-1905)[16], van Jakob Smits (1856-1928), met wie ze een nauwe band hadden en van tal van andere schilders, die gestudeerd hadden of les gaven aan de Antwerpse academie als Frans van Kuyck (1852-1915). Later werden ze beschermend lid van de kring *Kunst van Heden*.
Zoals de meeste rijke families van de Duitse kolonie van Antwerpen leunden ze volledig aan bij de Franstalige hoge bourgeoisie, waarmee ze zich door de jaren heen gemengd hadden.

Emile Schmalzigaug, ca. 1860-1865

Jules Schmalzigaug, ca. 1885

Karel Ooms (1845 -1900). *Portret van Mathilde en van Emile Schmalzigaug*. Verzameling Thierry Malgaud, Corroy-le-Grand.



Jules Schmalzigaug, ca. 1889-1890

Overtuigd liberaal en anti-klerikaal, stuurden ze hun kinderen niet naar de Duitse protestantse school of naar een katholiek college maar naar het Atheneum in Antwerpen.
Op initiatief van hun moeder kregen de oudste twee broers al zeer vroeg tekenonderricht[17], wat eerder gebruikelijk was voor meisjes in de burgerij, maar niet zo voor jongens. Waarschijnlijk had zij het tekentalent van haar oudste zoon opgemerkt. Ook de jonge Edgard Wiethase (1881-1965), die een jaar ouder was dan Jules en later één van de laatste grote Belgische dierenschilders zou worden volgde deze lessen. Het zou kunnen dat zij gegeven werden door de landschaps- en marineschilder Florent Isenbaert (1827-1898), die net als de Schmalzigaugs deel uitmaakte van de Antwerpse hogere klasse.
In een brief van 1898 betreurde Schmalzigaug diens overlijden en het feit dat hij dus geen les meer van hem zou krijgen.[18]
Jules' jongste broer Herman herinnerde zich dat hij een kind vol fantasie was, dat zijn eigen interpretaties verkoos boven wat hem op school geleerd werd. In het bijzonder in wiskunde had hij veel bijles nodig.[19] Maar hij was opmerkelijk goed in talen: van thuis uit sprak hij vloeiend Frans en Duits, op zijn twintigste leerde hij Latijn. Hij sprak later ook Italiaans, en wat minder Engels. Hij lijkt echter een groot misprijzen gehad te hebben voor het Nederlands, wat zowel bevestigd werd door Herman Schmalzigaug[20], als door opmerkingen die af en toe in zijn brieven opduiken.

In 1896, stelde men bij de veertienjarige Jules een vergroeiing van de wervelkolom vast.[21]
De familie was ondanks haar vestiging in Antwerpen in nauw contact gebleven met haar Duitse verwanten in Karslruhe en München.
Vader Schmalzigaug had overigens de Duitse nationaliteit behouden. De zonen kozen er later voor om Belg te worden.
Waarschijnlijk raadde de familie aan de jongen in Duitsland, dat veel verder stond in die zaken, te laten behandelen.

De *Orthopädisch-Gymnastische Heilanstalt*, in 1887 gesticht door dokter Richard Paschen had zich met de jaren in Dessau ontwikkeld tot een instituut van eerste rang, Het complex van gebouwen lag in een grote mooi onderhouden tuin en bezat naast logement, onderzoeksruimtes en damp- en zwembaden ook verschillende lees- en conversatiezalen, waar regelmatig lezingen en muzikale opvoeringen georganiseerd werden.[22] Ook werden er af en toe gemaskerde bals georganiseerd.[23]
Het instituut stond, zo maakte het bekend in mooi vormgegeven en geïllustreerde advertenties in belangrijke tijdschriften waaronder *Simplicissimus*[24], aan de top met zijn nieuwe therapieën voor ontstekingen, breuken, verkrommingen, rugproblemen en kinderverlamming. Hiermee kon zonder operatie zelfs voor moeilijke gevallen nog een oplossing gevonden worden.
Men kon er onderzocht worden met röntgenstralen, electrisch gemasseerd en behandeld worden met de nieuwste speciale apparaten zonder dat de patiënt in bed moest liggen. Daarbij behoorden baden, gymnastiek en een speciaal dieet tot de therapie. Zo beschreef de jonge Jules op 29 januari 1898 in de eerste brief aan zijn ouders die bewaard gebleven is, een sessie in het dampbad: 'Cette machine consiste en une caisse ouverte en haut et recouverte de jour. À l'intérieur de cette caisse se concentre la vapeur. On se couche sur la joue et l'on est recouvert d'une toile cirée jusqu'à la gorge de sorte que la tête ne recoive pas de vapeur. On reste ainsi une demi-heure, puis on passe dans un bain de 30° que l'on refroidit jusqu'à 20°. Puis sous une douche de 20° refroidie jusqu'à 16°, après quoi suit la friction et c'est fini.'[25]

Paschen's Heilanstalt mikte duidelijk op een begoed internationaal cliënteel, vermits er ook brochures beschikbaar waren in het Frans, Engels, Spaans en Russisch.
Het grote voordeel van het instituut was dat er voor jonge patiënten tijdens de behandeling speciaal schoolonderricht werd gegeven, zodat ze niet achter zouden geraken.
Er was onderwijs door leraars en leraressen in verschillende talen.

Eén van die leraars was de landschapsschilder Paul Riess (1857-1933), die zijn opleiding had genoten aan de academie van Weimar en in 1889 een zilveren medaille had ontvangen op een tentoonstelling in het Crystal Palace in Londen. Riess had zich in 1896 in Dessau gevestigd, waar hij lid was geworden van de *Dessauer Pleinairisten* en een zekere lokale bekendheid verwierf. Er verschenen ook vignetten van hem in het Kunstblad *Jugend*.
Het was Riess, die het artistieke talent van de jonge Schmalzigaug opmerkte.

Het moet bijzonder goed geklikt hebben tussen leerling en leraar, vermits deze bereid was de ouders in Antwerpen een brief te schrijven waarin hij het potentieel van de jongen prees en opperde

Antwerpen, ca. 1890, Foto, Suikerrui met zicht op de Kathedraal

Antwerpen, ca. 1890. Foto Meir en links Jezusstraat
Jezusstraat 17 was het familiehuis van Jules Schmalzigaug

Jules Schmalzigaug. Schetsboek, ca. 1900-1903. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

dat hij verder diende te gaan in de kunst.[26] Hij bleek ook bereid te zijn om zijn leerling bij hem in huis te nemen.
Schmalzigaug wilde in het midden van 1899 blijkbaar al weg bij Paschen's om zich volledig op kunstonderricht toe te spitsen.
De ouders waren hier in het begin niet zo mee opgezet. Zij vonden dat hun zoon beter zijn middelbare studies kon afmaken. Bovendien was het niet zo fatsoenlijk om het instituut zo maar te verlaten, zeker daar de behandeling nog niet volledig afgehandeld was. 'Il ne faut oublier que tu n'es pas guéri et que l'esprit à ses droits, ton corps en a malheureusement aussi. Sois raisonnable et agis sagement.'[27]
Het conflict tussen lichaam en geest zou jammer genoeg een constante blijven en Schmalzigaug blijven achtervolgen, zijn korte leven lang.

Maar de jongen bleef koppig aandringen en eind oktober gaf Mathilde Schmalzigaug haar zoon uiteindelijk de toestemming om het instituut te verlaten, toch hopend dat hij het zich niet zou betreuren.
Begin 1900 verbleef Schmalzigaug nog een tijd in het *Hessing's Institut* even buiten Dresden.[28] Dit werd geleid door drie broers en een zus. Het corset dat hun vader, de gerenomeerde dokter Hessing, had ontworpen en dat Schmalzigaug lang bleef dragen, bleek overigens beter de ontwikkeling van de rug te ondersteunen dan dat van Paschen.
De jonge student bezocht in Dresden de Gemäldegalerie, waar hij onder de indruk kwam van Raphaels beroemde *Sixtijnse Madonna*, die hem zo anders overkwam dan in de duizenden kopies die er van gemaakt waren. Hij bewonderde ook de schilderijen van Rubens, Correggio en Van Dyck. De schilderijen die na Raphael en Rubens gemaakt waren vond hij maar van twijfelachtige smaak en 'zonder coloriet'. 'Ce n'est que dans les maîtres modernes que l'art commence à revivre et à recevoir de nouveau un peu de l'éclat de coloris des anciens maîtres. Il y a des tableaux de Böcklin, Klinger, Thoma, Vogler dont le coloris est magnifique et dont la conception recommence à prendre le sérieux si longtemps perdu sous la régence du goût corrompu de l'empire et du commencement de ce siècle, où la peinture s'abaissait à faire de mauvais tableaux de genre pour le mauvais goût du public.[29]
Na zijn verblijf in Dresden keerde Schmalzigaug terug naar Dessau, waar hij verder oefeningen deed in het *Institut Zander* om van het vervloekte corset af te geraken.

Op het einde van het jaar daarvoor hadden Emile en Mathilde Schmalzigaug zich er uiteindelijk bij neergelegd dat hun zoon voor een artistieke carrière koos. 'Tu sais que notre intention a toujours été de laisser à nos enfants le choix de leur carrière.'[30] Dat ze, zeker voor hun milieu, bijzonder ruimdenkend waren blijkt uit het feit dat ze hun zoon niet verplichtten om in de familiezaak te stappen of te kiezen voor iets waar fortuinen mee te verdienen waren. Openstaan voor kunst en kunstenaars was één ding, een zoon kunstenaar hebben was uiteraard iets volledig anders.

Vanaf het najaar 1900 woonde Schmalzigaug effectief in bij Professor en Frau Riess en hun twee dochtertjes. Naast de privélessen tekenen en schilderen van Riess, volgde hij ook twee avonden in de week een opleiding tekenen naar levend model.[31]

Riess was ook bereid zijn leerling mee te nemen naar andere Duitse steden.[32]
Zo bezochten ze Karlsruhe, waar Schmalzigaug nog beter het werk van Hans Thoma (1839-1924), dat hij voor het eerst in Dresden gezien had, kon bestuderen. In een brief aan thuis noemde hij Thoma onomwonden 'le plus grand peintre d'aujourd'hui, qui n'a nulle part son égal.' 'C'est un maître qui peut hardiment prétendre son rang à côté des maîtres anciens et qui a même surpassé Albrecht Dürer comme coloriste, mais lui l'égale comme finesse de dessin et grandeur de conception. Lui et Böcklin, qui vient de mourir seront probablement nommés plus tard les plus grands de ce siècle.'[33]
Het dient gezegd dat Thoma, na zijn solo-tentoonsteling in het Münchner Kunstverein in 1890 in Duitsland inderdaad algemeen erkend werd als één van de meest aanzienlijke eigentijdse kunstenaars.
Ook de schilderijen van Arnold Böcklin (1827-1901), die hij op zijn bezoek met Riess in Berlijn zag maakten opnieuw indruk.[34]

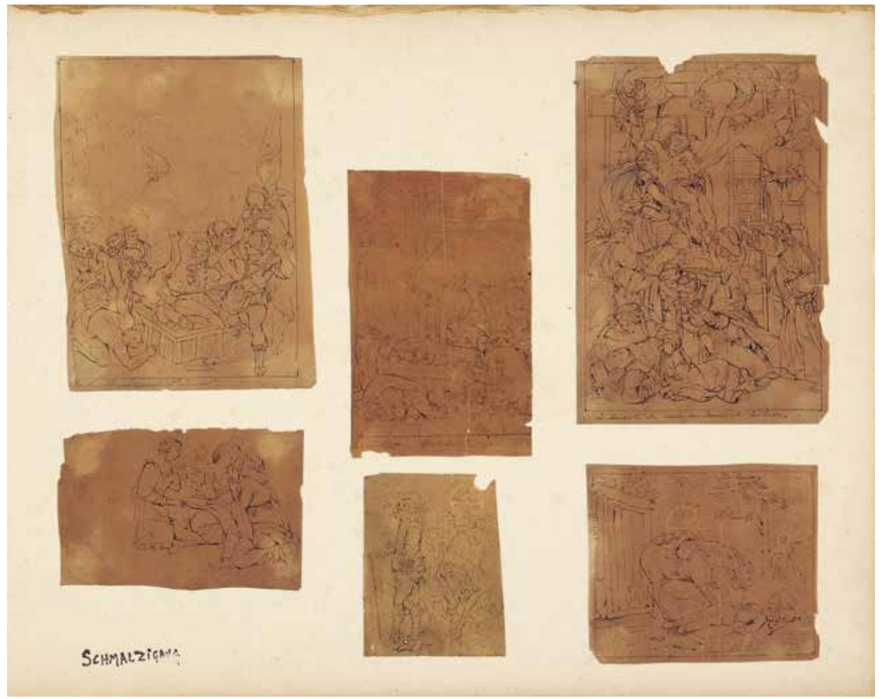
In november 1900 deed Schmalzigaug mee aan een wedstrijd voor decoratie-ontwerpen voor gasketels in moderne stijl. Deze was uitgeschreven door de *Deutschen Continental-Gaz-Gesellschaft*, die haar zetel en fabrieken in Dessau had. Het was veel werk, maar zijn inzending werd uiteindelijk niet bekroond.[35]

Paul Riess (1857-1933) en Jules Schmalzigaug, ca. 1900

Arnold Böcklin (1827-1901). *Zelfportret*, 1872. Verzameling Alte Nationalgalerie, Staatliche Museum zu Berlin

Paul Riess met familie en leerlingen.
Rechts Jules Schmalzigaug, ca. 1900-1901
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. Uit Schetsboek, ca. 1900-1903. *Schetsen naar oude meesters.* Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug
Vrouw in de tuin, Wechelderzande, ca.1904
Privéverzameling, Antwerpen

Paul Riess (1857-1933). *Landschap*

Adriaan-Joseph Heymans (1839-1921), *Heidelandschap*

Adriaan-Joseph Heymans (1839-1921). *Hemel bij maanlicht*. Verzameling KMSKB, Brussel

Het toont aan hoe Riess zijn leerling interesseerde voor decoratieve kunst en hem duwde in de richting van industriële kunst.
Riess had hier duidelijk veel aandacht voor, zeker nu hij in Dessau een nieuw Kunstverein wenste op te richten.
In het kader hiervan nodigde hij Peter Jessen (1858-1925), de directeur van het Berlijnse Kunstgewerbe Museum uit een lezing te komen geven.
De nieuwe kunstkring met eigen tentoonstellingsruimte moest een centrum worden voor de eigentijdse kunst.[36]
De jonge Schmalzigaug volgde Riess' plannen op de voet en woonde tal van avonden bij waarin deze uitgewerkt en besproken werden.
Het was de eerste maal dat hij geconfronteerd werd met de praktische beslommeringen van een artistieke kring. Enkele jaren later zou hij eerst als tweede secretaris, dan als secretaris van de Antwerpse kring *Kunst van Heden* hier van nabij mee te maken krijgen.

Riess zocht subsidies voor zijn ideeën bij de vele rijke industriëlen, die zich ondertussen in Dessau gevestigd hadden.
Daarbij botste hij echter al snel op Adolf von Oechelhaüser (1852-1923), professor kunstgeschiedenis aan de Technische Hochschule in Karslruhe en telg van een in Dessau belangrijke, in de adelstand opgenomen familie van ondernemers. Diens vader en broer waren directeur van de Deutschen Continental-Gas-Gesellschaft, waarvoor Schmalzigaug nog net een ontwerp had ingezonden. De von Oechelhäusers, die zowel politiek als cultureel betrokken waren – zo zetelde de vader in de Reichstag en stichtte hij het Duitse *Shakespeare-Gesellschaft* in Weimar – investeerden veel geld in de onderneming en vonden het dan ook normaal dat hun zoon en broer er aan de leiding van zou komen.
Het kabaal dat daarmee ontstond overtuigde Riess om Dessau een tijdje achter zich te laten en uiteindelijk in maart 1901 te vertrekken.
Dit stelde Schmalzigaug voor het probleem dat hij geen logies en geen leraar meer zou hebben.
Hij was Riess' enige leerling, geweest wat geleid had tot een intensief samenwerken; toch miste hij het contact met en de uitdaging van andere leerlingen.
Dessau was daarenboven uiteindelijk maar een klein provinciestadje.
Samen bekeken ze de mogelijkheden. Riess drong aan op een verdere opleiding in Duitsland. Darmstadt had zich ontwikkeld tot de voornaamste kunststad voor decoratieve kunst, maar had nog geen opleiding. In München waren de professoren, althans volgens Riess, te oud. Dresden leek hem te conventioneel en Stuttgart eveneens. [37]
Karslruhe en Berlijn waren veruit het interessantste. Tot februari kon men werk inzenden om dan na aanvaarding, het volgende academiejaar te beginnen.
De keuze viel uiteindelijk op Karlsruhe.
Hierop besloot Schmalzigaug op het einde van de winter naar Antwerpen terug te keren, waar hij, in tegenstelling tot in Duitsland, aan de academie nog tijdens de loop van het studie jaar les kon volgen.[38]
Voor hij naar België reisde, ging hij nog eens naar Berlijn, speciaal om de schilderijen van Arnold Böcklin (1827-1901) te bewonderen.[39]
In Berlijn kon hij logeren bij zijn nicht Fanny Cron, dochter van Tante Sophie, die gehuwd was met Ernest Oelschläger, ingenieur bij Siemens, op dat ogenblik één van de belangrijkste electricteitsfabrieken van Duitsland.[40]

Na jaren in Duitsland viel de terugkeer naar Antwerpen tegen.
De opleiding aan de academie zinde hem niet. Hij voelde er zich beknot.
Het is in die maanden dat Schmalzigaugs afkeer voor de mentaliteit in de Scheldestad kiemt. In latere jaren zou hij er altijd blijven op schimpen.
Hij waardeerde er eigenlijk alleen Adriaan-Joseph Heymans (1839-1921), met wie hij nauwer contact zocht.
De Kempense landschappen van Heymans met hun subtiele toonwaarden, eerder dikke verfopbreng en grijze harmonien waren meer verbonden met de schilderkunst van Corot en Boudin, dan met die van de impressionisten. Heymans had Corot persoonlijk opgezocht en was in Frankrijk ook onder de indruk gekomen van het werk van Daubigny.
Van Corot onthield hij de uitspraak dat het schone in de kunst de waarheid was, gedrenkt in de indruk die de kunstenaar gekregen had bij het aanschouwen van de natuur. Hij schilderde zijn doeken en plein air, hoewel ze vaak minutieus afgemaakt werden in het atelier.
Zijn atmosferische weergaven van de verlaten Kalmthoutse heide en de velden rond Wechelderzande, waren gebaseerd op directe waarneming. Maar ze ademden in hun zilver-grijze tonaliteit een sfeer van melancholie en bezinning alsof hij de geest van het land zelf wilde vatten of zoals één van zijn leerlingen, Henry van de Velde (1863-1957) het verwoordde hij liever dan de plek zelf, de gevoelde ontroering wilde vastleggen.[41]
Schmalzigaug, die Heymans goed leerde kennen, vatte het zelf samen als volgt: 'Il ne donne pas une photographie critique de la nature, mais selon l'expression de Zola dans *L'Œuvre* il la rend, vue par son tempérament qui est celui d'un artiste fort sensible aux poésies et variations de la couleur.'[42]
Heymans was gefascineerd door het licht, maar in de Vlaamse traditie werkte hij zeer minutieus, legde hij de verf, laag na laag, nogal dik op het doek.[43] Hierdoor creëerde hij een soort inheems romantisch impressionisme, dat totaal anders was dan het tintelende, op het voorbijgaande moment toegespitste Franse.
Toen Schmalzigaug Heymans leerde kennen had zijn werk een verandering ondergaan. Allereerst was zijn palet in de jaren 1890 veranderd en bevatte het veel meer heldere kleuren, blauwen, gelen en zelfs rood. Daarbij gebruikte hij arceringen om het licht intenser te laten trillen en omtrekken te laten vervagen.
Het was net die 'atmosferische trilling' die Schmalzigaug zo trof in zijn werk. '… rien n'est foncé dans la nature ; les choses les plus sombres ont une clarté étant enveloppées d'air, combien de plus par les reflets de la neige et Heymans rend admirablement la vibration de l'atmosphère sur les objets ; c'est là son grand progrès ; dans son ancienne manière on pouvait le mettre à côté de beaucoup de bons peintres, par sa nouvelle il a le droit d'être cité au rang des maîtres.' Het was de atmosfeer die belangrijk was, niet de details. Het geheel diende in één oogopslag waargenomen te worden.[44]

Schmalzigaug kreeg tijdens de zomermaanden de gelegenheid om samen met Heymans en Jacques Rosseels (1828-1912) te werken[45] in de omgeving van Kalmthout en in Welchelderzande, waar Heymans een buitenverblijf had. Hij toonde de beginnende kunstenaar zijn schilderijen en moet ze ongetwijfeld uitvoerig met hem besproken hebben.
Toen zijn ouders hem enkele maanden later een catalogus stuurden van Heymans' expositie in Antwerpen, liet Schmalzigaug hen onmiddellijk weten dat hij de meeste van de schilderijen kende. Zij deelden hem mee dat de tentoonstelling nauwelijks bezoekers had getrokken en een slechte kritiek had gehad in *Le Matin*.
Dit bevestigde Schmalzigaugs lage dunk over het Antwerpse artistieke milieu.[46]

Gedurende zijn verblijf in België bezocht Schmalzigaug niet alleen de grote musea in Antwerpen, Brussel en Gent, maar kreeg hij ook introducties om in de Brussel de privéverzameling van de industrieel Léon Lequime en vooral die van Henri Emile Van Cutsem (1839-1904) te bezoeken.[47]
In zijn groot herenhuis in Sint-Joost-ten-Node, waarvoor hij Victor Horta speciale tentoonstellingsgalerijen had laten ontwerpen, hield Van Cutsem regelmatig salon voor vrienden en kunstenaars. Waarschijnlijk werd Schmalzigaug via zijn connecties in de hoge burgerij uitgenodigd en zag hij daar werk van schilders als Guillaume Van Strydonck, Theodoor Verstraete, Auguste Oleffe, Hippolyte Boulenger, Isidoor Verheyden, Eugène Laermans, Willy Finch, Constantin Meunier en James Ensor. Van Cutsem was ook één van de eerste verzamelaars in België van Edouard Manet, Claude Monet en Georges Seurat.[48]

Het academiejaar in Karlsruhe startte opnieuw in oktober.
De Schmalzigaugs hadden in die stad ook familie wonen: Tante Fanny, de jongste zus van Emile die gehuwd was met een legerofficier en Tante Sophie[49], de oudste, die na het overlijden van haar man het hotel in Heilbronn aan één van haar dochters had overgelaten.[50]
Een Antwerpse medestudent, Carl Henze (1883-1972), die later lid werd van *Kunst van Heden* en in de jaren 1920 docent zou worden aan het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis in Gent, had ervoor gezorgd dat hij een mooie kamer kon betrekken op de Kaiserallee 27.
Carl was net als Jules, zoon van een Duitse groothandelaar die in Antwerpen fortuin had gemaakt. Eén van de grote aantrekkingspunten in Karlsruhe was dat Hans Thoma er sinds 1899 professor was aan de Grossherzoglichen Kunstschule en directeur van de plaatselijke Kunsthalle. Via bekenden, allicht de daar wonende Schmalzigaug-tak of hun relaties, had Jules een introductie gekregen bij de door hem bewonderde schilder. Die bleek evenwel nog niet terug in de stad. Jammer genoeg bleek hij ook geen tekenonderricht te geven.
De stad maakte een goede indruk en hij merkte zijn ouders op dat er aan de Academie veel serieuzer gewerkt werd dan in Antwerpen. [51]

Schmalzigaug volgde er de gebruikelijke lessen tekenen naar antieke sculpturen en model, maar ook een speciaal op kunstenaars toegespitste cursus anatomie, waarbij bij de dissectie van lijken

Henry van de Velde (1863-1957). *Korenschoven voor de kerk van Wechelderzande*, 1887, Verzameling De Brauwer, Tervuren

Jacques Rosseels (1828-1912)

Hans Thoma (1839-1924). *Zelfportret,* 1875. Verzameling Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Bjornstjerne Bjorsen (1832-1910)

zowel de spieren als het skelet bestudeerd werden. Om de stank van de lijken wat te beperken mocht er tijdens deze ontledingen, die uitgevoerd werden door een arts, gerookt worden, wat een blauwige mist gaf die het lokaal een heel geheimzinnige schilderachtige sfeer gaf.[52]
Hij was vaak in het plaatselijke Künstlerverein te vinden, waar hij lezingen bijwoonde en deelnam aan bals. Daarnaast las hij veel, waaronder de grote romans van Lev Tolstoj (1828-1910) en de epische gedichten en toneelstukvan de Noorse auteur en politicus Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), die in 1903 de Nobelprijs voor literatuur zou ontvangen.
Hij volgde privéles Engels en speelde schaak met zijn professor.[53]

Karlsruhe was ook een uitvalsbasis om steden als Mannheim, Ludwigshafen, München en Nürnberg te bezoeken.
Zo schreef Schmalzigaug op 30 december 1902 vanuit het Park Hotel in München naar zijn ouders. Emiles jongste broer, Karl Schmalzigaug woonde in München, een liederlijke vrijgezel, die nogal graag dronk.[54] Met oom Karl bezocht hij de stad, onder andere de Villa von Stuck, waarvan hij de architectuur mooier vond dan het werk van de kunstenaar.
Ze gingen samen naar het bekende Hofbrauhaus, hoewel hij schreef een hekel te hebben aan bier. Daarna woonden ze een voorstelling bij in een variététheater, waarvan de scene gevuld was door een groot aquarium.
De jonge Jules was verbluft door de opvoering en in het bijzonder door de gratie van de dansende lichamen.[55]
Het was de eerste keer dat in de overgebleven briefwisseling zijn aandacht voor electrische belichting in music-halls, later frappant in zijn futuristisch werk, opdook.
Het Museum voor Moderne Kunst ontgoochelde hem wat. Er hing uiteindelijk niets beter dan in België, maar hij was in de wolken over de Alte Pinakothek met de grote zalen vol schilderijen van Rubens en Van Dyck. Nochtans meende hij dat de collecties van de musea van Berlijn en Dresden minstens zo goed waren, net als die van Brussel en Antwerpen, maar dan wel samengenomen. Wat voor Schmalzigaug de superioriteit van de Alte Pinakothek vormde was de intelligente accrochage, die ook samenhing met de manier waarop het museum ontworpen was. Hij hield ook van de Glyptothek, waarvan hij de harmonie van de opstelling apprecieerde, zo heel anders dan hoe hij in andere musea de opstelling van sculpturen ervaren had.
En dan was er ook nog het overweldigende National Museum, waarin elke zaal aangepast was aan hetgeen er in getoond werd en dat zijn ouders het best konden vergelijken met Het Steen in Antwerpen, maar dan wel tien keer zo groot.
Ook de strenge en grootse architectuur van de stad beviel hem, in het begin van de XIXde eeuw uitgedacht door de kunstminnende Beierse vorsten Ludwig I en Maximiliaan II. 'Ce ne sont pas des bonshommes de massepain comme à Berlin et une imitation de l'antique en papier mâché, c'est le style classique interprété et approprié aux besoins modernes, grand et vaste partout ; dans l'aménagement des places et l'architecture sévère des bâtisses environnantes ou bien dominantes on ne découvre rien de mesquin comme à Berlin, tout est bien à sa place.'[56]

Isidore Verheyden (1846-1905). *Dames op het strand*

Op het einde van het academiejaar, in de late lente van 1903 keerde Schmalzigaug, vermoedelijk onmiddellijk, terug naar België.
Hij bracht enkele weken van de zomervakantie aan de Noordzee door.
Begin juli verbleef hij eerst in Heist, dat hij verkoos boven het toen mondaine Blankenberge om dan verder te trekken naar een hotel in de duinen van Cadzand. Knokke was toen reeds in zijn ogen verminkt door de vele villa's en huizen. Maar in Cadzand en in het naburige oude stadje Sluis nodigde alles uit tot tekenen en schilderen: de zee, de duinen en de polders met het vee.[57]
Van het vroege werk dat Schmalzigaug daar gemaakt moet hebben is evenwel niets terug gevonden. Maar alles wijst erop dat hij de lessen van Riess en Verheyen heeft proberen te verwerken.

Vermits de opleiding aan de Antwerpse academie hem zo ontgoocheld had, schreef hij zich in aan de academie van Brussel,[58] voornamelijk om er de lessen te volgen van de door hem en zijn familie bewonderde Isidore Verheyden (1846-1905).
Verheyden gaf er sinds 1900 lessen 'naar de natuur'.
De vrij sombere, realistische sfeer in zijn vroeg werk was door een toenemende aandacht voor het impressionisme en een lossere toets lichter geworden. Hij was drie jaar lid van *Les XX* geweest en bevriend met vooruitstrevende kunstenaars als James Ensor, Constantin Meunier, Guillaume Vogels en Franz Courtens en de letterkundige Camille Lemonnier Hij gaf privéles aan de gefortuneerde schilderes Anna Boch.

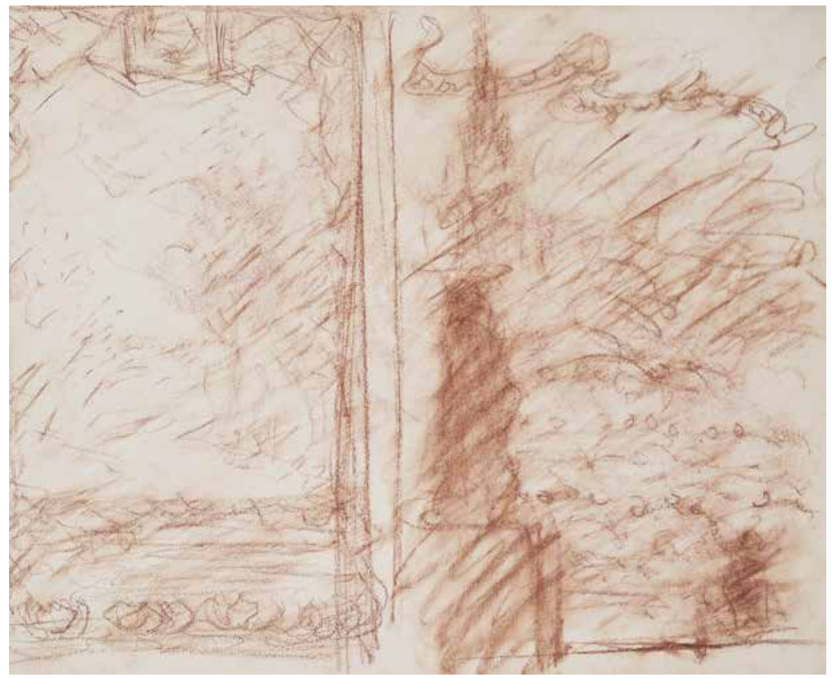
Verheyden probeerde in zijn werk de trilling van het licht vast te leggen, maar bleef in zijn boomgaarden, Kempische heide-landschappen en gezichten op de Schelde trouw aan zijn eigen wat dromerige en nog grotendeels aan de klassieke weergave van de werkelijkheid gebonden stijl.[59]
Hoewel hij nooit de weg van de Franse impressionisten en neo-impressionisten insloeg en zich in 1888 zelfs terugtrok uit *Les XX*, was zijn toets in de jaren 1890 verfijnder geworden.
Een kaartje van eind april 1904 met gelukwensen van studenten naar aanleiding van de aanstelling van Verheyden als directeur van de Brusselse Academie bevat de naam van Schmalzigaug, weliswaar niet met eigen handtekening. Uit het kaartje blijkt ook dat Jean Brusselmans (1884-1953), die twee jaar jonger was dan Schmalzigaug, een mede-student moet geweest zijn.[60]

Met wie Schmalzigaug in Brussel omging en of hij de opleiding interessanter vond dan die in Antwerpen is bij gebrek aan archief of getuigenissen niet meer te achterhalen.
Wel is uit die periode een schetsboek bewaard gebleven met naast enkele naakten, een raak portret van een zittende Verheyden. Daarnaast tekende Schmalzigaug het hoofd van een jongeman, dat een zelfportret zou kunnen zijn.[61]

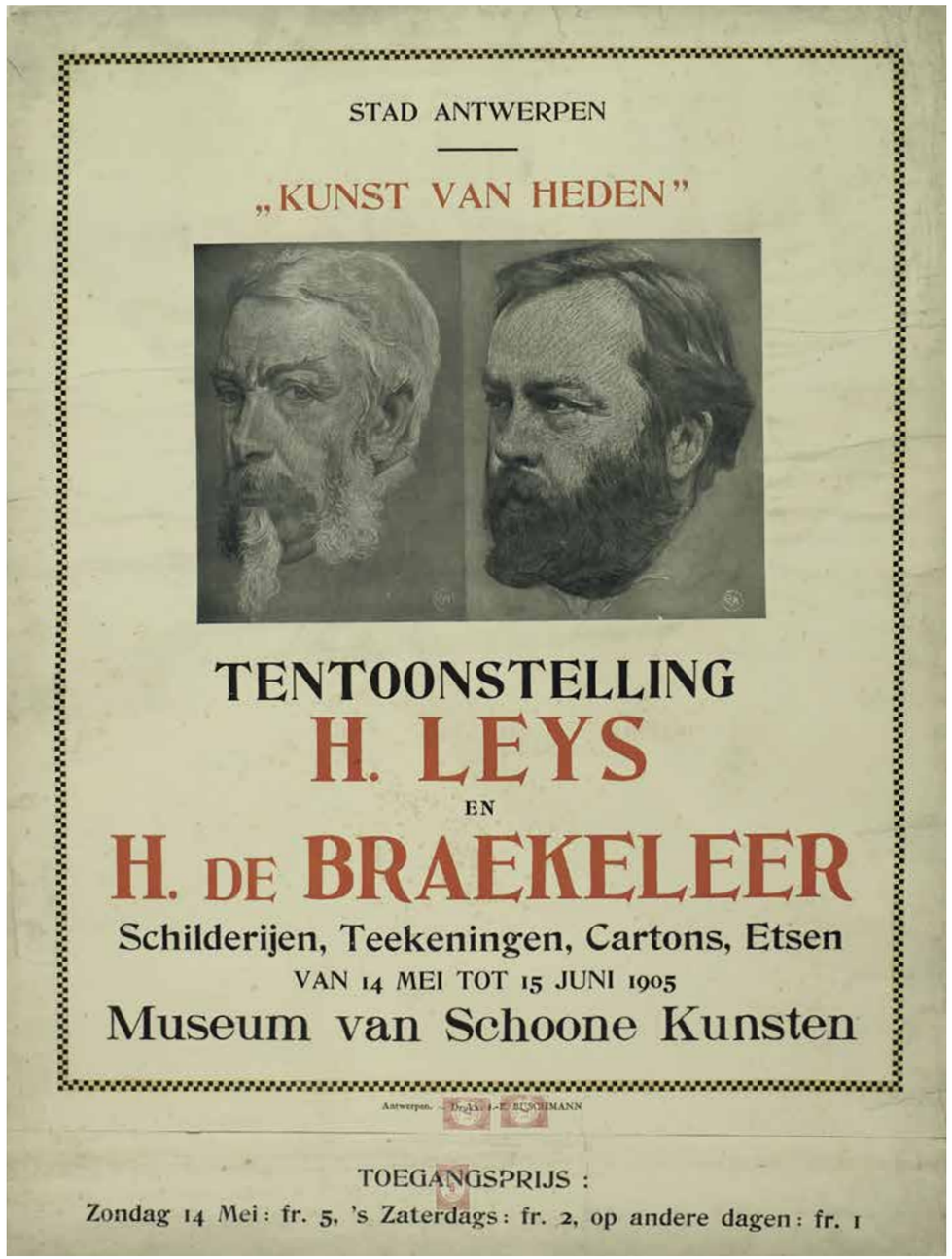
Jules Schmalzigaug. *Portret Isidore Verheyden* (schetsen). Academie Brussel, 1903-1904

Jules Schmalzigaug
Figuurstudie, Academie Brussel, 1903-1904
Naaktstudies, Brussel, ca. 1904
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Figuurstudie, Academie Brussel, 1903-1904
Staand naakt, Academie Brussel, 1903-1904
Verzameling Guido De Clercq, Knokke



Jules Schmalzigaug
Twee ontwerpen, Academie Brussel, 1903-1904
Architecturaal ontwerp, Academie Brussel, 1903-1904
Verzameling KMSKA, Antwerpen



Affiche *Kunst van Heden*. Openingstentoonstelling, Antwerpen. H. Leys en H.De Braekeleer, 1905. Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

KUNST VAN HEDEN, EEN NIEUWE KUNSTKRING IN ANTWERPEN 1905

Op 1 maart 1905 werd in het herenhuis van advocaat Louis Franck (1868-1937) aan de Schermersstraat 28 in Antwerpen de Kunstkring *Kunst van Heden*, of in het Frans *L'Art Contemporain*, opgericht.
De grote initiatiefnemers lijken de drie broers Franck geweest te zijn: François, Louis en Charles.[62]
Zonen van een decoratieschilder, hadden ze al als jonge mannen aan het Koninklijk Atheneum in Antwerpen een intellectuele groep gevormd, waarvan ook Emmanuel De Bom (1868-1953), Richard Baseleer (1867-1951), Lode Baeckelmans (1879-1965) en Lodewijk Mortelmans (1868-1952) deel uitmaakten.
François Franck (1872-1932) volgde een opleiding tekenen en decoratieve kunst aan de Antwerpse academie en vervolmaakte zich vervolgens in Parijs. Samen met zijn broer Charles startte hij bij zijn terugkeer een meubel- en decoratiewinkel in de Everdijstraat, die snel een belangrijk cliënteel vond in de hogere klassen. Franck slaagde er, in de woorden van Roger Avermaete, bijna in de handel te veredelen. 'In plaats van gedwee ten dienste te staan van zijn cliënten, verleende hij hen de gunst zich met het stofferen van hun interieur bezig te houden. Hij oordeelde hoe het moest zijn en zorgde dan vanzelfsprekend voor de uitvoering. Niet alleen voor meubels, drapperieën, gordijnen, behangsel en dies meer: zelfs de kunstwerken werden niet vergeten. Hij zorgde voor de zeldzame voorwerpen, het schilderij of het beeld, die normaal de persoonlijkheid van de eigenaar kenschetsen, omdat ze diens smaak verraden. Zijn cliënten hadden geen smaak nodig. Ze konden dit aan hem overlaten: antiquiteiten, oude of nieuwe tapijten, porselein en brons, hier nog dit, en daar nog dat, hij zag het interieur groeien onder zijn ogen, en liet men hem begaan, dan werd het een fraai alhoewel wat duur geheel.'[63]
Met De Bom en Baeckelmans en de jonge schilder Walter Vaes (1882-1958) maakte hij van de kapel van het Godshuis Lantschot aan de Falconrui een ontmoetingsplaats voor intellectuelen en kunstenaars. Schrijvers als Emile Verhaeren (1855-1916), Stijn Streuvels (1871-1969) en Frederik van Eeden (1860-1932) en de jonge architect-designer Henry van de Velde kwamen er lezingen geven.
De Francks waren ook actief in het Antwerps muziekleven en richtten in 1903 samen met de melomaan Henri Fester (1849-1939), hoofdpartner van de verzekeringsmaatschappij *Mund & Fester*, de *Maatschappij der nieuwe concerten* op.
Daar mengden ze zich met hun schatrijke cliënteel en de vrienden van Fester, waaronder talrijke ondernemers van Duitse origine: de families Bunge, Speth, Mund, Bischoffsheim, Osterrieth, von der Beke en Kreglinger.
Het was ook deze rijke en cultureel geïnteresseerde burgerij - het milieu waarin ook Schmalzigaug opgegroeid was en vertoefde - die ze aanspraken bij de oprichting van hun nieuw artistiek project, een echte kring voor de promotie van moderne kunst.
Het was voor de oprichters duidelijk dat deze hogere klassen het zichzelf verplicht waren om artistieke initiatieven te steunen:
'Wij zijn van mening dat een belangrijke economische expansie grote plichten voor de kunst en de kunstenaar met zich brengt. Beide hebben recht op sympathie, op begrip, op waardering, op morele en materiële steun. Tussen het publiek, d.w.z. onze cultuur-bewuste, leidende klassen, en het werk van onze kunstenaars willen wij een vollediger en hechter relatie tot stand brengen. Al te veel schilders of beeldhouwers van grote betekenis, zowel uit België als uit het buitenland, zijn hier te weinig of niet bekend, wij zullen ons erop toeleggen hun werk onder gunstige omstandigheden aan het publiek te tonen'.[64]

Hiervoor werkten ze samen met Pol De Mont (1857-1931), conservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Henri Heymans, inmiddels conservator van de Koninklijke Bibliotheek, Max Rooses (1839-1914), conservator van het Plantin-Moretus-museum en de schilder Frans van Kuyck (1852-1915), schepen voor Schone Kunsten van de stad Antwerpen, om belangrijke mecenassen uit de politiek en de ondernemerswereld aan te trekken.
Hoewel hij de drijvende kracht achter *Kunst van Heden* bleef, werd François Franck niet de voorzitter van de kring, maar de reder Carl Grisar. 'Carlito' Grisar was in 1864 geboren in Valparaiso, waar een tak van de familie, oorspronkelijk van Duits-Luikse origine, zaken deed. De somptueuze kantoren van de Grisars lagen aan de Lange Gasthuisstraat in Antwerpen.

Bij de vroege kunstenaarsleden van *Kunst van Heden* bevonden zich naast Richard Baseleer en Walter Vaes, die al betrokken waren bij de activiteiten van het Godshuis Landschot, Albert

Louis Franck (1868-1937)

Affiche *Kunst van Heden*, Antwerpen, 1905

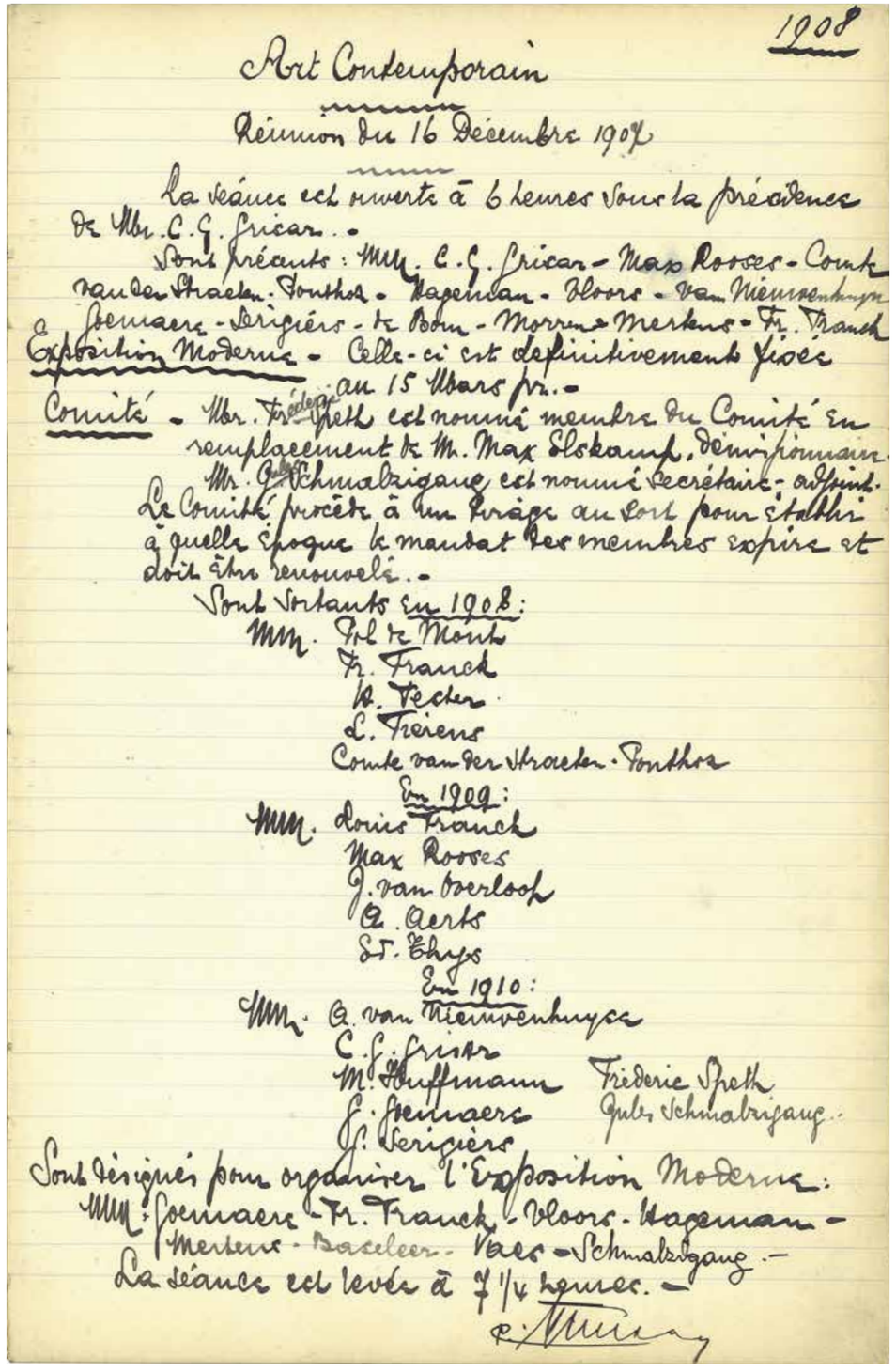
Henri De Braekeleer. *Man voor het venster*, 1873
Verzameling KMSKB, Brussel

Walter Vaes (1882-1858). *Zelfportret*, ca. 1904
Privéverzameling

Baertsoen (1866-1922), Emile Claus (1849-1924), Jean Delvin (1853-1922), Victor Charles Hageman (1868-1940), Eugene Laermans (1864-1940), Hendrik Luyten (1859-1945), Charles Mertens (1865-1919), George Minne (1866-1941), Georges Morren (1868-1941) en Jakob Smits (1856-1928).[65]
Kort daarop volgde ook James Ensor (1860-1949).
De nieuwe kunstkring zou via tentoonstellingen en lezingen een lans breken voor de eigentijdse kunst.
Voor haar eerste manifestatie kon *Kunst van Heden* via Pol De Mont gebruik maken van het nieuwe Antwerpse Museum voor Schone Kunsten. Tussen 14 mei en 15 juni werden daar de Antwerpse kunstenaars Henri Leys (1815-1869) en diens neef Henri de Braekeleer (1840-1888) met een eerste grote retrospectieve geëerd.[66]

Het eerste eigenlijke Salon van de nieuwe kunstkring vond in de zomer van 1905 plaats in de zalen van het voormalig museum, in de Antwerpse Academie aan de Venusstraat.
Er was een special eerbetoon aan de in april 1905 overleden beeldhouwer Constantin Meunier. Naast Theo van Rysselberghe (1862-1926) waren belangrijke buitenlandse gasten: de Nederlander George Hendrik Breitner (1857-1923), de Fransman Paul-Albert Besnard (1849-1934), de Duitse professoren Hans Thoma, die enkele jaren daarvoor zo bewonderd werd door Schmalzigaug, Heinrich von Zügel (1850-1941) en de Spanjaard Ignacio Zuloaga (1870-1945).
Daarnaast waren er werken te zien van kunstenaarsleden van de kring.[67] Hoewel mooi tentoongesteld bleek er maar weinig interesse bij het Antwerps publiek.

Het was meer dan waarschijnlijk in de kringen van *Kunst van Heden* dat Schmalzigaug de schilder Walter Vaes leerde kennen, als dit al niet eerder was. Beide waren immers leeftijdsgenoten, geboren in hetzelfde jaar en bewogen zich in dezelfde Antwerpse burgerlijke kringen.
Vaes was opgegroeid in een kunstminnende familie. Zijn grootvader Florent Claes was zelf een talentrijk schilder, die in Antwerpen mee aan de basis lag van het *Verbond voor Kunsten en Wetenschappen*. Diens echtgenote was een uitzonderlijke pianiste. Met haar vriendin Constance Teichmann was zij één van de grote bezielsters geweest van de *Société de musique*.
Vaes was opgeleid door zijn oom de schilder Piet Verhaert (1852-1908), die op zijn beurt een grote bewondering had voor Henri Leys en Henri de Braekeleer. Daarna had hij zijn opleiding vervolmaakt bij Albrecht De Vriendt (1843-1900).
Reeds als jonge man bewoog Vaes zich in literaire kringen rond het tijdschrift *De Arbeid*, waarin Karel van den Oever (1879-1926) en Alfons De Ridder (1882-1960), later bekend onder zijn pseudoniem Willem Elsschot, hun eerste verzen publiceerden.[68] Hij was zoals vermeld ook bevriend met de broers Franck en met hen actief in het Landschot Godshuis. Daarnaast was hij in 1903 één van de medeoprichters van de schildersgroep *Eenigen*, waarvan ook Jakob Smits, Charles Mertens, Richard Baseleer, Georges Morren, Eugeen van Mieghem (1875-1930) en Maurits Niekerk (1871-1940) deel uit maakten.
In 1901 had Vaes voor de eerste keer, zonder succes, meegedongen naar de *Prix de Rome*. Drie jaar later lukte dit wel.[69] De prijs stelde hem in staat om een lange reis naar Italië te maken.
Zijn vertrek begin september 1905 moet bij Schmalzigaug het verlangen versterkt hebben om België opnieuw te verlaten en zich bij hem te voegen om de Italiaanse kunstschatten persoonlijk te gaan ontdekken. Op één of andere manier kon hij zijn ouders opnieuw overtuigen om de reis te sponsoren. Ook Carl Hentze, die blijkbaar ook terug was in Antwerpen en in de volgende jaren regelmatig bij *Kunst van Heden* exposeerde, zou, althans een deel, van de reis meemaken.[70]



1908

Art Contemporain

Réunion du 16 Décembre 1907

La séance est ouverte à 6 heures sous la présidence de Mr. C. G. Fricar.

Sont présents : MM. C. G. Fricar - Max Rooses - Count van der Straeten-Ponthoz - Hagemans - Vloors - van Nieuwenhuyse - Joemaers - Serigiers - te Boom - Morren - Mertens - Fr. Franck

Exposition Moderne - Celle-ci est définitivement fixée au 15 Mars pr.

Comité - Mr. Frédéric Stott est nommé membre du Comité en remplacement de Mr. Max Elskamp, démissionnaire.

Mr. Jules Schmalzigaug est nommé secrétaire-adjoint.

Le Comité procède à un tirage au sort pour établir à quelle époque le mandat des membres expire et doit être renouvelé.

Sont sortants en 1908 :
MM. Pol de Mont
Fr. Franck
B. Tecler
L. Frieens
Comte van der Straeten-Ponthoz

En 1909 :
MM. Louis Franck
Max Rooses
J. van Doerlooy
G. Aerts
St. Ehrys

En 1910 :
MM. G. van Nieuwenhuyse
C. G. Fricar
M. Hoffmann
J. Joemaers
J. Serigiers

Frédéric Stott
Jules Schmalzigaug

Sont désignés pour organiser l'Exposition Moderne :
MM. Joemaers - Fr. Franck - Vloors - Hagemans - Mertens - Baseleer - Vaes - Schmalzigaug.

La séance est levée à 7 1/4 heures.

P. Mertens

Notulen van de vergadering van *Kunst van Heden*
van 16 december 1907
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

Venetië, Zicht op brug en huizengevels, ca. 1880. Foto. Privéverzameling

DE REIS NAAR ITALIË 1905 - 1906

Eind september 1905 begon voor Schmalzigaug een reis, die uiteindelijk determinerend zou zijn voor zijn latere carrière.
Met de trein reisde hij naar Bazel, waar hij onder de indruk was van het werk van Hans Holbein.[71]
Vandaar reisde hij verder door Zwitserland met een stop in Lugano, waar hij een prachtige wandeling langs het meer maakte.[72]
De treinreis van Lugano naar Milaan duurde niet zo lang.
De immense Duomo, die hij op 28 september bezocht liet hem een eerder bevreemdende indruk na. Het exterieur en het dak waren wel speciaal[73], toch voelde hij er een gemis aan eenheid in, eenheid die hij bijvoorbeeld wel terugvond in het Castello Sforza.
Uiteraard bezocht hij de Pinacoteca di Brera, met de meesterwerken van Andrea Mantegna, Giovanni Bellini en de Noord-Italiaanse schilders en de *Pala di Brera* van Piero della Francesca.[74]
Hij liet niet na om ook *Het Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci in de voormalige eetzaal van het klooster van Santa Maria delle Grazie te bezoeken.[75]
Na Milaan reisde hij in etappes naar Venetië: Bergamo, Brescia en tenslotte Verona, waar hij de kerken bezocht en niet ver van de Piazza dei Signori, de vermaarde *Arche Scaligere*, de veertiende eeuwe gothische mausoleï van de voormalige heersers van Verona bewonderde. Ondertussen had hij ook Vaes ontmoet en samen reisden ze verder naar Venetië.[76]

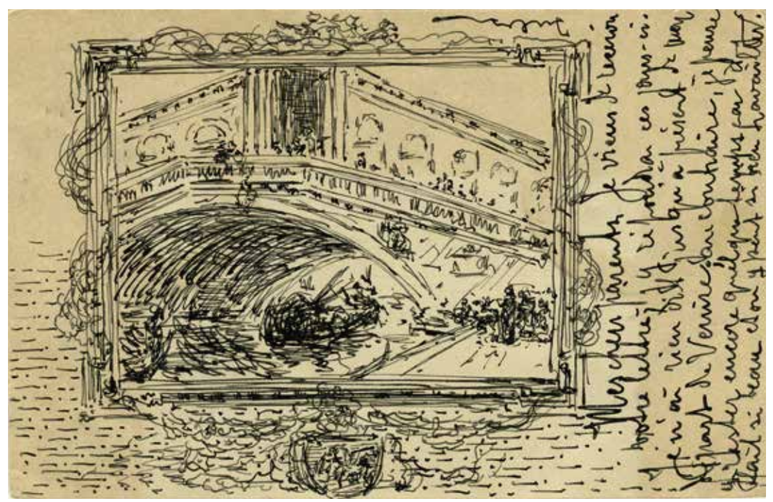
Hans Holbein (1497-1543). *Lais von Korinth*, 1526
Verzameling Kunstmuseum Basel

Op 5 oktober 1905 kwamen ze aan in de voormalige Dogenstad.
Ze namen hun intrek in het pensione *La Calcina*, waar John Ruskin nog gewoond had. Hun kamers boden een schitterend uitzicht op het Giudecca-kanaal.[77]
Het pensione op de Fondamenta delle Zattere, niet ver van de Gesuati-kerk, was in trek bij rijkere Engelse en Amerikaanse kunstenaars. Schmalzigaug deed de medegasten in zijn brief aan thuis onmiddellijk wat hooghartig af als amateurs.

Al vanaf de eerste dagen werd Schmalzigaug in Venetië getroffen door een *coup de foudre* die hem nooit zou verlaten. Hij bewonderde de ongebreidelde fantasie gekoppeld aan een eeuwenlange goede smaak.
In de Galleria dell'Accademia geraakten de vrienden in vervoering door de processies en madonna's van Bellini en Carpaccio, die ze tot dan slechts in zwart-wit gezien hadden in kunstboeken. Met Veronese waren Titiaan en Tintoretto voor Schmalzigaug de grootsten.
Ze bezochten uiteraard de San Marco en de vele kerken, de Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, met het altaarstuk van Bellini en de vele graven van de doges en de Santa Maria Gloriosa dei Frari, toen nog zonder de *Maria Hemelvaart* van Titiaan, toen nog in de Accademia tentoongesteld.
Om de paar dagen stuurde Schmalzigaug zijn ouders een postkaartje met een nieuwe kerk of een nieuw ontdekt meesterwerk.

Hij liet zich door zijn broer de Franse vertaling van Gabriele d'Annunzio's vijf jaar daarvoor gepubliceerde *Il Fuoco* toesturen en herlas Hippolyte-Adolphe Taines *Voyage en Italie*. Geschreven tussen 1864 en 1866 was dit al een halve eeuw hét brevarium voor Franstalige toeristen.
Maar het was, na de initiële ontdekking en verwondering van de eerste dagen zeker niet alleen het romantisch dromerige van de stad met die labyrintische wirwar van steegjes, campo's en kanalen dat hem aantrok.
Het viel hem op hoe levend Venetië integendeel gebleven was, zo geheel anders dan hij zich uit zijn vroegere lectuur voorgesteld had.
Hij vergeleek de stad eerder met Antwerpen dan met Brugge. Het was een stad waarin de bewoners hun geschiedenis in het bloed hadden, net zoals de Antwerpenaars nog iets van het grote tijdperk van de Sinjoren in hun bloed hadden. Maar net zoals het Antwerpen van het begin van de twintigste eeuw was Venetië een echte stad in volle activiteit.
Na de ontdekking van de vele kunstschatten die de stad te bieden had en bezoeken aan Murano, Burano en Torcello, de eilandjes in de lagune, was het tijd om zich aan het werk te zetten.
De kunstenaar nam het nu over van de enthousiaste toerist.
Schmalzigaug legde zijn indrukken vast in vele schetsen.
Vaes leerde hem etsen en vermits het materiaal hiervoor niet in Venetië te krijgen scheen, aarzelde Schmalzigaug niet het nodige in München te bestellen.

Jules Schmalzigaug. Beschreven postkaarten aan zijn ouders, Italië 1905. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie
KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. Twee postkaarten aan zijn ouders, Venetië, 15.11.1905. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie
KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Venetië, ca. 1880
Met zicht op de della Salute kerk
Privéverzameling

Venetië, ca.1880
Zicht op het Dogenpaleis
Privéverzameling

Venetië, ca. 1880
Zicht op het San Marco plein
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Piazza San Marco*, ets. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Midden november had hij al twee platen gemaakt: een gezicht op San Marco en één met een vervallen palazzo aan de Campo dei Mori, in de zogenaamde Morenwijk. Hij was ook bezig met een grote studie van de omgeving van de Rialtobrug.[78]

Schmalzigaug, reeds als jonge man in Duitsland geboeid door nieuwe uitvindingen, was intussen ook geïnteresseerd geraakt in fotografie.
In het begin experimenteerde hij met een zwaar toestel en hield hij zich wat in. De ontwikkeling van de opnamen was namelijk duur en zeker in Venetië was het gemakkelijk om aan prachtige postkaarten te geraken.[79] Naar alle waarschijnlijkheid gebruikte Schmalzigaug ook de fotografie om zijn eerste werken te kadreren.

Tot dan toe had Schmalzigaug in navolging van zijn leraars Riess en Verheyden voornamelijk leren kijken naar de natuur, naar landschappen.
In Venetië begon zijn fascinatie voor de stad en de lichtinval op gebouwen.
Voor alles viel het typisch Venetiaanse licht, dat er al eeuwen kunstenaars inspireerde, hem op, 'cette étrange et phénoménale lumière de Venise que le Titien a dû maîtriser dans ses peintures, et qui est la seule cause de la splendeur du coloris de l'école vénitienne.'[80]
Hij ging helemaal op in het 'effet magique que produit ici sur les murs argentés des palais de marbre la seule force de l'atmosphère lorsqu'un rayon de soleil matinal illumine de scintillements les coupoles de l'église. Mais tout en laissant l'édifice enveloppé en une ombre violacée aux tons d'ambre là où il y a des mosaïques d'or, ou bien aussi, lorsque le ciel est couvert, le Grand Canal semble tout pailleté d'argent et les maisons, moins en contraste, développent davantage les membrures de leur architecture raffinée soulignées par des ombres délicates – et ainsi de suite, à chaque point du jour des nouveaux effets surgissent et prêtent aux mêmes choses chaque fois une nouvelle vie'.[81]

Het oorspronkelijk idee was één maand in Venetië te verblijven, maar de stad bleek zo fascinerend dat Vaes en Schmalzigaug er maar moeilijk weg konden.
Uiteindelijk vertrokken ze dan toch op 13 december, richting Rome.
Onderweg bezochten ze Ravenna met de fenomenale Byzantijnse mozaieken, vervolgens Ferrara, met de bekende fresco's in het Renaissance Palazzo Schifanoia van de Este-familie. Vandaar ging de tocht verder naar Rimini. De renaissance-tempel van Sigismundo Malatesta maakte grote indruk en met een speciale toelating konden ze in de plaatselijke gevangenis ook de zogenaamde kamer van Francesca da Rimini bezoeken.[82]
Van Rimini reden ze met een koets naar de republiek San Marino.
Hoezeer Schmalzigaug toen al gevoel had voor kleurnuances blijkt uit de beschrijving van die tocht in een brief die hij zijn ouders toestuurde: 'Toute la journée le ciel était d'un bleu vapeux (sic) et pur et vers le soir il passait en des teintes plus fines devenant tout rose tout autour puis jaunâtre et rouge tandis que les montagnes les plus éloignées se perdaient en un gris clair opalescent.'[83]

Wenskaart van Jules Schmalzigaug aan zijn broer, Rome, 28.12.1905.
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Daarna trokken de vrienden naar Urbino, de geboortestad van Raphael, waar ze het renaissance paleis van de Montefeltre bezochten.[84]
Kerstmis brachten ze stemmig door in Assisi.

Op 28 december 1905 stuurde Schmalzigaug vanuit Rome een wenskaart voor de verjaardag van zijn broer.
De stad zelf viel tegen. De barokke pracht die er alomheersend was kwam Schmalzigaug pretentieus, zelfs decadent over.
Nogal pedant meende hij dat de Italiaanse kunst na Michelangelo over haar hoogtepunt heen was.[85]
De Sixtijnse kapel kon voor hem zelfs niet de vergelijking doorstaan met de kleine kapel in het Vatikaan, die door Fra Angelico beschilderd was.
Hij waardeerde de gebaldheid en eenvoud in het werk van de eerste helft van het quattrocento. In de poëtische beschrijving die hij ervan gaf, duikt opnieuw Schmalzigaugs oog voor kleur op: 'un calme parfait, une couleur douce et sentie, des tons mauves et des tons saumon, des rouges doux et des noirs mats, des bleus sereins comme un ciel printanier et des jaunes de rose de thé et parci parlà joliment intercalés dans la composition, des points d'or'.[86]
Het theatrale van de barok zinde hem niet, de kerken leken hem overversierde balzalen. Alleen de tuinen en fonteinen konden hem bekoren. De estheten van de zeventiende en achttiende eeuw hadden Rome als barbaren kapotgemaakt.[87]

In zijn negatieve commentaren op het barokke Rome en de nefaste invloed die de Pausen er volgens hem op de kunst en de architectuur hadden gehad zindert ongetwijfeld de anti-clerikale houding die Schmalzigaug ook later kenmerkte.

Maar de jonge mannen hadden ook in Rome hun *entrées*, zelfs in de hoogste kringen. Zo brachten ze een bezoek aan de oude markiezin Capranica del Grillo (1822-1906).
Schmalzigaug wist als kind van de hoge burgerij perfect hoe hij zich in die omgeving diende te gedragen. Hij liet dan ook zijn snor en baard, die hij in Venetië artistiek had laten staan, scheren bij een barbier.
Adelaïde Ristori was een internationaal bekende actrice geweest, die een niet onaanzienbare rol gespeeld had in het *Risorgimento*. Haar huwelijk met de markies had in 1847 de Romeinse adel geschandaliseerd. Ook daarna bleef ze acteren, zich door Europa en Amerika verplaatsend in haar eigen luxueuze treinwagon. Ze gaf kunstenaars opdrachten om haar kostuums te ontwerpen, die ze dan liet vervaardigen door belangrijke couture-huizen als Worth in Parijs. Tot haar dood, enkele maanden later in het najaar van 1906, bleef haar paleis een artistieke ontmoetingsplaats.[88]

Midden januari 1906 waren Schmalzigaug en Vaes in Napels, van waaruit ze de Vesuvius in actie zagen.
De stad zelf mocht dan wel pittoresk zijn, ze kwam de verfijnde burgerzoon vooral vuil over.[89]
Ze bezochten er het archeologisch museum met de beruchte erotische kamer, en lieten uiteraard niet na om naar Pompei te rijden. 'Les restes de Pompei sont vraiment uniques.'[90]
Maar uiteindelijk leek de stad hen niet zoveel te bieden. Ondertussen moest Vaes ook het verslag van zijn reis opmaken en Schmalzigaug hielp hem hierbij.[91]

Begin februari waren de vrienden in Orvieto waar ze in de Duomo de fresco's van Luca Signorelli bewonderden.[92]
Siena, bleek 'une ville merveilleuse'[93] waar ze langer bleven dan verwacht. Schmalzigaug kocht er ook op aanraden van Engelse en Amerikaanse kennissen een nieuw fototoestel, een model dat lichter en handiger was dan hetgene dat hij in Venetië hanteerde.[94]
Van Siena namen ze de auto naar San Gimignano en van daar reisden ze verder naar Florence.
Firenze beviel onmiddellijk veel meer dan Napels. Ze verbleven er een hele maand. Net zoals in Venetië verkenden ze de vele kerken en musea. Schmalzigaug genoot er naast de kunst ook van het mondaine leven en aanvaardde tal van uitnodigingen voor bals en recepties, die er naar aanleiding van carnaval georganiseerd werden.[95]
Het is duidelijk dat hij niet met zijn klasse brak en zich perfect thuis voelde in de cosmopolitische hoge burgerij, die zich in Toscane gesetteld had.

In maart reisden Schmalzigaug en Vaes vanuit Firenze naar Pisa. 'Choses extraordinaires' krabbelde hij snel op een postkaartje naar zijn ouders, 'ascension tour penchée très belle; campo santo belles fresques bien que fanées, dôme admirable, le baptistère,'[96]
Van Pisa trokken ze nog naar Lucca en Pistoia, waarna Vaes, die inmiddels last van koortsaanvallen had[97], terugkeerde naar België.

Schmalzigaug was echter nog niet klaar in Italië. Hij verkoos nog even terug te keren naar Firenze.[98]
Hij las er John Ruskin, op wiens ideeën hij veel kritiek had, Anatole France en Tristan Bernard.
Waarschijnlijk begon hij in Italië te denken aan een carrière als kunstcriticus. In zijn brieven aan de familie in Antwerpen probeerde hij zo gedetailleerd mogelijk zijn bevindingen neer te schrijven.
In de Uffizi raakte hij onder de indruk van één van de grote panelen van de *Slag van San Romano* van Paolo Uccello en van de *Kroning van de Maagd Maria*, die Fra Angelico oorspronkelijk voor de Santa Maria Novella had geschilderd. Hij liet ook niet na Fra Angelico's fresco's in het San Marco Klooster te bezoeken.
Het bevestigde wat hij in Rome gevoeld had. In de vroege renaissance was voor hem het esthetisch toppunt bereikt. 'C'est le dernier mot, cela ne peut pas être surpassé'.[99] Zeker niet door de schilders van de zestiende eeuw. Als er daarna zeker nog grote kunstenaars geweest waren als Rubens en Rembrandt, dan was dat in geheel andere richtingen.
In Firenze perfectionneerde hij zijn ets-techniek bij Ernest David Roth (1879-1964), een in Stuttgart geboren Amerikaan die hij in één van de talrijke Engelstalige salons had leren kennen.[100] Roth reisde Europa rond en specialiseerde zich in stadsgezichten. Schmalzigaug zou hem zes jaar later letterlijk terug tegen het lijf lopen in Venetië.[101]

Walter Vaes (1882-1958). *Zelfportret*, 1904, privéverzameling

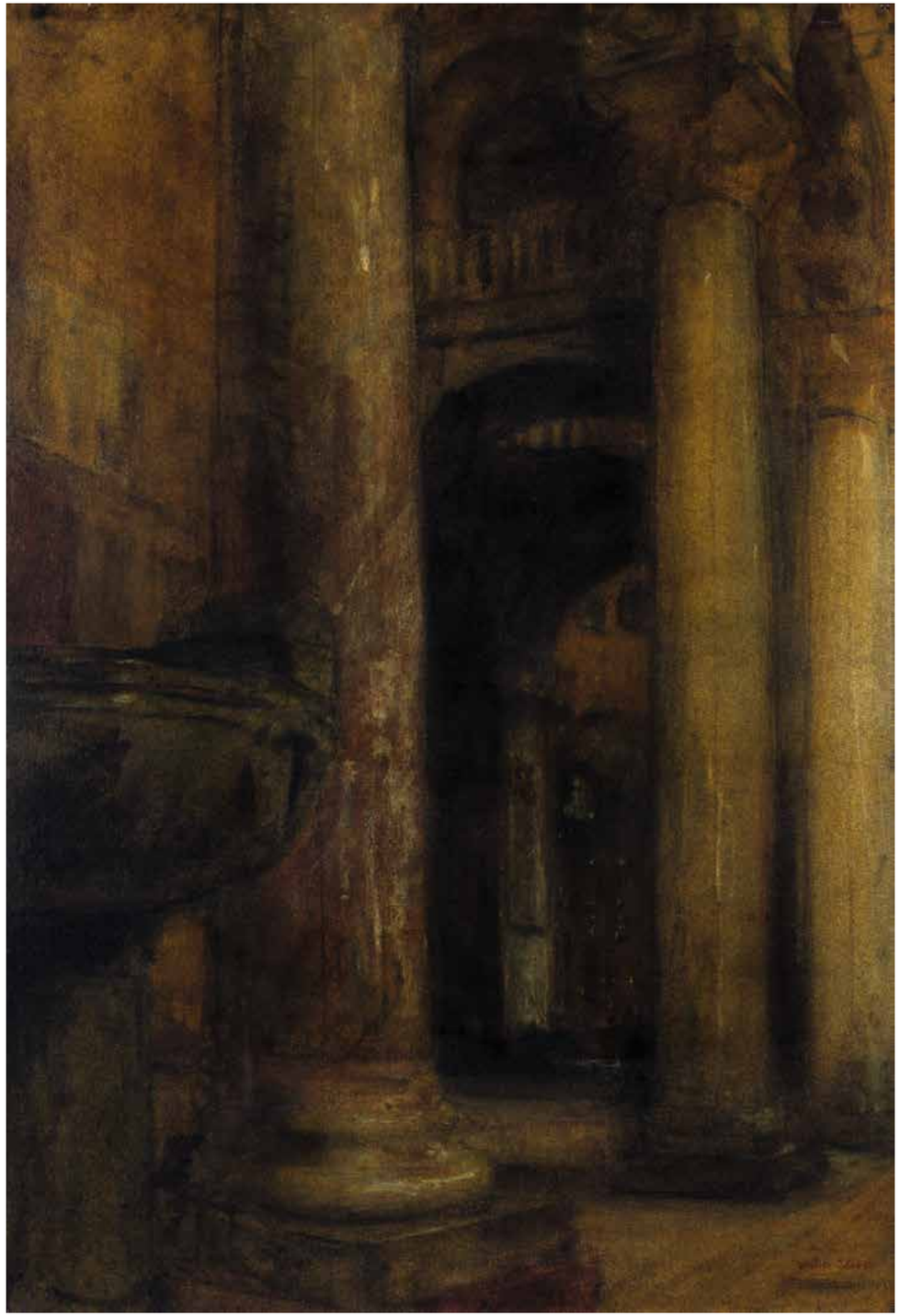
Ernest David Roth (1879-1964).

Henri Vaes (1876-1945). Postkaart. Belgisch paviljoen, Milaan
Postkaart van Jules Schmalzigaug aan zijn ouders
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Alvorens terug te keren naar Antwerpen kon Schmalzigaug niet anders dan eind mei 1906 nog eens terug gaan naar Venetië. 'C'est de tout ce que j'ai vu de beau en Italie ce qu'il y a de plus beau. Venise, c'est un vrai rêve; il n'existe rien de plus pur et de plus particulier'[102]
Hij had er gerust nog kunnen blijven. 'Il y fait si beau et on y peut si bien travailler' schreef hij op een kaartje naar zijn ouders, dat hij illustreerde met een pentekening van de Rialtobrug.[103]
Maar na een verblijf van acht maanden was de tijd aangebroken om terug te keren.
Begin juni was hij terug in Milaan, waar hij de eind maart geopende
Esposizione Internazionale del Sempione bezocht.
Deze was georganiseerd naar aanleiding van de opening van de Simplontunnel, die een eerste directe spoorverbinding tussen Parijs en Milaan mogelijk maakte.
De groots opgezette manifestatie, die achteraf erkend zou worden als zestiende universele tentoonstelling bezat naast paviljoenen gewijd aan de schone en decoratieve kunsten ook grote secties gewijd aan landbouw en hygiëne. Daarnaast was er ook aandacht voor de ontwikkeling van de automobiel en de aerostatico.
Schmalzigaug stuurde zijn ouders een postkaart met het exterieur van het in Vlaamse renaissance-stijl opgetrokken Belgisch paviljoen, ontworpen door Henri Vaes (1876-1945). De architect was de zoon van advokaat Eugène Vaes, stafhouder van de balie in Antwerpen. Zijn schoonvader, senator Georges Dupret was actief betrokken bij de organisatie van verschillende internationale tentoonstellingen, waardoor hij de opdracht gekregen had. 'Exposition belge aussi belle que son pavillon extérieur, mais pas entièrement achevé'.
Via Lüzern en Keulen[104] kwam Schmalzigaug uiteindelijk in het begin van de zomer terug in Antwerpen aan.

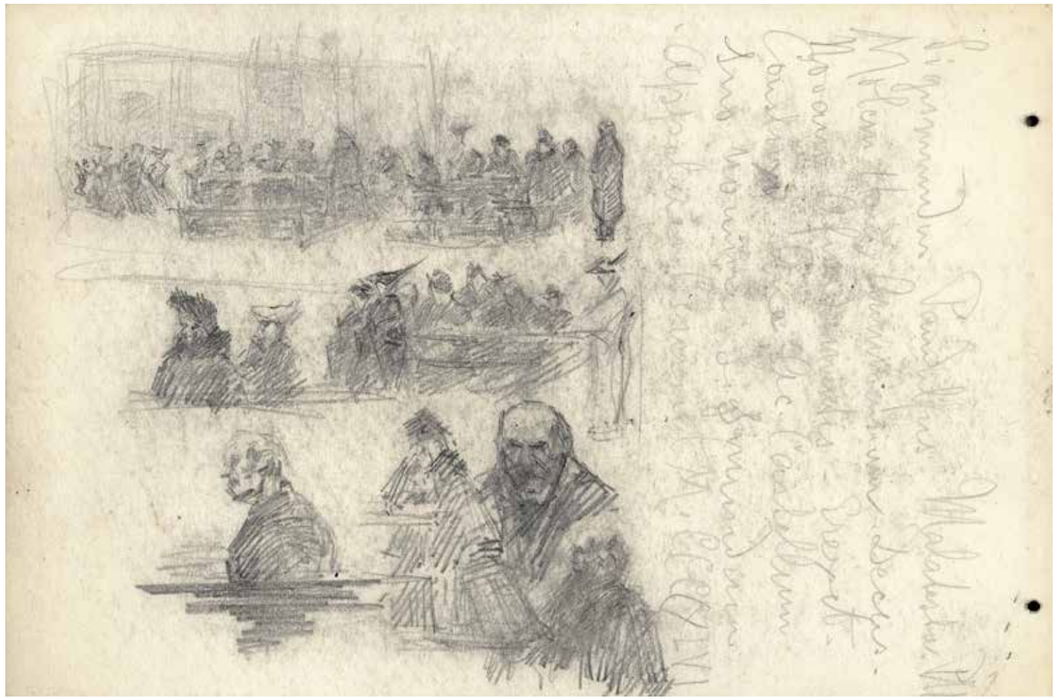
Hotel De Nieuwe Doelen, Den Haag

In augustus was hij al weer weg voor een reis door Nederland.
De directe aanleiding hiertoe vormden de grote manifestaties en tentoonstellingen naar aanleiding van het derde eeuwfeest van de geboorte van Rembrandt.
Het bood Schmalzigaug de gelegenheid om meteen de gehele Hollandse Gouden Eeuw nader te bestuderen. Zo nam hij in Den Haag zijn intrek in Hotel De Nieuwe Doelen om het Mauritshuis te bezoeken en trok daarna naar het Rijksmuseum in Amsterdam, waar een speciale monumentale zaal was ingericht met *De Nachtwacht*. Hij bezocht ook het Museum in Haarlem.
De Nederlandse bevolking vervulde hem met afkeer 'car cette population de personnages brumaires (sic) me dégoûte avec leurs têtes de moutons et de chèvres et leurs allures de vaches et leur langage désagréable et les prix exorbitants.'[105] Eén van de redenen van deze uitval was waarschijnlijk dat tot zijn ongenoegen zijn broer Walter, die zich bij hem zou komen voegen uiteindelijk niet kwam omdat hij mee wilde doen aan militaire maneuvers.[106]



Walter Vaes (1882-1958). *Kerkinterieur Venetië*, 1905. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Steeg met werkman*, ets. Venetië, 1905. Met ontwerp tekening voor de ets *werkplaats*
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

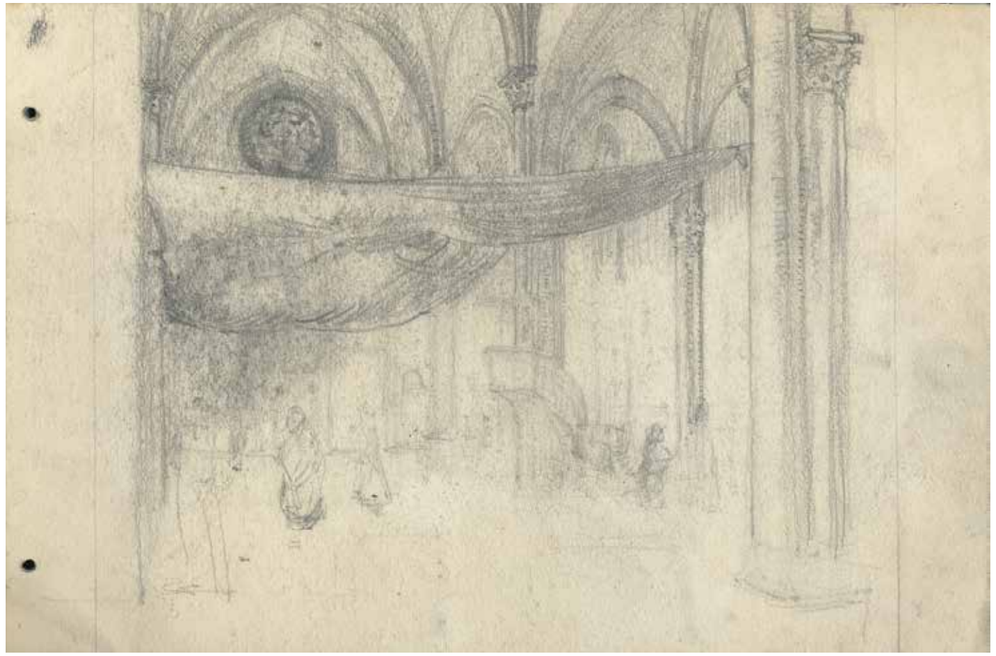


Jules Schmalzigaug. *Studie figuren* (recto-verso), Italië, 1905-1906. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

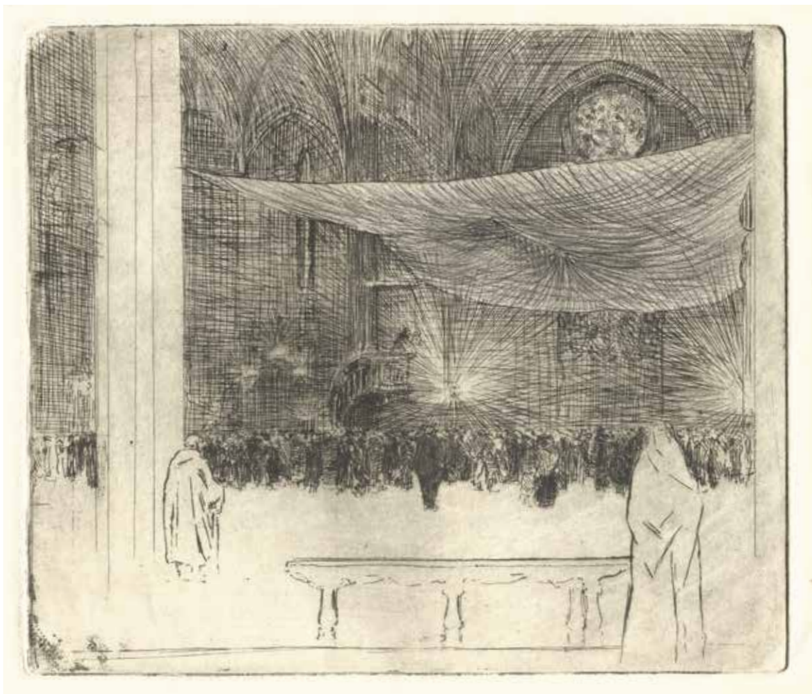
Jules Schmalzigaug. *Binnenzicht kerk met kansel*-Schetsboekje Venetië, 1905-1906. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

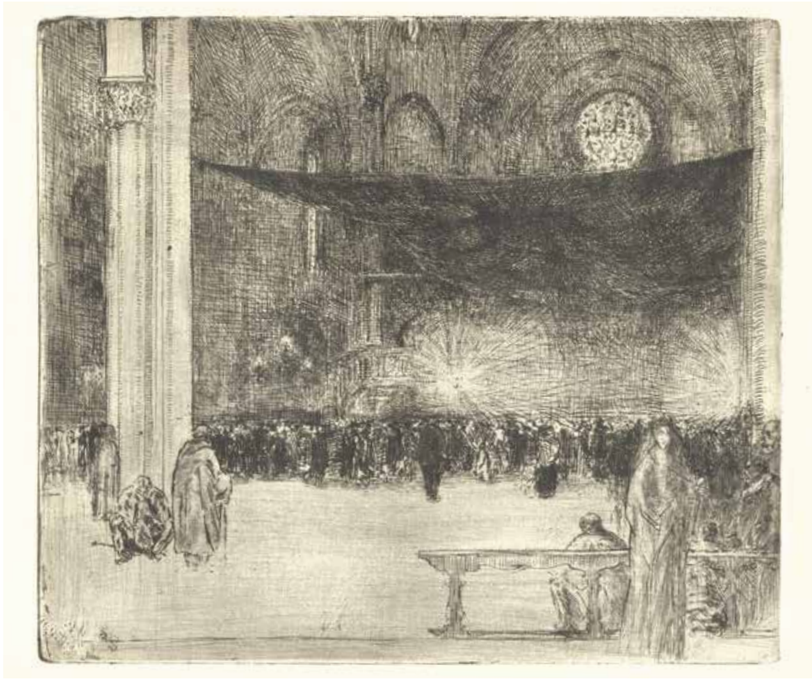
Jules Schmalzigaug.
Binnenzicht kerk met kansel-Schetsboekje Venetië, 1905-1906
Binnenzicht kerk met kansel-Schetsboekje Venetië, 1905-1906
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie
KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug.
Binnenzicht kerk met kansel-Schetsboekje Venetië, 1905-1906
Schaduw in kerk-Schetsboekje Venetië, 1905-1906
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie
KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *Interieur van een kerk* (studie voor ets), Venetië, 1905-1906. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel



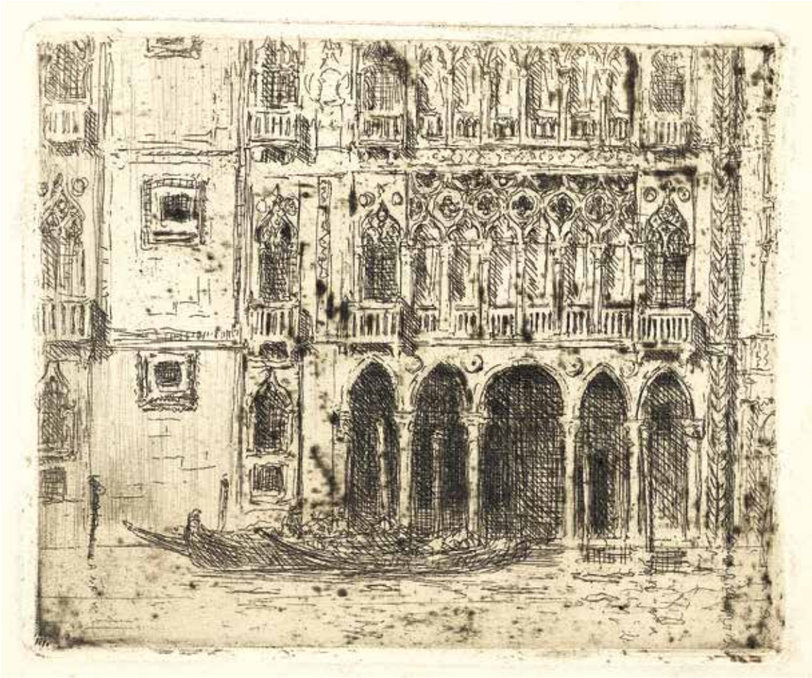


Jules Schmalzigaug. *Binnenzicht kerk*, Venetië, 1905-1906. Ets, 1ste staat. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. *Binnenzicht kerk*, Venetië, 1905-1906. Ets, 2de staat. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Rio Terra*, ets, Venetië, 1905-1906
Jules Schmalzigaug. *Beeld in Campo dei Mori*, ets, Venetië, 1905-1906
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Huis*, ets, Italië, 1905-1906. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Winkelstraat, ets, Venetië, 1905-1906. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Werkplaats, ets, Italië, 1905-1906. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne



Jules Schmalzigaug
Cà d'Oro, ets, Venetië, 1905-1906. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne
Basilica di San Marco, ets, Venetië, 1905-1906. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Kloostertuin* (Studie voor ets), Italië, 1905-1906. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Kloostertuin*, ets, Italië, 1905-1906. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne

Jules Schmalzigaug. *Zicht op Venetië*, Venetië, 1905-1906. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder
Jules Schmalzigaug. *Zicht op kanaal met gondels*, Venetië, 1905-1906. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder
Jules Schmalzigaug. *Piazza San Marco,* Venetië, 1905-1906. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder

Jules Schmalzigaug. *Standbeeld Bartolomeo Colleoni*-Venetië, 1905-1906
Privéverzameling, Leuven
Jules Schmalzigaug. *Brug in Venetië*, 1905-1906. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder

Jules Schmalzigaug. *Bacino di San Marco met de Palazzo Ducale*, Venetië, 1905-1906. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder
Jules Schmalzigaug. *Zicht vanuit de loggia dei Cavalli in de Basilica di San Marco naar de Piazzetta*, Venetië, 1905-1906. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. Foto. Brugge, ca. 1909

KUNSTCRITICUS EN 'BIJGEVOEGD SCHRIJVER' BIJ KUNST VAN HEDEN 1906-1908

Hoewel hij naar alle waarschijnlijkheid verder bleef tekenen, schilderen en etsen, lijkt Schmalzigaug zich in de volgende jaren vooral toegelegd te hebben op het uitbouwen van een carrière als kunstcriticus. Het was een logisch gevolg van de zorgvuldige overdachte beschouwingen over kunst in de brieven die hij vanuit Italië aan zijn ouders en broers had geformuleerd.
Waarschijnlijk voelde hij zich nog zeer onzeker over zijn eigen artistiek talent.
Later schreef hij zijn ouders dat Lucien Simon (1861-1945), bij wie hij les zou volgen in Parijs hem toevertrouwd had dat 'ook' hij op 28 jaar, na een weinig hoopgevend debuut, overwogen had te stoppen met schilderen en zich te richten op het schrijven.[107]

Schmalzigaug publiceerde zijn eerste artikels in *La Fédération Artistique*. Dit tijdschrift, uitgegeven in Brussel, had aandacht voor het hele culturele leven. Het bood zowel artikels over opera en concerten, als over literatuur en toneel, maar had vooral aandacht voor de beeldende kunst. Het bevatte besprekingen van de grote officiële salons in Brussel, Antwerpen en Gent, maar ook van tentoonstellingen in het buitenland. Het richtte zich eerder op de traditionele schilder- en beeldhouwkunst en had weinig of geen aandacht voor de rebelse avant-garde.
Schmalzigaugs eerste artikel voor *La Fédération Artistique* handelde over de tentoonstelling die *Kunst van Heden* in het najaar van 1906 wijdde aan de drie jaar daarvoor overleden beeldhouwer Julien Dillens (1849-1904).[108] Dillens had nog met Auguste Rodin samengewerkt aan de decoratie van het Brusselse Beursgebouw en was voornamelijk bekend geworden door zijn hommage aan de stervende Brusselse volksheld t'Serclaes, in de gaanderij onder het *Huis De Sterre* op de Brusselse Grote Markt.
Daarna volgde een meer algemeen stuk over de graveer-techniek.
Vanaf november 1906 publiceerde Schmalzigaug zijn meeste artikels onder het pseudoniem 'Maurice Mandon', hoewel hij af en toe toch nog zijn eigen naam of zijn initialen J.S. gebruikte.[109]
Zo berichtte hij over de vele tentoonstellingen die de *Cercle Artistique* in de *Salle Boute* aan de Brusselse Koningsstraat organiseerde, over een fotografie-tentoonstelling in dezelfde galerie en over het *Salon des Aquarellistes*.

Ook in het voorjaar van 1907 bleef hij voor *La Fédération Artistique* tentoonstellingen recenseren, waaronder die door de Brusselse *Cercle artistique* aan de Belgische schilders Évariste Carpentier (1845-1922), Georges Lemmers (1871-1944) en Marten Melsen (1870-1947) gewijdde overzichten.
In Antwerpen hernam hij zijn vriendschap met Vaes.
In maart-april 1907 reisde hij met hem naar het noorden van Frankrijk en bezocht de kathedralen van Reims en Chartres en de stad Angers.[110]
In Parijs trokken ze samen naar het Louvre en bezochten ze het *Salon des Indépendants*, waarover hij, opnieuw onder het pseudoniem Maurice Mandon, een artikel publiceerde in *La Fédération Artistique*.[111]

Waarschijnlijk door zijn artikels en zijn banden met *La Fédération Artistique* en de Cercle artistique werd hij secretaris van de jury voor de Triënnale van Brussel.[112] Deze werd georganiseerd onder de auspicieën van de *Société des Beaux-Arts de Bruxelles* en vond in april-mei plaats in het Museum voor Schone Kunsten. Schmalzigaug wijdde verschillende artikels aan de tentoonstelling, die ook een groot overzicht bood van de schilderijen van de van geboorte Belgische, maar in Parijs verblijvende Alfred Stevens (1823-1906) die het jaar daarvoor overleden was.
Hetzelfde overzicht van Stevens' werk reisde daarna naar Antwerpen, waar het tussen 16 mei en 10 juni getoond werd in het Museum voor Schone Kunsten, resultaat van een samenwerking tussen de *Société des Beaux-Arts* en *Kunst van Heden*.

Schmalzigaug bracht in juni 1907 een bezoek aan de pas geopende, spectaculaire tentoonstelling over het Gulden Vlies in Brugge, waarover hij deze keer opnieuw als 'J.S.', rapporteerde in *La Fédération Artistique*. Na het enorme succes van de baanbrekende tentoonstelling over de Vlaamse Primitieven in 1902 hoopte Brugge opnieuw een groot internationaal publiek naar de stad te trekken. De tentoonstelling gaf een ruim beeld van de kunst in de Nederlanden, van de periode van de Bourgondische hertogen tot Filips II, met niet alleen schilderijen en beelden, maar ook

Julien Dillens (1849-1904). *Kunst van Heden*, 1906

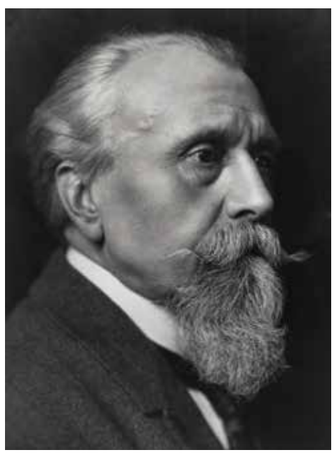
Affiche Tentoonstelling Het Gulden Vlies, Brugge, 1907

Galerie Bernheim-Jeune, Parijs

wandtapijten, wapenuitrustingen en munten. Zij was een initiatief van baron de Béthune, de recent overleden gouverneur van West-Vlaanderen, die keizer Franz Joseph van Oostenrijk-Hongarije, Koning Alphonso XIII van Spanje, Koningin Wilhelmina van Nederland, Tsaar Nicolaas II van Rusland en de hele Europese aristocratie voor zijn project had kunnen winnen.[113]

In december 1907 was Schmalzigaug opnieuw in Parijs. Hij bezocht er in de galerie van de broers Alexandre, Josse en Gaston Bernheim de pas geopende groepstentoonstelling *Portraits d'hommes* met werk van Besnard, Bonnard, Cezanne, Corot, Courbet, Degas, Gauguin, van Gogh, Matisse, Manet, Monet, Rodin, Rouault, Sargent en Zorn.
Daarnaast bezocht hij ook de monumentale galerie van Georges Petit in de in rue de Godot de Mauroy 12 en die van diens grote rival Paul Durand-Ruel aan de rue le Peletier 11.
Maar hij kon duidelijk in Parijs zijn draai niet vinden.
De grootstad was verwarrend, druk. 'Je regrette de ne pouvoir m'habituer à Paris que je sens devoir être excessivement beau et intéressant, mais je ne puis m'y faire'. Hij voelde zich er, ondanks het feit dat hij franstalig was en de taal dus geen enkele hindernis vormde, veel meer een vreemdeling dan in Italië. 'Ici tout est tellement en dehors de ma compréhension malgré beaucoup de similitudes apparentes.'[114]

Schmalzigaug moet na zijn Italiaanse reis zonder twijfel van nabij de activiteiten van *Kunst van Heden* in Antwerpen gevolgd hebben.
Vaes was vlak voor zijn vertrek één van de stichtende leden geweest.
Zijn ouders waren beschermende leden en kenden verschillende van de kunstenaars die ermee verbonden waren persoonlijk. De familie bewoog zich in de kring van de mecenassen die zich ervoor inzetten. Hoewel ze niet in het 'damenkomiteit' actief was, zoals de echtgenotes van Ernest en Carlito Grisar, de gravinnen Vanderstegen en Van der Straeten-Ponthoz of madame von Mallinckrodt, lijkt Mathilde Schmalzigaug toch haar zoon actief in de richting van *Kunst van Heden* geduwd te hebben. Uit latere brieven blijkt dat het vooral zij was die hem aanzette zich verder voor de kring te blijven engageren.
Het was waarschijnlijk eerder Schmalzigaugs ondertussen beginnende naam als kunstcriticus dan zijn kunstenaarschap dat ertoe leidde dat hij eind 1907-begin 1908 in de kring actief werd als 'bijgevoegd schrijver' of assistent bij de secretarissen Pol de Mont en Georges Serigiers.
De Vlaamse dichter en kunsthistoricus Pol de Mont (1857-1931) was na tweeëntwintig jaar leraar Nederlandse letterkunde aan het Antwerpse Atheneum sinds 1904 hoofdconservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Hij publiceerde het jaar daarna een eerste beschrijvende catalogus van de verzameling van het museum en zorgde ervoor dat de werken in chronologische orde gepresenteerd werden. De Mont had reeds eerder een overzicht van Vlaamse meesters van de negentiende eeuw geschreven dat als vijfde deel van het door Elsevier uitgegegeven *Schildersboek* verscheen. In 1903 bundelde hij in *Koppen en Busten* een aantal essays over kunstenaars van zijn generatie, waaronder Ensor, Smits, Verwee, Heymans en Van Rijsselberghe. Hij speelde een belangrijke rol in de Vlaamse culturele beweging en was in 1905 één van de stichters van *De Vlaamse Gids*.
De advokaat Georges Serigiers (1858-1930) vertoefde dan weer volledig in franstalige kringen. Hij had in 1892 in Antwerpen met Henry van de Velde, Georges Morren en Max Elskamp de *Association pour l'art* opgericht en was bevriend met de schrijvers Georges Eekhoud en Emile Verhaeren. Hij was gehuwd met de van oorsprong Nederlandse Cornelia (Neel) Doff (1858-1942), die na een armzalige jeugd model had gestaan voor Ensor, Félicien Rops, Charles Samuel en Paul de Vigne, die haar had geportretteerd als *La petite Hollandaise*. In 1911 verscheen haar naturalistische autobiografische roman *Jours de famine et de détresse*, waarop in 1975 de film *Keetje Tippel* geregisseerd door Paul Verhoeven gebaseerd werd.



Pol de Mont (1857-1931)

De catalogi van *Kunst van Heden* werden gedrukt bij Buschmann in Antwerpen.
De drukkerij-uitgeverij werd gerund door de twee broers Buschmann, Gustave (1847-1935), die het commerciële voor zijn rekening nam en Paul (1846-1909), de artistieke leider.
Hun vader Jozef-Ernest Buschmann (1814-1853) had onder andere *De Vlaamse Leeuw* van Hendrik Conscience uitgegeven, een boek dat Schmalzigaug maar afdeed als zo en zo, een flauwe navolging van de door hem meer geliefde boeken van Sir Walter Scott.
Toen hun vader ziek werd had hun moeder, Emilie van Haren, de zaak in handen genomen. Ook zij was zeer begaan met kunst en onder haar impuls was de uitgeverij begonnen met het kunsttijdschrift *De Vlaemsche School*.
Vanaf 1902 gaf de uitgeverij het fraai geïllustreerde *Onze Kunst* uit onder de hoofdredactie van Paul's zoon, Paul Buschmann junior, die bij de dood van zijn vader in 1909 ook de artistieke leiding van de uitgeverij overnam.

Onze Kunst was een samenwerking met L. J. Veen in Nederland.
Tussen 1904 en 1913 verscheen ook een Franstalige versie van het tijdschrift, in samenwerking met G. Van Oest in Brussel en Parijs: *L'Art Flamand et Hollandais*.
Door zijn engagement voor *Kunst van Heden* moet Schmalzigaug regelmatig contact gehad hebben met Paul Buschmann.
Vanaf 1908 publiceerde hij zijn artikels en kunstkritieken niet meer in *La Fédération Artistique*, maar in de beide bladen van de Buschmanns.
Hiervoor gebruikte hij zowel in 1908 als in 1909 zijn eigen naam of zijn initialen, en niet meer zijn eerdere pseudoniem 'Maurice Mandon'.
Hij schreef zijn bijdragen oorspronkelijk in het Frans en ze werden voor hem voor *Onze Kunst* vertaald naar het Nederlands.

Kunst van Heden. Affiche tentoonstelling W.Linnig en Th.Verstraete, Antwerpen 1906.
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

1906 en 1907 waren voor *Kunst van Heden* eerder kalme jaren geweest met in 1906 tentoonstellingen van Willem Linnig Jr (1842-1890) en Theodoor Verstraete (1850-1907) en van Juliaan Dillens, waarover Schmalzigaug in *La Féderation Artistique* bericht had, net als over de grote retrospectieve Alfred Stevens van het jaar daarna.
Het oorspronkelijk voor 1907 voorziene Salon diende door onvoorziene omstandigheden uitgesteld te worden naar de lente van 1908.
Schmalzigaug was naast toegevoegd secretaris ook lid van het 'inrichtingskomiteit', samen met Richard Baseleer, François Franck, Georges Goemaere, Charles Hageman, Charles Mertens, Walter Vaes en Emiel Vloors.
Dit hield in het actief op zoek gaan naar kunstenaars, naast de organisatie van de bruiklenen bij privéverzamelaars en artiesten en de regeling van het transport.

Het Salon van 1908, dat voor het eerst georganiseerd werd in de grote nieuwe Stadsfeestzaal aan de Meir, bracht een bijzondere hulde aan drie recent overleden kunstenaars: de Fransman Ignace Henri Fantin-Latour (1836-1904), de Zwitser Arnold Böcklin (1827-1901) en de Belg Evert Larock (1865-1901), een minder bekend geworden plein-air schilder van Kapelle-op-den-Bos, die lid was geweest van de Antwerpse kring *Les XIII*.
Met de *Société Royale des Beaux-Arts* van Brussel werd een overeenkomst gesloten om gezamenlijk de uit Antwerpen naar Schaarbeek verhuisde Jan-Baptiste Stobbaerts (1838-1914), de Fransman Émile-René Ménard (1862-1930), en de in Londen wonende Duits-Engelse schilder en tekenaar Georg Sauter (1866-1937), een goede vriend van James McNeill Whistler (1834-1903) te tonen.
Daarnaast hingen er tien schilderijen van de toen op tal van internationale kunsttentoonstellingen gewaardeerde Eugene Bracht (1842-1921) uit Dresden. Bracht was na een dispuut met de Berlijnse kunstacademie verhuisd naar Dresden waar hij les gaf aan de hogeschool en was bekend voor zijn landschappen en industriële landschappen.
Tot slot kon men 39 etsen van Jean-François Raffaelli (1850-1924) ontdekken, een Franse van oorsprong realistische schilder, die door Edgar Degas (1834-1917) geintroduceerd was in de wereld van de impressionisten en bevriend was met Mary Cassatt (1844-1926) en Camille Pissarro (1830-1903).
Uit Parijs kwam ook een reeks tekeningen van de beeldhouwer Auguste Rodin (1840-1917).
De Nederlander Marius Bauer (1867-1932) was vertegenwoordigd met de oriëntalistische schilderijen en etsen waarmee hij zowel in eigen land als op de wereldtentoonstellingen in Parijs in 1900 en in Saint Louis in 1904 belangrijke onderscheidingen had ontvangen.
Verder stelden leden Baseleer, Ensor, Fabry, Hageman, Huygelen, Luyten, Mertens, Oleffe, Rousseau, Smits, Vaes en Vloors hun recent werk tentoon. Daarnaast waren er ook schilderijen te zien van René Bosiers, Guillaume Charlier, Albert Crahay, Edward Deckers, Alfred Delaunois, Léon Frédéric, Jules Lagae, Evert Larock, R.P.M. Looymans, Alexandre Marcette, Jaak Rosseels, Jan Stobbaerts en Piet Verhaert.

Schmalzigaug wijdde zijn eerste artikels voor de Buschmanns aan dit Salon.
Hij merkte allereerst op dat het Antwerps publiek, dat zich onverschillig had opgesteld voor de eerste realisaties van *Kunst van Heden*, nu veel welwilliger bleek.
Het is goed mogelijk dat Schmalzigaug het inrichtend comité wees op het werk van Böcklin, dat hij zo bewonderd had tijdens zijn verblijf in Duitsland. Twee schilderijen en één aquarel waren speciaal voor de tentoonstelling van Berlijn naar Antwerpen gekomen: *Melancholia*, uit de collectie van kunsthandelaar Fritz Gürlitt, de andere twee *Horch der Hain erschallt von Liederen* en *Lentelied* uit die van Edward Arnold.

Gustave Buschmann (1847-1935)
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

James Ensor (1860-1949). *Geërgerde maskers*, 1883
Verzameling KMSKB, Brussel

Schmalzigaug diende toe te geven dat ze niet het beste werk van Böcklin hadden kunnen krijgen. Dit bevond zich toen al in musea, zoals *Dodeneiland* in het museum van Leipzig en *Verblijfplaats der Zaligen* dat hij zich nog van het museum van Berlijn herinnerde. 'De afstand tusschen de Vlaamsche opvatting der schilderkunst en die van Böcklin blijft zich echter duidelijk doen gevoelen. Terwille der verfijningen in de kleurenschakeeringen zullen de Vlamingen wellicht nog een Ménard aanvaarden, maar ze zullen zich tot oordeelen onbekwaam achten tegenover de theoretische kleur-vertolkingen en den berekenden en berekenenden stijl der ordonnancien, als zoovele aanduidingen van het Germaansche temperament, dat onder een Toskaanschen hemel vertoefd heeft. Hier dringt zich een verschillend criterium dus als van zelf aan ons op en terwille hiervan moeten we onze aandacht vestigen op de baanbrekerszijde van Böcklin's talent, dat geen onmiddellijke voorloopers had en dan zal men, in zijn geheel beschouwd, de rijke verbeelding in het werk bewonderen en de dichterlijke zienersgave, die echter nader aan de litteratuur dan aan de schilderkunst is verwant'.
Schmalzigaug wees op Böcklins opvallend kleurgebruik, her en der verspreid op het doek, zonder rappels, maar zo goed uitgedacht zodat het schilderij niet onrustig werd.
Over Ensor schreef hij:
'Als leuk satirist en geboren kleurenmenger, heeft de ontwikkeling zijner kunst langs geheel natuurlijke wegen plaats gehad. Zeer gevoelig voor wat van den fictieven vorm afwijkt, die door de wet van oorzaak en gevolg zou zijn vastgesteld, ontdekt hij, geheel spontaan, het belachelijke in een houding, het linksche van een gebaar, de ontwrichte kant van een beweging. Hij bezit den vrrolijken en den sardoonischen lach, steekt de draak met lachverwekkende vormen, geeselt zedelijke tekortkomingen door wanschapenheden van het gelaat. Zoo vind hij in *Vastenavondmaskers* kostbare hulpbronnen bij zijn werk, overdreven defiguraties van het leelijke, waarop hij beweert zoo gesteld te zijn en met behulp van zijn gaven als kolorist, worden er zulke werken van groote betekenis geboren als *Masques scandalisés*. In een vuil en schamel kwartier voert hij twee personnages ten tooneele, toegetakeld met mombakkesen met enorme neuzen, de man met een slim trekje op zijn gezicht, is aan de tafel gezeten en houdt de oogen gevestigd op een bizarre gedaante die als vrouw verkleed in de open deur verschijnt en daar staan blijft. Het gezicht met een kevelkin, een neus als een komkommer, waarboven twee groote ronde geschilderde brilleglazen, Die twee vogelverschrikkers trekken elkaar onweerstaanbaar aan en ze zien er beide zoo grappig uit, dat de een onwillekeurtig den ander zijn gezicht trekt. Een ongedetermineerde zielestudie, die echter door het nauwkeurig opmerken van verschillende graden in het wezen van het groteske zeer aantrekkelijk is. Met deze aangeboren verbeeldingsgave, alleen superieurentalenten eigen, heeft de schilder de bijna onmerkbaar komische noot van het toneel verslaan, om ze weer te geven in een stuk dat uiterst grapsappig en rijk van kleur is.'
Schmalzigaug was bijzonder gevoelig voor Ensors merkwaardige coloriet.
'Rood-achtige bruinen plakken tegen de lichtende okers van den muur, als tegenstelling van het email van het wit tegen zwart als vloeiende inkt; aardbezierood speelt henen door de kobalt getinte vlekken van het binnenvallende licht. Het overige der inzending toont ons de groote gevoeligheid van zijn oog voor kleur – de kleur gezien in groote plekken – de kunst om den omtrek van de figuur met den achtergrond ineen te doen smelten, of de silhouet der vormen weer te geven in lichte als flikkerende bewegingen, met de punt van het penseel in het teedere grijs, dat hij op zijn palet heeft.' [115]

Tijdschrift. *L'Art Flamand & Hollandais.* Verzameling Archief Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Voor Schmalzigaug stond wat de Belgische schilders betrof het kleine salon met de werken van Jakob Smits boven alles, samen met een paneel van Jan Stobbaerts.
Hij kon in het zaaltje dat aan zijn vriend Vaes gewijd was tal van werken terugzien die tijdens hun Italiaanse reis ontstaan waren: schilderijen met de San Marco, *Traghetto*, een winkeltje in Venetië, pastels van Torcello en Assisi, een *Pozzo in Venetië*, *Zilvertoon. Venetië* of *Weerschijnen Venetië*. Daarnaast waren er ook Vaes' etsen als *Indrukken uit Venetië* en *De zilveren lampen*, *Begrafenis in Venetië*. *San Marco*, …
Liet hij zich lovend uit over diens schilderij *Festijn*, een evocatie van het banket van Herodes en Salomé, waarbij de feesttafel het voorwendsel was voor een rijke kleurenschiking door de pracht der uitgestalde voorwerpen, dan legde hij vooral de nadruk op Vaes' 'levendig gevoel voor het dichterlijke dat er ligt in levenslooze dingen'. 'Met veel onderscheiding doet hij een keus tusschen de teedere oogenblikken in de natuur, in haar kleurrige droomentonen, kostbare herinneringen aan het feeënspel van zekere avonden, nachten vol geheim of gouden namiddaguren. Deze eigenaardige en zeer bizondere schoonheden laten een zeer levendigen indruk bij hem na, hij raakt geheel onder de bekoring ervan en vermag, dank aan zijn buitengewoon ontwikkelde kunde, er 't innigst gevoel van vast te houden.' Ter uitbreiding echter van zijn arbeidsveld en vastbesloten tot het bereiken van de gaaf om met een zelfde gevoel aan de dingen, die hij voor ons oproept ook vorm te geven, zien we hem in den laatsten tijd streven naar 't vervolmaken van zijn schildersgaaf in ernstige studies naar 't stilleven: Het Konijn, De Snoek, De Jonge Haan, zijn zeer nauwkeurig opgemerkte werken, vooral waardevol om de juiste observatie van het over de vlakken heenspelend licht en het nauwgezet aanduiden van de contrasten tusschen de verschillende stoffen.'[116]

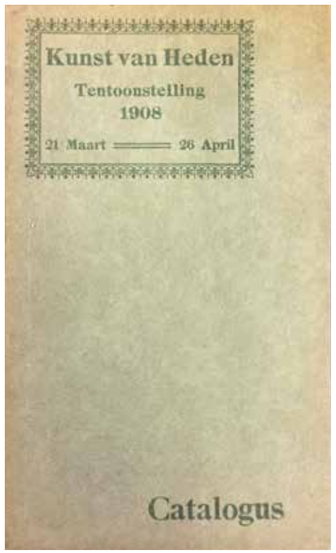
Het volgende artikel dat Schmalzigaug voor *Onze Kunst* en *L'art flamand et hollandais* instuurde was een recensie van de tentoonstelling *Brugge en haar schilders* die hij tijdens de zomer in Brugge bezocht. De tentoonstelling bracht een geheel van door de stad geïnspireerde werken, voornamelijk van plaatselijke kunstenaars[117] maar ook van Fernand Khnopff (1858-1921), Rodolphe Wytsman (1860-1927) en Albert Baertsoen.
Daarnaast hingen er ook schilderijen van Engelse kunstenaars als Frank Brangwyn (1867-1956) en Alfred Hazledine (1876-1957), de schoonzoon van Heymans en Duitsers als Hermann Fenner-Behmer (1866-1913) en Fritz Westendorp (1867-1926), om het geheel een internationale uitstraling te geven.[118]
Er waren ook neo-gothische architectuurtekeningen van de jonge Huib Hoste (1881-1957), die zich na de Eerste Wereldoorlog zou ontpoppen als een belangrijk modernistisch architect.

Na het Lentesalon in Antwerpen organiseerde *Kunst van Heden* samen met de *Société Royale des Beaux-Arts* van Brussel een groot overzicht van Belgische kunst in Berlijn.
Als vertegenwoordiger van *Kunst van Heden* en allicht omwille van zijn perfecte kennis van het Duits was Schmalzigaug nauw betrokken bij de organisatie van de tentoonstelling. Hij werkte hiervoor samen met Jean de Mot, assistent in het Museum voor Schone Kunsten van Brussel en secretaris van de *Société Royale des Beaux-Arts* en met van officiële zijde Ernest Verlant en Paul Lambotte, respectievelijk directeur-generaal en directeur voor de Schone Kunsten bij het Ministerie van Wetenschappen en Schone Kunsten.[119] Schmalzigaug kende de advokaat Lambotte goed als secretaris van de *Société royale des Beaux-Arts* en organisator van de Triënnales van Brussel.
De *Ausstellung Belgischer Kunst* opende op 1 oktober 1908 en liep een maand. Ze vond plaats in het paviljoen van de *Berliner Secession*, op de Kurfürstendamm, zoals Schmalzigaug, die voor dergelijke zaken niet ongevoelig was, in zijn recensie voor *Onze Kunst/L'art flamand et hollandais* opmerkte, gelegen in een aristocratische wijk van de stad.[120]
Groots opgezet, kon ze rekenen op de steun en medewerking van de Belgische regering en ambassadeur baron Greindl.

Tijdschrift. *Onze Kunst*, Antwerpen, 1908
Verzameling Archief Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Hierdoor kreeg ze het karakter van een officiële tentoonstelling, met een amalgaam van 266 werken van 102 kunstenaars van de meest uiteenlopende strekkingen van de laatste dertig jaar: Mademoiselle B. Art, Louis Artan, Albert Baertsoen, Firmin Baes, Professor Th. Baron, Richard Baseleer, Alfred Bastien, Emile Berchmans, M. Blieck, Anna Boch, Georges Buysse, L. Cambier, H. Cassiers, A. Ciamberlani, Fr. Charlet, Emile Claus, O. Coppens, H. Courtens, Albert Crahay, Aug. Danse, Hendrik de Braekeleer, Edw Deckers, W. De Gouve de Nuncques, J. De Greef, J. De la Hoese, A. Delaunaois, J. Delville, J. Delvin, V. De Sadeleer, P. De Vigne, G. De Vreese, Julien De Vriendt, P.J. Dierikx, Jul. Dillens, Aug. Donnay, P. Dubois, James Ensor, H. Evenepoel, Emiel Fabry, Léon Frédéric, V. Gilsoul, Mme Gilsoul, Jean Gouweloos, Charles Victor Hageman, Ch. Hermans, A.J. Heymans, F. Huyfgelen, R. Janssens, M. Jefferys, Fernand Khnopff, Eugene Laermans, J. Lagae, Comte Jean de Lalaing, Jef Lambeaux, C. Lambert, M. Langaskens, Evert Larock, G. Lemmen, L. Lenain, H. Luyten, A. Lynen, Albert Marcette, Mlle M.A. Marcotte, P. Mathieu, Fr. Melchers, M. Melsen, Charles Mertens, Constantin Meunier, M. H. Meunier, Ch. Michel, C. Montals, Georges Morren, Isidore Opsomer, A. Pinot, A. Rassenfosse, H. Richir, E. Rombeaux, Mlle A. Ronner, F. Rops, J. Rossels, V. Rousseau, W. Schlobach, Mlle Ivonne Serruys, Fr. Smeers, Eug. Smits, Jakob Smits, Alfred Stevens, J. Stobbaerts, Alex Struys, J.Fr. Taelemans, F. ter Linden, H. Thomas, V. Uytterschaut, W. Vaes, J. Van den Eeckhoudt, Ch. Van der Stappen, F. Van Holder, Fr. Van Leemputten, Theo van Rysselberghe, G. Van Zevenberghen, A. Verhaeren, J. Verheyden, Th. Verstraete, A. Verwee, Th. Vinçotte, Emiel Vloors, M. Wagemans, Ch. Wattelet, Emile Wauters, Luc. Wollès, Juliette Wytsman, R. Wytsman.
De werken kwamen uit Belgische musea en privéverzamelingen of rechtstreeks van de kunstenaars zelf. Deze laatste waren ook te koop, waarvoor men zich kon wenden tot de later bekend geworden marchand Paul Cassirer (1871-1926) in zijn galerij aan de Victoriastrasse 35.[121]

Werken van oudere of recent overleden kunstenaars hingen kader aan kader met die van nieuw talent. De tentoonstelling diende een groot overzicht te geven van wat in België leefde en zo de vooruitgang van 'de Belgische School' onder de aandacht te brengen van de internationale kunstwereld.
Daarbij werd in de catalogus onmiddellijk de link gelegd met het grootse verleden.
'In allen diesen Bildern nun, so verschieden im Ausdruck und der Technik sie auch erscheinen mögen, finden sich regelmässig zwei grundlegende Eigenschaften wieder, welche die wahren Merkmale der



Catalogus *Kunst van Heden*, 1908
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

Belgisch paviljoen, Biënnale van Venetië, 1909

verwandschaftlichen Beziehungen dieser Gemälde zu einander sind: es sind dieses die Ehrlichkeit in de realistischen Beobachtung der Natur, und der Reichtum in der Harmonie der Farben. In zahllosen, auf dem gleichen Boden einer glorreichen Jahrhunderte langen Vergangenheit entsprossenen Meisterwerken, spiegeln sich diese zwei Eigenschaften wieder. Es braucht also nicht mehr erst die Probe erbracht zu werden, dass die jüngsten Werke belgischer Künstler und diejenigen ihrer grossen vlämischen Vorfahren einer und derselben Überlieferung ihr Entstehen verdanken.'[122]

Zoals hij dit ook gedaan had toen hij de Alte Pinakothek en de Glyptothek in München bezocht, had Schmalzigaug aandacht voor de presentatie. De niet al te grote zalen in het Secesionspaviljoen waren mooi geproportioneerd en eerder goed belicht. Ze waren geschilderd in verschillende tonen waardoor de werken van verschillende stromingen telkens in de juiste sfeer konden getoond worden en goed uitkwamen.[123]

Na zijn terugkeer uit Berlijn probeerde Paul Buschmann junior Schmalzigaug nader te betrekken bij de artistieke leiding van de uitgeverij.[124] Hij ging hier uiteindelijk niet op in.
Eén van de redenen hiervan was dat hij begin 1909 weer sukkelde met zijn gezondheid.[125]

Het Salon van *Kunst van Heden* belichtte dat jaar het werk van Louis Artan, Hippolyte Boulenger, J.B. Carpeaux, Fr. Lamorinière, Xavier Mellery en Mme Robertson-Bisschop.
Naast van de leden Baseleer, Claus, Ensor, Hageman, Smits en Vaes hingen er ook schilderijen van Anna Boch (1848-1941) en Jenny Montigny (1875-1937), Hippolyte Daeye (1873-1952), Georges Lemmen (1865-1916) en Théo van Rysselberghe, en van de echtgenoten Rodolphe en Juliette Wytsman. Tot slot was er ook werk van de jong overleden Henri Evenepoel (1872-1899).
Daarnaast vermeldde hij in de Franse afdeling de schilderijen van Charles Cottet en Lucien Simon: 'MM Cottet et Simon font valoir dignement l'art français par la haute autorité de leur talent; ils ont en leur art, le côté sérieux estimé dans la peinture flamande augmenté d'une aisance parfaite qui ne s'acquiert que par une sûreté d'œil remarquable; c'est une tournure riche dans le trait, dans l'application de la brosse qui écarte par sa précision raisonnée, l'idée de tout souvenir d'obstacles.'[126]

Schmalzigaug reisde in 1909 opnieuw naar Italië om in opdracht van Buschmann een recensie te schrijven over de inmiddels achtste editie van de Biënnale van Venetië.
Zijn jongste broer Herman vergezelde hem en samen bezochten ze ook Verona, Ravenna, Padova en de boorden van de Brenta.[127]
Het artikel over de internationale kunsttentoonstelling verscheen in september.
In de openingszinnen van zijn recensie wist hij eens te meer perfect de grandeur van Venetië, nu onder een frisse lentezon, te vatten:
'C'était sous les auspices d'une fraîche lumière printanière que la ville de Venise ouvrait, en grande solennité, sa VIIIe exposition internationale ; heureux présage, car à Venise, plus qu'ailleurs, on sent l'harmonie de l'art et l'état d'âme de la cité entière. La lumière blonde baignait ses palais orfèvrés, ses nappes d'eau pailletées d'or, ses places et artères entachées du noir d'une foule dense, et, dans l'effervescence régnante, renaissait l'image des opulences anciennes. Tout, tel un langage en termes sonores, se fait ici en gestes larges et pompeux : cette fois encore, en ce jour de fête, on voyait du haut des balustrades festonnées dévaler des oripaux multicolores, mariant leurs teintes aux fanfares des bannières, les bateaux pavoisés égayaient le bassin de St. Marc, tandis que, comme au temps du *Buccentaure*, un cortège de gondoles d'apparat, d'or et d'argent, aux sculptures allégoriques en proue, dirigeait les autorités vers les *Giardini* où sont groupés les pavillons de l'exposition.'
Venetië was, net omdat haar nog overal voelbaar groots verleden een lange traditie voelbaar maakte, de perfecte stad om een ambitieus overzicht te geven van alles wat op dat ogenblik internationaal leefde binnen de plastische kunsten.

Affiche Biënnale van Venetië, 1909

Schmalzigaug ontdekte er dat jaar het Belgische paviljoen dat Léon Sneyers (1877-1948) voor de editie van 1907 ontworpen had.
In de middenzaal was de symbolistische *Fontein der geknielden* van George Minne opgesteld, met daarrond twee grote panelen van Constant Montald.
Dat jaar viel vooral de tinteling van het ensemble impressionistische schilderijen op. 'La peinture aux gammes claires y est prédominante ; dérivée d'une observation atmosphérique, elle est devenue pour beaucoup d'artistes, l'occasion de manifester avec brio leur souplesse du pinceau ; on les voit lancer sur la toile de fulgurants feux de palette, irradiant les formes des silhouettes campées avec une verve étonnante ; la section italienne se fait notamment marquer par de si spécieuses virtuosités. Par rapport à celles-ci, nos artistes les plus hardis ont un air timoré ; aussi se rend-t-on compte que pour rivaliser avec ces improvisations dont notre tempérament plus calme ne nous permettra jamais d'égaler la fougue, il faudra comme contrepied l'expression de l'art qui nous est propre et qui consiste à serrer de près la nature. C'est ainsi que l'on peut opposer aux improvisations les plus lestes la *Matinée de septembre* de M. Claus.'[128]
Schmalzigaug noteerde acht doeken van Emile Claus in het kleine salon, waaronder de meest opmerkelijke *Olmen langs de vaart*, *Septembermorgen* en *Velden na den regen*. Rond Claus hingen schilderijen van zijn leerlinge en vriendin Jenny Montigny en van tal van kunstenaars die net als zij aangetrokken waren door de zonovergoten boorden van de Leie: de broers Gustave (1877-1943) en Leon De Smet (1881-1966), Georges Buysse (1864-1916), Rodolphe De Saegher (1871-1941), Modest Huys (1874-1932) en Emmanuel Viérin (1869-1954). Hun doeken kenmerkten zich voor Schmalzigaug door een zoeken naar licht en poëzie van de zon.
Hun schilderijen zouden Schmalzigaug bij blijven.

Belgisch paviljoen, Biënnale van Venetië, 1909

Jules Schmalzigaug. *Gang* - Brugge, 1909-1911. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne

DE CHARME VAN BRUGGE EN LISSEWEGE 1909 - 1910

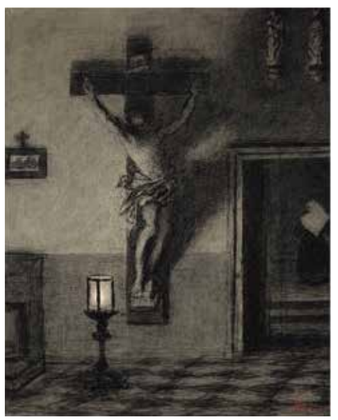
De late zomer van 1909 bracht Schmalzigaug door in de rust van het West-Vlaamse dorpje Lissewege. Hij verbleef er bij de schoenlapper Jacsen-Spelliers, die er de herberg *Nouveau Boulevard* uitbaatte, aan de grote straat die naar Zeebrugge liep.[129]
Michel Seuphor zou twintig jaar later in dezelfde herberg verblijven en er zijn boek *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande* schrijven, dat hij aan de inmiddels reeds meer dan tien jaar overleden Schmalzigaug opdroeg.
Schmalzigaug zette zich in Lissewege vrij gedisciplineerd terug aan het tekenen en schilderen. Hij stond al om zes uur 's morgens op en ontbeet een uur later, met naast hem een boek over Dante.
Vervolgens werkte hij tot 's middags, deed een middagdutje om er dan weer in de namiddag op uit te trekken.[130]
Het West-Vlaamse landleven bood nieuwe inspiratie, hoewel de verfijnde jonge stadsmens toch aanstoot nam aan de lompheid van de plaatselijke boerenbevolking. Het irriteerde hem ook dat kinderen rond hem kwamen staan terwijl hij buiten schilderde en de rust die hij nodig had om te tekenen en te schilderen verstoorden. 'Ces enfants ne sont pas méchants, mais ils m'entourent en nombre effrayant, se placent devant le sujet, ils demandent tous à être portraiturés, m'accablent de questions et font en somme un vacarme et un remue ménage tels qu'on se croirait dans une cage de singes.'[131]
Het weer was niet fantastisch, maar hij had ondertussen een nieuw thema gevonden en werkte aan een serie interieurs.
Dit was alweer weinig evident. De stank in sommige boerderijen vond hij niet te harden.
Gelukkig had hij toch een paar propere interieurs kunnen vinden. 'Aujourd'hui j'ai peint chez un vieux tailleur qui travaille assis sur sa table, qui n'a pas d'enfants et qui ne mange pas de "scholle". Ce mets délicat empeste généralement ces cabanes.'[132]
Het verblijf in Lissewege werd wel wat overschaduwd door tandpijn. [133]

Na de zomer keerde Schmalzigaug niet terug naar Antwerpen.
Brugge trok hem meer aan en hij installeerde zich op kamers aan de Garenmarkt 13.
De stad had, nu de meeste toeristen vertrokken waren, haar charme teruggevonden. 'On a à Bruges toute la tranquilité qu'il faut pour travailler, un minimum de distractions et des sujets d'art tout à l'entour. La ville est bien plus belle maintenant qu'en été, encombrée de touristes et alors qu'on ne la traverse qu'en toute hâte pour voir ses curiosités. De plus il y a beaucoup de vie dans les rues, une animation qui ne rappelle plus en rien l'ancienne atmosphère de spleen que Rodenbach a dépeinte dans Bruges-la-Morte. Les magasins sont nombreux, très bien soignés et on y est reçu avec amabilité pour la moindre acquisition.'
Het eten in de restaurants was zo duur als in Antwerpen en Brussel, maar de kwaliteit was er veel beter.
Daarnaast genoot hij ook van het cultureel aanbod. Zo bezocht hij het theater met Alfred (1889-1967) en Herman Courtens (1884-1956), de zonen van de landschapsschilder Franz Courtens (1854-1943).[134]
De broers Courtens waren ook kunstenaars. Alfred was een leerling van beeldhouwer Charles Van der Stappen en had les gevolgd aan de Antwerpse academie bij Theo Vinçotte. Herman had, net als Schmalzigaug, les gevolgd bij Isidore Verheyen aan de Brusselse academie.

Schmalzigaug bleef de ganse winter in Brugge, waar hij steeds meer onder de betovering van de oude stad kwam. 'C'est un délice que la volupté des couleurs à chaque pas de promenade.' Net als Venetië was het helemaal geen dode stad. 'Et puis Bruges me fait l'effet d'une ville gaie, d'un tempérament heureux comme Venise.'[135]
Enkele maanden later vergeleek hij opnieuw de twee steden.
'Ce soir, après un orage violent, l'aspect était particulièrement féerique, car Bruges offre, à certains égards, plus de richesses et plus de variété que Venise, avec autant de couleur et autant de mystère.'[136]
Hij hernam in Brugge zijn interieurgezichten. Hij vond sfeer en inspiratie in een bejaardentehuis en begon zich meer en meer verwant te voelen met de schilder Xavier Mellery (1845-1921). Hij verstond nu perfect hoe Mellery een ziel in de dingen ontwaarde.[137]
Ondergedompeld in de Brugse sfeer keek Schalzigaug ook terug naar het symbolistische werk van Khnopff en de door deze bewonderde Pre-Raphaelieten. Hij stond meer en meer open voor sfeer in het werk van deze Engelse kunstenaars, waarin hij sereniteit vond en 'ce repos bienfaisant qu'accorde l'œuvre mûrement réfléchie et bien disciplinée'. Het waren kwaliteiten die hij nauwelijks vond in

Lissewege, Dorp

Fernand Khnopff (1858-1921). *Kanaal in Brugge*, 1904
Privéverzameling



Xavier Mellery (1845-1921). *Binnenzicht begijnhof*
Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Kunst van Heden. Catalogus, Salon, 1910.
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

de Belgische kunst, waarvan hij de eindeloze 'min of meer'-houding bekritseerde in een brief aan zijn broer Walter.[138]

Vanuit Brugge keerde hij af en toe met de trein terug naar Antwerpen.
Nu Georges Serigiers, samen met Charles Good ondervoorzitter van *Kunst van Heden* was geworden[139], was Schmalzigaug van 'bijgevoegd secretaris' gepromoveerd tot 'secretaris', taak die hij nog steeds deelde met Pol De Mont.
Het 'Inrichtingscomiteit', waarin Schmalzigaug uiteraard zetelde was dat jaar flink uitgebreid met naast voorzitter Grisar, Frans Franck, de voormelde Serigiers en Good, en naast de gebruikelijke Georges Goemaere, Charles Mertens en Walter Vaes ook Albert Baertsoen, Emmanuel De Bom, Alfred Delaunois, Frans Hens, Frans Huygelen, Georges Morren en Fritz Toussaint. Dit had te maken met de ambitieuze plannen voor het volgende Salon, waaraan tijdens de wintermaanden gewerkt werd.

Het nieuwe Salon van *Kunst van Heden*, dat opende op 13 maart 1910, was onderverdeeld in twee delen: een groots opgevat overzicht van Belgische negentiende-eeuwse portretkunst en een dat jaar eerder beperkte sectie eigentijdse kunst, voornamelijk van leden van de kring.
De portrettentoonstelling toonde werken van zestig kunstenaars, waarin zowel werken van reeds overleden kunstenaars als De Braekeleer, Evenepoel, Leys, Pericles Pantazis, Jan-Frans Portaels, Paul de Vigne opgenomen waren als van Ensor, Frédéric, Khnopff, Mellery, Smits en Van Rysselberghe. Voor de moderne tentoonstelling hadden Baertsoen, Baseleer, Delaunois, Ensor, Hageman, Hens, Hermans, Huygelen, De Laet, Van Mieghem, Mertens, Rombeaux, Van Rysselberghe, Smits, Stobbaerts, Vaes, Philippe Swyncop (1878-1949) en Ernest Welvaert (1880-1946) werken ingezonden.

Na de opening van de tentoonstelling keerde Schmalzigaug terug naar Brugge.
Hij was wel tevreden met het resultaat. De expositie was veel beter dan die van het jaar daarvoor, maar toch had de kring zich in zijn ogen nog niet voldoende kunnen imposeren en de publieke opinie wakker kunnen schudden. Brusselse kringen als *La Libre Esthétique* en de *Société Royale des Beaux-Arts* keken neer op hen. De grote schuldige leek hem de voorzitter van *Kunst van Heden*, Carlito Grisar, die hij beter had leren kennen naar aanleiding van de organisatie van de tentoonstelling. Hij vond hem maar een zwak figuur. 'Or un président habile saurait par relations, diriger diplomatiquement l'opinion dans les salons…'[140]

Brugge bleef hem inspireren. Het was een stad met karakter, die tegelijk poëtisch was en toch de kracht had kunstenaars te prikkelen en alert te houden.[141] Maar het was zeker niet alleen het romantische Brugge dat hem aantrok. Zo schetste hij het Minnewater en het er rond liggende park en de Onze-Lieve-Vrouw-kerk, maar ook de tram en de draaiende tramsporen in het centrum van de stad. Naast tal van tekeningen werkte hij aan drie grote schilderijen, waaronder een gezicht op de kleine Vismarkt.

Affiche Wereldtentoonstelling, Brussel, 1910

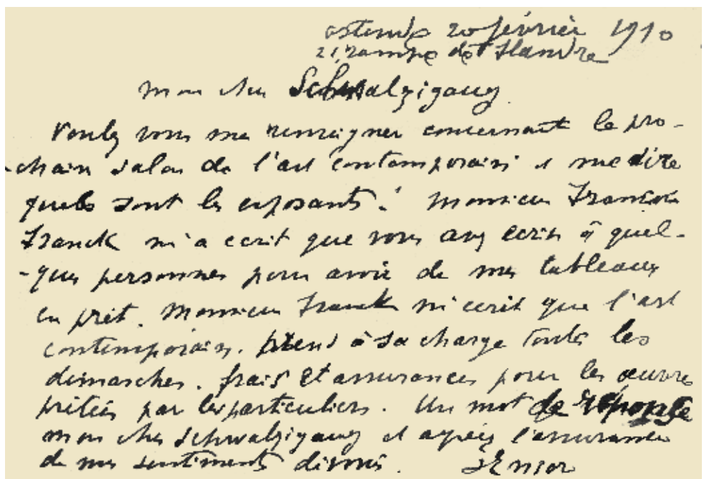
Vanuit Brugge maakte hij eind augustus met zijn broer Herman, die hem regelmatig kwam opzoeken, een tocht door West-Vlaanderen.
In Veurne vond hij de mensen onbeschoft.[142] Ieper, waarvan hij de witte huizen en de middeleeuwse Lakenhal bewonderde, die enkele jaren later volledig verwoest zou worden door Duitse bombardementen beviel hem daarentegen wel.

Het grote evenement dat jaar was de Wereldtentoonstelling die tussen 23 april en 1 november 1910 plaats vond in Brussel en dertien miljoen bezoekers trok. Het was de eerste wereldtentoonstelling na die van Milaan, die Schmalzigaug in 1906 op zijn terugkeer uit Italië bezocht had.
Op bevel van de het jaar daarvoor overleden koning Leopold II was voor de tentoonstelling de Kunstberg heraangelegd in een park met trappen en fonteinen.
De tentoonsteling zelf vond plaats op drie locaties. Een groot aantal paviljoenen stond in de nieuwe wijk Solbosch. De opmerkelijkste waren dat van Frankrijk en dat van Duitsland, ontworpen door de Deutscher Werkbund. Ook het paviljoen van de stad Antwerpen was bijzonder: een recreatie van het huis van Rubens op de Wapper, waar zowel het oude als het eigentijdse Antwerpen zich voorstelde aan het publiek. In het Paleis der Kolonieën in Tervuren, ontworpen door Charles Girault, die in Parijs het Petit Palais had gebouwd, kon men de Belgische kolonie Congo ontdekken.
De afdeling Schone Kunsten vond een onderkomen in de gebouwen van de *Cinquantenaire*, in het Jubelpark, waar dertien jaar daarvoor reeds een wereldtentoonstelling had plaats gevonden.

Het was hier dat Schmalzigaug, die hoe langer hoe meer twijfelde aan de kwaliteit van de Belgische schilderkunst, nogmaals overtuigd geraakte van de superioriteit van de Franse schilderkunst, in het bijzonder die van Emile René Ménard en die van Charles Cottet en Lucien Simon, die hij het jaar daarvoor op de Biënnale in Venetië had kunnen bewonderen. Vergeleken met hen waren de Belgische schilders in zijn ogen niets meer dan 'cabaretiers'.[143]

Ondertussen voelde Schmalzigaug zich opnieuw rusteloos worden.
Hij zat op een dood spoor. Langer in Brugge blijven zag hij niet zitten en terugkeren naar Antwerpen zat er al helemaal niet in.
Het is niet onmogelijk dat één of meerdere van zijn negatieve opmerkingen over het Antwerpse artistieke milieu de ronde waren gaan doen.
Het kan ook dat sommigen de benoeming als tweede secretaris van een toch nog zeer jonge man zonder veel kwalificaties, uit de hoge burgerij, niet apprecieerden. Niet zonder een beetje paranoia zuchtte Schmalzigaug bij zijn broer 'Je sens toujours peser sur moi, dans mon travail, les sentiments haineux de ces peintres anversois qui craignent en moi un concurrent nouveau'. Als één van de secretarissen van Kring van Heden en lid van het organisatiecomité waren ze natuurlijk voor een deel ook afhankelijk van hem. Schmalzigaug vreesde dat ze alleen daarvoor al alles zouden doen om zijn debuut als schilder te kelderen.
Uit de opmerking blijkt dat Schmalzigaug zich na zijn verblijf in Brugge meer en meer als een kunstenaar begon te zien, eerder dan een kunstcriticus.
De negatieve blik op het Antwerpse milieu beïnvloedde ook zijn visie op *Kunst van Heden*. De lange uren die hij in de organisatie van de kring en haar tentoonstellingen stak begonnen op hem te wegen. Waarschijnlijk vond hij als typische ongedurige jongere dat de ouderen niet snel genoeg mee gingen met zijn concrete ideeën – wat die op dat ogenblik ook waren.
Al in maart 1910 kloeg hij in een brief aan Walter hoe raar het was dat men in Antwerpen nooit iets groots kon doen, 'quelque chose qui n'ait l'air paysan'. 'on n'a pas la conception large et grande des choses.'[144]

Schmalzigaug had nu zijn zinnen gezet op niets minder dan Parijs.
Daar zou hij contact opnemen met de door hem bewonderde kunstenaars Cottet, Ménard en Simon en vooral, daar zou hij zich verder gaan bekwamen als schilder.
Opnieuw wist hij van zijn ouders te bekomen dat ze zijn verblijf zouden financieren.



James Ensor, 20.2.1910. Postkaart aan Jules Schmalzigaug. Verzameling Patrick Florizoone, Gent

Zichten van Brugge, foto's, ca. 1890. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Binnenzicht met naaister,* Brugge, 1909-1911.

Jules Schmalzigaug. *Interieur van een gasthuis,* Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Studie figuren, Brugge, 1909-1911. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen
Volkse figuren, Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Studie hoofden, Brugge 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Figuurstudie en landschap. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Studie figuren*, Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Jules Schmalzigaug. *Studie figuren*, Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Jules Schmalzigaug. *Studie figuren*, Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

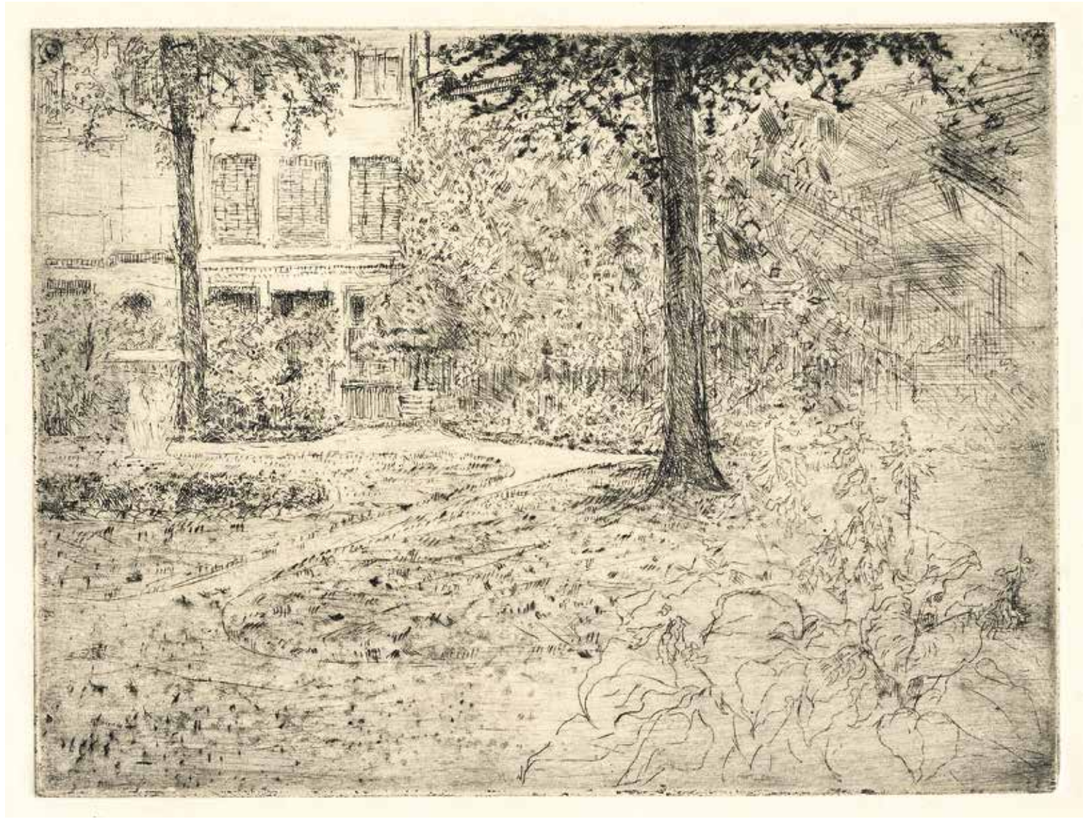
Jules Schmalzigaug
Marktzicht met muzikanten, Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Markt met personages, Brugge, 1909-1911. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne

Jules Schmalzigaug
Volksvrouw, Brugge, 1909-1911. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Marktverkoopster, Brugge, 1909-1911. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Werklui, Brugge, 1909-1911. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Markttafereel, Brugge, 1909-1911. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne

Jules Schmalzigaug. *Vaart met huizen,* Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Jules Schmalzigaug. *Vaart met huizen,* Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Havenzicht met driemaster,* Vlissingen, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel Jules Schmalzigaug. *Havenzicht*, Vlissingen, 1909-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

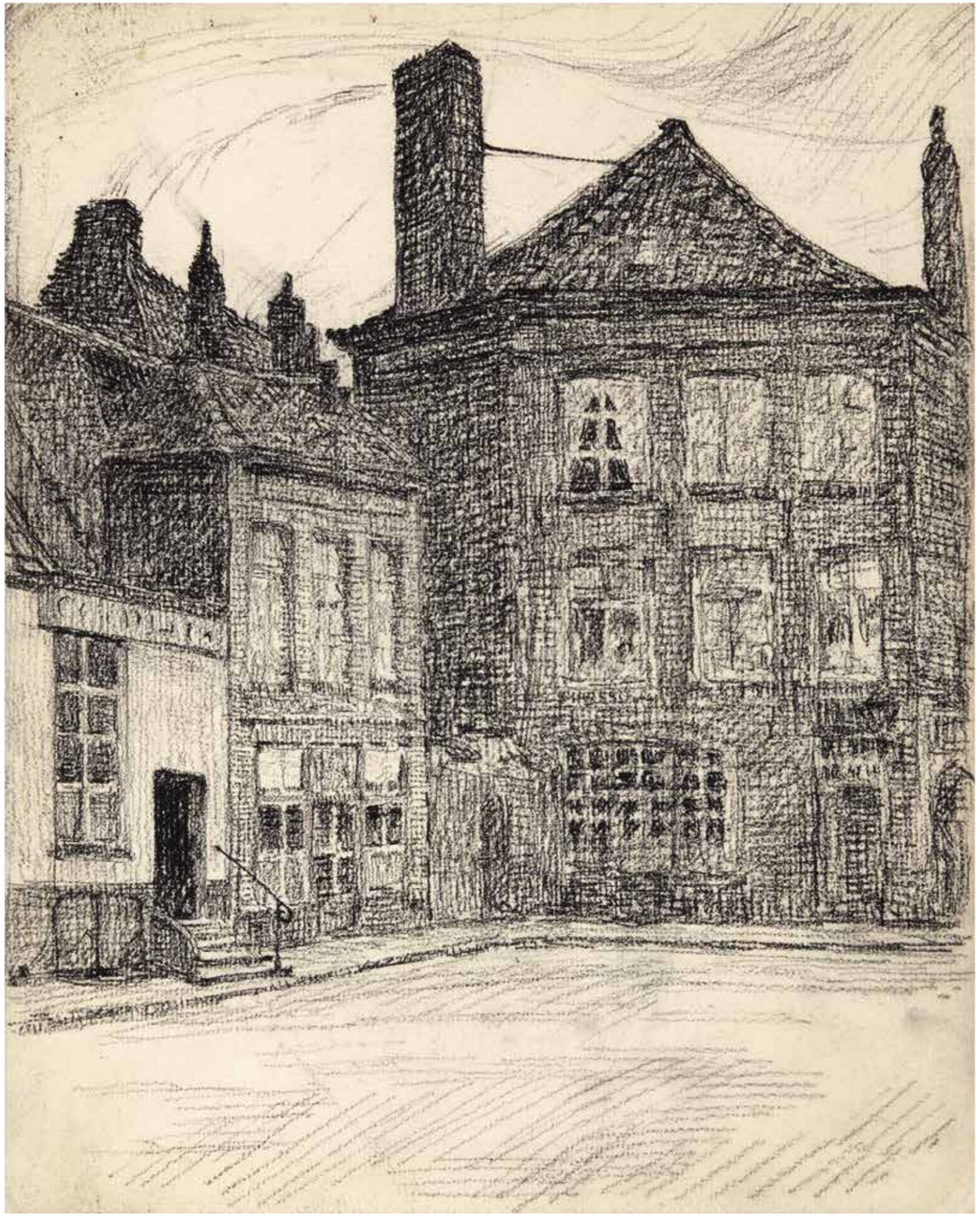


Jules Schmalzigaug. *De achtertuin*, ets, Brugge, 1909-1911. Verzameling KMSKA, Antwerpen

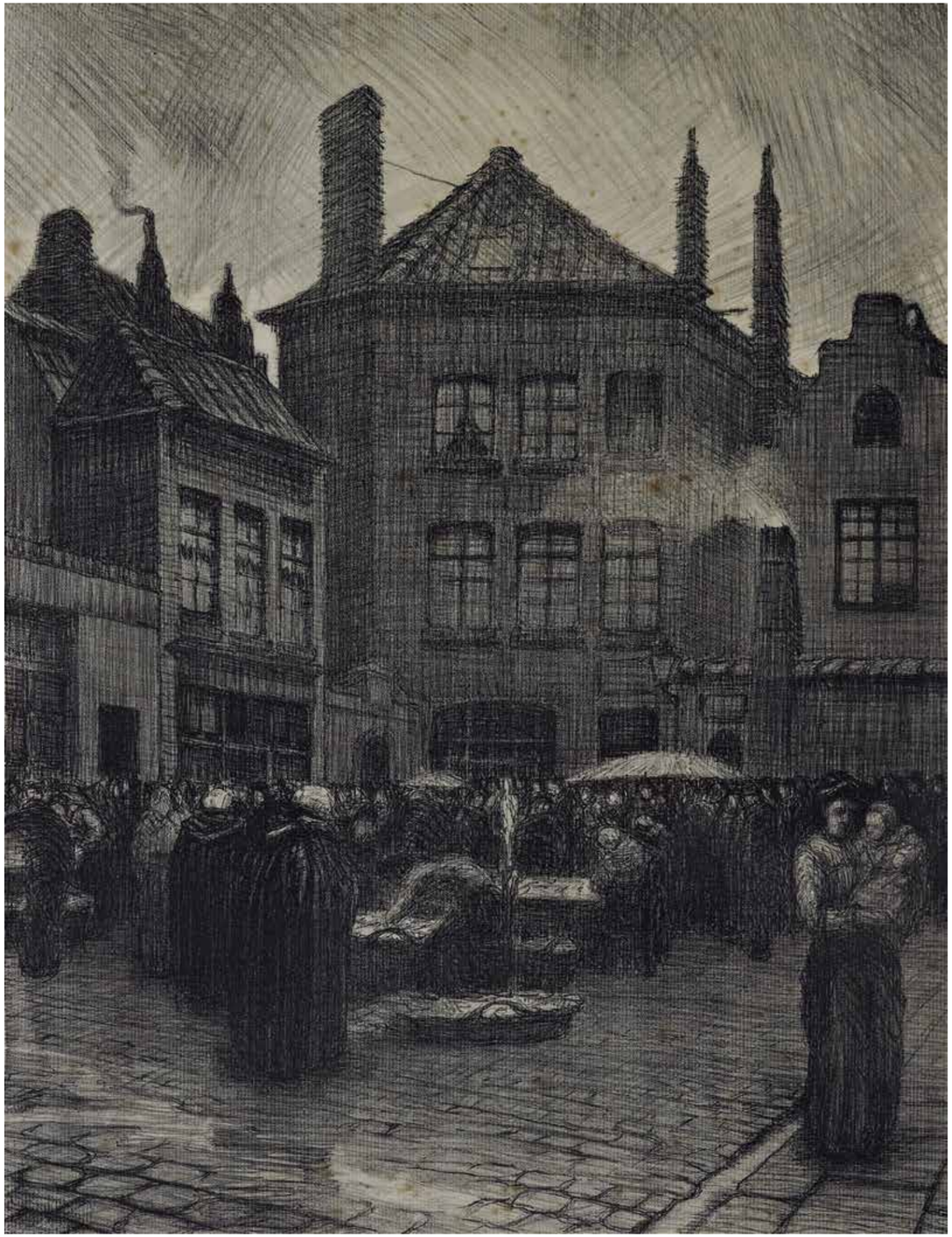
Jules Schmalzigaug. *Watermolen*, ets, Brugge, 1909-1911. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Jules Schmalzigaug. *Werf*, ets, Brugge, 1909-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Jakob Smits Museum, 2022
Verzameling Jakob Smits Museum, Mol

Jules Schmalzigaug. *Vaart met zwaan*, Brugge, 1909-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. *Zicht in Brugge*, 1909-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Markt in Brugge*, 1909-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. *Studie voor de Kleine Vismarkt in Brugge*, 1909-1911. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel



Jules Schmalzigaug. *Huizenstudie voor De Kleine Vismarkt*, Brugge, 1909-1911. Gift van Jean Malgaud aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap
Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *De Kleine Vismarkt*, Brugge, 1909-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

CE MILIEU DE PARIS STIMULE, IL FAIT VOIR DES PERSPECTIVES QUI N'EXISTENT PAS AILLEURS
PARIJS, 1910 - 1912

Parijs, ca. 1912

'Paris est un milieu bien étrange.' schreef Schmalzigaug zijn ouders enkele dagen na zijn aankomst op 15 november 1910. 'Tout, au début, y produit une impression décourageante, on est heurté, brusqué, rudoyé, tout y semble exister pour anéantir chacun autant que possible. C'est vaste, tourbillonnant et il faut savoir y choisir. Aussi, quand on voit des gens qui y ont réussi comme Ménard, on sent qu'ils se sont faits à cette vie, qu'ils sont trempés et de ce fait même, supérieurs à d'autres qui ne bougent pas de leur coin.
Si la vie chez nous est beaucoup plus aisée, plus commode elle est par là même aussi moins intéressante et les résultats, qui se manifestent notamment dans l'art, n'ont pas ce côté aciéré visant plus à l'absolu, que l'on observe ici. Chez nous il y a comme une entente facile avec le voisin pour qu'il vous gêne le moins possible, afin de jouir du repos soi-même. Ici personne n'a des égards, on se marche sur les pieds, c'est chacun pour soi et cela stimule davantage. …
Ce milieu de Paris stimule ; il fait voir des perspectives qui n'existent pas ailleurs.[145]

In tegenstelling tot de positieve berichten aan zijn ouders, waren de eerste dagen niet gemakkelijk, zo bekende hij een paar weken later aan zijn broer. Terugkeren naar Brugge was geen optie, dat zou een echte nederlaag geweest zijn.[146]
Het was aanpassen in Parijs, waarvan hij de architectuur van de brede boulevards bewonderde en onder de indruk was van de grote afstanden, zo anders dan de kleinere Belgische of Italiaanse steden. 'Une ébullition constante qui étonne'. Wat veranderd was sinds zijn vorig verblijf was de drukte op de Grands Boulevards. 'Les automobiles et les autobus se sont multipliés en proportions fantastiques. Pour croiser un boulevard il faut glisser entre les voitures de manière que le chauffeur comprenne bien la direction qu'on prend ; quand il pleut on est éclaboussé de bas en haut. Prendre un omnibus ou un tram équivaut à faire des prouesses gymnastiques.' Zelfs de Parijzenaars waren verbaasd dat het verkeer zo toegenomen en hectisch geworden was. 'Les voitures filent de toutes parts comme des fusées.' Gelukkig had hij een goede wintermantel 'qui résiste à toute la boue abominable qu'amène cette période de mauvais temps.[147]
De tot dan erg beschermde jongeman schrok ook van de confrontatie met de lagere klassen 'Le contact des gens que l'on croise en rue ou sur les tramways est peu agréable. On y ressent à chaque pas l'affirmation insolente et brutale des basses classes de la population, des ouvriers, etc … qui se conduisent en maîtres de la rue et affectent le tutoiement avec n'importe qui.[148]
Schmalzigaug bleef een patriciër. In Londen had hij het verschil tussen de klassen minder opgemerkt. En de hoge burgerij bleek veel minder zichtbaar in Parijs dan in de Britse hoofdstad.
'Autant le Français bien élevé est charmant et poli, autant le peuple est grossier, brusque et sans égards. Le plus grincheux des employés chez nous est moins désagréable que ce monde de concierges auquel on a affaire pour les locations. On a beau demander poliment un renseignement on attrape en pleine figure une réponse sur un ton de fichez-moi la paix, tout à fait déplaisante. Parfois on tombe sur des gens aimables, qui le sont alors tout à fait, mais c'est l'exception.'[149]
'Le bruit de ce monde de concierges' stoorde hem. Hij trok zich het liefst terug in zijn eigen wereld.[150] Het waren zware dagen en hij ging meestal al om tien uur 's avonds naar bed.[151]

Hij ging al meteen werken in een atelier in Montparnasse.
'L'atelier, c'est une volière où l'on entre et où l'on sort, où personne ne se connaît ni se parle, on y est comme dans le métro. Il n'y a pas d'égards ni arrangements pour les meilleures places, chacun conquiert ce qu'il peut et tâche de travailler le plus possible. On y voit des types de tout pays, des gens très forts et d'affreuses croûtes. J'ai immédiatement vu que je pouvais y occuper un rang très honorable.'[152]
Niemand hielp en iedereen moest voor zich ergens een weg vinden die zou leiden tot een eigen specialiteit.
Hij schreef naar huis dat hij wel besefte dat het in de eerste maanden niet zo evident zou zijn, maar vermits hij zeker niet slechter was dan de anderen, zou hij zijn weg wel vinden.[153]

Montparnasse als buurt beviel hem niet. Hij vond er alleen donkere, slecht bemeubelde, vuile kamers – met bedden waarin men het zelfs niet zou durven te slapen - meestal op de bovenste verdieping of helemaal op de zolder, waardoor hij veel trappen zou moeten doen. Bovendien was alles er opvallend

Emile-René Ménard (1862-1930). *Portret van Charles Cottet*

Emile-René Menard (1862-1930). *Landschap met naakten*

Lucien Simon (1861-1945). *Zelfportret*

duur. Tijdens de eerste dagen in Parijs deed hij kilometers te voet om iets te vinden, telkens in de buurt van een metrostation.
Uiteindelijk besloot hij voorlopig te blijven in Passy, in het hotel Mozart, 16 rue Mozart, waar hij bij zijn aankomst zijn intrek genomen had.
Het eten was er lekker, het was er elegant en er was zelfs een mooi klein salon. Hij kon het goed stellen met de eigenares, madame Loebs[154] en maakte een kleine vignette voor het hotel, wat hem wat geld opleverde.[155]
Het enige probleem was dat hij niet over ruimte beschikte om te werken.

Als secretaris van *Kunst van Heden* kon Schmalzigaug een mooi visitekaartje voorleggen om een introductie te krijgen in de artistieke wereld. Op de Wereldtentoonstelling in Brussel had hem vooral het werk van Emile-René Ménard (1862-1930), Charles Cottet (1863-1925) en Lucien Simon (1861-1945) aangesproken en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij in die eerste weken in Parijs percies die drie kunstenaars ging opzoeken.

Ménard, Cottet en Simon vormden samen met Simons schoonbroer André Dauchez een vriendengroep die door critici *La bande noire* genoemd werd, zowel omwille van hun hechte band als om het donker coloriet van hun werk. Ze gaven les aan de Academie de la Palette.
Ménard was opgegroeid met de schilders van Barbizon en had in België deelgenomen aan het salon van *La Libre Esthétique*.
Cottet had samengewerkt met Les Nabis en lang in Bretagne gewerkt, geïnspireerd door het ruige landschap en de plaatselijke bevolking.
Simon was tijdens een reis door Nederland onder de indruk gekomen van het werk van Frans Hals. Met zijn vriend Cottet had hij vervolgens Bretagne ontdekt.
Hoewel ze elk hun stijl hadden, verwierpen ze allen de lichte kleuren van het impressionisme en post-impressionisme. Hun donker coloriet gaf hun werk, dat verder bouwde op Courbet en het realisme, een zekere melancholie.
Hun schilderijen waren traditioneel, ernstig en degelijk en werden zeer hoog aangeschreven in officiële kringen. Zij werden op dat ogenblik aangekocht door Franse en buitenlandse musea en door belangrijke verzamelaars. Zo bezaten zowel Ivan Morosov als Sergej Sjsjoekin, de grote Russische verzamelaars van Franse moderne kunst, werk van Cottet.

Vijf dagen na zijn aankomst in Parijs, op 20 november 1910 zocht Schmalzigaug als eerste Emile-René Ménard op. *Kunst van Heden* wou op haar volgend salon een ensemble van zijn werk voorstellen en dit wou hij met hem bespreken.
Meteen toonde hij hem ook sommige tekeningen en etsen die hij in Brugge gemaakt had. Op dat ogenblik was een groot deel van zijn werk, dat vanuit België opgestuurd was, nog niet toegekomen.[156]
Ménard apprecieerde zijn tekeningen en pastels en suggereerde hem om zich, na zijn initiële opleidingen toch verder te bekwamen. 'Il me donna, en effet, des appréciations fort justes, critiquant sévèrement certaines parties de mon travail. J'étais d'autant plus heureux de voir que mon talent lui plaisait réellement. Il me répéta plusieurs fois : "c'est très artiste" – il faut à présent acquérir la science. Il aimait notament mes eaux-fortes et mes croquis qui sont, telles (sic) qu'ils s'offrent fort bien l'expression de sensations et comme telle satisfaisante. (…) Il me loua néanmoins d'avoir eu le courage de refaire entièrement mon travail lorsqu'il ne me satisfaisait pas.'[157]
Ménard raadde hem aan te schilderen, om zo vat te krijgen op kleur en licht
'Il me dit qu'il fallait un peu considérer d'abord la couleur des objets comme si elle n'existe pas et ne voir que la forme des choses, observer en quelles valeurs elles s'établissent dans l'éclairage. Après, il est aisé de substituer à la valeur donnée son équivalent en couleur.'
Het gesprek duurde twee uur lang, meldde hij zijn ouders. Ménard vertelde hem nog veel interessants. Gelukkig vond hij zijn werk niet banaal. 'Somme toute, je suis parti de chez Ménard très encouragé et heureux d'avoir trouvé quelqu'un qui sache s'exprimer aussi nettement au sujet de la peinture. Quelle différence avec les appréciations comme "'t is nie slecht" ou "'t kan er nog al deur" etc de nos aristarques anversois.'[158]

De dag daarna, op 21 november 1910 had hij een afspraak met Lucien Simon, die hem aanmoedigde. 'Il m'a dit que lui-même a connu des hésitations semblables aux miennes, heureusement passées à présent. Lui aussi, a 28 ans, après des débuts peu satisfaisants, croyait abandonner la peinture pour les lettres.' Schmalzigaug kon zijn ouders trots meedelen dat Simon van zijn tekeningen hield en meende dat er veel belofte in zat.

Hij raadde hem aan om veel te tekenen, maar schatte dat hij toch twee jaar nodig zou hebben om de menselijke figuur perfect weer te kunnen geven.
Ondertussen had Schmalzigaug al ideeën voor grote etsen die de energieke werveling van de *Ville lumière* zouden vatten.[159]

Op 30 november 1910 volgde uiteindelijk nog een bezoek bij Charles Cottet. Antwerpen en *Kunst van Heden* waren Cottet niet onbekend. Vijf jaar eerder had hij op het eerste salon 35 schilderijen en een aantal etsen getoond.

Schmalzigaug bezocht in die eerste weken in Parijs nog verschillende andere 'artistes de marque' met zicht op tentoonstellingen bij *Kunst van Heden*, maar vermeldde hun namen niet. 'Ils sont tous bien plus richement installés que des artistes de valeur semblable et de situation équivalente chez nous'.[160] Hij voelde onmiddellijk dat dit het milieu was waar hij al zo lang had in willen zitten, een milieu dat een stimulans zou zijn voor zijn verdere ontwikkeling. 'Walter m'a souvent contredit et trouvait exagérée mon animosité contre mes collègues nationaux ; pourtant, c'est un sentiment fort naturel quand quelque chose ne vous satisfait pas, de désirer ardemment autre chose et voici que je trouve absolument le milieu que je cherchais.'[161]
Ondertussen was Schmalzigaug nog steeds op zoek naar een permanente verblijfplaats. Montparnasse stootte hem nog steeds af.
In tegenstelling tot het drukke Rive gauche, gaf de welstellende buurt Passy, dicht bij het Bois de Boulogne, waar hij nog steeds in het Hotel Mozart woonde, hem rust. 'Ici tout est charmant, frais, nouveau ; il y a du bon air et j'ai le métro qui me dépose à la porte de l'atelier.'[162]
Maar in het hotel had hij niet genoeg ruimte om te werken nadat hij de ochtenden in het atelier had doorgebracht. Hij had meer plaats nodig.[163]
Vrij vlug vond hij enkele straten verder, net op het grondgebied van Auteuil, een appartement in de rue Pierre Guérin. Het had twee ruime kamers en een keuken in een nieuw gebouw op nummer 4 van de straat, met lift en centrale verwarming.
Van de tweede kamer kon hij een atelier maken.[164] Zo kon hij opnieuw met olieverf werken en terug experimenteren met etsen.[165]

Begin januari 1911 was hij al goed geïnstalleerd.[166]
Hij had de muren laten behangen met stof en kocht meubels bij *Maison Dufayel*. Hij had alles ook kunnen huren, schreef hij zijn ouders, maar het was properder om nieuwe dingen te hebben. 'Les literies que je vis en location sont très propres à voir, mais on ne sait pourtant pas qui y a passé.'
Voor de gordijnen koos hij indische bedrukte voiles, 'd'un effet décoratif surprenant et dépassent, à ce titre bien des étoffes coûteuses.[167]
De gevoelige esteet omringde zich met mooie dingen: tapijten, orientaalse tafelkleden en borduurwerk.[168] Daarbij liet hij zich regelmatig vertrouwde dingen uit zijn kamer in Antwerpen opsturen.
Later vroeg hij zijn ouders als kerstgeschenk een paravent 'très utile en hiver pour préserver mes pieds du froid. Car mes rideaux aux fenêtres ne sont pas molletonnés, et comme à Paris, les fenêtres vont jusqu'au bas de la pièce, il faut qu'on se protège.'[169]

Een foto toont Schmalzigaug, zeer dandyesk in zijn interieur in Auteuil, omringd door bronzen kunstvoorwerpen, waaronder op de schouw, een paardje, typisch ornament van een Venetiaanse gordel.
Aan de met stof beklede muren hangen een groot orientaals wandtapijt, kleine schilderijtjes en mooi ingekaderde foto's, waaronder een fragment van *Las Meninas* van Velásquez en van Leonardo da Vinci's *Annuntiatie*, die hij bewonderd had in de Uffizi. Een andere herinnering aan zijn Italiëreis is een foto van het fresco van de allegorie van het goed bestuur van Ambrogio Lorenzetti in het Palazzo Publico in Siena. Daartussen is ook een Japanse prent geprikt. 'Je suis tout heureux d'avoir ces jolies choses autour de moi.'[170] Het appartement werd een behagelijke cocon waarin Schmalzigaug zich terug kon trekken van de buitenwereld.

Hoewel hij niet meer in het Hotel Mozart woonde bleef hij er regelmatig lunchen of dineren. Hij had er zijn plaats aan de gemeenschappelijke tafel en hield van de cosmopolitische sfeer die er heerste.[171] Hij bleef een goede band hebben met de eigenares.

De voormiddag bracht hij steevast door in een atelier,[172] waar hij tussen tal van buitenlandse artiesten, waaronder Italianen, Tsjechen, Hongaren en Russen, tekende naar levend model. Hun Duitse, Engelse

Charles Cottet (1863-1925). *Vrouw met hoed*

Diego Velasquez (1599-1660). *Las Meninas* (detail), 1656

Jules Schmalzigaug in zijn appartement in Auteuil, Parijs 1911 Foto.
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Ramon Casas (1866-1932). *Portret van Lucien Simon*, 1906

en Italiaanse accenten en woorden maakten van het atelier een echte toren van Babel. Maar iedereen werkte door. Men betaalde er per half uur, wat anders was dan in België. Het gevolg was dat iedereen uit die beperkte tijd het meeste probeerde te halen.[173]
Waarschijnlijk werkte hij reeds van in het begin in de *Académie de la Grande Chaumière*, aan de gelijknamige straat. Uit een brief die zijn broer Walter aan hun ouders schreef blijkt dat dit zeker in 1911 het geval was.[174]
De Academie was in 1902 opgericht. Zij werd vanaf 1909 geleid door de Zwitserse kunstenares Martha Stettler en haar Baltische vriendin Alice Dannenberg. Vermits *La Grande Chaumière* een zeer open karakter had en men er betaalde per sessie is nauwelijks archiefmateriaal bewaard. Hierdoor valt niet op te maken vanaf wanneer Schmalzigaug er werkte.
Hij volgde er in elk geval de lessen van Lucien Simon, die er sinds 1904 twee cursussen gaf.[175]
Tot zijn geruststelling merkte hij in het atelier op dat hij niet moest onderdoen voor zijn collega's.
Het viel hem op hoe hij vroeger dacht niets geleerd te hebben in Karlsruhe en Brussel. 'Or tout au contraire bien des choses incomprises d'alors me viennent maintenant à point et je vois que cet enseignement que je jugeais si sec ne fut pas sans mérites.' Zijn eerste academische schetsen leken hem stunteliger dan wat hij in Brugge gemaakt had, maar hij meldde zijn ouders dat hij snel meer inzicht begon te krijgen.[176]
Simon had hem gezegd dat hij wel een twee jaar zou nodig hebben om de menselijke figuur volledig te vatten. Hij had hem aangeraden veel te tekenen, zowel in zwart-wit als kleur in grisailles. Het kwam er op aan discipline te kweken en het métier in de vingers te krijgen. [177]
De rest van de tijd schetste Schmalzigaug, de raad die Cottet hem gegeven had volgend, in de cafés, in de oude kleine straten of op de grote boulevards, tot in de metro toe die hem elke dag van Auteuil naar Montparnasse bracht.
Hij had ideeën voor grote etsen die het wervelende van de stad zouden vatten. 'Tout est plein de vie … tout ici exprime avant tout le sens de la vie, on y est 'éveillé'. Het was allemaal zo anders dan in het deprimerende Antwerpen. Het was alsof hij in Parijs eindelijk ontwaakte.[178]
'Vois-tu pour sentir agir en soi ce mécanisme des sensations artistes' schreef hij zijn broer 'il faut que l'horlogerie soit remontée. Il faut que du dehors on ressente des correspondances que l'on refond en soi, quelque chose de plus calme que l'enthousiasme mais de plus permanent ; cette sensation, il ne faut pas qu'on doive la chercher, on doit la subir, elle est essentielle pour le goût du travail d'art. Et nulle part, elle ne s'affirme aussi impérieuse qu'à Paris ; tout ici, exprime avant tout le sens de la vie, on y est "éveillé"[179]
Hij besefte dat hij hetzelfde gevoel had gehad, in mindere mate natuurlijk, maar toch, in Cadzand en Sluis, ook in Firenze, waar hij volgens hem zijn beste etsen gemaakt had en natuurlijk ook in Brugge.
Maar nooit in Antwerpen. 'Quand je songe maintenant à Anvers, je constate que jamais, jamais je n'y ai produit quelque chose d'utile. Cette ville me fait l'effet d'un coup de massue sur la tête et je ne parviens pas à bien comprendre pourquoi.' Daarbij gaf hij meteen ook een sneer naar zijn vroegere vriend Vaes. 'Il faut pourtant qu'il y ait quelque chose puisque tant d'autres sont dans mon cas, je devine, sans trop me l'expliquer pourquoi Vaes (l'exemple-type de l'oisevité) est réduit à néant malgré ses brillantes aptitudes, s'il avait le courage de se faire à la vie de Paris, il pourrait se sauver mais il faut pour cela une certaine dose de sens pratique et de résistance, aussi un peu le don d'assimilation qui lui manquent.'[180]

Georges Seurat (1859-1891). *Portret van Aman-Jean*, 1883
Verzameling Metropolitan Museum of Art, New York

Midden januari had Schmalzigaug een rendez-vous op het Franse Ministerie van Schone Kunsten bij staatssecretaris Etienne Dujardin Beaumetz (1852-1913), zelf ook een schilder. Schmalzigaug wou met hem enkele afspraken in verband met de Franse sectie in het volgende salon van *Kunst van Heden* finaliseren. Paul Lambotte (1862-1939), directeur van het departement Schone Kunsten bij het Belgische Ministerie van Wetenschappen en Schone Kunsten,[181] die Schmalzigaug nog kende van de organisatie van de Belgische tentoonstelling in Duitsland van twee jaar daarvoor, had hem een introductiebrief geschreven.
Zijn bezoek aan het ministerie leek succes te hebben. Hij kon zijn ouders al de week daarna berichten dat het waarschijnlijk was dat ze door zijn *démarche* de prachtige decoratieve panelen die Ménard geschilderd had voor de rechtsfaculteit zouden kunnen krijgen. Zij vormden de pendant van die die Puvis de Chavannes voor de Sorbonne had gemaakt. 'C'est tout à fait exceptionnel que des travaux de cette importance puissent être transportés à l'étranger.'[182]

De voorbereiding van het volgende Salon van *Kunst van Heden* deed hem misschien wel wat tijd verliezen voor zijn eigen artistiek werk, maar het gaf hem wel een *entrée* in de hoge wereld van de academische artistieke elite van Parijs, die zeer gesloten was.

De mogelijkheid om in het buitenland te kunnen tentoonstellen trok kunstenaars uiteraard aan, ook al hadden ze inmiddels een grote naam.
Zo kreeg Schmalzigaug een introductie bij de symbolistische schilder Edmond Aman-Jean (1858-1936), die zonder er deel van uit te maken toch nauw verbonden was met de *Bande noire*-kunstenaars. Aman-Jean was nog bevriend geweest met de dichter Paul Verlaine en met Georges Seurat, die hem de beste portretschilder van de eeuw genoemd had. Hij had zijn dromerige jonge vrouwen ook tentoongesteld op de berucht geworden *Rose + Croix* Salons van Sâr Péladan. Ook de neo-impressionistische schilder Henri Martin (1860-1943), die Schmalzigaug uitnodigde om in Antwerpen tentoon te stellen, verkeerde ondertussen in een symbolistische periode.

Schmalzigaug genoot merkbaar van de bezoeken aan de *jours* van deze artiesten, dagen waarin zij, meestal samen met hun echtgenotes bij hen thuis ontvingen.
Zelf opgegroeid in de hoge burgerij voelde hij zich perfect thuis in deze gesofistikeerde salonwereld, met conversaties op hoog niveau.[183]
Deze schilders waren niet de 'loufoques comme chez nous, ils sont brillants causeurs et c'est un plaisir de les écouter'. 'Cottet est un homme à la mine déplaisante, à barbe fauve et hirsute, à traits grossiers mais c'est un causeur tout à fait brillant, qui saisit un mot au vol et s'en sert pour un développement intéressant. [184]
Hij bewonderde de luxe waarin deze kunstenaars leefden, hun *savoir-vivre* in de regels van wellevendheid, die zoveel zin hadden in Parijs, daar waar ze in Antwerpen voor Schmalzigaug maar een kopie waren van het theater.

In tegenstelling tot de jaren die hij later in Venetië doorbracht is weinig geweten over Schmalzigaugs vriendenkring in Parijs. Hierover loste hij nauwelijks iets in zijn brieven.
We weten door een opmerking in een brief van Herman dat hij het *Cabaret des Quat'z'Arts* op de Boulevard de Clichy in Montmartre bezocht.[185]
Daarbij ging hij ook naar het theater, zoals die keer waar hij voorgesteld werd aan de eveneens in Parijs verblijvende Belgische dichter Emile Verhaeren. Hij kon tijdens de pauze uitgebreid met hem spreken.[186]

Het Salon van *Kunst van Heden* opende dat jaar op 18 februari 1911, een maand vroeger dan gebruikelijk. Naast de imposante decoratieve panelen van Ménard en schilderijen van Martin, vielen dat jaar vooral vijfendertig werken van Maurice Denis op, waaronder diens zeer gesmaakte *Vierge à l'école*.[187] Op één of andere manier moet Schmalzigaug in Parijs dus ook in contact met Denis geweest zijn, maar in de briefwisseling is hier niets uit op te maken. Daarnaast waren er dat jaar ook beelden van Emile Bourdelle (1861-1929) te zien.
Kunst van Heden zou uiteindelijk pas in 1913 *Les éléments* tonen, het groot decoratief paneel van Aman-Jean, dat bestemd was voor de Sorbonne in Parijs en eerder tentoongesteld was op het Salon van de *Société Nationale des Beaux-Arts* in Parijs.[188]
Emmanuel de Bom betreurde in zijn recensie in de *N.R.C.* wel dat de kring blijkbaar afgestapt was van haar initieel concept om telkens mooie ensembles van een beperkt aantal kunstenaars samen te brengen. 'Er zijn vele lieden die, als de Atheense boer, al gauw hun bekomste krijgen van Aristides' rechtvaardigheid. Il nous faut du nouveau… Daar moest meer "verscheidenheid" komen, de menschen wilden weer eens wat anders…
De indruk die het salon van 1911 hem liet was niet zeer groot. 'In de breedte werd gewonnen wat men in de diepte verloor'.[189]

Tegen het einde van de winter had Schmalzigaug een nieuwe bezigheid ontdekt. De lucht in het atelier was niet zo goed, en vermits zijn appartement niet ver van het Bois de Boulogne lag, ging hij er vaak wandelen. Hij ontdekte er het plezier van het fietsrijden. Vlak bij had hij een fietsenverhuurder ontdekt die ook les gaf. Op drie dagen kon hij het. 'En somme ce mouvement est excellent et très hygiénique et je ne comprends pas que j'aie toujours eu une si grande aversion pour cet instrument. Une fois qu'on le tient en main il est merveilleux.' Het huren was wel tamelijk duur, dus mocht Walter niet meer fietsen in Antwerpen, kon hij altijd zijn fiets overnemen.[190] Al snel maakte hij tochten naar Bagatelle en Saint Cloud, 'des routes admirables où l'on voit même des nourrices de bonne maison promener des enfants.'[191]

Het fietsen kwam zeer gepast, want Schmalzigaug begon opnieuw gezondheidsproblemen te krijgen. 'Le travail à l'atelier est très éreintant et il faut que je prenne garde sans quoi, tout à coup, je ne

Cabaret Les Quat Z-Arts, Parijs

Affiche *Kunst van Heden*. Salon 1911, Antwerpen
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

Albert Gleizes (1881-1953). *Landschap*, 1911

Robert Delaunay (1885-1941). *De Eiffeltoren*, 1911
Verzameling Art Institute of Chicago, Chicago

pourrais plus suivre. Je commençais à avoir de nouveau mes nerfs un peu détraqués et il me fallait à tout prix un calmant.'[192]
Schmalzigaugs gestresseerde toestand had zeker te maken met het feit dat hij werk had gestuurd naar het selectiecomité van het komende Salon van de *Société Nationale des Beaux-Arts*. Dit had niet alleen met zijn eigen ambitie te maken. Waarschijnlijk hoopte hij dat een deelname aan het bekende officiële salon zijn ouders er ook van kon overtuigen dat hij aan het begin van een grote carrière stond. Maar naarmate de datum van de selectie nader kwam werd hij hoe langer hoe nerveuser. Hij probeerde hieraan te verhelpen door lange wandelingen en kalmeermiddelen en hernam zijn reeds eerder beproefde regime met soep van gestremde melk.[193]

Eind maart kon hij zijn ouders opgelucht meedelen dat het comité drie werken had aanvaard. De sanguine die hij in Brugge gemaakt had van een oude vrouw in een bejaardentehuis en twee aquarellen waren tussen 16 april en 30 juni 1911 te zien in het Grand Palais, weliswaar te midden van honderden schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen, gravures en toegepaste kunst.[194]
Emile en Mathilde Schmalzigaug kwamen speciaal naar Parijs voor de tentoonstelling, de eerste waarin hun zoon werk in het openbaar toonde. Schmalzigaug ging naar verschillende grote Parijse hotels om voor hen een gepaste kamer te vinden en ging hen afhalen aan de Gare du Nord. Na enkele dagen in Parijs doorgebracht te hebben, reisden ze samen naar de Côte d'Azur, waar ze in luxueuze palace hotels verbleven. Op de terugkeer deden ze Dijon aan.

In mei 1911 bezocht Schmalzigaug in Parijs een tentoonstelling, die op het moment zelf niet zo doordrong, maar twee jaar later wel een grote invloed op zijn werk zou hebben.
'J'aime encore mieux les Indépendants, où il y a au moins du franchement drôle' noteerde hij terloops in een brief aan zijn ouders.
In tegenstelling tot het *Salon des artistes français*, bood het *Salon des Indépendants* dat jaar inderdaad iets dat artistiek Parijs in beroering bracht.
In de ondertussen berucht geworden zaal 41 stelden Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Fernand Léger (1881-1955), Robert Delaunay (1885-1941) en Henri Le Fauconnier (1881-1946) hun werk tentoon. Zij werden door Apollinaire, toen nog pejoratief, 'les cubisteurs' genoemd. Ook Schmalzigaug lachte die bizarre maar vernieuwende kunstwerken in zijn brief aan zijn ouders allemaal wat weg. Dat was trouwens ook de mening van zijn medeleerlingen bij Lucien Simon.
Zelf was hij nog te onzeker om resoluut die nieuwe wonderbare kunst van zijn bijna exacte leeftijdsgenoten te verdedigen.
Jaren later zou hij Willem Paerels beschrijven hoezeer deze eerste kennismaking met het kubisme hem toch ondanks zijn vooringenomenheid geïntrigeerd had.
'Ce fut en 1911, au Salon des Indépendants. J'étais alors élève chez Simon. Les lazzi sur la peinture cubiste y allaient leur train, et je risquais à peine un timide "mais cependant", à mi-voix, envers moi-même. Car si j'avais osé m'exprimer à l'atelier en faveur de cette peinture, j'aurais été hué ! Je retournai cependant, en cachette, au Salon des Indépendants, et je cherchai à m'expliquer ce que pouvaient bien signifier ces étranges peintures. Je me sentais attiré vers elles, parce que j'y sentais le toucher du peintre, je sentais que ces "rébus" étaient faits par des gens qui avaient une connaissance profonde du métier de peintre et dont les doigts étaient extrêmement sensibles. Mais pourquoi ces "rébus" ? Pourquoi ces apparences ne correspondant à aucune réalité ?'[195]
De belezen Schmalzigaug herinnerde zich monsieur Bergeret, het centrale personnage van *L'Histoire contemporaine*, de satirische tetralogie, waarin Anatole France de Franse provinciale bourgeoisie van de Derde Republiek aan de kaak had gesteld. Een jonge auteur brengt monsieur Bergeret een gedicht in vrije verzen. Het houdt geen steek; 'une nymphe s'y métamorphose en débardeur, pour suggérer l'idée du cours d'un fleuve. Monsieur Bergeret, dérouté par l'image choquant son sens classique autant que les rimes raboteuses du vers libre, n'ose se prononcer et conclut "Si pourtant c'était un chef d'œuvre ?"
Je regardais attentivement les peintures, je tâchais d'y découvrir des formes, des aspects, mais… j'étais alors élève de Lucien Simon et je ne pouvais pas comprendre. Je n'entendais que le refrain, en moi, des mots de monsieur Bergeret : 'Si pourtant c'étaient des chefs-d'œuvre ? J'aurais pu me tromper alors, mais je ne me suis pas trompé. J'ai appris depuis à comprendre ces peintures, à les apprécier, à les estimer.'[196]
Deze schilderijen waren opvallend goed geschilderd, maar Schmalzigaug verstond ze niet, kon maar niet vatten waarom deze 'rebussen' met geen enkele werkelijkheid overeenstemden. Om er beter vat op te krijgen keerde hij, naar eigen zeggen, verschillende malen terug naar de zaal der kubisten.[197]
Toch deed hij geen enkele poging om toegang te krijgen tot de nochtans nabije ateliers van deze kunstenaars, die allemaal zijn leeftijdsgenoten waren en liet hij het voorlopig daarbij.

Jean Metzinger (1883-1956). *Le goûter (Tea time)*, 1911
Verzameling Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Het toont aan hoe groot de kloof was tussen de officiële milieus van de academie en de avant-garde kunstenaars.

Schmalzigaug werkte verder in het atelier van Simon en voorlopig was het oordeel van de kunstenaars van *La bande noire* en vooral hun advies belangrijker om zijn eigen onzekerheid te overwinnen.
Met genoegen merkte hij op hoe men op het atelier zijn lithografieën goed vond.
Tijdens de zomermaanden zou het atelier verhuizen naar Boulogne, waar de lessen verder gezet zouden worden. Maar Schmalzigaug besloot niet mee te gaan. Hij wou terug naar Brugge om één van zijn lithografieën uit te werken tot een schilderij. Brugge was hem vertrouwd en hij was bang om aan de Franse kust wat te verdwalen in een nieuw milieu.
Meteen schreef hij zijn Brugse hospita of er plaats was voor hem vanaf 13 juli.[198]

Met zijn jongste broer Herman installeerde Schmalzigaug zich midden juli 1911 terug aan de Graanmarkt 13. Hun pension had twee mooie kamers en Herman herinnerde zich vijftig jaar later nog de trossen blauwe regen in bloei, die voor de ramen hingen. Hij herinnerde zich ook hoe ze zich in het prachtige weer installeerden op de kaaien, hij met zijn blok papier en aquareldoos, zijn oudere broer met zijn schildersezel. Na de lunch trokken ze vaak naar de Grote Markt, waar ze vanuit een café de voorbijgangers observeerden en becommentarieerden.[199]
Schmalzigaug portretteerde zijn broer in een pochade van een interieur met een lamp. Een andere pochade stelde de Groentenmarkt voor, met een meisje in het wit. Hij werkte zijn schilderij van de kleine vismijn verder uit, net als de doeken *De rouw in de provincie* en *De blauwe vestibule*.
Eigenaardig genoeg begonnen zijn schilderijen, ondanks het feit dat hij in Parijs werkte, te gelijken op de Belgische schilderkunst. 'Sais-tu cependant ce qui devrait m'étonner ? C'est que mon travail de cet été, que j'ai autour de moi, ressemble plus à la peinture belge qu'à autre chose. Et bien, cela ne m'effraie pas du tout. Je suis arrivé à ce résultat sans le savoir et sans le vouloir. J'ai simplement cherché à rendre ce qui m'intéressait et j'ai tâtonné, sans parti pris aucun, pour trouver le moyen d'expression le plus propre à traduire ce que je comptais rendre.'[200]

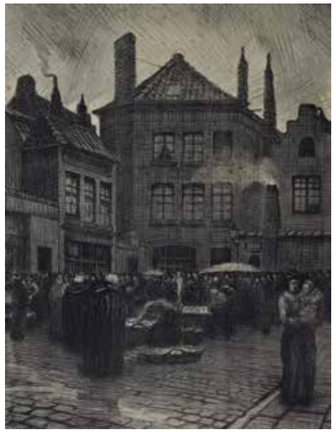
In november 1911 was Schmalzigaug opnieuw in Parijs. Ook Herman studeerde er nu. Hij volgde les aan de *École des Beaux-Arts* en wilde zich specialiseren als architect. Herman woonde apart. De broers lijken wel af en toe met elkaar afgesproken te hebben, maar uit Hermans levendige brieven naar huis blijkt toch dat ze elk hun eigen leven hadden. In tegenstelling tot Schmalzigaug die in zijn brieven nauwelijks sprak over zijn sociaal leven beschreef Herman de vele feesten, theater- en muziekopvoeringen die hij in Parijs bezocht.

Vermits het Louvre gesloten was besloot Schmalzigaug kort na zijn terugkeer naar het *Salon d'automne* te gaan 'dont on parle beaucoup'.
'Je n'y ai vu, en fait d'extravagances, que de la fort mauvaise peinture, ayant tous les défauts et ne se rachetant même pas par cette "extravagance" tant vantée ; je l'admettrais si elle existait comme un mérite, faute d'autres recommandations. Cependant, à côté de cette peinture, qui fait courir tout le monde au Salon d'automne (pour y rire) – il n'y a pas mal de choses qui m'ont beaucoup intéressé. L'art décoratif y marque surtout un développement intéressant.'[201]
Hij ging in zijn brief aan zijn ouders niet verder in op de nieuwe kubistische schilderijen van Gleizes, Léger en Metzinger, die ook op dit Salon hingen.
Blijkbaar heeft hij het er ook niet over gehad met zijn broer Herman, met wie hij waarschijnlijk de tentoonstelling bezocht. Die vond die modernistische strekkingen met hun schreeuwerige kleuren maar niets.[202]

Eind november kwamen, mooi verpakt, de werken die Schmalzigaug in Brugge gemaakt had in Parijs aan en kon hij ze voorleggen aan zijn mentors.
Hoewel ze beleefd bleven en veel talent in het voorgelegde werk zagen lieten Ménard, Simon en Cottet toch verstaan dat er nog een hele weg af te leggen was.
Op 26 november 1911 liet hij zijn werk zien aan Ménard.
Schmalzigaug trof hem in één van zijn 'strenge' dagen, 'ce qui est un peu désagréable pour les illusions qu'on s'était faites' moest hij zijn ouders bekennen 'mais cette douleur passée, excellent pour l'objet principal, l'étude.'[203] Aan zijn broer gaf hij toe dat hij Ménards kritiek toch nogal hard vond, maar gelukkig eerlijk.[204]
Ménard hield het minste van zijn groot schilderij, waar hij dan nog het meest aan gewerkt had. Het werk mankeerde voor hem van alles, voornamelijk omdat het niet naar natuur geschilderd was.[205]

Henri Le Fauconnier (1881-1946). *De Jager*, 1911-1912
Verzameling Kunstmuseum, Den Haag

Fernand Léger (1881-1955). *De Rokers*, 1911-1912
Verzameling Guggenheim Museum, New York



Jules Schmalzigaug. *De Kleine Vismarkt*, Brugge, 1909-1911
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie
KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Ménard hield hem niet tegen, maar raadde hem toch aan voorzichtig te zijn met exposeren. Als hij het toch moest doen raadde hij hem aan om de kleinere schets met een interieur in Brugge met blauwe paravent te tonen.
Ménard verkoos in elk geval de kleine tekeningen en schetsen, die veel frisser waren. 'Le grand travail de longue haleine' zo luidde zijn oordeel 'vous fit perdre ces qualités de première impulsion que vous auriez voulu y mettre.' 'Toutefois on ne fait pas l'un sans l'autre, pour réussir dans le tableau en quelques heures il faut avoir raté beaucoup de travaux sérieux et je constate dans celui-ci un sensible progrès sur les peintures que vous me montriez l'an dernier.' [206]

Zoals hij Walter liet weten was Schmalzigaug meer tevreden over de reactie van Cottet. Deze had hem toegelaten al zijn werk naar hem thuis te laten brengen en had het ook in een goed daglicht kunnen zien. Ménard had ze in een donkere kamer bekeken en daar waren ze niet tot hun recht gekomen. En hij had het allemaal snel, snel afgehandeld omdat hij moest gaan lunchen. Cottet had daarentegen zijn tijd genomen en had zelfs een uur lang met hem gesproken.
Ook Cottet vond de minder uitgewerkte pochades met het interieur met lamp en de Groentenmarkt interessanter dan de werken waar Schmalzigaug langer aan gewerkt had.
In de uitgewerkte schilderijen zoals de *De Kleine Vismarkt* en *De rouw in de provincie* vond hij toch ook een aantal mankementen. die nog steeds wezen op onzekerheid. *Interieur met blauwe paravent* leek hem het beste. 'le gris bleu du paravent tranche à souhait et au bon endroit dans la composition sur le gros jaune de la glace répétant le soleil du dehors. Dans ces deux valeurs l'élément couleur domine, c'est bien du bleu d'une part, du jaune de l'autre et néanmoins le mise en place est juste.'
Over de andere uitgewerkte werken hing een soort grijs-rosse saus, die hem minder beviel.
Cottet zag wel verbetering in zijn techniek. Ook hij benadrukte dat de weg naar goede kunst steeds lang was en dat hij zeker het geduld niet mocht verliezen. 'Non, n'ayez crainte, c'est très bien', hij zou het wel maken.
Hij kon altijd proberen zijn werk in te zenden voor het volgende Salon, zelfs het grote schilderij, zoals het was.[207]

Begin december zocht Schmalzigaug in Parijs ook de Gentse schilder Albert Baertsoen op. Baertsoen was lid van *Kunst van Heden*, en hij had hem beter leren kennen toen ze beiden in het organisatiecomité van het Salon van 1910 hadden samengewerkt.
Schmalzigaug keek uit naar zijn oordeel, want als Belg zou Baertsoen waarschijnlijk anders naar het werk kijken dan de Fransen. 'Par exemple il appréciéra la couleur empâtée qui choquait beaucoup Ménard'.[208]
Baertsoen was voorzichtig. Hij drukte er op zich vooral niet te haasten met tentoon te stellen.
'En somme, il y a concordance parfaite dans ces différents avis que je reçus, qui, tous, sont également encourageants. Seulement, Baertsoen, plus encore que Simon et Ménard insista pour que je ne me montre pas trop pressé, que je ne travaille pas trop encore des expositions ; les études sont longues et laborieuses en art, disait-il, et il faut leur accorder le temps voulu. "Vous aurez besoin de plusieurs années encore pour mettre à jour tout ce que vos travaux actuels avancent. Vos tableaux aussi bien que vos croquis ont le charme de l'improvisation, des coups d'œil personnel (sic). Votre manière de voir Bruges est toute neuve et me plaît beaucoup. Seulement méfiez-vous."[209]
Baertsoen raadde hem aan niet naar een Belgische academie terug te keren. In Antwerpen of Brussel kon hij niets leren. 'Vous avez la chance de pouvoir être à Paris, restez-y le plus longtemps possible en y mettant le temps voulu pour apprendre, par le détail, tout ce que vous pouvez tirer de vos excellents maîtres. Puisque vos parents peuvent vous assurer l'existence, ne vous inquiétez pas pour les expositions et possibilités de vente de votre travail.' In de hele wereld van sterke concurrentie en competitie moest men zich eerst een persoonlijkheid ontwikkelen. [210]

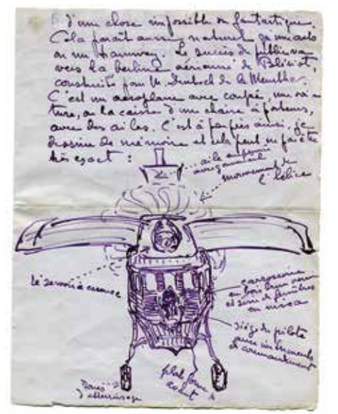
Albert Baertsoen (1866-1922). *Kanaal in Gent bij avond*, 1903

Schmalzigaug legde de raad van Ménard en Baertsoen naast zich neer.
Hij was ambitieus en overtuigd van wat hij gemaakt had. Hij moest ook dringend naam maken en tentoonstellen zou hem alvast in de catalogus van een belangrijke tentoonstelling doen staan. Waarschijnlijk wou hij naast zichzelf, ook zijn ouders overtuigen van zijn talent en dat de investering die ze maand na maand bleven doen niet zinloos was.
Het risico zou allicht groter geweest zijn mocht hij zijn werk in Antwerpen getoond hebben, maar in Parijs, op de massatentoonstelling van het *Salon des Beaux-Arts*, tussen de vele deelnemers was het in elk geval kleiner.[211]

Tussendoor ging Schmalzigaug ook nog eens naar het Louvre om er *De Emmausgangers* te gaan bekijken, dat hij beschouwde als één van de topwerken van Rembrandt. 'Ici, il y a cette extraordinaire aisance dans le domaine de la création pure, qu'il recherchait dans ses eaux fortes, alliée à tous les dons du peintre' schreef hij Walter.[212]
Terwijl Schmalzigaug die zomer aan het werk was in Brugge had het Louvre dagenlang in de internationale belangstelling gestaan door de spectaculaire diefstal van de *Mona Lisa*. Men verdacht eerst Apollinaire en zelfs Picasso ervan betrokken te zijn bij de daad, daarna een spion van de Duitse keizer, of een Joods complot. Het schilderij zou pas in 1913 terug opduiken in Firenze toen de dief, een Italiaanse glazenmaker Vicenzo Peruggia het daar probeerde te verkopen aan een antiquair. Peruggia zou in eigen land bijna een held worden toen tijdens zijn proces bleek dat hij uit patriotisme gehandeld had. Hij meende dat Napoleon het schilderij in Italië geroofd had en wou het terug aan zijn land bezorgen.
Schmalzigaug vond het Louvre als museum beschamend.
Op het schilderij van Rembrandt had men glas gelegd en er lag een dikke laag stof op. 'Cette administration du Louvre est vraiment scandaleuse ; à présent pour punir sans doute le public du vol de la *Joconde*, on lui impose un tas de mesures vexatoires.' Sommige zalen waren nog maar vier a vijf uur per week te bezoeken. De daklichten waren zo vuil dat het licht er zelfs 's middags niet goed doorkwam. 'Il faudrait un solide coup de balai dans cette grenouillère.' Hoe was het in zo'n museum mogelijk dat men er niet in slaagde om de schilderijen goed te hangen. 'Au Louvre les toiles pendent en dépit du bon sens. C'est l'entassement à outrance. On respire quand on entre dans la galerie Médicis, qui est tout à fait bien – mais le reste ! On doit vraiment se dire : j'irai voir tel ou tel tableau et ne rien voir d'autre sans quoi tout tourbillonne et on ne distingue plus rien.'[213]

Exposition de la locomotion aérienne, Parijs, 1911

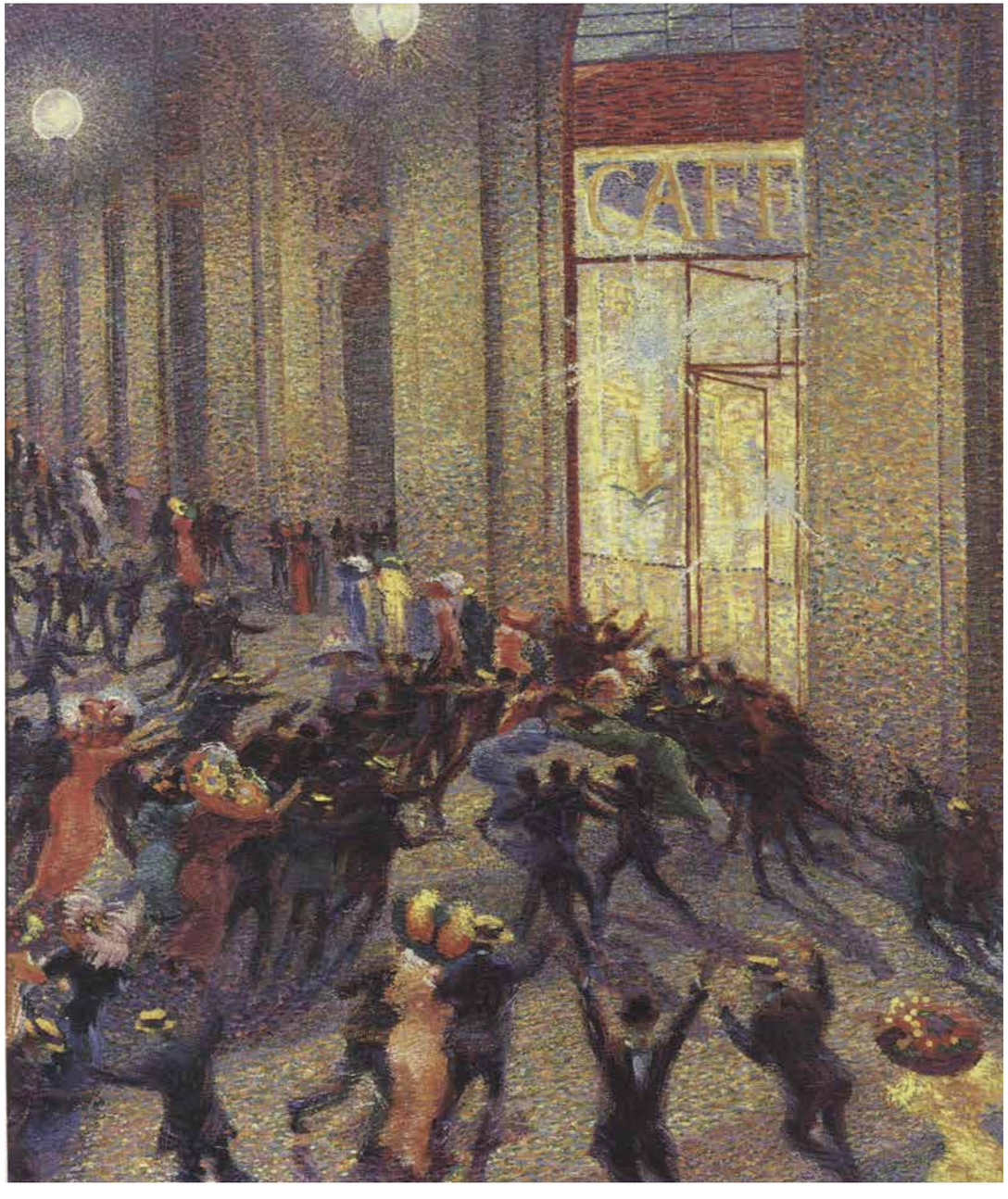
Schmalzigaugs bewondering voor de oude meesters verhinderde hem niet belangstelling te hebben voor het nieuwe.
Veel meer dan voor de kubisten, die hij blijkbaar snel weer vergeten was, begeesterde hem hét onderwerp van de dag in Parijs: de aeronautica. 'C'est intéressant comme tout et c'est à ne pas y croire' schreef hij zijn ouders op 20 november 1911. 'Voilà un salon entier consacré aux modes de véhiculation dans l'air, comme il y avait jusqu'ici des salons de l'automobile.'[214] De dagbladen stonden vol van de prestaties van amateur-vliegeniers. Speciale edities van geïllustreerde tijdschriften gingen vlot van de hand.[215] De *Exposition de la locomotion aérienne* vond vlak voor het einde van het jaar voor de derde maal plaats in het Grand Palais. Gestart in 1908 als een sectie 'reservée aux choses de l'air' van het populaire *Salon de l'automobile*, was het Salon in enkele jaren geevolueerd tot een volwaardig, en mondain evenement.
Het internationaal Salon werd op 16 december geopend door de Franse president en toonde veertig 'aéroplanes', die ondertussen 'avions' genoemd werden en een zestigtal motoren. De 'tubavion' van ingenieurs Primard en Ponche was volledig opgebouwd in metaal, materiaal dat meer en meer toegepast werd. In de pers werd de Morane-Saulnier opgemerkt met een cockpit in tôle d'acier épaisse, daarnaast ook de nieuwe biplan Coanda en de Bliérot 'Berline'.[216]
'Il y a des stands, avec des appareils rivalisant de perfection et d'une correction admirable. C'est bien plus intéressant' meende Schmalzigaug 'qu'un salon de peinture, où il y a ordinairement quelques artistes montrant des efforts sérieux et beaucoup de croûtes'[217]
Hij was vooral vol van de 'berline aérienne' van Bliérot, die bestemd was om publieke transporten te doen tussen Frankrijk en Engeland. Die was gefinancierd door Henry Deutsch de la Meurthe, die zoals de Rothschilds steeds achter grote projecten stond, maar die men nooit zag.
'C'est un aéroplane avec coupé, une voiture, ou la caisse d'une chaise à porteurs avec des ailes.' In zijn brief tekende hij naar herinnering - hij waarschuwde zijn ouders dat het misschien niet allemaal volledig juist was.
Maar de gedetailleerde aanduidingen die hij bij zijn tekening meegaf, 'mouvement de l'hélice, le réservoir à essence, carrosserie en bois brun verni et servi et serré de fenêtres en mica, siège de pilote avec instruments de commandement et roues d'atterrissage' tonen hoe nauwgezet hij de dag daarvoor de machine had geobserveerd.
Vooral de afwerking fascineerde hem. 'On n'en est plus du tout aux périodes d'essai; les créations fantaisistes n'existent plus. Tout ce que l'on voit est absolument réel, existant avec preuves à l'appui et, en fait, aucun de ces engins ne suggère l'impression d'une chose impossible ou fantastique. Cela paraît aussi naturel qu'une auto ou un tramway.'[218]



Jules Schmalzigaug. Brief met tekening 20.11.1911.
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie
KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Eiffeltoren*, Parijs, 1910-1911. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. *Man op terras*, Parijs, 1910-1911. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Figuren in brasserie*, Parijs, 1910-1911. Privéverzameling, Brussel
Jules Schmalzigaug. *Figuren in brasserie*, Parijs, 1910-1911. Privéverzameling, Brussel



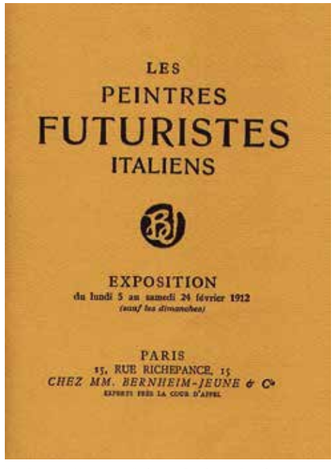
Umberto Boccioni (1882-1916). *Rissa in Galleria*, 1910. Verzameling Pinacoteca di Brera, Milaan

DE ITALIAANSE FUTURISTEN BIJ BERNHEIM-JEUNE PARIJS, FEBRUARI 1912

Begin februari 1912 was artistiek en mondain Parijs in de ban van een groep Italiaanse artiesten, waarvan de leider reeds drie jaar daarvoor in een opmerkelijk manifest de doodsklok had laten galmen over stofferige musea met oude kunst, bibliotheken en academies.
De galerie Bernheim-Jeune, die Schmalzigaug reeds eerder bezocht had, toonde tussen 5 en 24 februari *Les peintres futuristes italiens* met werk van Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) en Gino Severini (1883-1966).
De artistieke directeur van de galerie, Félix Fénéon (1861-1944), door Mallarmé één der fijnste en scherpste critici van zijn tijd genoemd, had in zijn jeugd in anarchistische kringen vertoefd. Hij stond open voor deze groep jongeren die de kunstwereld wilden doen ontploffen om zo tabula rasa te maken voor een nieuwe wereld.[219]
De dichter Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), de leider van de beweging, was geen onbekende in Parijs.
Perfect tweetalig door zijn jaren in het Franstalige Jezuïetencollege in Alexandrië had hij er zijn eerste gedichten gepubliceerd.[220]
In zijn *Manifeste du Futurisme*, dat op 20 februari 1909 op het eerste blad van *Le Figaro* werd afgedrukt verheerlijkte hij de energie en stoutmoedigheid van de moderniteit en de liefde voor het gevaar.[221]
In punt 4 van zijn manifest verklaarde hij dat een nieuw soort schoonheid geboren was: de schoonheid van de snelheid. 'Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive… une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.' En de verwijzing naar een bolide op een racecourt ging verder in punt 5. 'Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.' Musea en bibliotheken dienden vernietigd te worden, het moralisme bestreden. 'Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la revolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.'
Musea waren begraafplaatsen. Zoals men de doden één keer per jaar ging bezoeken, zo diende dit ook met musea te gebeuren. 'Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés ?
En vérité, la fréquentation quotidienne des musées, des bibliothèques et des académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, ces registres d'élans brisés ! ….) est pour les artistes ce qu'est la tutelle prolongée des parents pour des jeunes gens intelligents, ivres de leur talent et de leur volonté ambitieuse.
Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit… Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes* !
Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés ! Les voici ! Les voici !... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées ! … Oh ! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses ! À vous les pioches et les marteaux! Sapez les fondements des villes vénérables !'[222]

Waarschijnlijk dacht Marinetti in 1909 nog niet direct aan de mogelijkheid van een futuristische schilderkunst. Het was maar in het begin van het volgende jaar dat hij in contact kwam met een aantal jonge schilders: Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Romolo Romani en Aroldo Bonzagni. Zij ondertekenden begin februari 1910 het eerste *Manifesto dei Pittori futuristi*, dat op 8 maart 1910 tijdens een woelige avond in het Teatro Chiarella van Turijn werd voorgesteld. Romani en Bonzagni vielen snel in onmin met de groep en werden vervangen door Giacomo Balla en Gino Severini.

Filippo Marinetti en de Futuristen in Parijs, 1912



Les Peintres Futuristes Italiens. Catalogus Bernheim-Jeune, Parijs, 1912

MANIFESTE

DU

FUTURISME

(Pubblié par le « FIGARO » le 20 Février 1909)

Nous avions veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avions discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.

Un immense orgueil gonflait nos poitrines, à nous sentir debout tous seuls, comme des phares ou comme des sentinelles avancées, face à l'armée des étoiles ennemies, qui campent dans leurs bivouacs célestes. Seuls avec les mécaniciens dans les infernales chaufferies des grands navires, seuls avec les noirs fantômes qui fourragent dans le ventre rouge des locomotives affolées, seuls avec les ivrognes battant des ailes contre les murs !

Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage, qui passent sursautants, bariolés de lumières, tels les hameaux en fête que le Pô débordé ébranle tout à coup et déracine, pour les entraîner, sur les cascades et les remous d'un déluge, jusqu'à la mer.

Puis le silence s'aggrava. Comme nous écoutions la prière exténuée du vieux canal et crisser les os des palais moribonds dans leur barbe de verdure, soudain rugirent sous nos fenêtres les automobiles affamées.

— Allons, dis-je, mes amis ! Partons ! Enfin la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers Anges ! — Il faudra ébranler les portes de la vie pour en essayer les gonds et les verrous !... Partons ! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre !... Rien n'égale la splendeur de son épée rouge qui s'escrime pour la première fois, dans nos ténèbres millénaires.

Nous nous approchâmes des trois machines renâclantes pour flatter leur poitrail. Je m'allongeai sur la mienne comme un cadavre dans sa bière, mais je ressuscitai soudain sous le volant — couperet de guillotine — qui menaçait mon estomac.

MANIFESTE DU FUTURISME

1. — Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. — Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace, et la révolte.

3. — La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. — Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive.... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace.*

5. — Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. — Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. — Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. — Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossibile ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'eternelle vitesse omniprésente.

9. — Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme.

10. — Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11. — Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.

Musées, cimetières !... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoiement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée.

Qu'on y fasse une visite chaque année comme on va voir ses morts une fois par an.... nous pouvons bien d'admettre !... Qu'on dépose même des fleurs une fois par an aux pieds de la *Joconde,* nous le concevons !... Mais que l'on aille promener quotidiennement dans les musées nos tristesses, nos courages fragiles et notre inquiétude, nous ne l'admettons pas !... Voulez-vous donc vous empoisonner ? Voulez-vous donc pourrir ?

Le grand balai de la folie nous arracha à nous-mêmes et nous poussa à travers les rues escarpées et profondes comme des torrents desséchés. Çà et là des lampes malheureuses, aux fenêtres, nous enseignaient à mépriser nos yeux mathématiques.

— Le flair, criai-je, le flair suffit aux fauves!...

Et nous chassions, tels de jeunes lions, la Mort au pelage noir tacheté de croix pâles, qui courait devant nous dans le vaste ciel mauve, palpable et vivant.

Et pourtant nous n'avions pas de Maîtresse idéale dressant sa taille jusqu'aux nuages, ni de Reine cruelle à qui offrir nos cadavres tordus en bagues byzantines!... Rien pour mourir si ce n'est le désir de nous débarrasser enfin de notre trop pesant courage!

Nous allions écrasant sur le seuil des maisons les chiens de garde, qui s'aplatissaient arrondis sous nos pneus brûlants, comme un faux-col sous un fer à repasser.

La Mort amadouée me dévançait, à chaque virage pour m'offrir gentiment la patte, et tour à tour se couchait au ras de terre avec un bruit de mâchoires stridentes en me coulant des regards veloutés du fond des flaques.

— Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse et entrons, comme des fruits pimentés d'orgueil, dans la bouche immense et torse du vent!... Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde!

Comme j'avais dit ces mots, je virai brusquement sur moi-même avec l'ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout à coup que deux cyclistes me désapprouvèrent, titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur ondoiement stupide discutait sur mon terrain.... Quel ennui!... Pouah!... Je coupai court, et par dégoût je me flanquai — vlan! — cul par-dessus tête, dans un fossé....

Oh! maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse! Fossé d'usine! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise!

Comme je dressai mon corps, fangeuse et malodorante vadrouille, je sentis le fer rouge de la joie me percer délicieusement le cœur.

Une foule de pêcheurs à la ligne et de naturalistes podagreux s'était ameutée d'épouvante autour du prodige. D'une âme patiente et tâtillonne, ils élevèrent très haut d'énormes éperviers de fer, pour pêcher mon automobile, pareille à un grand requin embourbé. Elle émergea lentement en abandonnant dans le fossé, telles des écailles, sa lourde carrosserie de bon sens et son capitonnage de confort.

On le croyait mort, mon bon requin, mais je le reveillai d'une seule caresse sur son dos tout-puissant, et le voilà ressuscité, courant à toute vitesse sur ses nageoires.

Alors, le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs inutiles et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre:

Que peut-on bien trouver dans un vieux tableau si ce n'est la contorsion pénible de l'artiste s'efforçant de briser les barrières infranchissables à son désir d'exprimer entièrement son rêve?

Admirer un vieux tableau c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés?

En vérité la fréquentation quotidienne des musées, des bibliothèques et des académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, ces régistres d'élans brisés!...) est pour les artistes ce qu'est la tutelle prolongée des parents pour de jeunes gens intelligents, ivres de leur talent et de leur volonté ambitieuse.

Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peu-être un baume à leurs blessures, que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit.... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes!*

Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés!... Les voici! Les voici!... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées!... Oh! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses! A vous les pioches et les marteaux! Sapez les fondements des villes vénérables!

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles!... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes. griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants, déjà promis aux catacombes des bibliothèques.

Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images.

Ils s'ameuteront autour de nous, haletants d'angoisse et de dépit, et tous exaspérés par notre fier courage infatigable, s'élanceront pour nous tuer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera ivre d'amour et d'admiration pour nous. Et la forte et la saine Iujustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans, et pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'âpre volonté, à la hâte, en délire, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.

Regardez-nous! Nous ne sommes pas essoufflés.... Notre cœur n'a pas la moindre fatigue! Car il s'est nourri de feu, de haine et de vitesse!... Ça vous étonne? C'est que vous ne vous souvenez même pas d'avoir vécu! Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!

Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C'est entendu! Nou savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. — Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et de prolongement de nos ancêtres. — Peut-être! Soit!... Qu'importe?... Mais nous ne voulons pas entendre! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes! Levez plutôt la tête!

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!

F. T. Marinetti.

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 - MILAN

Gino Severini (1883-1966)

Het waren dan ook de namen van Boccioni, Carrà, Russolo, Balla en Severini die op 11 april 1910 onder het *Manifesto tecnico della Pittura futurista* stonden.[223]
Dat tweede manifest van de futuristische schilderkunst werd al op 18 mei van hetzelfde jaar, begeleid door een aantal karikaturen, door André Warnod in Parijs gepubliceerd in zijn blad *Comœdia*.[224]

De tentoonstelling in Parijs in 1912 toonde voor het eerst een ensemble futuristische schilderijen, vierendertig in totaal. Zij kan gezien worden als dé grote *entrée* van de beweging op internationaal niveau.
Severini woonde reeds geruime tijd in Parijs en had er het kubisme leren kennen. Het was hij die Boccioni en Carrà in september 1911 in contact bracht met zijn vriend Fénéon. Ze bezochten ook het *Salon d'automne* en leerden zo ook Guillaume Apollinaire kennen.[225]
De tentoonstelling bij Bernheim-Jeune moest, zo schreef Boccioni aan Apollinaire het slagveld worden, waar binnen enkele maanden de kanonnen in gang gezet zouden worden.
Marinetti had zich met zijn provocerende manifestaties reeds in Milaan een meester in het bespelen van zijn publiek getoond. In Venetië had hij naar aanleiding van een tentoonstelling van Boccioni flyers en tractaten vanaf de *Torre dell' Orologio* op het San Marco Plein laten dwarrelen.
Voor de vernissage in Parijs aarzelde deze geboren reklameman, in akkoord met Fénéon, niet de lichtborden op de Boulevard des Italiens af te huren.

De opening werd hét evenement van de Parijse winter en had zoals verhoopt een *succès de scandale*.
De Parijse correspondent van het Nederlandse *Algemeen Handelsblad* berichtte zijn lezers reeds op 15 februari 1912 dat schrijvers van griezellectuur meestal zo'n verschrikkelijke dingen bijeenbrachten dat het moeilijk was om er over te schrijven. 'Maar sedert ik de tentoonstelling van Italiaansche futuristen bij Bernheim-Jeune gezien heb, weet ik dat zooiets voorkomen kan, want ik zelf heb thans verschrikkelijke dingen gezien en kan er niets over vertellen.' 'Er zijn onder de vijf-en-dertig tentoongestelde werken' vervolgde hij 'eenige waarvan men ene vrij getrouwe nabootsing zou kunnen krijgen door een Toorop van twintig jaar terug omgekeerd op te hangen en met goed gekookte macaronislierten te bekwakken.
Er zijn er andere die lijken op een cubistisch tafereel (…) dat langs de rechte lijntjes in een ontelbaar aantal fragmentjes is geknipt, flink dooreengeschud en daarna op een begomd doek uitgestrooid is.'
Zijn conclusie was: 'Gek zijn ze niet en ook geen flauwe grappenmakers.

Gino Severini (1883-1966). *Dynamisme van een danseres*, 1912. Verzameling Pinacoteca di Brera, Milaan

Het zijn woeste hemelbestormers, die in hun afkeer van allen dwang, in hun mateloozen dorst naar vrijheid stormloopen op de onwrikbare muren die uit de aard van hun wezen zelf de beeldende kunst begrenzen, en die zij meenen te kunnen slechten'. Dit alles was in feite niet antipathiek 'als ze maar niet zulke verbijsterend-lelijke dingen maakten!'[226]
'Tout le monde va voir cela pour se tordre'[227] schreef Schmalzigaug, die nochtans duidelijk onder de indruk was, al op 8 februari, drie dagen na de opening aan zijn ouders.
'C'est vraiment extraordinaire au point du "jamais-vu". Cela, décidément, c'est une peinture imprévue – on n'a jamais imaginé une chose pareille – c'est un coup de poing énorme dans toutes les idées reçues.'[228]
Hij woonde met zijn broer Herman, ook de toespraak van Marinetti bij, die opnieuw in tumult eindigde. Herman was wild enthousiast en herinnerde zich vele jaren later dat hij wel eens 'de eerste futurist op de Ecole des Beaux-Arts de Paris' was geweest.[229]
Als trouw bezoeker van musea, bewonderaar van oude kunst en student aan de academie kan Schmalzigaug niet anders dan geschokt geweest zijn door de revolutionaire ideeën van Marinetti, maar de schilderijen zelf intrigeerden hem. 'Il y a des choses simplement fumistes, mais il y en a aussi qui marquent un talent original caché sous un extraordinaire parti-pris.[230]
Hij dacht ook terug aan zijn ervaring een jaar daarvoor bij de ontdekking van de zaal der Kubisten. Te meer daar de futuristische schilders ook nog hun kanonnen bleken te richten naar die Kubisten. De Futuristen ambieerden niet enkel een esthetische verandering zoals de Kubisten, maar een totale ethische, esthetische politieke en sociale omwenteling.
De exposerende kunstenaars kondigden in de catalogus hun kunst aan als 'violemment révolutionnaire'. Door hun onderzoek en realisaties hadden ze reeds een aantal getalenteerde imitators en evenveel plagieerders zonder talent aangetrokken. Maar ze verklaarden zonder enige bescheidenheid dat ze aan de top van de avant-garde in de Europese schilderkunst stonden. Ze erkenden een min of meer parallele weg gevolgd te hebben als de Post-impressionisten en de Franse Kubisten, waarbij ze graag Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger en Lhote vermeldden. Nochtans beweerden ze onomwonden veel verder te staan dan zij.
'Toutes les vérités apprises dans les écoles ou dans les ateliers sont abolies pour nous. Nos mains sont assez libres et assez vierges pour tout recommencer.'

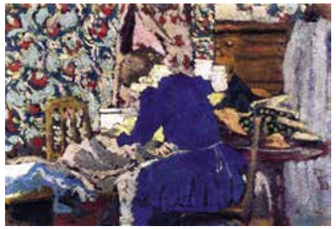
Hun kunst vertrok van een absoluut moderne gewaarwording, de beweging van het eigentijdse leven. Zij maakten komaf met de vroegere picturale wetten, met de oude academische vormen.
Daar waar hun schilderijen de energie van de stad, waarin beweging, vorm, licht en geluiden zich verenigden, het echte moderne leven in al zijn facetten omarmden, bleven de Kubisten voor hen het immobiele weergeven, het bevrozene. Die kunst bleek uiteindelijk niet meer dan een gemaskeerd academisme te zijn.[231]

Schmalzigaug keerde nog verschillende malen terug naar Bernheim-Jeune.
'C'est que cela révolutionne fondamentalement, du tout à tout, les idées reçues et ce qui se passa jusqu'ici pour les innovations les plus hardies n'est à côté du jeu d'enfants' schreef hij zijn ouders op 17 februari 1912. 'On ne peut se l'imaginer quand on ne l'a pas vu. Une figure n'est plus une figure ; elle n'existe que par fragments et ces fragments sont brouillés par d'autres fragments qui traversent les premiers – le peintre prétendant rendre ainsi l'impression de multitude et de mouvement'.[232]
Waarschijnlijk had hij hierbij de schilderijen van Severini in het hoofd, die hij enkele maanden later bij de kunstenaars plaatste waarvoor hij het meest bewondering had.
Hoewel hij het niet speciaal vernoemde moet Severini's grote, kleurrijke schilderij *De Pan-Pan dans in de Monico*, dat op de tentoonstelling hing een grote indruk gemaakt hebben. Het vormde de directe inspiratie voor de talrijke tekeningen en pastels waarmee Schmalzigaug het jaar daarop de sfeer van het Venetiaanse Caffè Florian probeerde te vatten.

Ondertussen had Schmalzigaug de inleidende tekst van Boccioni in de catalogus bestudeerd. De inhoud was hoewel revolutionnair gericht tegen de hegemonie van het naturalisme en het immobilisme van de academies, minder agressief dan Marinetti's *Manifesto* en concentreerde zich meer op hun visie op een nieuwe schilderkunst.
'La simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art : voilà le but enivrant de notre art.
Expliquons-nous encore par des exemples. En peignant une personne au balcon, vue de l'intérieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le carré de la fenêtre permet de voir ; mais nous nous efforçons de donner l'ensemble de sensations visuelles qu'a éprouvées la personne au balcon : grouillement ensoleillé de la rue, double rangée des maisons qui se prolongent à sa droite et à sa gauche, balcons fleuris, etc. Ce qui veut dire simultanéité d'ambiance et, par conséquent, dislocation et démembrement des objets, éparpillement et fusion des détails, délivrés de la logique courante et indépendants les uns des autres.
Pour faire vivre le spectateur au centre du tableau, selon l'expression de notre manifeste, il faut que le tableau soit la synthèse de *ce dont on se souvient et de ce que l'on voit.*
Il faut donner l'invisible qui s'agite et qui vit au delà des épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré comme entre les décors d'un théâtre.
Nous avons déclaré, dans notre manifeste, qu'il faut donner la *sensation dynamique*, c'est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou, pour mieux dire, sa force intérieure.
On a l'habitude de considérer l'être humain sous ces différents aspects de mouvement ou de calme, d'agitation réjouie ou de gravité mélancolique.
Mais on ne s'aperçoit pas que tous les objets inanimés révèlent, dans leurs lignes, du calme ou de la folie, de la tristesse ou de la gaîté. Ces tendances diverses donnent aux lignes dont ils sont formés un sentiment et un caractère de stabilité pesante ou de légèreté aérienne.
Chaque objet révèle dans ses lignes comment il se décomposerait en suivant les tendances de ses forces.
Cette décomposition n'est pas guidée par des lois fixes, mais elle varie selon la personnalité caractéristique de l'objet et l'émotion de celui qui le regarde.
De plus, chaque objet influence son voisin, non par des réflexions de lumière (fondement du *primitivisme impressionniste*), mais par une réelle concurrence de lignes et de réelles batailles de plans, en suivant la loi d'émotion qui gouverne le tableau (fondement du *primitivisme futuriste*). (...)
Le désir d'intensifier l'émotion esthétique fondant en quelque sorte la toile peinte avec l'âme du spectateur, nous a fait déclarer que celui-ci "doit être placé désormais au centre du tableau". (...)
Il n'assistera pas mais il participera à l'action. (...)
Tous les objets, suivant ce que le peintre Boccioni appelle heureusement *transcendantalisme physique*, tendent vers l'infini par leurs *lignes-forœs*, dont notre intuition mesure la continuité.
Ce sont ces *lignes-forœs*, qu'il nous faut dessiner, pour reconduire l'œuvre d'art à la vraie peinture.

Filippo Marinetti en Umberto Boccioni in tentoonstelling Futuristen in Galerie Bernheim-Jeune in Parijs, 1912

Umberto Boccioni (1882-1916). *Dynamische Uitdrukking van een ruiter* (1913-1914). Verzameling Merzbacher Kunststiftung, Küssnacht, Zwitserland



Edouard Vuillard (1868-1940). *Naaister*. Privéverzameling

Pierre Bonnard (1867-1947). *De Brug*, Parijs, ca. 1903
Verzameling Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

Kunst van Heden, Antwerpen. Affiche Salon, 1912
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

Nous interprétons la nature en donnant sur la toile ces objets comme les commencements ou les prolongements des rythmes que ces objets mêmes impriment à notre sensibilité. (...)
'Le public doit aussi se convaincre que, pour comprendre des sensations esthétiques auxquelles il n'est pas habitué, il lui faut oublier complètement sa culture intellectuelle, non pour s'emparer de l'œuvre d'art, mais pour se livrer à elle éperdument. Nous commençons une nouvelle époque de la peinture.'[233]

Het leek alsof in hun uitdaging van het verleden en wegmaaien van de traditie, de wereld ineens versnelde op die spetterende schilderijen.
De samenleving diende geleid te worden naar een toekomst, die even verbrandend was als de schittering van de werken op de muren van Bernheim-Jeune. In één groot vreugdevuur werd de technologie van het moderne leven verheerlijkt, met de automobiels en de vliegtuigen, die Schmalzigaug twee maanden daarvoor zo beïndrukt hadden.
Dit alles was zo verwarrend.
Hij voelde dat de richting die hij tot dan aan het begaan was te gemakkelijk was. Zijn werk volstond duidelijk niet meer. Waarom percies had hij nog niet door. 'Je devinais des qualités neuves aux œuvres cubistes et futuristes' herinnerde hij zich vier jaar later in de brief aan Paerels 'mais je ne les comprenais pas encore.'[234]
Hij kon het onmogelijk eens zijn met de intellectuele anarchie die Marinetti predikte[235], met het genadeloos afmaken van de oude meesters en de musea, die hij al sinds zijn zeventiende bezocht en van de academie, met de mentors waarvan hij het métier bewonderde.
Hij was visueel getroffen, maar toch had hij twijfels over de manier van schilderen,
'Il me répugnait d'imiter leurs aspects : je voulais trouver mon centre de gravité sur l'axe de la direction nouvelle".[236]

Begin maart 1912 was Schmalzigaug even terug in Antwerpen
Het jaarlijks Salon van *Kunst van Heden* opende op 9 maart.
Naast Breitner, Heymans en Stobbaerts werden Cottet, Ménard en Simon in de catalogus vermeld als ere-lid van de vereniging.
Vanuit Parijs had Schmalzigaug zijn ouders geschreven dat hij 'een aantal Franse kunstenaars' uitgenodigd had om deel te nemen aan het Salon en dat hij in Antwerpen hun belangen moest verdedigen.[237]
Het moet hier gaan om Bernard Boutet de Monvel (1881-1949), Ernst Laurent (1859-1929) en René Xavier Prinet (1861-1946), die respectievelijk met zestien, eenenvijftig en vijftien werken aan de tentoonstelling deelnamen.
Prinet was sinds de jaren 1890 bevriend met de leden van *La bande noire* en net als Laurent professor aan de *Académie des Beaux-Arts* in Parijs. Beiden schilderden in een impressionistisch-realistische stijl.
Boutet de Monvel zou na de oorlog één van de belangrijkste society-portrettisten worden en langs beide zijden van de Atlantische oceaan naam maken in de wereld van de Art Deco.
Belangrijker is evenwel de aanwezigheid van 25 schilderijen van Edouard Vuillard (1868-1940). Schmalzigaug vermeldde Vuillard vreemd genoeg niet in de brieven die hij zijn ouders of broers vanuit Parijs schreef.
Maar er moet op één of andere manier toch persoonlijk contact geweest zijn. In sommige van zijn schilderijen die een jaar later te dateren zijn is diens invloed merkbaar. Meer nog, in een brief van 27 maart 1913 schreef hij Walter dat zijn 'instinctieve voorkeur' naast naar Severini ging naar kunstenaars als Bonnard, Vuillard en enkele "fauves" van Parijs waarvan hij de namen vergeten is.[238]
Het werk van Vuillard op het Salon van *Kunst van Heden* maakte ook indruk op de Belgische kunstcritici. Hellens prees het ensemble als zeer interessant: 'C'est le peintre des gris nuancés, des belles tâches ; peinture raffinée, toute en relations imprévues, en clartés assourdies en pénombres colorées'.[239] En Ary Delen meende 'Sans aucun doute ce travail devait offenser au premier abord des rétines peu exercées. Le seul but de cette peinture est la couleur, avec les rapports entre ses multiples nuances de telle façon même que l'on semble ne pas s'être occupé de la proportion, de la forme et du plan. (...) Mais malgré toute l'imperfection de cet art, (...) on subit inévitablement le charme peu ordinaire de ces harmonies de couleurs rarement atteintes par d'autres.. On pensera ce qu'on voudra, on est ici en présence de l'œuvre de quelqu'un qui fait grand, guidé par cette aspiration seule (la couleur)…'[240]
Op het salon hing ook werk van Willem Paerels (1878-1962) en er stonden zes beelden van Rik Wouters (1882-1916). Verondersteld kan worden dat Schmalzigaug hen toen persoonlijk leerde kennen.

Op 30 maart 1912 was Schmalzigaug weer terug in Parijs.
Hij hervatte er zijn gewone leven, met dagelijkse uren aan de academie, 'surchauffée et sentant la couleur à l'huile.'
Die ontvluchtte hij voor een koffie in een sjiek etablisement in Saint Cloud waar hij na een lange wandeling zich in het pavillon bleu installeerde tussen de jockeys en de bookmakers.
Een nieuwe periode van nervositeit en onbehagen diende zich aan, zeker nu zijn kunst op twee tentoonstellingen beoordeeld kon worden.
Hij had, opnieuw onder het pseudoniem 'Maurice Mandon' werk ingezonden voor het 28ste *Exposition de la Société des Artistes indépendants*. 'Ne rien dire à Anvers de mon intention d'envoyer au Salon' had hij zijn ouders nog bezworen ' si je n'étais pas reçu, ce qui est possible, je dirai que je n'ai rien envoyé'.[241]
Het schilderij *Lamplicht*, een schets *Marktscène* en de sanguine *Interieur van een gasthuis in Brugge* werden effectief geselecteerd voor de tentoonstelling die op 20 maart 1912 opende in de voormalige kazerne aan de Quai d'Orsay, dicht bij de Pont de l'Alma. Ze werden tussen het groot aantal werken evenwel niet opgemerkt, wat Schmalzigaug reeds eerder voorspeld had.[242]

Op 11 april 1912 ging hij naar het Grand Palais waar men de laatste hand legde aan de accrochage van de XXIIste *Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts*, die drie dagen later voor het publiek zou openen.
De aanblik van zijn *Kleine Vismarkt in Brugge* deed hem bijna walgen. Het hing slecht op, kreeg amper licht. 'mais j'aime mieux cela – on ne le découvrira pas pour le débiner, car je n'en suis plus satisfait du tout mais du tout. Je vais le fourrer au feu quand il rentrera du salon – C'est lourd, pâteux, affreux enfin.' '… ma peinture pèse des kilos, c'est affreux. Oui il est bon d'exposer, pour voir ses défauts et à Paris on peut heureusement le faire sans danger. Chez nous cela servirait qu'à détériorer ma réputation… Incroyable combien ce tableau assez grand paraît petit à la cimaise' … 'Enfin, tant mieux je sais ce qui lui manque, c'est essentiel'.[243]
'En attendant je suis nerveux et fatigué par l'atmosphère de Paris'[244]

'Alhoewel hij nu in zijn element leefde, was mijn broer in het begin niet tevreden.' herinnerde Walter Schmalzigaug zich. 'Hij was altijd zeer streng geweest voor zijn werk; hij vernielde de meeste van zijn doeken of etsen. De toestand helder inziende zegde hij mij : 'Ik heb nu de lessen van de beste meesters gevolgd. Nochtans, wat kan dat mij dienen? Degenen die uitstekende formulen gevonden hebben zullen ze altijd beter toepassen dan hun volghelingen.'[245]
Hij moest zo snel mogelijk weg uit Parijs, zeker niet terug naar Antwerpen.
Hij had zijn zinnen opnieuw op Italië gezet, op het geliefde Venetië.
Daar zou hij lichtere, gracieuzere, minder zware werken kunnen maken.[246]
Overigens diende hij onmiddellijk te vertrekken vermits de nieuwe Biënnale op het einde van de maand van start zou gaan.
Daarover kon hij dan meteen rapporteren voor de tijdschriften van de Buschmanns. Herman zou zijn appartement in Auteuil overnemen.

Schmalzigaug nam op 15 april de trein naar Milaan.[247]
Hij verbleef even aan het Lago Maggiore, in Stresa, in een gewoon Italiaans hotelletje, niet in één van de grote Palaces, zoals die waar hij het jaar daarvoor met zijn ouders aan de Côte d'Azur had gelogeerd.
Vandaar vertrok hij naar Brescia, 'ville admirable', om zo terug in Venetië aan te komen.

XXIIIste Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts, Paris, 1912

Edouard Vuillard (1868-1940). *Zelfportret*, ca. 1890
Verzameling Musée D'Orsay, Parijs

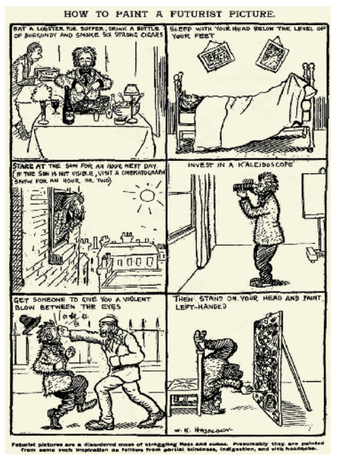
DE MARS DOOR EUROPA
FUTURISTISCHE TENTOONSTELLINGEN IN ENGELAND, DUITSLAND, BELGIË, NEDERLAND EN OOSTENRIJK-HONGARIJE.
MAART 1912 - FEBRUARI 1913

De tentoonstelling van de futuristen verhuisde na Parijs in haar integraliteit naar de Sackville Gallery in Londen. De galerie, aan de gelijknamige straat, vlakbij de Royal Academy aan Piccadilly werd gerund door Max Rothschild en Robert Meyer-Sée. Ze was eigenlijk gespecialiseerd in oude meesters. De Fransman Meyer-Sée kende evenwel Severini van in Parijs en kon Rothschild overtuigen om de ophefmakende tentoonstelling in maart 1912 naar hun galerie te brengen.[248]
De Engelse artistieke wereld was reeds min of meer voorbereid op de tentoonstelling na een artikel in de *Daily Mirror* van 7 februari 1912 met de titel 'Weird Paintings Exhibited in Paris'. De meeste critici stonden nogal twijfelachtig tegenover de nieuwe beweging van de 'kunstanarchisten'. Zelfs Roger Fry sprak van een 'eigenaardig nihilistisch credo'.
'Nightmare exhibition at the Sackville Gallery' kopte de *Pall Mall Gazette*. De *Daily Express* noemde het 'The New Terror'. Volgens de schilder Walter Sickert verbood de *Morning Post* haar kunstcritici de tentoonstelling te recenseren, omdat ze op zich een immoraliteit vormde.[249]
Onmiddellijk na de opening stonden de kranten vol karikaturen. *The Bystander* toonde het parlementsgebouw doorheen een futuristisch oog in een 'dynamische disruptie'. *How to paint a futurist picture* in de *Daily Mirror* van 15 maart 1912 maakte in zes taferelen duidelijk hoe een futuristisch schilderij kon gemaakt worden. Na een copieuze maaltijd, gearroseerd door een fles Bourgogne en zes sterke sigaren en een middagdutje met de voeten omhoog, diende een uur naar de zon gestaard te worden. Men investeerde best in een kaleidoscoop. Vervolgens diende men zich een hevige slag tussen de ogen te laten geven. Het volstond dan om op het hoofd te gaan staan en het schilderij omgekeerd te schilderen met de linkerhand. Onderaan werd de lezer duidelijk gemaakt: 'Futurist pictures are a disordered mass of straggling flats and cubes. Presumably they are painted from such inspiration as follows from partial blindness, indigestion and sick headache'. *The Sketch* publiceerde het portret van Marinetti door Carrà op de frontpagina en wijdde een dubbele pagina aan de reproductie van schilderijen uit de tentoonstelling, met onder andere de fameuze *Pan Pan* van Severini.

The Sackville Gallery, Londen, 1912. Exhibition Italian Futurist painters

Na Londen reisde de tentoonstelling naar Berlijn, waar ze op 12 april, in aanwezigheid van Boccioni, opende in de Villa Gilka aan de Tiergartenstrasse 34a. Ze werd georganiseerd door Herwarth Walden (1878-1941), uitgever van het avant-garde kunstblad *Der Sturm*, waarin sinds maart ook uitgebreid campagne gevoerd werd ter promotie van de revolutionaire kunst. Walden liet de futuristische manifesten en geschriften in het Duits vertalen en publiceerde ze begeleid door afbeeldingen van de schilderijen in zijn tijdschrift.[250]
'Het is om buikpijn van te krijgen' schreef de Berlijnse correspondent van het *Algemeen Handelsblad* 'waarachtig buikpijn. Een mensch die buikpijn heeft, kan de beste de definitie geven van het doel der Futuristen. Ik verzoek u dus; heb buikpijn. Sluit de oogen. Het rumoert, borrelt, snijdt, daarbinnen. Nu kan het schilderen beginnen.'[251]
Opnieuw werd het een *succès de scandale*. Nell Roslund, Herwarth Waldens Zweedse echtgenote die met hem de galerie leidde, noteerde in haar memoires dat de tentoonstelling tot duizend bezoekers per dag trok.[252]

'Une soirée inoubliable, d'un ordre artistique et intellectuel des plus élevés, et hélas trop rare', zo beschreef Ray Nyst in *La Belgique artistique et littéraire*[253] de debatavond met Marinetti en Boccioni, die op 4 juni 1912 plaatsvond in de Brusselse Galerie Georges Giroux. De futuristische tentoonstelling was inmiddels verhuisd naar Brussel, waar ze was geopend op 20 mei 1912.
De galerie aan de Brusselse Koningsstraat 88 was nog maar twee maanden daarvoor geopend door de van oorsprong Franse couturier Georges Giroux en zijn echtgenote Gabrielle. Het modehuis was gevestigd op hetzelfde adres. Het was hun buurman, de kunstcriticus Jules Elslander, overigens de minnaar van madame Giroux, die het koppel had overtuigd om naar het voorbeeld van de grote Parijse huizen Durand Ruel en Bernheim-Jeune een galerie te beginnen om hun kunstenaarsvrienden te promoten. Daaronder bevonden zich Rik Wouters en Willem Paerels.
Marinetti en Boccioni reisden naar Brussel om de vernissage van de tentoonstelling bij te wonen. Zij waren vergezeld door een spectaculair mooie vrouw, de Franse dichteres Valentine de Saint-Point.[254]



Daily Mirror, Londen 15.3.1912. How to paint a Futurist picture. Karikatuur

The Sackville Gallery. Catalogus Italian Futurist Painters, Londen, 1912

De zelfbewuste de Saint-Point, schrijfster, schilderes, danseres en kunstcritica had vanaf 1902 in Parijs een salon, waar ze politici samenbracht met schrijvers en kunstenaars als Gabriele d'Annunzio, Paul Fort, Nathalie Clifford Barney, Alphonse Mucha en Auguste Rodin.
In februari 1912 waren Marinetti, Boccioni en Severini te gast op één van haar 'Apolloniaanse feesten'. Dit bracht haar ertoe om eind maart een *Manifeste de la femme futuriste* te schrijven. Ze las dit manifest op 3 juni 1912 voor het eerst voor op een avond bij Giroux.[255] Drie weken later deed ze alles nog eens over in de Salle Gaveau in Parijs.

Alweer in *Het Algemeen Handelsblad* vroeg de correspondent in Brussel ironisch begrip voor zijn troebele manier van schrijven. Hij was namelijk 'een eeuw naar voren gesleurd' en daar nog niet van bekomen. De futuristen waren niet van hun tijd. 'Zij schilderen paarden met acht voeten, vrouwen met twee hoofden, mannen met vijf armen, straten met kamers daarin en kamers met huizen daarin, handen, buiken, teenen, billen, alles door mekaar holderdebolder gesmeten, zoals dat waarschijnlijk in de eeuwen der toekomst zal zijn. Hij probeerde de schilderijen te beschrijven, maar de schilders, 'de kerels' waren hem te sterk. 'God beware mij! De toekomst is me niet bereikbaar. Ik voel nu wel dat ik geen pak heb op die normen der komende esthetiek, en dat ik onmogelijk had kritiek te voeren over hen. Ik wil niet oud worden. Ik wil vroeg sterven, om van de dynamische kunst der futuristen verschoond te blijven'
'Wij willen niet O God, in de bankkussens dringen en wij vergaan bij de gedachte dat de bankkussens in ons dringen. Spaar ons! Laat niet toe dat het paard dat ginds aan den hoek der straat draaft, tegelijk op de wang van mijne vrouw of mijne zuster of zelfs van mijne schoonmoeder galoppeert! Ontferm u onzer, wanneer de autobus de huizen binnenstormt, waar de menschen misschien vredig een kopje thee gebruiken. Ontferm u onzer vooral waanneer de huizen in de autobus vallen, waar wij met ons zestien zitten in beweeglijke roerloosheid.'[256]

De kunstcriticus Ray Nyst was de galerie Georges Giroux toevallig op 1 juni 1912 binnengestapt. Marinetti was er een uitleg aan het geven over de tentoongestelde werken en Nyst was in feite nog het meest verbaasd geweest over hoe normaal hij overgekomen was. De volgende avond woonde Nyst een eerste lezing van Marinetti bij, hoe langer hoe meer onder de indruk van de merkwaardige energie die van de dichter uitging.
Hij keek dan ook uit naar de futuristische avond van drie dagen later.
De Belgische schilder William Jelley had voor de futuristische avond in Brussel naar eigen zeggen achthonderd uitnodigingen voor de avond verstuurd. Ongeveer tweehonderd toehoorders, voornamelijk mensen uit het artistiek milieu kwamen opdagen om Marinetti en Boccioni te horen. Boccioni, die niet zo vloeiend in het Frans was, deed twee uur lang zijn best om zijn kunst uit te leggen en de niet altijd zeer beleefde vragen van zijn antagonisten te beantwoorden.

Zoals te verwachten vonden de meeste in het publiek het allemaal maar één grote *fumisterie*. Dat was allicht ook de mening van de meesten die de tentoonstelling bezochten. Franz Hellens vond het, terloops in een recensie van het brave Brussels lentesalon, allemaal 'incoherent', 'hysterisch' en 'kinderachtig', zeker met al de scheldtirades van de 'Attila de Hun'-achtige leider tegen de vroegere kunst en traditie.[257]
Ensor beschreef de tentoonstelling in een brief aan zijn Antwerpse vriendin Emma Lambotte, wat uit de hoogte, als 'très amusant'[258].
Op Sander Pierron na, bleven de grote kunstcritici weg op de debatavond.
Er werd dan ook zo goed als niets over geschreven in de Belgische pers of kunstbladen.
Zelfs Nyst moest toegeven: 'Bien que j'aie passé six jours dans la fièvre de cette nouveauté et même à cause de cela, j'estime que le Futurisme ouvre des horizons trop entièrement neufs et trop complétement originaux, pour pouvoir en discourir sans une initiation bien plus longue encore, tant le Futurisme est quelque chose de lointain et d'étrange'.[259] 'Ces hommes sont peut-être les premiers d'un autre monde. Ils nous disent qu'ils voient et pensent ainsi. Il faut les croire. Je regrette de manquer du loisir qui me permettrait une enquête expérimentale sur leur structure oculaire et cérébrale[260]
'Tout ce qu'ont fait les plus grands artistes pourrait se rencontrer plus émouvant dans la nature. L'art futuriste, au contraire, prononce ces mots extraordinaires, qui soudain promettent à l'art une indépendance absolue, et jusqu'ici inconnue : 'le tableau doit être soi, et pas la représentation d'une chose vue ailleurs.'
Deze visie opende een heel nieuw perspectief.
Bij die eerste kennismaking met het futurisme moest Nyst bekennen dat hij toch nog altijd meer kon genieten van het werk van de grote oude meesters. 'Mais les futuristes me font sentir que Titien

Galerie Georges Giroux. Catalogus Les Peintres Futuristes Italiens, Brussel, 1912

est d'un monde ancien, et que les pointillistes, eux aussi, sont d'un monde ancien, tandis qu'eux, ils ouvrent des perspectives encore vierges à nos regards.'[261]

Marinetti was tevreden over Nysts artikel, zo tevreden dat hij het liet herdrukken met een Italiaanse vertaling ernaast en verspreiden onder zijn aanhangers.

Begin augustus 1912 arriveerde de futuristische tentoonstelling, nadat ze eerst nog in Hamburg getoond was, in Den Haag in Kunsthandel J. J. Biesing.
Deze galerie stond gekend als zeer vooruitstrevend, misschien één van de redenen waarom ze het jaar daarna de deuren moest sluiten.
Zij was vanuit Berlijn georganiseerd door Herwarth Walden, die inmiddels 24 schilderijen van de oorspronkelijke Parijse tentoonstelling had kunnen verkopen aan de Berlijnse bankier Dr. Albert Borchardt.
Het waren die schilderijen die vanaf dan verder door Europa zouden reizen.
Walden verzorgde in Den Haag ook de openingstoespraak in het Nederlands, dat hij overigens goed beheerste. Noch Marinetti, noch Boccioni of de andere kunstenaars woonden de vernissage bij. Achteraf zou blijken dat Walden de Italianen niet echt op de hoogte gebracht had van de door hem georganiseerde tournee. In een brief van 15 november 1912 uitte Marinetti hierover zijn verontwaardiging, te meer daar Walden het aangedurfd had om in zijn spreekbeurten de futuristen te koppelen aan de expressionisten en andere vernieuwende richtingen, waarmee hun beweging absoluut niets te maken had.[262]

Het Haagse publiek luisterde met verbazing, maar bleef rustig. Italiaanse toestanden als geroep, tumult en op de vuist gaan waren aan een veel nuchterder Nederlands publiek niet besteed.
N.H. Wolf meldde zijn lezers in *De Kunst* dat er een ware stormloop was geweest naar Kunsthandel Biesing, om 'het nieuwste wonder in de wereld der kunst' te zien. '… want als een wonderbeest worden deze nieuwste uitingen, deze nieuwe uitspruitselen der schilderkunst aanschouwd - zoo ongeveer als de nieuwe giraf in Artis of het nog niet geboren jonge nijlpaardje in den Haagschen direntuin'.[263]
'O Lessing, Lessing, wat is er van uw Laokoon geworden! Wij hebben nu, na de cubisten, de futuristen te zien gekregen. En de heer Herwarth Walden, redacteur van "Der Sturm", heeft gisteren, bij de opening der tentoonstelling van futuristische werken in de zalen van den heer Biesing aan den Hoogewal, den aanwezigen verteld wat de jongste school eigenlijk wil.' berichtte *Het Algemeen Handelsblad.*
'Dat is te zeggen wat de futuristische schilders willen. Want het futurisme beperkt zich niet tot de schilderkunst. In "het Manifest" van Marinetti wordt een algemene kunstreactie gepredikt en een daarnaast afgedrukt lijstje van "leiders der futuristenbeweging" bevat de namen van *dertien* dichters naast die van slechts *vijf* schilders en één musicus. .
De recensent was van oordeel dat dat intussen beruchte Manifest eigenlijk niet veel nieuws bracht. 'Het is de uiting van eenige jongeren wier onstuimig verlangen naar het nieuwe en reusachtige geen bevrediging vindt in de moderne kunstuitingen ook niet in de meest vrije en stoute, en die nu revolutiewoorden slingeren tegen al wat eenigermate *verleden* is, al ware 't maar het verleden van gisteren.
Hij merkte de zucht op om 'geheel met het verleden te breken, iets nieuws te scheppen, niet het op te bouwen uit en op het vorige'.
Maar die zucht was er wel altijd geweest, nieuw was dat niet. 'Naar het verleden pleegt jeugd niet om te zien en weinig vraagt zij of haar werk zich bij 't verleden aanpast.'
Een heilende oorlog, militarisme, patriottisme…. *Alles schon gesehen* meende hij. Nietzsche had zulke dingen vroeger en beter gezegd.

'Men bekijke deze schilderijen maar. Er zijn er coloristisch en grafisch zeer verdienstelijke bij en sommige spreken zelfs werkelijk, zij 't ook bij fragmenten, tot den toeschouwer. Maar alle doen ze denken (althans voor zoover ze de eenheid van tijd willen forceeren, andere laboreeren weer aan verwante euvelen) aan de photographische plaat die verknoeid is door meer dan één opname.' Het leek wel werk van een fotograaf, 'maar een slechte photograaf! Een knoeier, een broddelaar, die een reeks opnamen achtereen neemt … op dezelfde plaat; daar hij vergeet, deze te verwisselen.'
'Als zoodanig, als reactieverschijnsel tegen de overmatige vereering van de Italiaansche oudheid, is het futurisme eerbiedwaardig en interessant.

Herwarth Walden (1878-1941)

Der Sturm, Catalogus Kunstaustellung. Expressionisten-Futuristen-Kubisten. Berlijn, 1912

Der Sturm. Catalogus Zweite Aussstellung Futuristen Berlijn, 1912

Herwarth Walden (1878-1941)

Als eigenlijke *kunst*-uiting lijkt het ons echter te falen en zien wij er, anders dan in het cubisme geen levensvatbaarheid in. En wel om deze eenvoudige reden: het cubisme, zich gevend als schilderkunst, is schilderkunst; het futurisme echter… ‘
Eenvoudig bespottelijk was het niet. Alles leefde door verjonging en de jeugd uitlachen, betekende dat men zelf zo goed als dood was. ‘Alleen de Dood kan lachen om de Jeugd’. Daarbij was de aanval tegen het muffe en de vermumming in een met oudheid verzadigde omgeving, de inherente haat tegen musea en bibliotheken, die ze ‘grafkelders van het verleden’ noemden wel ergens te rechtvaardigen. Als een Italiaans verschijnsel, in een land van oudheden en oude kunst, was het te begrijpen dat de jeugd in opstand gekomen was.
Maar waar het de essentie van de beweging betrof - als die er überhaupt was - was het *Algemeen Handelsblad* absoluut niet overtuigd.
‘Wanneer de futuristen gewaarwordingen en bewegingen (of, wat hetzelfde is: opeenvolgingen van momenten) willen uitdrukken, dan moeten zij daartoe de poësie, de muziek of de danskunst besigen. Schilderkunst, beeldhouw- en bouwkunst (men denke zich even het futurisme op deze laatste toegepast!) zijn daartoe nu eenmaal niet geschikt. En het is nutteloos en verkeerd naar een zeis te grijpen om water te putten of naar een aker om gras te maaien. Vandaar dat wij in het “futurisme , hoe belangwekkend het ook als kunsthistorisch verschijnsel zij, geen .. toekomst zien.’[264]
De bezoekers stroomden evenwel toe. De expositie in Den Haag sloot op 15 augustus 1912 af met een spectaculair aantal van vierduizend bezoekers.[265]

In de Duitstalige catalogus gaf Walden bij elk werk een korte uitleg. Hij voegde er ook de Duitse vertaling van de integrale tekst van Marinetti’s *Manifeste* van 1909 aan toe.
Op basis daarvan publiceerde het tijdschrift *De Kunst* kort daarop een eerste Nederlandstalige vertaling.
Het was vooral door toedoen van de hoofdredacteur van dit blad, N.H. Wolf[266], dat de tentoonstelling eind augustus kon doorreizen naar Amsterdam, waar kunsthandel en veilingshuis C.F. Roos & Co haar zalen aan het Rokin ter beschikking stelde.[267]

‘Er was over deze menschen (en door deze menschen) al zoo allemachtig veel geschreven en gepraat, zij waren zoo genoemd als het gekste wat er nog ooit te zien was geweest, dat de belangstelling nogal groot was.’[268]
De vernissage op 29 augustus 1912 trok zeer veel nieuwsgierigen, onder hen de burgemeester, de directeurs van het Stedelijk en het Rijksmuseum, een hele schare verzamelaars – hoewel alles reeds verkocht was - , tal van oudere en jongere kunstenaars. Helaas vermelden de persberichten niet met naam wie.
Walden herhaalde er de openingstoespraak die hij in Den Haag gegeven had.[269] Opnieuw ging hij de zaal rond en hield halt bij verschillende schilderijen om ze uitvoerig te bespreken. *De Sumatra Post*, bij wie de naam ‘Walden’ al onmiddellijk Frederik van Eedens holbewoners opriep, meende dat de ‘kleine, gebrilde duitscher met een ontzaglijken bos haar’ in de verte leek op de Nederlands-Duitse componist en dirigent Julius Röntgen[270], directeur van het Amsterdams muziekconservatorium, die bekend stond om zijn wilde haardos.
De recensent vond Waldens spreekbeurt nogal oppervlakkig. Hij vertelde voor hem niets dan algemeenheden.
‘Dat deze Italiaansche kunstenaars – want zoo mochten ze worden genoemd – een beweging hadden op touw gezet om er de heele wereld in te laten loopen, was al te dwaas!. Men zou toch niet kunnen aannemen dat zij aan zoo iets hun leven zouden wijden?’[271]

Wie een groot uit de hand lopend schandaal verwacht had kwam bedrogen uit. Nu de tentoonstelling al enkele maanden door Europa rondreisde waren de reacties minder hevig geworden. Ook in Amsterdam bleef het kalm.
Walden deed het, zo meldde het *Nieuwsblad van het Noorden,* ‘nogal gezellig’. Het ‘klein beweeglijke manneke was vol geestdrift, sprak snel en overtuigd, en menige moedvol voorgedragen nonsens werd door hem ten beste gegeven. Het auditorie dat er meestal naartoe was gegaan uit nieuwsgierigheid amuseerde zich wel.’
‘Hij ging hier en daar bij een dezer schilderijen staan, en trachtte deze kleurige nachtmerries aan zijn ongeloovige toehoorders te verklaren, wat, naar de gelaatsuitdrukkingen der laatsten te oordeelen, heelemaal niet lukt.’ ‘De stemming van het publiek was zoo, dat slechts de goede toon hen ervan weerhield in lachen uit te barsten. Bij een minder beschaafd publiek uit zulk een stemming zich in uitroepen van “hé, hé hé” of “’t is nou mooi geweest” of “is die vent nou heelemaal be….” Of in schel gefluit, of éénmaal tot daden overgegaan, in geschreew om “de centen terug te hebben” terwijl een ijlend projectiel in den vorm van een rottend ooft ook niet onmogelijk is in zulke momenten. Hier echter niets van dit alles; men schreeuwde niet, men floot niet, men wierp niet; men was naar het uiterlijk rustig, maar iets was er toch merkbaar aan dit zoo rustige oppervlak; evenals hier en daar borrelende blaasjes op een effen zee water kunnen aanduiden, dat daaronder iets geschiedt, zoo zag men bij deze schijnbaar effen, rustige menigte nu en dan een vreemden glimlach voor den dag komen, nu eens op dit gelaat dan op het andere maar geen enkel gezicht van deze menschen bleef heelemaal zonder dien ongeloovigen, argwanenden glimlach die op de goede nuchterheid duidt, die niet vreemd aan ons volk is en bij opgewonden druktetjes, waarachter blijkbaar niet zoveel zit als men ons wil wijsmaken zoo iets beteekent als “ach man, wat doe je in de kou”. [272]

In de rubriek *Dagboek van een Amsterdammer* haalde Het *Algemeen Handelsblad* de tentoonstelling op hilarische wijze onderuit met de parodie van een futuristische tekst:
‘Futuristen – pang – boem – gisteren geopend – Koningin bloemen – Koning kunstkoopers – 25 schilderijen – 50 gekken – N.H. Wolf – bleek – ontdaan – in de war – spiegeleiren – ham – vroeg naar bed – Herwarth Walden – haren op schoenen – dubbeltje barbier – hoek – foetsch – foetsch – milimeteren – speech – niets van gesnapt – achter naar voren – niets van gesnapt – Futuristen - pang – boem – lak aan stof – lak aan schilderen – lak aan toeschouwers – stemming alles – stemming bedorven maag – geel – groen – stemming na fuif – huizen scheef – lantaarns – kortom – haringkoppen – spuitwaterfluuts – toeschouwer beste gezicht achter schilderij – burgemeester aanwezig – vraag snapt u ‘t? – op je kop staan – probeert – buikje in de weg – massereren – buikje weg hoofd helder – geen politie-zorgen – schilderij – Roode dinsdag – Troelstra rood – Loopuit rood – Oudegeest rood – huizen blauw – knak in blik - conservatieven in angst – ’n idee – sla Wolf in de buik – wat zie je? – groengeel – euréka – goed zien – stomp maag – wandel weg – schrijf op directie Telegraaf 100 gulden – laatste van de maand – pang – boem – fluut!’[273]

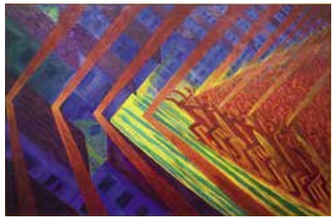
Ook *De Tijd* werd het soms groen en geel voor de ogen. ‘Voor de futuristen is de stof secondair. De heer Walden betoogde het nog bij de opening gisteren. Zij willen de persoonlijke ontroering van het levensbeweeg verstoffelijken op een schilderij. Zij zullen u dus b.v. op een straattoneel niet doen schouwen als op een tooneel, maar zij willen u als wezenlijk brok voor het leven midden in dit straatbeweeg verplaatsen om u geheel de emotie der werkelijkheid op te dringen.
Maar zoo zou een niet-futurist, volgens hunne eigene theorieën, de eerste emotie hunner tentoonstelling willende weergeven, allerwaarschijnlijkst een lappendeken tot stand brengen of een kleurmengeling die veel op hutsepot geleek.
Het wordt u groen en geel voor de oogen… Maar ge zet door … ge wilt toch weten wat zoo’n stuk aan den wand beteekent…. Of ’t niet bij vergissing op den kop is opgehangen? …. En ge tuurt … tuurt …. Roept den catalogus ter hulp die geen uitkomst brengt. Want denkt ge eindelijk de beteekenis van ’t een of ander gevonden te hebben: ziet ge b.v. het anatomisch gevierendeeld gezicht en lichaam van iets dat eens een vrouwelijk wezen moet geweest zijn, dan geeft de catalogus dit als een danseres in deinende beweging aan! Zoek maar uit!
Het lijkt alles een puzle (sic), een legkaart, waarvan de kleurige driehoekjes en vierkantjes op goed geluk door een of anderen kleinen kleuter zijn bijeengevoegd.
Kijk scheel … of probeer ’t met een stuk in de kraag… Want alles moet u voor de oogen gaan dansen als een levende beweging !’[274]

Een maand later konden ook de lezers van *De Sumatra Post* in het verre Nederlandsch-Indië over de op zijn minst gezegd bizarre tentoonstellingen in het moederland lezen. Omega vroeg zich af of de hele wereld op zijn kop stond, of dat men misschien te doen had met een reusachtige mystificatie. ‘Er valt niet veel te beschrijven, men moet zulke absurditeiten zelf kunnen zien; sommige stukken geven tenminste nog gedeelten van menschen of voorwerpen, bij andere weet men in t geheel niet wat men er van maken moet; zoo is er b v een doek met allerlei kringen en vlakken, volgens den catalogus geeft het de bewegingen weer van een vrouw die (of was het de schilder) onder den invloed verkeert van absynth, men moet echter wel geheel voor het futurisme zijn opgevoed en bekeerd om er zonder die, altijd onvoldoende toelichting, een steek van te begrijpen,
Op een ander, zeer groot doek ziet men regelmatige lijnen en banen getrokken en in den eenen hoek een wriemele, de massa van beenen en lijven. Dat stuk heet “revolutie” en het moet de botsing voorstellen “tusschen de opstand, de macht der enthouisiasten en roode lyrici, tegen de macht der slapheid en traditie”. Er zijn menschen die beweren dat zij het snappen, maar ik kan het maar niet gelooven. [275]
‘De meeste zoogenaamde *schilderijen* waren even zooveel raadselen.

Umberto Boccioni (1882-1916). *Simultane visies*, 1911
Verzameling Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Gino Severini (1883-1966). *De Pan-Pan dans in de Monico,* 1911. Verzameling Centre Pompidou, MNAM, Parijs

Umberto Boccioni (1882-1916). *Elasticiteit*, 1912
Verzameling Pinacoteca di Brera, Milaan



Luigi Russolo (1885-1947). *Revolutie*, 1911
Verzameling Kunstmuseum, Den Haag

Umberto Boccioni (1882-1916). *De lach*, 1911
Verzameling The Museum of Modern Art, New York

Carlo Carrà (1881-1966). *Begrafenis van een Anarchist*, 1911
Verzameling The Museum of Modern Art, New Yotk

Er was alleen een groot doek, waarvan men tenminste iets begrijpen kon. Men zag in felle kleuren een menigte weliwaar zeer verdraaide, maar toch een soort van menschelijk lichaam en en het leek niet geheel ongerijmd dat men hier te doen had met een "pan pan" in de Monico, volgens den catalogus een indruk gevende van "de muziek der tziganen", de door champagne dronken menigte, den perversen dans van de beroepsdanseuses, het gelach en den kleurenrijkdom in het wereldberoemd nachtlokaal op Montmartre.'[276]
Nu wees Walden er, volgens de krant, bij zijn rondleiding op dat net dit doek, dat het meest begrijpbare was en waar de kijker nog een zekere houvast had, eigenlijk al verouderd was.
'Hoofdzaak was dat de toeschouwer zich bij al deze werken niet moest denken als geplaatst voor het tafereel dat de schilder had gezien, maar in het midden daarvan!
Zelfs na deze gebruiksaanwijzing is het mij werkelijk niet gelukt aan de meeste van de tentoongestelde "kunstwerken" kop of staart te vinden.'[277]
Omega besloot met nog wat citaten uit het Manifest.
"Wij zullen de musea, de bibliotheken vernietigen, de moraliteit bestrijden zoo goed als het feminisme en alle opportunistische en nutigheid bedoeldende kafheden'. 'Neen, werkelijk heelemaal snik zijn deze jongens niet, maar verdienen ze werkelijk dat men zooveel notitie van hen neemt. En onze burgemester die het nodig heeft geacht deze tentoonstelling een zeker cachet te verleenen door zijn deftige verschijning! Stel u voor dat er geen enkel stuk op deze tentoonstelling meer te koop was. Alles behoorde reeds aan bewonderaars; in het buitenland gelukkig!.'[278]

Het *Nieuwsblad van het Noorden* noemde de tentoonstelling in Amsterdam 'uit een oogpunt van en curiositeit althans – een evenement.'
"Wel, wel tot wat een malligheden is de menschelijke geest toch al niet in staat" zou men zoo zeggen, wanneer men deze 24 schilderijen beziet; deze 24 schilderijen, die aan malheid alles overtreffen wat nog nooit door schilders werd geschilderd en geexposeerd. Deze schilders – laat ik u dit op den voorgrond zeggen – zijn geen krukken; aan sommige fraaie, diepe kleurpartijen, aan het detail van een raken opzet menigmaal, bespeurt ge, dat deze menschen lang niet zonder begaafdheid zijn. Maar … wat zij maken, wat zij ons voorzetten en dwingen au sérieux te nemen; wat zij met publicaties in Italie, Frankrijk, en Duitschland, met inleidende speeches en vurig geschreven "manifesten" aan ons willen opdringen …. Ik kan het niet genieten, niet waarderen, niet au sérieux nemen zelfs. Ik heb een gevoel of die jongelieden ons een beetje te pakken nemen; niet, dat dit zoo bewust en beredeneerd gebeurt, maar naar nieuwe emoties uitziend, met een naar nieuwe emoties hongerend, overprikkeld menschdom om hen henen; te midden van een tijd, waarin alles als "schon da gewesen" onverschilig terzijde wordt gelegd en slechts het héél opvallende, het héél ongewone nog een oogenblik de attentie tot zich trekken kan. - Zoo, onder dergelijke omstandigheden kan het wel moeilijk anders, of wij krijgen dwaze buitensporigheden als deze te zien.[279]
De eerste tournee door Nederland eindigde eind september in Kunsthandel Oldenzeel in Rotterdam.
De Maasbode meldde in haar rubriek *Hors-d'œuvres*, dat een elegant publiek de vernissage had bijgewoond, aangetrokken door de geruchten en de mediacampagne die de dagen daarvoor gevoerd was.[280]
Het was er druk 'als in een bioscoop, waar het vergaan van de "Titanic" wordt vertoond.'
'De menschen loopen er gewichtig rond, kijken wijsgeerig, zeggen maar liefst niets, of beweren schuchter dat het knap is of mooi van kleur.'
De grote *Pan-Pan Dans in de Monico* van Severini, die ook een directe invloed heeft gehad op Schmalzigaugs vroege futurisme, vulde een hele muur.
Het deed de recensent denken aan de Loie Fuller-dansen, heel lyrisch van lijn en wonderheerlijk van kleur. Carrà leek hem de meest interessante kunstenaar met de *Begrafenis van den anarchist Galli*, een 'knap stuk dat de actie, de beweging, de worsteling, de verwarring en verschrikking van de vechtende revolutionairen met de er op inhakkende cavalerie meesterlijk weergaf. 'Was mir die Straszenbahn erzählt – Walden hergebruikte zijn Duitse catalogus voor de Nederlandse tournee - was 'zeer te waarderen, waar de schilder de sensatie van een inzittende en van één die er buiten staat' bijeenbracht. Ook in Boccioni viel veel te prijzen. 'Zijn "das Leben der Strasze dringt in das Haus" is een compositie die het aanzien waard is. De sensatie van de vrouw die over het balcon plots het straatleven voor zich ziet en door het rumoer wordt bevangen, is zeldzaam knap. "Das Lachen"' is brutaler opgezet, het futuristische is hier, dat de schilder met een soort Röntgenstralen werkt en door het hoofd van den eenen heer de witte boord van den ander of de veeren van een dameshoed ziet, maar overigens wordt de uitbundigheid van de pret door de felle kleurenschatering wel uitgedrukt'. Severini viel wel geheel uit de toon; hij leek wel geen futurist. De *Pan Pan* viel natuurlijk onmiddellijk op, maar alles samen genomen gaf het geheel van zijn inzending meer het gevoel van in een Parijse revue terecht gekomen te zijn 'kleurschaterend van kousebeenen'.
In feite viel de tentoonstelling de recensent van *De Maasbode* tegen.
Na al hetgeen hij erover gelezen had, had hij 'grooter malligheden' verwacht.
Hij had zich het futurisme gedacht als 'een fleschje uitgegoten haringsla, of als een pan uitgeloopen spiegeleiren maar het leek hem alles 'veel rationeeler, veel minder bizar' Uiteindelijk was het 'der grosze Schlager" van het seizoen.[281]

Het initieel respons in Nederland was dus grotendeels negatief.
Het publiek en de meeste critici bleven beleefd, maar zetten het futurisme toch, zoals het ook grotendeels in België het geval was geweest, sceptisch weg als eerder lachwekkend.
Zelfs avant-gardisten als Theo Van Doesburg waren in het begin afwijzend.
De breuk met de oude kunst was toe te juichen, maar het futurisme bleef een mengelmoes van de verschillende stijlen die er direct aan vooraf gingen. In het Tijdschrift *Eenheid* vond hij de grondslagen van het verschijnsel dat zich futurisme noemde zelfs onzedelijk en misdadig, omdat ze in tegenstelling tot wat de Italiaanse kunstenaars beweerden, helemaal niet pasten bij de eigen tijd. Het uitdrukken van zichtbare dus uiterlijke snelheid was volgens hem zelfs in tegenspraak met het uiteindelijk karakter van de schilderkunst, die als uitgangspunt juist het innerlijke leven had.[282]
Mondriaan vond in januari 1914 in een brief aan Bremmer dat hij de tijdsgeest die uit het futurisme straalde wel deelde, maar de weergave van de werkelijkheid was hem nog veel te illustratief.

Na Nederland keerde de tentoonstelling terug naar Duitsland. Ze opende op 10 oktober in Keulen in de Salons Feldmann. In november-december 1912 waren de futuristen te zien in de Moderne Galerie van Heinrich Thannhaüser (1859-1935) in München. Het jaar daarvoor had Thannhauser er nog de eveneens spraakmakende eerste expositie van de kunstenaarsgroep *Der Blaue Reiter* georganiseerd.
Vervolgens zorgde de gedreven Walden nog voor twee haltes in het Oostenrijks-Hongaars Keizerrijk. Van 15 december tot 7 januari was ze te zien in Wenen, een samenwerking met het *Akademischer Verband für Literatur und Musik* in de Schwarzwaldschule en vervolgens op het grote *Nemzeti Szalon* in Boedapest, eind januari-begin februari 1913.[283]

Gino Severini (1883-1966). *De Modiste*, 1911
Verzameling Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Umberto Boccioni (1881-1916). *Dynamisme van een fietser*, 1913. Verzameling Mattioli, Milaan

Alvin Langdon Coburn (1882-1966). *Brug in Venetië.* Foto, 1908

JE NE VOUS AI PAS ASSEZ DIT D'AILLEURS COMBIEN JE SUIS HEUREUX, MAIS HEUREUX DE ME TROUVER ICI VENETIË, 1912-1913

Bij Schmalzigaugs aankomst in Venetië, eind april 1912, was de stad volledig in de ban van de festiviteiten voor de inauguratie van de nieuwe Campanile op het San Marcoplein. De oude toren was tien jaar daarvoor geïmplodeerd, gelukkig zonder schade aan te brengen aan de basiliek en inmiddels volledig heropgebouwd zoals hij was, *dov'era com'era.*
Venetië spaarde geld noch moeite om haar luister opnieuw te doen schitteren. Naast de vele toeristen kwamen ook journalisten uit de hele wereld in de stad aan om verslag uit te brengen over de festiviteiten.
'Je tombe en plein dans les fêtes d'où difficulté inouïe pour trouver un abri. Les hôtels sont bondés et les chambres meublées se louent à des prix exorbitants.'[284]
Schmalzigaug kon gelukkig nog enkele dagen verblijven in een hotel op de Riva degli Schiavoni, op voorwaarde dat hij de kamer zou vrijmaken bij het begin van de feesten.

Na wat zoeken vond hij kamers bij een Signora Scarpa.[285]
Casa Scarpa, 689 San Gregorio was ideaal en rustig gelegen in de smalle Calle San Cristoforo, niet ver van de Campiello Barbaro.
Gelukkig kende hij nog goed zijn weg in Venetië, want om er te geraken moest hij door een labyrint aan kleine steegjes, waar andere vreemdelingen gewoon verloren liepen.
Hij woonde op de tweede verdieping en vermits het huis niet aan een kanaal lag, was het er niet vochtig. 'Je suis heureux' schreef hij zijn ouders enkele weken na zijn aankomst 'heureux d'être ici et tout à fait chez moi.'[286]
Maar het kon er wel koud zijn, zo koud dat hij midden mei zelfs met moeite zijn pen kon vasthouden en raar schreef, maar dat zou wel een pluspunt worden als het warm ging worden. De Scarpa's bleken sympathieke mensen en zijn enige medehuurder was een stadsfunctionaris.

De Serenissima vierde feest en ontplooide voor haar nieuwe klokkentoren nog eens al haar pracht. 'Ce qu'il y a de plus imposant, c'est le cortège sur le grand canal, les gondoles d'apparat avec leurs robes de velours à franges d'or qui traînent dans l'eau, leurs grands étandards de S. Marc avec le lion en or sur fond pourpre et leurs rameurs habillés comme jadis.'[287]
De grote ceremonie in de San Marco zag hij in de bioscoop. De kaartjes waren te duur. 'Je le regrette, car ce doit avoir été merveilleux.'
'Je crois que nulle part ailleurs on n'ait idée de quelque chose d'aussi fastueux. Tout cela existe encore en tous points pareil à ce que nous montrent le Titien et le Véronèse; même somptuosité d'ailleurs le soir dans l'illumination de la ville. La seule illumination de la Place S. Marc coûta 90.000 fr. On fait grandement les choses à Venise.'[288]

Gedurende een hele week ging het van feest naar feest. 'Cela demande à être digéré. Malgré tout ce qu'elles offrent de beau elles sont irritantes, car jamais je ne vis nulle part pareille foule. Autre part, quand il y a foule, on trouve toujours quelque endroit calme pour se reposer – tandis qu'ici la foule est partout, partout, on ne trouve pas le moindre petit coin pour se mettre à l'aise. Les rues sont déjà étroites en temps normal, mais à présent, on n'y marchait plus, on s'y pressait, on était porté par le flot.'[289]

Omwille van de inauguratie van de campanile was de opening van de tiende *Esposizione internazionale d'arte* verdaagd naar 23 april.
Hiervoor bleken verschillende bekenden naar Venetië gereisd te zijn. Schmalzigaug kon zijn ouders schrijven dat hij Simon, Ménard, Gaston la Touche, Hippolyte Fierens-Gevaert, Isidore
Opsomer en de kunstcritici Charles Bernard, Louis Dumont-Wilden en Sander Pierron was tegengekomen, alsook de vertegenwoordiger van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant.*
Schmalzigaug was perfect thuis in dit gezelschap. In de namiddag deden ze samen uitstappen en 's avonds vond men elkaar terug op het terras van Florian, soms tot één, twee uur 's nachts.

Fierens-Gevaert had in samenwerking met Edmond de Bruyn in het Belgisch paviljoen meer dan tweehonderd werken van zeventig kunstenaars bijeengebracht.
De nadruk lag dat jaar op Fernand Khnopff en op de Brusselse edelsmeden en beeldhouwers Philippe en Marcel Wolfers.

Inauguratie van de nieuwe Campanile, San Marco plein 25.04.1912. Postkaart van Jules Schmalzigaug aan zijn ouders
Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Festa del Redentore ca. 1890
Venetië. Foto uit nalatenschap van Jules Schmalzigaug
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Voorgevel van de Basilica di San Marco, vanuit de Piazzetta*, Venetië, 1912. Privéverzameling, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Zicht van de Piazzetta di San Marco naar de Basilica*, Venetië, 1912. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Het Dogenpaleis, vanuit de Piazzetta*, 1912. Verzameling Arnold Van Os, Eindhoven

In zijn artikel voor *Onze Kunst* noemde Schmalzigaug Fierens-Gevaert 'onzen sympathieken commissaris-generaal', maar in zijn brief aan zijn broer Walter omschreef hij hem als een excessief ijdel man, die overgevoelig bleek voor de minste kritiek.[290]
Schmalzigaug was niet bijzonder enthousiast over de tentoonstelling. De accrochage van het werk van Khnopff was de moeite en ook het werk van Victor Rousseau. Er was ook goed werk van George Minne en een 'naakte danseres' van Marnix d'Haveloose, 'een beeldje vol allerbekoorlijkste beweging en leven, door een kunstenaar die geestdrift voor zijn kunst en bloed in zijn aderen heeft'. Maar er was veel te veel minderwaardig werk. De beelden van Wolfers Junior, blijkbaar geinspireerd op de 'Zarathustra' van Nietzsche kwamen hem pretentieus over. Neen, dan liever de twee beeldjes van Rik Wouters, een *Maschera di donna ridente* en een *Testa di fanciulla* volgens de catalogus, 'zoo vrolijk en frisch'.
'Cette exposition belge à Venise est mauvaise' schreef hij zijn broer.
Enkel Smits en Heymans konden hem nog bekoren en die waren dan nog slecht opgehangen.[291]
De Belgische inzending kon voor hem niet raken aan de Franse, met werk van Rodin, en niet toevallig, de nog steeds door hem bewonderde Simon en Ménard. Die hadden in de Franse afdeling elk een eigen zaal.
Maar het artikel voor de Buschmanns vloog, in tegenstelling tot vroeger, zo uit de pen. Hij vroeg zijn broer om het eens te herlezen en na te kijken of het niet te zwaar was.[292]
Hij ondertekende zijn recensie terug met 'Maurice Mandon', schrijversnaam die hij niet meer gebruikt had sinds 1907, maar waar hij wel zijn schilderijen mee getekend had.
De eerste dagen in Venetië waren opwindend, maar Schmalzigaug keek uit naar het moment dat iedereen weer weg zou zijn en hij zich eindelijk terug aan het werk kon zetten.
Bovendien had hij tijdens de openingsdagen van de Biënnale en de inauguratiefeesten veel geld opgedaan.
Konden zijn ouders hem zo vlug mogelijk terug geld overmaken, onder andere de terugbetaling van de reis naar Venetië, die ze hem beloofd hadden.[293]

Dagelijks wandelde hij door Venetië, installeerde zich dan ergens en begon te schetsen, vaak uren aan een stuk.
Naast tekeningen werkte hij ook aan pochades op klein formaat, waarmee hij de kleuren en de sfeer van de plekken en gebouwen probeerde te vatten.
De stad werkte inspirerend en hij begon er ook anders naar te kijken.
'Je ne vous ai pas assez dit d'ailleurs', schreef hij zijn ouders begin juni 1912 'combien je suis heureux, mais heureux de me trouver ici et combien je fais des progrès, que j'enregistre de semaine en semaine. Toutes mes compréhensions de la peinture se multiplient, je sens toujours mieux ce qu'il y a à faire – je vois comme réalisable ce qui, dans le temps, m'avait l'air insurmontable enfin, jamais et nulle part, je me suis si bien senti en bonne veine d'activité.
En peinture, le tout est d'apprendre à voir.
Je veux en donner un exemple. Jusqu'ici, je me promenais toujours devant S. Marc, sans comprendre la façon de laquelle je mettrai cette église en toile – je ne la voyais que telle que toutes les cartes postales la montrent. Or, soudain, hier, en l'observant, je la vis, toute peinte – c.-à-d. telle que je voudrais la voir en tableau. Vite je rentrai chercher mon matériel et je fis une pochade qui est la meilleure de tout ce que je fis jusqu'ici. C'est une traduction, une interprétation qui ne vise qu'à donner ll'éblouissante beauté des ors. Je n'ai pas encore attaqué de tableau. En attendant, ce serait une perte de temps – je ferais quelque chose ressemblant à ce que j'ai toujours fait. Je peins inlassablement des pochades, je fais des croquis et, quand je me serai aussi bien orienté, je pourrai faire un travail qui témoignera de mon progrès.'[294]
Hij voelde dat zijn werk beter en beter werd. 'Je vous ai toujours dit de ne pas vous impatienter : c'est lent, le progrès en art – ce sera long encore, mais au moins, cette fois, je me trouve devant une nouvelle étape et quand je compare cela à ce que je faisais il y a deux ans ou l'été dernier à Bruges – il y a, sans aucun doute une caractéristique marche en avant.[295]

Op een dag werd hij toen hij aan het schilderen was op de Piazzetta benaderd door een elegante dame, die hem in het Frans vroeg waar hij zijn schilderijen tentoonstelde.
Niet zonder enige trots kon hij zijn vader, vanop het terras van Caffè Florian, het verhaal doen van een kleine eerste verkoop.
De dame bleek een Duitse aristocrate te zijn, gehuwd met een professor Dölhz, van de Technische Hochschüle in Charlottenburg.
Schmalzigaug bleef koel, maar de dame drong aan om zijn werk op zijn atelier te komen bekijken.

Hij liet haar zowat vijftig studies zien en daar zijn kunst haar beviel kon hij haar er ook één van verkopen. Hij was zo verrast dat de dame iets wilde kopen dat hij niet wist wat te vragen. Zo kreeg hij voor een studie die hij op een half uur gemaakt had 25 frank, wat ideaal was om zijn dokter te betalen die nogal veel gevraagd had voor een probleem met zijn voet.
Uiteindelijk kon de dame niet kiezen en gaf Schmalzigaug haar zes studies mee die zij aan haar vrienden zou voorleggen om zich dan een gezamenlijk oordeel te vormen. Die vrienden bleken uiteindelijk de Romeinse prins Borghese en zijn echtgenote te zijn. Blijkbaar bevielen de werken ook de Borgheses. Frau Dölhz koos uiteindelijk voor een klein schilderijtje dat de hoek van het Palazzo Browning voorstelde. [296]

Met de opbrengst kocht Schmalzigaug meteen nieuwe kledij.
Op zijn jaquette en redingotte na, die dienden voor formele bezoeken, had hij nog maar één deftig kostuum. Dat had hij nog het jaar daarvoor met zijn moeder gekocht in Parijs in het bekende groot warenhuis *La Belle Jardinière* aan de Pont Neuf.
Maar het was in dikke stof en dus niet aangepast aan de warme dagen in Venetië.
Hij bestelde zich een elegant jasje in donker marine blauw op een witte broek, de grote mode in Venetië. Daarin kon hij zich omkleden om 's avonds te gaan dineren en iets te gaan drinken op de Piazza San Marco.
Om te werken liet hij ook nog een grijs kostuum maken, dat hij overdag kon dragen en goed wasbaar was.[297]

Het werd snel warm en die warmte voelde men, zo schreef hij zijn ouders, in Venetië vooral in de voeten. Hij had inmiddels zijn zware bottines ook vervangen door een nieuw paar lederen schoenen. Daarnaast had hij zich ook een gesloten pyjama gekocht. Met de warme nachten sliep hij met open venster en het wemelde er van de muggen.
Hij sliep niet onder de lakens maar bovenop en dan was zo'n pyjama echt wel nodig. De koude wind die rond vier-vijf uur opstak zou wel eens een 'refroidissement de l'estomac' kunnen meebrengen.
Het geheel had hem 150 frank gekost, die hij buiten het budget, van de rekening genomen had.[298]

Het cosmopoliete kunstenaarsleven in Venetië was voor Schmalzigaug een verademing. Hij at zelden alleen, meestal in het gezelschap van Italiaanse, Engelse of Amerikaanse kunstenaars, 'qui sont autrement aimables et intelligents que mes confrères belges.'[299]
Met het warme weer in mei at hij vaak koude vis en Italiaanse salade en hij beschreef ook uitgebreid een typisch Venetiaans dessert van aardbeien met sinaasappel, waarover wijn gegoten werd. Na een bord macaroni hoefde men echt niets meer.
Na het diner ging hij meestal naar het San Marcoplein, waar hij zich vaak verwende met een sigaar[300], die hij uit Antwerpen liet opsturen.

Hij kon het blijkbaar uitstekend vinden met een 'Amerikaanse kunstenaar Coburn', die in Antwerpen verbleven had en Smits ook goed kende. Waarschijnlijk ging het hier om de fotograaf Alvin Langdon Coburn (1882-1966), die lid was van de door Alfred Stieglitz in New York gestichte *Photo-Secession*. Coburn reisde voor de Eerste Wereldoorlog vaak door Europa en zou zich aansluiten bij de Engelse Vorticisten. Hij maakte in Venetië tal van merkwaardige stadsgezichten, waarin hij speelde met licht en schaduw.
Ze spraken dagelijks 's avonds af op de Piazza, waar ze van gedachten wisselden en 'op alle gebied' sympathiseerden. Regelmatig gingen ze ook samen met de gondel varen in de laguna en samen zwemmen op de Lido.[301]
Schmalzigaug zag in Venetië ook Ernest D. Roth terug, die hem indertijd in Florence verder geïnitieerd had in het maken van etsen en die ondertussen succes had in Amerika.[302]

Tijdens een avond op het San Marcoplein werd hij ook aangesproken door een niet nader gespecifieerde Russische kunstenaar, die hem eerder op de dag had zien schilderen. Ook met hem maakte hij tochten naar de Lido en bracht hij vele avonden door met discussies over kunst.[303]
Hoe meer hij in een internationaal gezelschap begon te vertoeven, hoe meer zijn afkeer van de 'Brusseleirs' vergrootte.
Wat snobistisch was hij beschaamd voor het accent van zijn collega-schilder Jean Colin (1881-1961), die hij indertijd in Brussel had leren kennen en die hij toevallig op het San Marcoplein weer had gezien. Colin, wiens ouders een antiekzaak uitbaatten in de Brusselse Nieuwstraat had net als Schmalzigaug nog les gekregen van Isidore Verheyden. Hij was één jaar jonger dan Schmalzigaug maar had al in 1907 de Godecharleprijs ontvangen met een impressionistisch zomerlandschap.

Portret van Alvin Langdon Coburn (1882-1966)
Amerikaanse fotograaf

Jean Colin (1881-1961). *Familie op het strand*

Ferruccio Scattola (1873-1950). *Zicht in Venetië*, 1913

Op de Wereldtentoonstelling van Brussel, twee jaar voor ze mekaar terugzagen in Venetië, was hij onderscheiden met de Medaille voor Schilderkunst.
Hij had ook de Prix de Rome gekregen, waardoor hij zich op dat moment in Italië bevond.
Schmalzigaug vond het ergens wel leuk iemand van vroeger tegen te komen, maar anderzijds wou hij hem toch niet te veel zien 'car l'accent si terriblement bruxellois de son langage m'écorche les oreilles. Ah non, non, non – il n'y peut rien le malheureux, mais cela m'est aussi désagréable que la proximité de quelqu'un qui aurait un parfum déplaisant. Parler mal à ce point c'est la négation du sens de l'harmonie des choses et après n'avoir entendu que du bon français à Paris et en ayant l'oreille faite ici à ces adorables sons de langue italienne si mélodieuse, le contraste est trop grand. Ce langage bruxellois est le comble de l'horreur, de la platitude quand on pense à ce qu'une langue peut avoir de beau et je deviens nerveux quand j'entends traduire un enthousiasme pictural devant une belle chose par : "Tiens, ça est drôle comme ça, ce rouge est amusant" ou bien quand je m'entends interpellé, en mangeant au restaurant par un "ça goûte" pendant qu'on me raconte que X va "marier" la fille de machin.'
Ongetwijfeld speelde hier ook een zeker snobisme mee. Colin was immers geboren in een Brusselse volkswijk. Maar het relaas toont ook hoe Schmalzigaug als een esteet gestoord werd door zelfs de minste vorm van vulgariteit. Hij keek goed uit wanneer hij met hem uit eten ging en zocht daarna het gezelschap van zijn Italiaanse vrienden op, aan wie hij hem niet voorstelde.[304]
Onder die eerste Italiaanse vrienden bevonden zich Ferruccio Scattola (1873-1950), Fabio Mauroner (1884-1948) en Agostino (Nino) Springolo (1886-1975).[305] Het waren allemaal kunstenaars die hoewel geïnteresseerd in moderne kunst toch vrij traditioneel bleven werken.
Scattola was autodidact, een tiental jaar ouder dan de andere.
Gezien hij vanaf 1897 zijn schilderijen, voornamelijk sfeervolle Italiaanse en oriëntaalse stadsgezichten, op de Biënnales tentoonstelde had hij al een zeker succes. Op de Biënnale van 1910 verklaarde hij dat hij zich niet wou vastpinnen op een stijl. Hij bestudeerde de natuur, zonder haar te objectief te willen weergeven, maar doorheen zijn sensibiliteit van kunstenaar.[306]
De achtentwintigjarige Mauroner kwam uit Udine en was in 1905 verhuisd naar Venetië, waar hij kort een studio gedeeld had met Amedeo Modigliani. Hij maakte vooral etsen met stadsgezichten, een moderne voortzetting van de bekende vedute van de achttiende eeuw. Springolo was zesentwintig en kwam net als Schmalzigaug uit een rijke familie uit Treviso. Hij studeerde na een opleiding in zijn geboortestad een jaar lang aan de academie in München bij Hugo von Haberman. Hij schilderde landschappen, stadsgezichten en gezichten op de laguna in een stijl die, naar gelang, aansloot bij Cezanne, het fauvisme of het divisionisme.

Fabio Mauroner (1884-1948). *Zicht in Venetië*, ets

Aan een groot schilderij op doek was Schmalzigaug begin juli 1912 nog steeds niet begonnen.
'Mais nulle part autant qu'à Bruges ou Venise je ne me sens cette nervosité aux doigts qui m'incite à avoir constamment le crayon en main pour quelque pochade. La différence entre Venise et Bruges, c'est que Venise offre mille fois plus de thèmes encore, toutes les commodités pour le travail et, chose appréciable, une nourriture excellente qui faisait parfois défaut à Bruges.[307]
Ondertussen was in de oude Dogenstad ook het zomerseizoen begonnen, met opnieuw grote festiviteiten.
Hij genoot van de regatte op het Canal Grande, 'des barques toutes en or, en argent, couvertes de fleurs, de tapis d'orient, des étoffes, des velours à franges d'or qui traînent dans l'eau et toutes les fenêtres parées comme le sont nos fenêtres les jours de procession.'[308]
Ook het Festa del Redentore, waarbij elk jaar op de derde zondag van juli de pestepidemie van 1577 werd herdacht maakte grote indruk.
'Il y avait foule – les canaux étaient littéralement couverts de barques – on pouvait les traverser en passant d'une barque à l'autre. Mais le clou était le feu d'artifice sur l'eau – dans le grand bassin de la Giudecca. J'ai toujours trouvé bête le feu d'artifice. Mais cette fois c'était autre chose – sur l'eau cela devenait merveilleux et les feux multicolores éclairaient fériquement le décor déjà prestigieux. C'était invraisemblable et magnifique.[309]
De herinnering aan het spectaculaire vuurwerk met de reflectie in het water moet ongetwijfeld sporen nagelaten hebben in de verandering van stijl die Schmalzigaugs werk het jaar daarop onderging.

Hotel des Alpes in Belluno, Italië

Maar het vele werken, het toch niet direct vinden hoe hij zijn ideeën kon uitdrukken en de ermee gepaard gaande zenuwen begonnen weer aan zijn gezondheid te vreten.
In het begin van zijn verblijf in Venetië had hij al veel last gehad met blaren onder één van zijn voeten.[310]
Nu had hij opnieuw last van gastro-enteritis, zoals ook bij momenten van spanning in Parijs. Hij hernam het dieet dat dokter Jacobs hem in Antwerpen voorgeschreven had. Maar het was niet evident om in Venetië gestremde melk te vinden voor zijn *soupe au lait*.[311]

'Comme c'est enrageant, mais vraiment enrageant ! de penser que chaque fois, mais chaque fois que je me sens bien en train pour le travail, que je sens la machine en marche et que je réalise à vue d'oeil des progrès – voilà … crac ! Un empêchement bête, stupide qui me repousse en arrière. J'étais si content, si heureux à Venise car jamais je ne me suis mieux senti en forme pour peindre.
Je travaillais du matin au soir et, tel que je suis – cela ne donne pas tout de suite des résultats. Je cherche autour de la chose, je contourne mon sujet et puis lentement j'élabore, j'en dégage quelque chose'.[312]
Hij werkte langzaam, steeds opnieuw zoekend naar een resultaat, dat niet onmiddellijk kwam.
'C'est après six études peintes d'après l'église S. Marc, je commence maintenant à voir le tableau que je veux en faire, je me sens moralement plein d'ardeur et voilà, tout à coup, ma résistance physique qui jusqu'ici, fut excellente, m'abandonne. C'est trop, trop bête.[313]

VENISE FUTURISTE

Nous répudions l'antique Venise exténuée par de morbides voluptés séculaires, bien que nous l'ayons longtemps aimée et possédée dans l'angoisse d'un grand rêve nostalgique.

Nous répudions la Venise des Étrangers, marché d'antiquaires et de brocanteurs frauduleux, pôle aimanté du snobisme et de l'imbécillité universels, lit défoncé par d'innombrables caravanes d'amants, précieuse baignoire à courtisanes cosmopolites.

Nous voulons guérir cette ville pourrissante et paralytique. Hâtez-vous de combler ses petits canaux fétides avec les décombres de ses palais croulants et lépreux. Dressez jusqu'au ciel l'imposante géométrie des grands ponts de métal et des usines chevelues de fumée, pour abolir partout la courbe languissante des vieilles architectures!

Vienne enfin le règne éclatant de la Divine Électricité, qui délivrera Venise de son vénal clair de lune d'hôtel meublé.

LES POÈTES FUTURISTES:
F. T. Marinetti - Paolo Buzzi - A. Palazzeschi
E. Cavacchioli - Armando Mazza
Libero Altomare
Luciano Folgore - Giuseppe Carrieri, etc.

LES PEINTRES FUTURISTES:
U. Boccioni - A. Bonzagni - C. D. Carrà
L. Russolo - G. Severini, etc.

F.T.Marinetti. *Venise Futuriste*, april, 1910

De Sirocco, die typische wind uit Afrika die de stad vaak in de zomer ondragelijk maakte, bleef duren.
Hij vluchtte de bergen in, eerst naar het *Hôtel des Alpes* in Belluno, waar hij op 22 juli toekwam.
Op drie uur trein van Venetië, was de lucht er heerlijk en het panorama was fantastisch. 'Moi qui n'aie jamais aimé les montagnes, me voici réconcilié avec elles. C'est infiniment plus beau que la Suisse.'
Ware het hotel niet zo duur hij zou er gebleven zijn. Zo trok hij nog verder, naar Pieve de Cadore, met een *diligence automobile*.
De wandelingen in de frisse bergen deden hem onmiddellijk goed.[314]
Het landschap was er prachtig 'Le pays où je suis est admirable, ce n'est pas gris ardoise et brun ou vert mort comme la Suisse – il y a partout une verdure fraiche comme dans nos Flandres et les montagnes ont les formes accidentées et belles. C'est ici la patrie de Titien et on comprend que ce pays ait fait naître un peintre. La route est extrèmement pittoresque, elle est très bien construite – trop car il y a beaucoup d'autos.[315]
Vandaar maakte hij ook een uitstap naar Cortina d'Ampezzo, net over de grens en toen nog Oostenrijks gebied.

Toch inspireerde het landschap hem niet tot schilderen en had hij al snel heimwee naar Venetië.
'Ce pays est beau, très beau, trop beau. Surprise étonnante, effet bouleversant mais, après l'avoir vu j'éprouve le désir de filer au plus tôt vers la sans plus poétique Venise. À Tai le paysage était charmant, ici il fait peur et il lasse.[316]

In september 1912 was Schmalzigaug opnieuw druk aan het werk in Venetië. Zijn tafel stond zo vol materiaal en potten verf dat hij naar Antwerpen alleen maar postkaartjes kon sturen. De kamer stond blijkbaar ook vol schilderijen.[317] Als dit effectief zo was, is van dat werk maar zeer weinig overgebleven. Bijgevolg is het moeilijk om een beeld te vormen van het œuvre dat die eerste maanden in Venetië tot stand kwam.
Wat wel duidelijk is is dat het zeker nog niet 'futuristisch' was.

Het was dan ook niet, zoals zo vaak beweerd werd, om zich, na zijn 'aha'-ervaring op de tentoonstelling bij Bernheim-Jeune in Parijs te verdiepen in het werk van de futuristen en connecties met hen te maken dat Schmalzigaug naar de oude Dogenstad was terug gekeerd.
Was dat de bedoeling geweest dan zou hij zich eerder in Milaan, waar hun hoofdkwartier lag, moeten vestigen hebben.
De futuristen hadden trouwens een problematische verhouding met Venetië.
Marinetti had zijn kanonnen al in 1910 tegen de stad gericht, die hij in zijn *Futuristische Toespraak tot de Venetianen* verrot door romantisme, het grootste bordeel van de geschiedenis en het triestigste hospitaal ter wereld had genoemd. Op een rumoerige avond in het Teatro La Fenice was het bijna tot handgemeen gekomen tussen 'futuristen' en 'passeïsten'.
De tekst van Marinetti's betoog was op 17 juni 1910 als afzonderlijke bijdrage gepubliceerd in het Franse tijdschrift *Comœdia*, daar algemeen ondertekend door 'de futuristische schilders en dichters'. André Warnod had er enkele leuke karikaturen bijgezet.
'Nous voulons désormais que les lampes électriques aux mille pointes de lumière déchirent brutalement tes ténèbres mystérieuses, fascinantes et persuasives. Ton Canal Grande deviendra fatalement un grand port marchand. Trains et tramways, lancés dans les grandes rues construites sur tes canaux enfin comblés, viendront amonceler des marchandises parmi une foule riche et affairée d'industriels et de commerçants. Vénitiens, esclaves du passé, ne hurlez donc pas contre la prétendue laideur des locomotives, des tramways et des automobiles, dont nous dégageons à coups de génie la grande esthétique futuriste!'
Hij vergeleek de gondoliers met grafdelvers die telkens opnieuw groeven in de stinkende putten van een overstroomd kerkhof.

Discours futuriste aux Vénitiens

F.T.Marinetti. *Discours futuriste aux Vénitiens*, 1910

Hotel Danieli, Venetië, ca. 1900

Grand Hotel des Bains, Venetië, ca. 1900

Restaurant Locanda Montin, Venetië

De Venetianen waren eeuwen onoverwinnelijke krijgers, geniale kunstenaars, stoutmoedige zeelieden en subtiele industriëlen geweest. 'Mais vous n'êtes aujourd'hui que des garçons d'hôtel, des cicérones, des proxénètes, des antiquaires frauduleux, des fabricants de vieux tableaux, des peintres rabâcheurs, copistes et plagiaires !'[318]

Marinetti fulmineerde in zijn betoog ook tegen de *Compagnie Italienne des Grands Hôtels*, dat hotels als de *Danieli* en op de Lido het *Grand Hotel des Bains* et de *Excelsior Palace* in haar portefeuille had. Venetië was een slavin voor toeristen geworden. Anderzijds maakte hij wel handig gebruik van de aanwezigheid van de Europese, Amerikaanse en Russische elite, die haar zomervakantie graag doorbracht in de nieuwe palace-hotels om zijn beweging internationaal in de kijker te zetten door een spectaculaire actie.
Tegelijkertijd met de Biënnale waartegen ze zich openlijk verzette liep in het Ca Pesaro een tentoonstelling met werk van Boccioni.
Schmalzigaug had die Biënnale in de lente bezocht, dus kon deze expositie, die opende op 16 juli, niet gezien hebben.
Naar aanleiding van de vernissage bestormden de futuristen de Torre dell'orologio en lieten ze van boven kleurrijke pamfletten in verschillende talen dwarrelen op het San Marcoplein. Daarin prezen ze de Boccioni-expositie en maakten ze de Biënnale in de Giardini af als 'passeïstisch'.
'Il n'est pas d'adversaires qui puissent nous contredire quand nous affirmons que cette seconde manifestation des Peintres futuristes est l'événement artistique le plus important de notre siècle. En effet, tandis qu'à l'exposition des Giardini on voit s'amonceler périodiquement les décombres grisâtres du Passé, nous offrons ici au monde entier la lave incandescente du Futur.'[319]
Het jaar daarna, op 7 mei 1911, werd een nieuwe avond in La Fenice georganiseerd, waarop futuristische poëzie voorgedragen werd. Veel minder provocerend, verliep die zonder echte incidenten.

Het enige spoor van Schmalzigaugs belangstelling voor het futurisme tijdens die eerste maanden in Venetië, is een merkwaardige brief aan zijn broer Walter van oktober 1912.
Zijn vriend Nino Springolo, die naast schilderen ook gedichten schreef, had zijn uurwerk naar voor gezet en leefde zo in twee tijden, het heden en de toekomst. Waarschijnlijk had Springolo hem gewezen op de *Parole-in-Libertà*-principes, zoals die die lente waren naar voor geschoven door Marinetti in zijn *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista.*
Hierin pleitte Marinetti ervoor de regels van de grammatica en de interpunctie af te schaffen om de woorden hun vrijheid te geven.
Enkel geleid door de verbeelding en zonder logische structurering zou de taal haar oertoestand terugvinden.
Daardoor geïnspireerd noemde Schmalzigaug zich voor het eerst, allicht nog wat schertsend, 'futurist' en balde zijn gedachten samen in een bizarre chaotische mengeling van Frans, Nederlands en Italiaans. In wat toch eerder als een grap overkomt mengde hij Antwerpen met het grootwarenhuis *Tietz* op de Meir, het restaurant *De Kroon* en Café *Rembrandt*, met Italië en Venetië, zoals een maaltijd in zijn geliefde restaurant, het nog steeds bestaande *Locanda Montin* aan de Fondamenta di Borgo:
'ainsi, grâce à une volonté de préfiguration, je m'imagine être déjà dans une atmosphère Lettre – évocation – ombres Tietz + Colisée = 10.000 effluves de lumière + 100.000 pesanteurs ténèbres. Rêverie = voyage + souvenirs "Monssiou – èt – voù – oubrié" = Ik – ben – Titania" (trattoria Montin – pergola – colombes – scampi – chianti) = De Kroon – bifsteek met een ei – curaçao – cigares – nieuwe pijp): (Rembrandt) = (Véronèse). Oh – là – là – en voilà assez n'est-ce pas? Je tire ma montre et je suis dans le présent.'[320]

Ondertussen werd het koud in Venetië. Begin november stormde het.
Het bleef maar regenen, terwijl de temperatuur zakte tot vier graden.
Daarbij werden de huizen er traditioneel maar vanaf 15 november verwarmd.
Het was donker op zijn kamers en hij moest constant zijn petroleumlamp aanhouden.
Verwarming en verlichting waren duur; een liter petroleum kostte veel schreef hij naar zijn ouders, die hem nog steeds onderhielden.
Inmiddels had hij zich een eigen atelier gehuurd. 'Mon atelier est presqu'au point et il est très gentil – on s'y sent à l'aise et c'est un vrai plaisir que d'y travailler. Aussi suis-je dans une période de bon emballement. Décidément, au point de vue pratique, je suis dans de meilleures conditions ici qu'à Paris pour le travail. Il y a trop de difficultés accessoires à Paris, les grandes distances, l'exiguïté de l'atelier etc qui ne me gênent pas ici où je peux être à mon atelier tous les matins à 9 heures sans devoir me lever à des heures impossibles.'[321]

Net zoals in Parijs omringde Schmalzigaug zich er met mooie dingen.
Hij ging regelmatig op zoek bij brocanteurs, waar hij vaak dingen aantrof die niet te duur waren. Zo had hij een inktstel in Louis XVI stijl in verguld brons kunnen kopen voor maar twee en een halve frank.[322]

Schmalzigaug was inmiddels gefascineerd geraakt door de *Commedia dell'arte* en in het bijzonder door het traditioneel poppenspel. Tijdens de zomer had hij voor zijn hotel in Tai decors en poppen gemaakt voor een marionettentheater.[323] In verschillende brieven aan zijn ouders beschreef hij in het grootste detail de belevenissen van de eeuwenoude personnages Arlecchino, Colombina, Pantalone, Pulcinella en Il Dottore.[324]
Deze verschenen ook op een schilderij *Stilleven met marionetten*, dat nog niet terug gevonden werd.
Hij had inmiddels kennis gemaakt met de marionnettenspeler Ugo Campogalliani (1862-1951).
Campogalliani was lid van een dynastie die terugging tot zijn grootvader Luigi Rimini, een chirurgijn, die met zijn poppenspel rondtrok en meteen op markten ook de mensen verzorgde. Ook hij reisde vaak rond en bekoorde zo tijdens zijn voorstellingen de bekende actrice Eleonora Duse.[325] Schmalzigaug zocht hem regelmatig op in zijn woning waar hij met zijn groot gezin leefde rond zijn poppen. 'Je ne vis même jamais un artiste qui ait comme lui, le vrai amour de son art, dans le sens classique du terme. Il faut le voir, entre ses fantoches, il y en a plus de 200 – dès qu'il les prend en main, ils cessent d'être les poupées pour devenir des êtres animés. Ils ont leur vie spéciale et il est admirable d'entendre comment il en parle.'[326]

Zoals gebruikelijk bracht Schmalzigaug de kerstdagen 1912 door bij zijn familie in Antwerpen. Hij maakte van zijn verblijf gebruik om een bezoek te brengen aan Jacob Smits.[327]
De familie Schmalzigaug kende en bewonderde Smits reeds jaren. Zij bezaten van hem het *Portret van Jan Caers*. Schmalzigaug zelf vertelde tal van anecdotes aan de Franse schrijver André Geiger, die aan het werk was aan een groot artikel over Smits.
Al bij al appreciëerde Schmalzigaug het karakter van Smits, die nogal een moeilijk man lijkt geweest te zijn, niet bijzonder. Voor alles waardeerde hij zijn kunst, zijn zoeken naar originaliteit en zijn onuitputtelijk doorzettingsvermogen. 'C'est un artiste de vrai tempérament et dans le nombre d'artistes que je connais, cette chose est rare.'[328]
Smits was ook met Schmalzigaug in contact gebleven toen deze naar Venetië verhuisde. Zo had hij hem in mei 1912 een tekst gestuurd met verzoek hem in Belgische tijdschriften te publiceren. Schmalzigaug zag toen niet goed in wat hij hiervoor in Venetië kon ondernemen.[329] Ondertussen was Geigers' tekst over Smits verschenen in *La Vie* en hij nodigde zijn ouders uit deze te lezen. Er waren, zoals hij eerder gevreesd had wel stukken uit het origineel verdwenen, zodat het allemaal wat onduidelijk geworden was, zeker waar het om Smits 'laboratorium van het licht' ging. Ook de passage waarin het *Portret van Jan Caers* belicht werd was wat warrig. Maar ze zouden er zeker tal van anecdotes in herkennen.[330]
Smits experimenteerde reeds geruime tijd met het effect van direct en indirect licht. Zijn atelier in Mol maakte een grote indruk op Schmalzigaug.
Door het gebruik van luiken, die naar gelang opengezet konden worden, liet Smits het daglicht binnen in een min of meer donkere ruimte. Daar reflecteerde het op een groot wit laken of een spiegel die het licht indirect op het schildersdoek deed vallen. Hierdoor kon hij de lichtintensiteit op het doek waaraan hij aan het werk was regelen. Schmalzigaug herinnerde zich drie jaar later in zijn geschreven lessen kunstgeschiedenis het merkwaardige gevolg van die ingreep: de luminositeit van de verschillende kleuren die rechtstreeks uit de verftubes kwamen werd niet meer gehinderd of veranderd door het aangepaste licht dat op het schildersdoek viel. De twee vormen van lichtintensiteit werden gelijkwaardig gemaakt.[331]

Begin januari keerde Schmalzigaug terug naar Italië via Parijs, waar hij Simon en Ménard ging opzoeken. Hij legde hen twee werken die hij in Venetië gemaakt had voor: het *Stilleven met marionetten* en een pochade *San Marco*, die blijkbaar hun goedkeuring kregen.[332]
Van Parijs reisde hij vervolgens midden januari naar München.
Niettegenstaande zijn verhuis naar Venetië, was hij met Pol de Mont secretaris van *Kunst van Heden* gebleven en ook lid van het organisatiecomité.
Het Salon van *Kunst van Heden* van 1913, dat op 22 maart zou openen, had een bijzondere aandacht voor de Münchense kunstscene.
Dat de Antwerpse kring met haar groot aantal beschermleden van Duitse origine geïnteresseerd was in Duitse kunst was niet zo verwonderlijk.

Jakob Smits. *Zelfportret*. Privéverzameling

Atelier Jakob Smits, Mol

Jakob Smits. *Portret van Jan Caers*. Verzameling Thierry Malgaud Corroy-le-Grand

Leo Samberger (1861-1949)

De halte in München moet Schmalzigaug in staat gesteld hebben om nog een aantal kunstenaars te ontmoeten en praktische zaken te regelen.
Hij meldde zijn ouders zijn bezoek aan Leo Samberger (1861-1949), waarvan hij de portretten boeiend vond.[333] Mede-oprichter van de *Münchener Secession*, had Samberger zich aan de invloed van Franz von Lehnbach onttrokken om een eigen stijl als portretschilder te ontwikkelen. Hij was vanaf 1910 zeer gewaardeerd en schilderde tal van prominenten uit de politieke en artistieke wereld. Waarschijnlijk gaf Samberger hem een introductie in de academie van München.
De voor *Kunst van Heden* geselecteerde kunstenaars hadden bijna allemaal daar hun opleiding gehad. Sommige oudere kunstenaars als Hugo von Haberman (1849-1929) en Max Kuschel (1862-1935) gaven er ook nog les, terwijl Fritz Osswald (1878-1966) professor was aan de Academie van Düsseldorf en lid van de kunstenaarskolonie in Darmstadt.
De meeste van hen waren aangesloten bij de *Münchener Secession*.
Gustav Bechler (1870-1959), Reinhold Max Eichler (1872-1947), de broers Erich (1870-1946) en Frits Erler (1868-1940) en Adolf Münzer (1870-1953) waren lid van de kunstenaarsgroep *Die Scholle*, die in het Glaspalast tentoonstelde.
Zij werkten ook mee aan het kunstblad *Jugend*, net als Wilhelm Gallhof (1878-1918), Albert von Keller (1844-1920) , Walter Puttner (1872-1953) en Leo Putz (1869-1940).
Velen onder hen als Otto Bauriedl (1881-1961), Lothar Bechstein (1884-1936), Richard Kaiser (1868-1941), Max Colombo (1877-1970) en Hans Heider (1861-1947) hadden zich gespecialiseerd in landschapskunst; Carl Reiser (1877-1950) maakte naam met zijn berglandschappen, terwijl Julius Paul Junghanns (1876-1958) een bekend dierenschilder was.
Richard Bloos (1878-1957) woonde tussen 1906 en 1914 in Parijs, waar hij tentoonstelde op het *Salon des Indépendants*.

Allen waren eerder traditionele, academische kunstenaars.
In de selectie zaten evenwel ook vier schilderijen van Franz Marc.
Tussen 18 december 1911 en 1 januari 1912 had in de Münchense galerie Heinrich Thannhauser de eerste manifestatie plaats gevonden van de nieuwe kunstkring *Der Blaue Reiter*, waar Marc zijn werk tentoongesteld had met o.a. August Macke, Wassily Kandinsky, Gabriele Munter, Heinrich Campendonk, Henri Rousseau, Robert Delaunay en Arnold Schönberg. Marc had vanaf de herfst 1911 samengewerkt met Kandinsky aan de samenstelling van de bekend gebleven *Almanak*. Die werd in mei 1912 gepubliceerd, drie maanden na de tweede tentoonstelling van de groep, waarbij zich ook Paul Klee gevoegd had.
De werken van Marc die in Antwerpen getoond werden bleken echter nog zeer braaf. *Kalkoven*, *Boschje*, *Boschzicht*, en *Besneeuwd woud* dateerden allemaal van 1909.[334]
De kans is klein dat Schmalzigaug Marc in München persoonlijk ontmoet heeft en daar zijn nieuw werk ontdekt zou kunnen hebben. Marc bevond zich begin januari 1913 immers in Berlijn, waar hij kennis maakte met Else Lasker-Schüler, de ex-vrouw van Herwarth Walden. De dichteres reisde daarna met hem mee naar Sindelsdorf, op een 50 km van München, waar Marc met zijn vrouw Maria woonde.[335]
Wat Schmalzigaug uiteindelijk van de selectie vond en of hij hier een eigen inbreng in gehad heeft is onbekend. Franz Hellens vond de Duitse sectie op het salon in zijn recentie in *L'Art Moderne* zwaar en in haar imitatie van Franse voorbeelden maar van weinig originaliteit getuigend. 'Quand les Allemands se mêlent d'être neufs et audacieux, ils tombent presque toujours dans la drôlerie et l'informe. Les modèles fournis par les Indépendants français sont pillés sans façon et accommodés au goût germanique, c'est-à-dire avec lourdeur et une absence totale de mesure. La vraie originalité est rare chez les artistes allemands contemporains ; ce que les artistes munichois ont acquis de meilleur ne réside peut-être pas tant dans les exemples étrangers que dans le spectacle de leur propre terre, de leurs individualités spéciales. Si l'on peut admettre une certaine rudesse dans l'expression sincère et spontanée des spectacles de la vie, rien n'est plus déplaisant, voir haïssable que la lourdeur et le mauvais goût dans l'imitation de modèles artistiques connus.'[336]
Paul van Ostaijen herinnerde zich op het einde van de Eerste Wereldoorlog in zijn essay 'Ekspressionisme in Vlaanderen' nog het *Salon van Kunst van Heden* van 1913 met zijn 'Münchener mercantilisme met Kayser en Colombo Max en münchener soms wel leuke, doch allerminst oorspronkelijke cabaret-bizarreries'.[337]
Op drie schilderijen van Aman-Jean, waarmee Schmalzigaug nog twee jaar daarvoor contact had gehad na, waren er dat jaar geen werken van Franse kunstenaars.

Schmalzigaug keerde niet terug naar Antwerpen voor de opening.
Hij was sinds 19 januari in Venetië, waar hij zijn atelier inrichtte volgens de principes van Smits. Hij liet kleine luiken installeren, waardoor hij al naar gelang kon werken met direct en indirect licht. Ook hing hij een groot wit doek op, waarop het daglicht kon reflecteren.

Der Blaue Reiter Almanak, 1912

Zijn bezoek aan Smits had hem andere inzichten gegeven. 'Mais c'est aussi que mon travail s'est rudement transformé depuis la Noël, après la visite chez Smits. Je cherchais cela depuis longtemps et, tout à coup je compris.'[338]
Hij was volop bezig met nieuw werk.
Een griepaanval eind februari verhinderde hem echter een schilderij op tijd klaar te hebben voor het nieuwe Salon van de *Société nationale des Beaux-Arts* in Parijs.[339]
De Sirocco zorgde begin april weer voor een aanval van nervositeit die hem de stad uitdreef voor een bezoek aan Vicenza en Schio.[340]
Maar hij was vrij snel terug aan het schilderen, nu aan een *Rialtobrug*.

Zijn ouders moeten hem zeker bericht hebben over het nieuwe Salon van *Kunst van Heden*. Dit stimuleerde hem om verder te werken en een goed ensemble klaar te maken waarmee hij misschien het jaar daarna zijn debuut zou kunnen maken in Antwerpen.[341]
Het idee werd concreter toen Richard Baseleer, die met hem in het organisatiecomité van de kunstkring zat, in zijn atelier naar zijn nieuwe schilderijen kwam kijken. Baseleer geloofde in zijn werk, beloofde Frans Franck te contacteren en gaf al onmiddellijk zijn akkoord voor deelname aan het volgende salon.

Hoewel Schmalzigaug Bonnard en Vuillard en enkele fauvististische kunstenaars - waarvan hij zich zelfs niet direct de namen herinnerde - in een brief aan zijn broer vermeldde als zijn lievelingskunstenaars, tonen de overgebleven werken van het eerste jaar in Venetië ook een duidelijke invloed van een andere schilder. In de cursus kunstgeschiedenis die hij drie jaar later in Nederland opstelde had hij lovende woorden voor de Franse schilder Adolphe Monticelli (1824-1886). Monticelli had aan de *Ecole des Beaux-Arts* gestudeerd als leerling van Paul Delaroche en bewonderde de schetsen van Eugène Delacroix. Teruggekeerd naar de Provence schilderde hij tussen 1878 en 1884 regelmatig samen met de jonge Paul Cézanne in de omgeving van Aix. Monticelli's werk werd eveneens opgemerkt door Vincent van Gogh, die samen met zijn broer Theo een kleine publicatie aan hem wijdde.
Schmalzigaugs bewondering voor Monticelli komt naar voor in verschillende kleine, pasteuze schilderijtjes met gezichten van Venetië, die waarschijnlijk nog in 1912 te dateren zijn. Hierin valt de brede toets en het gebruik van het paletmes op, de tintelende weergave van het licht door glazuur-effecten en de wazige voorstelling van de personnages, die beweging suggereren.

Adolphe Monticelli (1824-1886). *De gevelschilder*
Verzameling Van Gogh Museum, Amsterdam

De wat wazige figuren van Monticelli keren nog even terug op een schilderij met de Rialtobrug, maar in Schmalzigaugs nieuwe schilderijen klaart het palet op en wordt alles beduidend lichter. Dit had ontegenspekelijk te maken met de raad die Smits hem gegeven had.
In een brief aan zijn ouders van 26 april 1913 omschreef Schmalzigaug zijn nieuwe schilderijen als 'de belles visions colorées rendues avec une puissance étonnante'.[342]
Vier zeer met elkaar verwante overgebleven schilderijen op doek zijn in de vroege lente van 1913 te dateren. Een *Venetiaanse gevel*, die door Schmalzigaug onderaan zelf 1913 gedateerd werd, twee versies van de *Rialtobrug* (KMSKA en privéverzameling) en *San Marco vanaf de Piazzetta* (KMSKA).
De gesprekken met Smits in het begin van het jaar bleven in zijn hoofd spelen, zeker waar het ging om het licht en de atmosfeer. Het schilderij moest een eigen luminositeit krijgen. Het moest zelf licht uit stralen. Het doek mocht het licht niet opslorpen, maar moest het juist weerkaatsen.
Het diende als het ware fosforescerend te worden, waardoor het een hele ruimte, zelfs een sombere, kon verlichten.[343] Daarbij speelde Smits complementaire kleuren in verschillende waarden tegenover elkaar uit, waardoor hij een onmiskenbare trilling en levendigheid in zijn schilderijen bracht. 'Baseleer reproche à Smits de ne plus avoir comme jadis le beau "ton", c'est-à-dire la gradation des teintes dans leurs différents passages par le clair-obscur' schreef Schmalzigaug zijn broer in mei 1913 'ce ton qui, bien établi, suggère l'idée d'atmosphère. Et si Smits réussit à communiquer plus d'émotion par la juxtaposition sans lieu de couleurs pures ? ... Est-il indispensable qu'un tableau traduise l'ambiance ? Ne suffit-il pas qu'il soit simplement "expressif" s'il arrive ainsi à une potentialité plus grande ?'[344]

Uiteraard streelde Baseleers positief oordeel over zijn schilderijen Schmalzigaugs ego.
Tot dan werd hij in de kring gewaardeerd omwille van zijn organisatietalent, maar niet voor zijn eigen kunst.
Doch opnieuw begon hij te twijfelen.
Een tentoonstelling in Antwerpen zou zijn ouders bewijzen dat hij het eindelijk gemaakt had als schilder en dat de investering die zij in hem gedaan hadden niet zinloos was geweest.
Maar wat als men in Antwerpen zijn werk niet goed zou vinden. Hoe zouden zijn ouders dan reageren. Daarbij zou de voorbereiding ervan hem veel stress bezorgen.

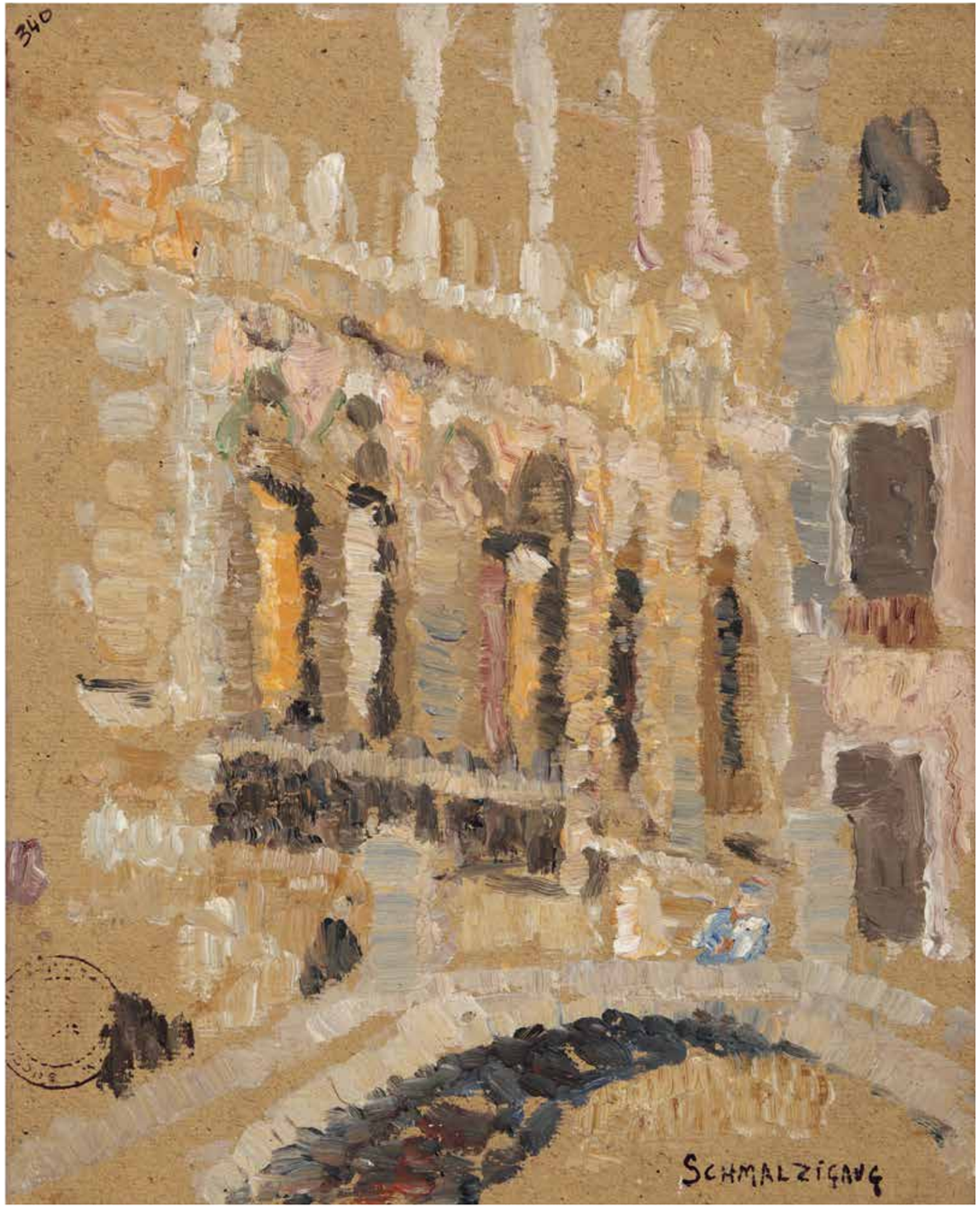
Jules Schmalzigaug. *Ponte di Rialto in Venetië*, 1912
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Zicht van La Piazzetta di San Marco naar de Basilica in Venetië*, 1912. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Jules Schmalzigaug. *Het Dogenpaleis (westgevel) vanuit de Piazzetta*, 1912. Verzameling Arnold Van Os, Eindhoven

Jules Schmalzigaug. *La Piazzetta di San Marco naar de Torre dell'Orologio in Venetië*, 1912. Privéverzameling, Gent

Jules Schmalzigaug. *De Sotoporego del Casin dei Nobili, naar Campo San Barnaba in Venetië*, 1912. Verzameling Filip Moerman, Malta

Jules Schmalzigaug. *Loggia della Pescheria (vismarkt), naar de Canal Grande in Venetië*, 1912. Verzameling Boyen-Nagels, Leut



Jules Schmalzigaug. *Brug en façade van een paleis in Venetië*, 1912. Verzameling Mevrouw Leon Rochtus

Jules Schmalzigaug. *Brug en façade van een paleis in Venetië*, 1912. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde

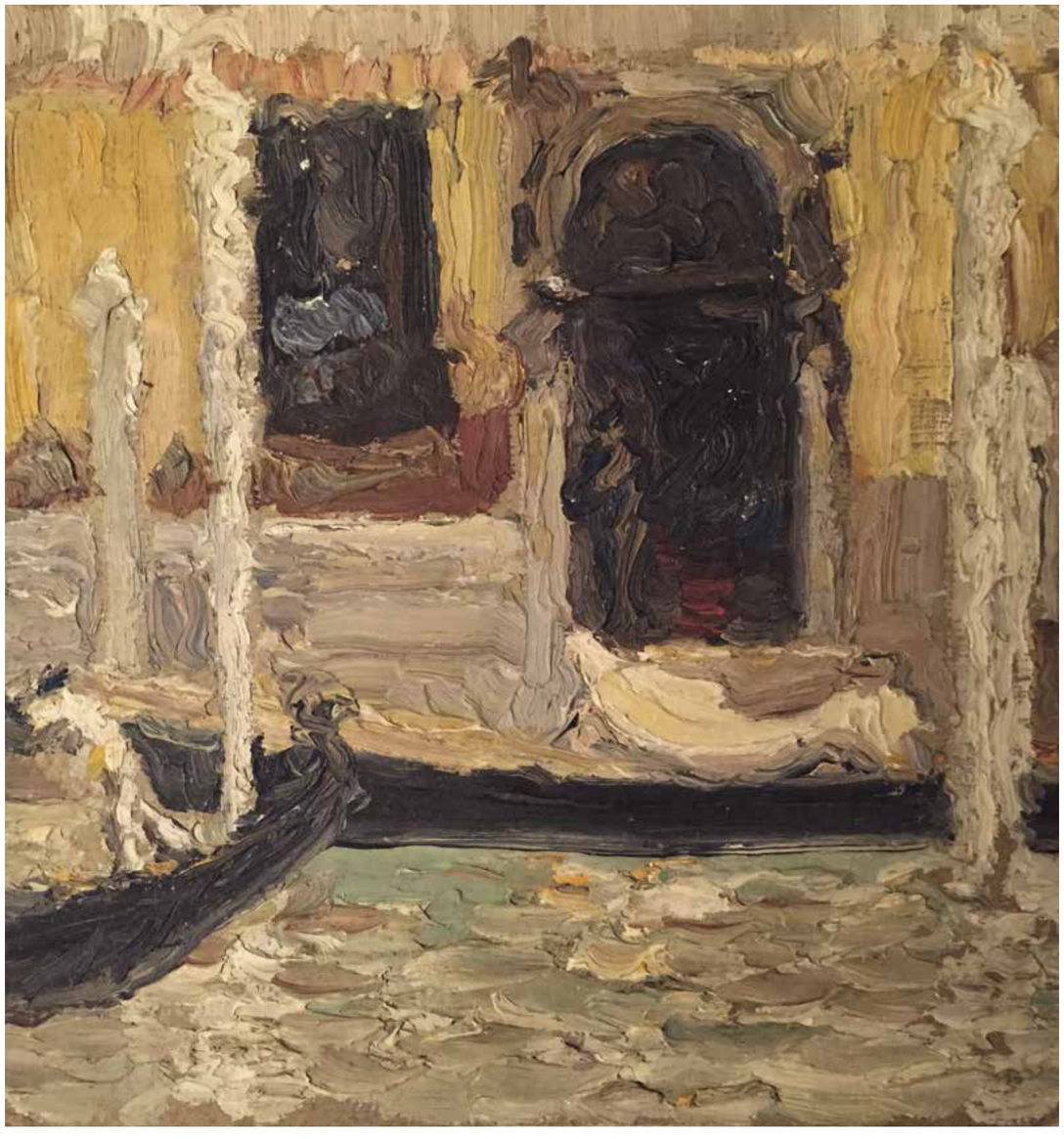
Jules Schmalzigaug. *Riva del Vin bij de Ponte di Rialto in Venetië*, 1912. Verzameling Willem Verlinden, Aarschot

Jules Schmalzigaug. *De Ponte di Rialto, vanuit de Riva del Vin in Venetië*, 1912. Privéverzameling

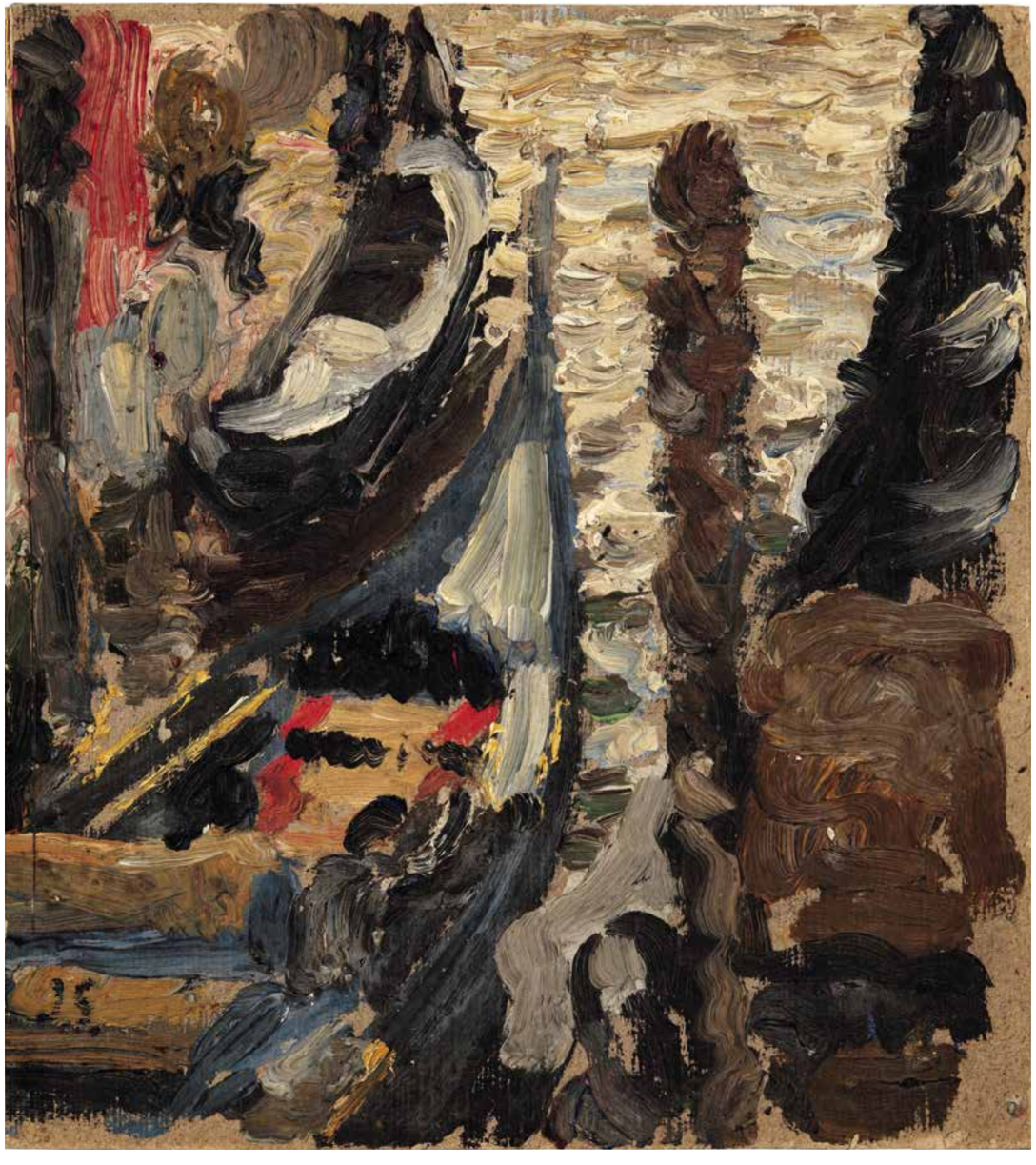
Jules Schmalzigaug
De Rialtobrug in Venetië, 1912
Verzameling Natalie Malgaud, Saint-Tropez

Jules Schmalzigaug. *De Rialtobrug in Venetië*, 1912. Privéverzameling, Frankrijk

Jules Schmalzigaug. *De Rialtobrug in Venetië*, 1912. Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *'Porta d'acqua' met gondels in Venetië*, 1912. Verzameling Danièle Briffaut-Derbin, Parijs



Jules Schmalzigaug. *Gondels vastgebonden aan een 'palina' in Venetië*, 1912. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Zicht in Venetië, 1912-1913. Verzameling Maurice Lambrecht, Leuven
Zicht in Venetië, 1912-1913. Verzameling Boyen-Nagels, Leut

Jules Schmalzigaug
Zicht in Venetië, 1912-1913. Verzameling Maurice Lambrecht, Leuven
Zicht in Venetië, 1912-1913. Verzameling Maurice Lambrecht, Leuven

Jules Schmalzigaug
Zicht in Venetië, 1912-1913. Stichting Musae, verzameling Rudy Joseph, Bredene
Studie Venetië, 1912-1913. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Zicht in Venetië, 1912-1913. Verzameling Maurice Lambrecht, Leuven
Straatzicht, Venetië, 1912-1913. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

JE SUIS EN PLEINE ÉVOLUTION DANS MON TRAVAIL VENETIË, 1913

Maar er was nog een andere reden waarom hij het aanbod van Baseleer weigerde.
Er was zich iets fundamenteels aan het veranderen in Schmalzigaugs ideeën over kunst.
Al op 27 maart had hij zijn twijfel geuit over de kunst die te zien was op 'lopende tentoonstelllingen'.
Bedoelde hij hiermee de tentoonstelling bij *Kunst van Heden*, die vijf dagen daarvoor geopend was?
Ineens refereerde hij in een brief aan zijn oudste broer opnieuw naar het futurisme. 'Que dirais-tu si je m'orientais un jour vers ce qu'on désigne sous le titre si idiot de 'futurisme', mot qui ne signifie rien du tout et qui sent la grosse caisse comme l'armée du salut.' Instinctief ging, zoals hiervoor gemeld, zijn voorkeur nog naar Bonnard en Vuillard en enkele 'fauves' die hij in Parijs gezien had.
Maar daarnaast vermeldde hij ook de naam Gino Severini, 'lequel a vraiment doté l'art de quelque chose de neuf : le dynamisme ou peinture du mouvement. Je trouve qu'il y a un monde entre ces recherches sérieuses et les pitreries loufoques de certains clowns de la bande Marinetti.'[345]
Daarbij had zich vooral zijn kijk op zijn mentors Simon en Ménard gewijzigd.
Zij waren twintig jaar daarvoor actueel geweest. Zij waren 'meesters' geworden, door de kunstwereld gerespecteerd, maar zij waren niet meer geëvolueerd.
De wereld was echter veranderd ondertussen en een nieuwe generatie kondigde zich aan. Deze nieuwe wereld vroeg een andere aanpak, ook picturaal.
'Je veux me trouver' verklaarde hij Walter eind mei 1913 waarom hij voorlopig afzag van een tentoonstelling bij *Kunst van Heden*; 'cela n'y est pas encore et j'ai peur qu'une exposition à Anvers m'influence ; si elle me procure quelques succès, ceux-ci peuvent me faire dévier de la voie plus que je ne la sens (…) Pour moi et mon évolution, je ne crois pas à l'utilité d'exposer à Anvers.'[346]

Gino Severini (1883-1966). *Dynamische uitdrukking van het bal "Tabourin"*, 1912. Detail. Verzameling Museum of Modern Art, New York

Die gewijzigde visie had zonder twijfel te maken met de nieuwe vriendenkring waarvan Schmalzigaug in de lente van 1913 deel ging uitmaken.
In zijn herinneringen aan Schmalzigaug vermeldde Willem Paerels in 1919 dat deze een goede raad gekregen had van een 'beeldhouwer', die een definitieve ommekeer had gebracht in zijn werk : 'Pourquoi ne pas faire un dessin où tu synthétiserais tout ce que te dit l'église Saint-Marc, autant par l'épanouissement de son décor de surface, que par le recueillement intérieur, sous ses voûtes dorées?'[347]
Zoals Fabio Benzi overtuigend aantoonde kan die beeldhouwer niemand anders geweest zijn dan de jonge Arturo Martini (1889-1947).[348]
De naam Martini duikt enkele malen - maar wel eerder terloops - op in de bewaarde briefwisseling met zijn familie. Zo omschreef Schmalzigaug hem als een 'garçon de grand talent mais pauvre'.[349]
Martini was een aantrekkelijke jonge man van vierentwintig, die in zijn geboortestad Treviso opgeleid was als goudsmid en keramist. Daarna had hij zich bekwaamd als beeldhouwer, eerst aan de academie in Venetië, daarna in München bij Adolf von Hildebrand.
Met zijn boezemvriend Gino Rossi (1884-1947) bezocht hij in 1907 Parijs. Rossi bleef een tijd in Frankrijk en geraakte geboeid door de Bretoense schilderijen van Simon en Cottet[350], waarover hij het zonder twijfel met Schmalzigaug moet gehad hebben. Ook de invloed van Gauguin is zeer merkbaar in zijn werk.

In 1910 was Rossi teruggekeerd naar Italië. Hij had zich met zijn vrouw, de schilderes Bice Levi Minzi gevestigd op het eiland Burano, op dat ogenblik nog een afgelegen en wat afgesloten woonplaats van ruige vissers. Op het aansluitende eilandje Mazzorbo kweekten eenvoudige boeren groenten voor de Venetiaanse markten.
De primitieve omstandigheden op de eilandjes trokken een aantal andere kunstenaars aan, zodat op Burano een kleine kolonie ontstond.
Hier schilderde Rossi ook naar herinnering kleurrijke landschappen, geïnspireerd door zijn verblijven in Bretagne en Asolo.
Na zijn terugkeer uit München vonden Martini en Rossi elkaar terug in Venetië. Ze stelden samen tentoon in Parijs in 1912 op het *Salon des Indépendants*. Waarschijnlijk ontdekten ze daar het kubisme. Dit verblijf eindigde dramatisch toen Rossi's echtgenote er van door ging met de beeldhouwer Oreste Licudis.
Martini en Rossi hadden de belangrijke voormannen van het futurisme Umberto Boccioni en Carlo Carrà waarschijnlijk al in juni 1911 op een futuristische avond in Treviso ontmoet en toonden zich enthousiast voor de nieuwe beweging.[351] Voor Martini blijkt dit duidelijk uit zijn beelden *Ritratto di Omero Soppelsa* en *Fanciulla piena d'amore.*

Gino Rossi (1884-1947). *Lente in Bretagne*, 1909
Privéverzameling

Arturo Martini (1889-1947). *Fanciulla piena d'amore*, 1913
Verzameling Museo Civico Luigi Bailo, Treviso

Schmalzigaug moet de twee vrienden, die allebei bekend stonden om hun onstuimig karakter[352] leren kennen hebben in de kringen van Nino Barbantini, of anders introduceerden zij hem daarin. Nino - eigenlijk Eugenio - Barbantini (1884-1952) was geboren in Ferrara en van opleiding jurist. In 1904 was hij secretaris geworden van de *Esposizione permanente di arti e industrie Veneziane*.
Vanaf 1908 organiseerde hij op de mezzanine van het Ca Pesaro de *mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa*, tentoonstellingen gewijd aan jonge artiesten, waarbij hij de aandacht zowel op beeldende kunst als op glaskunst legde. Gravin Felicita Bevilacqua La Masa had het Palazzo bij haar overlijden in 1899 aan de stad nagelaten om er de nieuwe kunst te bevorderen. Sinds 1902 huisde het de Galleria d'Arte Moderna.
Het was Barbantini die er in 1910 de fameuse Boccioni-tentoonstelling georganiseerd had, waarvoor de futuristen de Torre dell'Orologio bestormd hadden. Die tentoonstelling beschreef Marinetti in de wolken als één van de eerste concrete overwinningen van het futurisme.[353]
Barbantini had in 1912 de futuristen terug naar Venetië willen halen, maar Marinetti kon hier niet op in gaan omdat veel schilderijen verkocht waren en ze tentoonstellingen in Rome, Berlijn en Rotterdam aan het voorbereiden waren.[354]

Voor de *Mostra Giovanile d'Arte*, die op 18 mei 1913 onder zeer grote belangstelling opende[355] bracht Barbantini een zestigtal jonge kunstenaars bijeen, waaronder naast Rossi en Martini, Nino Springolo, Felice Casorati, Guido Marussig en Tullio Garbari.
Hoewel de meeste kunstenaars slechts gematigd modern waren, met werken die gingen van Jugendstil tot neo-impressionisme, barstte de controverse los.
Het was vooral zaal VI die met werk van Luigi Scopinich, elf schilderijen van Gino Rossi en zeven beelden van Arturo Martini[356], het grootste schandaal veroorzaakte. Gino Damerini, die mee in het selectiecomité zat en een vurige verdediger was van de nieuwe kunst, had zich geen illusies gemaakt. Vooral de daar opgestelde werken zouden de bezoekers 'un desiderio di ridere'.
'Visioni affatto indeterminate e talvolta anche disgustose' meende Ettore Romanello al de dag van de vernissage in *L'Adriatico*.[357]
La Difesa hekelde op 19 mei de 'esempi numerosi, troppo arditi del futurismo e di consimili altre aberrazioni' en de 'avvilimento del decoro artistico di Venezia.' Het betreurde dat Barbantini één der prachtigste paleizen in Venetië openstelde voor 'futuristische doeleinden'[358]

Lacerba, 1915. Corrado Govoni (1884-1965), *Specchio*
Privéverzameling

De heftige aanvallen in *La Difesa*, geleid door redacteur Valsecchi leidden tot een overhaaste bijeenkomst van de gemeenteraad op 21 mei 1913 waarbij de onmiddellijke sluiting van de expositie geeist werd.[359]
Het hele schandaal werd opgenomen in de *Corriere della Sera*, waardoor het incident in Venetië steeds grotere proporties kreeg.[360]
'La nuova battaglia che Lei conduce è una consolazione per un artista che ormai ha ineluttabilmente deciso di vivere in Italia' schreef Boccioni Barbantini onmiddellijk na de opening.[361]
Het tumult zette zich verder in de stad. Damerini, Luigi Serra, inspecteur bij de Regia Gallerie de Venezia en professore Omero Soppelsa, wiens futuristische buste door Martini in Ca' Pesaro te zien was, counterden in de *Gazzetta di Venezia* de opruiende artikels van Valsecchi in *La Difesa*.
Graaf Filippo Nani Mocenigo, voorzitter van de Bevilacqua la Masa nam de verdediging op van Barbantini.
Tot laat in de nacht vonden op de terrassen van Florian en Lavena verhitte discussies plaats tussen 'futuristen' en 'passeïsten'.
Schmalzigaug, die ondertussen volledig opgenomen was in de groep kunstenaars van de *Mostra Giovanile* leefde helemaal op.
'Tu ne croiras pas qu'il y a dix ans, j'avais trente ans, en 1907, secrétaire officiel, j'en avais quarante – aujourd'hui j'en ai vingt'.[362]
'Nous sommes à Venise les "jeunes fous" qui portons l'œillet rouge à la boutonnière, qui discutons plein d'enthousiasme, qui devinons l'inconnu de l'expression moderne, qui vitupérons l'expression d'art présente et nous révoltons contre la production paterne de nos aînés.'[363]
Uiteraard leidde dit alles weerom tot een *succès de scandale*. Men verdrong zich op de tentoonstelling in Ca Pesaro, die overigens gratis was. In drie weken tijd waren bijna alle catalogi verkocht, zodat er een herdruk moest komen.

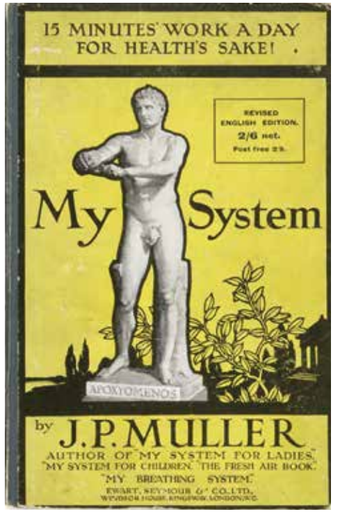
Op zijn minst merkwaardig is dat toen Barbantini zich jaren later de commotie van 1913 herinnerde, hij beweerde dat een voortijdige sluiting op bevel van de stedelijke instanties enkel tegengehouden was omdat 'Belgische kunstenaars' hun zijde gekozen hadden en geopperd hadden dat ze in de toekomst eerder in Ca' Pesaro wensten tentoon te stellen dan in de Giardini.[364]

Uit Schmalzigaugs brieven blijkt dat op dat ogenblik inderdaad een grote afvaardiging van de Brusselse kunstkring *Pour l'Art* in Venetië verbleef.[365]
Zelf had hij er geen goed woord voor. Het leek hem een invasie van Beotiers, 'une ruée de sauterelles qui obscurcissait le soleil', maar blijkbaar hadden ze toch de nodige invloed gehad. [366]

'Je suis en pleine évolution dans mon travail' schreef Schmalzigaug zijn ouders op 26 juni 1913.
In de late lente en vooral tijdens de zomer vond effectief de grote ommekeer in zijn werk plaats.
Allereerst ging het beter met zijn gezondheid.
Nadat hij in de bioscoop een reportage gezien had over het *Congrès international de l'éducation physique*[367] dat in maart van dat jaar in Parijs gehouden was, schafte hij zich onmiddellijk *Mein System* van de Deense atleet en gymnastiek leraar Jørgen Peter Müller (1866-1938) aan.[368]
Müllers boek, dat vijftien minuten dagelijkse oefening aanbeval voor een goede gezondheid, was oorspronkelijk in 1904 in het Deens verschenen maar onmiddellijk in vele talen vertaald. In de jaren voor de Eerste Wereldoorlog werd het een internationale bestseller. Het bevatte naast Müllers gezondheidsfilosofie ook achttien zorgvuldig uitgelegde oefeningen, die naakt voor het raam dienden uitgevoerd te worden.
Müller was een groot verdediger van lucht- en lichttherapieën en een belangrijk figuur in de ontwikkeling van de naaktgymnastiek en *Freikörperkultur*. Die werd in modernistische artistieke middens met belangstelling opgenomen, maar schokte nog het grootste deel van de bourgeoisie. De talrijke foto's van de quasi-naakte gezondheidsgoeroe die in het boek opgenomen waren maakten het bijgevolg extra pikant.
Foto's van Müllers imposante lichaam, amper gehuld in een witte lendendoek, poserend in de sneeuw en de bergen van Sankt Moritz, waar hij in 1911-12 woonde vonden ook een gretige afzet in homoseksuele kringen.
Door dagelijks de Müller-oefeningen te doen, voelde Schmalzigaug zich fysisch beter.
Ook hierin toonde hij zijn aanhang bij de moderniteit. In het programma *Politico Futurista* verschenen in *Lacerba* op 15 oktober 1913 verheerlijkten de futuristen de cultus van de fysieke fitheid en dus de sport.

Aangemoedigd door zijn nieuwe vrienden zette Schmalzigaug zich aan het lezen. Verschillende tractaten van de futuristen waren in het Frans vertaald.
In tegenstelling tot het jaar daarvoor verstond en sprak Schmalzigaug ondertussen redelijk vlot Italiaans, zodat hij zonder probleem ook de artikels in *Lacerba* kon lezen.
Die werkten, net als de vele gesprekken met collega-kunstenaars, inspirerend.
Toch zocht Schmalzigaug vooral naar een eigen uitdrukking: 'une forme d'art dérivant de notre sensibilité moderne et détachée, autant que possible, des conventions établies pour dégager des modes d'expression nouveaux.'[369]
In tegenstelling tot de vaak, opzettelijk cassante uitspraken van vele futuristen verwierp hij nooit de oude meesters.
Dit zou neergekomen zijn op een totale verloochening van zijn jarenlang museumbezoek en aandacht voor oude kunst. Trok hij ten strijde tegen het 'passatismo', een term die de futuristen uitgevonden hadden, dan was dit eerder tegen eigentijdse kunstenaars die zich verzetten tegen elke vernieuwing in visie en techniek.
Wat hem voor alles fascineerde, net zoals tijdens zijn eerste bezoeken aan Parijs, was de voorstelling van beweging. 'Nous ne voyons, nous n'observons plus d'un point de vue déterminé – nous sommes tellement secoués entre les mouvements contradictoires que la Réalité nous apparaît en Kaleidoscope ayant une âme – Car le Kaleidoscope tourne à vide et au hasard – tandis que les formes qui, autour de nous se décomposent ont, chacune, son centre de gravité et il y a des lois dans l'apparent désordre – C'est là ce qu'il faut apprendre à voir – Aussi pour la Forme'.[370]

Niet voor niets herinnerde Schmalzigaug zich in zijn gesprekken met Paerels de raad van Martini om de San Marco Basiliek op persoonlijke wijze te vatten.
De basiliek had hem al van tijdens zijn eerste bezoek in 1905 in de ban.
Hoe nauwlettend Schmalzigaug haar observeerde blijkt uit een niet gedateerde overgebleven tekst, waarin hij meticuleus de lichtinval op het plein beschreef en de verschillende verhoudingen van direct en indirect licht noteerde:
'Après-midi. Le soleil, se portant vers l'ouest, éclaire le décor en oblique. Il frappe la façade principale de St Marc – prend en écharpe le côté latéral-ouest de la Tour de l'horloge et projette l'ombre du campanile sur le palais ducal. Cette ombre couvre la largeur de trois travées. La première travée (en



Jørgen Peter Müller (1866-1938). *My System*, 1912
Privéverzameling

Lacerba, 1913. *Grande Serata Futurista*
Privéverzameling

Gino Rossi (1884-1947). *Zonnig landschap (Monfumo)*, 1913-1914. Privéverzameling

partant de S. Marc) échappe déjà à cette ombre qui vient de passer et le palais sur cette largeur, est violemment frappé de soleil. Les Procuraties, fuyant en raccourci perspectif, se posent en contre-jour et marquent une ombre déterminée ; les autres ombres (façades sud de St Marc et de la logietta, face de la Tour de l'horloge) sont mitigées par des reflets. Pour ceci, mais aussi en raison du matériel ces ombres sont assez claires.
Les grands rapports s'indiquent :
Les brillants (couronnement des 5 mats et antennes – girouettes, festons dorés, les croix à boules) 1
Le ciel 1 ½
Les accents lumineux dans la foule frôlée de soleil 2
L'architecture qui touche le soleil 2/2 à 3
Les surfaces claires dans les ombres 6
L'ombre sur le sol 6
(la lumière sur le sol correspondant à celle des surfaces unies de l'architecture)
Les ombres portées soulignant les détails d'architecture 8
Les fenêtres et trous d'ombre 10
Les Procuraties de 7 à 10
Le campanile 7
Les taches incidentes de l'avant-plan (foncées ou noires 16)
La cloche 9
Les surfaces des tables 5

Tout ce qui est à l'ombre de la façade des procuraties se soutient en valeur dans la gamme de 7 à 16 et s'oppose carrément à la zone lumineuse qui ??? dans la gamme de 2 à 5, les ombres portées (chaudes) allant toutefois jusqu'à 7, 8 et 9

Points de repère : L'ombre du grand cintre de la galerie (façade St Marc) se rapproche de l'ombre de la première corniche des Procuraties – (une demi-valeur plus claire et plus chaude) Mais cette ombre s'isole dans la façade lumineusement multicolore et ne retrouve un équivalent relatif de valeur que dans les corps de bâtisse inférieure.
Tandis que la façade des Procuraties colore presque entière en valeurs proches de l'ombre de la première corniche (zone la moins éclairée).
Les coupoles, bien que partiellement éclairées, se détachent franchement du ciel. Seules, quelques plaques de métal restées claires acceptent une lumière valant celle des marbres éclairés. Les coupoles mettent toutefois, sur le ciel, un contour moins dur, que celui des festons d'architecture. La coupole est légèrement auréolée.

Il fait que le personnage placé sur la scène à hauteur du grand portail soit proportionné aux chevaux de bronze, il arrive environ à hauteur du portail du cheval. Ceci donne l'échelle pour les personnages – qui sont petits dans le décor. L'accentuation de ce caractère donnera de l'ampleur au cadre – à hauteur de la première travée du palais ducal, le personnage à deux têtes de moins que le fût de colonne et la moitiée de son diamètre – Le côté court de plateau des tables correspond à peu près à la coupe du diamètre d'un personnage. Les figures passant devant la logietta atteignent presque de la tête la hauteur de la balustrade. Une tête a moins de diamètre que le fût de la colonne de la logietta. Les mascarons de la frise des Procuraties ont deux têtes et le fût de colonne à peu près autant (un peu plus).
La polychromie de la façade de l'église chante dans l'ensemble, aux gammes plutôt calmes – elle trouve cependant un écho vigoureux dans la foule aux toilettes souvent hautes de couleur. Cependant leur disposition de l'éclairage met la partie qui en sort de la foule à l'ombre – ce qui permet à la polychromie de la facade de dominer le tableau.'[371]

Jules Schmalzigaug. *San Marco vanaf de Piazzetta*, Venetië, 1913. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Walter Schmalzigaug herinnerde zich in een brief aan Maurits Bilcke in 1967 de plotse evolutie in zijn broers werk.
'Hij werkte aan een doek dat in zijn smaak was. Als achtergrond diende een zijzicht van San Marco, op de voorgrond drie elegante dames. Ieder maal hy een schets van zyn werk opstelde, verheugde hy zich over de heldere kleuren die uit zyn penseel kwamen. Maar ieder maal dat hy tot de schildery moest komen, met de tekening van drie figuren, deinsde hy terug: hy geraakte in het mode-journaal.'
Van deze studies is minstens één schilderij op doek bewaard gebleven, het eerder vermelde *San Marco vanaf de Piazzetta* (KMSKA)
'Opeens herinnerde hy zich. Men sprak toen in Italie van futuristen. Deze werkten te Rome.

Myn broer had nog geen enkel van hun werken gezien.' Hierin vergiste Walter zich. 'Maar hy kende hun leuze: weg met de banale dingen; kunst is kleur en beweging, reine vorm. Daarmee was de nieuwe idee van zyn doek gevonden: op de achtergrond, grote bruine curven = de koepels van San Marco; en links heldere, levendige curven, in groen, wit en rood: de grote Italiaanse vlaggen voor San Marco; op de voorgrond opnieuw beweging, beweging van curven en kleuren, juist wat in de vrouwelyke figuren triompherend is. Ik heb het doek nooit gezien. Eens te meer zal hy het vernield hebben. Maar de baan was open, open voor vrye schepping.'[372]

Afgaande op de beschrijving komt het doek grotendeels overeen met *Goud + vaandels + parasols: San Marcoplein.* (Verzameling Fibac, Antwerpen, Berchem)
De prachtige kleuren en het lijnenspel tonen een verwantschap met het *Paesaggio ad Asola* (Treviso, Musei Civici) uit 1912 dat Rossi toonde in Ca' Pesaro. Het hele schilderij is één feestelijke mengeling van beweging en geluid. De Italiaanse vlaggen wapperen, de klokken van San Marco luiden. Daaronder het geroezemoes van de uitgelaten menigte, terwijl de gestyleerde gondels dobberen op het water, dat tegen de kaai van de Piazzetta klotst. Indien het klopt dat Walter het schilderij tijdens zijn bezoek aan Venetië in de late zomer van 1913 niet in het atelier van zijn broer aantrof, moet het van net daarna dateren. Het schilderij belandde nadat het in Rome tentoongesteld was in het bezit van een Italiaanse verzamelaar. In tegenstelling tot wat Walter meende werd het doek dus niet vernietigd.

Ook Paerels herinnerde zich het verhaal dat Schmalzigaug hem, twee jaar later in Nederland, gedaan had over de evolutie van zijn San Marco-schilderij.
'Au printemps 1913, il avait entrepris un tableau de la Place Saint-Marc, où l'or des coupoles devait s'associer au bleu teinté d'emeraude du ciel, tandis que sur la place barrée d'un jet de soleil, une foule aux toilettes vives se promenait ou se trouvait attablée autour des sorbets et des graniti. Il voulait faire contraster cette masse mouvante sur le polychromé de la basilique et sur la couleur saumon barrée d'une ombre violacée du palais des doges. À l'avant-plan, deux silhouettes féminines, avec des ombrelles, l'une en bleu, l'autre en jaune, marquant la date de la mode, par leurs jupes entravées. Aux mâts, devant l'église, s'agitaient les grandes bannières vertes, blanches et rouges.
"Pourquoi ne pas faire un dessin où tu synthétiserais tout ce que te dit l'église Saint-Marc, autant par l'épanouissement de son décor de surface que par le recueillement intérieur, sous ses voûtes dorées?" lui disait un jour un sculpteur de ses amis.[373]
'Cette vision spontanée le frappa. Il avait, pour sa toile, cherché péniblement le point de vue auquel il se placerait pour organiser, dans les limites du cadre, les éléments du tableau en respectant la logique de la perspective. Pourquoi ne pas rejeter cette perspective incommode et bâtir la sensation du tableau par la seule énumération des éléments qui le composent ? Cette fois, il aggloméra tous les éléments qu'il avait étudié séparément en une seule orchestration colorée où les forces s'enchevêtraient ou se chevauchaient.
Au gré de la sensation, un lambeau couleur saumon du palais ducal pénétrait dans un centre orné de mosaïques byzantines – une ombrelle bleue traversait une ombrelle jaune, des morceaux d'or des coupoles et des segments verts, blancs et rouges des bannières se livraient des combats dans le ciel ondoyant formé d'oppositions d'orange et de vert émeraude bleuté. Les ombres étaient séparées des clartés par deux régimes différents de couleurs complémentaires – brun, vert et rouge pour les ombres, vert, jaune clair et mauve pour la lumière.'[374]

Het lijkt wel of Schmalzigaug de vraag van Martini om een synthese te maken van de San Marco basiliek als leidraad gebruikte voor *Interieur van de basiliek San Marco*. (Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen)
De met gouden mozaieken overladen koepels en zuilen, het kruis op de iconostase, gereflecteerd in de vloer, het licht dat er door speelt mengen zich met de klankbogen van de muziek die er al eeuwen lang tijdens de diensten gespeeld en gezongen werd. Hoewel de basiliek nog goed herkenbaar is, vervaagt het perspectief in één grote werveling van lijnen en kleuren.
Door de dominatie van geel wentelt het schilderij zich in één geweldige sensatie van goud.
Het gebruik van de draaikolk, die ook opvalt in Martini's *Buste van Omero Soppelsa* (Treviso, Musei civici) van 1913 en de lineaire spanning die in Rossi's *Paesaggio ad Asolo* (Treviso, Musei civici) naar voor treedt, tonen dat hij het werk van zijn nieuwe vrienden goed bestudeerd had. [375]

Schmalzigaug was zo goed bezig dat hij besloot die zomer niet terug te keren naar Antwerpen, zoals eerst gepland. Walter kwam in september enkele weken naar Venetië en ook Herman kondigde zijn komst aan. Schmalzigaug ging met Walter nog eens naar de *Mostra Giovanile*, waar hij hem kon overtuigen om

Arturo Martini (1889-1947). Buste van *Omero Soppelsa,* 1913. Verzameling Museo Civico Luigi Bailo, Treviso

Jules Schmalzigaug. *Oro+Bandieri+Parasoli: Piazza San Marco*, Venetië, 1913-1914. *Goud+vaandels+parasols: San Marcoplein*, Venetië, 1913-1914. Verzameling FIBAC, Antwerpen-Berchem

Jules Schmalzigaug. *Uitdrukking van beweging en kleur: Interieur van de basiliek San Marco.* Venetië, 1913
Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen

Ferruccio Scattola (1873-1950). *Zicht op Venetië.*
Privéverzameling

Arturo Martini (1889-1947). *Eenzaamheid*
Privéverzameling, Milaan

Huis waar Jules Schmalzigaug in Venetië woonde gelegen in de Rio dei Carmini. Fondamenta del Soccorso 2858

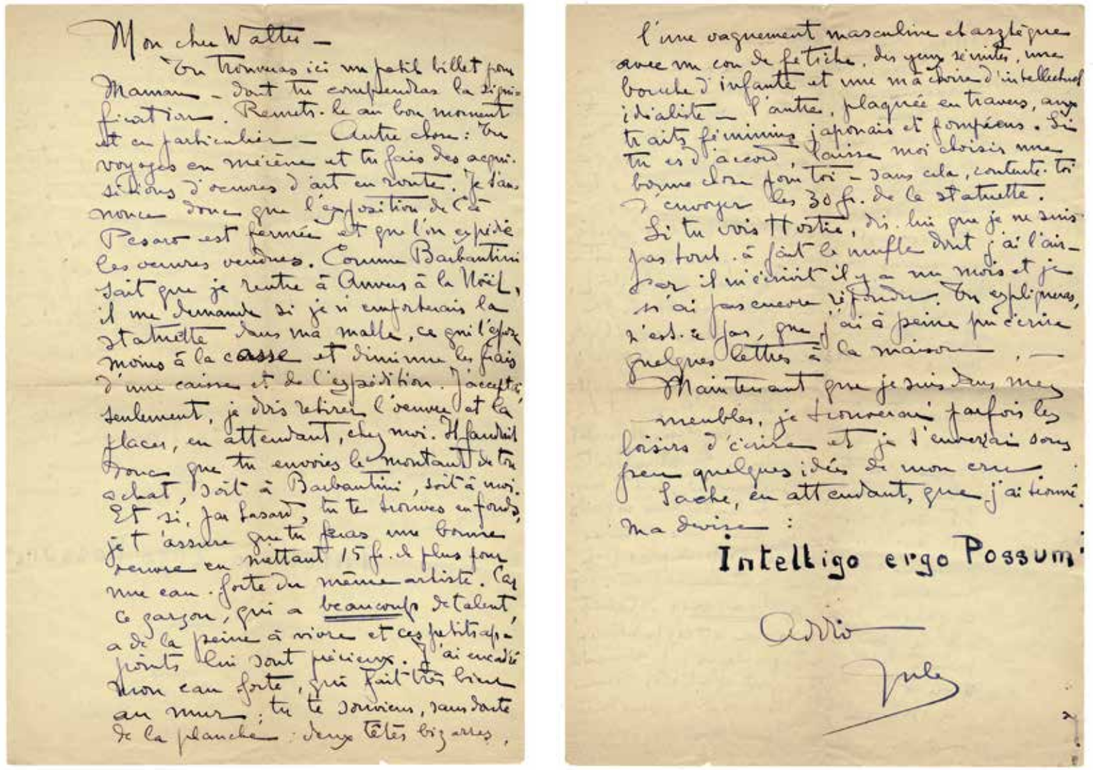
een beeldje van Martini te kopen. Het was de bedoeling dat Schmalzigaug het na het einde van de tentoonstelling bij hem zou houden en het dan met Kerstmis mee naar Antwerpen zou nemen. Maar uiteindelijk zag hij het zo graag dat hij het voor zichzelf behield.[376]
Zelf had hij ook minstens één ets van Martini in zijn verzameling. Die stelde twee koppen voor: 'deux têtes bizarres, l'une vaguement masculine et aztèque avec un cou de fétiche, des yeux sémites, une bouche d'infante et une mâchoire d'intellectuel idéaliste – l'autre, plaquée en travers, aux traits féminins japonais et pompéens'[377] Hij liet het werk inkaderen en hing het in zijn salon.[378]

Nu Fabio Mauroner de stad binnenkort zou verlaten, besloot Schmalzigaug de huur van zijn appartement over te nemen.
Het vlotte reeds een tijdje niet zo goed meer tussen hen.
Schmalzigaug vond zijn vroegere vriend nu pedant. Hij stoorde zich steeds meer aan zijn egoïsme en vooral, hoewel hij gefortuneerd was, aan zijn gierigheid.[379]
In tegenstelling tot Mauroner was hun vriend Martini arm. Om hem financieel wat bij te springen, hadden zijn vrienden besloten elk een werk van hem aan te kopen. Mauroner kon maar met moeite overtuigd worden om ook iets te kopen en uiteindelijk weigerde hij Martini op voorhand te betalen, een incident dat in de groep bijzonder slecht viel.[380]
Het feit dat Mauroner zijn appartement in een verschrikkelijke staat achterliet[381] was zo onaanvaardbaar voor de fijngevoelige Schmalzigaug dat het meteen het einde van hun vriendschap betekende.

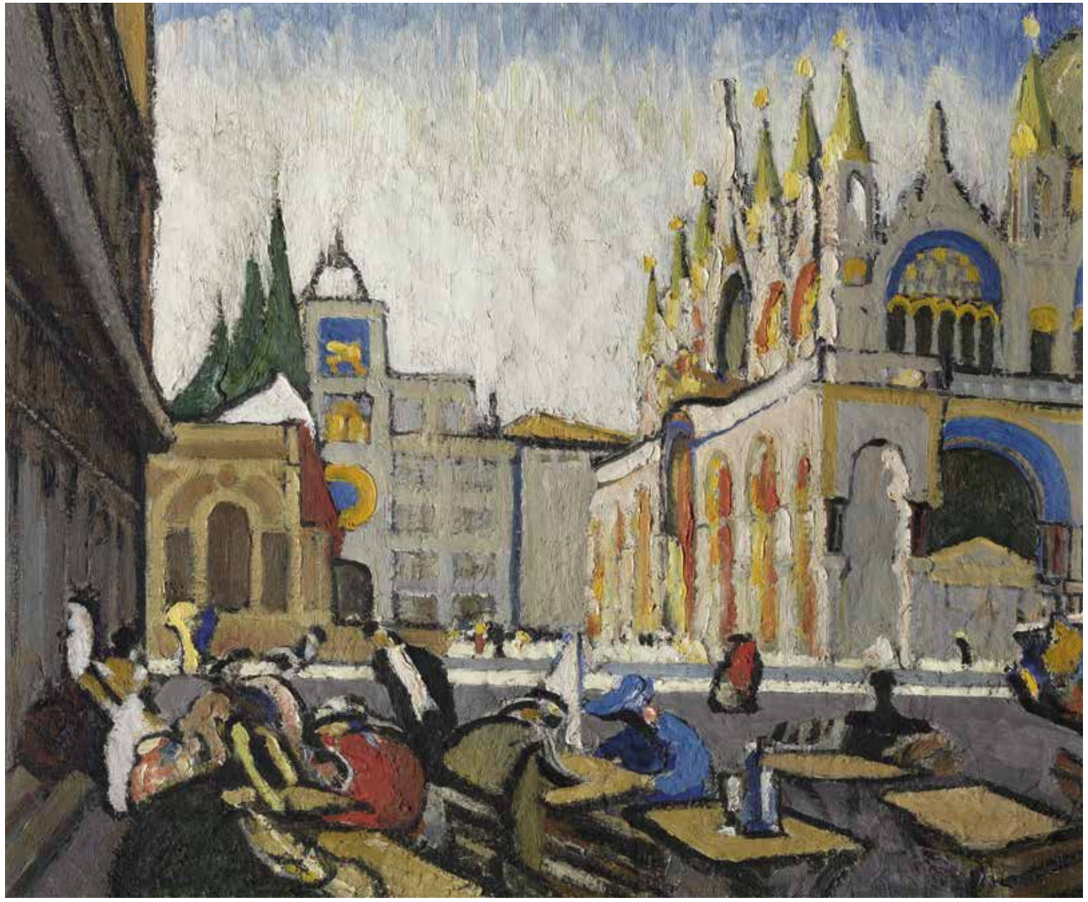
Schmalzigaugs nieuwe woonst lag terug in de Dorsoduro-wijk, maar nu aan de Rio dei Carmini, Fondamenta del Soccorso 2585, met een uitzicht op de Rio di San Nicolo.
Opnieuw besteede hij veel zorg aan de indeling en decoratie. Hij schilderde de muren okerkleurig en deelde de slaapkamer, die vooraan lag, in twee. Zo had hij naast het atelier dat aan de achterkant op een kanaaltje uitgaf, nog een eigen salon. Dit bemeubelde hij met houten meubels die hij rood en donker olijfgroen schilderde. De gordijnen waren aangepast aan deze kleuren.[382]
Hier ontving hij op zondagnamiddag. Zijn *five-o-clock tea's* trokken snel veel vrienden uit de artistieke wereld naar de Rio dei Carmini. Naast Martini en Rossi kon men er vaak de iets oudere, vriendelijke schilder Ferruccio Scattola (1873-1950) vinden, maar ook Nino Barbantini en de kunsthistoricus Gino Fogolari (1875-1941).[383]
De autodidact Scattola schilderde zowel landschappen en stadsgezichten als portretten en had het jaar daarvoor in de Italiaanse sectie van de Biënnale een portret van Nino Barbantini geëxposeerd.[384]
Fogolari, die op dat ogenblik reeds verschillende belangrijke studies over vijftiende en zestiende eeuwse Italiaanse kunst op zijn naam had, bekleedde sinds 1911 de positie van *primo soprintendente* van de Galleria dell'Academia en de musea voor middeleeuwse en moderne kunst van Venetië. Hij was bijgevolg één van de belangrijkste culturele figuren in de stad. Hoewel hij voornamelijk een man van de oude kunst was, stond hij ook open voor wat op de eigentijdse scene gebeurde. Hij was bevriend met de beeldhouwer Medardo Rosso (1858-1928) en had meer in het bijzonder Martini en Rossi openlijk de gesteund in de grote polemiek die tijdens de Mostra Giovanile was ontstaan.[385]

Schmalzigaug wierp zich in het najaar op als een van de voortrekkers van het futurisme in Venetië. Hij voelde zich hoe langer hoe zelfzekerder. De lectuur van de manifesten en de artikels in *Lacerba* was verwerkt. 'Intelligo ergo possum', 'ik begrijp dus ik kan', schreef hij Walter.[386]
Begin november was hij druk bezig aan twee composities: *Interieur van een café-chantant* en *Salomé van de Music Hall*. 'Tous les mouvements y sont décomposés et réordonnés dans l'entente du tableau par le sens rythmique'.[387]
Salome was al lang populair bij de Symbolisten. Oscar Wilde's oorspronkelijk in het Frans geschreven toneelstuk had een waar schandaal veroorzaakt toen het het jaar daarna in Engeland gepubliceerd werd met illustraties van Aubrey Bearsley. De opera, die Richard Strauss van het stuk maakte en die in 1905 in de Semper Oper in Dresden in première ging veroorzaakte opnieuw een golf van schandaal doorheen Europa.

'Ma peinture plaît beaucoup à tous ceux qui ont la tendance jeune' berichtte hij Walter in december, 'elle fait secouer la tête aux autres'.[388]
Via Martini, die er geboren en opgegroeid was, kreeg hij een uitnodiging om deel te nemen aan de volgende tentoonstelling van de zeer actieve kunstkring van Treviso.[389]
In december kwam Barbantini in het atelier naar zijn nieuw werk kijken.
Hij was overtuigd van de kwaliteit ervan en nodigde hem meteen uit om schilderijen in te zenden voor de groepstentoonstelling van jonge kunstenaars, die hij voor de volgende lente wilde organiseren in het Ca' Pesaro. De werken zouden, omwille van de grote polemiek die die lente de gemoederen zo had opgehitst, wel voor een commissie moeten komen. Maar Barbantini meende dat het hem wel zou lukken hen te overtuigen.[390]
Uiteindelijk zou blijken dat Barbantini de situatie te rooskleurig had ingeschat. De gemeenteraad besliste het jaar daarop zelfs om een nieuw schandaal uit de weg te gaan en geen nieuwe eigentijdse tentoonstellingen meer te laten doorgaan.



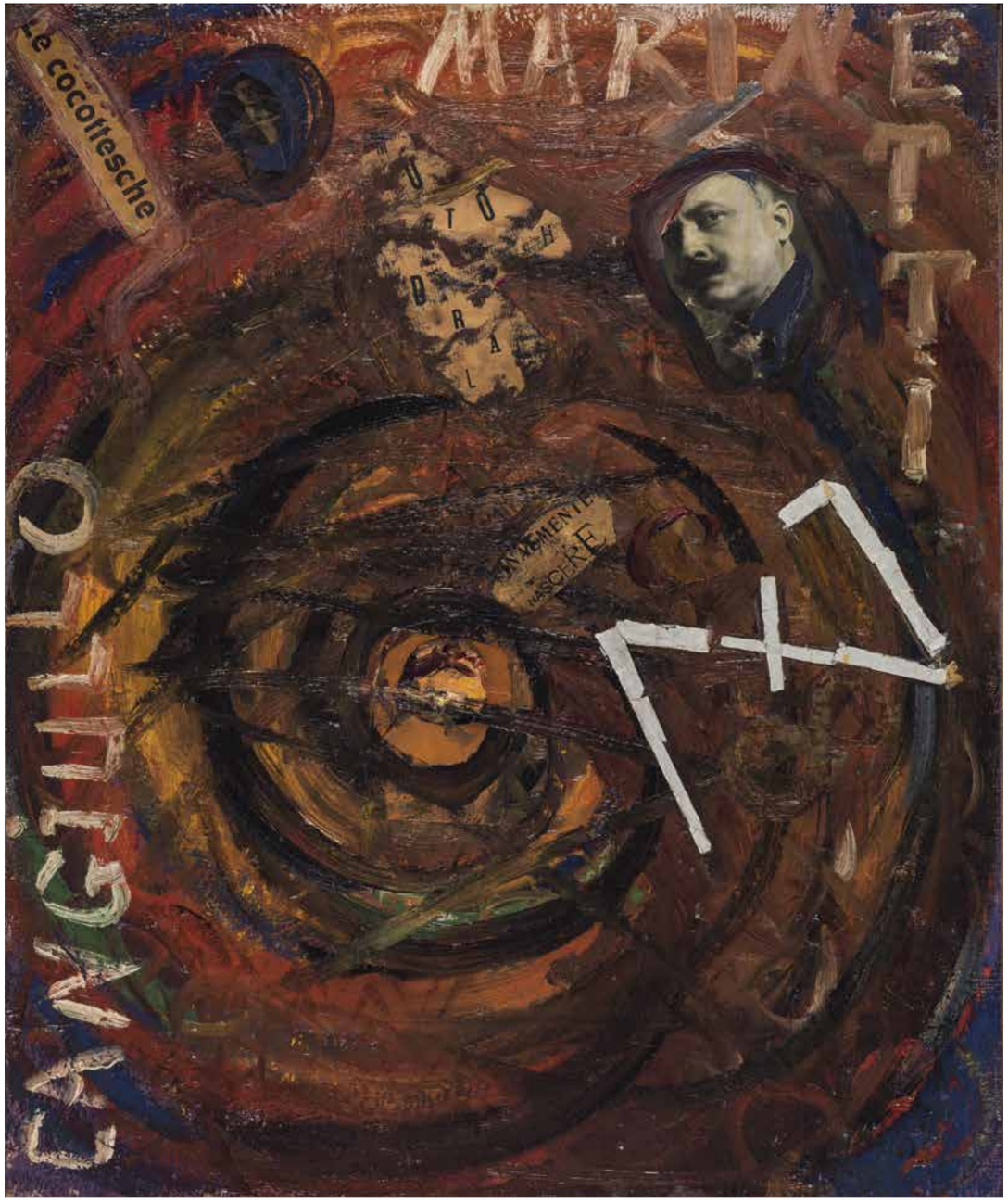
Jules Schmalzigaug, brief aan Walter, oktober-november 1913. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *San Marco vanaf de Piazzetta*, Venetië, 1913. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Oro+Bandieri+Parasoli: Piazza San Marco*, Venetië, 1913-1914. *Goud+vaandels+parasols: San Marcoplein*, Venetië, 1913. Verzameling FIBAC Antwerpen-Berchem

Jules Schmalzigaug
Uitdrukking van kleur en van beweging. Interieur van de Basiliek San Marco, Venetië, 1913
Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen



F.T.Marinetti en Francesco Cangiullo. *Futuristische Compositie,* 1914. Verzameling MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

NETWERKEN NAAR DE KERN VAN HET FUTURISME VENETIË, VOORJAAR 1914

Zoals gebruikelijk keerde Schmalzigaug voor het kerstverlof terug naar Antwerpen. Was het tijdens die weken dat hij in een café in de Arenbergstraat met andere kunstenaars in de clinch ging?
Zijn broer Walter herinnerde zich in de jaren zestig dat Rik Wouters daar ook aanwezig was en dat hij Schmalzigaug steunde. 'Men wierp uiyelyk (sic) de assebakjes naar het hoofd. Dat was frisheid, kunst voor jonge mannen. Ik vermeld desaangaande dat Rik Wouters my zelf gezegd heeft hoe hoog hy het werk van myn broer achtte.'[391]
Ondertussen had Pol de Mont zich terug getrokken en was Schmalzigaug nu de enige secretaris van *Kunst van Heden*. Van een tentoonstelling van zijn werk in Antwerpen, zoals het jaar daarvoor geopperd, was echter geen sprake meer.
Wel zond hij, en deze keer onder zijn echte naam en niet meer als 'Maurice Mandon', twee volledig nieuwe, futuristische schilderijen naar het *Salon des Indépendants*, dat op 1 maart opende in Parijs: *Dynamische uitdrukking van de beweging van een danseres* en *Gekleurde opzet van een sfeer van een café-concert.*[392]
In tegenstelling tot zijn vorige inzendingen werd zijn werk deze keer wel opgemerkt. De excentrieke Zwitserse bokser en dichter Arthur Cravan (1887-1918) vond het in zijn kritisch literair magazine *Maintenant!*, waarin hij constant de draak stak met de moderne kunst, maar niets. Voor hem deed het eerste schilderij vermoeden dat het futurisme, al wist hij zelfs niet of het doek eigenlijk futuristisch was, hetzelfde gebrek zou gaan vertonen als de impressionisten: het oog als enige gevoeligheid. Daarbij hekelde hij het idee van het futurisme om een 'geheel' beeld te geven. De beweging van de danseres op Schmalzigaugs schilderij deed hem denken aan een vlieg, eerder een frivole vlieg die de natuur zag en niet een vlieg die verblind raakte door stront, want geur en geluid hoorden voor hem tot hetgene dat onmogelijk in verf om te zetten was. Dat hij zo lang over het werk uitwijdde wou niet zeggen dat hij het een 'kunstwerk' vond, verre van.[393]
Cravan, bewonderd door Marcel Duchamp, Francis Picabia en André Breton verwierf door zijn ruwe poëzie en provocatieve optredens waarin niemand gespaard werd, een positie in de Parijse artistieke avant-garde.
In hetzelfde artikel over het Salon hekelde hij een portret van Marie Laurencin, waarvoor haar minnaar Apollinaire hem uitdaagde tot een duel.
Dat een figuur als Cravan Schmalzigaugs werk überhaupt uit de honderden die op het Salon hingen uitgepikt had, was, ook al keurde hij het af, opmerkelijk.
Ook André Salmon, die een pleitbezorger was van het kubisme en een goede vriend van Picasso en Apollinaire, viel een doek van Schmalzigaug op. Zijn oordeel was uiteindelijk eveneens negatief.
Hij zag er een verwantschap in met het pointillisme van Georges Seurat, maar dan enkel met de elementen in diens, ondertussen al op een volledig eindpunt gekomen kunst, waar hij geen genoegen mee kon nemen. Ook verbond hij het met het werk van de synchromisten, waarbij kleur een onafhankelijk middel werd tot expressie.[394] De link die Salmon legde tussen het schilderij van Schmalzigaug en Seurat doet, zoals Valerie Verhack het opmerkte, vermoeden dat het in Parijs getoonde werk het schilderij is dat thans tot de collectie van MuZee in Oostende behoort.[395]

Eind januari was Schmalzigaug terug in Venetië.
Inmiddels was hij er in geslaagd om binnen te dringen in de *inner circle* van het futurisme.
Eind 1913 moet hij, allicht tijdens zijn halte in Milaan op weg naar Antwerpen[396] op één of andere manier Gino Russolo ontmoet hebben.
Russolo toonde hem foto's van de sculpturen van Umberto Boccioni. Waarschijnlijk bezorgde hij hem ook diens adres.
Het is mogelijk dat Schmalzigaug op 12 december 1913 aanwezig was op de *Grande Serata Futurista* in Firenze. Het kan ook dat hij het verslag van de al weer tumultueuse avond in *Lacerba* las. Daarin was ook Boccioni's toespraak over het *dinamismo plastico* gepubliceerd.
Ondertussen had hij ook *La pittura dei suoni, rumori e odiori*, het manifest dat Carlo Carrà in 1913 publiceerde, bestudeerd.

De brieven van Boccioni aan Schmalzigaug zijn niet bewaard gebleven, maar wel vier brieven van Schmalzigaug aan hem.[397] Schmalzigaug schreef ze in het Frans, zich nog wat onzeker voelend in het geschreven Italiaans.

Arthur Cravan (1887-1918)

Numéro Spécial
3e ANNÉE N° 4 Mars-Avril 1914
MAINTENANT
REVUE LITTÉRAIRE
DIRECTEUR : Arthur Cravan
PARIS — 22, Avenue de l'Observatoire, 22 — PARIS
Le Numéro : 25 Centimes
SOMMAIRE
L'Exposition des Indépendants ..... par Arthur Cravan
L'EXPOSITION DES INDÉPENDANTS

Arthur Cravan (1887-1918). *Maintenant*, Paris, Mars-Avril 1914. L'Exposition des Indépendants.
Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Carlo Carrà (1881-1966). *Manifestation Interventionniste*, 1914. Privéverzameling

De eerste brief dateert van 25 januari 1914.
Daaraan ging zeker minstens één schrijven aan vooraf vermits Schmalzigaug Boccioni dankte voor de hartelijk sympathieke bewoordingen van diens antwoord.
Schmalzigaug stelde zich nederig op. Hij voelde zich nog maar een beginneling en uitte zijn bewondering voor Boccioni's werk, vooral voor diens schilderij *Elasticita*, zijn sculpturen en zijn exposé over het dinamismo plastico.
'Mes premiers essais, après avoir vaincu la formidable nausée que donne l'art contemporain, après avoir compris l'inanité du point de vue perspectif unique, furent pour l'orchestration en tapisserie, sur un seul plan, d'éléments coloristes suggérés par un sujet donné et arrangés selon un rythme en arabesque arbitrairement dicté par l'intuition ou l'émotion.'
Dit kon hem nochtans niet bevredigen. De Engelse Pre-Raphaelieten, die hij vroeger in Brugge wel bewonderd had, Moreau, Khnopff, Sâr Péladan en de *Rose + Croix*, de Nazareners in Duitsland waren voorbeelden van aanstellerij, sentimentalisme of weerzinwekkende conventie.
Hij kon zich volledig aansluiten bij Boccioni's 'continuité dynamique dans une forme unique, une forme-type, nettement déduite de nos trois dimensions et qui aspirera au rythme plastique pur'.
Daarbij merkte hij de kracht van het spiraal op. 'Il est évident que l'expression plastique motrice de la forme nouvelle sera la spirale et le principe mathématique de la spirale est encore d'une application relativement récente. (Voir p. ex. L'hélice, découverte il y a à peine plus d'un demi-siècle).'[398]

Schmalzigaug verwees onmiddellijk naar Carrà's manifest.
Hij ging akkoord met diens oproep: 'bisogna dipingere, come gli ubbriachi cantano e vomitano, suoni, rumori e odori!'. Schilderen moest gebeuren op dezelfde manier als dronkaards zongen en klanken, lawaai en geuren uitbraakten. De artiest diende zich te laten leiden door zijn instinct.
Maar hij vond Carra's proclamatie in punten wel te imperatief en te individueel, in elk geval voor verbetering vatbaar.
Kortom Carrà's manifest had het thema kleur zeker nog niet zo kunnen goed vatten als Boccioni's exposé over het *dinamismo plastico* het had gedaan voor wat de vorm betrof.

Met Carrà vond Schmalzigaug dat geageerd diende te worden tegen het misbruik van de 'nuance' of 'delicate tint'.
Men kon de fijnste sensibiliteit bereiken door een vernuftig gebruik van volledige en gezonde kleuren. Hij haatte, zo schreef hij Boccioni, de schilderkunst in nuances van Alfred Stevens en plaatste daartegenover James Ensor, die hij als de grote voorloper beschouwde van een nieuwe beweging.
Hij herinnerde zich de *Aanbidding der Koningen* door Rubens, die hij in het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen bewonderd had: 'Vous avez peut-être vu, à Anvers, l'Adoration des Rois Mages par Rubens. Jamais je ne vis, dans aucun tableau impressionniste, la majesté d'un rouge comme celle du rouge qui chante, formidable, dans le manteau du Roi mage à l'avant-plan du tableau. N'ayez aucune crainte, je ne veux pas du tout en revenir à Rubens. Je veux seulement dire que la couleur n'acquiert sa vraie signification plastique propre, que quand elle est employée librement, indépendante de la forme tangible ou de la suggestion immédiate de la lumière. (Rubens, après tout, bâtissait ses tableaux comme des tableaux vivants, en drapant ses acteurs et en faisant agir ces oripeaux selon les exigences coloristes de la composition).'[399]

Carlo Carrà (1881-1966). *Stilleven*, 1912. Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen

Carrà had zich volgens Schmalzigaug niet genoeg gebogen over de 'sens plastique', die inherent was aan de kleur. Volledig gescheiden van elke reeële vorm kon kleur alleen al door haar lichtwaarde (vertu lumineuse) een plastische waarde (vertu plastique) hebben. 'Imaginez sur une surface plane une grande zone en jaune strident, dégradée vers une autre zone en bleu vif, de manière qu'entre ces deux couleurs se trouvent et des accords parfaits et des disharmonies totales et vous aurez, indépendamment de tout rappel de forme ou de lumière – (de lumière consciemment observée, bien entendu) – une construction en profondeur animée d'une vie propre.'[400]
Dergelijke kleurconstructies konden, en daar ging hij akkoord met Carrà suggestief zijn, en gewaarwordingen oproepen, of het nu geluiden, geuren of een gemoedstoestand waren.
Maar het diende verder te gaan. Het was aan degene die het schilderij in zich opnam om zijn verbeelding te laten werken. Die mocht niet door de schilder zelf beperkt worden.
'Autrement dit, je crois que quand un artiste suppose les cris des animaux en bleu, les odeurs d'une femme en vert, il peut, par ces sensations initiales, composer un chef d'œuvre de déductions, des apports mathématiquement vrais.

Je pourrai dès lors jouir de l'œuvre avec joie, mais que, pour Dieu, l'artiste ne me gâte pas le plaisir par des rappels inutiles de ce qui fut le prétexte, le mobile de son œuvre, car, pour ma part, je devine le parfum d'une femme autrement que vert ou violet et le cri d'un animal autrement que bleu. Je demande à la symphonie optique un plaisir plus pur que celui de la suggestion de quelques incidentes émotives.'

'Et me voilà conduit à entrevoir le règne de la grande polyphonie optique. N'arriverons-nous pas à scinder entièrement forme plastique et couleur plastique (ou raison d'être de la seule couleur dans les 3 dimensions).'[401]

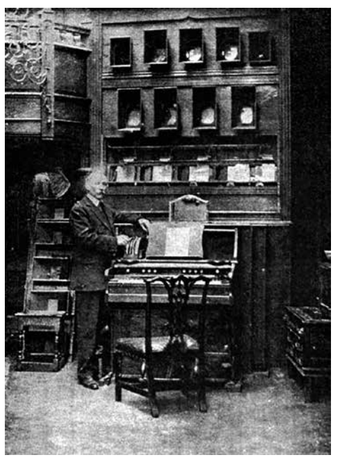
Zou er geen dag komen dat, zoals men naar een concertzaal ging om te genieten van het volledig samenspel van instrumenten, men samen zou komen op eenzelfde manier om kleurakkoorden te ondergaan.
Het veronderstelde dat het doek voor deze 'componisten van gekleurde muziek' enkel nog zou kunnen dienen in de zoektocht naar dergelijke orchestraties. Een gecijferd systeem van gekleurde vibraties, gelijkaardig aan die van de muzikale annotatie zou toelaten om te spelen op een klavier dat licht en kleur zou verspreiden.
Dergelijk klavier zou een groot apparaat zijn, dat verder zou bouwen op de lichtreclames. Een spel met 'ampoules, contacts à incandessence, tubes à mercure des gaz colorés par l'insufflation d'oxygène ou de matières chimiques, du magnésium, des explosifs pyrotechniques, tout le jeu, si mal employé encore des feux de la rampe, effets de scène', alles kon dienen om een optische illusie op te wekken.
Dit grote apparaat zou voor het kleurenpalet zijn wat de piano was voor het orkest.

Met zijn grote machine positioneerde Schmalzigaug zich midden in ideeën die rond die tijd circuleerden in internationale artistieke middens.
In 1912 had Alexander Wallace Rimington (1853-1918), professor aan Queen's College in Londen zijn *Colour Music. The Art of Mobile Colour* gepubliceerd. Rimington was de eerste die al in juni 1895 een spectakel van chromatische muziek met een groot lichtorgel in het publiek had voorgesteld.[402]
De dirigent Alexander Scriabin (1872-1915) was vanaf 1909 bezig met de correspondentie tussen klank en kleur. Voor de opvoering van zijn *Prometheus of de zon van vuur* waaraan hij die jaren werkte opperde hij het idee van een lichtklavier dat kleuren zou projecteren terwijl zijn muziek uit de orkestbak opsteeg.
In 1914 speelde Sir Henry Wood met het idee om de *Prometheus* op te voeren in de Queen's Hall in Londen en hiervoor Rimingtons kleurorgel te gebruiken. Uiteindelijk verhinderde het uitbarsten van de Eerste Wereldoorlog dit idee. De eerste opvoering met kleurprojectie vond uiteindelijk plaats in maart 1915 in de Carnegie Hall in New York.

Leefde het futurisme in Venetië dankzij Schmalzigaug en zijn vrienden, dan was er ook nog veel tegenkanting.
Zo deelde Schmalzigaug Boccioni mee dat er twee anti-futuristsche toespraken gepland waren voor februari: 'L'une, par un crétin, l'autre, par un juif'. De 'achterlijke' was Ettore Romanello, kunstcriticus van de *Gazzetta di Venezia* en de *L'Adriatico*, die het jaar daarvoor een recensie gescheven had over de tentoonstelling in het Ca' Pesaro. In de ogen van Schmalzigaug een 'petit bonhomme insignifiant' … qui je ne sais pourquoi, est très écouté à Venise, type de Beckmesser – incompréhension absolue – affirmation des habituelles âneries sur le "glorieux" passé'.
De 'Jood' – en gewoon door de term toont de burgerzoon Schmalzigaug het antisemitisme dat in die tijd in een overgroot deel van zijn klasse de *bon ton* was – was de journalist Attilio Teglio. Teglio had enkele artikels over het futurisme geschreven, o.a. een interview met Boccioni en in de *Corriere della Sera* het relaas gegeven van het grote Ca' Pesaro-schandaal van het jaar daarvoor. net zoals Romanello geschreven had over het schandaal van de Ca' Pesaro. Tegli was volgens Schmalzigaug een opportunist die om het even wat zou ondersteunen en alleen uit was op een kleine persoonlijke reclame. Hij verdedigde de, voor hem absurde, stelling dat de schilderkunst essentieel statisch was en dat vernieuwingen in de kunst alleen te danken waren aan genies, genialiteit die overigens niet te vinden was in het futurisme.[403]

Schmalzigaug las Boccioni's brief voor aan zijn vrienden, hetgeen Teglio ter ore kwam. Op een avond benaderde hij Schmalzigaug in het Gran Caffè Lavena op het San Marcoplein. Hij wou graag weten wat er percies in die fameuze brief van Boccioni stond. Schmalzigaug deed Boccioni uitgebreid het relaas hoe hij hem spottend voor schut gezet had. 'Décidément il me faudra, un de

F.T. Marinetti. *Zang TUMB TUMB*. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1914


Alexander Wallace Remington (1853-1918)
The Art of Mobile Colour, 1912

Café Florian, Venetië

ces jours, situer ma main sur la gueule de cet animal-là.'[404] Teglio's voordracht ging uiteindelijk door op 23 maart 1914 in La Fenice, waar hij een groot applaus van de zaal kreeg. Zijn besluit was dat het futurisme het slechtse van alle nieuwe kunstonderzoeken verenigde en mocht het al iets goeds bevatten, het dat bij andere stromingen gehaald had.[405]

De discussies gingen verder in de Venetiaanse etablissementen, vaak tot laat in de nacht.
In Caffè Florian klonk vaak het refreintje waarmee Schmalzigaug en zijn vrienden in hun ogen passeïsten als Ettore Tito en Italico Brass, die bleven schilderen in de achttiende-eeuwse Venetiaanse stijl, hekelden:

'Ettor Tito è quella cosa
Che sta in billico perfetto
Tra Tiepolo e l'effetto
D'una lastra di Lumière.

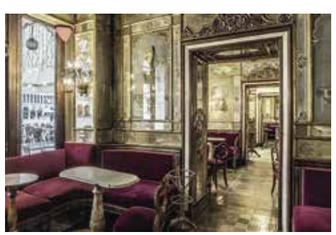
Brass e quel Italico
Dagli Antichi mantenuto
Che s'esclama, ben pasciutto:
"C'è pittor infuor di me?"

Barbantini è quella cosa
Passatista tra futuristi
Futurista tra passatisti;
Non si sa cosa pensar!

Romanello è quella cosa
Che va dietro al bel sesso,
Ma ch'è stato retrocesso
Per mancanza di … pipi'[406]

Florian, met zijn geroezemoes en weerkaatsing van het licht van lusters en lampen in de oude spiegels inspireerde Schmalzigaug tot tal van dynamische aquarellen, pastels en tekeningen met kleurpotlood. Tussen de uit elkaar spattende vormen en wervelende lijnen, doemen hier en daar de hoofden van het elegante cliënteel op. Door het interieur te fragmenteren in een opeenstapeling van perspectieven[407] beoogde hij een totaalindruk van de beroemde ontmoetingsplaats te geven.

Tijdens één van de discussieavonden bij Florian uitte de bekende schilder en architect Mario De Maria, die tot dan vijandig gestaan had tegenover de beweging, de wil om deze toch beter te begrijpen. Wat hem toch bleef dwars zitten was dat men de vorm anders kon zien dan in haar tastbare verschijning. Maar hij kon Schmalzigaug ergens wel volgen in zijn vernieuwende ideeën op gebied van kleur, daarbij opperend dat hetgeen hij wou bereiken geen schilderkunst was, maar iets anders. Waarop Schmalzigaug 'misschien' antwoordde.[408]
Alessandro Stella, die in 1912 een eerste historisch overzicht van de Biënnale van Venetie had geschreven, verscheen op één van zijn ontvangsten op het atelier. Nadat hij vijf minuten naar Schmalzigaugs werk had gekeken brak hij uit in een lange tirade waarin hij zichzelf ophemelde als de grote verdediger van de avant-gardes. Maar zoals Schmalzigaug ironisch aan Boccioni vertelde diende het vernieuwende en subversieve wel conform te zijn aan hoe hij het zag en vermits het futurisme niet door hem geconcipieerd was, was het niets waard.[409]

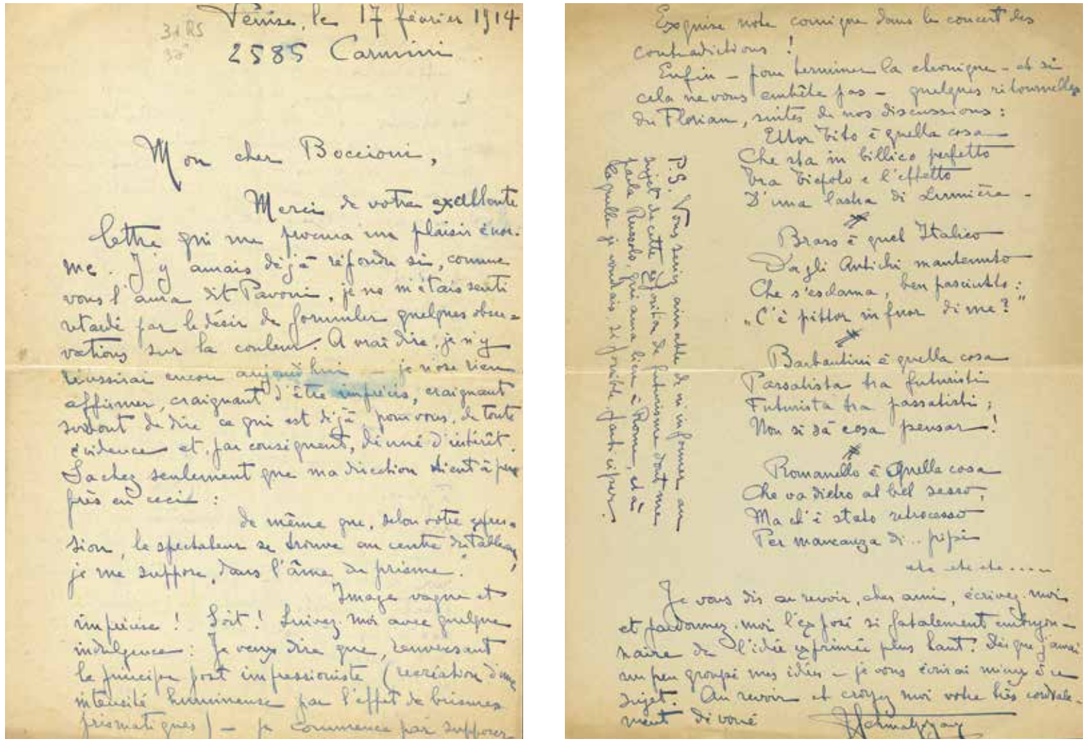

Binnenzicht Café Florian, Venetië

Boccioni was blijkbaar voldoende geïntrigeerd door de brieven van Schmalzigaug om hem begin maart, zo goed als onmiddellijk na de verschijning, zijn boek *Pittura, scultura futuriste (dinamismo plastico)* toe te sturen. Uitgegeven door de *Edizioni Futuriste de Poesia* in Milaan, bevatte het naast theoretisch teksten ook 52 afbeeldingen van werk van de kernfiguren van het futurisme: Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini en Soffici. Het boek toonde aan hoe het *dinamismo plastico*, de expressie van de futuristische sensibiliteit, het 'Italiaans genie' in vier eeuwen kunstonderzoek bekroonde.
Schmalzigaug dankte Boccioni op 7 maart uitvoerig voor het boek, voor hem een prachtige uiting van jeugdige uitbundigheid, kracht en enthousiasme en een onbetaalbare les in energie. Hij voelde zich zoals de knop van een bloem zich moest voelen onder de warme lenteregen.

'Mais oui – pourquoi vous le cacherais-je, je vous dois à vous, à Marinetti! À tous vos amis une énorme reconnaissance pour l'action stimulante que vous avez sur moi et votre livre corrobore cette action, que dis-je – il décuple mon énergie et bande les ressorts de ma volonté.'[410]
In tal van passages vond hij bijna textueel zijn eigen ideeën terug, die sinds enkele maanden in zijn schuiven te wachten lagen om ooit eens samengebald te worden. Dat kon nu niet beter gedaan worden.
Maar anderzijds was hij zich toch wel bewust van zijn eigen waarde. 'Puisque nos pensées furent parallèles – elles le seront encore et mon ambition sera de trouver quelque chose qui puisse un jour vous intéresser et vous procurer du plaisir comme m'intéressent et me procurent du plaisir les travaux et les pensées que je connais de vous, aujourd'hui.'[411]

De energie van de Italiaanse beweging deed hem eens te meer fulmineren tegen de Belgische kunst, waarvoor hij slechts één woord had : 'Merde.'
Vergeleken bij de frisse kracht van het futurisme hekelde hij die als drassig, jichtig en blijk gevend van een betreurenswaardige afwezigheid van wil en intelligentie.
Hij kon slechts afschuw voelen voor de misselijk makende platvloersheid van zijn landgenoten, een land van pastoors en jenever.
Daarom was hij in Italie komen wonen.
En tot slot stampte hij nog eens naar Antwerpen: 'L'ambiance d'Anvers, saturée de bien-être, épaissie d'un confort exagéré et abrutissant me gélatinise le cerveau et il me faut être loin de la Ville pour voir les magnifiques images futuristes du Port et de la Bourse.'[412]
In Italie voelde hij zich vrij van elke belemmering, Daar kon hij zichzelf ontwikkelen.

Umberto Boccioni. Publicatie *Pittura-Scultura Futuriste* Ed. 'Poesia' Venezia, 1914. Privéverzameling


Brief van Jules Schmalzigaug aan Boccioni, 17.2.1914. Verzameling The Getty Research Institute, Los Angeles

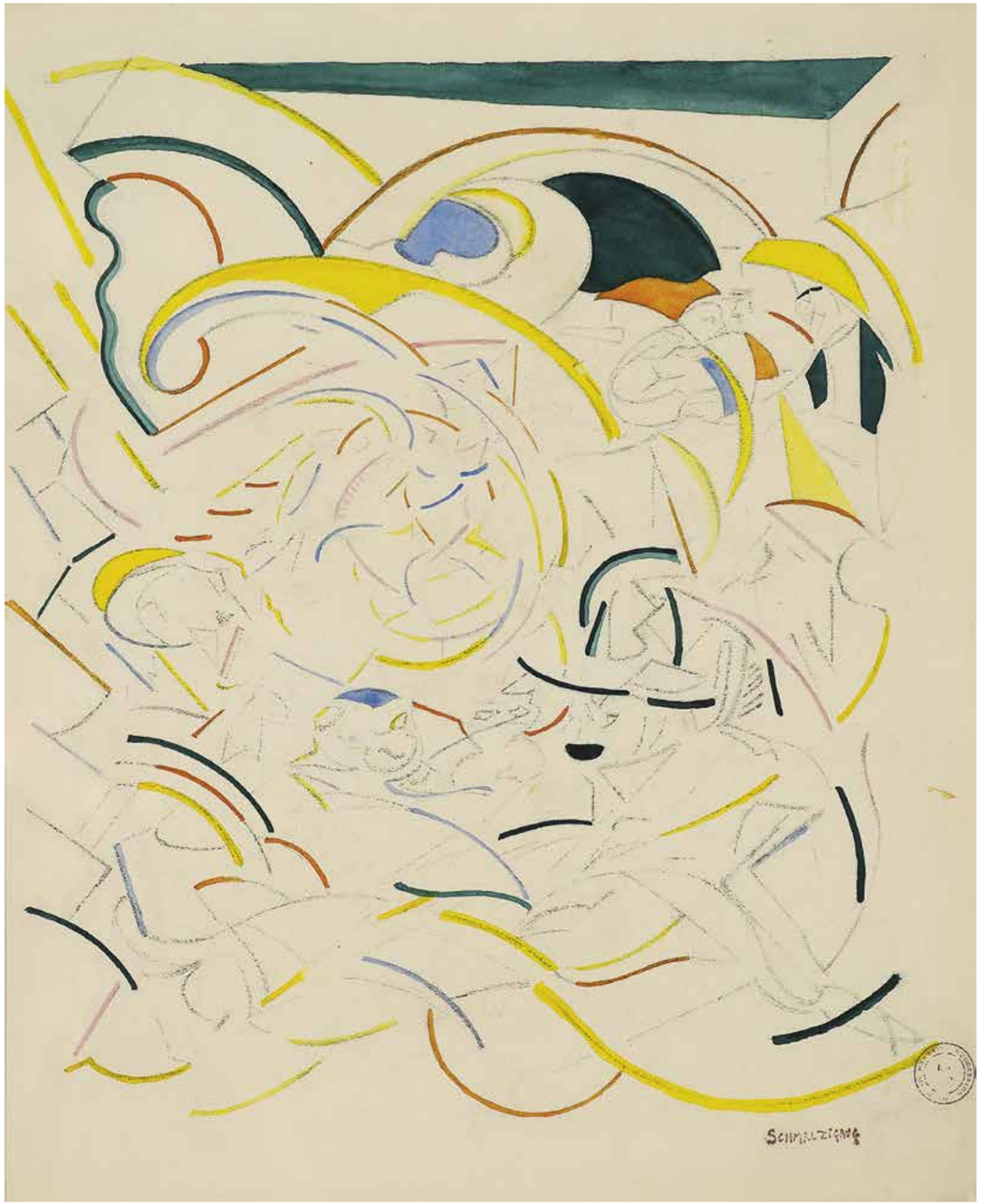
Jules Schmalzigaug
Expression dynamique d'un mouvement de danseuse,Venetië, 1914
Dynamische uitdrukking van de beweging van een danseres, Venetië, 1914
Verzameling Mu.ZEE, Oostende

Jules Schmalzigaug
Indruk van Café Florian, Venetië, 1914
Privéverzameling, Leuven

Jules Schmalzigaug. *Indruk van Café Florian*, Venetië, 1914. Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen

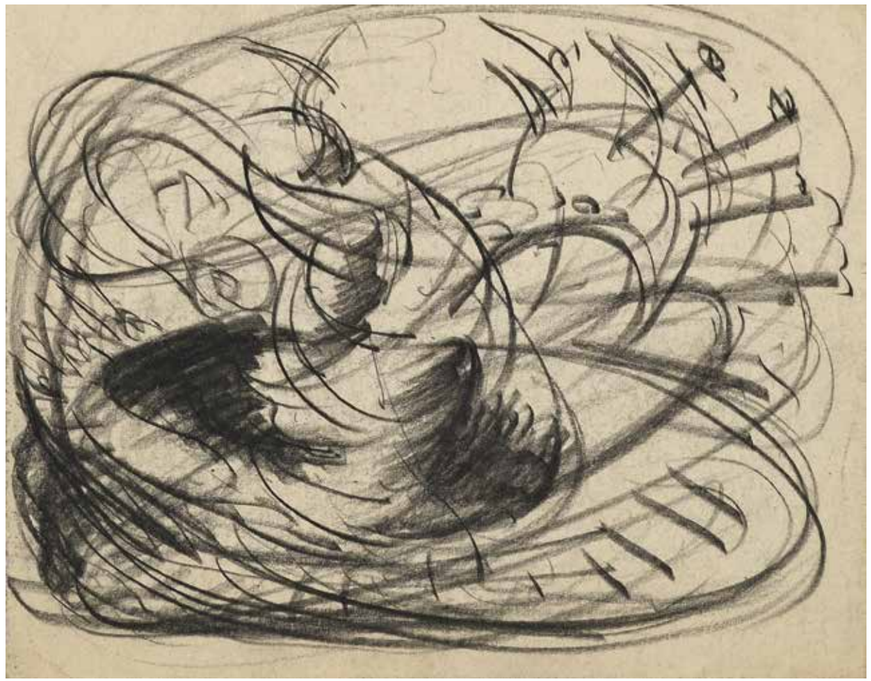
Jules Schmalzigaug. *Indruk van Café Florian*, Venetië, 1914. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Menigte-Straat*, Venetië, 1914. Privéverzameling



Jules Schmalzigaug. *Indruk van Café Florian*, Venetië, 1914. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Indruk van Café Florian*, Venetië, 1914. Privéverzameling



Jules Schmalzigaug
Beweging, Italië, 1914. Privéverzameling, Leuven
Kleur en beweging, Italië, 1914. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Beweging, Italië, 1914. Privéverzameling
Beweging, Italië, 1914. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Carnaval*, Venetië, 1914. Verzameling Arslanian, Koningshooikt

Jules Schmalzigaug. Carnaval, Venetië, 1914. Verzameling Arslanian, Koningshooikt

Galleria Futurista Sprovieri, Roma. Affiche tentoonstelling voor de *Grande Convegno Futurista*, april, 1914. Privéverzameling

L'ESPOSIZIONE LIBERA FUTURISTA INTERNAZIONALE IN DE GALLERIA SPROVIERI ROME, APRIL-MEI 1914

Russolo had in februari laten vallen dat er kort daarop in Rome een nieuwe grote futuristische tentoonstelling zou plaatsvinden. Onmiddellijk vroeg Schmalzigaug Boccioni om meer informatie en meteen of het eventueel mogelijk was om hieraan deel te nemen.[413]

Om de apathie van de overheidsinstellingen voor de avant-garde te counteren had de drieëntwintigjarige Giuseppe Sprovieri, journalist bij *La Tribuna* op 6 december 1913 aan de Via del Tritone 125 in Rome een nieuwe galerie geopend. De Galleria Futurista Permanente bood ruimte voor tentoonstellingen, debatten, spreekbeurten en poëzie-avonden. Sprovieri liet zich in de artistieke leiding bijstaan door Luciano Folgore. Het moest een *laboratorio sperimentale* worden waar intellectuelen, schrijvers, dichters, schilders en beeldhouwers samen een nieuwe wereld uitdachten. De galerie opende met een tentoonstelling schilderijen en beeldhouwwerken van Boccioni, gecurateerd door Marinetti.
Daarna volgde in februari-maart 1914 een ruimer overzicht van futuristische schilderkunst met werken van Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Sironi en Soffici.

Boccioni antwoordde vrijwel onmiddellijk. Hij nodigde Schmalzigaug uit om deel te nemen aan de volgende tentoonstelling bij Sprovieri, waarop Schmalzigaug graag inging.[414]
De uitnodiging paste perfect in de recent gewijzigde strategie van de top van het futurisme om de beweging te verruimen.

In maart stuurde Schmalzigaug Sprovieri zes schilderijen op die in de laatste maanden ontstaan waren en die hij zorgvuldig als 'futuristisch' uitgezocht had. Afgaande op de catalogus waren dit, met de Italiaanse titels:
Volume + Luce Il sole batte sulla chiesa della salute, Sensazione dinamica di danza (Interno di bar notturno), Sviluppo di un ritmo: Luce elettrica + 2 danzatrici, Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale, Oro + Bandiere + Parasoli: Piazza S. Marco en *Luci + Specchi e Folla: Interno di una sala da ballo popolare ad Anversa.*

Enthousiast schreef hij Walter dat Sprovieri van oordeel was dat zijn schilderijen een avant-garde talent van eerste orde aantoonden. Hij had hem gevraagd zo spoedig mogelijk nog meer werk naar Rome te sturen.[415]
Schmalzigaugs antwoord aan Sprovieri is bewaard.
Hij was uiteraard in de wolken dat zijn werk hem beviel. Hij was nog aan het werk aan een schilderij waarin hij kleur en vorm zou samenbrengen. Hij omschreef het als *Ambiente di Colori-Forma nel quale si compone una testa di canzonettista* en hoopte het klaar te krijgen voor 1 april.
Hij had ook een grote verzameling tekeningen en nog een paar schilderijen, maar die waren voor hem nog te impressionistisch en niet geschikt om in een echte avant-garde tentoonstelling opgenomen te worden. De tekeningen die hij gemaakt had ter voorbereiding van de toegestuurde schilderijen waren niet meer dan dat. Ze leken hem dan ook niet geschikt om speciaal getoond te worden.[416]

De music-hall inspireerde Schmalzigaug tot tal van werken.
De dans was in het futurisme uitgegroeid tot een metafoor voor universeel dynamisme. Ook bij Schmalzigaug komt ze in tal van kleurrijke aquarellen of tekeningen terug.
Door een complex geheel van perspectieven slaagt hij er in *Dynamisch gevoel van de dans (interieur van een nachtbar*) (Verzameling Stichting Phoebus, Antwerpen) een algemene indruk te geven van de ambiance in de zaal. In een groot helder vlak in het midden van het schilderij, doemt de danseres als in een zee van electrisch licht nog vaag op voor een kring toeschouwers. Zij is nog net te herkennen door de golvende beweging van haar kleurrijke rok. Het enthousiaste publiek wordt opgesplitst in een aaneenschakeling van geometrische fragmenten die doen denken aan bonte glasscherven. Daarin zijn naast het cliënteel van de nachtbar ook het klavier van de piano en het rond oppervlak van een tafel te herkennen.
In het perfect uitgebalanceerde *Ontwikkeling van een ritme: Elektrisch licht + twee danseressen* (Fibac, Antwerpen) lossen de draaiende bewegingen van de nog nauwelijks zichtbare danseressen zich op in het licht van de electrische schijnwerpers.

Jules Schmalzigaug, ca. 1913-1914.
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Galleria Futurista Sprovieri. Catalogus tentoonstelling Sculpturen van Boccioni, Rome, 1913

Giacomo Balla (1871-1958). *Beweging en dynamische sequensies*, 1913. Verzameling, Museum of Modern Art, New York

De vluchtige verstrengeling van muziek en beweging met een constante verplaatsing van lucht en licht voelt in zijn bijna gewichtloosheid geheel anders aan dan de nog kubistisch aandoende gefragmenteerde danseressen van Severini. Het schilderij vertoont een grote gelijkenis met *Dynamische uitdrukking van de beweging van een danseres*, dat waarschijnlijk in maart 1914 op de tentoonstelling van de *Société des artistes indépendants* in Parijs hing. De schilderijen tonen hoe Schmalzigaug reeds vele weken voor hij hem persoonlijk in Rome leerde kennen het nieuwe werk van Balla bestudeerd had.
Interessant is ook Schmalzigaugs beperking tot de primaire kleuren rood, blauw en geel en wit en zwart. In *Ontwikkeling van een thema in rood: Carnaval* (Collectie Ronny en Jessy Van de Velde) toonde Schmalzigaug zich op zijn abstractst. In de titel verwees hij wel nog naar zijn inspiratie: het carnaval. De uitgelaten sfeer, de bonte maskers en kostuums van de feestgangers werden enkel nog door wervelende lijnen en kleuren geevoceerd.

Licht + Spiegels en menigte: Interieur van een populaire balzaal in Antwerpen (KMSKA, Antwerpen) vertoont in het lijnenspel en vooral in de opeenvolging van driehoeken een gelijkenis met Balla's *Zwaluwen: Bewegingspaden + dynamische reeksen*, nu in het Moma in New York.
Het was afgebeeld in Boccioni's boek en verondersteld kan worden dat Schmalzigaug het dus, onmiddellijk na ontvangst, dus begin maart 1914 maakte.
Hierin evolueerde Schmalzigaug naar een verregaande abstractie. Het schilderij was - zoals de titel het aangeeft - geschilderd naar herinnering. Antwerpen telde een aantal balzalen, die hij allicht bezocht zal hebben.
Hoewel ze zich nauwelijks mengden kwamen de hogere en lagere standen er samen.
De compositie werd opgebouwd door verschillende diagonalen die het doek één energetisch veld maken. Ze verwijzen allicht opnieuw naar electrische lichtbundels, maar ook naar de klanken van de muziek en het uitgelaten geroezemoes in de zaal. Samen met donkerder vlakken verdelen ze het doek in compartimenten, die opgevuld worden met geometrische vormen of stippen, die al naar gelang het zittend publiek en de dansende koppels lijken weer te geven.

Waarschijnlijk is het schilderij waaraan Schmalzigaug nog bezig was en in zijn brief aan Sprovieri omschreef als *Ambiente di Colori-Forma nel quale si compone una testa di canzonettista* het werk (uit de Collectie Ronny en Jessy Van de Velde), waarop duidelijk het hoofd van een zangeres te ontwaren valt.
Meteen voert Schmalzigaug de kijker opnieuw het café-chantant binnen. Achter het hoofd van de zangeres vindt een optreden plaats van twee danseressen, nog net herkenbaar aan hun benen, terwijl in de linkerhoek een koppel aan het dansen is. Zoals Giovanni Lista het treffend wist te vatten wordt het doek volledig ingenomen door een chromatisch magma, waarin gele, blauwe en rode schakeringen zowel het wit dat de vloed aan geel licht in de ruimte versterkt als het zwart dat de beweging in de zaal weergeeft ondersteunen.[417]

Uiteindelijk geraakte dit laatste schilderij toch niet op tijd klaar.
Samen met Martini en Rossi reisde Schmalzigaug eind maart 1914 naar Rome om in het begin van de volgende maand de vernissage van de tentoonstelling bij Sprovieri bij te wonen.
In Rome waren ze regelmatig te vinden in het atelier van Balla, waar ze ook Mario Sironi en de jonge Fortunato Depero en Enrico Prampolini leerden kennen. Schmalzigaug ontmoette er ook Francesco Cangiullo, maar zoals blijkt uit een postkaartje van enkele maanden later hadden ze mekaar hoewel zo overeengekomen, uiteindelijk nooit verder opgezocht.[418]
Zeker met Prampolini moet er een goed contact geweest zijn. Op 24 april 1914 gaf hij *l'amico Prampolini* een schets, *Dinamismo di un fiacre*.
Vier jaar later, in februari 1918, publiceerde Prampolini de tekening, die hij blijkbaar zorgvuldig bijgehouden had, in zijn avant-garde blad *Noi*.[419]

Giacomo Balla (1871-1958). *Radical Iridiscent Compenetration* (Prismatic Vibrations), 1913-1914. Verzameling Galleria Civica d'Arte, Turijn

Nadat hij zich eerst had laten inspireren door Severini en Carrà, sloot Schmalzigaugs stijgende drang naar abstractie perfect aan bij de recente reeksen van Balla.
In Rome moet hij van nabij de ontwikkeling van de *compenetrazione iridescente* (iriserende interpretaties) en de *vélocità astratta* (abstracte snelheid)-reeksen kunnen volgen hebben.[420] In deze abstracte composities streefde Balla ernaar door tonale gradaties van kleuren de dynamiek van het licht als kosmische energie op doek te vatten.
Waarschijnlijk herhaalde Schmalzigaug in gesprekken in Balla's atelier zijn eerder in de brieven aan Boccioni vermelde idee van een kleurenabstractie door een grote machine. Niet te ontkennen is dat Prampolini een jaar later in zijn *Scenografia futurista* het had over opvoeringen waarin de decors niet meer bestonden uit een gekleurde achtergrond, maar uit een kleurloze architectuur. Die kwam tot leven door felle kleurstromen die geprojecteerd werden door electrische reflectoren met veelkleurig glas. De lichtstralen van die bundels gekleurd licht zouden resulteren in schitterende vervlechtingen van elkaar kruisende lichten en schaduwen.[421]

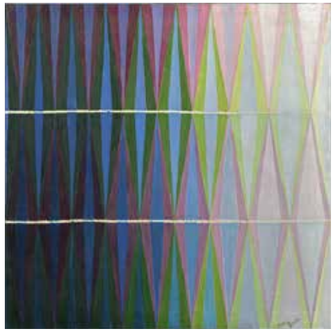
Schmalzigaug maakte een goede indruk op Balla die hem op 1 mei 1914 uitdrukkelijk vermeldde in een postkaartje aan Boccioni: 'Ci sono dei giovanni stupendi che io o nelle mani vedrai quando sarai a Roma. O parlato con Schmalzigaug abita a Venezia lo trovo bonino e difende con serietà' [422]
Dit goede contact werd ook bevestigd door Schmalzigaug en ze bleven met elkaar corresponderen: 'J'entretiens des rapports par lettres avec Balla, un des futuristes de Rome qui fut initiateur du mouvement et tempérament originel' schreef hij een maand later aan Walter. 'Mes idées lui plaisent beaucoup et dans une récente lettre il me proposa, en signe d'amitié, de nous tutoyer.'[423]
Op twee kaartjes na is van hun correspondentie tot hiertoe niets terug gevonden. Michel Seuphor, die Balla in 1926 in Italië opzocht, herinnerde zich wel bij hem tal van brieven gezien te hebben, die hem veertig jaar later nog bijgebleven waren. Met hun zinnen in vele kleuren en originele schikking leken ze hem één vrolijk vuurwerk, een 'futuristische euforie'.[424]
Het lijkt of Schmalzigaug, die altijd keurig geschreven brieven verstuurde en zich vaak excuseerde omdat ze niet zo duidelijk waren, nu eens door het slechte papier, dan weer omdat het zo koud was dat zijn vingers zijn pen niet goed konden vasthouden, zich hierin volledig liet gaan. De verdwenen brieven aan Balla moeten zorgvuldig overdachte kunstwerkjes geweest zijn, geïnspireerd door de *parole in libertà*.

Waarschijnlijk was Schmazigaug reeds op 29 maart 1914 in Rome en woonde hij in de Galleria Sprovieri de finissage bij van de tweede tentoonstelling. De zaal was verlicht met rode lampen, waardoor ze de sfeer kreeg van een schilderij van Balla.
Het werd een spectaculaire avond waarbij Marinetti een toespraak gaf en daarna samen met Cangiullo *parole in liberta* -gedichten voordroeg, die de laatste kracht bijzette op de piano. De dichters werden op het podium omringd door Sprovieri, Balla en Sironi, verkleed als dwergen met opvallende kleurrijke hoeden. Sprovieri verscheen als signorina Tofa, Balla als Signor Putipu en Sironi als Signor Scetavaiasse. Luciano Folgore en Auro d'Alba traden op als koor.[425]

De vernissage van de *Esposizione Libera Futurista internazionale Pittori e Scultori*, de derde grote manifestatie in de Galleria Sprovieri was al even theatraal als de finissage van de vorige.
De avond begon met een toespraak door Marinetti over het *Dinamismo plastico*. Die werd onmiddellijk gevolgd door de begrafenis van de 'passeïstische filosoof', een performance geleid door Depero, die zich verkleed had met een masker met grote zwarte buizen. Cangiullo hief op de piano een funeraire mars aan, waarna het hoofd van de filosoof in processie naar een catafalk op het einde van de zaal gebracht werd.
Ondertussen hield Marinetti de lijkrede. Onmiddellijk daarna stak hij een sigaret op en nodigde iedereen uit hetzelfde te doen.
Tot slot declameerde Folgore *parole in liberta*-poëzie, om het cadaver van de passeïstische filosoof sneller te laten decomposeren.

Hoewel de tentoonstelling onder de auspiciën stond van de leiding van de futuristische beweging ontbrak het werk van de grondleggers.
Op een assemblage van Marinetti na en enkele schilderijen en assemblages die hij samen met Cangiullo bedacht had, werden de schijnwerpers volop gezet op minder bekende volgers en de nieuwe generatie.
Naast werk van de Schmalzigaugs Venetiaanse vrienden Martini en Rossi en van Depero, Prampolini en Sironi, die hij in het atelier van Ballà had leren kennen, kon men er het werk ontdekken van een nieuwe generatie futuristen: Mario Bacchelli, Francesco Cangiullo, Arnaldo Corradini, Ernesto de Fiori, Gino Galli, Ugo Giannattasio, Italo Griselli, Giorgio Morandi, Ottone Rosai, Gino Rossi en Gigiotti Zanini. Sprovieri hing ook twee eigen schilderijen op.[426]

Daarbij werd de tentoonsteling ook voor het eerst opengesteld voor gelijkdenkende internationale artiesten.
Nadat ze eerst resoluut en bijna dictatoriaal de groep gesloten gehouden hadden, zochten Marinetti en Boccioni nu naar allianties binnen de modernistische groep.



Giacomo Balla (1871-1958). *Iridiscent Compenetration*, 1912. Verzameling Galleria Civica d'Arte, Turijn

Alexander Archipenko (1887-1964). *Carrousel-Pierrot*, 1913. Verzameling Salomon Guggenheim Museum, New York

Mina Loy (1882-1966)

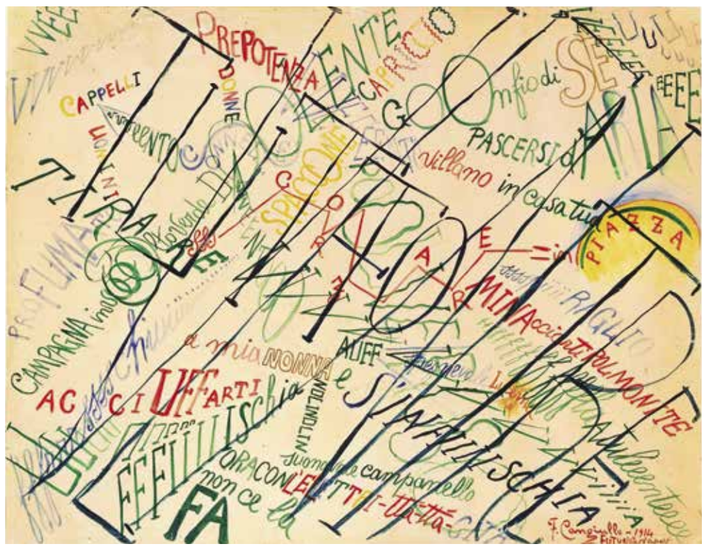
Er waren opvallend geen Franse kunstenaars opgenomen.
Hierdoor ontweek men handig elk mogelijk debat over eventuele schuldplichtigheid van de futuristen aan de kubisten of verwijzing naar de hevige wederzijdse aanvallen van het jaar daarvoor. De daar werkende Russisch-Oekraïnse beeldhouwer Alexander Archipenko bood echter een perfecte schakel met avant-gardistisch Parijs.
In maart 1913 waren Boccioni, Carrà en de jonge Florentijnse schilder Alberto Magnelli, in het zog van Giovanni Papini en Ardengo Soffici, die in de raad van bestuur van *Lacerba* zaten, naar Parijs gereisd. Magnelli had op het *Salon des Indépendants* voor de belangrijke kunstverzameling van zijn vader drie beelden van Archipenko gekocht, waaronder *Carrousel Pierrot* en *De boksers*. Carrà had Sprovieri geschreven om beelden van Archipenko in de tentoonstelling op te nemen.[427] De inzending van Archipenko, die een graag geziene gast was in het Parijse salon van de barones d'Oettingen duidde op een recente toenadering tussen *Lacerba* en het Parijse kunstblad *Les Soirées de Paris*, dat door de barones gefinancieerd werd en waarvan Apollinaire de hoofdredacteur was.
In juni publiceerde *Les Soirées de Paris* een artikel over de ontwikkeling van het futurisme in Rusland en een gedicht van Soffici, die overigens enkele jaren daarvoor nog een relatie met de barones gehad had.
Archipenko toonde bij Sprovieri een studie in kleur voor *Carrousel Pierrot, Natura Morta* en *Ritratto di Signora*. Bij de uitgenodigde Russen bevond zich de reeds iets oudere kunstenaar Nikolaj Kul'bin (1868-1917), die Marinetti in Sint Petersburg had ontmoet en de kunstenaressen Alexandra Exter (1882-1949) en Olga Rozanova (1886-1918).
Exter had nog in Kiev met Archipenko gestudeerd en was ondertussen net als hij een figuur op de Parijse kunstscène, met tentoonstellingen met de *Section d'Or* en op het *Salon des Indépendants*. Rozanova (1886-1918) was de echtgenote van de futuristische dichter Aleksei Kroetsjonych. Marinetti had het koppel in Rusland ontmoet.
Volgens latere uitspraken van Sprovieri zouden ook werken van Michail Larionov en Natalja Goncharova getoond geweest zijn op de tentoonstelling. Zij zouden net in Rome aangekomen zijn voor de voorbereiding van *Le Coq d'Or* van de *Ballets Russes* en het zou te laat geweest zijn om hen nog te vermelden in de catalogus. Hier moet zijn geheugen hem in de steek gelaten hebben vermits het ballet slechts op 24 mei 1914 in premiere ging in Parijs en Diaghilev vervolgens met het ensemble naar Londen reisde voor een reeks opvoeringen in het Drury Lane theatre.[428]
Sprovieri beweerde ook dat er schilderijen van Kandinsky hingen. Hiervan is nergens een spoor terug te vinden en ze werden ook niet in de catalogus vermeld.
Naast van de Russische kunstenaressen hingen op de tentoonstelling ook schilderijen van twee andere vrouwen, de Engelse Mina Loy (1882-1966) en Noord-Amerikaanse Frances Simpson Stevens (1894-1976), die samen een atelier deelden in Firenze.
De spectaculair mooie, in Londen geboren Mina Loy, eigenlijk Mina Gertrude Löwy, was haar verstikkend milieu ontvlucht en had leren tekenen in het *Künstlerinnenverein* in München en daarna aan de Académie Colarossi in Parijs. Ze woonde sinds 1907 in Italië, waar ze deel uitmaakte van de Anglo-Amerikaanse kolonie in Firenze en een onconventioneel leven leidde. In 1913 was ze geboeid geraakt door het futurisme en was ze de maitresse geworden van Marinetti.
Als schrijfster en dichteres werd ze bewonderd door T.S. Eliot en Ezra Pound. In 1914 schreef ze een feministisch manifest.
Na haar verhuis naar New York in 1916 zou ze één van de figuren van het bohémienleven van Greenwich Village worden. Daar ontmoette ze het jaar daarop op een groot bal Arthur Cravan, die nog over Schmalzigaugs inzending op het *Salon des Indépendants* in 1914 geschreven had. De avond was memorabel. Cravan was nadat hij zwaar gedronken had met Picabia en Duchamp, zo aangeschoten dat hij zich tijdens zijn speech uitkleedde en prompt gearresteerd werd. Loy beschreef Cravan als de liefde van haar leven. In januari 1918 volgde ze hem naar Mexico, waar ze huwden, maar uiteindelijk in miserabele omstandigheden moesten leven. Vandaaruit reisde een zwangere Loy naar Argentinië. Cravan moest haar volgen, maar verdween op zee in november 1918.
Ook de in Chicago geboren Frances Simpson Stevens had een flamboyante persoonlijkheid. Zij toonde zich al snel een hevige aanhangster van het futurisme.
Tijdens de Eerste Wereldoorlog keerde ze terug naar Amerika, waar ze in 1917 op de Armory show haar schilderijen tentoonstelde en zich in krantenartikels uitdrukkelijk positioneerde als een 'futuristische' artieste.[429] Van haar werk, waarin volgens de in de kranten afgedrukte afbeeldingen, fabrieken en stations opdoemen, is nauwelijks iets overgebleven, behalve een *Dynamic Velocity of Interborough Rapid Transit Power Station* (Philadelphia Museum of Art).
In 1919 huwde ze in New York met de Russische prins Dimitri Golitzine en trok met hem, in volle Russische burgeroorlog, naar Siberië. In januari 1920 konden ze ternauwernood ontsnappen uit

Frances Simpson Stevens (1894-1976)

Vladivostok, dat door de Bolshevisten veroverd werd. Na een kort verblijf in Tokyo trokken ze naar China waar ze in Shanghai konden inschepen om zo terug naar Boston te reizen. De Amerikaanse 'prinses' kon bij het ontschepen uitgebreid haar avonturen vertellen aan de verzamelde pers.[430]

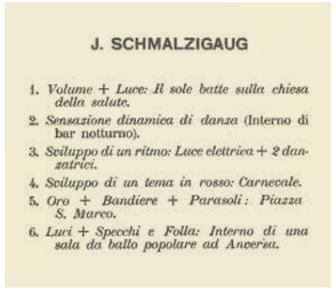
Bij gebrek aan archiefmateriaal blijft het gissen naar de intense contacten die Schmalzigaug in Rome met de artiesten met wie hij samen tentoonstelde, moet gehad hebben.
We weten bijgevolg niet of hij er het gezelschap opzocht van Arnaldo Corradini, bekender geworden als Arnaldo Ginna (1890-1982), die op de tentoonstelling zes werken tentoonstelde en zijn jongere broer, de schrijver Bruno Corra (1892-1976). Gezien hun gemeenschappelijke interesses lijkt dit echter wel waarschijnlijk.
Deze jonge mannen waren de zonen van graaf Tullio Ginnanni Corradini en waren afkomstig van Ravenna. Hun pseudoniemen Ginna en Corra zouden hun ingegeven zijn door Balla.
De adelijke broers, die geïntrigeerd waren door de theosofie, hadden net als Schmalzigaug, nagedacht over de vertaling van atmosferen in non-figuratieve schilderkunst, kleuren en klanken. Voor een beperkte kring hadden zij al eerder geëxperimenteerd met een klankorgel dat kleuren projecteerde. De broers werkten ook aan abstracte films, waarbij ze kleurstippen aanbrachten op onontwikkelde filmrollen. In 1916 zouden ze in samenwerking met Balla en Marinetti een futuristische film maken.

Ongeveer in het midden van de tentoonstelling, op zondagavond 26 april 1914, organiseerden Sprovieri en Folgore in de galerie een *Grande Convegno futurista*.
Temidden van de schilderijen sprak Folgore over de *Dinamica futurista*.
Daarna reciteerden hij, D'Alba en Altomare hun nieuwe vrije verzen en *parole in liberta*.
De avond werd besloten met een groot debat over het futurisme, geleid door Balla en Sprovieri.
Frances Simpson Stevens en Schmalzigaug waren de enige niet-Italianen die met de jongere generatie futuristen Sironi, Galli, Depero, Prampolini en Giannattasio als sprekers aan dit symposium deelnamen.
De inclusie van zijn naam op de affiche die het evenement aankondigde maakt duidelijk dat Schmalzigaug er in enkele maanden tijd in geslaagd was om zich door de kern van het nieuwe futurisme te laten aanvaarden als volwaardig medestrijder.



Francesco Cangiullo. (1884-1977). *Woorden in vrijheid*, 1914. Privéverzameling

Catalogus Galleria Futurista, Rome, april-mei, 1914

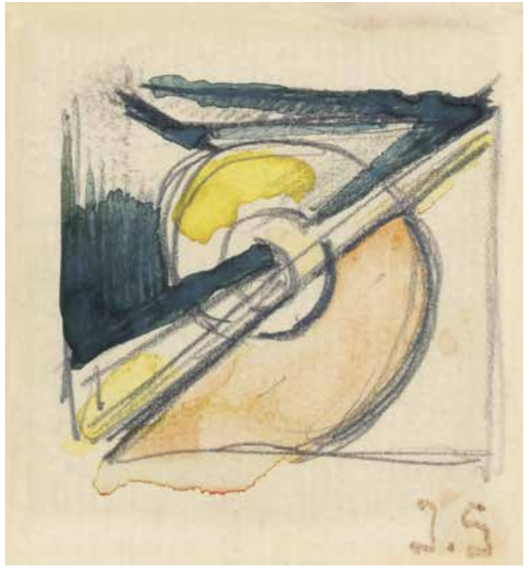


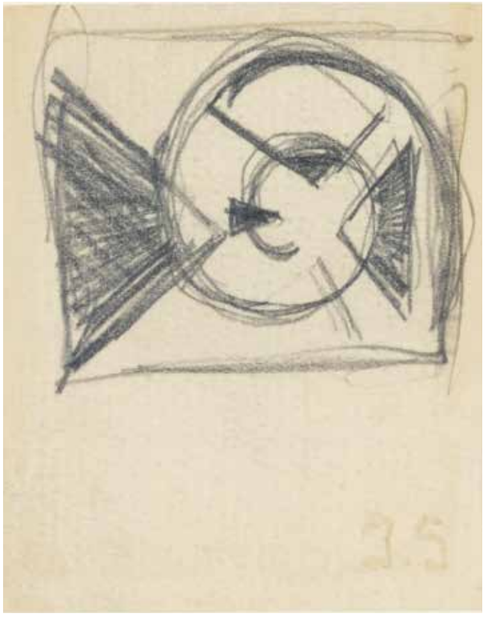
J. SCHMALZIGAUG

1. *Volume + Luce: Il sole batte sulla chiesa della salute.*
2. *Sensazione dinamica di danza* (Interno di bar notturno).
3. *Sviluppo di un ritmo: Luce elettrica + 2 danzatrici.*
4. *Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale.*
5. *Oro + Bandiere + Parasoli: Piazza S. Marco.*
6. *Luci + Specchi e Folla: Interno di una sala da ballo popolare ad Anversa.*

Jules Schmalzigaug. Lijst der tentoongestelde werken in Galleria Futurista Sprovieri, Rome, mei, 1914

Jules Schmalzigaug. *Kleur- en bewegingsstudies*, Venetië, 1914. Verzameling Bern Wery





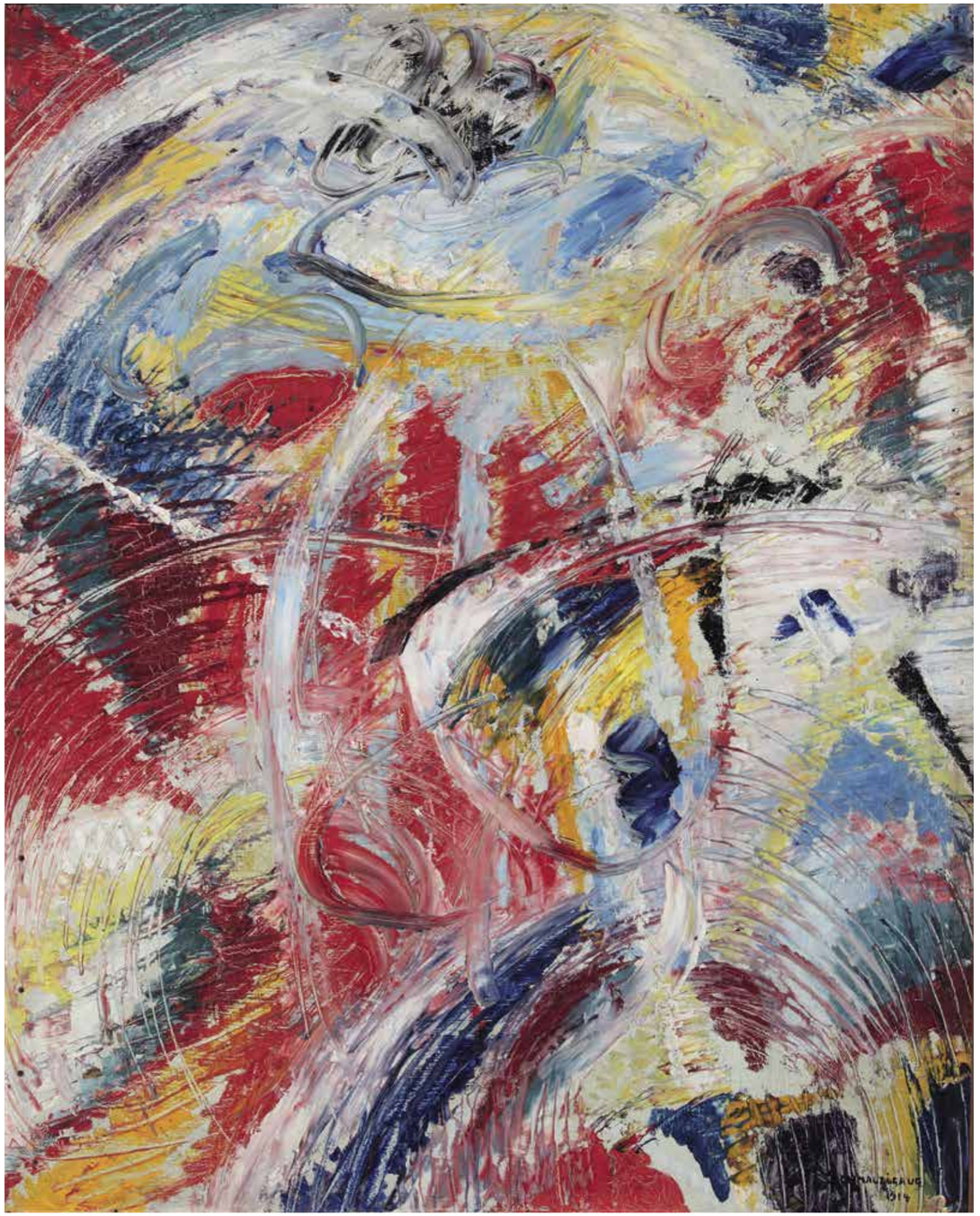
Jules Schmalzigaug. *Kleur- en bewegingsstudies*, Venetië, 1914. Privéverzameling, Schoten

Jules Schmalzigaug
Dynamische uitdrukking van de beweging van een danseres, Venetië, 1914
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Sensazione dinamica di danza - Interno di bar notturno, Venetië, 1913
Dynamische gevoel van de dans - Interieur van een nachtbar, Venetië, 1913
Verzameling Stichting Phoebus, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Volume + Luce: Il sole batta sulla chiesa della Salute. Venetië, 1914
Volume + licht: De zon schijnt op de della Salutekerk, Venetië, 1914
Privéverzameling

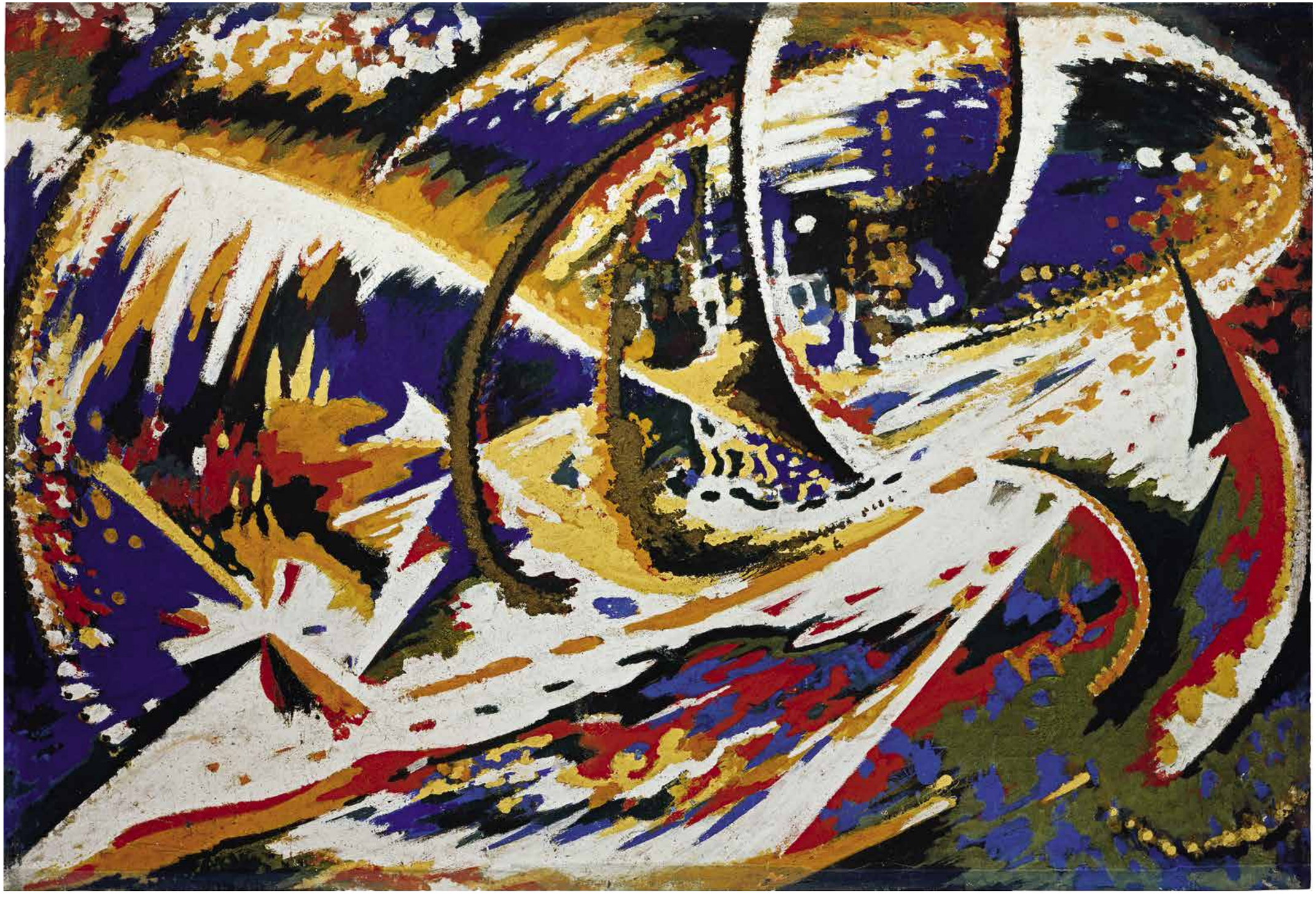
Jules Schmalzigaug
Luci + Specchi e folla: Interno di una sala da ballo popolare ad Anversia, Venetië, 1914
Licht + Spiegels en menigte: Interieur van een populaire balzaal in Antwerpen, Venetië, 1914
Verzameling KMSKA, Antwerpen



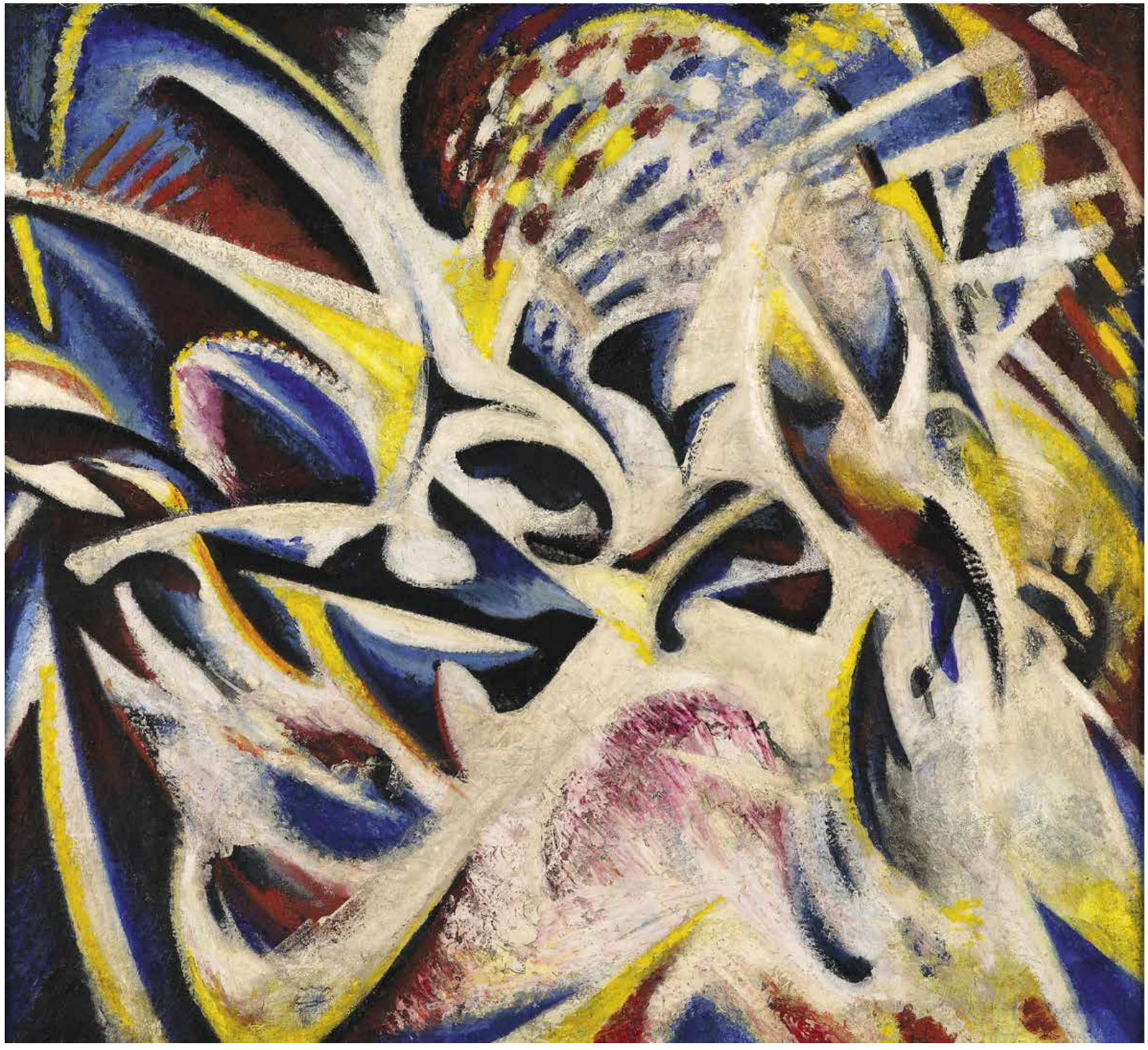
Jules Schmalzigaug
Sviluppo di un tema in rosso: Carnevale, Venetië, 1914
Ontwikkeling van een thema in rood: Carnaval, Venetië, 1914
Vezameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Sviluppo di un ritmo: Luce elettrica + 2 danzatrici, Venetië, 1914
Ontwikkeling van een ritme: Elektrisch licht + 2 danseressen, Venetië, 1914
Verzameling FIBAC, Antwerpen-Berchem

Jules Schmalzigaug
Ambiente di Colori-Forma nel quale si compone una testa di canzonettista, Venetië, 1914
Kleurenorganisatie: Café-concert-omgeving, Venetië, 1914
Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen

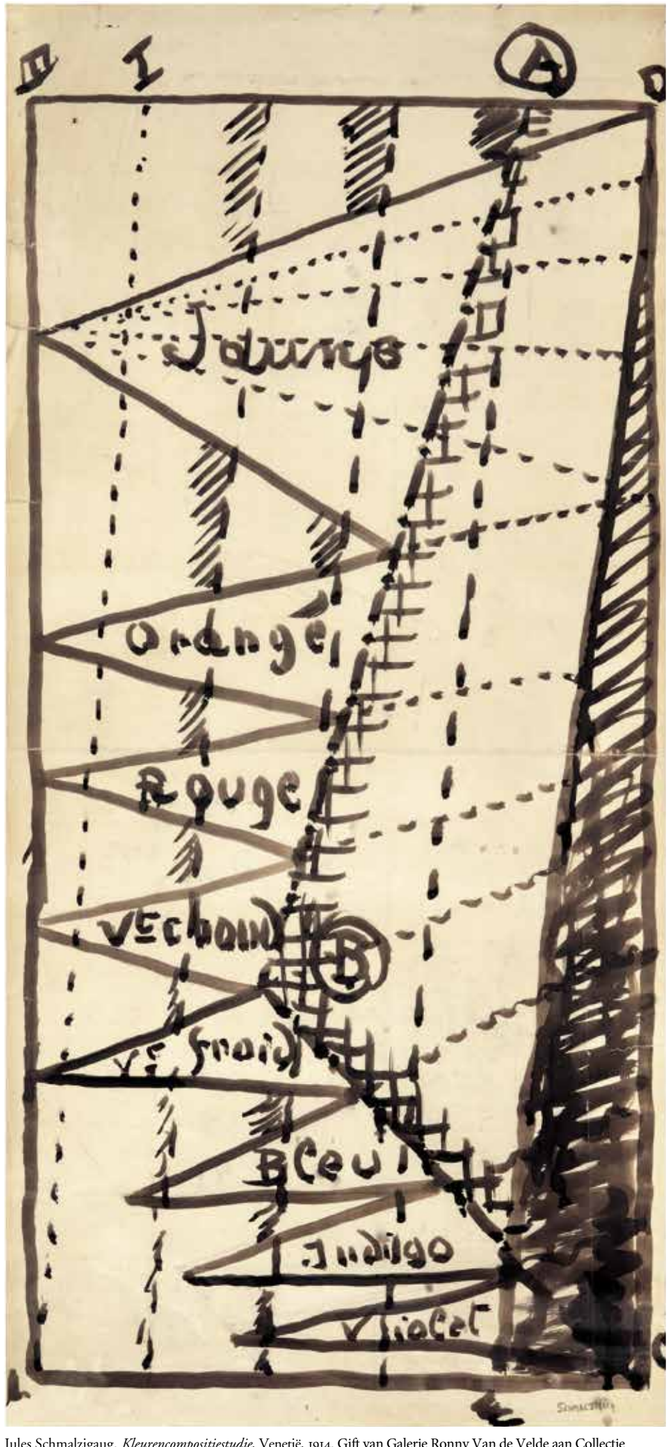


Jules Schmalzigaug
Uitdrukking van snelle beweging (snelheid), Venetië, 1914
Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug
Lichtvormen, Venetië-Den Haag, 1914-1915
Verzameling Roberto Polo, Toledo

Jules Schmalzigaug
Beweging, Stad, Venetië, 1914
Privéverzameling



Jules Schmalzigaug. *Kleurencompositiestudie*, Venetië, 1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

HET PANCHROMISME

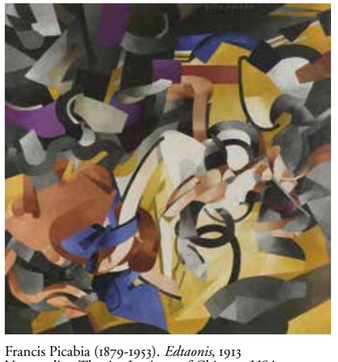
De tentoonstelling bij Sprovieri sloot eind mei.
Schmalzigaug was ondertussen al teruggekeerd naar Venetië. Hij meldde zijn broer dat er in totaal een tiental werken verkocht waren.[431] Hieronder bevonden er zich zeker zeven van Depero, die al in de eerste weken verkocht waren, zodat hij nieuw werk aanvoerde.[432] Schmalzigaug zelf verkocht jammer genoeg niets. 'comme d'habitude, ce sont ceux qui sont sur place qui vendent et par conséquent je n'en suis pas.' [433]
Hij wou nu vooral verder werken. 'Maintenant – ce que font les autres futuristes, je n'en sais pas trop et ne veux pas trop en savoir parce que cela me distrairait. Toujours est-il qu'à Rome ils m'ont reçu avec beaucoup de sympathie et que je m'entendais avec eux sur tous les points. L'essentiel est: chacun pour soi sans Dieu pour tous.'[434]
Wel bleef hij in correspondentie met Balla.[435]
De invloed van diens *Abstracte Snelheid + Geluid*, later in de collectie van Peggy Guggenheim, uitte zich in de kolkende lijnen, het gebruik van wit en het spel van licht en kleur in Schmalzigaugs eigen *Snelheid* (KMSKA).
Hoewel anders van coloriet valt de gelijkenis tussen de twee werken zo op, dat kan vermoed worden dat Schmalzigaug het baseerde op tekeningen die hij in het atelier gemaakt had.
Daarnaast moeten ook uit deze periode tal van kleurenstudies op papier dateren.
Ondertussen werkte hij ook aan een enorm schilderij van negen meter[436], dat hij de titel *Lumière + miroirs + Foule: Intérieur de salle de danse à Anvers* zou geven[437] en dus een grotere of gewijzigde versie moest worden van het schilderij dat hij bij Sprovieri getoond had.

Naast het grote schilderij probeerde Schmalzigaug zijn eigen ideeën over ruimte, licht en kleur, inmiddels verwerkt met de gesprekken op Balla's atelier en in de Galleria Sprovieri, op papier te zetten. Hoewel hij er ter plaatse nooit direct contact mee opgezocht had bleek hij nu ook meer en meer geintrigeerd door de laatste ontwikkelingen van de avant-garde in Parijs.
In *Comoedia* las hij een artikel over het simultanisme van Marc Vromant, waarin grote aandacht werd besteed aan Robert Delaunay en zijn van oorsprong Rusische echtgenote Sonja. Vromant mengde simultanisme en het orfisme van het koppel Delaunay wat door elkaar, maar hij vroeg Herman het nummer onmiddellijk in Parijs te kopen, het te lezen en het dan ook naar Walter in Antwerpen door te sturen.[438]
Schmalzigaug was in Venetië inmiddels ook geabonneerd op *Les Soirées de Paris*, waarin vooral de schilderijen van Picabia hem opvielen, die hij 'briljant' vond.[439]
Hoe belangrijk hij dit nieuwe contact vond met een heel ander Parijs' milieu dan waarin hij zich bewogen had, blijkt ook uit het feit dat hij zijn broer Herman, die er nog studeerde op duidde zijn ideeën en zeker de benaming *Panchromisme* die hij gevonden had voor hem te houden en niet in het openbaar te verspreiden.
Daarnaast was hij ook volledig opgenomen door de ontdekking van de kleurtheorieën van de Amerikaan Ogden Rood. Diens boek *Modern Chromatics, Students' Textbook of Color* uit 1879 was twee jaar later vertaald in het Frans als *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Waarschijnlijk leerde hij het boek kennen in de entourage van Balla in Rome. Het is de grote verdienste geweest van Valerie Verhacks minutieus onderzoek om de directe invloed vast te stellen van Roods theorieën op Schmalzigaugs ideeën. Die is frappant, in het bijzonder in Schmalzigaugs onderscheid tussen 'kleurlicht' (lumière colorante) en 'kleurmaterie' (matière colorante) en de ontdekking van het vermogen van stoffen om in grotere of mindere mate licht te absorberen.[440]
Die ideeën vatte Schmalzigaug samen in twee brieven, die bewaard gebleven zijn en die interessant zijn om in hun geheel overgenomen te worden.

Hij formuleerde zijn gedachten voor het eerst in een lange, gedetailleerde brief aan Herman op 8 juni 1914. Hierin haalde hij, zoals Verhack het uitpluisde, vaak bijna letterlijk Roods vaststellingen aan, evenwel zonder hem uitdrukkelijk te vermelden.[441]
'Moi – dernières conclusions : arriver à la suppression du tableau. Couleurs de la palette = savons et sirops. Arriver à user la Couleur-libre de l'Espace – détacher de la Lumière blanche (qui est Tout) les parties (qui sont couleurs) – Au lieu de peindre tableaux, écrire Partitions d'orchestration coloristes. Arriver à *chiffrer* les sensations coloristes.
Ne pas confondre ce que j'appellerai Panchromisme (attention ne pas divulguer le nom à Paris – copyright!) avec Musique ; aucune ressemblance immédiate – simplement un parallèle.
Parce que : toutes les sensations acoustiques même ordre de vibrations – au contraire, les sensations

Giacomo Balla (1871-1958). *Velocita astratta+rumore*, 1913-1914. Verzameling Guggenheim, New York

Giacomo Balla (1871-1958)
Compenetrazione iridescente, 1912-1913



Francis Picabia (1879-1953). *Edtaonis*, 1913
Verzameling The Art Institute of Chicago, USA

Chromographie: Le cercle chromatique

optiques ordres de vibrations variables : du rouge au violet pur il y a des variations de longueurs d'onde qui furent calculées et exprimées en dix-millionièmes de milimètre ; les chiffres extrêmes sont 7000 pour le rouge et 4059 pour le violet pur. Maintenant il se produit ceci : tandis que, entre les extrêmes de vibrations sonores notre oreille reste toujours impressionnée dans un ordre de proportions dérivant des progressions directes des ondes – la sensation optique est plus sensible pour les changements de longueur d'onde dans les "régions moyennes" du spectre qu'à l'une ou l'autre extrémité – Ceci est un a priori et n'a rien à faire avec mes recherches. Je ne pars pas de données scientifiques mais exclusivement de la sensibilité et de l'intuition, quitte à me vérifier ensuite dans les livres. J'observe et je coordonne des sensations semblables : il y a, dans tout ce que l'on voit autour de soi, des permanences.

En observant les éclairages des music-halls (pourquoi précisément music-halls ? je n'en sais rien, en attendant) – je trouve que la Couleur-Lumière de l'espace ambiant se divise en trois qualités de teintes, qu'il me semble revoir toujours : un bleu froid (comme du cobalt clair et très pur) – un orangé terriblement intense et chaud (que ma palette ne donne pas) et un vert vermineux (celui du cuivre mordu par l'acide nitrique – espèce de glauque, puissant et transparent tendant au bleu. Je baptise ces trois Couleurs - Lumière – Types de manière intensive par des espèces d'onomatopées et je dis:

Bleu = RA orangé = GLOU vert = STRI

Ceci établi, voyons ce que fait ma LUMIERE-AMBIANCE (transparente parce que le composé total de RA-GLOU-STRI). Si je pouvais m'imaginer être un point, sans perception de limites autour de moi, les vibrations de ma lumière ambiance se projetteraient de toutes parts vers (tekenen cirkeltje met daaraan een ovaal).

Mais je me trouve, avec mes yeux et mes sensations optiques, dans la salle qui a ses bornes et qui oppose de continuels obstacles à la volonté de diffusion de ma Lumière-ambiance (je passe outre, pour le moment, sur le fait qu'elle contribue à la créer, indépendamment du pouvoir lumineux des lampes). Parmi ces obstacles il y en a qui absorbent ma couleur-lumière ou lumière ambiance et j'appelle ces éléments qui absorbent les VALEURS-FEUTRE (les valeurs-feutre peuvent être ou bien des ombres ou bien être dans les tissus qui, bien qu'éclairés, luttent avec l'action lumineuse et l'absorbent) Je reprends l'exemple du Music-Hall et je découvre en opposition à la couleur lumière RA-GLOU-STRI, et en proportionnalité avec elle, des couleurs ou des teintes permanentes dans les valeurs-feutre. Je les appelle COULEURS-FEUTRE et je trouve: un bleu de Prusse violacé, un brun rouge et un vert drap de billard (ces désignations de la valeur colorée sont approximatives)

Je baptise mes Couleurs-Feutre :

Bleu-violet	brun rouge	olive
M'NOU	M'GNOU	M'VOU

Voilà extraits du milieu deux "extrêmes de proportionnalités" qui ne seront pas, toutefois, les limites extrêmes de luminosité et d'ombre. Ils représentent chacun dans son ordre, la base médiane pour l'évolution optique dans l'ambiance. Plus, chaque facteur désigné aura son développement en gamme : p. ex RA (le bleu de la Couleur-lumière) représentant une saturation absolue de Bleu-Lumière, pourra se développer en proportions directes vers le clair ou le foncé;

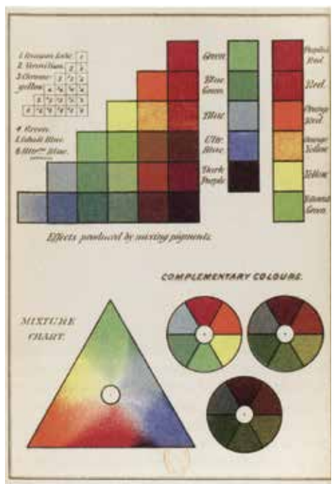
Ex. :

vers le Clair :	RA – Raa :	ra :	rra :	rrraa :
	½ ton plus clair	1 ton plus clair	2 tons plus clairs	3 tons plus clairs
vers le Foncé :	RA - RRA	RRAA	RRAAa	RRA etc

Je te donne ce système à titre d'exemple – car je trouverai certainement un hieroglyphisme plus commode pour les désignations. Ceci n'est qu'un détail.

Essentiel par contre : Si tout ce qui est dans la salle n'avait comme coloration que le noir de vigne et le blanc de zinc ou le gris neutre entre les deux – le calcul de l'orchestration coloriste serait très simple mais le résultat sans saveur.

En effet – suppose un plancher blanc, une table noire mate, sur le tout la Lumière RAGLOUSTRI et les rayons suffisamment distants et diffus pour qu'il ne se produise pas de polarisation. Il arrivera simplement ceci que le plancher blanc attirera également tous les rayons colorés et les refondra, en proportions égales, en lumière blanche – tandis que la surface de la table absorbera également tous les rayons qui se transformeront, sans autres modifications de leurs proportions directes en couleur-feutre c.a.d. qu'ils s'accumuleront. Il n'y aura de phénomène intéressant qu'autour des pieds de la table, parce que ceux-ci (noirs) recoivent reflets de plancher (blanc) et les rayons lumineux apparaîtront là fragmentés : moitié en proie à l'absorbation, moitié intensifiés



Ogden Rood (1831-1902). *Modern Chromatics*, 1879

par le reflet. Je ne sais pas encore si cela représentera, pour chacun, la moitié exacte de sa valeur. (Je note accessoirement que les pieds de la table auront une tendance à être invisibles) Mais le vrai intérêt de la chose réside précisément dans la réalité – c.a.d. que l'on n'aura pas cette neutralisation – mais, au contraire des appels constants des couleurs et de reflets qui transformeront sans cesse la qualité même des Couleurs - Lumière. Et celles-ci se transformeront constamment en Couleurs - Feutre comme ces dernières voudront devenir couleurs- lumière. Mets par ex. un faisan sur la table noire de la 1ière expérience et aussitôt RA-GLOU-STRI se précipitent sur la pauvre bête et la fouillent, la travaillent, la dissèquent pour en faire autre chose – quoi? Un phénomène lumineux. Car le faisan n'existe plus mais, sur la table noire, autour du faisan une lutte de rayons qui se traversent, qui s'entrecroisent, qui lardent le pauvre cadavre et qui s'emparant d'une plume rouge, d'un duvet jaune, se colorent jusqu'à une certaine distance en jaune ou en rouge – ou bleu, ou vert etc … selon les facultés sympathiques ou antipathiques des corps colorés qu'ils heurtent ----

Tout cela n'est pas encore bien clair dans l'exposé et cela demande surtout le développement qui suivra – mais je n'ai pas le temps –

Si ça t'amuse, écris le moi et je te donnerai la suite.'[442]

Paul Signac (1863-1935). *Portret van Félix Fénéon*, 1890-1891
Verzameling MoMA, New York

Ondertussen waren de twee schilderijen die hij tentoongesteld had op het Salon des Indépendants in Parijs terug in Venetië aangekomen.

Nu hij het terugzag vond hij *Gekleurde opzet van een sfeer van een café-concert* te klein. 'Vais le repeindre ; simplifier. Est un des premiers tableaux – ai mieux depuis. Dommage que tu n'aies pas saisi 2d tableau Paris lequel beaucoup mieux: Développement rythmique d'un mouvement de danseuse – Là, dans organisation (sic) de zones chromatiques, un commencement de ce que j'appellerai PANCHROMISME'.

Niet zeker of Herman, zoals hij het hem uitdrukkelijk gevraagd had, Walter zijn brief van de week ervoor wel degelijk had doorgestuurd nam hij opnieuw de pen.

'Je sens très nettement des possibilités, mais ne peux encore les exprimer.

Essentiel ceci : Ce qui est encore considéré PEINTURE (c. à d. toile, panneau, mur + couleurs) sera bientôt suranné. Toute chose que l'on commence à imaginer autrement a virtuellement cessé d'exister. Or – je conçois possibilité dégager couleur libre de l'Espace. Ce qui importe, n'est-ce pas, c'est faire vibrer sensibilité coloriste du spectateur et ce n'est pas de le faire avec les moyens usés jusqu'aujourd'hui.

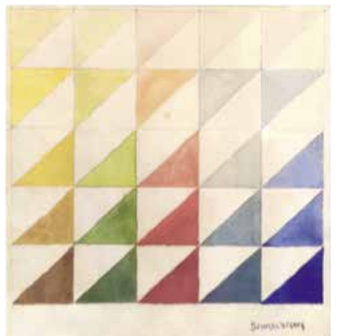
Il faudra remplacer la palette par "l'orgue des faisceaux lumineux."

Au lieu de développer l'idée – je vais prendre le principe à rebours dans un exemple :

Etais dernièrement au Music-Hall ; plan éclairage, un feu de rampe orangé – des faisceaux obliques de lumière blanche (avec prédominance de rayons jaunes) venant des coulisses – enfin, un projecteur du fond de la salle fouillant la scène d'une lumière bleutée laiteuse. Résultat, au moment du lever du rideau : de la clarté sur la scène, rien de plus – Mais une soubrette apparaît, toute en noir : tutu noir, maillot noir aux jambes, un peu de clinquant avec épaules, perruque rouge. Et voici le phénomène : cette mobilité noire évolue au travers des différents faisceaux lumineux et – au passage d'une zone lumineuse à l'autre – ces zones-mêmes se précisent, c.à.d. qu'il se compose et se décompose sans cesse de la lumière blanche en ses parties, qui sont couleurs. La "forme noire mobile" qui est absorbsion (sic) de la lumière blanche, fait naître autour d'elle, en se déplaçant, la recomposition graduelle de cette lumière blanche qui vient d'être absorbée au point x qui est de nouveau absorbée au point y (x et y étant deux points dans l'espace sur la trajectoire du noir mobile) et selon que le point x ou la trajectoire xy se trouveront dans la zone orange ou la zone bleue, ou, surtout, à l'intersection de ces deux zones, il naîtra une inexplicable féerie de couleurs sur ses passages.

Voilà un effet. Pourquoi ne pourrait-on en analysant ses causes, arriver à décomposer et recomposer en sens inverse un effet semblable C A D que sans qu'il n'y ait là un vrai corps noir dans l'espace – entrecroiser de telle manière des faisceaux colorés qu'a leurs points d'intersection il naîtrait une illusion de forme noire ? – J'en parlais hier soir avec un professeur de physique qui ne niait pas, a priori, la possibilité de la chose. Si l'on pouvait résoudre ce problème les conséquences seraient formidables. En effet, s'il était possible de créer dans l'espace une illusion de forme noire par les croisements de rayons lumineux – on pourrait, dans la suite évoquer à même le fluide n'importe quelle forme et créer, par conséquent, la forme vraiment mobile dans l'espace et, en plus, colorée, au lieu de la mobilité fictive en noir et blanc du cinématographe se projetant sur l'écran. - Mais mon but n'est pas de perfectionner le cinématographe – je veux une chose toute autre et je me fais cette allusion que d'une manière accessoire.

Jules Schmalzigaug. *Kleurenstudie*, Venetië, 1914
Verzameling Mu.ZEE, Oostende



Jules Schmalzigaug. *Kleurenstudie*, Venetië, 1914
Verzameling Gheerbrant, Canada/Frankrijk

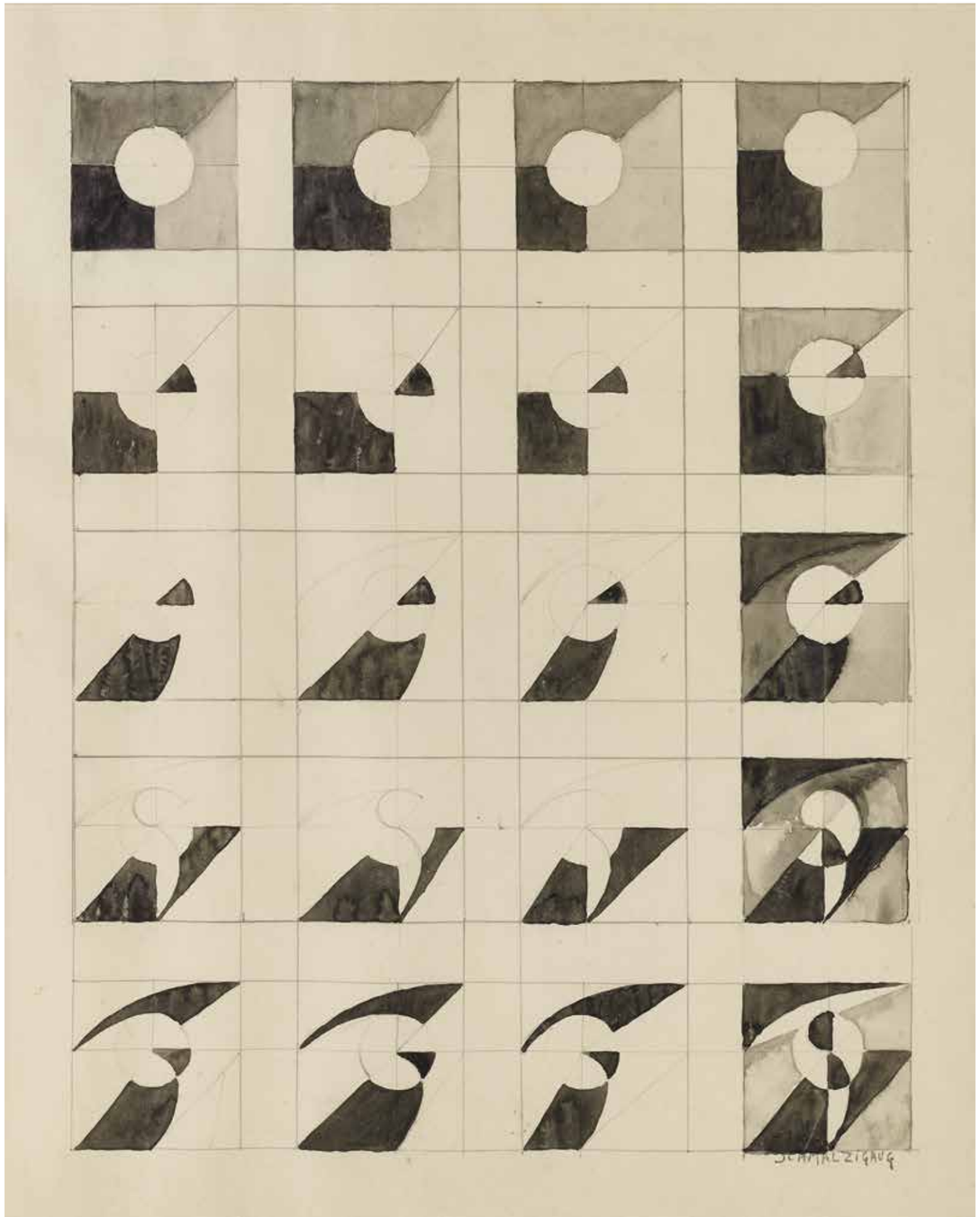
Postkaart van Balla en Canguillio aan Jules Schmalzigaug in Venetië. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Ce que je vise c'est l'orchestration coloriste, c. à d. ordonner d'une manière logique l'émotivité des sensations optiques.
Jusqu'aujourd'hui le colorisme n'a eu que l'importance qu'aurait eue la musique primitive qui n'était qu'accompagnement, soit à la danse, soit à la parole. À un certain moment, il y a de cela à peine deux ou trois siècles, la musique s'est élevée et est devenue une source d'émotions par elle-même.
En peinture, notre époque actuelle nous a révélé l'inutilité d'un tas de bagages qui lui pèsent et que les futuristes travaillent à jeter par dessus bord. On ne peint plus de madones ou de martyres et cependant les tableaux représentant ces objets continuent à intéresser ; on explique cet intérêt par la "valeur d'art" qui est étrangère à la chose représentée. Eh bien, si la valeur d'art est étrangère à la chose représentée, pourquoi remplace-t-on aujourd'hui les madones et les martyres par des aspects de paysage, par des plaidoiries sociales, par des jambons de modèles dans des parterres de fleurs, par des effigies de M. X et de Mme Y, par les plats d'oranges et de citrons etc etc etc. Toutes ces re-présentations, ces re-créations sont oiseuses et le seul intérêt qu'on retienne, en dernière analyse, est que cela peut être plus ou moins agréable de couleur. Dès lors – bazardons une bonne fois le superflu – qu'arrive-t-il ? … l'on voit alors que ce "plus ou moins agréable de couleur" n'est encore que peu de chose, un vague barbarisme intuitif et que cela demande à être étudié et compris selon ses propres lois, qui existent, mais qui ne furent pas encore formulées. En ce moment, période transitoire, je peins encore sur toile – mais au lieu de représenter les valeurs lumineuses sur les formes – je distribue sur la toile de grandes taches de couleur, qui absorbent ou rejettent la lumière et agissent ainsi sur l'œil par concordance simultanée. Je peins à l'aide de la lumière blanche qui est devant le tableau. Cela est un acheminement vers le but visé.'[443]

Na het schandaal van het jaar daarvoor had graaf Filippo Grimani, voorzitter van de Biënnale ervoor gezorgd dat Barbantini in 1914 geen nieuwe jongerententoonstelling kon organiseren. Martini en Rossi konden ook niet op de nieuwe Biënnale exposeren.
Als tegenzet bekwam Martini van de *Société des Grands Hôtels* dat een grote zaal in het sjieke *Excelsior Palace* op de Lido ter beschiking gesteld werd van een *Mostra dei Rifiutati*. Hier was onder andere werk te zien van Martini, Mauroner, Rossi en Springolo.
Hoewel Barbantini hem het jaar daarvoor voorgesteld om deel te nemen aan de volgende jongerententoonstelling hing er niets van Schmalzigaug op de Lido. Waarschijnlijk beperkte men zich tot de kunstenaars die de selectie voor de Italiaanse sectie van de Biënnale niet gehaald hadden. Door de veelheid en verscheidenheid van de werken werd de expositie niet de vuistslag tegen de Biënnale die ze gehoopt had te zijn.[444]

Schmalzigaug volgde intussen lessen jiou-jitsou bij een Japanner, die leraar was aan de Venetiaanse Handelsschool.
Die had hem meegedeeld dat er in Japanse artistieke kringen grote interesse bestond voor het futurisme. Vermits hij aanleg had tot tekenen en schilderen vroeg hij de schilder hem als wederdienst te introduceren in de kunst. Schmalzigaug leerde bij hem ook wat Japans.[445]

Op 28 juni 1914 werden aartshertog Franz Ferdinand, troonopvolger van het Oostenrijks-Hongaarse rijk en zijn echtgenote tijdens een officieel bezoek aan Sarajevo doodgeschoten door de jonge Bosnisch-Servische student Gravilo Princip.
De aanslag in het verre Sarajevo leek de aristocratische badgasten op de Lido niet te verontrusten. Zij lieten zich verwennen in het Hotel des Bains en het Excelsior of in de grote hotels in de stad, genoten 's avonds van de orkestmuziek op de terrassen van Lavena, Florian en Quadri.
Venetië feestte verder.
Eind juli begon de situatie echter te escaleren.
Op 28 juli 1914, precies een maand na de aanslag verklaarde Oostenrijk-Hongarije de oorlog aan Servië. Servië genoot de steun van Tsaristisch Rusland, het Duitsland van Kaiser Wilhelm was een bondgenoot van de Habsburgse keizer Frans Jozef.
Een heel systeem van militaire allianties trad nu in werking, waarbij Europa in enkele dagen in een tot dan nooit geziene oorlog verwikkeld geraakte.



Jules Schmalzigaug. *Compositiestudies*, Venetië, 1914. Verzameling Stichting Musae-verzameling Rudy Joseph, Bredene

Le 8 juin 1914

Mon cher Herman — Mais oui — tu as raison — je n'envoie pas la poste. Si j'ai répondu aux questions que me posait Geiger — c'est parce qu'il voulait faire un article sur moi — mais broosse — il n'y a rien jugé du tout. En ce moment il note tout Venise sur son calepin et il est un peu en froid avec moi parce que je l'ai traité publiquement de ... passéiste. Evidemment, je continue : être décoré + être diplômé par l'Académie + écrire Mai la Basquaise + fouiller dans les archives pour retrouver la couronne de marquis de ses ancêtres (armes Lucini, vitrail etc..), tout cela = passéisme. S'il n'est pas content, je peux lui faire cadeau d'une vieille brosse pour l'usage recommandé dans ce cas.

Moi — dernières conclusions : arriver à la suppression du tableau. Couleurs de la palette = savons et sirops. Arriver à user la Couleur-Lumière de l'Espace — détacher de la Lumière blanche (qui est tout) les parties (qui sont couleurs). — Au lieu de peindre tableaux, écrire Partitions d'orchestrations coloristes. Arriver à chiffrer les sensations coloristes.

Ne pas confondre ce que j'appellerai Panchromisme (attention, ne pas divulguer le nom à Paris - copyright !) avec Musique ; aucune ressemblance "immédiate" — simplement un parallèle.

Parceque : toutes les sensations acoustiques, même ordre de vibrations — au contraire, les sensations optiques ordres de vibrations variables : du rouge au violet pur il y a des variations de longueurs d'onde qui furent calculées et exprimées en dix-millionièmes de millimètre ; les chiffres extrêmes sont 4000 pour le rouge et 4059 pour le violet pur. Maintenant il se produit ceci : tandis que, entre les extrêmes de vibrations sonores notre oreille reste toujours impressionnée dans un ordre de proportions dérivant des progressions diverses des ordres — la sensation optique est plus sensible pour les changements de longueur d'onde dans les régions moyennes du spectre qui à l'une ou l'autre extrémité. — Ceci est un apriori et n'a rien à faire avec mes recherches. Je ne pars pas de données scientifiques mais exclusivement de la sensibilité et de l'intuition, quitte à me vérifier ensuite dans les livres. J'observe et je coordonne des sensations semblables : il y a, dans tout ce que l'on voit autour de soi, des permanences. En observant les éclairages des music-halls (pourquoi précisément music-halls ? je n'en sais rien, en attendant) — je trouve que la Couleur-Lumière de l'espace ambiant se divise en trois qualités de teinte, qui il me semble revoir toujours : un bleu froid (comme du cobalt clair et très pur) — un orangé terriblement intense — et chaud (que ma palette ne donne pas) et un

Jules Schmalzigaug. Brief aan Herman over het Panchromisme, Venetië, 8.6.1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

2) vert venimeux (celui du cuivre mordu par l'acide nitrique — espèce de glauque ~~[illegible]~~, puissant et transparent tendant plus au bleu qu'au jaune). Je baptise ces trois Couleurs-Lumière-Types de manière intuitive par des espèces d'onomatopées et je dis :

bleu = RA orangé = GLOU vert = STRI

Ceci établi, voyons ce que fait ma LUMIÈRE-AMBIANCE (transparente parceque le composé total de RA-GLOU-STRI). Si je pouvais m'imaginer être un point, sans perception de limites autour de moi, les vibrations de ma lumière ambiance se projetteraient de toutes parts vers ∞. Mais je me trouve, avec mes yeux et mes sensations optiques, dans la salle qui a ses bornes et qui oppose de continuels obstacles à la volonté de diffusion de ma Lumière-Ambiance (je passe outre, pour le moment, sur le fait qu'elle contribue à la créer, indépendamment du pouvoir lumineux des lampes). Parmi ces obstacles il y en a qui absorbent ma couleur-lumière ou lumière-ambiance et j'appelle ces éléments qui absorbent les VALEURS-FEUTRE. [Les valeurs-feutre peuvent être ou bien des ombres ou bien être dans des tissus qui, bien qu'éclairés, luttent avec l'action lumineuse et l'absorbent.] Je reprends l'exemple du Music-Hall et je découvre en opposition à la Couleur Lumière RA-GLOU-STRI, et en proportionnalité avec elle, des couleurs ou des teintes permanentes dans les valeurs-feutre. Je les appelle COULEURS-FEUTRE

et je trouve : un bleu de Prusse violacé, un brun rouge et un vert drap de billard (ces désignations de la valeur colorée sont approximatives)

Je baptise mes Couleurs-Feutre :

bleu-violet :	brun-rouge :	Olive :
M'NOU	M'GNOU	M'VOU

Voilà extraits du milieu deux „extrêmes de proportionnalités" qui ne seront pas, toutefois, les limites extrêmes de luminosité et d'ombre. Ils représentent, chacun dans son ordre, la base médiane pour l'évolution optique dans l'ambiance. Plus, chaque facteur désigné aura son développement en gamme ; p. ex. RA (le bleu de la Couleur-Lumière), représentant une saturation absolue de Bleu-Lumière, pourra se développer en proportions directes vers le clair ou le foncé ;

Ex.: vers le Clair : RA - { Ra | ra | rra | rraa etc...
½ ton plus clair | 1 ton plus clair | 2 tons plus clairs | 3 tons plus clairs

vers le Foncé : RA - { RRA | RRAA | RRAAa | RRRA etc...

Je te donne ce système à titre d'exemple — car je trouverai certainement un hiéroglyphisme plus commode pour les désignations. Ceci n'est qu'un détail.

Essentiel par contre : Si tout ce qui est dans la salle n'avait comme coloration que le noir de vigne et le blanc de zinc ou le gris neutre entre les deux — le calcul de l'orchestration coloriste

Jules Schmalzigaug. Brief aan Herman over het Panchromisme, Venetië, 8.6.1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

3/ Serait très simple mais le résultat sans saveur. En effet – suppose un plancher blanc, une table noire mate, sur le tout la Lumière RAGLOUSTRI et les rayons suffisamment distants et diffus pour qu'il ne se produise pas de polarisation. Il arrivera simplement ceci que le plancher blanc attirera également tous les rayons colorés et les refondra, en proportions égales, en lumière blanche – tandis que la surface de la table absorbera également tous les rayons qui se transformeront, sans autres modifications de leurs proportions diverses, en Couleurs-Fenêtre, c'è.d. qu'ils s'annuleront. Il n'y aura de phénomène intéressant qu'autour des pieds de la table, parce que ceux-ci (noirs) reçoivent reflets du plancher (blanc) et les rayons lumineux apparaîtront là fragmentés : moitié en proie à l'absorption, moitié intensifiés par le reflet. Je ne sais pas encore si cela représentera, pour chacun, la moitié exacte de sa valeur. (Je note accessoirement que les pieds de la table auront une tendance à être invisibles.)

Mais le vrai intérêt de la chose réside précisément dans la réalité – c'è.d. que l'on n'aura pas cette neutralisation – mais, au contraire des appels constants de couleurs et de reflets qui transformeront sans cesse la qualité même des Couleurs Lumière. Et celles-ci se transformeront constamment en Couleurs-Fenêtre

Comme ces dernières seront devenir Couleurs-Lumière. Mets par ex. un faisan sur la table noire de la 1ère expérience et aussitôt RA-GLOU-STRI se précipitent sur la pauvre bête et la fouillent, la travaillent, la disséquent pour en faire autre chose – quoi ? Un phénomène lumineux. Car le faisan n'existe plus mais, sur la table noire, autour du faisan, une lutte de rayons qui se traversent, qui s'entrecroisent, qui lardent le pauvre cadavre et qui, s'emparant d'une plume rouge, d'un duvet jaune, se colorent jusqu'à une certaine distance en jaune ou en rouge – ou bleu, ou vert etc.. selon les facultés sympathiques ou antipathiques des corps colorés qu'ils heurtent ——

Tout cela n'est pas encore bien clair dans l'esprit et cela demande surtout le développement qui suivra – mais je n'ai pas le temps — Si ça t'amuse, écris le tout et je te donnerai la suite. — Envoie cette lettre à Walter pour qu'il sache de quoi je m'occupe. En attendant, commencé grand tableau : 9 m.²

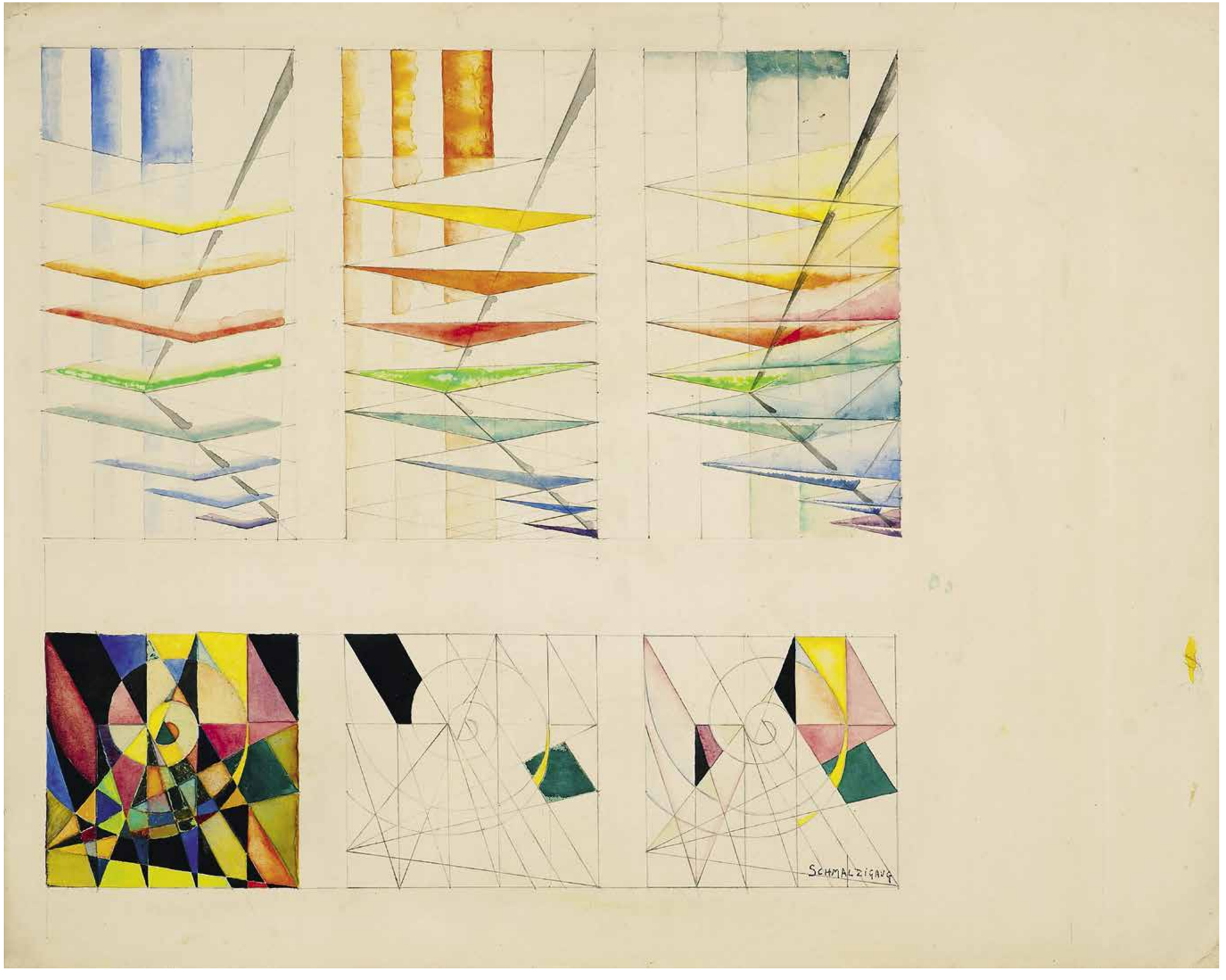
Important : Acheter et lire Comoedia, mardi 2 juin – article : La peinture simultaniste et envoyer ensuite à Walter. ——

Donne moi des nouvelles Tibi Jules

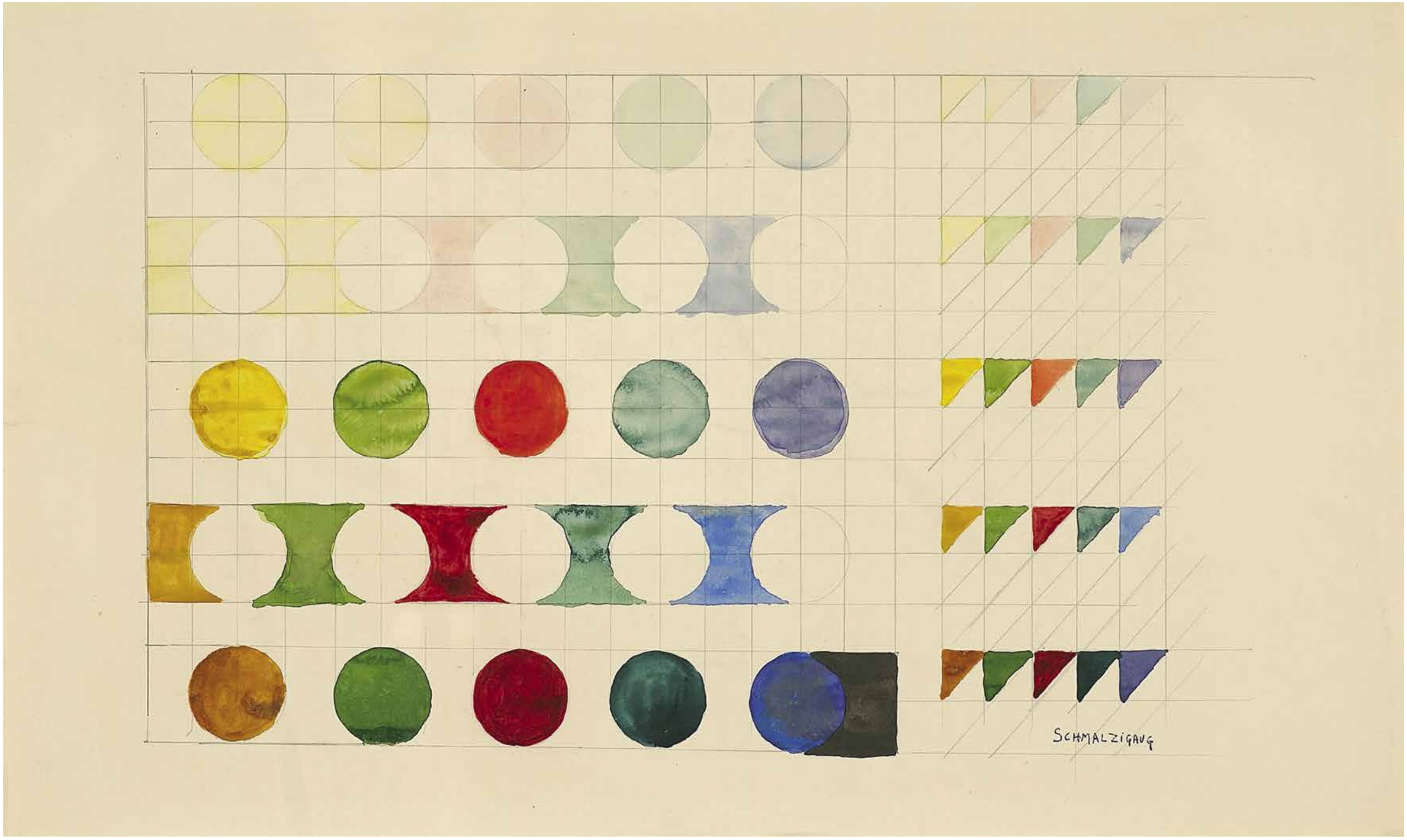
Jules Schmalzigaug. Brief aan Herman over het Panchromisme, Venetië, 8.6.1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Kleuren- en bewegingsstudie*, Venetië, 1914. Verzameling Willem Verlinden, Aarschot

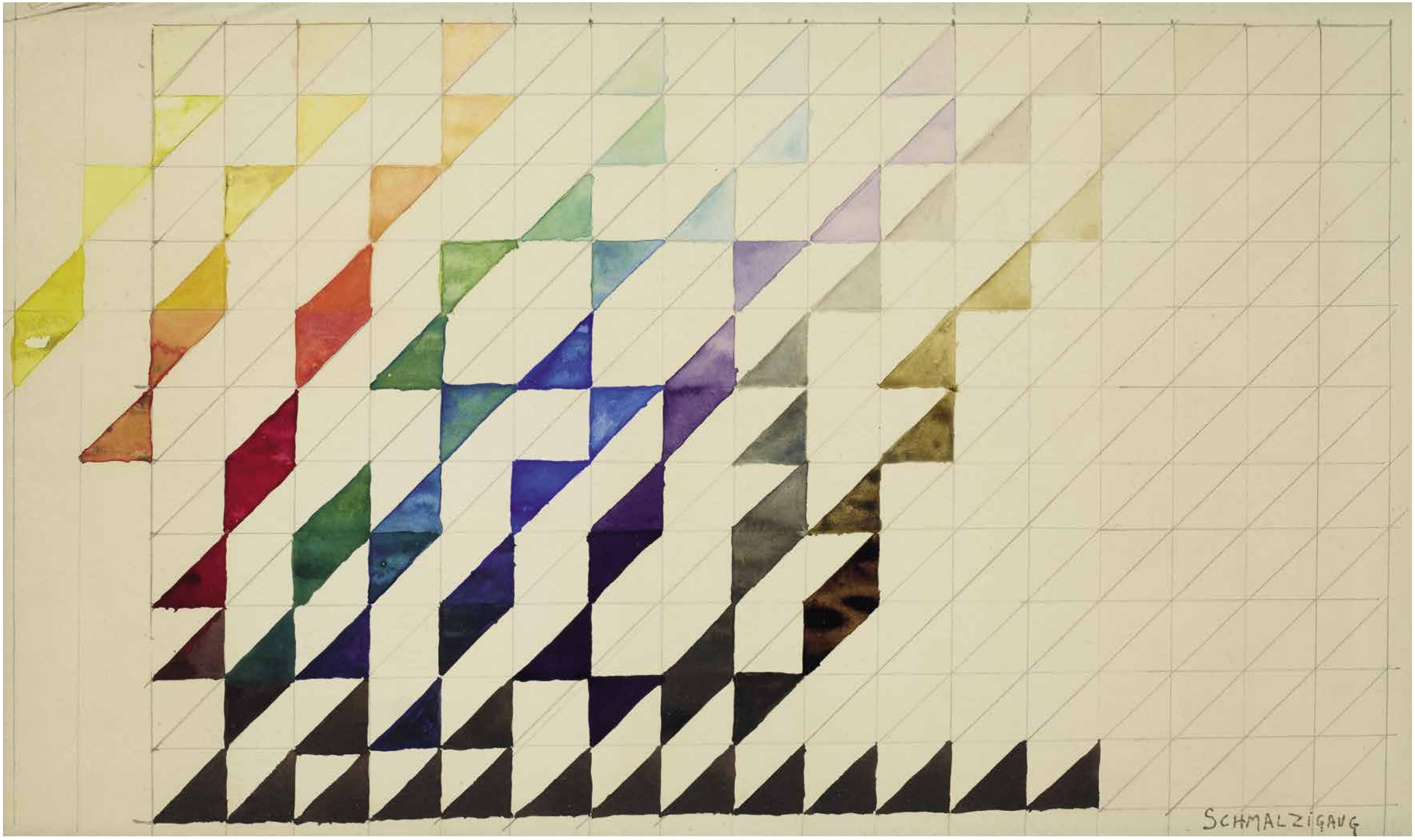
Jules Schmalzigaug. *Kleuren- en bewegingsstudie*, Venetië, 1914. Privéverzameling, Antwerpen



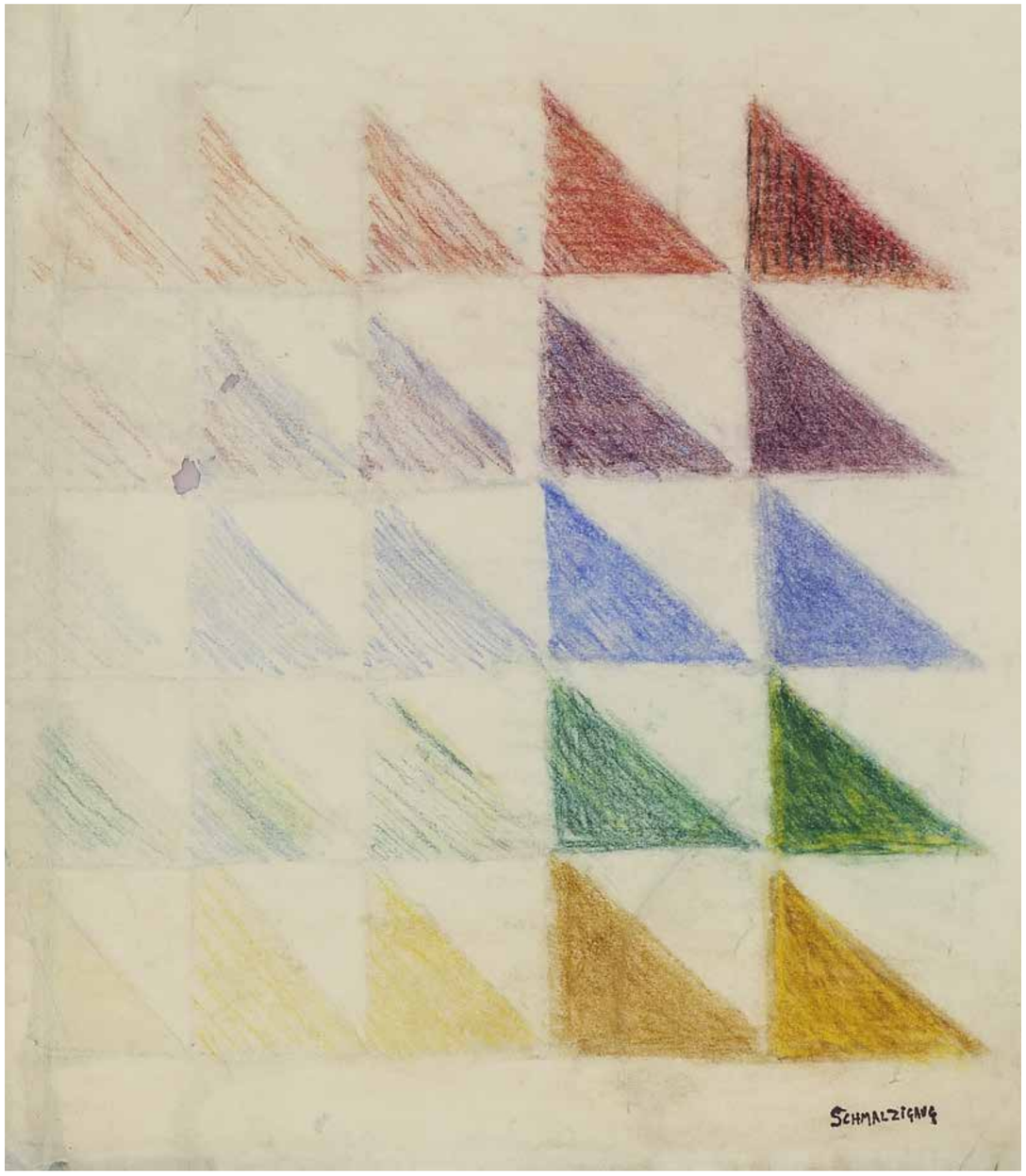
Jules Schmalzigaug
Kleuren- en bewegingsstudie, Venetië, 1914
Verzameling Willem Verlinden, Aarschot



Jules Schmalzigaug. *Kleurenstudie*, Venetië, 1914. Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *Kleurenstudie*, Venetië, 1914. Verzameling Mu.ZEE, Oostende



Jules Schmalzigaug. *Kleurenstudie* (verso: *Stilleven*, 1913), Venetië, 1914. Verzameling FIBAC, Antwerpen

16 juin 1914

Cher Walter –

Merci lettre – As raison pour Tableau Café Concert – trop petit. Viens de le revoir (rentré de Paris) – vais le reprendre : simplifier. Est un des premiers tableaux – mieux depuis. Dommage que tu n'aies pas saisi 2e Tableau Paris – lequel beaucoup mieux : „Développement rythmique d'un mouvement de danseuse". – Là, dans organisation de zones chromatiques, un commencement de ce que j'appellerai PANCHROMISME.

As-tu reçu lettre écrite à Herman ? – lui ai dit de la faire suivre.

Pas très clair encore, tout cela – mais je cherche : Je sens très nettement des possibilités, mais ne peux encore les exprimer.

Essentiel ceci : Ce qui est encore considéré PEINTURE (c.-à-d. toile, panneau, mur + couleurs) sera bientôt suranné. Toute chose que l'on commence à imaginer autrement a virtuellement cessé d'exister.

Or – je conçois possibilité dégager Couleurs Libre de l'Espace. Ce qui importe, n'est-ce pas, c'est faire vibrer sensibilité coloriste du spectateur ; et ce n'est pas de le faire avec les moyens usés jusqu'aujourd'hui.

Il faudra remplacer la palette par „l'orgue des faisceaux lumineux".

Au lieu de développer l'idée – je vais prendre le principe à rebours dans un exemple :

Etais dernièrement au Music Hall ; plan éclairage : un feu de rampe orangé – des faisceaux obliques de lumière blanche (avec prédominance de rayons jaunes)

Jules Schmalzigaug, brief aan Walter Schmalzigaug over het Panchromisme, 16.6.1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

venant des coulisses – enfin, un projecteur du fond de la salle fouillant la scène d'une lumière bleutée, laiteuse. Résultat, au moment du lever de rideau : de la clarté sur la scène, rien de plus. – Mais une soubrette apparaît, toute en noir : tutu noir, maillot noir aux jambes, un peu de clinquant aux épaules, perruque rouge. Et voici le phénomène : cette matière noire évolue au travers des différents faisceaux lumineux et – au passage d'une zone lumineuse à l'autre – les zones-mêmes se précisent – c.à.d. qu'il se compose et se décompose sans cesse de la lumière blanche en ses parties, qui sont couleurs. La forme noire mobile" qui est Absorption de la lumière blanche, fait naître autour d'elle, en se déplaçant, la recomposition graduelle de cette lumière blanche qui vient d'être absorbée au point x, qui est de nouveau absobée au point y (x et y étant deux points dans l'espace sur la trajectoire du noir mobile) et, selon que le point x ou la trajectoire x y se trouvent dans la zone orange ou la zone bleue, ou, surtout, à l'intersection de ces deux zones, il naîtra une inexplicable féerie de couleurs sur ces passages.

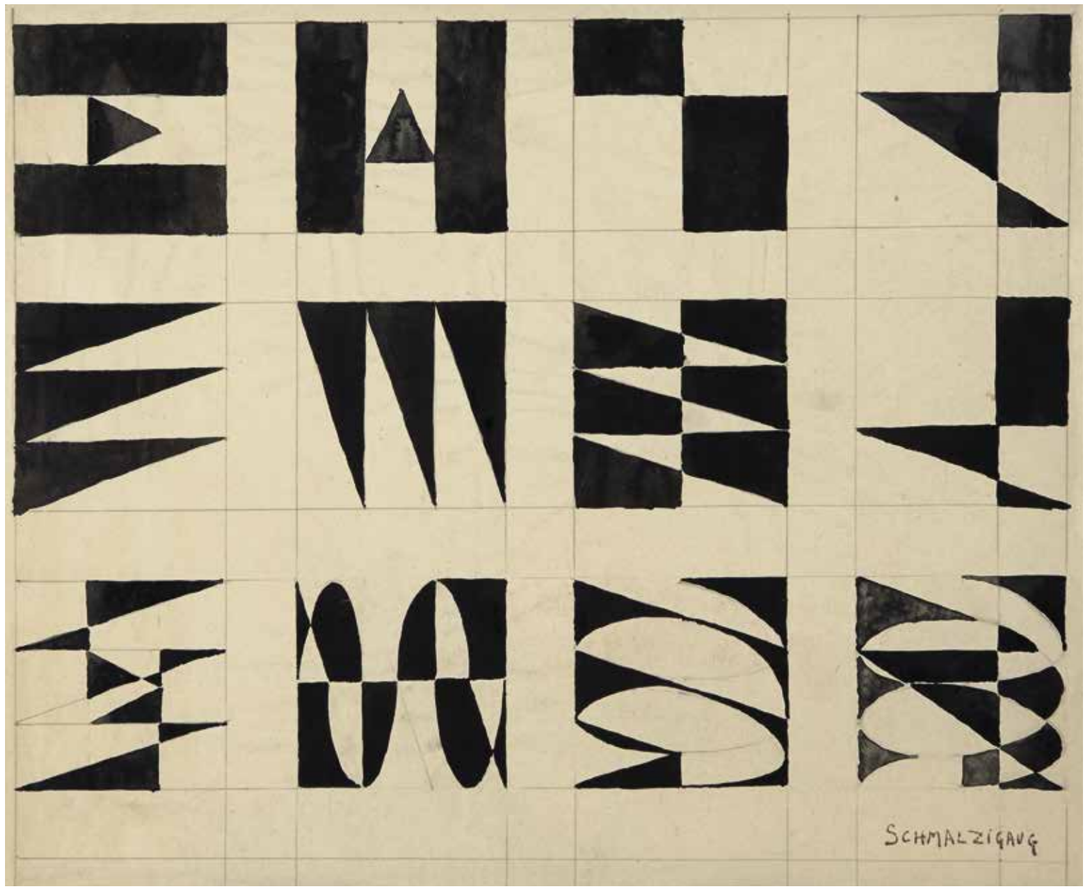
Voilà un effet. Pourquoi ne pourrait-on, en analysant ses causes, arriver à décomposer et recomposer en sens inverse un effet semblable? C.a.d. que sans qu'il y ait là un vrai corps noir dans l'espace – entrecroiser de telle manière des faisceaux colorés qu'en leurs points d'intersection il naîtrait une illusion de forme noire ? – J'en parlais hier soir avec un professeur de physique qui ne niait pas, a priori, la possibilité de la chose. Si l'on pouvait résoudre ce problème les conséquences seraient formidables. En effet, s'il était possible de créer dans l'espace une illusion de forme noire par les croisements de rayons lumineux – on pourrait, dans la suite évoquer à même le fluide n'importe quelle forme et créer, par conséquent, la forme vraiment mobile dans l'espace" et, en plus, colorée, au lieu de la mobilité fictive et noir et blanc du cinématographe se projetant sur l'écran. – Mais mon but n'est pas de perfectionner le cinématographe – je veux une chose toute autre et je ne fais cette allusion que d'une manière accessoire. ——— Ce que je vise c'est l'orchestration colorisée, c.à.d. donner d'une manière logique l'émotivité des sensations optiques. Jusqu'aujourd'hui le colorisme n'a eu que l'importance qu'aurait eue la musique primitive qui n'était qu'accompagnement, soit à la danse, soit à la parole. A un certain moment, il y a de cela à peine deux ou trois siècles, la musique s'est élevée et est devenue une source d'émotions par elle-même. – En peinture, notre époque actuelle nous révèle l'inutilité d'un tas de bagages qui lui pèsent et que les futuristes travaillent à jeter par dessus bord. On ne peint plus de madones ou de martyres et cependant les tableaux représentant ces objets continuent à intéresser ; on explique cet intérêt par la "valeur d'art" qui est étrangère à la chose représentée. Eh bien, si la valeur d'art est étrangère à la chose représentée, pourquoi remplacer-on aujourd'hui les madones et les martyres par des aspects de paysage

Jules Schmalzigaug. Brief aan Walter Schmalzigaug over het Panchromisme, 16.6.1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

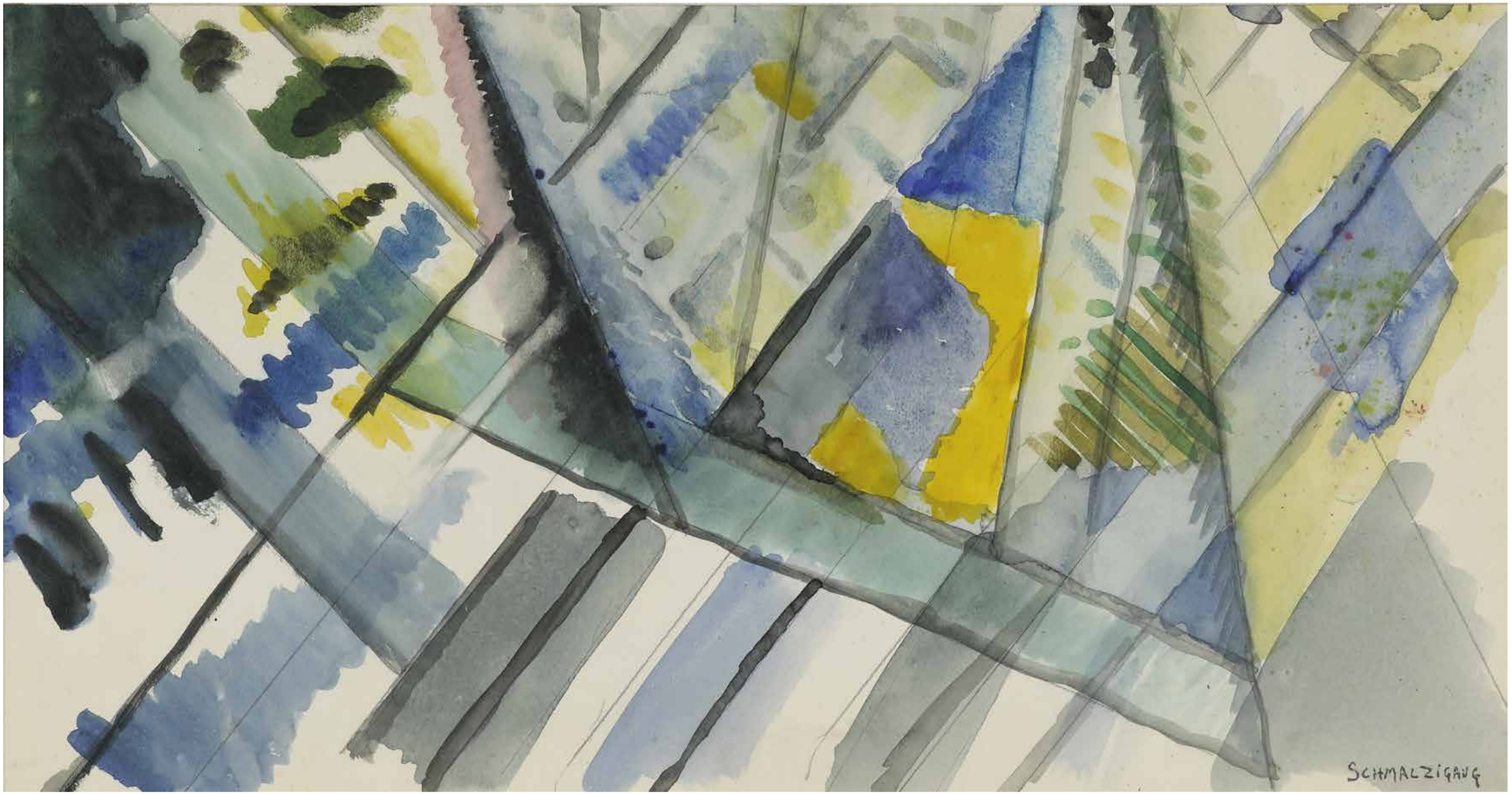
par des plaidoiries sociales, par des jambons de modèles dans des parterres de fleurs, par des effigies de M. X et de Mme Y, par des plats d'oranges et de citrons etc etc etc.
Toutes ces re-présentations, ces re-créations sont oiseuses et leur seul intérêt qu'on retienne, en dernière analyse, est que cela peut être plus ou moins agréable de couleur. Dès lors - bagatelles une bonne fois le superflu - qu'arrive-t-il ? Sur l'on voit alors que ce "plus ou moins agréable de couleur" n'est encore que peu de chose, un vague balbutiement intuitif et que cela demande à être étudié et compris selon ses propres lois, qui existent, mais qui ne furent jamais encore formulées. — En ce moment, période transitoire, je peins encore sur toile - mais au lieu de représenter les valeurs lumineuses sur les formes - je distribue sur la toile de grandes taches de couleur, qui absorbent ou rejettent la lumière et agissent ainsi sur l'oeil par concordance simultanée. Je peins à l'aide de la lumière blanche qui est devant le tableau. Cela est un acheminement vers le but visé.

Maintenant - ce que font les autres futuristes, je n'en sais pas trop et ne veux pas trop en savoir parce que cela me distrairait. Toujours est-il qu'à Rome ils m'ont reçu avec beaucoup de sympathie et que je m'entendais avec eux sur tous les points. L'essentiel est : chacun pour soi sans rien pour tous. L'exposition de Rome est fermée et il y a encore une dizaine d'oeuvres vendues - mais - comme d'habitude, ce sont ceux qui sont sur place qui vendent et par conséquent je n'en suis pas — J'entretiens des rapports par lettres avec Balla, un des futuristes de Rome qui fut initiateur du mouvement et beau-

Jules Schmalzigaug. Brief aan Walter Schmalzigaug over het Panchromisme, 16.6.1914. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *Compositiestudies*, Venetië, 1914. Privéverzameling, België



Jules Schmalzigaug. *Compositie*, Venetië, 1914-1915. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Compositie*, Venetië, 1914-1915. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Compositie*, Venetië, 1914-1915. Verzameling Harold 't Kindt Fine Art, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Compositie*, Venetië, 1914. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Compositie*, Venetië, 1914-1915. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules en Walter Schmalzigaug op bezoek bij de heer en mevrouw Delbeke, Scheveningen, 1916. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

BALLINGSCHAP IN NEDERLAND DEN HAAG, 1914-1916

Heel het zorgvuldig door Schmalzigaug opgebouwde futuristische netwerk viel in het midden van de zomer van 1914 als een kaartenhuis in elkaar.
Op 4 augustus 1914 vielen de troepen van de Duitse keizer Wilhelm België binnen.
Italië maakte door verdragen in feite deel uit van een Triple Alliantie met Duitsland en Oostenrijk-Hongarije, maar hield zich voorlopig afzijdig.

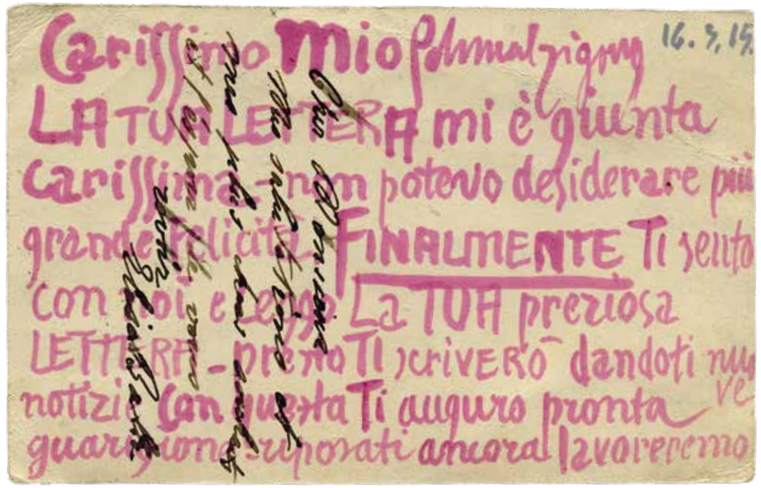
Het is niet duidelijk wanneer hij precies naar België terugkeerde.
Walter herinnerde zich op het einde van de jaren 1960, dus een halve eeuw later, dat zijn broer dadelijk Venetië verliet en zijn appartement met atelier sloot.[446]
In het archief van Schmalzigaug bevindt zich een kaartje dat Balla en Cangiullo nog op 21 september 1914 stuurden naar zijn adres op de Fondamente Soccorso.
Was Schmalzigaug op dat ogenblik nog in Venetië en meende hij dat de Duitse opmars in zijn land nog kon gestuit worden? Of werd het kaartje hem vanuit Italië doorgestuurd naar Antwerpen of Nederland?
Dat Schmalzigaug de Dogenstad toch inderhaast moet verlaten hebben blijkt uit het feit dat hij zijn schilderijen en inboedel, waaronder zijn kunstwerken[447] achterliet. Hoeveel hij in zijn koffers aan tekeningen en kleinere werken heeft kunnen meenemen en of misschien later nog schilderijen uit Italië werden opgestuurd, is onduidelijk.
Toen Walter na het beëindigen van de vijandelijkheden naar Italië reisde om de spullen van zijn broer te gaan halen, bleek dat nog 'enkele doeken' ter plaatse bewaard waren, maar dat voor het overige zo goed als alles verdwenen was.[448]
Ook Herman vertelde later, hoewel hij niet specifieerde wanneer percies, dat zijn broer in alle spoed naar België was teruggekeerd.
In elk geval brachten ze volgens hem hun ouders samen naar Nederland.[449]

Waarschijnlijk verlieten de Schmalzigaugs begin oktober 1914 hun groot herenhuis aan de Jezusstraat.
Op 28 september waren de Duitse Krupp-kannonen begonnen met de beschieting van de eerst ruime fortengordel die Antwerpen beschermde.
Toen de forten één na één vielen, werd duidelijk dat de Duitse opmars niet kon gestuit worden. Het Belgische leger vroeg de steun van de Britse en Franse troepen, maar die geraakten niet op tijd in Antwerpen.
Op 7 oktober om elf uur 's avonds begonnen de Duitsers met de beschieting van de stad. Tijdens de nacht volgde een bombardement door Zeppelins.
Paniek maakte zich meester over de bevolking. Petroleumtanks in de haven stonden in brand. De watertoevoer werd gebombardeerd, zodat er niet onmiddellijk geblust kon worden. Vele huizen waren geraakt. Geruchten over wreedheden van de Duitse troepen deden snel de ronde. Men verdrong zich op de kaden om de Schelde over te steken en te vluchten naar het neutraal gebleven Nederland.
Op 10 oktober 1914 gaf de stad zich over.

De familie Schmalzigaug vestigde zich na hun vlucht in Den Haag. Wanneer percies is niet meer te achterhalen. Net als de meeste vluchtelingen lieten ze zich er niet officieel inschrijven, iets wat overigens maar tegen het einde van de oorlog aangeraden werd.[450]
Antwerpen bleef hun administratieve officiële woonplaats, wat kan verklaren waarom één van Jules' overgebleven paspoorten daar afgestempeld werd in december 1914.
Vermits ze bemiddeld waren, verbleven ze ongetwijfeld de eerste weken in een comfortabel hotel, misschien in Scheveningen, waar veel rijke Belgen neerstreken.
Minder gelukkige vluchtelingen werden samengebracht in grote opvangplaatsen.
Schmalzigaug was om gezondheidsredenen afgekeurd voor militaire dienst. [451] Een niet nader gedateerde foto toont hem wel in het uniform van de burgerwacht, beter bekend als de *garde civique*. Wat oorspronkelijk een paramilitaire organisatie was, was in het begin van de twintigste eeuw uitgegroeid tot een soort operetteleger, dat niet bijzonder au sérieux genomen werd. Af en toe vonden wel oefeningen plaats, maar het was eerder een soort erewacht geworden, die kon ingezet worden bij belangrijke officiële bezoeken aan de stad.
Vrijgesteld van legerdienst werd Schmalzigaug, in tegenstelling tot de vele soldaten die tijdens die verwarrende dagen de grens van het neutrale Nederland waren overgestoken, niet opgesloten in een speciaal militair kamp.

Vluchtelingen affiche, 1914. Welkom in neutraal Nederland

Jules Schmalzigaug. Foto in het uniform van de burger wacht, Antwerpen. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen



Giocomo Balla. Postkaart aan Jules Schmalzigaug 16.3.1915. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Kröller-Müller Museum, 2022
Verzameling Kröller-Müller Museum, Otterlo

Jules Schmalzigaug. Paspoort, Stad Antwerpen, 1910. Met reis stempels 1914-1916. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Rik Wouters (1882-1916). *Namiddag in Amsterdam*, Amsterdam, 1915. Verzameling La Boverie, Luik

Dit was het lot van Rik Wouters. Nadat zijn legereenheid de grens was overgestoken, werd ze geïnterneerd, eerst in een kazerne in Amersfoort, daarna in het nabijgelegen kamp Zeist, waar een 15.000 Belgische militairen werden samengebracht.

De Schmalzigaugs waren in staat geld te transfereren naar Nederland, zodat het hen materieel aan niets ontbrak. Ze konden zich ook vrij vestigen in de Hofstad.
Ze besloten uiteindelijk in Den Haag te blijven, ook nadat Louis Franck, de broer van Frans, speciaal naar Nederland afreisde om de duizenden voor het oorlogsgeweld gevluchtte Antwerpenaars te verzoeken terug te keren naar hun stad. Als van oorsprong Duitse familie was dit een duidelijk statement dat ze zich volledig Belgisch beschouwde en naar voor trad, en bijgevolg niets met de bezetter te doen wilden hebben.

Over het verblijf van Schmalzigaug in Nederland is veel minder terug te vinden dan over de jaren daarvoor. Vermits de ouders en drie zonen voor het eerst sinds jaren herenigd waren in dezelfde stad, stopte de nauwgezette briefwisseling.
Alweer door het familievermogen kon Schmalzigaug een comfortabel onderkomen vinden. Zonder financiële problemen kon hij zijn artistiek onderzoek verderzetten.
Hij installeerde zich in een appartement in de van den Spiegelstraat 5, in een mooie wijk, niet ver van het vlak voor het uitbreken van de oorlog ingehuldigde Vredespaleis en het mondaine Willemspark.

In ballingschap in Nederland was Schmalzigaug abrupt afgesneden van de Italiaanse avant-garde. In het begin van 1915 had hij echter nog contact met Balla.
Hiervan getuigt een bijzonder hartelijk postkaartje dat deze op 16 maart 1915 stuurde naar Schmalzigaugs nieuwe adres in Den Haag. Het kaartje was een antwoord op een brief van Schmalzigaug die Balla in Rome bereikt had.
Het was opvallend geschreven in roze inkt. Balla's echtgenote Elisa had er in het Frans haar groeten aan toegevoegd en de hoop dat ze elkaar spoedig weer zouden zien.
Waarschijnlijk probeerde Schmalzigaug ook nog nieuws te vernemen van andere Italiaanse kunstenaars, maar van zijn brieven of antwoorden zijn tot nog toe geen sporen terug gevonden.

Op 24 mei 1915 verklaarde Italië, dat tot dan zoals Nederland neutraal was gebleven, de oorlog aan het Habsburgse keizerrijk. Het aarzelde echter nog tot 28 augustus 1916 om dat ook te doen aan Duitsland.[452] Postcontact moet vanaf dan veel moeilijker geworden zijn.
Boccioni, die in mei 1916 opgeroepen was om dienst te nemen in het Italiaanse leger werd midden augustus van dat jaar tijdens een training van zijn paard geworpen en vertrappeld. Dat Schmalzigaug hiervan weet gehad heeft is niet bevestigd.
Dat het overlijden van één van zijn vroegere mentors hem bovendien een extra duw naar zijn eigen dramatisch einde zou gegeven hebben is, in tegenstelling tot wat soms beweerd is, hoogst onwaarschijnlijk. Schmalzigigaug was in Italië uiteindelijk veel closer geweest met Balla dan met Boccioni. Na 1914 zijn er overigens ook geen brieven bekend.

Er leefden in Nederland tijdens de oorlog een tachtigtal Belgische kunstenaars. De meeste waren traditionele schilders en beeldhouwers.
De ene leefden in armoede, de andere bleven, zoals het kunstenaarskoppel Rodolphe en Juliette Wytsman en Isidore Opsomer, gesteund door hun officiële connecties, succes hebben en tentoonstellen. Omwille van zijn zwakke gezondheid en vooral de energieke tussenkomst van zijn vrouw Nel kreeg Rik Wouters de toestemming om in de namiddag het kamp in Zeist te verlaten. In de omgeving maakte hij tal van schetsen. Reeds zwaar ziek kreeg hij eind mei 1915 de toestemming om in Amsterdam te gaan wonen.
Daar hadden Gustave De Smet en Frits Van den Berghe al eerder een onderkomen gevonden. Emmanuel Viérin, Jozef Possenaer, Jean Gouweloos en Frans Willems waren gevlucht naar Walcheren, waar ze dicht bij elkaar woonde in Domburg.[453]
Vaes, met wie Schmalzigaug in 1905 Italie rondreisde bracht de oorlog door in Veere.[454]
De twee vrienden van weleer waren al voor de oorlog uit elkaar gegaan. Schmalzigaug had Vaes al jaren daarvoor het type voorbeeld van luiheid genoemd, iemand die zich behagelijk gekoesterd had in het afstompend Antwerps milieu en zijn talent verprutst had door zijn eigen gemakzucht.[455]
Later had hij hem nog in een brief aan Walter een 'trou du cul' genoemd.
Waarschijnlijk had dit, samen met Schmalzigaugs eeuwig kappen op de Antwerpse schilders, Vaes op één of andere manier bereikt.

Frits Van den Berghe (1883-1939). *De Schilder*, Blaricum, 1916. Verzameling Belfius, Brussel

Dateert van dan de uithaal die hij deed in een brief aan Pol De Mont? 'Met alle overtuigde eerbied voor dernier bateau strekkingen, vind ik het toch merkwaardig dat bij al de cubistische en futuristen namen ge bijna niet anders vindt dan joden – polen – slovakken - al dat gespuis van internationale steden – menschen gewoonlijk die ales schijnen te riskeren omdat zij niets te verliezen hebben – alle soorten van Schmalzigeaugen die van geen ras zijn – en die daar gemakkelijk mee kunnen omspringen.' [456]

In Den Haag werd Schmalzigaug goed bevriend met Willem Paerels (1878-1962), die vier jaar ouder was dan hij.
Paerels was een Nederlander, geboren in Delft, maar hij verbleef reeds sinds zijn zestiende in Brussel, waar hij tentoongesteld had bij *La Libre Esthétique*, *Le Sillon* en *Vie et Lumière* en in de *Cercle artistique et littéraire* van Brussel en Gent.
Hij behoorde met zijn goede vriend Rik Wouters tot de intimi van Georges Giroux, in wiens galerie hij in 1913 een solo-tentoonstelling had gekregen, die veel succes had gehad. Paerels voelde zich zo Belgisch dat hij zelfs kort voor het uitbreken van de oorlog de naturalisatie had aangevraagd. Waarschijnlijk had Schmalzigaug hem reeds eerder in België leren kennen, waar hij ook geexposeerd had bij *Kunst van Heden*.[457]

Vermoedelijk was Schmalzigaug af en toe te vinden in het Café-Restaurant Hollandais aan de Groenmarkt 23[458], waar het hoofdzakelijk Franstalige en patriotische *Comité belge de La Haye* bijeenkwam.
Het moet dan ook daar geweest zijn dat hij van nabij betrokken geraakte bij de uitwerking van één van de initiatieven van de dames afdeling van het Comité: een school voor decoratieve kunsten, specifiek voor Belgische vrouwen en meisjes.
Het doel van de school was, zo berichtte het *Belgisch Dagblad* begin oktober 1915, jonge dames op te leiden in de decoratieve kunsten. Er waren algemene schilder- en tekenopleidingen en lessen esthetica. De nadruk lag evenwel op het decoratieve, zoals het ontwerpen voor behangselpapier en schilderen op glas of textiel. Maar men kon er zich ook bekwamen in het traditionele kantklossen en borduren. Het was ook de bedoeling tegenover de belangrijke ontwikkeling die de decoratieve kunst in Duitsland had gehad een 'nationale' kunst te ontwikkelen, die na de oorlog een eigen kunstnijverheid zou genereren.[459]

De school opende haar deuren in oktober 1915. Schmalzigaug werd algemeen artistieke adviseur van de instelling.
Hij gaf er ook de lessen 'Geschiedenis van het ornament'. Daarnaast berichtte het *Belgisch Dagblad*, dat in februari van het jaar daarna een bezoek bracht aan de school, dat Herman Schmalzigaug de 'hedendaagse stijl' voor zijn rekening nam. Baron Francis Delbeke had er een cursus over het achttiende-eeuwse leven.[460]
De Schmalzigaugs moeten Delbeke, die doctor in de rechten en de geschiedenis was, reeds in Antwerpen goed gekend hebben.
Net als Walter Schmalzigaug was hij er als advokaat actief aan de balie.
Hij was de zoon van baron Auguste Delbeke, minister van openbare werken en landbouw tijdens de regering van Leopold II, die in 1905 één van de stichtende leden van *Kunst van Heden* was geweest. Francis Delbeke was belezen en geïnteresseerd in kunst, met een bijzondere interesse voor de achttiende eeuw.
Hij kwam regelmatig bij Schmalzigaug op bezoek en deze schilderde een groot portret van hem.
Waarschijnlijk ging het om een opdracht. Op enkele tekeningen na zijn geen eerdere portretten van hem bekend, de talrijke karikaturen niet meegerekend.

Schmalzigaug werkte in Den Haag ook aan een portret van Nelly Hurrelbrinck, dat nooit volledig klaar geraakte.
Net als Delbeke, behoorden ook Nelly en haar jongere zuster Edith tot Schmalzigaugs intimi. Af en toe maakten ze samen een uitstap of bezochten ze tentoonstellingen of musea. Charles van Leckwyck, de vader van de jonge dames, was een welvarend Antwerps industrieel, die fortuin had gemaakt met de industriële koffiebranderij *De Roode Pelikaan*. Het kan niet anders dan dat de families elkaar door de koffiehandel reeds van voor de oorlog kenden in Antwerpen en dus in Den Haag opnieuw mekaars gezelschap opgezocht hadden.
Speciaal met de nog zeer jonge Edith had Schmalzigaug een goede band.
Geboren in 1899. Toen ze de lessen ging volgen op de school voor decoratieve kunsten was ze amper zestien.

Willem Paerels (1878-1962). *De Veerboot*, ca. 1910
Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Logo koffie De Roode Pelikaan

James Ensor (1860-1948). *Le Salon Bourgeois*, 1880
Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen

Ze was toen reeds gepassioneerd door kunst. Vele jaren later sprak ze nog in het bijzonder over een tentoonstelling Duitse kunst die haar in 1916 in Den Haag betoverd had en die georganiseerd was door Herwarth Walden.
Ze bleek zelf ook artistiek begaafd en Schmalzigaug en Paerels waren bereid haar privé-schilderonderricht te geven.
Edith toonde zich een goede leerlinge.
Vermits er maar één exemplaar van teruggevonden is, kan vermoed worden dat Schmalzigaug speciaal voor haar een cursus kunstgeschiedenis samenstelde. De zogenaamde *Cours Schmalzigaug* groeide uit tot een dikke, volledig met de hand uitgeschreven cursus, meer dan zevenhonderd pagina's.
In eenentwintig hoofdstukken voerde Schmalzigaug zijn leerlinge mee door de kunstgeschiedenis, terruggaande tot de meesters van de renaissance.
De handgeschreven bladen bieden - vaak met de voor hem typische lang uitgerekte overpeinzingen die ook in zijn brieven voorkomen - Schmalzigaugs persoonlijke kijk op de ontwikkeling van de eigentijdse kunst.[461]
Die kon voor hem onmogelijk los gezien worden van de strijd tegen de verstikkende rol van de academies.
Schmalzigaug kende James Ensor, die hij vroeger ook al zo bewonderd had, reeds in het tweede hoofdstuk een primordiale rol toe in het weergeven van het licht en de tonaliteit van een interieur. Ensor was verbluft geweest door het licht dat door zijn zwaar gestoffeerde, typisch negentiende eeuwse-salon draaide. 'La lumière d'Ostende – si vive – opère en effet par l'intermédiaire de la vision d'Ensor une étrange métamorphose. Elle rompt – coupe, abat, sabre – tout ce qui est laid. Elle ronge les franges des stores et des rideaux et y caresse les blancs bruissants du marbre – elle les rapproche, les oppose au blanc laiteux de l'abat-jour qui repose dans la suspension. La lumière s'empare de tout et transforme tout : elle trouve dans les accessoires les plus vulgaires prétexte à d'invraisemblables accors coloristes.'[462] Ensors aandacht voor licht, kleur en tonaliteit en de interprenetratie van de drie maakte volgens Schmalzigaug van hem niets minder dan één van de internationale grondleggers van de eigentijdse visie op kunst.
Hoewel er reeds aandacht geweest was voor lichtwerking bij de Italiaanse renaissance-schilders en in het bijzonder bij de groten in de Gouden Eeuw in Nederland, zette de Engelse kunstenaar William Turner de grote stap in de richting van de moderne lichtbeleving.
De kleurenpracht van Eugène Delacroix was dan weer essentieel voor de romantische schilderkunst.
Tegenover de kunst die voor haar kwam leek het impressionisme een groot open venster, 'une fenêtre largement ouverte sur la pleine nature par rapport à une atmosphère de prison, moite et ténébreuse'. Monet liet kleur, licht en tonaliteit met elkaar versmelten. Zijn manier van kijken naar en verwerken van de natuur in impressies was baanbrekend in de weg uit de donkere krochten van de academies.
In zijn cursus benadrukte Schmalzigaug dat een eigentijdse kunst alleen zinvol kon zijn als ze inspeelde op de snel veranderende moderne wereld.
Hierin bouwde hij verder op de visie van Félix Fénéon, de man die onder andere de tentoonstelling van de futuristen bij Bernheim-Jeune georganiseerd had.
Marinetti had goed gezien hoe een hele nieuwe orde ontstaan was, gebaseerd op nieuwe technologische verwezenlijkingen en het dynamische leven in de steden. Anderzijds leek de verheerlijking van de machine ook nefaste gevolgen te hebben. Schmalzigaug deelde, nu de realiteit de fictie ingehaald had, zijn ideeën van een heilzame, alles reinigende oorlog geenszins:
'Malheureusement cette conception de Marinetti, de la vie supérieure des mécanismes et des engins dominants, comme un dieu farouche de l'antiquité, l'existence des individus de la société – ne s'est affirmée que trop vraie dans la guerre actuelle. Qu'importent le courage et l' héŕioisme sur le front si des populations entières ne se rivalisent d'ardeur pour nourrir d'acier et d'explosifs, l'idole de la méchanique?'[463]
Het was, vreemd genoeg, één van de weinige passages in zijn *Cours* waar Schmalzigaug even op het futurisme inging. De lessen stopten immers met een uitvoerige bespreking van het kubisme. Misschien besefte hij inmiddels ook, ondanks de heftige ontkenning in de beginfaze, hoe zeer futuristische kunstenaars zich toch in de uitwerking van hun ideeën op doek hadden laten leiden door die stijl. De rol van Paul Cézanne in de ontwikkeling van de moderne kunst en zijn eigen lange artistieke zoektocht was onweerlegbaar.
Hij was reeds lang met Cézanne bezig geweest. In één van zijn schetsboekjes had Schmalzigaug al een quote van Cézanne genoteerd: 'J'ai voulu copier la nature, je n'arrivais pas. J'ai été content de moi lorsque j'ai découvert que le soleil par exemple (les objets ensoleillés) ne se pouvait pas reproduire, je sus qu'il fallait le représenter par autre chose que ce que je voyais – par de la couleur…'[464]
Heel Cézannes kunst was gebaseerd op het licht, vooral op de doorlaatbaarheid en weerkaatsing ervan doorheen en botsend op solide volumes. Maar Cézanne was voor alles een colorist geweest, vooral bezig met op doek te brengen wat hij zag en aldus een landschap te 'realiseren'. Hij zou zich, volgens

Paul Cézanne (1839-1906). *La Carrière de Bibémus*, ca. 1895
Verzameling Museum Folkwang, Hagen

Schmalzigaug, waarschijnlijk nooit gevonden hebben in het louter constructieve aspect van de kubistische kunst, voor zover die afstand nam van de kleur. 'Et cependant cet art s'est constitué sur la base des idées en avant par Cézanne, notamment celle-ci, qu'il répéta souvent : tout, dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre, il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra. Cela veut dire que toute forme qui tourne, une tête p. ex ou les membres du corps se ramènent à l'une ou l'autre des trois formes-type du volume et – pour acquérir un modèle puissant, il s'agit de bien observer, dans une forme compliquée, comme une tête - la forme simple vers laquelle l'ensemble de la tête peut être ramenée. Cette idée fut reprise dans le cubisme et traitée alors, de façon absolue'. Voor Cézanne was het volgens Schmalzigaug, maar een hulpmiddel geweest.

Met Paerels kon Schmalzigaug discussiëren over de kunst. Zo herinnerde hij zich zijn eerste contact met het kubisme. 'Notre point de vue vis-à-vis du cubisme devra être celui-ci : contribuer de toutes nos forces à ce qu'il triomphe … et l'attaquer aussitôt qu'il aura triomphé. Un cubisme qui s'implanterait parmi nous serait aussi néfaste que l'académisme. Il remplacerait les principes rigides de celui-ci de nouveaux principes, infiniment plus rigides, plus statiques et plus autoritaires. Considéré seulement comme forme transitoire, le cubisme devient, au contraire, un auxiliaire précieux, et tous les principes qu'il affirme sont utiles, à condition qu'on les développe.'

Tot slot van zijn cursus deelde Schmalzigaug kunstenaars in in twee categorieën, de 'zoekers' en de 'uitvoerders'. De 'uitvoerders' waren degene die in het beste geval versterkten wat een vorige generatie had gevonden, maar die het aan een zekere emotie of spontaneïteit ontbrak.
De 'zoekers' daarentegen voelden de toekomst aan. Zij bereidden de blik van de volgende generatie voor. Dat was het hele verschil tussen kunstenaars als Lucien Simon, uitstekende vakmannen, en originele zieners als Ensor en Smits, voor wie Schmalzigaug tot het einde een grote bewondering zou hebben.

In de loop van de maanden tekende zich in Nederland een scheiding af tussen belgicistische en flamingantische kringen.
Waar Vlaamsgezinden zich in het begin van de oorlog unaniem achter koning Albert geschaard hadden, was inmiddels ernstige twijfel gerezen over hoe de regering de Vlaamse culturele emancipatie na de oorlog zag. Het leek of alles terug de gewone gang zou gaan, en ondanks het offer van de Vlaamse soldaten in de loopgraven, er van de voor de oorlog gevraagde veranderingen in politiek en onderwijs niets zou in huis komen.
Op 7 april 1916 werd in een met talrijke vlaggen versierde zaal in de Haagsche Dierentuin een grootse hulde gebracht aan koning Albert.
Opgemerkt werden de Belgische minister van Kunsten en Wetenschappen, Poullet, generaal Boissin, de Belgische gezant baron Fallon, legatieraad Prince de Ligne. August Dupont, voorzitter van het *Comité belge de La Haye* hield een gloedvolle rede over de liefde voor het Vaderland. Er werd een grote hulde gebracht aan de *roi soldat, roi héros, roi honnête homme*, waarna een daverend applaus volgde begeleid door kreten *Vive le roi! Vive la famille royale!*. Daarna volgde een toespraak van Buysse die een eerbetoon bracht aan burgemeester Max en kardinaal Mercier, en terloops vermeldde dat men geschenken als een Vlaamse universiteit niet nodig had.[465]
Een van de grote eisen van de Vlaamse Beweging was juist de vernederlandsing van de eentalig Franse Gentse Rijksuniversiteit geweest.
De kwestie verhitte de gemoederen, zeker nadat met steun van de Duitse bezetter een Vlaamse Hogeschool opgericht werd.
De spreker hoopte dat men na de oorlog wel wat beters te doen zou hebben dan het bespreken van de in zijn ogen pietluttige politieke noden van vroeger.
Daarna volgden een aantal vaderlandslievende *tableaux vivants*, georganiseerd door de dames Dhayrmond, Noots en Leste Leonard van het *Comité des dames*.[466]
Schmalzigaug had zich voor de oorlog negatief uitgelaten over de Vlaamse culturele beweging. Hierin volgde hij de houding van de overgrote meerderheid van de toplaag van de van oorsprong Duitse kolonie in Antwerpen, die volledig aanleunde bij de franstalige liberale bourgeoisie.
Nauw verbonden met het *Comité des dames*, vertoefde hij in Den Haag in uitsluitend Franstalige kringen.

In tegenstelling tot bijvoorbeeld de Gentse kunstenaars Gustave De Smet en Frits Van den Berghe, die in de zomer van 1914 naar Nederland gevlucht waren, zijn er geen sporen van contact van Schmalzigaug met de Nederlandse kunstscène.

Willem Paerels (1878-1962). *Portret van Jules Schmalzigaug*, ca. 1915-1916

Jules en Walter Schmalzigaug op bezoek bij Francis Delbeke, Den Haag, 1916-1917

Jules Schmalzigaug. Op bezoek bij Familie Francis Delbeke, Den Haag, 1916-1917

Walter Schmalzigaug, Edith Van Leckwyck, Jules Schmalzigaug, Den Haag, 1916-1917

De Smet en Van den Berghe waren vrij snel na hun aankomst in Amsterdam door schilder Leo Gestel in het plaatselijke kunstenaarsmilieu geïntroduceerd, onder andere bij Jan Sluijters en de kunstverzamelaar Piet Boendermaker, die hen op zijn beurt in contact bracht met de schilders van Bergen.[467]

Samen met de Antwerpse kunstcriticus André De Ridder sleten ze uren in het Stedelijk Museum en in de moderne vleugel van het Rijksmuseum. Het bestuderen van de nieuwste werken had een enorme invloed op hun werk.

Reeds in november 1914 leerden ze op de tentoonstelling van de kunstkring *De Onafhankelijken* het werk van Henri Le Fauconnier kennen.

In januari 1915 organiseerde het weekblad *De Kunst* in hotel Bellevue een tweede groot kunstenaarsfeest, waaraan De Smet met onder andere Jan Sluijters, Leo Gestel en Piet Mondriaan deelnam. De Larensche Kunsthandel toonde in januari schilderijen van 'in Nederland vertoevende Belgische Kunstenaars', waaronder Van den Berghe, Baseleer, Smits, Van Rysselberghe, Vaes en Sijs. De Smet toonde op hetzelfde ogenblik zijn werk in Kunstzaal Regnard.

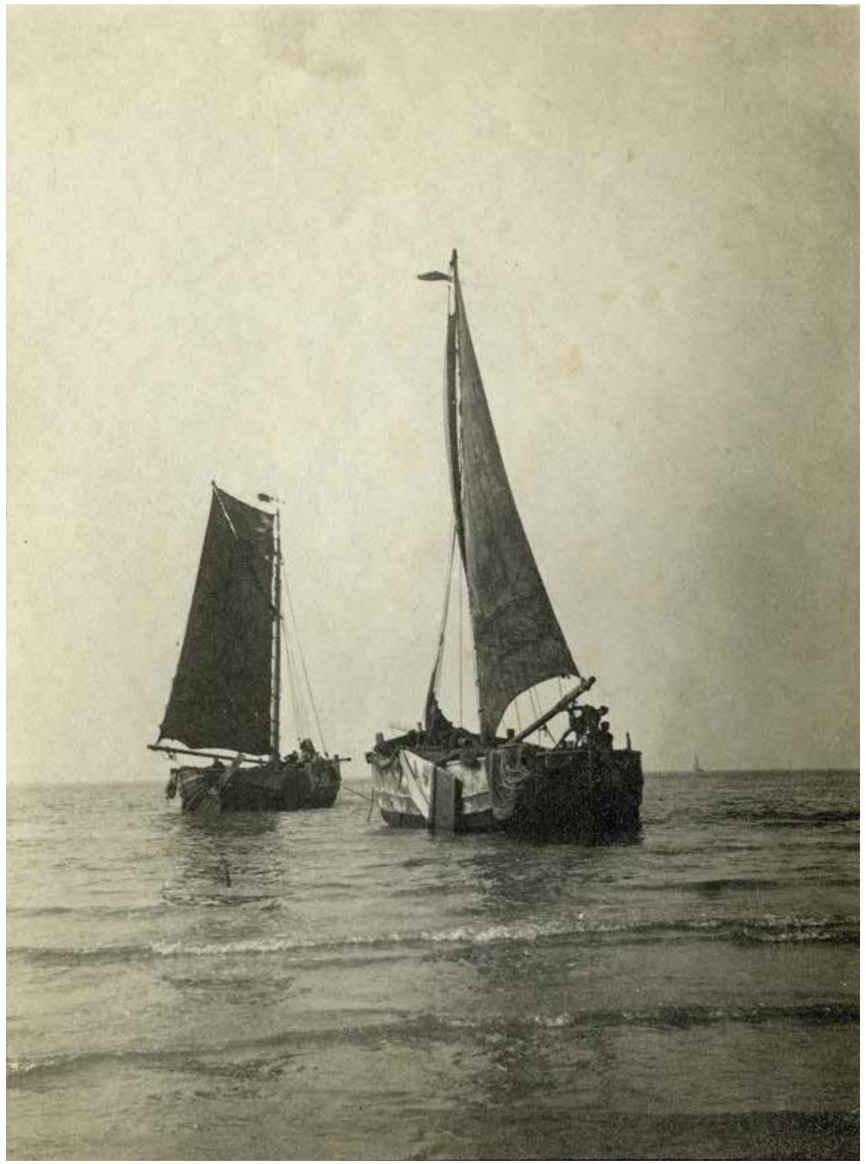
Het jaar daarop hingen drie doeken van De Smet op het salon van de *Hollandse Kunstkring* in het Stedelijk Museum in Amsterdam, naast schilderijen van Mondriaan, Sluijters, Mommie Schwarz, Charley Toorop en Piet Van Wijngaert.

En in mei 1916 konden De Smet en Van den Berghe samen tentoonstellen in Amsterdam in de prestigieuze zaal Heystee aan de Herengracht.

Dit alles staat in schril contrast met Schmalzigaug die tot eind 1916 nergens tentoonstelde.

Jules Schmalzigaug. Lidkaart Comité Belge de la Haye. Café "Hollandais", Den Haag, 1915. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. Vissers en boot, foto, Scheveningen, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen



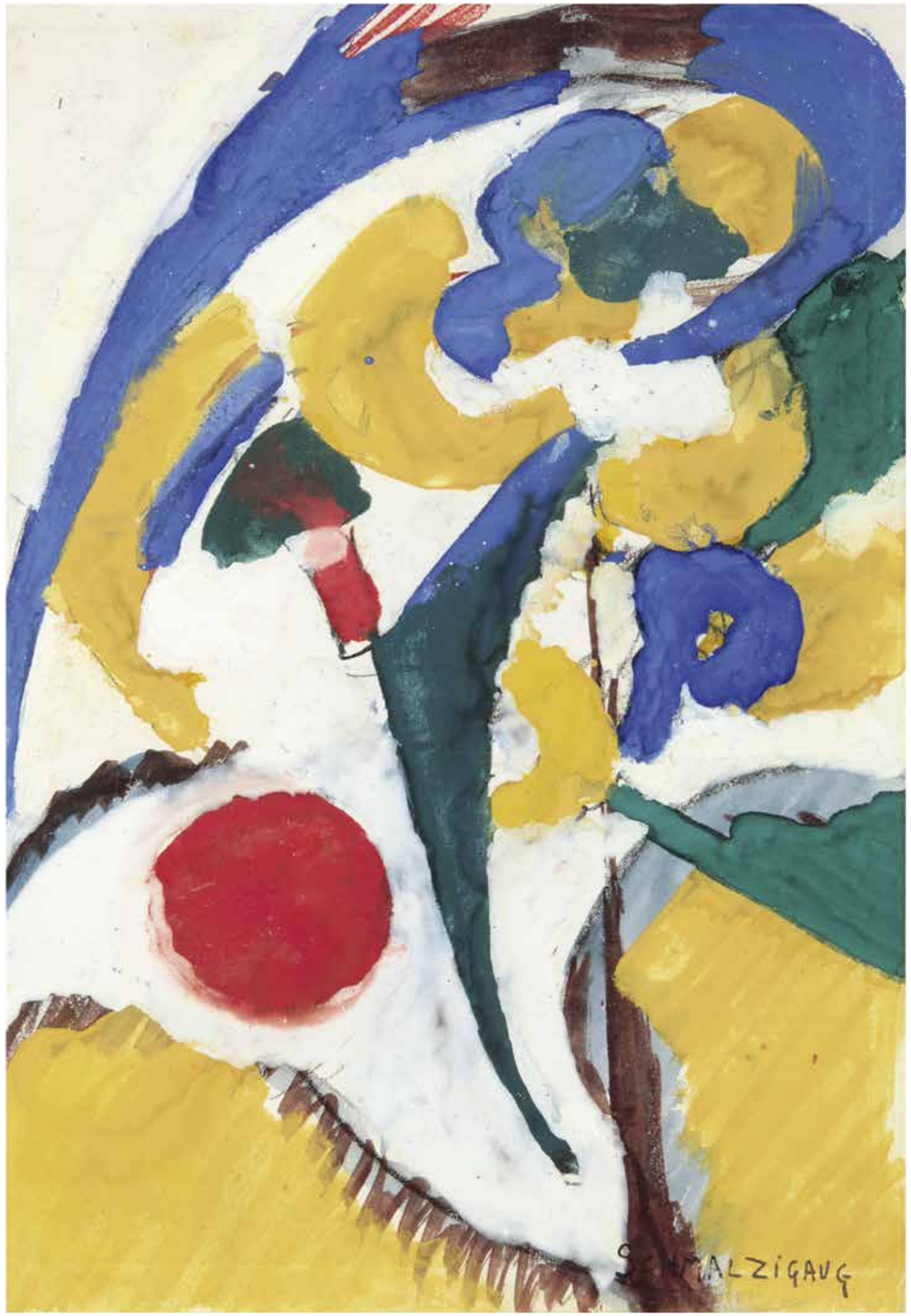
Jules Schmalzigaug. Foto's van Scheveningen, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Dynamische uitdrukking van een snelrijdende auto, 1914-1915
Privéverzameling, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Expression dynamique d'une motocyclette en vitesse, Den Haag, 1915
Dynamische uitdrukking van een snelrijdende motorfiets, Den Haag, 1915
Verzameling Kröller-Müller Museum, Otterlo

Jules Schmalzigaug
Ritme van lichtgolvingen: Straat+Zon+Menigte, Den Haag, 1915
Verzameling KMSKA, Antwerpen

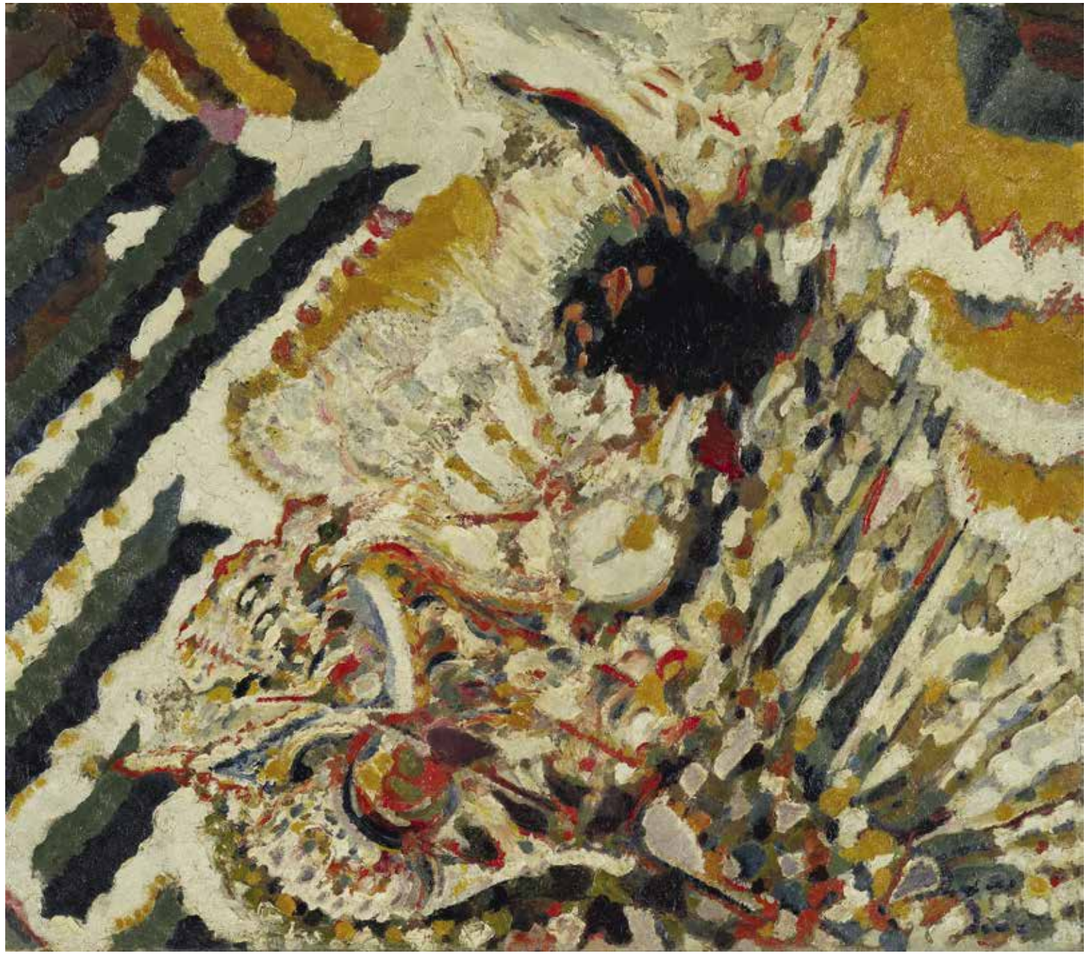
Jules Schmalzigaug
De Can Can, Den Haag, 1915-1916
Verzameling KMSKB, Brussel



Jules Schmalzigaug. *Compositie,* Venetië-Den Haag, 1914-1915. Verzameling Herman Buytaert, Borgerhout

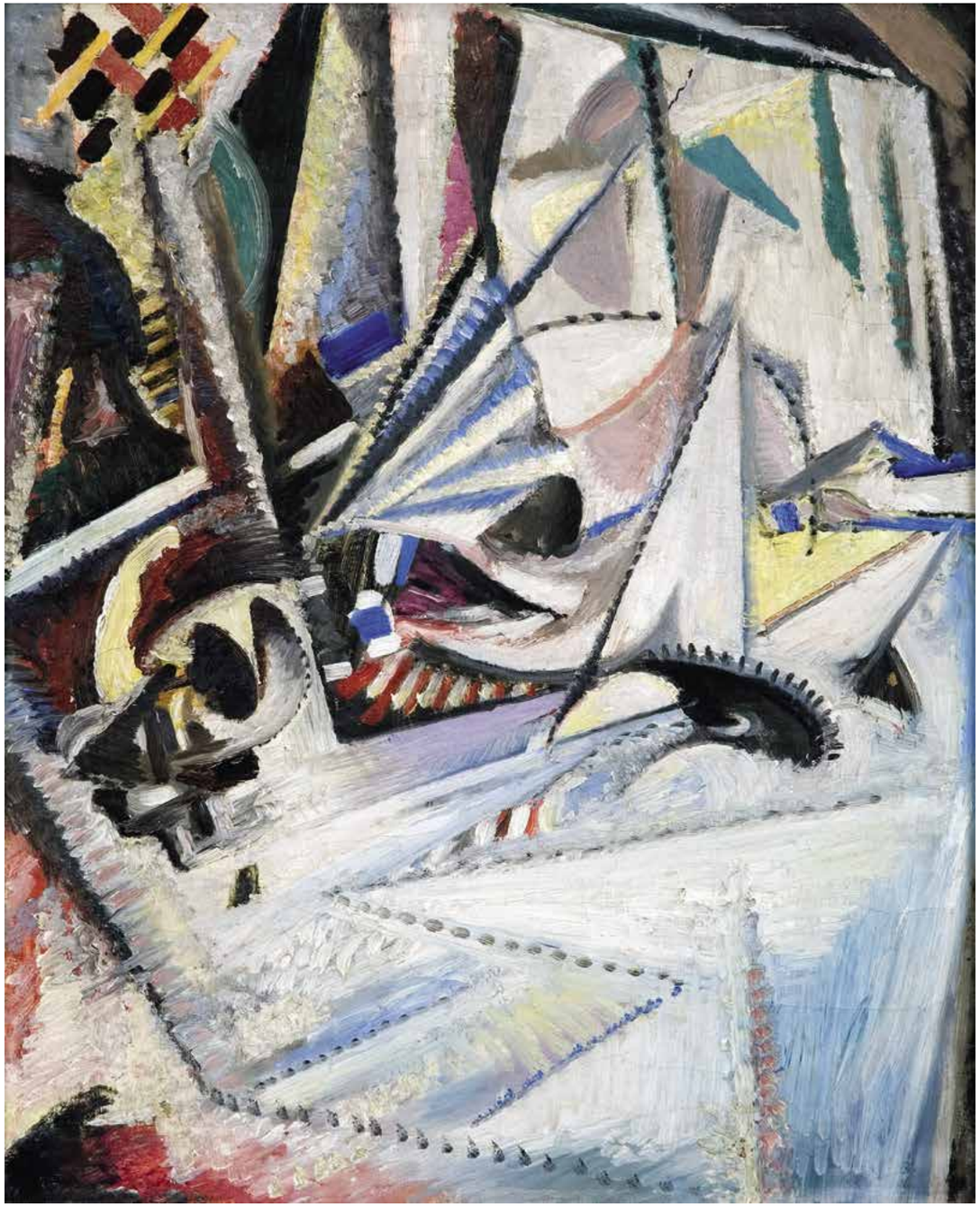
Jules Schmalzigaug. *Compositie beweging-licht,* Venetië-Den Haag, 1914-1915. Verzameling Stichting Florence, Wilrijk

Jules Schmalzigaug. *Uitdrukking van kleur en beweging (studie)*, Den Haag, 1915. Verzameling KMSKB, Brussel

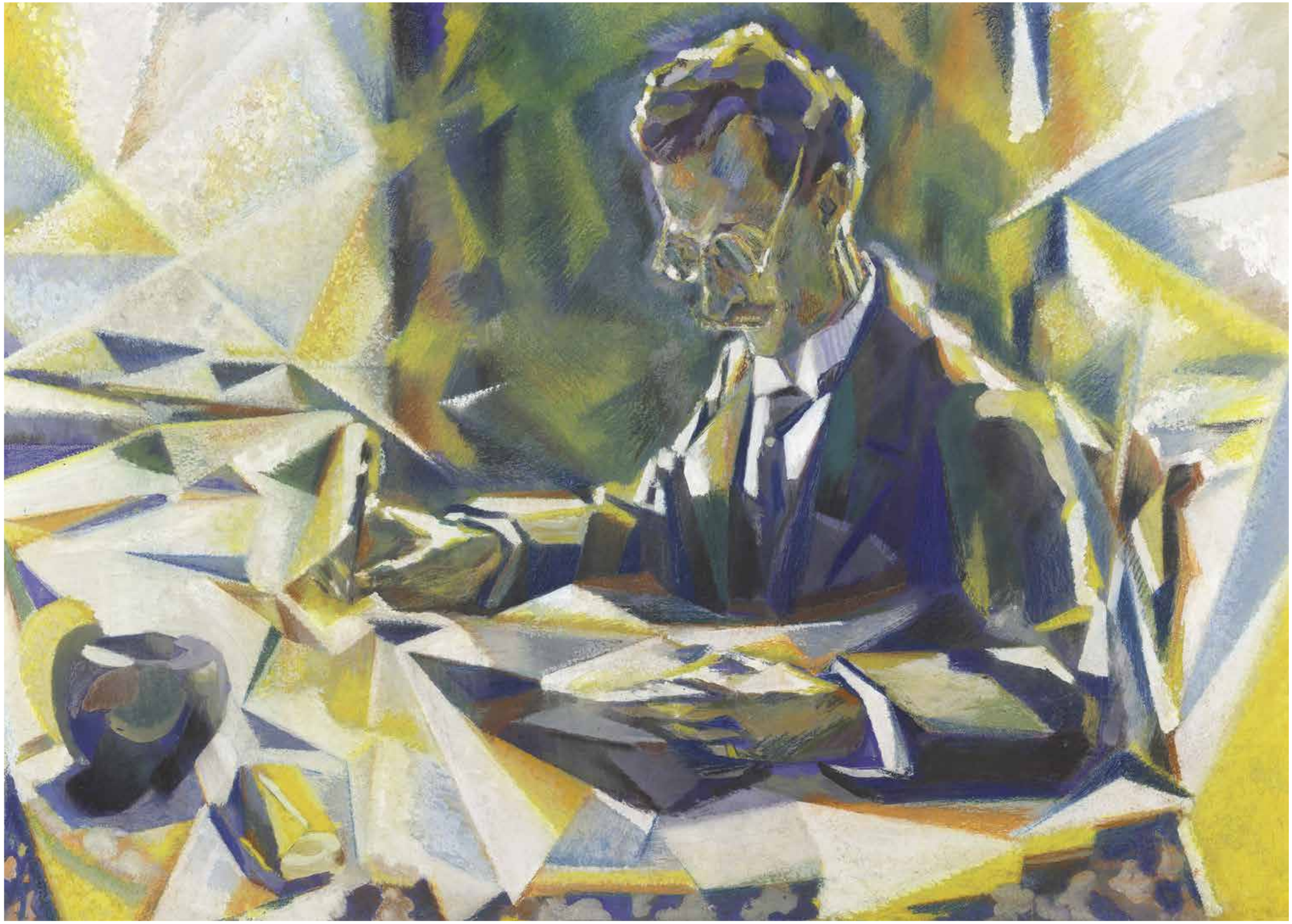


Jules Schmalzigaug. *Uitdrukking van kleur en beweging*, Den Haag, 1915. Verzameling Museum voor Schone Kunsten, Gent

Jules Schmalzigaug. *Landschap*, Den Haag, 1915-1916. Verzameling Museum Elsene



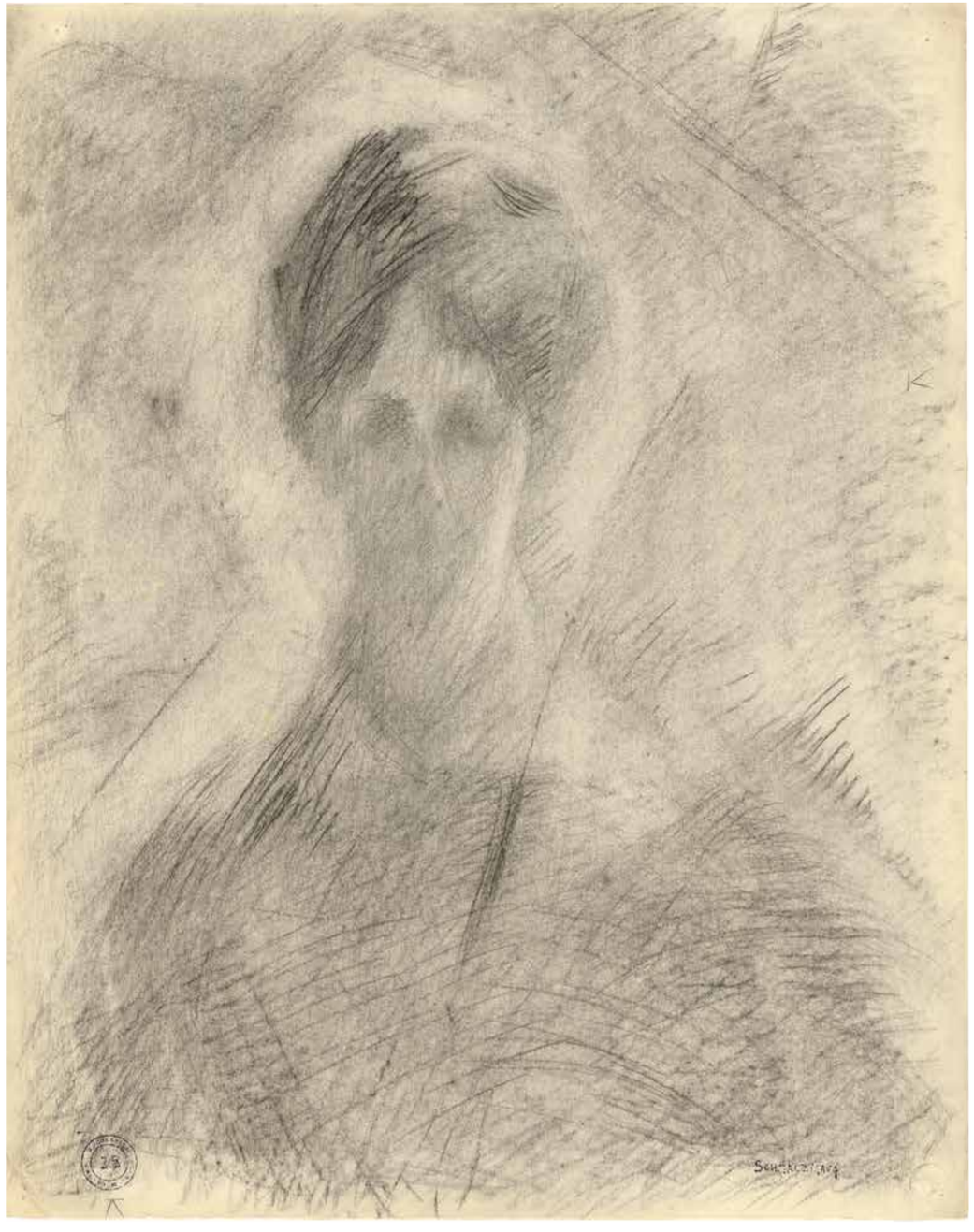
Jules Schmalzigaug. *Stilleven*, Den Haag, 1915-1916. Verzameling Mu.ZEE, Oostende



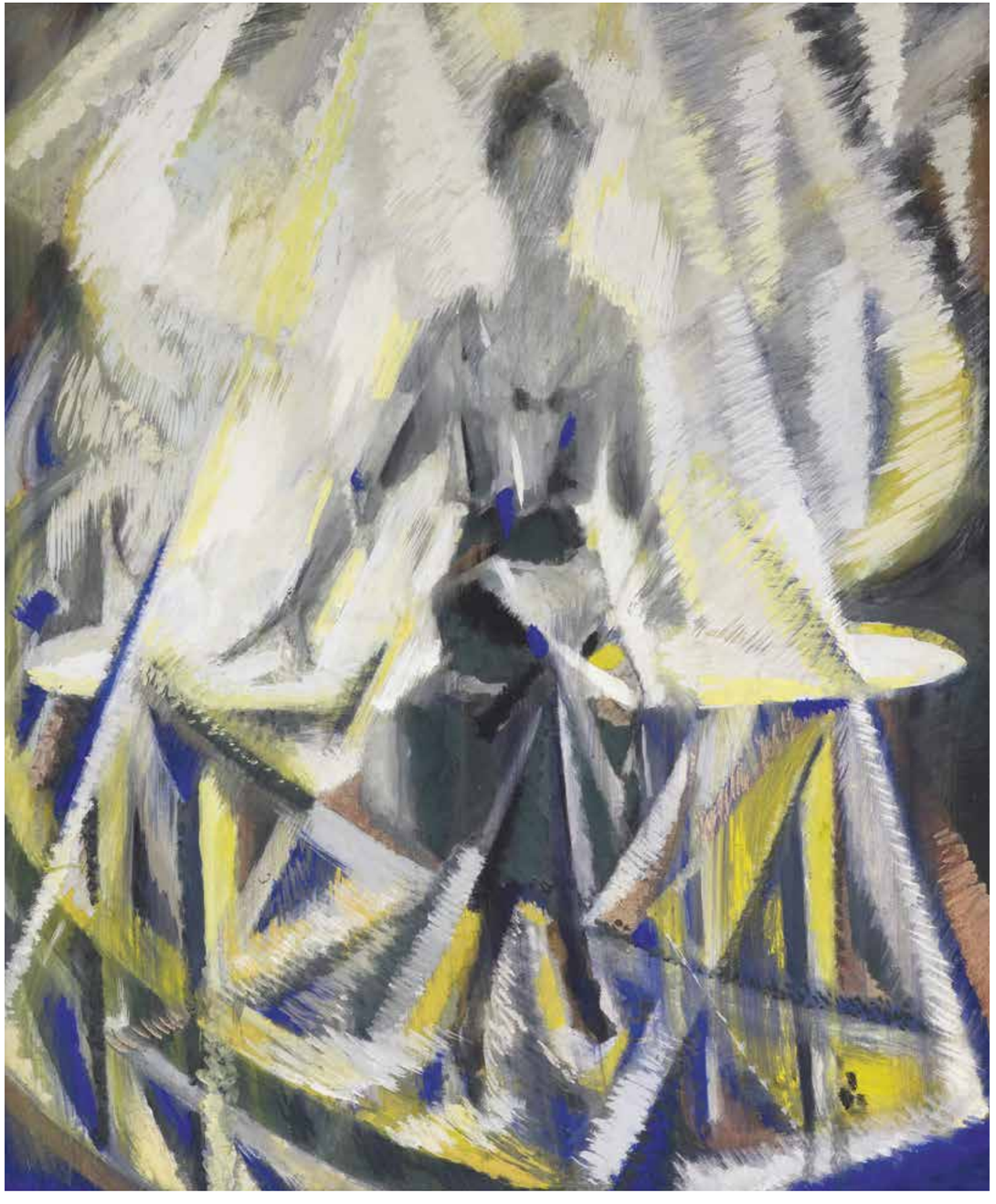
Jules Schmalzigaug
Portret van Francis Delbeke, 1915-1917
Verzameling KMSKB, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Studie Nelly Hurrelbrinck*, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

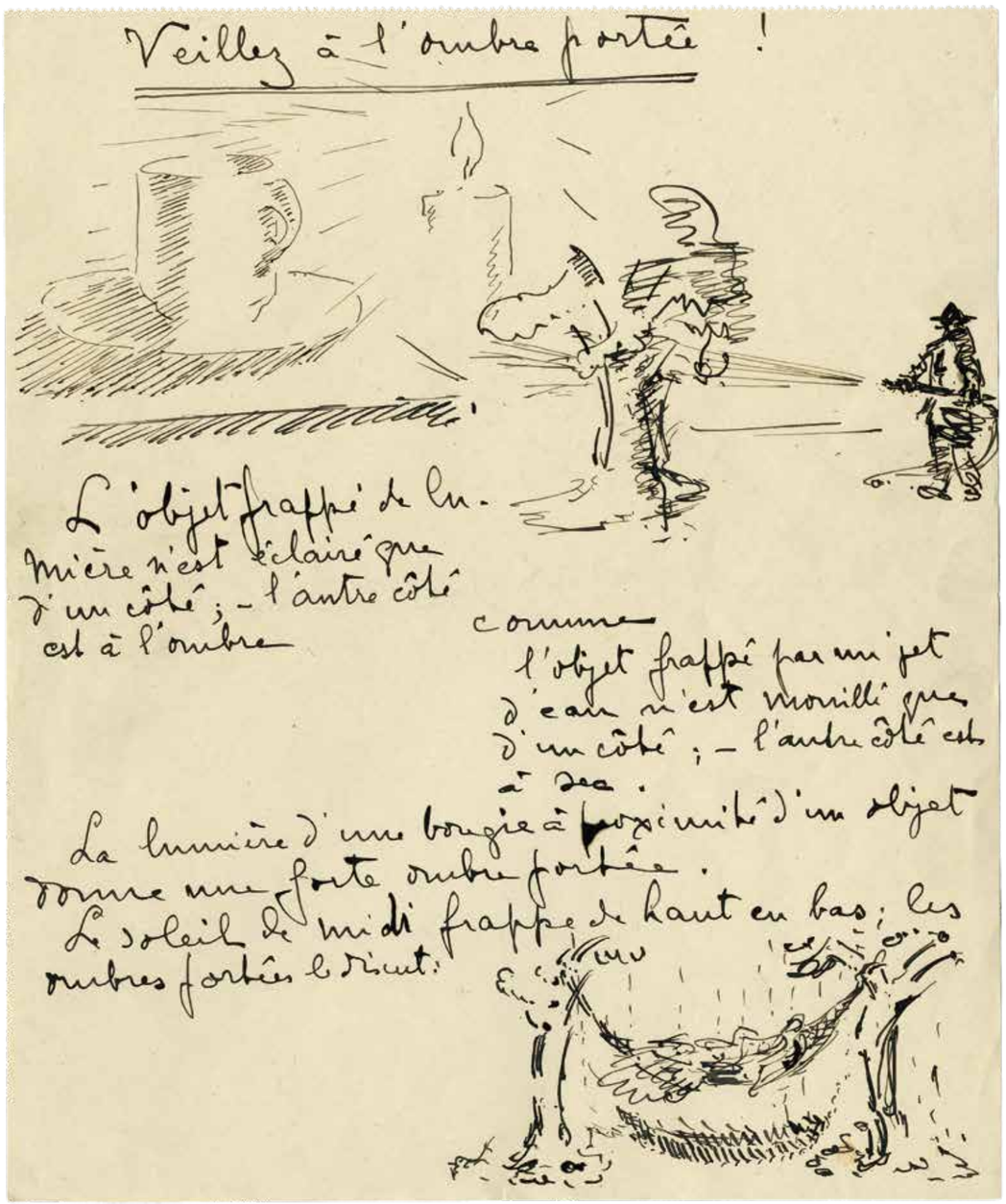
Jules Schmalzigaug. *Studie Nelly Hurrelbrinck*, 1915-1917. Privécollectie, Brussel



Jules Schmalzigaug. *Studie Nelly Hurrelbrinck*, 1915-1917. Verzameling KMSKB, Brussel



Jules Schmalzigaug. Mevrouw Nelly Hurrelbrinck, 1916-1917. Verzameling KMSKB, Brussel



Jules Schmalzigaug. Handleiding *La Panchromie*, ca. 1915. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

LA PANCHROMIE

In Nederland werkte Schmalzigaug de ideeën over kleur, die hij vlak voor het uitbarsten van de oorlog in brieven aan zijn broers had proberen te verwoorden verder uit.[468]
Het resultaat was een traktaat, getiteld *La Panchromie*. Het was opgebouwd als een manifest in twaalf punten, dat een hulpmiddel moest bieden voor de opbouw van een compositie.
La Panchromie ging opnieuw uit van het gelijktijdige contrast en dus evenwicht van licht-kleuren en vilt-kleuren. De licht-kleuren speelden over het oppervlak van het schilderij en kregen een grotere kracht door ze naast vilt-kleuren te plaatsen, die het licht en de kleur al naar gelang konden opslorpen. De wisselwerking tussen beide bepaalde de algemene sfeer van een doek.
Hij bleef bij het op Ogden Rood geïnspireerde onderscheid tussen licht- en viltkleuren, gebaseerd op hun absorptievermogen. De chromatische intensiteit van de lichtkleuren (licht azuurblauw, licht oranje en licht groen) was het intenst wanneer ze geplaatst werd tegen viltkleuren (paars, donkere aardkleur en donker olijfgroen). De kleuren konden veranderen afhangend van het lichtabsorptievermogen van het ene materiaal tegenover het andere, bv glas, keramiek, type verf. Op muzieknotenbalken schetste hij de verschillende graden van lichtintensiteit.[469]

1. L'effet naît de contraste simultané de couleurs-lumière et de couleurs-feutre.
2. Les couleurs-lumière jouent à travers le tableau, elles se manifestent intégralement dans la zone sur-lumineuse ; elles acquièrent leur plus grande puissance chromatique dans les zones intermédiaires, opposées à des couleurs-feutre.
3. Les couleurs-feutre composent les zones qui absorbent de la lumière. Les couleurs-feutre se manifestent intégralement quand une zone correspond à l'ombre d'un foyer lumineux indiqué. Quand les reflets atténuent l'opacité des ombres, les couleurs-feutre mitigent leur puissance d'absorption de lumière par des couleurs-lumière juxtaposées.
4. Le tableau est donc comme tissé de couleurs-lumière pénétrant dans les zones de couleurs-feutre et de couleurs-feutre pénétrant dans les zones lumineuses.
5. Les couleurs-feutre peuvent être voraces de lumière ou repues ; elles seront plus colorées dans le premier cas, plus grises dans le second.
6. Les couleurs-feutre, ainsi que les couleurs-lumière vont respectivement, par gammes, du clair au foncé.
7. Les étalons pour les limites d'opacité ou de clarté sont déterminés par les matières colorantes dont on dispose. (Ces étalons varieront en effet selon qu'on dispose pour composer les gammes, des ressources du vitrail, des opalescences de la céramique ou de la verrerie (mosaïque) des moiteurs d'encres d'impression (estampes japonaises) ou simplement des procédés courants de la peinture (huile, colle, aquarelle, gouaches)
8. On peut estimer les ressources d'une palette par le schéma suivant :
9. Cette table ne donne encore que les ressources de la palette. Elle doit contenir les éléments pour l'orchestration colorée. On y trouve les notes expressives qui, par groupement simultané, doivent dominer en luminosité l'ensemble de la table.
10. Supposons le groupement suivant :

C.L	azur clair		
	orange clair		
	vert intense clair		
C.F.	terre d'ombre		
	pourpre		
	vert olive foncé		

En montant ou en descendant la gamme, ces groupements changent, c.-à-d. que pour obtenir une valeur plus claire que celle que donne l'action simultanée des 3. C.L., il ne faut pas additionner de blanc à chacune de ces couleurs – on obtiendrait une note grise. Il faudra chercher une nouvelle combinaison de 3 couleurs qui, par leur action simultanée, donnent l'intensité précédente en plus clair p.ex. :

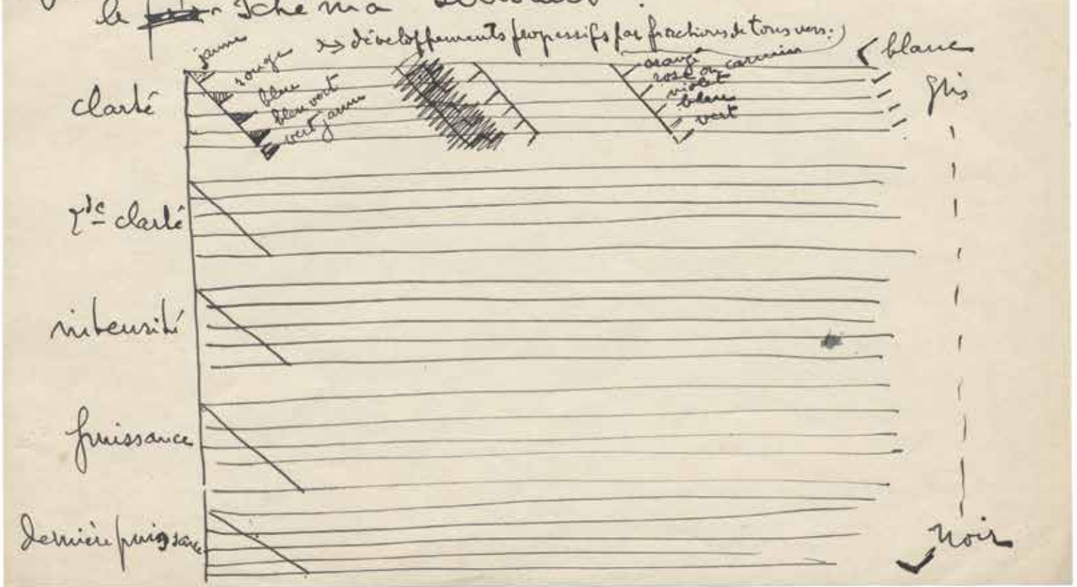
C.L. + 1	rose clair		
	azur glauque très clair		
	vert jaune très clair		
C.F. repue	mastic	vorace	vert chaud
	havane		lie de vin
	gris fumée		cobalt verdâtre

Jules Schmalzigaug, ca. 1915-1916
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

La panchromie.

1. L'effet naît du contraste simultané de couleurs-lumière et de couleurs-feutre.
2. Les couleurs-lumière jouent à travers le tableau; elles se manifestent intégralement dans la zone surlumineuse ; elles acquièrent leur plus grande puissance chromatique dans les zones intermédiaires, opposées à des couleurs-feutre.
3. Les couleurs feutre composent les zones qui absorbent de la lumière.
   Les couleurs feutre se manifestent intégralement quand une zone correspond à l'autre d'un foyer lumineux indiqué.
   Quand les reflets atténuent l'opacité des ombres les couleurs-feutre mitigent leur puissance d'absorption de lumière par des ~~f~~ couleurs-lumière juxtaposées.
4. Le tableau est donc comme tissé de couleurs-lumière pénétrant dans les zones de couleurs feutre et de couleurs feutre pénétrant dans les zones lumineuses.
5. Les couleurs feutre peuvent être voraces de lumière ou refuses ; elles seront plus colorées dans le premier cas, — plus grises dans le second.

6. Les couleurs feutre, ainsi que les couleurs lumière vont respectivement, par gammes, du clair au foncé.
7. Les étalons pour les limites d'opacité ou de clarté sont déterminés par les matières colorantes dont on dispose.
   (Ces étalons varieront en effet selon qu'on disposera pour composer les gammes, des ressources du tirail, des opalescences de la céramique ou de la verrerie (mosaïque) - des moiteurs d'encres d'impression (estampes japonaises) ou simplement des procédés courants de la peinture (huile, colle, aquarelle, gouache)
8. On peut estimer les ressources d'une palette par le schéma suivant :



Handschrift Jules Schmalzigaug. *La Panchromie*, 1915. Verzameling KMSKB, Brussel

3

9) Cette Table ne donne encore que les ressources de la palette – Elle doit contenir les éléments pour l'orchestration colorée. – On y trouve les notes expressives qui, par groupement simultané, doivent dominer en luminosité l'ensemble de la Table.

10) Supposons le groupement suivant :

C-L { azur clair / orangé " / vert intense "

C-F { terre d'ombre / pourpre / vert olive foncé.

En montant ou en descendant la gamme, ces groupements changent – c.-à-d. que pour obtenir une valeur plus claire que celle que donne l'action simultanée des 3 C-L, il ne faut pas additionner de blanc chacune de ces couleurs – on obtiendrait une note grise. Il faudra chercher une nouvelle combinaison de 3 couleurs qui, par leur action simultanée, donnent l'intensité précédente en plus clair.

P. ex :

C-L +1 { rose clair / azur glauque très clair / vert jaune " "

4

C-F repue { mastic / havane / gris fumée — vorace { vert chaud / lie de vin / cobalt verdâtre.

11) Le tableau sera vivant par l'équilibre entre les étouffements de la lumière des C.F et les appels ou les heurts des C.L.

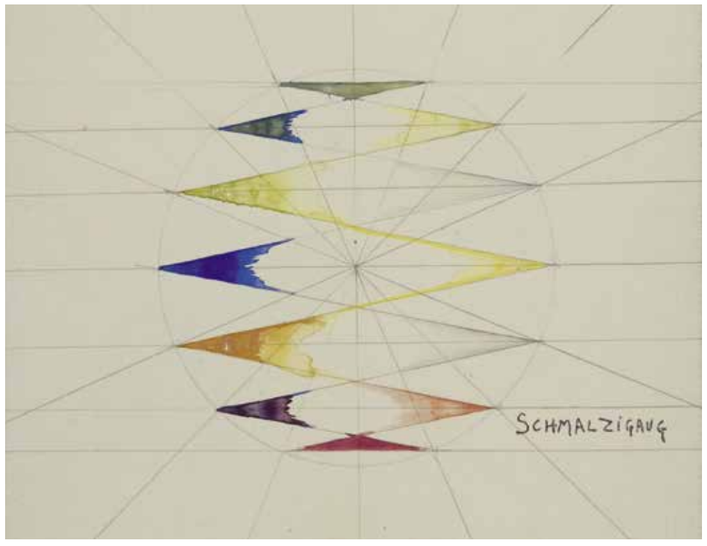
12) Il convient de veiller à l'économie des effets ; discerner à propos entre les couleurs narratives et celles qui servent à suggérer la sensation atmosphérique.

Une surface jaune change de signification selon qu'on y sème du brun vert ou du bleu violet.

Handschrift Jules Schmalzigaug. *La Panchromie*, 1915. Verzameling KMSKB, Brussel

11. Le tableau sera vivant par l'équilibre entre les étouffements de lumière des C.F. et les appels ou les heurts des C.IL.
12. Il convient de veiller à l'économie des effets ; discerner à propos entre les couleurs narratives et celles qui servent à suggérer la sensation atmosphérique. Une surface jaune change de signification selon qu'on a du brun vert ou du bleu violet.

Veel invloed heeft *La Panchromie* niet gehad. Het werd tijdens het leven van Schmalzigaug nooit gepubliceerd. Er is ook maar één, handgeschreven, exemplaar van terug gevonden, dat hij ofwel aan zijn leerlinge Edith Van Leckwyck gaf, of na zijn vroege dood bij haar terecht kwam.
Gelukkig bewaarde zij het in haar archief. Zo kwam het uiteindelijk terecht in de archieven voor Hedendaagse Kunst bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel.



Jules Schmalzigaug. *Compositie kleurenstudie*, Venetië, 1914
Verzameling René Magritte Museum/Museum voor Abstracte kunst, Jette

Jules Schmalzigaug met Francis Delbeke en dochter, Scheveningen, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Passage*, Den Haag, 1915-1916. Privéverzameling

CHERCHEUR INFATIGABLE
DEN HAAG, 1916-1917

'De bittere tragedie hield de wereld aan de keel; iedere dag eiste zyn slachtoffers.
Ook was de kracht van de vyand al te duidelyk; welk zou het volgend bericht van de legers zyn?
Wie dacht nog aan kunst wanneer dat de werkelijkheid was?
Nochtans volgde maand op maand, jaar op jaar. Mijn broer kon het tekenen niet laten. Hy wendde zich vervolgens tot het pastel: werken van klein formaat, improvisaties in het snelste tempo uitgevoerd, als een spontaan product van scheppende kracht.' [470]

In Nederland hervatte Schmalzigaug zijn jarenlange praktijk van tekenen op straat en in cafés. Hij bezocht ook regelmatig music-halls. Dat hij daar ook voortdurend schetste, leverde hem soms problemen op.[471]
Danseressen bleven een interessant onderwerp, zoals blijkt uit een prachtig uitgewerkte aquarel, die hij schonk of verkocht aan Edith van Leckwyck.[472]
Daarnaast krabbelde hij, net zoals hij in Italië had gedaan, tal van karikaturen van zangers en toneelspelers, maar ook van gewone mensen.

De lichtreflectie in de spiegels en op terrassen van Caffè Florian vond nu een pendant in Schmalzigaugs gefragmenteerde indrukken van de met licht overgoten gaanderijen van de Passage in Den Haag, Dit grandioze winkelcentrum in neo-renaissance stijl was in 1885 uitgedacht door Petrus de Sonnaville, één van de oprichters van het Kurhaus in Scheveningen.
Met zijn arcades, marmeren mozaiekvloeren, glazen koepels en daken en aaneenschakeling van luxueuse winkels vormde het in het midden van de stad de verbinding tussen de Spuistraat en het Buitenhof. Net als de overdekte gaanderijen in Milaan, Napels en Brussel was het, voornamelijk in de namiddag, een ontmoetingsplaats voor de Haagse beau monde.
Zoals Severini het gedaan had in sommige Parijse stadsgezichten of indrukken van de metro voegde Schmalzigaug hier en daar opschriften van winkelreclames en cijfers toe.
De fragmentering van het licht en de kleur vond een nog veel abstractere uiting in *Draaideur*, geïnspireerd op één van de tyische deuren van sjieke Haagse etablissementen.
Hij experimenteerde verder met de abstractie. Op een blaadje met abstracte tekeningen, die opnieuw zeer verwant waren met het lijnenspel van Balla schreef hij 'la perspective n'est qu'une architecture convenue des dimensions. Les lignes du dessin perspectif sont comme les fils tendus à travers l'espace. On attache à ces fils les formes que l'on veut représenter. À cette convention peut s'en substituer une autre'.[473]
Naast zijn kleuronderzoek, waarvoor hij tal van geometrische composities uitwerkte, ging hij in 1915-1916 verder met het schilderen van futuristische doeken, die opnieuw typische titels meekregen als *Rhythmus van lichtgolvingen : Straat + Zon + Menigte* en *Dynamische uiting van een motorfiets in volle vaart.*
Volgden, vooral op papier, tal van steeds abstractere composities met prachtige kleuren.

Daarnaast maakte hij stadsgezichten, zowel in Den Haag als in het sfeervolle nabij gelegen Delft, waar de lichtinval op de vele stadskanalen hem trof. Het spel van het licht doorheen de bomen, op het water en de kades mengt zich met de voorbijgangers tot één vibrerend spel van kleurvlekken in pastel en gouache.
Daarbij zocht hij in technische experimenten naar nieuwe effecten.
Hij drukte vellen papier op pas afgewerkte, nog natte aquarellen
Zo bereikte hij steeds andere kleureffecten en meteen ook een verregaande abstractisering.

Regelmatig trok hij met Willem Paerels en Frans Smeers naar Scheveningen. In deze luxueuze badstad hadden veel gefortuneerde Belgische bannelingen zich gevestigd. Daar liep volgens Smeers dan ook alles 'op zijn Belgisch'.[474]
Paerels woonde er op een appartement, niet ver van het strand.
Hij had er bij het uitbreken van de oorlog een tijdje lang Nel, de vrouw van zijn goede vriend Rik Wouters opgevangen. [475]
Tijdens de zomer ging het mondaine leven in Scheveningen verder alsof er elders in Europa niet gevochten werd.
In felgekleurde tekeningen in kleurkrijt en pastel schetste Schmalzigaug, waarschijnlijk gezeten in één van de typische hoge rieten strandstoelen die bescherming boden tegen wind en zon, het

Jules Schmalzigaug en Nelly Hurrelbrinck Den Haag, 1915-1916. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Willem Paerels (1878-1962). *De Pier in Scheveningen*
Verzameling Studio 2000, Amsterdam

Strand Scheveningen, ca. 1910-1915

Strand met spelende kinderen, Scheveningen, ca. 1915

Edith Van Leckwyck. *Strandzicht.* Verzameling KMSKB, Brussel

plezier van de elegante badgasten rond het grootse Kurhaus en op het strand nabij de fameuze pier. Daarnaast ging men ook kijken naar de kleine vissersboten die even verder op het strand aanmeerden.
Deze strandgezichten waren, met hier en daar omtrekken van figuren en gebouwen, ook minder abstract.
Te zien aan het prachtige coloriet genoot Schmalzigaug van het spectakel. In elk geval stralen ze optimisme uit.
Smeers heeft die dagen aan het strand goed geëvoceerd in een brief van 17 augustus 1916. Hij beschreef hoe hij hartstochtelijk aan het werk was aan tal van schetsen en pastels.[476]
Ook Edith van Leckwyck herinnerde zich later nog perfect de zomerse uitstappen naar het strand van Scheveningen.
'Ik moet wel erg onder invloed van Schmalzigaug geweest zijn' vertrouwde zij een journaliste in 1969 toe 'want laatst zag ik pastels uit die tijd terug waarvan ik niet wist of ze van hem of van mij waren. We hadden samen op het strand zitten tekenen. Maar ineens herinnerde ik me dat ik toch zo'n moeite had met de over elkaar geslagen benen van een figuurtje.'[477]
Na haar terugkeer naar België na de oorlog zou Edith eerst een mondain leven leiden. Ze huwde met de Perzische prins Mirra Mahmoud Khan en verhuisde naar Parijs. Het huwelijk eindigde in 1923 met een echtscheiding, waarna Edith terug naar Antwerpen keerde en opnieuw les schilderen ging volgen bij Floris Jespers. In 1929 leerde ze tijdens een tentoonstelling in Antwerpen de Duitse kunstenaar Heinrich Campendonk kennen, met wie ze een relatie begon, in 1935 huwde en terug naar Nederland verhuisde.
Hoe belangrijk Van Leckwyck de lessen van Schmalzigaug moet gevonden hebben blijkt uit het feit dat ze haar exemplaar van de *Cours Schmalzigaug* haar leven lang en doorheen tal van verhuizingen bijhield.
Drie jaar na haar overlijden schonken haar erfgenamen het aan het Archief voor Hedendaagse Kunst bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel van België. In 1916 zou ze ook aan een portret van haar mentor gewerkt hebben, dat jammer genoeg nooit teruggevonden werd en waarschijnlijk verloren ging. [478]

Dat Schmalzigaug in Nederland bleef zoeken, bewijzen ook een aantal grote stillevens, o.a. *Stilleven met olifant* en *Stilleven met glasservies*, die helemaal anders zijn dan zijn vroeger werk, en die zowel fauvistische als expressionistische invloeden vertonen, met hier en daar toch nog een herinnering aan een futuristisch aandoend divisionisme.
Delbeke merkte in Schmalzigaugs laatste werken de eerste stappen in de richting van alweer een nieuwe evolutie op. Hiermee duidde hij allicht op zijn eigen portret en dat van Nelly Hurrelbrinck, dat uiteindelijk onafgewerkt op een ezel in het atelier stond bij Schmalzigaugs dood.
De vibrerende, rond de geportretteerde draaiende compositie, waarvan de dynamiek geaccentueerd wordt door tal van diagonalen en de fragmentatie in driehoeken verwijzen nog naar de werken van 1913-1914, maar het volume keert terug. Ook het belang van het alles doordringende wit licht, zeker in het portret van Nelly, is opmerkelijk.
In zijn onderzoek bleek hij een 'chercheur infatigable', zoals Paerels in een getuigenis van 1919 bevestigde, ongetwijfeld perfect op de hoogte van de theorie van zijn vriend over 'zoekers' en 'uitvoerders'.

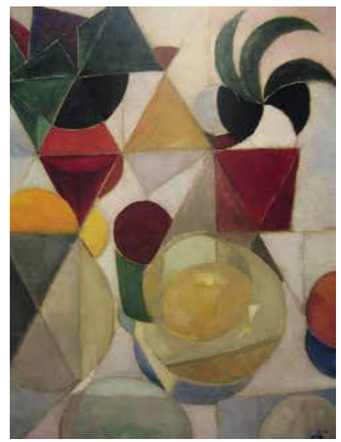
Herhaaldelijk is gesteld dat de cosmopoliet Schmalzigaug het leven in Den Haag benauwend vond. Dit is ook wat Walter Schmalzigaug later als voornaamste oorzaak voor de depressie van zijn broer aanhaalde.[479]
Ook Paerels herinnerde zich dat de oorlog voor Schmalzigaug in de kunst een algemene verlamming van de creativiteit met zich meegebracht had, een 'mentale neurasthenie'. Het oorlogsgeweld had de cosmopolitische banden doorgesneden die zoekers internationaal verbonden hadden. Iedereen was geïsoleerd geraakt. Niemand vond nog steun in wat oorspronkelijk een gemeenschappelijke strijd was geweest.[480]
Weg waren voor Schmalzigaug inderdaad de gesprekken met gelijkgestemde vernieuwers in Venetië en Rome.
Maar Nederland was tijdens de Eerste Wereldoorlog ver van het culturele *waste land* dat keer op keer opgevoerd wordt om Schmalzigaugs depressie en uiteindelijk tragisch einde te verklaren.

In 1910 hadden Jan Toorop, Conrad Kickert, Jan Sluijters en Piet Mondriaan de *Moderne Kunstkring* opgericht, naar model van het *Salon des Indépendants* in Parijs. In 1911 en 1912 introduceerden ze het kubisme in Nederland. Zoals gezien had Herwarth Walden in de zomer van 1912 de futuristen naar Den Haag, Amsterdam en Rotterdam gebracht.

Zaal Oldenzeel in Rotterdam toonde in november 1912, opnieuw door toedoen van Walden, een groot overzicht van het werk van Kandinsky en de expressionisten Campendonk, Marc, Macke, Munter, Jawlenski, Werefkin en Kirchner. De tentoonstelling werd de maand daarna overgenomen door De Roos in Amsterdam.[481]
In mei-juni 1913 vond in de Rotterdamse Kunstkring een deze keer door de futuristen zelf samengestelde nieuwe tentoonstelling plaats. In de schilderijen van Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini en Sofici stond het *dinamismo plastico* centraal.

Onmiddellijk voor de oorlog hadden belangrijke tentoonstellingen van de kunstkring *De Onafhankelijken* in Amsterdam de Nederlandse artistieke wereld attent gemaakt op de belangrijkste nieuwe internationale stromingen. Kubisme en futurisme hadden een grote indruk gemaakt op kunstenaars als Jan Sluijters en Leo Gestel, die beiden jaren in Parijs hadden gewerkt. Zij hadden er elementen uitgenomen en geïntegreerd in hun eigen werk.[482] In mei 1914 had Sluijters nog in *De Groene Amsterdammer*, na kritiek op zijn *Portret van mejuffrouw van Santen*, een uitspraak gedaan die Schmalzigaug bijzonder had kunnen interesseren: 'Alléén, en dat levert de moeilijkheid bij het beoordeelen, ik schilder geen voorwerpen, maar ik schilder mijn ontroering, de aandoening der voorwerpen. Wanneer een musicus in staat is klanken te vinden, die een zuiver beeld geven van zijn ontroering, waarom zou de ontroering dan niet om te zetten zijn in kleuren en vormen? En waarom is de schilder fout van teekening en kleur als hij de afbeelding geeft van kleuren en lijnen, die den gekristalliseerden vorm aanduiden van dat abstracte of van de fotografische werkelijkheid afwijken?'[483]
Op de voorjaarstentoonstelling van 1915 toonden *De Onafhankelijken* in het Stedelijk Museum in Amsterdam werk van Braque, de Chirico, Derain, Léger, Matisse, Picasso en Signac, Chagall, Ernst, Kandinsky en Klee.
In april werd, opnieuw in Amsterdam, door o.a. Sluijters, Gestel en Mondriaan, de *Hollandsche Kunstenaarskring* opgericht.
De moderne kunstscene in Amsterdam, amper een uur per trein verwijderd, was misschien dynamischer dan die in de Hofstad, toch blijkt bij onderzoek dat het er zeker niet zo saai en benepen was, als men in het Schmalzigaug-onderzoek tot nu heeft doen voorkomen.
Uitgerekend in 1916 was in Den Haag opvallend veel interessants te zien, in het bijzonder in de Kunstzalen d'Audretsch, waar Schmalzigaugs vriend Paerels in januari 1916 tentoonstelde met Raoul Hynckes, Piet Van Wijngaerdt en Gustave De Smet.[484]
De ruime galerie aan de Hooge Wal 16 was in 1913 opgericht door Herman Eduard d'Audretsch (1872-1966), die sinds kort gehuwd was met Margaretha, een zus van de expressionistische beeldhouwer Hildo Krop (1884-1970). In maart-april 1916 stelde d'Audretsch zijn zalen opnieuw open voor Herwarth Walden die er een tweede Sturm-tentoonstelling organiseerde, met schilderijen van onder andere Franz Marc, Heinrich Campendonk, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oscar Kokoschka en Jacoba van Heemskerk en de Tjechse maar in Nederland verblijvende kubist Emil Filla.
De Nederlandse kubistisch-abstracte schilderes Jacoba Van Heemskerk (1876-1923) stelde vanaf 1912 regelmatig tentoon bij Der Sturm in Berlijn en was inmiddels goed bevriend met Walden en zijn tweede echtgenote Nell Roslund. Zij woonde met haar vriendin, de verzamelaarster Marie Tak van Poortvliet in Den Haag.
Het was deze tentoonstelling die de jonge Edith van Leckwyck zo beïndrukt had.
Onmiddellijk daarna bracht d'Audretsch een solo-tentoonstelling van de schilderijen, etsen, tekeningen en beelden van Rik Wouters.[485]
Of Schmalzigaug, zoals beweerd werd, in Nederland nog contact had met de doodzieke Wouters is niet bewezen. Noch in Nel Wouters' herinneringen, noch in contemporaine briefwisseling is een spoor van een ontmoeting te vinden. Paerels zou opnieuw de band geweest zijn. Wouters was in het kamp in Zeist zwaar ziek geworden. Hij leed aan verschrikkelijke hoofdpijn. In mei 1915 kreeg hij de toelating zich in met zijn vrouw in Amsterdam te vestigen. In het najaar 1915 werd de diagnose kaakbeenkanker gesteld. Hij overleed op 11 juli 1916 in een Amsterdams ziekenhuis.
Van begin mei tot midden juni 1916 werden de zalen ter beschikking gesteld van *De Anderen*, een kunstenaarsgroep die pas opgericht was door Theo Van Doesburg en Vilmos Huszar.[486]
Deze tentoonstellingen werden bezocht door Hendrik Bremmer, de kunstadviseur van Hélène Kröller-Müller, die bij d'Audretsch een kubistisch werk van Van Doesburg kocht.[487]
De toen reeds befaamde collectie van mevrouw Kröller-Müller was op aanvraag twee maal per week te bezoeken in haar privémuseum aan de Lange Voorhout in Den Haag.
In de brochure *Voorwoord over de moderne schilderkunst* stelde Van Doesburg dat *De Anderen* zich van andere kunstenaars zouden onderscheiden door abstracte schilderijen die een uiting waren van de moderne tijd. Het doel van een schilderij moest, en dit in navolging van Kandinsky, het

Gustave De Smet. *Landschap in Nederland*, 1915-1918



Theo van Doesburg (1883-1931). *Compositie III (Stilleven)*, 1916. Verzameling Curtis Galleries, Minneapolis

Affiche Pulchri Studio, Den Haag, 1915. Tentoonstelling Georges Vantongerloo. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Georges Vantongerloo (1886-1965). *Zittende vrouw*, 1915

Georges Vantongerloo (1886-1965). Atelier in Den Haag

omzetten zijn van een innerlijke realiteit in een uiterlijke, als een verbeelding van geest en vorm.[488]
Henri Borel beschreef de algemene indruk van de tentoonstelling in zijn recensie voor *De Telegraaf*: 'Men ziet voorstellingen in kleuren, vormen en lijnen, waar geen touw aan vast te knoopen is en die gelijken op illustraties bij natuurkundige werken over geluidsgolven.'[489]
Interessant hier is te vermelden dat Huszar, die met Van Doesburg nauw betrokken was bij de oprichting van *De Anderen*, een groot bewonderaar was van het Italiaans futurisme. Huszars *Schilderij geel* uit 1915, dat hij met Van Doesburg geruild had voor één van diens werken, toont hoe goed hij Boccioni's *simultaneita*-ideeën, het gelijktijdig uitbeelden van binnen- en buitenwereld, had verwerkt.[490]
Waarschijnlijk onder zijn invloed veranderde Van Doesburgs negatieve mening over het futurisme. In *De Beweging* schreef hij: 'Zonder deze uiting zou de kunstgeschiedenis van onze tijd onvolledig zijn. Het Futurisme is de plastisch-geformuleerde, dringende eisch de grondstellingen der traditioneele kunst in het algemeen te herzien.'
Pas veel later zouden hij en Mondriaan Marinetti proberen te betrekken bij *De Stijl*. Ook Severini werd later bij *De Stijl* binnengehaald, zelfs als 'principieel medewerker', al kon hij op dat ogenblik niet echt nog als een futurist omschreven worden.
Blijkbaar overwoog d'Audretsch Van Doesburg aan te werven voor de organisatie van zijn kunstzalen. Buiten de lezing die Van Doesburg op 8 mei 1916[491] gaf over *De ontwikkeling der moderne schilderkunst*, kwam hier niets van. Een niet ondertekend contract bevindt zich nog steeds in het Van Doesburg-archief in Den Haag.

In een relatieve kleine stad als Den Haag moet Schmalzigaug op de hoogte geweest zijn van de tentoonstellingen bij d'Audretsch, al was het via Paerels of Van Leckwyck.
Het zou eigenaardig zijn dat, mocht Schmalzigaug dat gewild hebben, Paerels hem niet aan d'Audretsch, zou voorgesteld hebben. Van Heemskerck woonde in Den Haag. Walden kwam opnieuw enkele weken naar Nederland voor zijn tentoonstelling. Een ontmoeting had zeker mogelijkheden tot internationale ontdekking kunnen bieden.
Schmalzigaug nam met geen van beiden contact op. Misschien hield het feit dat Walden Duitser was hem ergens tegen.
Uit dit alles zou men bijna concluderen dat Schmalzigaug zich volledig op zichzelf terug trok om als 'chercheur' zijn onderzoek op de achtergrond en volledig los van nieuwe invloeden, verder te zetten.
Dit wordt min of meer bevestigd door Paerels: 'Et cependant, grâce à cet isolement, Jules Schmalzigaug se libéra des influences cubistes et futuristes. Grâce à cet isolement sa personnalité exceptionnelle se développa et fit naître son œuvre, petit par le nombre des toiles mais grand par sa force nouvelle.'[492]

Af en toe werd dit isolement toch doorbroken. Het moet in de kring van Paerels geweest zijn dat Schmalzigaug kennis maakte met de vier jaar jongere, eveneens van oorsprong Antwerpse, beeldhouwer Georges Vantongerloo
Reeds in februari 1915 toonde deze op een tentoonsteling *Belgische kunst* in Zaal Kleykamp in Den Haag de bustes van Paerels en zijn dochtertje.
Hij frequenteerde ook het Café Hollandais.
Vantongerloo was in de eerste dagen van de oorlog het slachtoffer geworden van een Duitse gasaanval, die zijn longen had beschadigd. Afgekeurd voor militaire dienst was hij in oktober 1914 naar Nederland gevlucht. Hij had aan de Antwerpse academie voor Schone Kunsten de lessen gevolgd van Emile Jespers, vader van Floris en Oscar Jespers.
Daarna vervolmaakte hij zich aan de academie in Brussel bij toen gevierde beeldhouwers als Thomas Vinçotte en Victor Rousseau.
Vanaf 1911 nam hij deel aan de officiële salons in Brussel en Luik, waar hij enig succes boekte. Gevolg hiervan was dat hij ook in Nederland zonder problemen opgenomen werd in het officieel circuit en mee kon doen aan verschillende door de Belgische overheid in ballingschap ingerichte exposities. Net als Schmalzigaug vertoefde hij ook in de kringen van het Belgische *Comité des dames*, dat hem de opdracht gaf tot het vervaardigen van een medaille van koningin Elisabeth.[493]
Daarnaast waren er ook tal van persoonlijke tentoonstellingen, o.a. in zaal d'Audretsch in februari 1915 en Pulchri Studio in maart 1916, die telkens uitvoerig in de pers besproken werden.
Omdat Vantongerloo pas even later zijn fenomenale weg naar het firmament van de abstractie aanving, komt het over alsof een beginnend kunstenaar bij een oudere te rade ging. In feite was Vantongerloo in Den Haag een veel bekender figuur dan de in de schaduw werkende Schmalzigaug.

Terugdenkend aan zijn periode in Nederland noemde Vantongerloo Schmalzigaug zijn mentor.[494]
Merkwaardig is dat Schmalzigaug echter niet voorkomt op de uitnodigingslijst voor Vantongerloo's tentoonstelling bij Pulchri Studio in maart 1916, waarop wel kunstenaars als Paerels, Willem Roelofs, Antoon Dupuis en tal van andere staan.
De tentoonstelling die onder de hoge bescherming stond van Auguste Dupont, de voorzitter van het *Comité belge de La Haye* en die van barones Anna Bentinck, aan wie Vantongerloo privéonderricht gaf, werd in *De Hofstad* geprezen als 'na die van Jan Sluijters wel de meest moderne uiting welke Pulchri binnen zijne muren heeft gehad.'[495]
Het nauwere contact tussen de twee artiesten moet dus van later in dat jaar dateren.
Vantongerloo bekende in een brief van 12 augustus 1965 aan zijn vriend Max Bill, dat hij voor zijn ontmoeting met Schmalzigaug nog nooit had gehoord van Marinetti en het futurisme. De gesprekken waren heel boeiend geweest en hadden hem aangezet om de weg van de abstractie in te slaan.[496]
In 1917 begint Vantongerloo's grote artistieke ommezwaai naar de abstractie. Hijzelf beweerde dat deze visie niet ontwikkeld was vanuit het kubisme, zoals het geval bij zovele avant-garde kunstenaars, maar uit reflectie. Een *étude* van 1917[497] toont effectief een grote verwantschap met het werk van Schmalzigaug.
Een foto gepubliceerd in *De Prins* in oktober 1917, een paar maanden na de dood van Schmalzigaug biedt een blik op het nieuw werk dat Vantongerloo toonde op de *Salle d'art hollandais-belge*. Zijn de beelden nog niet zo anders dan die van daarvoor, dan hangen aan de wanden aan aantal nieuwe schilderijen. In de linkerhoek valt een groot pointillistisch schilderij op dat enige verwantschap heeft met de schilderijen van Schmalzigaug. Ook de portretten roepen ergens Schmalzigaugs onafgewerkte portret van Nelly Hurrelbrinck op. Overal lijken de vormen opgelost te worden in een fel licht.
Vantongerloo, die tot dan een vrij traditioneel beeldhouwer was geweest, kwam tot andere inzichten. Hij begon meetkundige tekeningen te maken die uiteindelijk zouden leiden tot zijn eerste revolutionaire sculpturen, de *Constructions dans la sphère*.[498]
In een brief aan Maurits Bilcke in 1964 herinnerde hij zich dat Schmalzigaug zijn beeldjes van 1917 prachtig had gevonden.[499]
Jan Ceuleers toonde aan dat de abstracte sculpturen waarschijnlijk maar in 1918 tot stand kwamen. Het is mogelijk dat Vantongerloo door Schmalzigaug te vermelden, de invloed van de groep rond Van Doesburg en *De Stijl*, waarin hij vanaf het voorjaar 1918 geleidelijk opgenomen werd, later trachtte te minimaliseren. Vantongerloo's *Réflexions* verschenen vanaf juli 1918 in *De Stijl*.

Een andere kunstenaar met wie Schmalzigaug in die laatste maanden in Nederland contact gehad zou hebben was de violist Arthur Petronio (1897-1983).
Schmalzigaug zou hem aangeschreven hebben met een introductie van Valentine de Saint-Point. Dat herinnerde Petronio zich in elk geval in de jaren zeventig in een gesprek met Phil Mertens.[500]
Dit muzikale wonderkind, leerling van Eugène Ysaÿe (1858-1931) en Joseph Jongen (1873-1953) was tijdens de oorlog naar Nederland gevlucht en trad op op verschillende Belgische avonden. Zo speelde hij op kunstenaarsfeesten waar o.a. Gustave De Smet decorstukken voor gemaakt had. Tijdens de oorlog gaf Petronio het kunstblad *Le Fouet* uit en in 1917 stichtte hij de *Groupe universitaire*, een vereniging die zich toelegde op kunst, literatuur en sociale filosofie en voordrachten organiseerde in universitaire kringen.
Het was waarschijnlijk naar aanleiding hiervan dat Schmalzigaug met hem contact opnam. Of dit effectief met een introductie van Valentine de Saint-Point was, lijkt evenwel twijfelachtig. De Belgische connectie is misschien gelegd omdat de Saint-Point Marinetti in 1912 vergezelde bij de vernissage van de futuristische tentoonstelling bij Georges Giroux.
Er is geen enkele aanwijzing dat Schmalzigaug en de Saint-Point elkaar ooit ontmoet hebben of zelfs met elkaar correspondeerden. In elk geval verliet ze in 1916 Frankrijk voor Spanje en vandaaruit reisde ze het jaar daarna naar de Verenigde Staten. Misschien verwees Schmalzigaug gewoon naar haar.

Alweer via hun gemeenschappelijke vriend Paerels leerde Schmalzigaug eind 1916 de Nederlandse schrijver-journalist Jan Greshoff (1888-1971) kennen.
Greshoff had in 1909 in *Den Gulden Winkel* het allereerste artikel over het futurisme in Nederland gepubliceerd. Daarin had hij nog vol ironie zijn ergernis geuit tegenover Marinetti's egocentrische publiciteit voor zijn beweging.
Intussen werkte hij op de kunstredactie van *De Telegraaf*.
Greshoff werd getroffen door Schmalzigaugs 'zachte, licht gevoileerde en eentonige stem' 'die aan elk woord een geheimzinnige insinuerende kracht medegaf waarvan wij niet konden afkomen.' Greshoff noemde hem ook 'nerveus', maar het viel hem op hoe gedreven hij was, overtuigd van zijn kunst en hoe hij tot het uiterste ging om zich zo duidelijk mogelijk uit te drukken.[501]

Georges Vantongerloo (1886-1965). *Vrouw in interieur*
Verzameling Mu.ZEE, Oostende

Georges Vantongerloo (1886-1965). *Zelfportret*, 1916
Verzameling Mu.ZEE, Oostende

STEDELIJK MUSEUM
AMSTERDAM

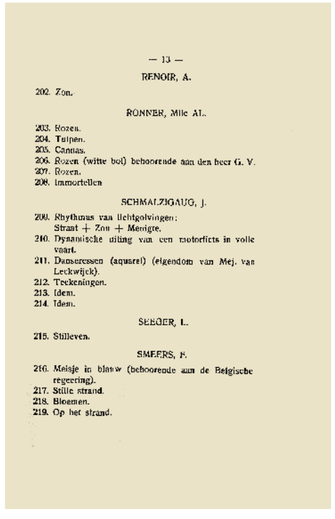
CATALOGUS

TENTOONSTELLING
VAN
BELGISCHE KUNST

16 DECEMBER 1916—16 JANUARI 1917

PRIJS: f 0.25

Stedelijk Museum, Amsterdam. Catalogus *Tentoonstelling van Belgische Kunst*, 1916-1917. Verzameling Archief Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen


— 13 —

RENOIR, A.

202. Zon.

RONNER, Mlle Al.

203. Rozen.
204. Tulpen.
205. Cannas.
206. Rozen (witte bol) behoorende aan den heer G. V.
207. Rozen.
208. Immortellen

SCHMALZIGAUG, J.

209. Rhythmus van lichtgolvingen:
Strant + Zon + Menigte.
210. Dynamische uiting van een motorfiets in volle vaart.
211. Danseressen (aquarel) (eigendom van Mej. van Leckwijck).
212. Teekeningen.
213. Idem.
214. Idem.

SEEGER, L.

215. Stilleven.

SMEERS, F.

216. Meisje in blauw (behoorende aan de Belgische regeering).
217. Stille strand.
218. Bloemen.
219. Op het strand.

Stedelijk Museum Amsterdam, 1916-1917. Lijst van de tentoongestelde werken van Jules Schmalzigaug

In zijn atelier toonde Schmalzigaug hem zijn schilderijen en tekeningen.
'Zij schenen ons verward en gezocht toe' bekende Greshoff kort na de dood van zijn vriend 'maar niettemin gevoelden wij dadelijk, dat een diep besef van de schoonheid en een hooge begeerte hier hun verwerkelijking zochten'. [502]

'Verward en gezocht' was waarschijnlijk ook het gevoel dat vele bezoekers hadden bij Schmalzigaugs inzending op de tentoonstelling *Belgische Kunst*, die op 16 december 1916 opende in het Stedelijk Museum van Amsterdam.
Er waren tijdens de oorlog reeds verschillende tentoonstellingen van Belgische kunstenaars in Nederland georganiseerd, maar dit was de eerste keer dat Schmalzigaug deelnam.
Deze door de Belgische overheid gesteunde expositie stond onder de hoge bescherming van burggraaf Prosper Poullet, Belgisch Minister van Kunsten en Wetenschappen en de Belgische ambassadeur baron Fallon. Rodolphe Wytsman en Isidoor Opsomer zaten in het organiserend comité.
Met werk van 78 schilders en 16 beeldhouwers, naast speelgoed en werk van oorlogsinvaliden toonde de tentoonstelling een amalgaam van stijlen.
Er hingen symbolistische schilderijen van Fernand Khnopff, impressionistische van Théo Van Rysselberghe en etsen van James Ensor.
Naast schilderijen van naar Nederland gevluchte kunstenaars als Emmanuel Viérin, Gustave De Smet, Frits van den Berghe, Juliette en Rodolphe Wytsman, William Degouve de Nunques en Frans Smeers, zorgde het organiserend comité ook, vanuit Londen, voor de overkomst van werken van daar verblijvende kunstenaars als Jules de Bruycker, Maurice Blieck, Edgard Tytgat en Jenny Montigny.
Er was ook een belangrijke hommage aan de een half jaar daarvoor overleden Rik Wouters met één beeld, elf schilderijen en twee aquarellen.

Schmalzigaug toonde er, wat verstopt in een achterzaaltje[503], naast een lot tekeningen maar drie werken: twee schilderijen, *Rhythmus van lichtgolvingen : Straat + Zon + Menigte* (nr 209) en *Dynamische uiting van een motorfiets in volle vaart* (nr 210), die respectievelijk te koop aangeboden werden aan 300 en 250 florijnen en de aquarel *Danseressen*, die eigendom was van Edith van Leckwyck.[504]
Zijn deelname was bescheiden, zeker in vergelijking met die van Paerels die elf schilderijen inzond, waaronder het portret dat hij van Schmalzigaug gemaakt had (nr 173).
Charles Bernard, de artistieke redacteur van *L'écho belge*, vermeldde Schmalzigaug heel even in zijn recensie van het Salon, maar hield het bijzonder algemeen. Schmalzigaug vertegenwoordigde de futuristen. Men had het recht deze stroming niet te begrijpen. Deze stijl maakte vooringenomen abstractie van twee essentiële factoren van de schilderkunst: het perspectief en de kleurenharmonie. Was het mogelijk om het muzikale om te zetten in het picturale en met kleuren te bereiken wat een componist kon verkrijgen met geluiden? Bernards antwoord was duidelijk neen. Het luisteren naar een sonate, naar een symphonie kon bij de luisteraar een bovenzinnelijke wereld oproepen. De futuristische schilderkunst daarentegen slaagde er voor Bernard alleen in een gevoel van verwondering op te wekken.[505]

De tentoonstelling liep tot 6 januari 1917 en werd daarna in afgeslankte vorm overgenomen door de Kunstkringen van Nijmegen en Rotterdam. Daarvoor werden geen catalogi gedrukt, maar waarschijnlijk waren er dan al geen werken van Schmalzigaug meer bij.

Schmalzigaugs avant-garde kunst stond ver van de opvallend nationalistische visie van het officiële beleid van het Belgisch Kunstenministerie in ballingschap.
De organisatoren hadden voornamelijk interesse in traditionelere kunst waarin de Belgische 'volksaard' naar boven kwam.
Léo van Puyvelde merkte in zijn artikel in *Onze Kunst* op dat ook in moeilijke tijden waarin de scharnieren van de samenleving losgerukt waren en zoveel waarden onderste boven gegooid, de kunstenaars hun scheppingskracht behouden hadden. De eigenheid en leefbaarheid van de 'eigen' Belgische kunst had zich op de grote tentoonstelling in Amsterdam opnieuw geopenbaard.[506]
Ook Van Puyvelde vond het uiterst belangrijk dat in het werk van de gevluchte artisten die Belgische entiteit naar voren trad.
Schmalzigaug, de internationale avant-gardist, die vanuit het buitenland steeds meer meewarig naar het kunstwereldje in zijn geboorteland gekeken had, kon hier weinig mee aanvangen.
De tentoonstelling bracht hem geen speciale erkenning. Zijn inzending werd zo goed als doodgezwegen.

Er was kortom noch van de overheid, noch van de kunstkritiek, noch van het publiek enige interesse in zijn werk.

De lange winter van 1916-1917, die Walter Schmalzigaug zich decennia later nog als bijzonder streng herinnerde[507] stelde, net zoals de sirocco het telkens in Venetië gedaan had, de reeds gespannen zenuwen van Schmalzigaug op de proef. Ondertussen verzwakte hij ook langzaam.[508]
Een foto, wellicht genomen tijdens de laatste maanden van zijn leven toont een vermoeide, voortijdig verouderde man, met een bijna lege blik.

'Veel jeugd, veel kunstgevoel, veel fantasie, misschien te veel voor het nuchtere leven' herinnerde Walter zijn broer zich in de jaren zestig.[509]
Schmalzigaug bleef een kind van het typische, verfijnde negentiende eeuwse *Bürgertum*: cosmopoliet, belezen, meertalig en intellectueel gepassioneerd. Zijn talenkennis stelde hem in staat de internationale kunstscene te volgen. Met het geld van zijn ouders kon hij Europa doorreizen en werken in Brugge, Parijs en Italië.
Maar anderzijds was hij een estheet in de lijn van de negentiende-eeuwse dandies, zich niet thuisvoelend in een al te benepen Antwerpen, in een klasse die dan toch te 'burgerlijk' bleek.
Al van het begin was hij een outsider: een ongezond kind, dat in Duitsland tot de kunst kwam, een zoon van een Duitse vader in België, iemand die uit zijn benepen kring wilde ontvluchten, maar er anderzijds toch aan gekluisterd zat, iemand die vernieuwing in zijn kunst wilde brengen maar toch zeer lang vasthield aan de traditie, een gepassioneerd futurist die dol was op Brugge en Venetië en belangstelling had voor het quattrocento, en die helemaal geen verandering wilde in de maatschappij…

Gedurende zijn gehele leven was deze kleine donkerblonde man met blauwe ogen – hij was volgens zijn identiteitskaart slechts één meter zestig groot - achtervolgd door periodes van pijn en fysische problemen, stress en daarmee gepaard gaande inzinkingen en neerslachtigheid. Telkens weer had hij zich hier doorheen gewerkt, soms door zijn melkdieet, soms door lange wandelingen of door sport, meestal door zijn nooit aflatende, passionele creativiteit. Op de jaren in Venetië en de maand in Rome na, waar hij echt lijkt genoten te hebben van een druk sociaal leven, omgeven door gelijkdenkenden, lijkt Schmalzigaug zich steeds liever alleen teruggetrokken te hebben in de cocon van zijn appartementen en ateliers.
Hij ontvluchtte er de vulgariteit en de drukte van het leven. Daar omringde hij zich met mooie dingen, kon hij lezen en vooral tekenen en schilderen.
Als kind was hij gescheiden van zijn geliefde ouders en broers. De medische behandelingen die hij als jonge man alleen moest ondergaan moeten traumatiserend geweest zijn. Ook in zijn volwassen leven zou hij meestal alleen zijn. Indien hij ooit relaties gehad heeft, heeft hij die angstvallig verborgen gehouden. Op Edith van Leckwyck - op dat ogenblik nog maar een puber - en haar zus Nelly en uiteraard zijn moeder na, komen in Schmalzigaugs verhaal geen vrouwen voor. In tegenstelling tot de meeste kunstenaars van zijn tijd zijn van hem ook nauwelijks naaktstudies terug gevonden.
In een kleine passage in een brief van Herman Schmalzigaug vanuit Parijs in 1912 lacht deze het idee van zijn moeder om hem voor te stellen in de Antwerpse salons weg. Houden zijn ouders er dan zo aan dat hij zou huwen? 'J'ai deux frères à placer avant moi ; l'un (Jules) comme prétendant ne vaut pas lourd, mais l'autre, ah l'autre ! Il porte bien, robe toque et moustaches gauloises autant que l'esprit, jeune, beau, spirituel, qu'est-ce qu'elles attendent les belles-mamans ?'[510]
Verwees Herman naar de gezondheidstoestand van zijn oudste broer, zijn moeilijk karakter, of zat er meer achter? Jules leek niet iemand 'van de huwende soort'. In Venetië duikt heel sporadisch een enthousiaste verwijzing op naar romantische tochten op de lagune of zwempartijen op de Lido met de Amerikaan Cobum en met een niet nader geïdentificeerde Russische kunstenaar.
In zijn afschuw voor lelijkheid en vulgariteit, belangstelling voor een verzorgd uiterlijk en vooral het smaakvol decoreren van zijn opeenvolgende appartementen komt Schmalzigaug naar voor als een laat-negentiende-eeuws estheet. Zo poseert hij ook op enkele foto's genomen in zijn appartement in Auteuil.
Vergeleken met de heel open, geestdriftige brieven waarin Herman zijn Parijse leven gevuld met feesten, uitstappen met vrienden en bezoeken aan theater en muziekopvoeringen aan zijn ouders beschreef, komen die van zijn oudere broer meestal eerder koel en cerebraal over, totaal gefixeerd op zijn artistieke idealen en vorderingen.
Het lijkt of Schmalzigaug zich steeds verborg achter een façade. Kan naast zijn gezondheid ook zijn sexualiteit een voor die tijd onoverkoombaar probleem geweest zijn? Het blijft, bij gebrek aan echte bewijzen, uiteraard gissen.

Jules Schmalzigaug, 1917

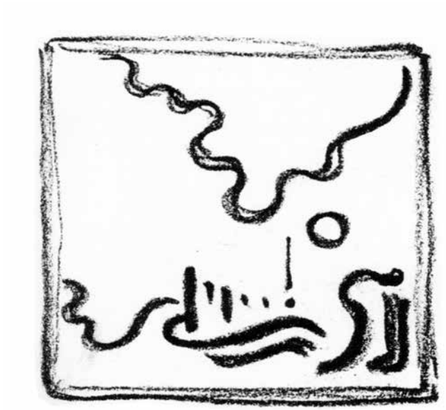
Begrafenisstoet Jules Schmalzigaug. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Laatste rustplaats Jules Schmalzigaug. Den Haag, 1917 Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Hoewel hij zich wou onttrekken aan zijn beklemmende milieu, ook door keer op keer weg te vluchten naar een andere stad, bleef hij tot het einde in alles de goedgeklede, verfijnde burger, een kind van de klasse waarin hij was opgevoed. In die uiterlijk gereserveerde, vaak egocentrische en soms zelfs cassante man sluimerde echter één grote passie: de perfectionering van zijn kunst.
Maar die kunst kon hem, nu het lichaam het steeds meer liet afweten, niet meer redden.

Greshoff was getroffen door Schmalzigaugs nerveusiteit. Die ongerustheid trof ook Francis Delbeke. 'Nous qui l'avions vu à l'œuvre poursuivant partout son rêve, inquiet, angoissé par la difficulté de traduire sa pensée, sa vision des choses, nous avons compris ce que représente cette vie de labeur, de recherches d'effort. Nous avons vécu avec lui certaines heures de lassitude, de découragement, quand l'artiste doutait de lui-même mais non de son Art."[511]

In de vooravond van 12 mei 1917 pleegde Schmalzigaug zelfmoord in zijn atelier in de van den Spiegelstraat.
Wat hem hier uiteindelijk precies toe bewoog is niet geweten.
Er werd geen afscheidsbrief gevonden.

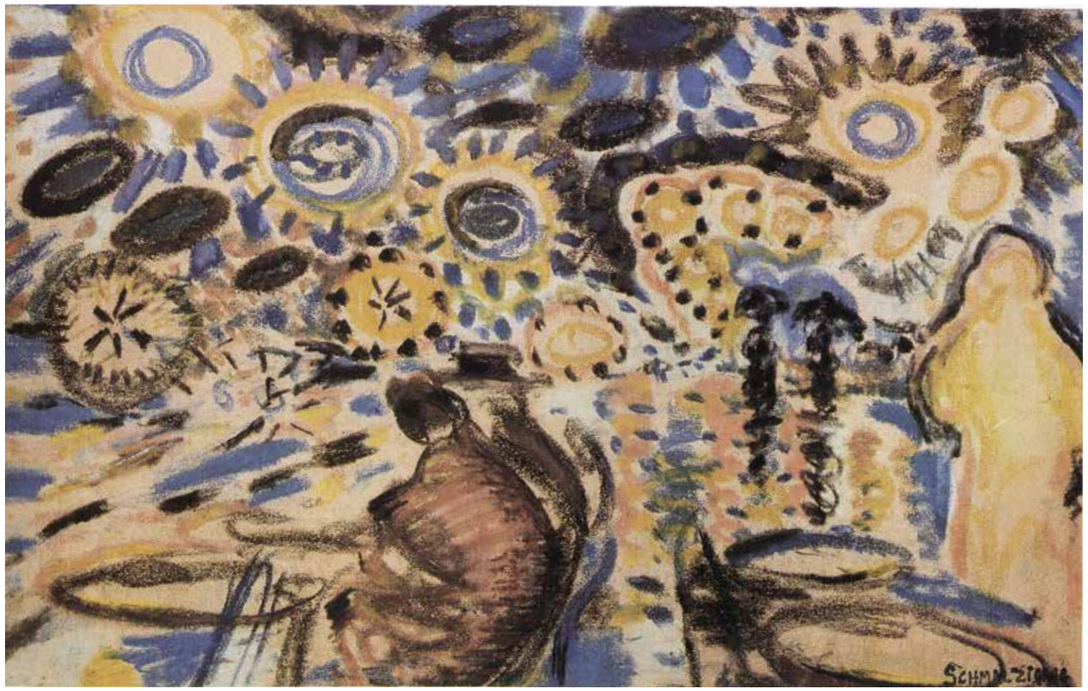


Jules Schmalzigaug. *Meisje met de bolle ogen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Collection Hugo Voeten, Herentals

Jules en Walter Schmalzigaug en Francis Delbeke samen met leerlingen op excursie, Den Haag, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022
Verzameling KMSKA, Antwerpen

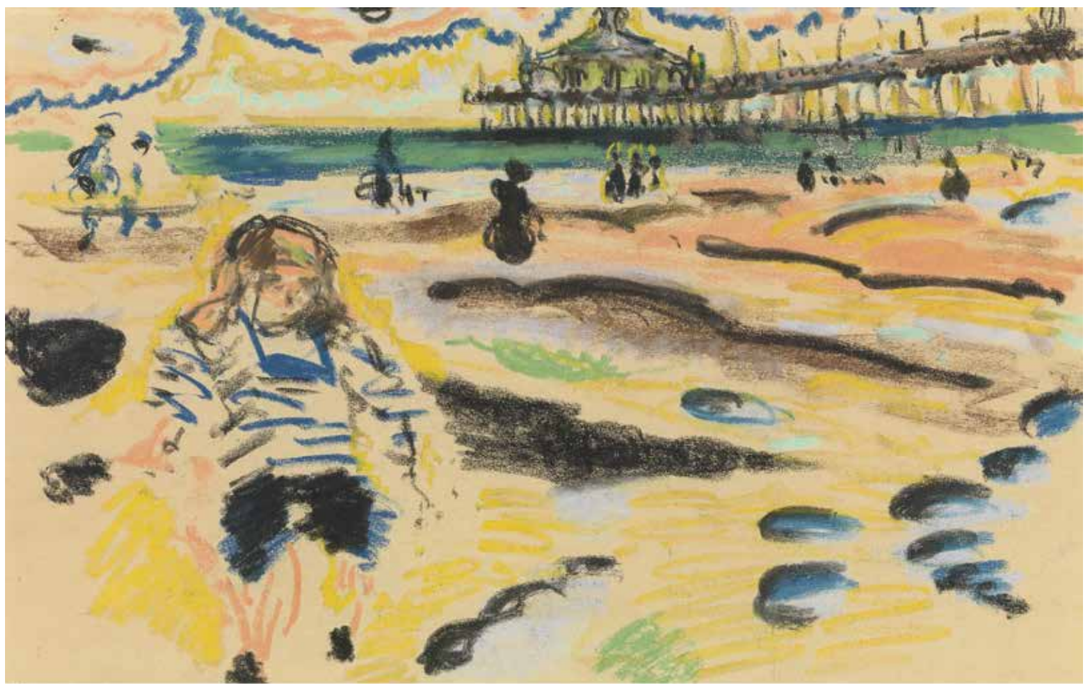
Jules Schmalzigaug
Vrouw met spade, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Familie Golbert, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Zeezicht in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917. Verzameling M en mevr. Boyen-Nagels, Leut

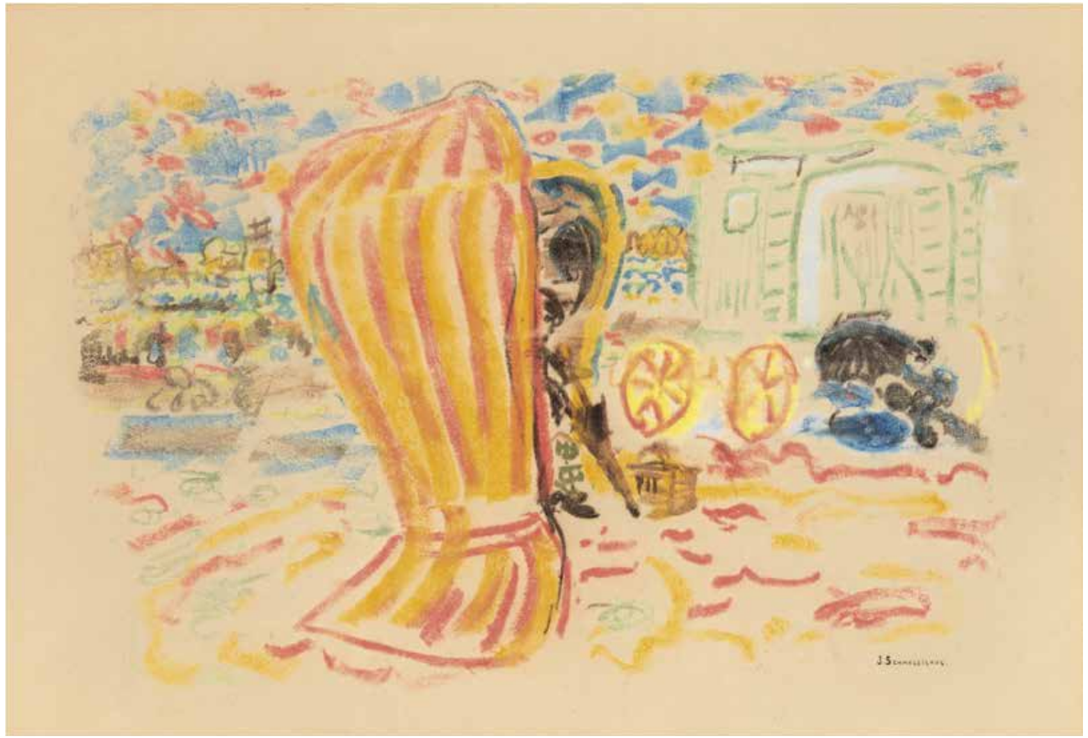


Jules Schmalzigaug. *Pier in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

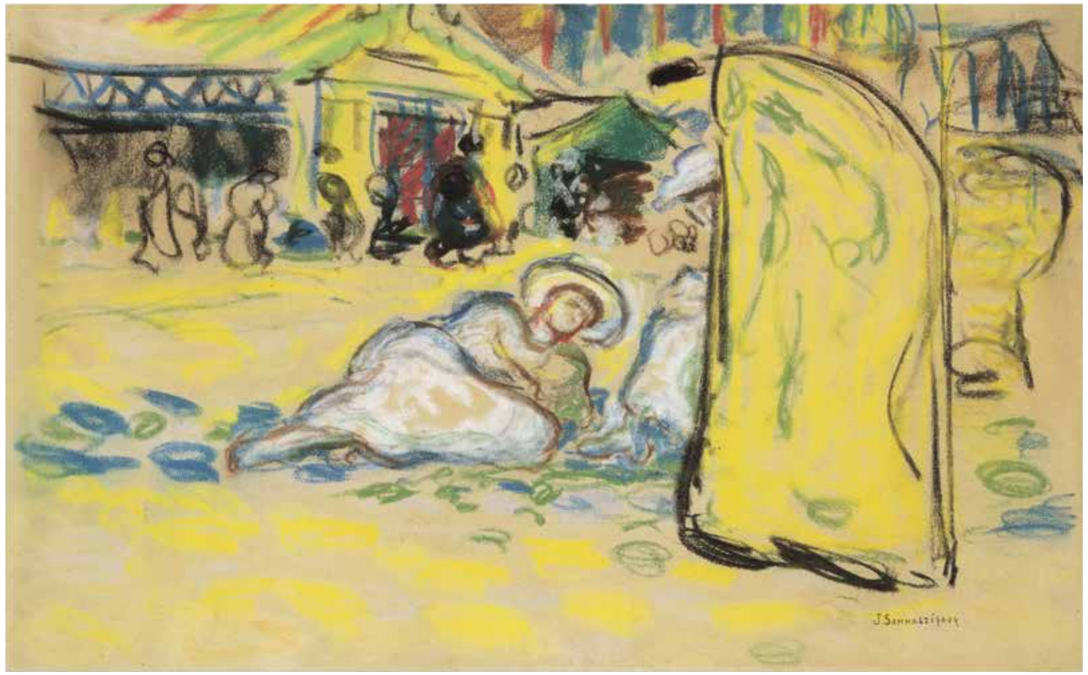
Jules Schmalzigaug. *Strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling M en mevr. Boyen-Nagels, Leut



Jules Schmalzigaug. *Strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKA, Antwerpen



Jules Schmalzigaug. *Strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling M. en mevr. Bernard De Walque, Lasne

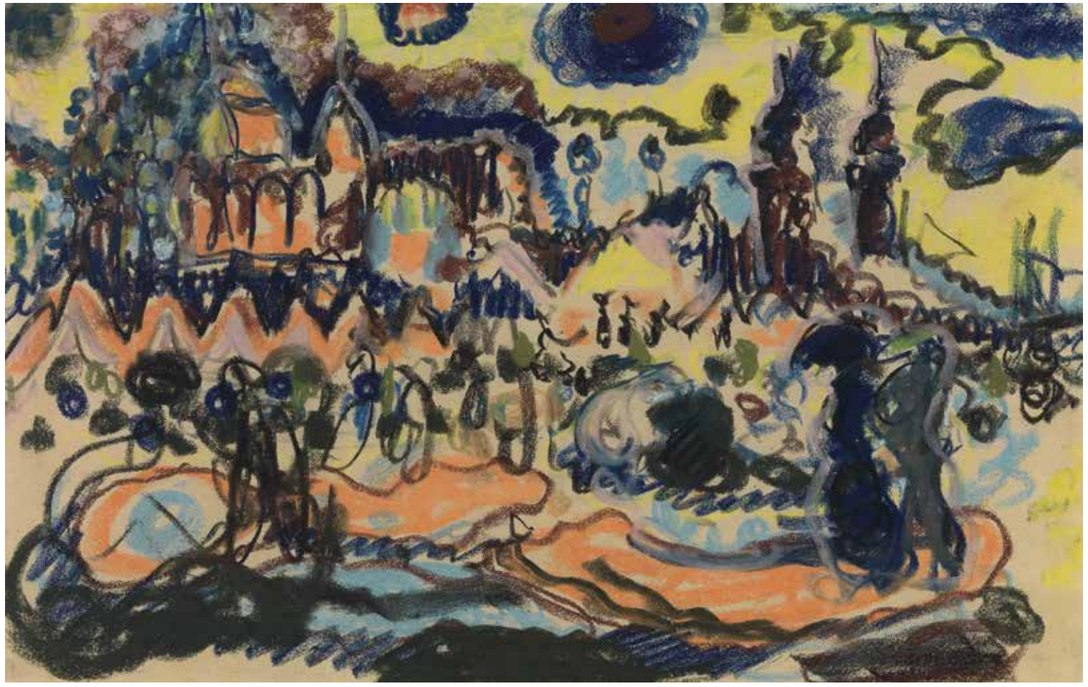


Jules Schmalzigaug. *Strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Op het strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Piet en Kathleen Roose-Goossens, Brussel

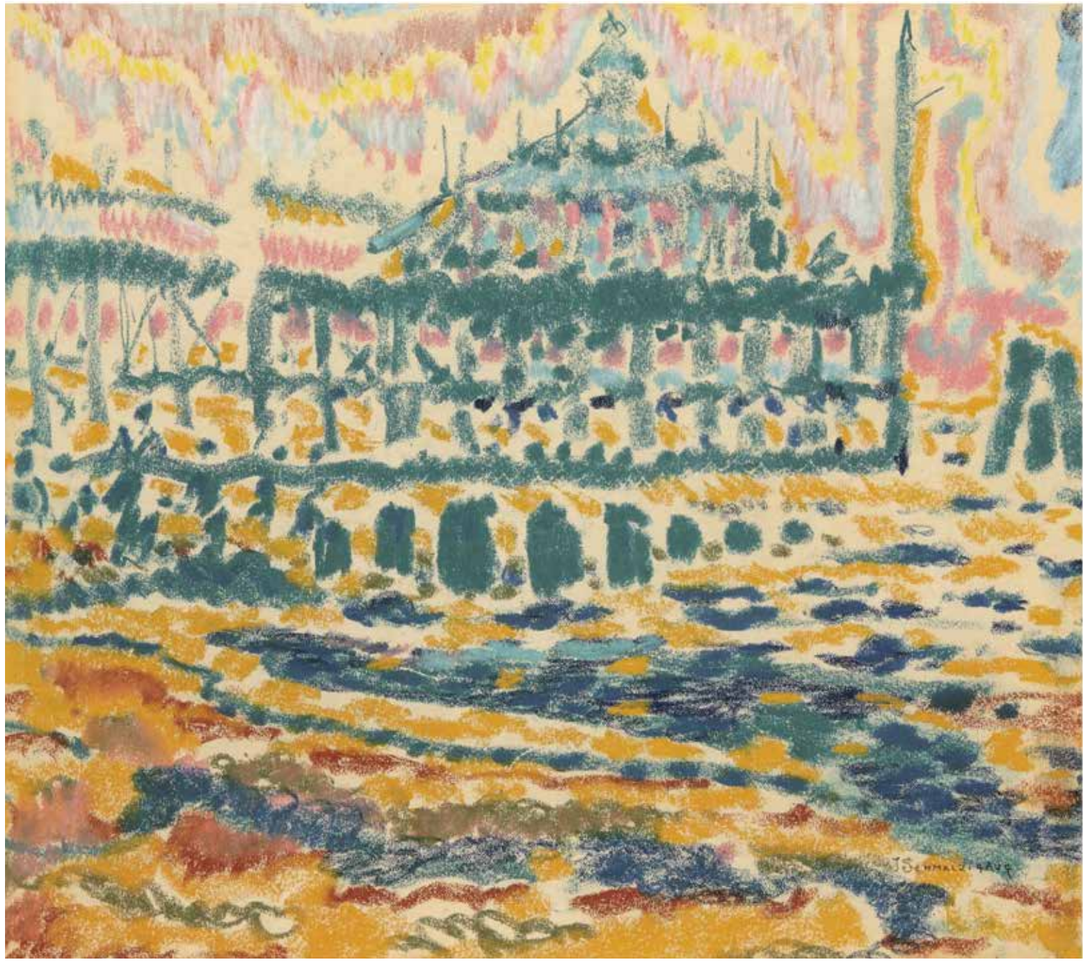
Jules Schmalzigaug. *Op het strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Knokke

Jules Schmalzigaug. *Op het strand in Scheveningen*, 1915-1917. Verzameling Harold 't Kindt Fine Art, Brussel

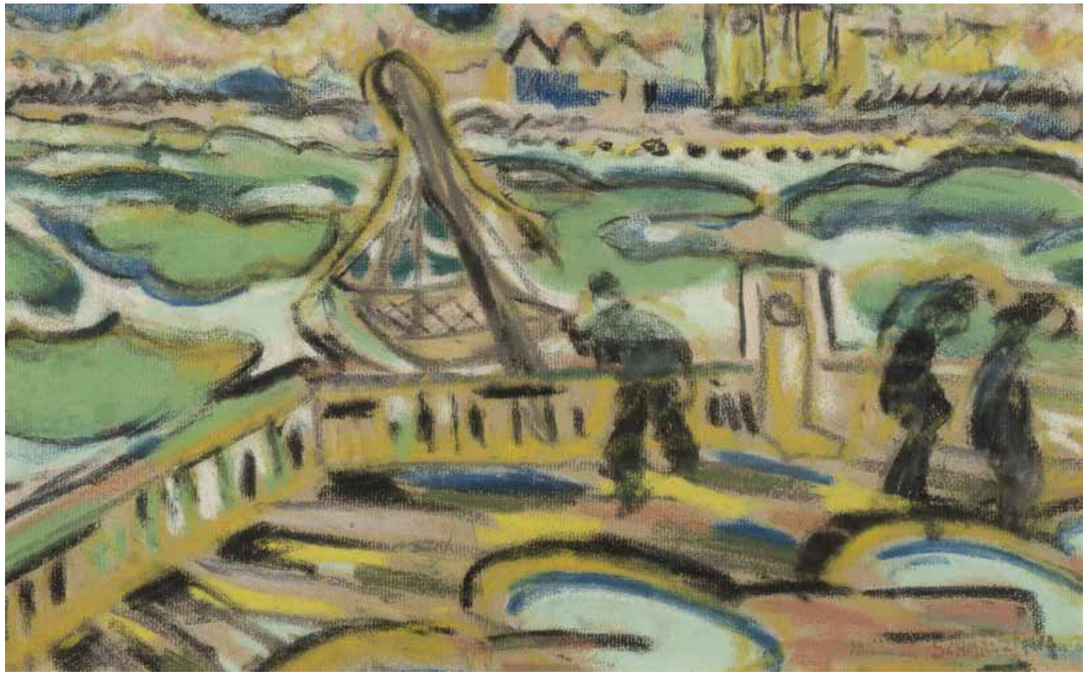


Jules Schmalzigaug. *Kursaal (Kurhaus) en strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKB, Brussel

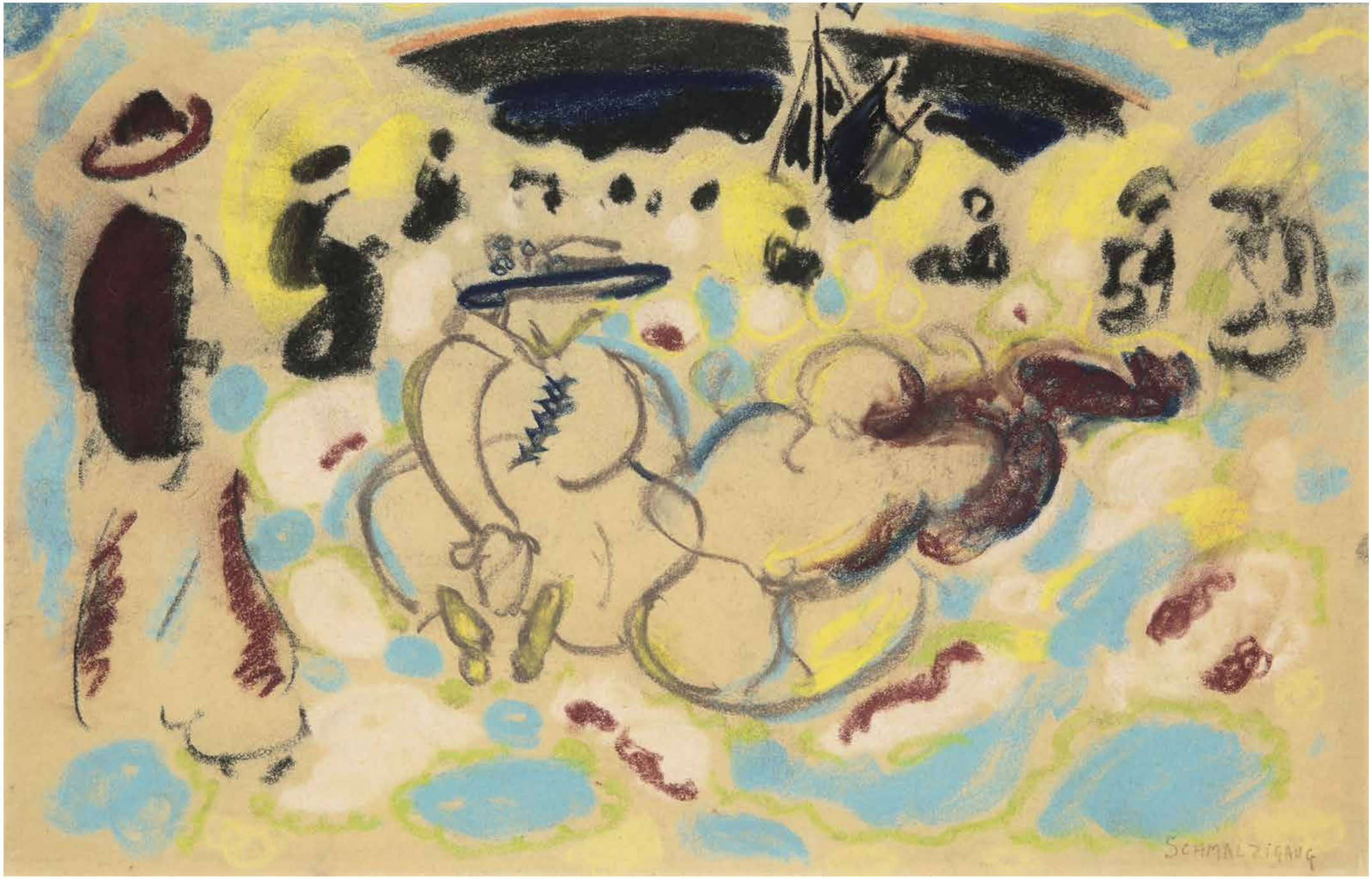


Jules Schmalzigaug. *Kursaal (Kurhaus) en strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel



Jules Schmalzigzaug. *Pier met visser in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigzaug. *Pier met visser in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne



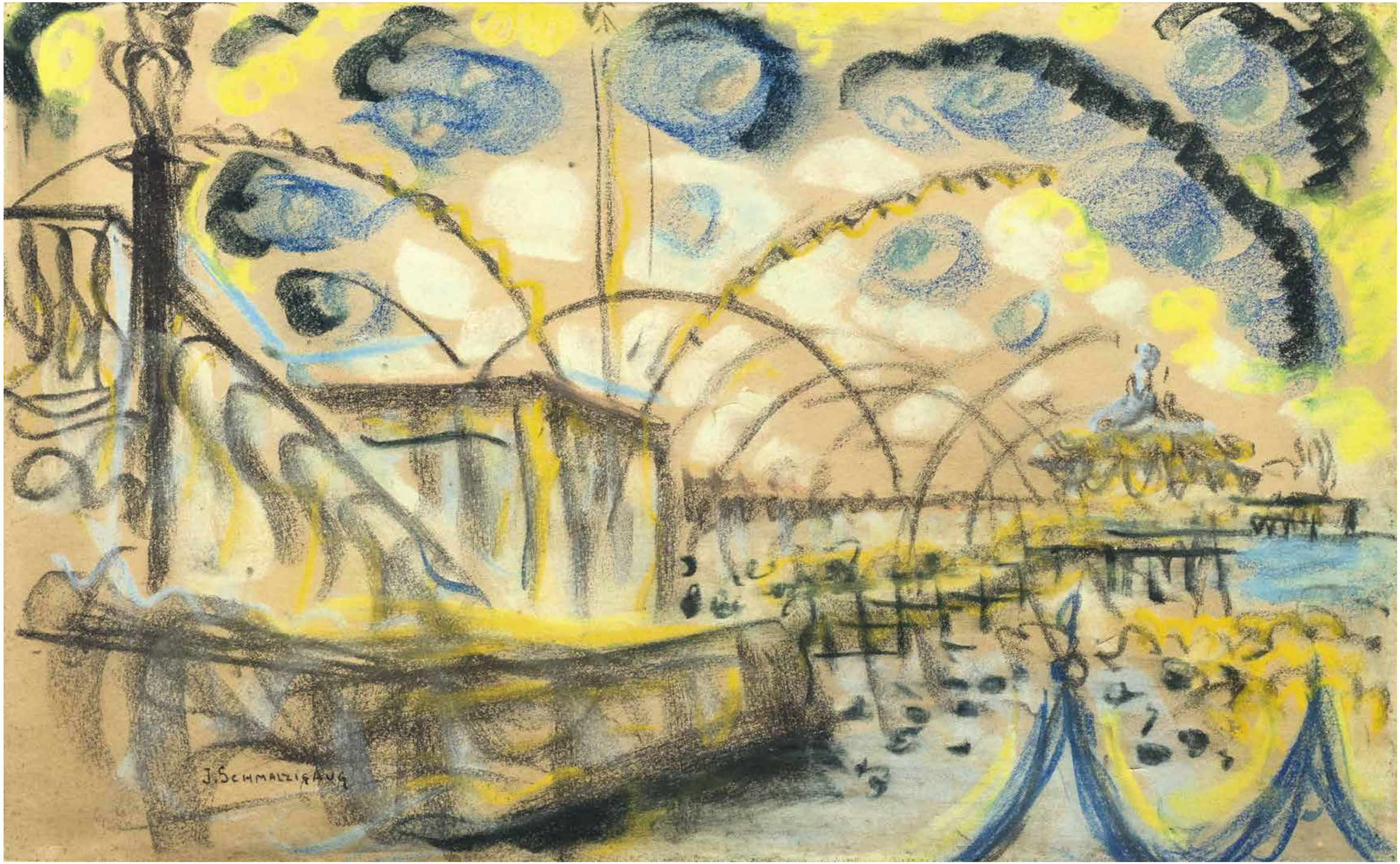
Jules Schmalzigaug
Op het strand van Scheveningen,
Den Haag, 1915-1917
Verzameling Stichting
Florence, Wilrijk

Jules Schmalzigaug
Kursaal (Kurhaus) en strand in Scheveningen, Den Haag, 1915-1917
Verzameling FIBAC,
Antwerpen-Berchem

Jules Schmalzigaug. *Kursaal (Kurhaus) en strand in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKB, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Zeezicht, Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917. Verzameling Bernard Blondeel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Terras in Scheveningen,
Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling, Frankrijk



Jules Schmalzigaug. *Pier in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Frankrijk

Jules Schmalzigaug. *Pier in Scheveningen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Pier in Scheveningen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Vissersboten in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKB, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Vissersboot op strand in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKB, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Op het strand in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

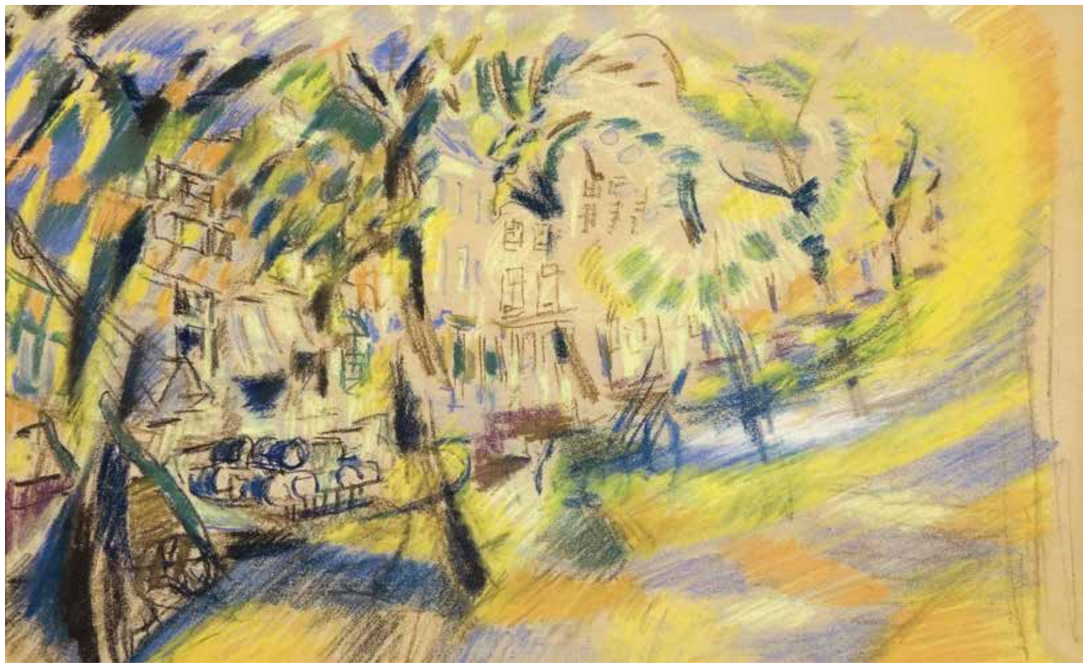
Jules Schmalzigaug. *Op het strand in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling
Jules Schmalzigaug. *Op het strand in Scheveningen,* Den Haag, 1915-1917
Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Pier in Scheveningen, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Straat met figuren,* Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Bomen langs de gracht in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Benoît De Keyser, Antwerpen

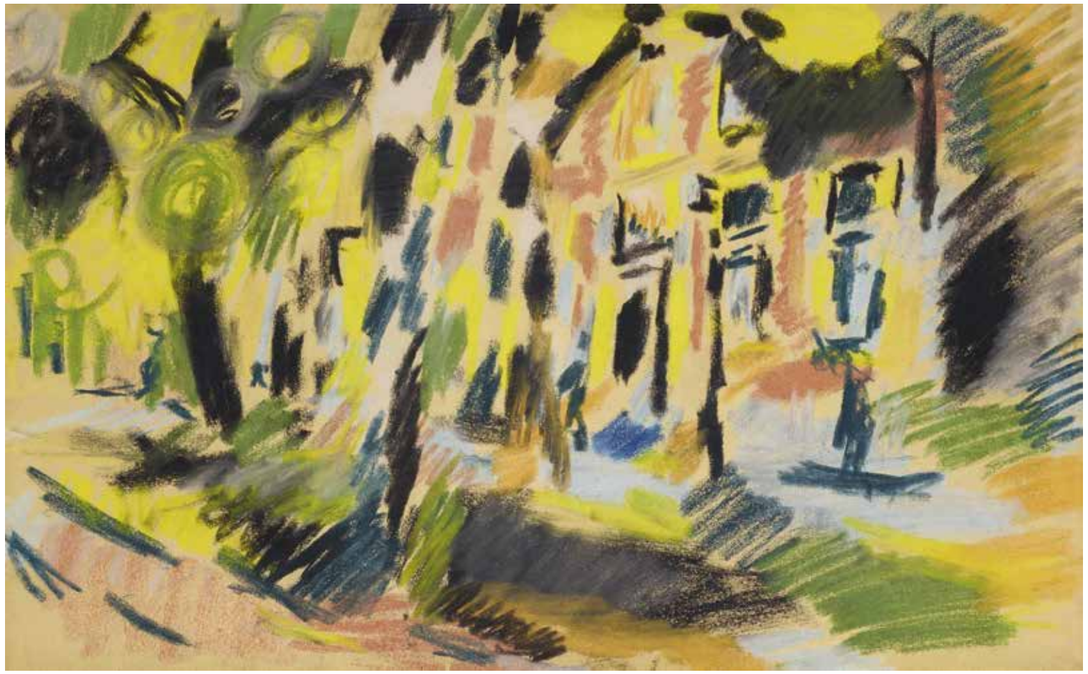
Foto van een grachtzicht in Delft, ca. 1900-1905



Jules Schmalzigaug. *Bomen langs de gracht in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Danièle Briffaut-Derbin, Parijs

Jules Schmalzigaug. *Bomen langs de gracht in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Mu.ZEE, Oostende

Jules Schmalzigaug. *Bomen langs de gracht in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling Wilrijk



Jules Schmalzigaug. *Huizen met bomen in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Mu.ZEE, Oostende

Jules Schmalzigaug. *Huizen met bomen in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

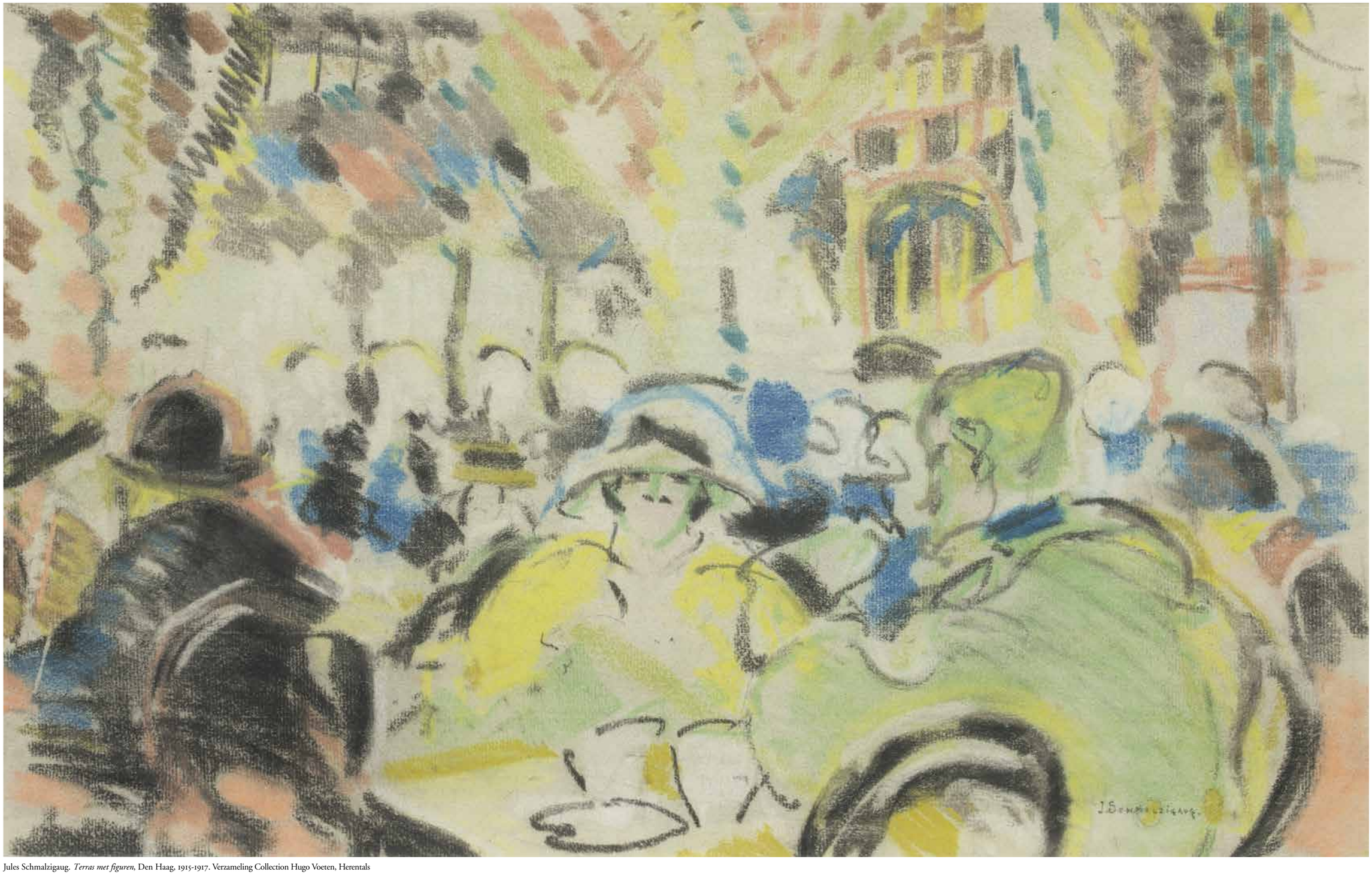
Jules Schmalzigaug. *Gevels in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne
Jules Schmalzigaug. *Gevels in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel,Brussel

Jules Schmalzigaug. *Gevels in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Groepsexcursie naar Leiden: mevr. Lafeuillade, mevr.Van Lennep, Walter Schmalzigaug, mevr. Delbeke, Francis Delbeke, mevr. Wauters, mevr. Jeanne De Jonge, mevr. Alberti, mevr. Hélene De Jonghe en Jules Schmalzigaug (v.l.n.r). 1915-1917

Jules Schmalzigaug. *Gevels met bomen in Delft*. Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Jules Schmalzigaug. *Gevels met bomen in Delft*. Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Gevels met bomen in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Danièle Briffaut-Derbin, Parijs
Jules Schmalzigaug. *Straat in Delft met figuren*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling



Jules Schmalzigaug. *Terras met figuren*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Collection Hugo Voeten, Herentals

Jules Schmalzigaug
Café Chantant, Den Haag, 1915-1917
Verzameling KMSKA, Antwerpen
Legaat Gilberte Lens - Ghesquière

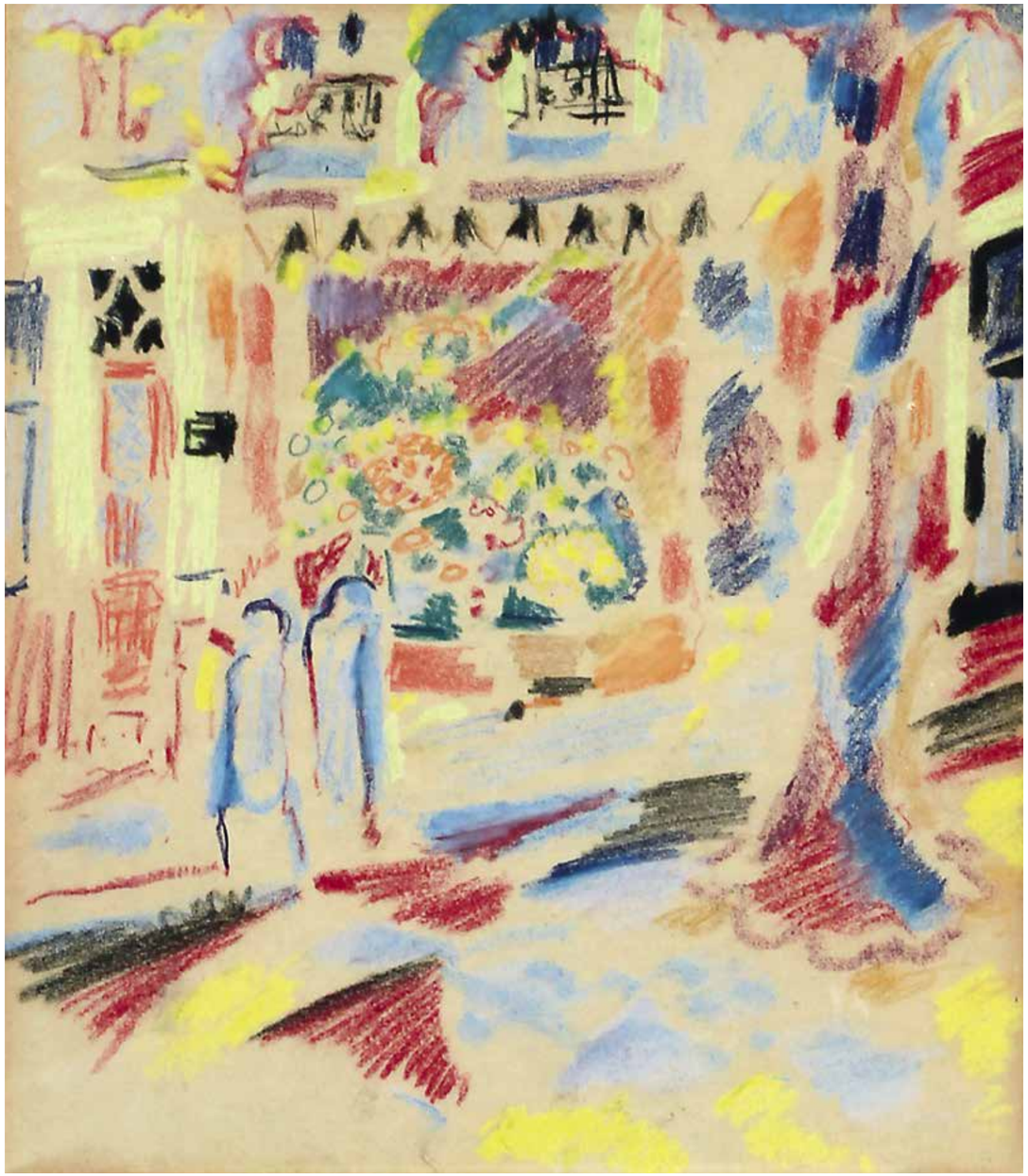
Jules Schmalzigaug. *Het terras*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Knokke

Jules Schmalzigaug. *Het terras*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Vastmans, Lier

Jules Schmalzigaug. *Stadsleven*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

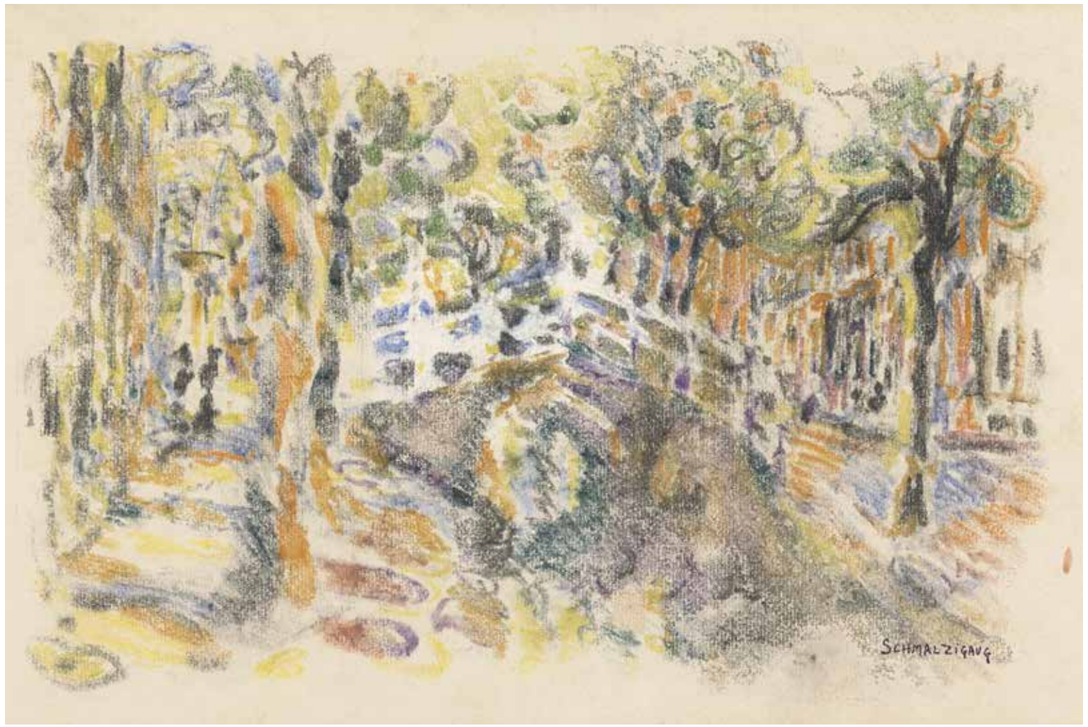
Jules Schmalzigaug. *Figuren op terras*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Knokke

Jules Schmalzigaug. *Man aan tafel*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Guido De Clercq, Knokke



Jules Schmalzigaug. *Straatzicht in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Sint-Martens Latem

Foto van een grachtzicht in Delft, ca. 1900-1905



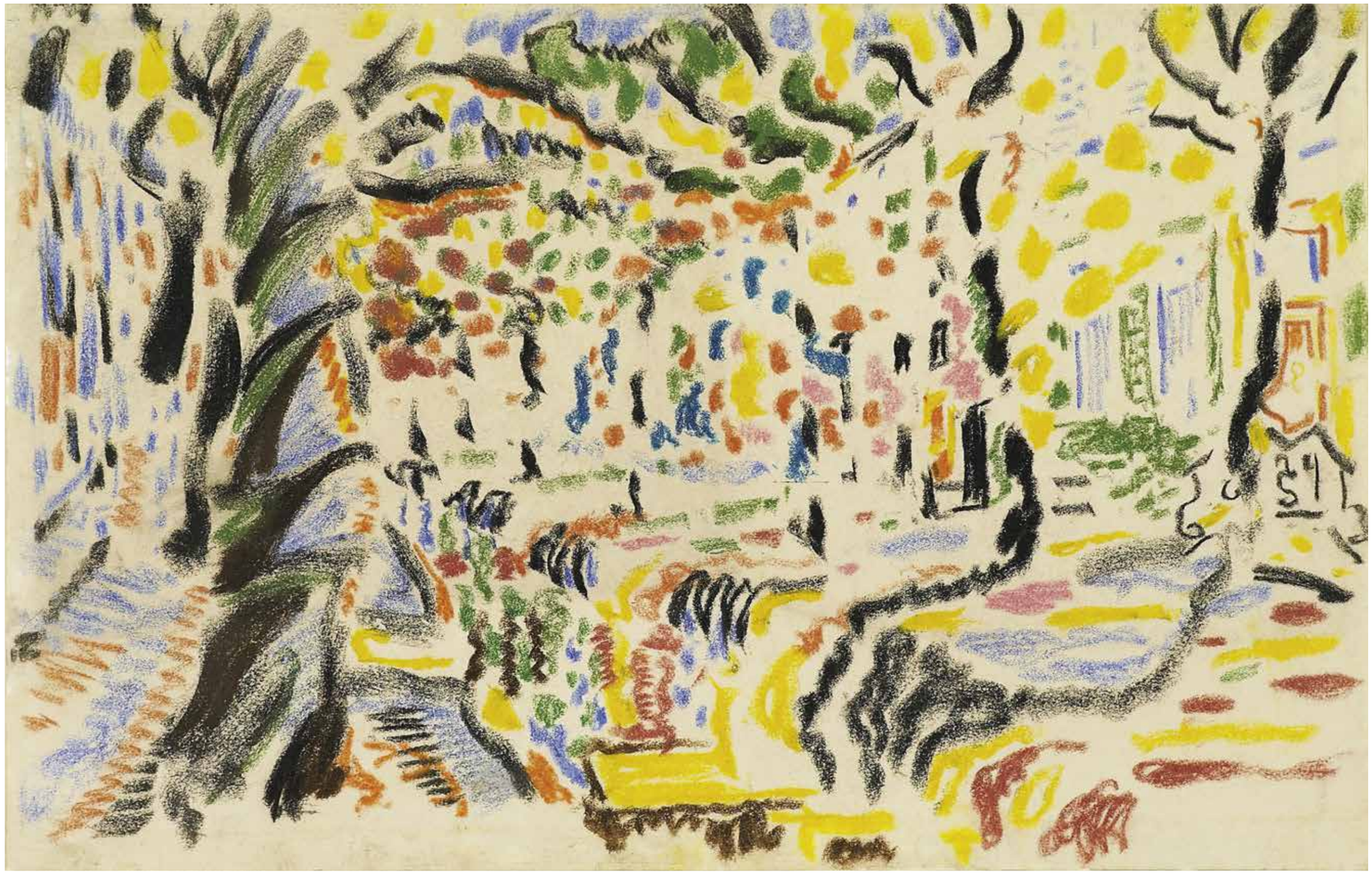
Jules Schmalzigaug. *Grachtzicht met brug in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. Grachtzicht met brug in Delft, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Benoît De Keyser, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. Grachtzicht met brug in Delft, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Frankrijk

Jules Schmalzigaug. Grachtzicht met brug in Delft, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Maurice Coenegrachts, Grobbendonk
Jules Schmalzigaug. Grachtzicht met brug in Delft, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder

Jules Schmalzigaug. *Grachtzicht met brug in Delft*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Eric en Anne Rochtus-Van Mulders, Schilde

Jules Schmalzigaug. *Grachtzicht-Kleuren en bewegingsstudie*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Bart Bleukx, Heusden-Zolder



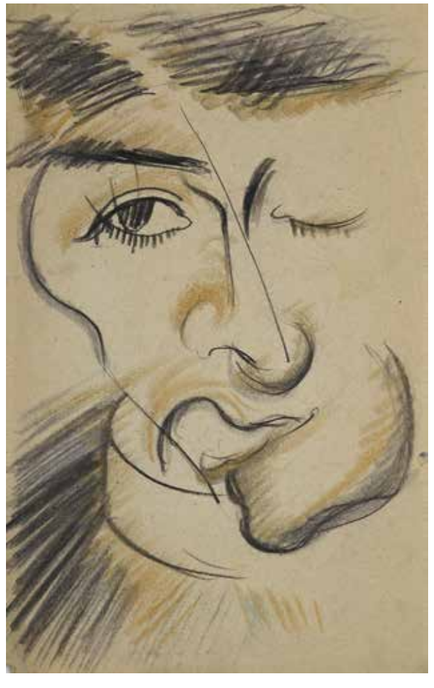
Jules Schmalzigaug
Grachtzicht met bomen in Delft, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling, Gent

Jules Schmalzigaug. *Vrouwenhoofd*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Jean Malgaud
Jules Schmalzigaug. *Vrouw met hoed*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Nathalie Malgaud, Saint-Tropez

Jules Schmalzigaug. *Vrouwenhoofd*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Jules Schmalzigaug. *Vrouw met hoed*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Nathalie Malgaud, Saint-Tropez

Jules Schmalzigaug. *Manshoofd*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Ronny en JessyVan de Velde, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. *Vrouw met hoed*, Den Haag,
1915-1917 Privéverzameling, Deurle

Jules Schmalzigaug. *Man met hoed*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Ronny en JessyVan de Velde, Antwerpen
Jules Schmalzigaug. *Vrouw met hoed*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Corinne Malgaud, Brussel



Jules Schmalzigaug. *Manshoofd*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Jules Schmalzigaug. *Figuur*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Figuur*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne
Jules Schmalzigaug. *Manshoofd*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Man met hoed*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Verzameling Johan en Ariane De Smet, Waregem
Jules Schmalzigaug. *Man met hoed*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Figuur*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne
Jules Schmalzigaug. *Man met hoed*, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling

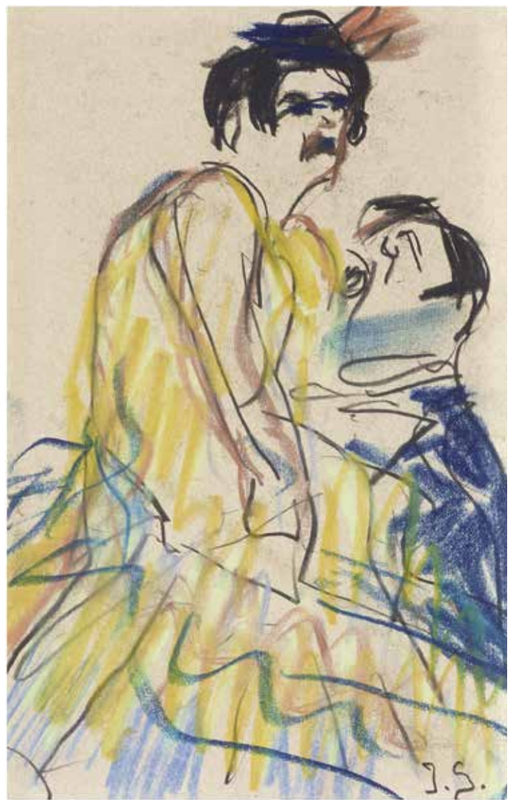
Jules Schmalzigaug
Dansend paar, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Zangeres, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Pascale Storme, Brussel

Jules Schmalzigaug
Dansend paar, Venetië, 1914. Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen
Zangeres, Den Haag, 1915-1917. Verzameling André en Riet Van Poeck, Hove

Jules Schmalzigaug
Acrobate, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne
Koorddanseres met parasol, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Circusacrobaten, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Ronny en Jessy Van de Velde, Antwerpen
Koorddanser, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Jean Malgaud, Mellery

Jules Schmalzigaug
Serie opera Carmen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling



Jules Schmalzigaug
Serie opera Carmen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Serie opera Carmen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Serie opera Carmen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Serie opera Carmen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Serie opera Carmen, Den Haag, 1915-1917
Privéverzameling

Jules Schmalzigaug. *Figuren studies,* Den Haag, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpen

Jules Schmalzigaug. *Figuren studies,* Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Zangeres, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKA, Antwerpen
Actrice, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Zangeres, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Jean Malgaud, Mellery
Danseres, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Manshoofd, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Man met monocle, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Geoffroy Malgaud, Lasne

Jules Schmalzigaug
Manshoofd, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Manshoofd, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Vrouw met paraplu, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Vrouw met muts, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Man met paraplu, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen
Vrouw met handtas, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Vrouw met hoed, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen *Vrouw met fiets,* Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Politieagent, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Man en Vrouw op stap, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Jules Schmalzigaug
Spelend meisje, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Meisje, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Meisje, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen
Liggend meisje, Den Haag, 1915-1917. Verzameling De Queeste Art, Watou

Jules Schmalzigaug
Meisje, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen
Vrouw met schrijvend kind, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Stichting Florence, Wilrijk

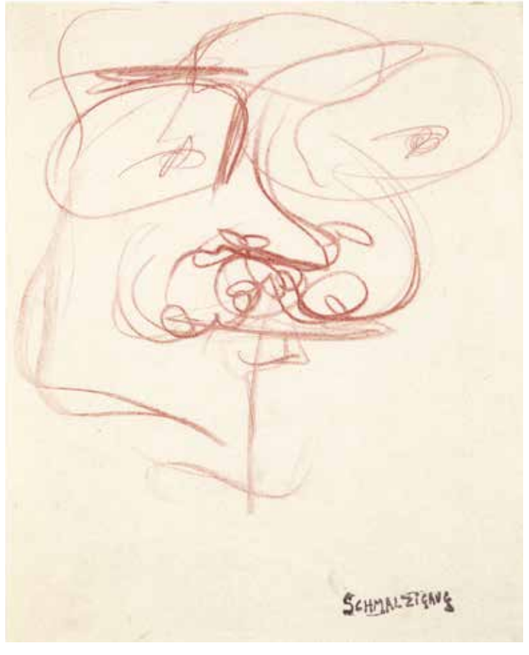
Jules Schmalzigaug
Meisje met kat, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Stichting Florence, Wilrijk
Vrouw met kind, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel

Jules Schmalzigaug
Man met bril, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Man met snor, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug
Man met bolhoed, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel
Man met baardje, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Jean Malgaud, Mellery

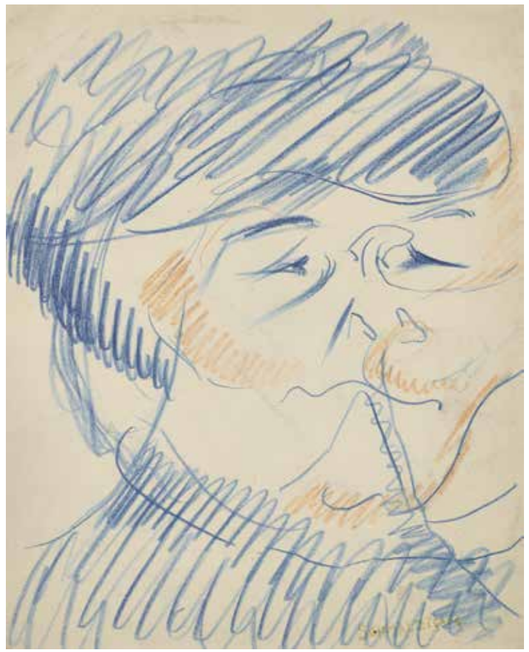
Jules Schmalzigaug
Vrouw met hoedje, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Corinne Malgaud, Brussel
Hoofd man, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling

Jules Schmalzigaug
Man met snor, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling
Man met hoed, Den Haag, 1915-1917. Verzameling, Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel



Jules Schmalzigaug
Chinees, Den Haag, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpenn
Man met snor, Den Haag, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpenn

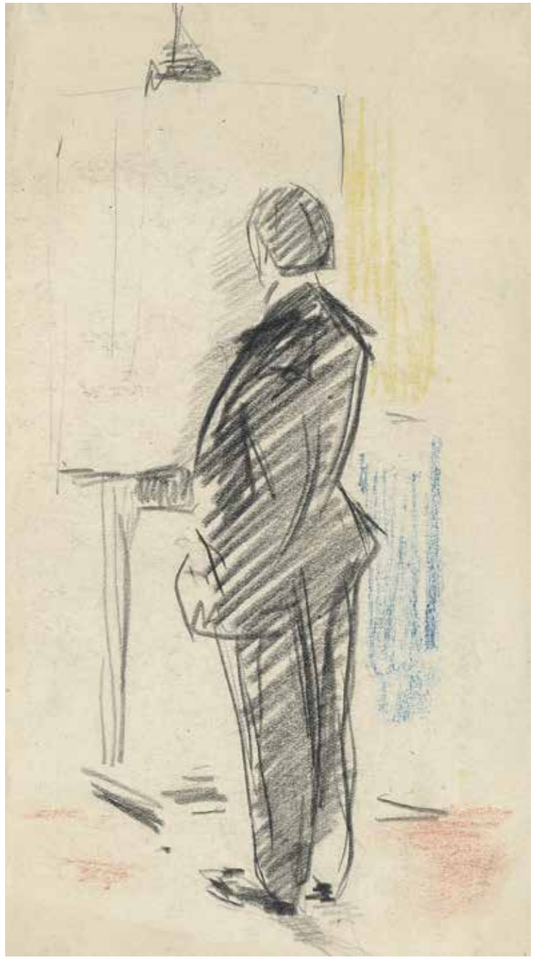
Jules Schmalzigaug
Hoofd in beweging, Den Haag, 1915-1917. VGift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpen
Man met snor, Den Haag, 1915-1917 Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022.
Verzameling KMSKA, Antwerpenn



Jules Schmalzigaug
Manshoofd, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Vincent, Walshoutem
Man met hoed, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Vincent, Walshoutem

Jules Schmalzigaug
Vrouw met hoed, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Vincent, Walshoutem
Man met hoed, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Vincent, Walshoutem

Jules Schmalzigaug. *Figuren op terras*, Den Haag, 1915. Verzameling Jean Malgaud, Mellery
Jules Schmalzigaug. *Op het plein*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling KMSKB, Brussel

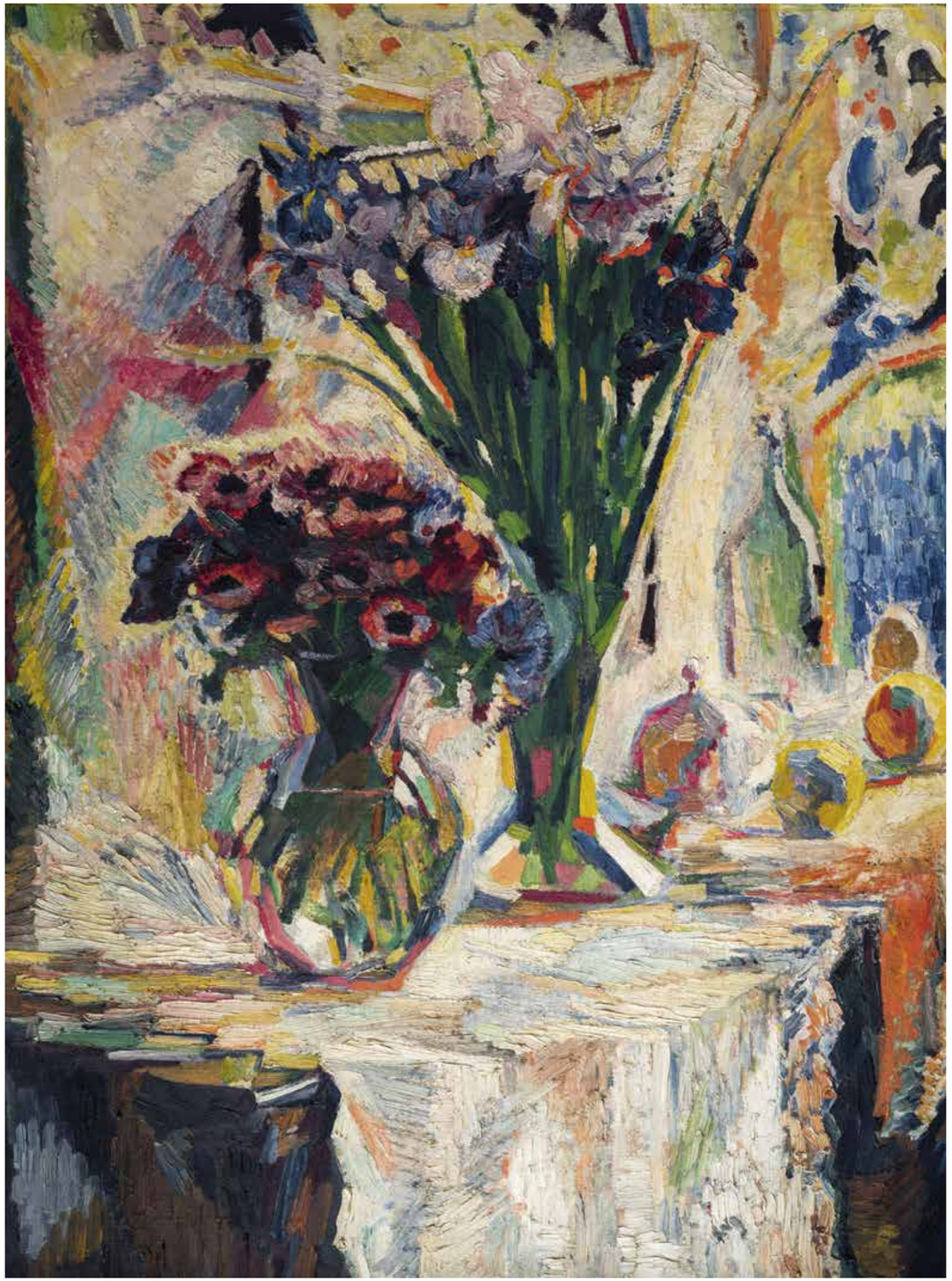


Jules Schmalzigaug. *Zelfportret aan schildersezel*, Den Haag, 1915-1917
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Atelier Jules Schmalzigaug, Den Haag, 1917
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug Atelier, Den Haag, 1917
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel

Jules Schmalzigaug Atelier, Den Haag, 1917
Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel, Brussel



Jules Schmalzigaug. *Stilleven met anemonen en irissen*, Den Haag, 1915-1917. Privéverzameling, Frankrijk

Jules Schmalzigaug. *Stilleven met bloemen*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Bob Coppens, Brussel

Jules Schmalzigaug. *Stilleven met olifant*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Hugo Voeten Collection, Herentals

Jules Schmalzigaug. *Stilleven met servies*, Den Haag, 1915-1917. Verzameling Hugo Voeten Collection, Herentals

Affiche Salon *L'Art Contemporain*, Antwerpen, 1923. Section Rétrospective Rik Wouters en Jules Schmalzigaug
Verzameling Letterenhuis, Antwerpen

EPILOOG

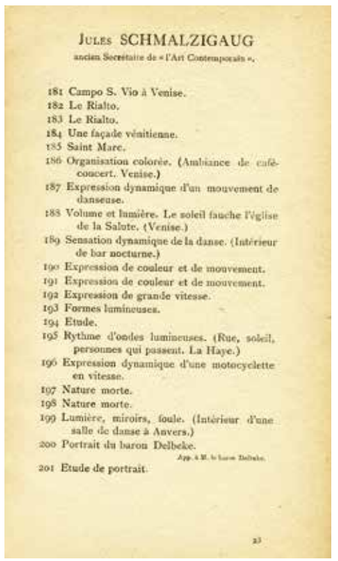
Vrienden en familieleden volgden geschokt de traditioneel uitgedoste lijkwagen.
Een week na zijn tragisch overlijden schreef Delbeke een liefdevol in memoriam dat zowel in *L'écho belge* als in *La Gazette de Hollande* werd afgedrukt.[512]
Twee maanden later publiceerde ook Greshoff in *De Telegraaf* een artikel om de kunstenaar te eren.

Had hij de laatste jaren in de schaduw doorgebracht, toch werd hij in Nederland niet onmiddellijk vergeten.
In het najaar werd een nieuwe kunstenaarsvereniging opgericht met het oog om Belgische kunstenaars in ballingschap te eren. De eerste ondertekenaars van *Open Wegen* waren Paerels, Gustave De Smet, Huib Hoste, Jan Pauw en Louis van der Swaelmen, de beeldhouwer Jules Vermeire en de kunstcriticus André De Ridder.
In het manifest stond uitdrukkelijk een eerbetoon aan de twee grote kunstenaars Jules Schmalzigaug en Rik Wouters, die tijdens hun ballingschap overleden waren.
Er waren plannen om een tentoonstelling met hun werk te organiseren.
Deze kwamen er nooit.

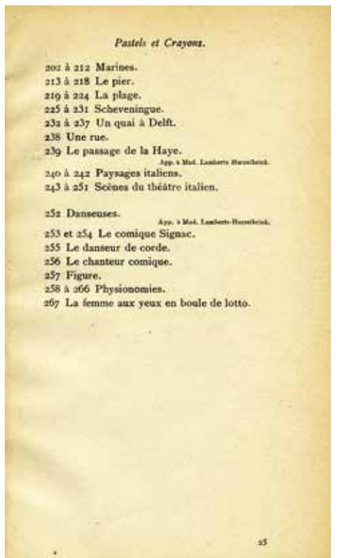
Het werd wachten tot 1923.
Vijf jaar na zijn overlijden eerde *Kunst van Heden* op het Lentesalon van dat jaar, naast Rik Wouters, eindelijk haar voormalig secretaris met een aparte sectie schilderijen, pastels en tekeningen.
Walter Schmalzigaug, die net als Herman, inmiddels in anti-Duitse tijden zijn naam verfranst had tot 'Malgaud', was er inmiddels in geslaagd om een aantal werken uit het voormalig atelier van zijn broer in de Dogenstad te recupereren. In Antwerpen werd bijgevolg voor het eerst een mooie selectie getoond uit het œuvre dat zowel in Venetië als in Nederland tot stand gekomen was.
Schmalzigaugs werk liet evenwel geen grote indruk na, niet bij avant-garde kunstenaars als Jozef Peeters en Prosper De Troyer, die ondertussen het futurisme, dat hen onmiddellijk na het einde van de oorlog gefascineerd had weer achter zich gelaten hadden, en al zeker niet bij het grote publiek.
De criticus Avedez beschreef Schmalzigaugs werk in *Ons Land* als 'ziekelijk, ongenietbaar en onmogelijk dilettantisme : louter dynamische excentriciteiten waarop de duivel zelf zich had gek gekeken. Geloofd zij dubbel dan de anderen – ware kunstenaars – die niet door onmacht of door mooi-doenerij offerden aan het altaar van dolzinnig particularisme'.[513]

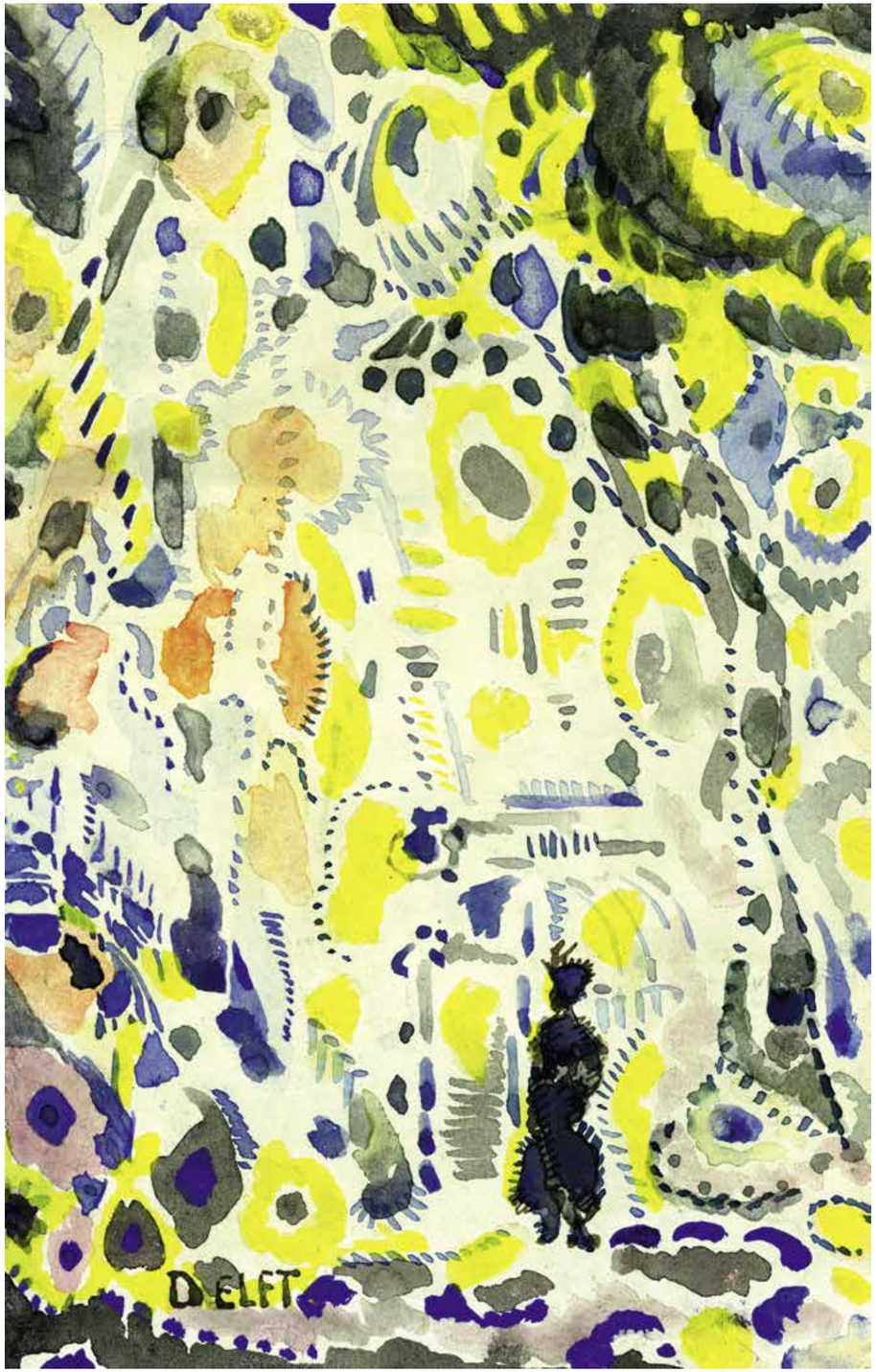
Catalogus *Kunst van Heden*, Salon 1923.Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen

Menu van het Diner, *Kunst van Heden*, 1923. Verzameling Letterenhuis, Antwerpen



Catalogus tentoonstelling. *Kunst van Heden*, 1923. Verzameling Archief Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen





Jules Schmalzigaug. Postkaart aan Edith en Nelly Van Leckwyck vanuit 's Gravenhage, Den Haag, 15 september 1916. Verzameling Bart Verdonck

Noten

1 Nyst R., 'Les peintres futuristes italiens. Salle Giroux', in: *La Belgique artistique et littéraire*, jg 8, nr 1, juli 1912
2 Hellens F., in: *L'art moderne*, jg 32, nr 24, 16.06.1912, p. 187
3 Brief van James Ensor aan Emma Lambotte, 15.06.1912, in: Derrey-Capon D., *James Ensor. Lettres à Emma Lambotte*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, p. 278
4 Nyst R., *o.c.*
5 Ibidem
6 Avedez, 'De tentoonstelling van "Kunst van Heden" te Antwerpen', in: *Ons Land*, 9.06.1923, p. 296
7 Bilcke M., 'Jules Schmalzigaug', in: Seuphor M. e.a., *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Brussel, Arcade, 1963, p. 124-125
8 Mertens F., *Jules Schmalzigaug 1882-1917*, Brussel, ICSAC/ Antwerpen R. en J. Van de Velde, 1984
9 Verhack V. (ed.), *Jules Schmalzigaug, een Belgische futurist*, Cahier 8, Brussel, KMSKB/Gent, Uitgeverij Snoeck, 2010
10 Gonnissen A. (ed.), *Jules Schmalzigaug, futurist*, Oostende, Mu.Zee, 2016
11 Familieherinneringen Herman Malgaud (Schmalzigaug), 1967, privéarchief. Na de Eerste Wereldoorlog lieten Jules' broers Walter en Herman hun Duitse naam officieel veranderen in het Franser klinkende 'Malgaud'
12 Ibidem
13 Ibidem
14 Ibidem
15 Zoals die van Edgard Farasyn en Franz Courtens, respectievelijk brieven van JS aan zijn ouders, 16.02.1901 en 10.03.1901, Archief Galerie Ronny Van de Velde
16 Brief van JS aan zijn ouders, 5.04.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
17 Herinneringen W. Malgaud, 1967, overgemaakt aan Maurits Bilcke, Archief Galerie Ronny Van de Velde
18 Brief van JS aan zijn ouders, 29.01.1898. Archief Galerie Ronny Van De Velde
19 Familieherinneringen Herman Malgaud (Schmalzigaug), 1967, privéarchief
20 Ibidem
21 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 12
22 Reklame voor *Paschen's Orthopädische Heilanstalt*, 1898, privéverzameling
23 Brief van JS aan zijn ouders 29.01.1898, Archief Galerie Ronny Van de Velde
24 *Simplicisimus*, Beiblatt, jg 4, nr 20
25 Brief van JS aan zijn ouders, 29.01.1898, Archief Galerie Ronny Van de Velde
26 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
27 Brief van M. Schmalzigaug aan JS, 24.09.1899, KMSKB/ AHKB
28 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 12
29 Brief van JS aan zijn ouders, 10.04.1900, Archief Galerie Ronny Van de Velde
30 Brief van M. Schmalzigaug aan JS, 15.11.1899, KMSKB/ AHKB
31 Brief van JS aan zijn ouders, 8.11.1900, Archief Galerie Ronny Van de Velde
32 Brief van JS aan zijn ouders, 1.12.1900, Archief Galerie Ronny Van de Velde
33 Brief van JS aan zijn ouders, 6.02.1901, Archief Galerie Ronny Van de Velde
34 Ibidem
35 Brief van JS aan zijn ouders, 8.11.1900, Archief Galerie Ronny Van de Velde
36 Brief van JS aan zijn ouders, 21.01.1901,Archief Galerie Ronny Van de Velde
37 Brief van JS aan zijn ouders, 9.01.1901, Archief Galerie Ronny Van de Velde
38 brief van JS aan zijn ouders, 6 .02.1901, Archief Galerie Ronny Van de Velde
39 Ibidem
40 Familieherinneringen H. Malgaud, 1967, privéarchief
41 Goyens de Heusch S., *Het Impressionisme en het Fauvisme in België*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1988, p. 48
42 Brief van JS aan zijn ouders, 02.12.1902, Archief Galerie Ronny Van de Velde
43 Goyens de Heusch S., *o.c.*, p. 48
44 Brief van JS aan zijn ouders, 02.12.1902, Archief Galerie Ronny Van de Velde
45 Mertens F., *o.c.*, p. 29
46 Brief van JS aan zijn ouders, 02.12.1902, Archief Galerie Ronny Van de Velde
47 Brief van JS aan zijn ouders, 30.12.1902. Archief Galerie Ronny Van de Velde
48 De Geest J., 'Henri van Cutsem – Mecenas in Brussel en Doornik, in: *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, jg 49, 05.05.2011
49 Brief van JS aan zijn ouders, 17 oktober 1901, Archief Galerie Ronny Van de Velde
50 Familieherinneringen H. Malgaud, 1967, privéarchief
51 Brief van JS aan zijn ouders, 17 oktober 1901, Archief Galerie Ronny Van de Velde
52 Brief van JS aan zijn ouders, s.d., vanuit Karsruhe, Archief Galerie Ronny Van de Velde
53 Brief van JS aan zijn ouders, 2.12.1902, Archief Galerie Ronny Van de Velde
54 Familieherinneringen H. Malgaud, 1967, privéarchief
55 Brief van JS aan zijn ouders, 29.12.1902, Archief Galerie Ronny Van de Velde
56 Brief van JS aan zijn ouders, 31.12.1902, Archief Galerie Ronny Van de Velde
57 Brief van JS aan zijn ouders, 5.07.1903. Archief Galerie Ronny Van de Velde
58 Mertens P., *o.c.*, p. 29
59 Goyens de Heusch S., *o.c.*, p. 80
60 Wenskaart aan Isidore Verheyden, 30.04.1904, KMSKB/ AHKB, aangehaald in Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 16
61 Afgebeeld in Mertens P., *o.c.*, p. 71
62 Zie over de familie Franck: Joos E., *Franck, een uitzonderlijke Antwerpse familie*, BAI, 2016
63 Avermaete R., *Herinneringen aan het kunstleven*, deel 2, Brussel, Manteau, s.d., p. 23
64 Geciteerd in Browaeys M., 'Chronologie Kunst van Heden', in: *In dienst van de kunst; Antwerps mecenaat rond Kunst van Heden, 1905-1959*, Tent.Cat., Antwerpen, KMSKA, 17.02-21.04.1991, p. 12
65 *Henri Leys-Henri de Braekeleer*, Catalogus *Kunst van Heden*, 1905
66 Onder de leden van het organisatiecomité bevonden zich naast François en Louis Franck, Henri Fester, Emmanuel De Bom, ook politici als August Beernaert, minister van staat, August Delbeke, lid van de kamer, senator A. Van den Nest en Graaf van der Straeten-Ponthoz. *Henri Leys-Henri de Braekeleer*, Catalogus *Kunst van Heden*, 1905
67 Richard Baseleer, Emile Claus, Jean Delvin, James Ensor, Victor Hageman, Eugene Laermans, Charles Mertens, George Minne, Georges Morren, Victor Rousseau, Jakob Smits en Walter Vaes, Georges Buysse, Alfred Delaunois, Léon Frédéric, Ludwig von Hofmann, Frans Huygelen, Eugeen van Mieghem, August Oleffe, Christian Rohlfs en Floris Vester. Catalogus Salon *Kunst van Heden*, zomer 1905
68 Delen A., *Walter Vaes*, Antwerpen, De Standaard Boekhandel, 1942, pp. 10-23
69 Idem, p. 23
70 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 156
71 Brief van JS aan zijn ouders, eind september 1905, KMSKB/ AHKB
72 Postkaart van JS aan zijn ouders 27.09.1905, Archief Galerie Ronny Van de Velde
73 postkaart van JS aan zijn ouders, 28.09.1905, Archief Galerie Ronny Van de Velde
74 Brief van JS aan zijn ouders, eind september 1905, KMSKB/ AHKB
75 Postkaart van JS aan zijn ouders, 29.09.1905, Archief Galerie Ronny Van de Velde
76 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 16
77 Postkaartje van JS aan zijn ouders, aangekomen 13.10.1905, Archief Galerie Ronny Van de Velde
78 Brief van JS aan zijn ouders, 19.11.1905, KMSKB/AHKB
79 Brief van JS aan zijn ouders, 26.11.1905, privéarchief
80 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 15.10.1905, KMSKB/ AHKB
81 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 15.10.1905, KMSKB/ AHKB
82 De reis is goed te volgen aan de hand van de postkaarten, die Schmalzigaug zijn ouders stuurde. Archief Galerie Ronny Van de Velde
83 Brief van JS aan zijn ouders, 18.12.1905, KMSKB/AHKB
84 Postkaart van JS aan zijn ouders 16.12.1905, KMSKB/ AHKB
85 Brief van JS aan zijn ouders, 29.12.1905, KMSKB/AHKB
86 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, januari 1906, KMSKB/ AHKB
87 Brief van JS aan zijn ouders, 29.12.1905, KMSKB/AHKB
88 Zie: Naldini L., *Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo, un'attrice del risorgimento*, Almzani, Turijn, 2000
89 Postkaart van JS aan zijn ouders, 19.01.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
90 Postkaart van JS aan zijn ouders, 17.01.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
91 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 19
92 Postkaart van JS aan zijn ouders, aangekomen 4.02.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
93 Postkaart van JS aan zijn ouders, aangekomen 9.02.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
94 Brief van JS aan H. Schmalzigaug, 02.02.1906, privéarchief
95 Brief van JS aan zijn ouders, 28.02.1906, KMSKB/AHKB
96 Postkaart van JS aan ouders, toegekomen 16.03.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
97 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 20
98 Postkaart van JS aan zijn ouders, 5.04.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
99 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 19.04.1906, KMSKB/ AHKB
100 Brief van JS aan zijn ouders, 07.05.1906, KMSKB/AHKB
101 Brief van JS aan zijn ouders, 06.05.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
102 Brief van JS aan zijn ouders, 28.05.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
103 Niet gedateerde postkaart van JS aan zijn ouders, Archief Galerie Ronny Van de Velde
104 Postkaart van JS aan ouders, 6.06.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
105 Brief van JS aan zijn ouders, 01.09.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
106 Brief van JS aan zijn ouders, 01.09.1906, Archief Galerie Ronny Van de Velde
107 Brief van JS aan zijn ouders, 22.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
108 J.S., 'L'art contemporain, Julien Dillens', in: *La Fédération artistique*, jg. 34, nr 16, 20.01.1907, p. 115
109 Voor een volledig overzicht van Schmalzigaugs artikels voor *La Fédération artistique* zie: Verhack V. (ed.), *o.c.*, pp. 171-172
110 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 21
111 Mandon M., 'Les Indépendants', in: *La Fédération artistique*, 23.06.1907, p. 292
112 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 21
113 J.S., 'L'exposition de la Toison d'Or', in: *La Fédération artistique*, jg 34, nr 39, 30.06.1907, pp. 298-299
114 Brief van JS aan zijn ouders, 16.12.1907, KMSKB/AHKB
115 Schmalzigaug J., 'Kunst van Heden', in: *Onze Kunst*, jg. 7, nr 8, augustus 1908, pp. 68-69
116 Idem, p. 73
117 o.a. Félix Constant, Herman Courtens, Victor De Loose, Karel De Schepper, Geo De Sloovere, Oscar Bumon, César Geerinck, Karel Lateur, Francis-Petrus Paulus, Gustave Pickery, Louis Reckelbus, Charles Rousseau, Flori van Acker, Arthur Vrielynck, Léon Mechelaere, Etienne Timmery
118 *Bruges, ses peintres. Exposition internationale de Beaux-Arts*, 15.07-15.08.1908, Brugge, Imprimerie Herreboudt, 1908
119 'Ausstellungsleitung' in: *Ausstellung Belgischer Kunst*, Tent. Cat., Berlijn, Secession, 1.10-1.11.1908, , Brussel, G. Van Oest & Co, 1908
120 Schmalzigaug J., 'L'exposition d'art belge à Berlin', in: *L'Art flamand et hollandais*, jg. 5, pp. 226-235
121 *Ausstellung Belgischer Kunst*, Tent. Cat., Berlijn, Secession, 1.10-1.11.1908, , Brussel, G. Van Oest & Co, 1908
122 'Vorwort' in: *Ausstellung Belgischer Kunst*, Tent. Cat., Berlijn, Secession, 1.10-1.11.1908, , Brussel, G. Van Oest & Co, 1908
123 Schmalzigaug J., 'L'exposition d'art belge à Berlin', in: *L'Art flamand et hollandais*, jg. 5, pp. 226-235
124 Brief van JS aan zijn ouders, 15.11.1913, KMSKB/AHKB
125 Ibidem
126 Schmalzigaug J., 'L'Art Contemporain' in: *L'art flamand et hollandais*, jg. 6, jg.6 januari-juni 1908, p. 140
127 Familieherinneringen H. Malgaud, 1967, privéarchief
128 Schmalzigaug J. 'La VIIIième Exposition internationale d'art à Venise' in: *L'art flamand et hollandais*, jg. 6, juli-december 1909, pp. 1-8
129 Kopie van brief van M. Seuphor aan J. Ballegeer, geciteerd in brief van J. Ballegeer aan M. Bilcke, 10.10.1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde

130 Brief van JS aan zijn ouders 27.08.1909, Archief Galerie Ronny Van de Velde
131 Ibidem
132 Ibidem
133 Ibidem
134 Brief van JS aan zijn ouders, 7.11.1909, Archief Galerie Ronny Van de Velde
135 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 07.02.1910, KMSKB/AHKB
136 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 07.06.1910, KMSKB/AHKB
137 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 07.02.1910, KMSKB/AHKB
138 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.06.1910, KMSKB/AHKB
139 Browaeys M., 'Chronologie Kunst van Heden', in: *In dienst van de kunst; Antwerps mecenaat rond Kunst van Heden, 1905-1959*, Tent. Cat., Antwerpen, KMSKA, 17.02-21.04.1991, p. 14
140 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 18.03.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
141 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
142 Brief van JS aan zijn ouders, 30.08.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
143 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 26.07.1910, KMSKB/AHKB
144 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 18.03.1910, KMSKB/AHKB
145 Brief van JS aan zijn ouders 20.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
146 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
147 Brief van JS aan zijn ouders, 13.12.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
148 Brief van JS aan zijn ouders, 17.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
149 Ibidem
150 Ibidem
151 Brief van JS aan zijn ouders, 7.12.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
152 Ibidem
153 Brief van JS aan zijn ouders 20.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
154 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 28.04.1912, privéarchief
155 Brief van JS aan zijn ouders, 7.12.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
156 brief van JS aan zijn ouders, 20.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
157 Ibidem
158 Ibidem
159 Brief van JS aan zijn ouders, 22.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
160 Brief van JS aan zijn ouders, 29.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
161 Brief van JS aan zijn ouders, 20.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
162 Ibidem
163 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
164 Ididem
165 Brief van JS aan zijn ouders, 22.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
166 Brief van JS aan zijn ouders, 13.01.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
167 Brief van JS aan zijn ouders, 9.05.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
168 Brief van JS aan M. Schmalzigaug, ongedateerd in enveloppe van 09.03.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
169 Brief van JS aan zijn ouders, 26.11.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
170 Brief van JS aan zijn ouders, 9.05.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
171 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 8.10.1911, privéarchief
172 Brief van JS aan zijn ouders, 19.11.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
173 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
174 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 8.10.1911, privéarchief
175 Zie: Cariou A., *Lucien Simon*, Parijs, Editions Palatines, 2002
176 Brief van JS aan zijn ouders, 29.11.1900, Archief Galerie Ronny Van de Velde
177 Ibidem
178 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
179 Ibidem
180 Ibidem
181 Devillez V., *Le retour à l'ordre*, Brussel, Editions Labor/Dexia, 2002, p. 20
182 Brief van JS aan zijn ouders, 21.01.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
183 brief van JS aan zijn ouders, 13.01.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
184 Ibidem
185 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 4.02.1912, privéarchief
186 Brief van JS aan zijn ouders, 2.02.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
187 *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 23.03.1911
188 Verschaeren H.-L., 'De Franse School' in: *In dienst van de Kunst. Antwerps mecenaat rond Kunst van heden, 1905-1959*, Tent. Cat., Antwerpen, KMSKA, 17.02-21.04.1991, p. 191
189 *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 19.03.1911
190 Brief van JS aan zijn ouders, 3.03.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
191 Brief van JS aan zijn ouders, 9.03.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
192 Brief van JS aan zijn ouders, 9.03.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
193 Brief van JS aan zijn ouders, 9.03.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
194 Brief van JS aan zijn ouders, 26.03.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
195 Paerels W., Jules Schmalsigaug (sic)', in: *L'art libre*, 15.05.1919, pp. 48-49
196 Ibidem
197 Ibidem
198 Brief van JS aan zijn ouders, 30.05.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
199 Familieherinneringen H. Schmalzigaug, 1967, privéarchief
200 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, september 1911, KMSKB/AHKB
201 Brief van JS aan zijn ouders, 1.11.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
202 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 20.10.1911, privéarchief
203 Brief van JS aan zijn ouders, 26.11.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
204 Brief van JS aan W. Schmalzigaug 1.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
205 Brief van JS aan zijn ouders, 26 november 1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
206 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 1.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
207 Ibidem
208 Brief van JS aan zijn ouders, 6.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
209 Brief van JS aan zijn ouders, 6.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
210 Ibidem
211 Ibidem
212 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 10.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
213 Ibidem
214 Brief van JS aan zijn ouders, 20.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
215 Brief van JS aan ouders, 30.05.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
216 Hartmann G., 'Quand l'aéronautique tenait Salon au Grand palais des Champs-Elysées à Paris', https://www.hydroretro.net
217 Brief van JS aan zijn ouders, 20.12.1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
218 Ibidem
219 Joyeux-Prunel B., 'Le directeur artistique de la galerie Bernheim-Jeune' in: Cahn I. en P. Peltier, *Félix Féneon, Critique, collectionneur, anarchiste*, Tent. Cat., Parijs, Musée de l'Orangerie, 16.10.2019-27.01.2020, pp. 166-184
220 Lista G., *Le futurisme. Une avant-garde radicale*, Parijs, Gallimard, 2008, pp. 14-15
221 Marinetti F., 'Fondation et manifeste du futurisme' in: *Le Figaro*, 20.02.1909
222 Ibidem
223 Lista G., *Futurisme*, Parijs, Editions Pierre Terrail, 2001, pp. 36-39
224 'Manifeste des peintres futuristes', in: *Comoedia*, 18.05.1910
225 Figura S., 'L'exposition futuriste italienne de 1912', in: Cahn I. en P. Peltier, *Félix Féneon, Critique, collectionneur, anarchiste*, Tent. Cat., Parijs, Musée de l'Orangerie, 16.10.2019-27.01.2020, pp. 190-192
226 *Algemeen Handelsblad*, 15.02.1912
227 Brief van JS aan zijn ouders, 08.02.1912, Gent, MSK, Studie en Documentatiecentrum voor de Vlaamse kunst
228 Ibidem
229 Familieherinneringen H. Malgaud, 1967, privéarchief
230 Brief van JS aan zijn ouders, 08.02.1912, Gent, MSK, Studie en Documentatiecentrum voor de Vlaamse kunst
231 Boccioni U. e.a., 'Les exposants au public', in: *Les peintres futuristes italiens*, Tent. Cat., Parijs, Galerie Bernheim-Jeune, 05-24.02.1912
232 Brief van JS aan zijn ouders 17.02.1912, KMSKB/AHKB
233 Boccioni U. e.a., 'Les exposants au public', in: *Les peintres futuristes italiens*, Tent. Cat., Parijs, Galerie Bernheim-Jeune, 05-24.02.1912
234 Paerels W., *o.c*
235 Ibidem
236 Ibidem
237 Brief van JS aan zijn ouders, 25.02.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
238 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 27.03.1913, KMSKB/AHKB
239 Hellens F., 'L'art Contemporain' in: *L'Art moderne*, jg 32, nr 15, 14.04.1912, p. 117
240 Delen A., 'La salon de l'art contemporain' in: *L'art flamand et hollandais*, jg 9, nr 4, 15.04.1912
241 Brief van JS aan zijn ouders, s.d., begin december 1911, Archief Galerie Ronny Van de Velde
242 Ibidem
243 Brief van JS aan zijn ouders, 12.04.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
244 Ibidem
245 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
246 Brief van JS aan zijn ouders, 12.04.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
247 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 15.04.1912, privéarchief
248 Pezzini B., 'The 1912 Futurist exhibition at the Sackville Gallery: an avant-garde show within the Old-Masters trade', in: *The Burlington Magazine*, juli 2013, pp. 471-479
249 Tisdall C. en A. Bozzolla, *Futurism*, Londen, Thames and Hudson, 1977, p. 58
250 Chytraeus-Auerbach I., 'Der Sturm und der italienische Futurismus', in: von Hülsen-Esch en G. Finckh, *Der Sturm, Zentrum der Avantgarde*, dl 2, Wuppertal, von der Heydt-Museum, 2012, p. 289-291
251 *Algemeen Handelsblad*, 30.04.1912
252 Walden N. en L. Schreyer, *Der Sturm, Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreiss*, Baden-Baden, Klein, 1954, pp. 11-12
253 Nyst R., 'Les peintres futuristes italiens. Salle Giroux', in: *La Belgique artistique et littéraire*, jg 8, nr 1, juli 1912, p. 68
254 Joly A., 'Le futurisme et la philosophie', in: *La Belgique artistique et littéraire*, juli 1912
255 Lista G., *Futurisme Manifestes – Documents – Proclamations*, L'Âge de l'homme, Lausanne, 1973, p. 332
256 *Algemeen Handelsblad*, 07.07.1912
257 *L'art moderne*, jg 32, nr 24, 16.06.1912, p. 187
258 Brief van J. Ensor aan E. Lambotte, 15.06.1912, in: Derrey-Capon D., *James Ensor. Lettres à Emma Lambotte*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, p. 278
259 Nyst R., *o.c.*, p. 99
260 Idem, p. 100
261 Idem, p. 103
262 Chytraeus-Auerbach I., *o.c.*, p. 293
263 Wolf N., in: *De Kunst*, nr 237, 10.08.1912
264 N.N., 'Kunst – Kunst in Den Haag. De futuristen bij Biesing' in: *Algemeen Handelsblad*, 07.08.1912
265 N.N., 'De futuristen', in: *Het nieuws van den dag*, 29.08.1912
266 Ibidem
267 Het grote pand dat de hoek vormde tussen het Rokin 9-15 en de Hermietenzaal kreeg de naam 'De Roos. De zalen en kantoren van de kunsthandel bevonden zich op het gelijkvloers en de eerste verdieping. De rest werd verhuurd. In 1919 werd het veilingshuis overgenomen door de broers Mak, die er toe 1933 veilingen hielden. Thans is de boekhandel Scheltema er gevestigd
268 N.N., 'In en om Amsterdam' in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 03.09.1912
269 N.N., 'De futuristen' in: *De Tijd godsdienstigstaatkundig dagblad*, 29.08.1912
270 Omega, 'De futuristen' in: *De Sumatra Post*, 26.09.1912
271 Ibidem
272 N.N., 'In en om Amsterdam' in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 03.09.1912
273 N.N., 'Dagboek van een Amsterdammer', in: *Algemeen Handelsblad*, 30.08.1912
274 N.N., 'De Futuristen' in: *De Tijd*, 30.08.1912
275 Omega, 'De Futuristen', in: *De Sumatra Post*, 26.09.1912
276 Ibidem
277 Ibidem
278 Ibidem
279 N.N., 'In en om Amsterdam', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 03.09.1912
280 N.N., 'Hors-d'œuvres', in: *De Maasbode*, 29.08.1912
281 Ibidem
282 Van Doesburg T., in: *Eenheid*, 9.11.1912
283 Chytraeus-Auerbach I., *o.c.*, p. 292
284 Postkaart van JS aan zijn ouders, 23.04.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
285 Postkaart van JS aan zijn ouders, 22.04.1912. Archief Galerie Ronny Van de Velde
286 Brief van JS aan zijn ouders, 17.05.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
287 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.04.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
288 Ibidem
289 Ibidem
290 Ibidem
291 Mandon M., 'De Tiende Tentoonstelling van Moderne Kunst te Venetië', in: *Onze Kunst*, jg 11, nr 10, oktober 1912, pp 128-132
292 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
293 Brief van JS aan zijn ouders, 26.04.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
294 Brief van JS aan zijn ouders, s.d., ontvangen 7.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
295 Ibidem
296 Brief van JS aan E. Schmalzigaug, 13.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
297 Brief van JS aan zijn ouders, 25.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
298 Brief van JS aan zijn ouders, 25.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
299 Brief van JS aan zijn ouders, 27.05.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
300 Brief van JS aan zijn ouders, ontvangen 7.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
301 Brief van JS aan zijn ouders, 9.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
302 Ibidem
303 Brief van JS aan E. Schmalzigaug, 13.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
304 Brief van JS aan zijn ouders, ontvangen 7.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
305 Bohn W., 'Temidden de 'jonge dwazen' Jules Schmalzigaug en het futurisme in Venetië' in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p.p. 137-138
306 Comanducci A.M., *Scattola Ferruccio*, Tent. Cat., Galleria Recta, Roma, s.d
307 Brief van JS aan zijn ouders, 9.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
308 Ibidem
309 Brief van JS aan zijn ouders, 22.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
310 Brief van JS aan zijn ouders, ontvangen 7.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
311 Brief van JS aan zijn ouders, 9.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
312 Ibidem
313 Ibidem
314 Postkaart van JS aan zijn ouders, 28.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
315 Brief van JS aan zijn ouders, 23.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
316 Postkaart van JS aan zijn ouders, 21.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
317 Brief van JS aan zijn ouders, 19.09.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
318 Marinetti T., 'Discours futuriste aux Vénitiens', in: Lista G., *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, pp. 112-114
319 'Nous, les peintres futuristes, in: Lista G., *o.c.*, 1973, p. 167
320 Brief van JS aan Walter Schmalzigaug, 03.10.1912, KMSKB/AHKB
321 Brief van JS aan zijn ouders, 29.11.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
322 Brief van JS aan zijn ouders 16.11.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
323 Brief van JS aan zijn ouders, 15.08.1912., Archief Galerie Ronny Van de Velde
324 Brief van JS aan zijn ouders, ontvangen 7.06.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
325 'Campogalliani Family', in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, https://wepa.unima.org
326 Brief van JS aan zijn ouders, 9.12.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
327 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 35
328 Brief van JS aan zijn ouders, 17.05.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
329 Ibidem
330 Brief van JS aan zijn ouders, 9.07.1912, Archief Galerie Ronny Van de Velde
331 Schmalzigaug J., *Cours Schmalzigaug*, Hoofdstuk XX, KMSKB/AHKB, p. 43
332 Postkaart van JS aan zijn ouders, rond 19.01.1913, KMSKB/AHKB
333 Postkaart van JS aan zijn ouders, 17.01.1913, KMSKB/AHKB ; brief JS aan zijn ouders, 29.01.1913, KMSKB/AHKB
334 Buyck J., 'Duitse schilders op de salons van Kunst van Heden' in: *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond Kunst van Heden,* Tent. Cat., Antwerpen, KMSKA, 17.02-21.04.1991, p. 208
335 Hoberg A., 'Chronology of a Friendship', in: Adolfs V. en A. Hoberg (eds), *August Macke Franz Marc, an Artist Friendship*, Tent. Cat., Bonn, Kunstmuseum, 25.09.2014-04.01.2015 /München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 28.01.-03.05.2015, Ostfiltern, Hatje Cantz, 2015, pp. 332-336
336 Hellens F., 'Le salon de l'art contemporain à Anvers', in: *L'Art Moderne*, 1913, pp. 123-124
337 Van Ostaijen P., 'Ekspressionisme in Vlaanderen', in: *De Stroom*, aug-oktober 1918, in: *Verzameld Werk/Proza*, dl II, Amsterdam, 1977, p. 54
338 Brief van JS aan zijn ouders, 09.03.1913, KMSKB/AHKB
339 Brief van JS aan zijn ouders, 01.03.1913, KMSKB/AHKB
340 Postkaart van JS aan zijn ouders, 05.04 en 07.04.1913, KMSKB/AHKB
341 Brief van JS aan zijn ouders, 26.04.1913, KMSKB/AHKB
342 Brief van JS aan zijn ouders, 26.04.1913, KMSKB/AHKB
343 Mertens P., *o.c.*, p. 73
344 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, mei 1913, KMSKB/AHKB
345 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 27.03.1913, KMSKB/AHKB
346 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, eind mei 1913, KMSKB/AHKB
347 Paerels W., *o.c*
348 Benzi F., 'Schmalzigaug, Balla en andere bijzondere futuristische relaties', in: Gonnissen A (ed.), *Jules Schmalzigaug en het kookboek van het futurisme*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10.2016-05.03.2017, p. 196
349 Brief van JS aan zijn ouders, 11.09.1913, KMSKB/AHKB
350 Luderin P., 'Gino Rossi alla collettiva della Bevilacqua La Masa del 1913', in: Stringa N. en S. Portinari, *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'esposizione d'arte del 1913*, Venetie, Edizione Ca Foscari, 2017, pp. 39-41
351 Benzi F., *o.c.*, p. 197
352 *Artisti à Villa Strohl-Fern: Luogo d'arte e di incontri à Roma tra il 1880 e il 1956*, tent.Cat., Rome, Villa Torlonia, 21.03-17.06.2012, Rome, Gangemi Editore, 2012, p. 170
353 Bohn W., *o.c.*, p. 147
354 Idem, p. 149
355 Damerini G., 'L'inaugurazione della Esposizione di Palazzo Pesaro' in: *Gazzetta di Venezia*, 19.05.1913
356 Om niet verward te worden met Alberto Martini, had Arturo Martini voor de tentoonstelling de naam 'De La Val Martin' aangenomen
357 Romanello E., 'Arte ed artisti. La Mostra di Palazzo Pesaro', in: *L'Adriatico*, 18.05.1913
358 'Alla Mostra di Ca' Pesaro' in: *La Difesa*, 19.05.1913
359 'Una seduta antifuturistica in Consiglio Comunale' in: *La Difesa* 21.05.1913
360 'Sembra che in causa di alcune osservazioni del secondo, il Martini lo abbia affrontato spalleggiato da altri futuristi, e si sono viste agitarsi in alto delle mani e delle braccia. Il Valsecchi ha sostenuto energicamente il diritto di critica e l'incidente è finito senz'altri guai'. 'La Mostra giovanile d'arte à Venezia. Un incidente futurista', in: *Corriere della Sera*, 19.05.1913
361 Brief van U. Boccioni aan N. Barbantini, 19.05.1913, in: Boccioni U., *Gli scritti editi e inediti*, Milaan, Feltrinelli, 1971, p. 368
362 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, mei 1913, KMSKB/AHKB
363 Ibidem
364 Perocco G., *Origini dell'arte moderna a Venezia*, Canova, Treviso, 1972, p. 3
365 Niet *Kunst van heden*, zoals Mertens meende. Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 37
366 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, mei 1913, KMSKB/AHKB
367 *Congrès international de l'éducation physique, Paris, 17-20.03.1913*, Parijs, J-B Baillière et fils, 1913
368 Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 161
369 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 24.11.1913, KMSKB/AHKB
370 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 08.11.1913, Archief Galerie Ronny Van de Velde
371 Archief Galerie Ronny Van de Velde
372 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
373 Paerels W., *o.c*
374 Ibidem
375 Benzi F., *o.c.*, pp. 197-198
376 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 8.12.1913, KMSKB/AHKB
377 Brief van JS aan zijn ouders, 11.09.1913, KMSKB/AHKB
378 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, oktober 1913, privéverzameling
379 Brief van JS aan zijn ouders, 30.09.1913, KMSKB/AHKB
380 Bohn W., 'Temidden de 'jonge dwazen. Jules Schmalzigaug en het futurisme in Venetië', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 144
381 Brief van JS aan zijn ouders, 30.09.1913, KMSKB/AHKB
382 Brief van JS aan zijn ouders, 20.10.1913, KMSKB/AHKB
383 Mertens P., *o.c.*, p. 63
384 Comanducci A.M., 'Scattola Ferruccio', Tent. Cat., Recta Galleria d'arte dipinti e sculture '800 e '900, Rome
385 Varanini G., 'Fogolari Gino', in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1997, vol. 48
386 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, s.d., vermoedelijk oktober-november 1913, Archief Galerie Ronny Van de Velde
387 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 8.11.1913, KMSKB/AHKB
388 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 13.12.1913, KMSKB/AHKB
389 Mertens P., *o.c.*, p. 63
390 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 13.12.1913, KMSKB/AHKB
391 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
392 *Société des artistes indépendants. Catalogue de la XXXe Exposition*, Parijs, 1914
393 Cravan A., 'L'exposition des Indépendants', in: *Maintenant Revue littéraire*, jg 3, nr 4, maart-april 1914, p. 10, in: Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 44
394 Salmon A., 'Le Salon', in: *Montjoie!*, jg 2, nr 3, maart 1914, p. 23. in: Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 44
395 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 95
396 Lista G., *o.c.*, in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 116
397 De brieven werden in de archieven van het Getty Research Institute ontdekt door Maria Elena Versari en gepubliceerd in: Versari M., 'Sur la correspondance inédite de Jules Schmalzigaug à Umberto Boccioni', in: Ça ira! B*ulletin*, nrs 40-41, oktober 2010, pp. 7-37
398 Brief van JS aan U. Boccioni, 25.01.1914, The Getty Research Institute, Research Library
399 Ibidem
400 Ibidem
401 Ibidem
402 'Exhibition of Colour Music – Free Trade Hall Manchester' in: *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, 07.12.1895
403 Brief van JS aan U. Boccioni, 25.01.1914, The Getty Research Institute, Research Library
404 'Non posso dirlo – sarebbe abusare della fiducia che un amico ha in me. Ma basta sapere che è poco lusinghiero per Lei: Quello che posso dire è che Boccioni non verrà alla sua conferenza" – "Hm, peccato. Sentite: Vi autorizzo di scrivere vch'egli non viene perché ha paura" – Waarop Schmalzigaug in lachen uitbarstte: "Prima di tutto, non faccio mai una cosa alla quale sono autorizzato. E poi, sarebbe ridicolo scriverlo. Ne riderebbe lui quanto ne rido io. Voi fatte (sic) il capitano spavento e sparate con cannoni di legno. E sapete benissimo che Boccioni ha avuto altra occasione che quella per mostrare che non ha paura". Brief van JS aan U. Boccioni, 17.02.1914, The Getty Research Institute, Research Library
405 'La conferenza antifuturista di Attilio Teglio', in: *L'Adriatico*, 24.03.1914

406 Brief van JS aan U. Boccioni, 17.02.1914, The Getty Research Institute, Research Library
407 Lista G., 'Picturaal dynamisme en abstractie. Jules Schmalzigaug en de Italiaanse futuristen' in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 111
408 Brief van JS aan U. Boccioni, 17.02.1914, The Getty Research Institute, Research Library
409 Ibidem
410 Brief van JS aan U. Boccioni, 07.03.1914, The Getty Research Institute, Research Library
411 Ibidem
412 Ibidem
413 Brief van JS aan U. Boccioni, 17.02..1914, The Getty Research Institute, Research Library
414 Brief van JS aan U. Boccioni, 20.02..1914, The Getty Research Institute, Research Library
415 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, s.d. (maart 1914) KMSKB/AHKB
416 'Egregio Signor Sprovieri, Sono lieto di sapere che i miei quadri siano arrivati bene à Roma e La ringrazio per le sue gentili congratulazioni riguardo di essi. La sua opinione lusinghiera m'è causa di vivissimo piacere
Volentieri manderei, come me lo domanda Lei, altre opere o disegni, purché il tempo assai scarso me lo permetta. Sarei felicissimo di poter esporre, per la prima volta, in questa mostra il mio tentativo di "COLORE – FORMA" che sto lavorando. Sarebbe un quadro: "Ambiente di Colori-Forma nel quale si compone una testa di canzonettista". Spero di poter far in modo che la spedizione sia possibile prima del 1° aprile
Potrei dare una abbondante collezione di disegni (fogli d'album dal vero) – ma temo che questi lavori, precedenti alla mia evoluzione attuale e ancora tinti d'impressionismo, non siano conformi al programma prestabilito della mostra, questa avendo lo scopo specifico d'essere assolutamente d'avanguardia
Vi spedirò (met kapje), perciò (met kapje), domani alcuni foglietti su questo genere e Lei mi dirà, francamente, se mi consiglia o no di mandarne altri
I miei disegni di preparazione per i quadri recenti non sono altro che annotazione per me stesso e non mi sembrano di natura à figurare in pubblico
Saro lieto di avere qualche particolare sulla mostra, quali siano gli altri artisti, quanto tempo rimarrà aperto ecc. E, quando sarà possibile stabilirlo, quale sarà la data definitiva di apertura
Intanto La prego di credermi con saluti distinti suo Schmalzigaug' Brief van JS aan G. Sprovieri, 23.03.1914, in: Drudi M en T. Fiori, *Gli Archivi del Futurismo*, Roma, 1958, p. 322 en Mertens P., *o.c.*, p. 65
417 Lista G., *o.c.*, in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 114
418 Postkaart van G. Balla en F. Cangiullo aan JS, 21.09.2015, Archief Galerie Ronny Van de Velde
419 *Noi, Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia*, februari 1918, nr 2-4, p. 4
420 Benzi F., *o.c.*, p. 202
421 Idem, p. 208
422 Postkaart van G. Balla aan U. Boccioni, 01.05.1914, in: Coen E., *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/ Russia*, Mart-Electa, Milaan, 2009, p. 288
423 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 16.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
424 Brief van M. Seuphor aan P. Mertens, 31.08.1968, KMSKB/AHKB
425 Inleiding Catalogus *Esposizione Libera Futurista Internazionale Pittori e Scultori*, Rome, Galeria Sprovieri, april-mei 1914
426 *Riasunto pittorico di tre strade (studio in colore)* en *Simultaneità + velocita + spostamenti: Le case danzano intorno al char à bancs)*
427 Versari M., 'The Style and Status of the Modern Artist: Archipenko in the Eyes of the Italian Futurists', in Goldberg A. en A. Keiser (eds.), *Alexander Archipenko Revisited*, New York, The Archipenko Foundation, 2008, p. 18
428 Buckle R., *Diaghilev*, Editions Jean-Claude Lattès, 1980, pp. 326-328
429 'Sometimes we dread the future', in: *Every week*, vol. 4, nr. 14, 2.04.1917
430 'American, now Princess, fled Russian terror', in: *The Boston Post*, 15.08.1920
431 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 16.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
432 Scudiero M., 'Thoughts in freedom about Depero and his art' in: Fontan del Junco M. (ed.), *Depero Futurist 1913-1950*, Tent. Cat., Madrid, Fundacion Juan March, 10.10.2014-18.01.2015, p. 253
433 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 16.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
434 Ibidem
435 Ibidem
436 Brief van JS aan H. Schmalzigaug, 8.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
437 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 16.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
438 Brief van JS aan H. Schmalzigaug, 08.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
439 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, s.d., juni 1914, KMSKB/AHKB
440 Verhack V, 'Van 'Panchromisme' naar 'Panchromie' Jules Schmalzigaug op zoek naar licht en kleur', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, pp. 79-103 en Verhack V., 'Jules Schmalzigaug en de plastische betekenis van kleur', in: Gonnissen A. (ed.), *o.c.*, 2016, pp. 232-243
441 Verhack V, 'Van 'Panchromisme' naar 'Panchromie' Jules Schmalzigaug op zoek naar licht en kleur', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, pp.95-96
442 Brief van JS aan H. Schmalzigaug, 8.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
443 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 16.06.1914, Archief Galerie Ronny Van de Velde
444 Poletto L., 'Bevilacqua La Masa, 1913 Crionaca di una mostra dagli archivi di Ca' Pesaro', in: *Gli artisti d'aere del 1913 a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari*, Venetië, Edizione Ca Foscari, 2017, pp. 19-37
445 Brief van JS aan zijn ouders, 13.07.1914, KMSKB/AHKB
446 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
447 Ibidem. In de verzameling van Schmalzigaug bevond zich een beeldje dat aan Clodion toegeschreven werd
448 Ibidem
449 Familieherinneringen H. Schmalzigaug, 1967, privéarchief
450 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 47
451 Mertens P., *o.c.*, p. 66
452 Farrell N., *Mussolini*, Kampen, Ten Have, 2004, p. 73
453 Van Vloten F., *De schilders van Domburg*, Zwolle, WBooks, 2018, p. 20
454 Delen A., *o.c.*, pp. 29-30
455 Brief van JS aan W. Schmalzigaug, 25.11.1910, Archief Galerie Ronny Van de Velde
456 Brief van W. Vaes aan P. de Mont, s.d., Antwerpen, Letterenhuis, id. Nr. V115
457 N.N., 'Willem Paerels', in: *De Telegraaf*, 16.12.1916
458 Reclame in: *Algemeen Handelsblad*, 23.08.1916
459 N.N., 'Belgisch Comitee Damesafdeeling' in: *Belgisch Dagblad*, 07.10.1915
460 N.N., 'Bezoek aan de Belgische school', in: *Belgisch Dagblad*, 18.02.1916
461 Fransen N., 'De Haagse periode Najaar 1914-12 mei 1917', in: Gonnissen A. (ed.), *o.c.*, p. 248
462 Schmalzigaug J., *Cours 1915-16*, KMSKB/AHKB, inv. 61.936
463 Ibidem
464 Schetsboekje, Archief Galerie Ronny Van de Velde
465 N.N., 'Verjaardag van Koning Albert' in: *De Tijd*, 08.04.1916
466 N.N., 'Verjaardag van Koning Albert', in: *Het nieuws van den dag*, 27.05.1916
467 Boyens P., *Ballingschap en nieuwe vrijheid*, Sint Martens Latem, Latemse Kunstkring, 2002
468 Zie uitgebreid: het minutieus onderzoek van Valerie Verhack. Verhack V, 'Van 'Panchromisme' naar 'Panchromie' Jules Schmalzigaug op zoek naar licht en kleur', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, pp. 79-103 en Verhack V., 'Jules Schmalzigaug en de plastische betekenis van kleur', in: Gonnissen A. (ed.), *o.c.*, 2016, pp. 232-243
469 Verhack V., 'Jules Schmalzigaug (1882-1917), een biografie', in: Verhack V. (ed.), *o.c.*, p. 99
470 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
471 Familieherinneringen H. Schmalzigaug, 1967, privéarchief
472 Verzameling KMSKB
473 Archief Galerie Ronny Van de Velde
474 Brief van F. Smeers aan G. Giroux, 17.08.1916, aangehaald in Min E., *Rik Wouters, een biografie*, Antwerpen, De Bezige Bij, 2011, p. 349
475 Min E., *o.c.*, p. 282
476 Brief van F. Smeers aan G. Giroux, 17.08.1916, aangehaald in: Min E., *o.c.*, p. 349
477 Van Ginneken L., 'Iedereen kan toch zien dat het een Campendonk is', in: *Algemeen Handelsblad*, 31.12.1969
478 Mertens P., *o.c.*, p. 131
479 Brief van W. Malgaud aan M. Bilcke, 2.02.1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
480 Paerels W., *o.c.*
481 N.N., 'Duitse expressionisten' in: *Algemeen Handelsblad*, 06.12.1912
482 De Jong K., 'Ik schilder mijn ontroering', in: *Jan Sluijters. De wilde jaren*, Tent. Cat., 's Hertogenbosch, Noord Brabants Museum, 17.11.2018-7.04.2019, Zwolle, WBooks, 2018, pp. 98-110
483 Sluijters J., 'Nieuwe Schilderkunst', in: *De Groene Amsterdammer*, 17.05.1914
484 *Onze Kunst*, februari 1916, p. 53
485 *Algemeen Handelsblad*, 22.05.1916
486 Ottevaere A., 'De Stijl overal absolute leiding'. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Anthony Kok, Bussum, Uitgeverij Thoth, 2008, p. 132
487 Ibidem
488 Ibidem
489 Borel H., 'De Anderen', in: *De Telegraaf*, 19.05.1916
490 Ottevaere A., *o.c.*, p. 152
491 *Haagsche Courant*, 05.05.1916
492 Paerels W., *o.c*
493 Ceuleers J., *Georges Vantongerloo 1886-1965*, Antwerpen, Pandora, Ronny Van de Velde, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, p. 28
494 Idem, p. 48
495 *De Hofstad*, 18.03.1916
496 Brief van G. Vantongerloo aan M. Bill, 12.08.1965, geciteerd in: Ceuleers J., *o.c.*, p. 23
497 Afgebeeld in: Ceuleers J., *o.c.*, p. 43
498 Vantongerloo G., 'De besluiten der voorzienigheid', in: Ceuleers J., *o.c.*, p. 16
499 Brief van G. Vantongerloo aan M. Bilcke, 06.02.1964, Letterenhuis, Antwerpen
500 Mertens P., *o.c.*, p. 64
501 Greshoff J., 'Jules Schmalzigaug', in: *De Telegraaf*, 24.07.1917
502 Ibidem
503 Ibidem
504 Catalogus Tentoonstelling van Belgische kunst, 16.12.1916-16.01.1917, p. 13
505 Bernard C., 'Le Salon', in: *L'écho belge*, 12.01.1917
506 Van Puyvelde L., 'Het werk van de Belgische kunstenaars in ballingschap', in: *Onze Kunst*, p. 60
507 Herinneringen W. Malgaud, 1967, Archief Galerie Ronny Van de Velde
508 Ibidem. Malgaud spreekt van 'de langzame verzwakking'
509 Ibidem
510 Brief van H. Schmalzigaug aan zijn ouders, 18.02.1912, privé-archief
511 Delbeke F., 'In memoriam, in: *L'écho belge*, 20-21.05.1917 en *La Gazette de Hollande*, 23.05.1917
512 Ibidem
513 Avedez, 'De tentoonstelling van "Kunst van Heden" te Antwerpen', in: *Ons Land*, 9.06.1923, p. 296

Jules Schmalzigaug en Edith Van Leckwyck, Den Haag, 1915-1917. Gift van Galerie Ronny Van de Velde aan Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap, 2022. Verzameling KMSKA, Antwerpenn

ARTIKELS GESCHREVEN DOOR JULES SCHMALZIGAUG

1906 J.S., 'L'art contemporain. Julien Dillens', in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 1, 07.10.1906, p. 5-6
Schmalzigaug J., 'Le Burin', in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 5, 04.11.1906, p. 33-34
Mandon M., 'Salle Boute. Exposition de Photographies', in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 5, 04.11.1906, p. 35-36
Mandon M., 'Les expositions. Cercle artistique de Bruxelles', in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 9, 02.12.1906, p. 68
Mandon M., 'Au Cercle "L'Elan artistique"' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 9, 02.12.1906, p. 68-69
Mandon M., 'Le Salon des Aquarellistes I' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 10, 09.12.1906, p. 74-75
Mandon M., 'Le Salon des Aquarellistes II' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 11, 16.12.1906, p. 82-83
Schmalzigaug J., 'La Villa de Masère' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 12, 23.12.1906, p. 89-90
Mandon M., 'Les Expositions. Au Cercle artistique' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 12, 23.12.1906, p. 90-91
Schmalzigaug J., 'La Villa de Masère (suite)' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 13, 30.12.1906, p. 97-98

1907 Mandon M., 'L'Estampe' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 16, 20.01.1907, p. 115
Mandon M., 'Les Expositions. Salle Boute. Cercle artistique' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 16, 20.01.1907, p. 117
Mandon M., 'L'Estampe II' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 17, 27.01.1907, p. 123
Mandon M., 'Les Expositions. Salle Boute. Cercle artistique' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 17, 27.01.1907, p. 124-125
Mandon M., 'Le musée du livre' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 16, 10.02.1907, p. 138
Mandon M., 'Les Expositions. L'exposition Wagemans – Salle Boute, Cercle artistique, Salle Rembrandt – Rue de la Régence' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 20, 17.02.1907, p. 140
Mandon M., 'Les Expositions. Cercle artistique – Evariste Carpentier, Galerie Rembrandt Les dessins d'artistes munichois' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 20, 17.02.1907, p. 147-148
Mandon M., 'Les Expositions. Cercle artistique – L'exposition Lemmers' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 21, 24.02.1907, p. 155
Mandon M., 'Les Expositions. Galerie Royale – Exposition Emile Jacques' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 22, 03.03.1907, p. 163-164
Mandon M., 'Lettres de Province et de l'étranger, Anvers – L'exposition Baseleer' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 22, 03.03.1907, p. 164
Mandon M., 'Les Expositions. Cercle artistique. L'exposition Marten Melsen, Salle Boute, Salle Rembrandt' Salle Boute' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 23, 10.03.1907, p. 172
J.S., 'Goldoni' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 23, 10.03.1907, p. 173
Schmalzigaug J., 'Le Dégagement de Notre-Dame d'Anvers' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 24, 24.03.1907, p. 185-186
Mandon M., 'Les Expositions.' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 24, 24.03.1907, p. 189
Mandon M., 'Les Expositions. Cercle artistique, Salle Boute, Le Lierre – Galerie Royale' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 26, 31.03.1907, p. 196-197
Mandon M., 'Alfred Stevens, Exposition de la Société Royale des Beaux-Arts' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 28, 14.04.1907, p. 209-210
Mandon M., 'Les Expositions. Cercle artistique' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 28, 14.04.1907, p. 210-211
Mandon M., 'L' Exposition de la Société des Beaux-Arts (l'Œuvre d'Alfred Stevens) II' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 29, 21.04.1907, p. 218
Mandon M., 'Les Expositions' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 29, 21.04.1907, p. 219
Mandon M., 'L' Exposition de la Société des Beaux-Arts III' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 30, 28.04.1907, p. 226
Mandon M., 'L' Exposition de la Société des Beaux-Arts IV in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 31, 05.05.1907, p. 234
Mandon M., 'Franz Courtens' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 31, 05.05.1907, p. 234-235.`
Mandon M., 'Frans Hens' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 33, 19.05.1907, p. 250-251
Schmalzigaug J., 'Réponse à l'article de M. Dauvé' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 33, 19.05.1907, p. 251-252
J.S., 'Bibliographie' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 34, 26.05.1907, p. 261-262
Schmalzigaug J., 'De la condition sociale des artistes' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 35, 02.06.1907, p. 265-266
J.S., 'Comme suite au précédent' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 35, 02.06.1907, p. 226
Schmalzigaug J., 'Quelques pieces intéressantes' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 36, 09.06.1907, p. 274-275
Mandon M., 'Les Indépendants' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 38, 23.06.1907, p. 292
J.S., 'L' Exposition de la Toison d'Or' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 39, 30.06.1907, p. 298-299
Mandon M., 'La peinture' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 50, 15.09.1907, p. 386-387
Mandon M., 'Au Salon, La Peinture (suite)' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 51, 22.09.1907, p. 394-395
Mandon M., 'Au Salon. Les Parois de Montald' in *La Fédération artistique*, jg 34, nr 52, 29.09.1907, p. 401-402

1908 Schmalzigaug J. 'Kunst van Heden' in *Onze Kunst*, jg. 7, nr 7, juli 1908, p. 9-20.
Schmalzigaug J., 'L'Art contemporain I' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 5, 1ste semester 1908, p. 131-141.
Schmalzigaug J., 'L'Art contemporain II' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 5, 1ste semester 1908, p. 153-161
Schmalzigaug J. 'Kunst van Heden (Vervolg en Slot)' in *Onze Kunst*, jg. 7, nr 8, augustus 1908, p. 66-76.
J.S., 'Bruges, ses peintres. Exposition internationale des Beaux-arts 15 juillet-15 septembre 1908' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 5, 2de semester 1908, p. 122-123
J.S., 'Brugge en haar schilders, Internationale Tentoonstelling van Schoone Kunsten, 15 juli - 15 september 1908' in *Onze Kunst*, jg. 7, nr 10, oktober 1908, p. 167
Schmalzigaug J. 'L'Exposition d'art belge à Berlin' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 5, 2de semester 1908, p. 226-235

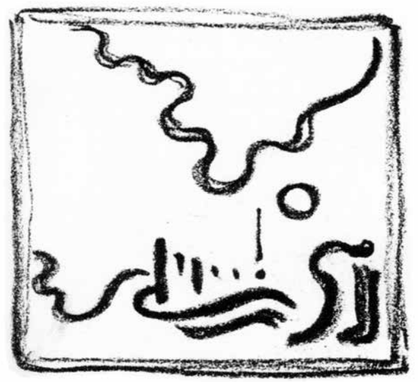
1909 Schmalzigaug J., 'L'Art contemporain' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 6, 1ste semester 1909, p. 129-141
Schmalzigaug J. 'Tentoonstelling van Belgische kunst te Berlijn' in *Onze Kunst*, jg. 8, nr 2, februari 1909, p. 74-85
Schmalzigaug J. 'Kunst van Heden' in *Onze Kunst*, jg. 8, nr 6, juni 1909, p. 214-227
Schmalzigaug J. 'De VIIIste Tentoonstelling van internationale kunst te Venetië' in *Onze Kunst*, jg. 8, nr 9, september 1909, p. 86-94
Schmalzigaug J., 'La VIIIème Exposition internationale d'art à Venise' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 6, 2de semester 1909, p. 1-8

1912 Mandon M., 'La Xème Exposition d'art moderne à Venise. Le Pavillon belge' in *L'Art flamand et hollandais*, jg 9, nr 18, juli-december 1912, p. 39
Mandon M. 'De Tiende Tentoonstelling van Moderne Kunst te Venetië. Het Belgisch Paviljoen' in *Onze Kunst*, jg. 11, nr 10, oktober 1912, p. 132

1916 Schmalzigaug J., 'De Haagsche Kunstschool' in *Belgisch Dagblad*, nr 1356, 22.02.1916

TENTOONSTELLINGEN

1911 *XXIe exposition, Société nationale des Beaux-arts*, Parijs, Grand Palais, 16.04-30.06.1911
1912 *XXVIIIe exposition, Société des Artistes indépendants*, Parijs, Quai d'Orsay, 20.03-16.05.1912
XXIIe exposition, Société nationale des Beaux-arts, Parijs, Grand Palais, 14.04-30.06.1912
1914 *XXXe exposition, Société des Artistes indépendants*, Parijs, Champ de Mars, 01.03-30.04.1914
Esposizione Libera Futurista Internazionale. Pittori e Scultori Italiani, Russi, Inglesi, Belgi, Nordamericani, Rome, Galleria Futurista Sprovieri, april-mei 1914
1916 *Tentoonstelling van Belgische Kunst*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 16.12.1916-16.01.1917
1923 *Salon van Kunst van Heden*, Antwerpen, Feestzaal, 28.04-27.05.1923
1928 *Salon van Kunst van Heden,* Antwerpen, 1928
1963 *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Antwerpen, Hessenhuis., 14.12.1963- 19.01.1964
1969 *Lumen Numen*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1969
Italianen in België, Belgen in Italië, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1969
1980 Kijken naar België van toen 1830-1914, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone kunsten
1981 *Jules Schmalzigaug 1882-1917*, Antwerpen, Galerie Ronny Van de Velde, 02.10-08.11.1981
1982 *Symbolist & other works by Belgian artists c. 1880-1940*, Londen, The Piccadilly Galery, 30.03-30.04.1982
Jules Schmalzigaug, Luik, Biënnale voor moderne kunst van Luik I, Musée d'art moderne, Parc de la Boverie, september 1982
Jules Schmalzigaug, Amsterdam, Galerij Hendriksen, november-december 1982
1983 *Willem Paerels – Jules Schmalzigaug*. Scheveningen 1914-1918, Antwerpen, Galerie Ronny Van de Velde, 22.04-06.06.1983
1985 *Jules Schmalzigaug 1882-1917*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 31.05-28.07.1985
Muziek is kunst, Brussel, Gemeentekrediet, 1985
Jules Schmalzigaug 1882-1917, Bergen-op-Zoom, 13.09-03.11.1985
Jules Schmalzigaug 1882-1917, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 09.11-03.02.1986
1986 *Jules Schmalzigaug 1882-1917*, Nijmegen, Commanderie van St. Jan, 12.02-06.04.1986
Futurismo & Futurismi, Venetië, Palazzo Grassi, 04.05-12.10.1986
1991 *In dienst van de kunst. Antwerpse mecenaat rond "Kunst van Heden" (1905-1959)*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 17.02.-21.04.1991
Tekens Tekenen, Heusden-Zolder, Gemeentelijke Academie Kasteel Meylandt, 29.11- 20.12.1991
1992 *Jules Schmalzigaug,* Brussel, Galerie Arets, 1992
1993 *Abstrakt < > Figuratief,* Hasselt, Galerie Il Ventuno, 28.11.1992 – 28.01.1993
Une histoire Belge, Gent, Stedelijk Kunstinstituut, 25 en 26 juni 1993
Abstrakt < > Figuratief, Brugge, Galerie De Witte Beer, 31.07-05.09.1993
1996 *George Vantongerloo,* Antwerpen, Galerie Ronny Van de Velde, 15.12.1996-31.03.1997
1998 *Internationale Sprachen der Kunst,* Altenburg, Lindenau – Museum, 1998
2000 *Mo(u)vements, Kunstenaarsbewegingen in België van 1880 tot 2000*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 24.06-24.09.2000
2003 *De Blijvende Verlokking. Kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940*, Rotterdam, Kunsthal, 24.05-31.08.2003
Symbolism & Surrealism. A Belgian tradition from Khnopff to Broodthaers, New York, Briggs Robinson Gallery, 09.10-06.11.2003
2004 *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Parijs, Musée d'Orsay, 03.11.2003-22.02.2004
2007 *Avant-Garde*, Schilde, Museum Albert van Dyck, 18.03-13.05.2007
2009 *Belgian Masters of the 19th and 20th century*, Brussel, Galerie arteVentuno, 23.11.2008- 25.01.2009
2010 *Jules Schmalzigaug. Een Belgische futurist,* Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 29.10.2010-06.02.2011
Closing time. Jan Vanriet, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 24.04-17.10.2010
2011 *De Modernen. Topstukken uit het Koninklijk Museum,* Antwerpen, Fabiolazaal, 2011
2012 *Verzameling Maurice en Caroline Verbaet,* Elsene, Gemeentelijk Museum van Elsene, 11.10.2012-20.01.2013
2013 *Modernisme. Belgische abstracte kunst en Europa* (1912-1930), Gent, Museum voor Schone Kunsten, 02.03.2013-30.06.2013
The Mind of the Artist, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 03.08-27.10.2013
2014 *De Modernen. Kunst in de Groote Oorlog*, Antwerpen, Koningin Fabiolazaal, 20.09.2014-11.01.2015
2015 *Vision and Motion,* Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 08.08-21.09.2015.
Kleur ontketend. Moderne kunst in de lage Landen, 1885-1914, Den Haag, Gemeentemuseum, 03.10.2015-03.01.1916
2016 *Zot geweld, Dwaze Maagd*, Mechelen, Hof van Busleyden, 26.08-11.12.2016
14/18. Rupture or Continuity?, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 29.09.2016-22.01.2017
Van natuur naar abstractie, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 19.03-08.05.2016.
Jules Schmalzigaug en het kookboek van het futurisme, Oostende, Mu.ZEE, 29.10.2016-05.03.2017
2018 *Huib Hoste en zijn tijdgenoten*, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde in Huib Hostes Zwarte Huis, 25.03-13.05.2018
De Diepte van het beeld. Experimentele Fotografie in België, Knokke-Heist, Galerie Ronny Van de Velde in Huib Hostes Zwarte Huis, 07.10-16.12.2018
2020 *Jules Schmalzigaug 1882-1917,* Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 01.08-11.10.2020
Jules Schmalzigaug 1882-1917, Antwerpen, Rossaert, 02.08-11.10.2020



MONOGRAFIEËN

Gonnissen Adriaan (ed.), *Jules Schmalzigaug. Futurist*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10-05.03.2017
Mertens Phil, *Jules Schmalzigaug 1882-1917*, Antwerpen/Brussel, 1984
Verhack Valerie, (ed.), *Jules Schmalzigaug, Een Belgische futurist*, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr. 8, 2010

WETENSCHAPPELIJKE PUBLICATIES

Bohn Willard, *The other Futurism: Futurist activity in Venice, Padua and Verona*, Toronto, 2004
Bohn Willard, 'Temidden de 'jonge dwazen'. Jules Schmalzigaug en het futurisme in Venetië', in Verhack V., (ed.), *Jules Schmalzigaug, Een Belgisch futurist*, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr. 8, 2010, p. 137-151
de Jong Leen, Nanny Schrijvers en Ulrike Müller, *Schenkingen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1818-2018*, Lannoo, Tielt, 2020, pp. 348-351
De Smet Johan, *Modernisme. Belgische Abstracte Kunst en Europa*, MSK, Gent, 2013, met bijdrage van V. Verhack, pp. 10-23
Fransen Nathalie, *Intelligo ergo possum. Het futurisme van Jules Schmalzigaug* (Antwerpen 1882 – Den Haag 1917), licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, 2004
Fransen Nathalie, 'The Hague Period Autum 1914- 12 May 1917', in Gonnissen A. (ed.), *Jules Schmalzigaug. Futurist*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10-05.03.2017, p. 246-260
Lista Giovanni, 'Picturaal dynamisme en abstractie. Jules Schmalzigaug en de Italiaanse futuristen', in Verhack V., (ed.), *Jules Schmalzigaug, Een Belgische futurist*, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr. 8, 2010, pp. 107-131
Mertens Phil, 'Kennismaking met een Antwerpse futurist', in *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten/Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 1971, nr 1-4, p. 121-138
Min Eric en Valckenaers Gerrit, *De kleur van de stad. Een cultuurgeschiedenis van Venetië*, Kalmthout, 2019
Paenhuysen An, *De nieuwe wereld. Avant-garde en cultuurkritiek in België tijdens het interbellum (1918-1939)*, doctoraal proefschrift Katholieke Universiteit Leuven, 2005
Paenhuysen An, *De nieuwe wereld. Avant-garde en cultuurkritiek in België tijdens het interbellum (1918-1939)*, Antwerpen, 2010
Rossi-Schrimpf Inga en Kollwelter Laura, 'Before or After? Rupture or Continuity? Belgian Art around the First World War. An Introduction', in Rossi-Schrimf (ed.), *14-18. Rupture or Continuity. Belgian Art around World War I*, Leuven, 2018, p. 59-80
Seuphor Michel, *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande*, Parijs, 1932. p. 36, 171 en 210 en ill. op p. 39
Seuphor Michel, e.a., *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Brussel, 1963
Terzetti Catarina, *La diffusione del Futurismo in Belgio, Il caso di Jules Schmalzigaug*, licenciaatsthesis, Universiteit van Perugia, 2008
Van den Bossche Bart, 'Futurism in Belgium', in Gonnissen A. (ed.), *Jules Schmalzigaug. Futurist*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10-05.03.2017, p. 264-295
Verhack Valerie, 'Jules Schmalzigaug (1882-1917). Een bibliografie', in Verhack V., (ed.), *Jules Schmalzigaug, Een Belgische futurist*, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2010, nr 8, p. 11-64
Verhack Valerie, 'Van 'Panchromisme' naar 'Panchromie'. Jules Schmalzigaug op zoek naar licht en kleur', in Verhack V., (ed.), *Jules Schmalzigaug, Een Belgische futurist*, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr 8, 2010, p. 79-103
Verhack Valerie, 'Jules Schmalzigaug en het international vooroorlogse modernisme' in De Smet J. (ed.) (met medewerking van Pauwels P., *Modernisme, Belgische abstracte kunst en Europa*, Tent. Cat., Gent, Museum voor Schone Kunsten, 02.03-30.06.2013, Brussel, p. 9-24
Verhack Valerie, 'Jules Schmalzigaug and the visual significance of colour', in Gonnissen A. (ed.), *Jules Schmalzigaug. Futurist*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10-05.03.2017, p. 232-243
Versari Maria Elena, 'Abstraction, Aesthetic Theory and the Boundaries of Futurism', in Gonnissen A. (ed.), *Jules Schmalzigaug. Futurist*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10-05.03.2017, p. 212-229

FAMILIEDOCUMENTEN

Malgaud Herman, *Souvenirs*, niet uitgegeven herinneringen, 09.10.1967
Malgaud Walter, *Jules Schmalzigaug*, niet uitgegeven herinneringen.1967

CATALOGI

'd Arschot Philippe, *Lumen Numen*, KMSKA, Antwerpen, 1969, nrs 63 en 64
Bilcke Maurits, e.a.., *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Hessenhuis, Antwerpen, 1963, nrs 124-125
Buyck Jean, e.a., *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden'*, KMSKA, Antwerpen, 1991, nrs 183-187
Canonne Xavier, *De diepte van het beeld*, Knokke, 2018, p. 140
Carpiaux Véronique, e.a.., *En route ! Sur les traces des artistes belges en voyage*, Namen, 2014, p. 57
Ceuleers Jan, *Georges Vantongerloo*, Antwerpen, 1997, p. 201
Ceuleers Jan, *The Mind of the Artist*, Knokke, 2013, pp. 38-39
Ceuleers Jan, *Van natuur naar abstractie*, Knokke, 2015, pp. 18-29
Ceuleers Jan, *Vision and Motion, Knokke*, 2015, pp. 44-47
Coen E., e.a., *Illuminazioni, Avantguardie a confront: Italia / Germania / Russia*, Milaan, 2009
Crispolti Enrico, e.a., catalogus *La fortuna del Futurismo in Belgio*, Brussel, instituto Italiano di Cultura, Katholieke Universiteit Leuven, 2009
de Jong Leen, *Kijken naar België van toen 1830-1914*, KMSKA, Antwerpen, 1980/81, nr. 136
Draguet Michel, *Belgische Kunst. Een moderne eeuw. Collectie Caroline en Maurice Verbaet*, Museum van Elsene, Brussel, 2013, pp. 90-94, p. 147, pp. 168-169 en pp. 194-195
Galerij Hendriksen, catalogus *Jules Schmalzigaug*, Amsterdam, 1982
Hulten Pontus, e.a., *Futurismo & Futurismi*, Tent. Cat., Venetië, Palazzo Grassi, 04.05-12.10.1986, Milaan, 1986
Kunst van Heden, *Hommage aan Jules Schmalzigaug*, Antwerpen, 1923
Kunst van Heden, *Salon van 1928*, Antwerpen, 1928, pp. 38-39 ill.
KMSKB, *Lijst van de tentoongestelde werken*, Brussel, 1985
Lemoine Serge (ed.), catalogus *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Parijs, Musée d'Orsay, 2003-2004, Parijs, 2003
Musée d'Art moderne, catalogus *Biennale voor Moderne Kunst van Luik I*, Luik, 1982
Pas Johan, e.a., *Happy birthday dear Academie. 350 jaar KASK en 50 jaar Modeafdeling*, KMSKA, Antwerpen, 2013/2014, nr. 90
Pauwels Peter J.H., *Huib Hoste en zijn tijdgenoten. Belgische Avant-Garde 1914-1930*, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 2018
Pickard Jean-Pierre, *Jules Schmalzigaug*, Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen, 1981
Rinckhout Eric, e.a., *Closing time. Jan Vanriet*, KMSKA, Antwerpen, 2010, p. 203
Robert-Jones Philippe, *Italianen in België. Belgen in Italië*, Europalia 69, KMSKB, Brussel, 1969, nrs 44-48
Roding Michiel, e.a., *De blijvende verlokking. Kunstenaars uit de Lage Landen in Italië 1806-1940*, Rotterdam, 2003, pp. 138-139
Société des Artistes indépendants, *Catalogue de la XVIIIe Exposition*, Parijs, 1912
Société des Artistes indépendants, *Catalogue de la XXXe Exposition*, Parijs, 1914
Société nationale des Beaux-Arts, XXIe Exposition, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs*, Parijs, 1911
Société nationale des Beaux-Arts, XXIIe Exposition, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs*, Parijs, 1912
Sprovieri Giuseppe, *Esposizione Libera Futurista Internazionale, Pittori e Scultori Italiani, Russi, Inglesi, Belgi, Nordamericani*, Roma, 1914
Stedelijk Museum, catalogus *Tentoonstelling van Belgische Kunst*, Amsterdam, 1916-1917
The Piccadilly Gallery, catalogus *Symbolist & other works by Belgian artists 1880-1940*, Londen, 1982
Theys Hans (red.), *Mouvements, Kunstenaarsbewegingen in België van 1880 tot 2000*, KMSKA, Antwerpen, 2000, p. 21
Todts Herwig, e.a., *Lust for Life*, Mechelen, 2016, p. 151
Van de Velde Ronny, *The Turn of the Century*, Antwerpen, 2005, nr.17
Van de Velde Ronny, *Willem Paerels-Jules Schmalzigaug - Scheveningen 1914-1918*, 1983
Van Dijke Frauke, e.a., *Kleur ontketend. Moderne kunst in de Lage Landen. 1885-1914*, Den Haag, 2015-2016, nr. 123 ill. p. 105

KRANTEN- EN TIJDSCHRIFTENARTIKELS

Anoniem, 'Two artists: Jules Schmalzigaug and Albert Crommelynck' in *The Bulletin*, 24.06.1985
Ballegeer Johan, 'Kunstenaars te Lissewege' in *Burgerwelzijn*, Brugge, 6.10.1967
Bekkers, Ludo, 'De belofte van Jules Schmalzigaug' in *Kunstbeeld*, juni 1985
Benzi Fabio, 'Schmalzigaug, Balla and other Futurist eccentric references', in Gonnissen A. (ed.), *Jules Schmalzigaug. Futurist*, Tent. Cat., Oostende, Mu.ZEE, 29.10-05.03.2017, p. 194-209
Bernard C. en C. Buysse, 'Jules Schmalzigaug', in *L'art belge en exil/Belgische kunst in ballingschap*, Den Haag, 1918, pp. 45-46
Bilcke Maurits, 'Jules Schmalzigaug', in *Aujourd'hui*, nr 27, 27.06.1960
Bilcke Maurits, 'Jules Schmalzigaug', in Seuphor M., e.a. *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Brussel, 1963, 124-125
Bilcke Maurits, Jules Schmalzigaug: onverdiend vergeten kunstenaar?', in *De Standaard*, 18-19.02.1967
Bilcke Maurits, 'Vijftig jaar geleden stierf Jules Schmalzigaug', in *Relax*, juli 1967
Bohn Willard, *The other Futurism: Futurist activity in Venice, Padua and Verona*, Toronto, 2004
Bohn Willard, 'Temidden de 'jonge dwazen'. Jules Schmalzigaug en het futurism in Venetië,', in Verhack V., (ed.), *Jules Schmalzigaug, Een Belgische futurist*, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr 8, 2010, p. 137-151
Cassiman Bart, 'Jules Schmalzigaug' in *Arte Factum 9*, 1985
Cnodder, Remy de, 'Het futurisme van Jules Schmalzigaug' in *Spectator*, 7.10.1982
Cravan Arthur, 'L'exposition des Indépendants', in *Maintenant. Revue littéraire*, jg 3, nr 4, maart-april 1914
de Smet Stéphanie, 'Belgian Avant Garde in Ostend', in Les petits belges, 2016
De Meyer Frederic, 'Een lesje kunstgeschiedenis in Oostende', in The Art Couch, januari 2017
Delbeke Francis, 'In Memoriam', in *L'Echo belge*, 20.05-21.05.1917
Delbeke Francis, 'In Memoriam', in *La Gazette de Hollande*, 23.05.1917
Depondt Paul en De Moor Piet, 'De schoonheid van de aanbiddelijke machine', in *Knack*, 23.07.1986, p. 57-59
Duplat Guy, 'Hommage à Jules Schmalzigaug, le seul futuriste belge' in *La Libre Belgique*, 05.01.2017
F.D.C., 'Antwerpse schilder Jules Schmalzigaug in eer hersteld' in *G.v.A.*, 29.05.1985
Germoz Alain, 'Trois rescapés de l'oubli' in *Pouqoui Pas ?*, 22.10.1981
Germoz Alain, 'Au futuriste méconnu' in *Pourquoi Pas ?*, 10.07.1985
Gillemon Danièle, 'Jules Schmalzigaug septante ans d'oubli et de pénitence' in *Le Soir*, 06.06.1985
Gillemon Danièle, 'Jules Schmalzigaug et la cuisine futuriste. Des "recettes" aux chefs-d'œuvre', in *Le Soir*, 6 december 2016
Greshoff, Jan, 'Jules Schmalzigaug 1882-1917', in *De Telegraaf*, 24.07.1917, p. 3
Hauser Rouwe, 'Le temps et le réel' in *Le journal du Médicin 255*, 31.05.1985
Heirman Frank, 'Ontdekte Schmalzigaug blikvanger in drieluik rond abstracte kunst' in *G.v.A.*, 15.04.2016
Heirman Frank, 'Zelfmoord Jules Schmalzigaug was enorm verlies voor Belgische Kunst' in *G.v.A.*, 18.11.2016
Heirman Frank, 'KMSKA koopt 17 schilderijen van Antwerpse futurist Schmalzigaug' in *G.v.A.*, 18.12.2015
Marcelis Bernard, 'Etoile filante', in *Le Vif*, nr. 7, 17 februari 2017
Melders Robert, 'Jules Schmalzigaug, peetvader' in *De Standaard*, 1982
Minne Florent, 'Jules Schmalzigaug, een revelatie' in *De Standaard*, 15-16.06.1985
Mullender Bernd, 'Küche à la Schmalzigaug', in *TAZ. Die Tageszeitung*, 3 januari 2017
Ottevanger Alied, 'Jules Schmalzigaug en het kookboek van het futurisme', in *De Witte Raaf*, nr. 185, januari-februari 2017
Paerels Willem, 'Jules Schmalsigaug (sic)', in *L'Art libre*, 15.05.1919, p. 48-49
Populier Bert, 'Kunst en tijd' in *Kunst en Cultuur*, feb. 1994
Reys Stéphane, 'Jules Schmalzigaug' in *Echo de la Meuse*, 24.02.1985
Roisin Bernard, Une comète dans le ciel futuriste', in *L'Echo*, 22 februari 2017
Rothuizen William, 'De herontdekking van een futurist' in *De Haagse Post*, 27.11.1982
Ruyters Marc, 'Jules Schmalzigaug en B.LAST in Oostende', in *Hart*, nr. 163, 18 november 2016
S.n., 'Twee toptentoonstellingen', in *Krant van West-Vlaanderen*, 4 november 2016
S.n., 'Een vergeten futurist' in *'t Pallieterke*, 20 oktober 2016
Salmon A., 'Le Salon', in *Montjoie*, jg 2, nr 5, maart 1915
Van Boxem Koen, 'De meester van licht en kleur', in *De Tijd*, 4 november 2016
Van Garrel Betty, 'Het grote licht', in *NRC Handelsblad*, 26.11.1982
Van Uffelen Marc, 'Jules Schmalzigaug: futurist met visie' in *G.v.A.*, 25.07.1985
Verbiest Christoph, 'Better late than never: exhibition shines light on forgotten Flemish artist', in *FlandersToday*, 15 december 2016
Versari, Maria Elena, 'Sur la correspondance inéditeé de Jules Schmalzigaug à Umberto Boccioni', in Ça ira! *Bulletin*, nr. 40-41, p. 7-37
Verschoore N., 'Schmalzigaug uit de vergetelheid' in *De Standaard*, 1985
Waterschoot Hector, 'Snelheid en beweging' in *Knack*, 21.10.1982
Waterschoot Hector, 'De verrijzenis van een futurist' in *Knack*, 1985
Wingen Ed., 'Verrassende terugkeer van Schmalzigaug', in *Kunstbeeld*, November 1982

ARCHIEVEN

Antwerpen: Letterenhuis
Briefwisseling Jules Schmalzigaug en documenten *Kunst van Heden*

Antwerpen: Archief Galerie Ronny Van de Velde
Briefwisseling Jules Schmalzigaug, manuscript Panchromie, foto's en documenten

Brussel: KMSKB, Brussel
Archief voor Hedendaagse Kunst van België
Briefwisseling Jules Schmalzigaug, manuscript lessenreeks voor Edith Van Leckwyck, handschrift Panchromie

Brussel: Verzameling Julie en Vanessa d'Hennezel,
foto's en documenten Jules Schmalzigaug

Gent: Museum voor Schone Kunsten,
Studie en documentatiecentrum voor de Vlaamse Kunst/briefwisseling Jules Schmalzigaug

Los Angeles: The Getty Research Institute. Research Library. Umberto Boccioni Papers,
briefwisseling Jules Schmalzigaug

COLOFON

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling ***Jules Schmalzigaug 1882-1917***
in Galerie Ronny Van de Velde, Knokke en in de Rossaert, Antwerpen
van 1 augustus tot en met 11 oktober 2020

Concept: Ronny & Jessy Van de Velde
Coördinatie: Jessy Van de Velde
Lay out: Ronny Van de Velde
Teksten: Peter J.H. Pauwels
Vertaling: Isabelle Grynberg, Charles-Daniël Schreiber
Fotografie: Guy Braeckman (Adart), Didier Veysset (Studio Veysset), Dominique Gregoire, J.Geleyns - Art Photography / © KMSKB, Brussel
Grafische vormgeving: Fabienne Peeters (Steurs nv)
Druk: Graphius, Gent

Ronny & Jessy Van de Velde bedankingen:
Allereerst gaat onze dank uit naar de familie van Jules Schmalzigaug voor hun zeer vriendelijke medewerking en hun enthousiasme voor dit project
In het bijzonder naar zijn neef Thierry Malgaud, die vanaf onze eerste ontmoeting in 1982 elk Schmalzigaugproject heeft gesteund
Verder naar alle achterneven en -nichten van de kunstenaar: Danièle Briffaut-Derbin, Nicolas Derbin, Julie en Vanessa d'Hennezel, Pascal d'Hennezel, Claude en Sylvette Malgaud, Corinne Malgaud, Geoffroy Malgaud, M. en mevr. Jean Malgaud, Laure Malgaud, Natalie Malgaud en Sophie Malgaud

Aan de auteur Peter J.H. Pauwels voor zijn enthousiasme en zijn schitterende tekst. Ook dank aan Peter Saverys en Michiel Vermeiren voor het nalezen van de teksten

Verder dank aan Filips en Ingrid De Ferm (FIBAC) voor al hun inspanningen om het werk van Jules Schmalzigaug bekend te maken

Een bijzondere dank aan Maurice Verbaet voor zijn decennialange enthousiasme, verdediging en promotie van het werk van Jules Schmalzigaug

Ook onze dank aan Valérie Verhack voor haar erg grondig werk dat ze geleverd heeft met haar boek '*Jules Schmalzigaug, een Belgisch futurist*' in 2010

Aan onze collega's
Guy Campo, Carla Janssens (Galerie Campo-Campo), Jan Ceuleers, Bob Coppens, Galerie Studio 2000, Thierry Vancraeymeersch (Art Domo) Gilles en Jacqueline Gheerbrant, Guy en Pascale De Vuyst (Galerie De Vuyst), Frank Hendrickx, Harold 't Kint de Roodenbeke, Wouter Matton, Philip Serck, Isabelle Maenaut (BA Auctions), Léon Lemahieu, Sabine Mund (Cornette de Saint Cyr), Jop Ubbens, Emmanuel Vandeputte (Sotheby's), Stephane Van Kerckhoven, Robert Van Rompaey en Gregory Verdonck

Aan volgende instellingen
Michel Draguet, Inga Rossi-Schrimpf (KMSKB Brussel), Ingrid en Filips De Ferm (FIBAC Berchem-Antwerpen), Johan De Smet (Museum voor Schone Kunsten, Gent), Frieda en Rudy Joseph (Stichting Musae, Bredene), André Garitte (Museum René Magritte/Museum voor Abstracte Kunst, Jette), Adriaan Gonnissen (Mu.ZEE, Oostende), Nele Hendrickx, Claire Leblanc (Museum van Elsene) Danièle Palmans en Jan Robert (Letterenhuis, Antwerpen), Herwig Todts (KMSKA Antwerpen), Eveline Heylen (Hugo Voeten Collection)

Aan Mariella en Sebastiano Guzzone voor hun waardevolle hulp bij de beschrijvingen van de werken die verwijzen naar locaties in Venetië

Aan volgende verzamelaars : Mevr. André Adriaensen, Anne Adriaens-Pannier, M. en mevr. Arslanian, M. en mevr. Bernard Blondeel, Herman Buytaert, Eddy De Jaeck, Jan De Paepe, M. en mevr. de Walque, Jan Fabre, M. en mevr. J-P Frisson, familie Golbert, Frank Heirman, Francis Hendrickx, Philippe Janssens, Cécile Kruythooft, Marc Lambrecht, Françoise Longin, Eric Min, Claude en Nicole Nobels, Jan Pareyn, Jason Poirier dit Caulier, mevr. Léon Rochtus, M. en mevr. Eric Rochtus-Van Mulders, Piet en Kathleen Roose-Goossens, Koen Vastmans, Wim Meeuwissen, André en Riet Van Poeck, Philippe Verbaet, Bart Verdonck, Geert Verdonck, Guy Verstraete (Masureel), Willem Verlinden, Yvan Wackenier, M. en mevr. Waterinckx, M. en mevr. Willems-Roelandts, Guido Wuyts en al de verzamelaars die anoniem wensen te blijven

Aan allen die hebben bijgedragen tot het standkomen van dit project met name
André Bollen, Guy Braeckman (Adart), Joanna De Vos, Patrick Florizoone, Isabelle Grynberg en Charles-Daniel Schreiber, Melissa Hughes, Dominique Imbrechts, Alain Jamar, Mario Listes, Fabienne Peeters, Sven Van Laer (Fine Art Framing Kunsthuis), Jean en Vera Van der Sanden, Vincent en Anne-Cathérine Vercheval (Van Thienen)

Galerie Ronny Van de Velde
Zeedijk 759 (hoek Golvenstraat) - B-8300 Knokke-Zoute
T +32 (0)50 60 13 50 - +32 (0)477 55 10 28 - ronnyvandevelde@outlook.com
Openingsuren :
Van 1 augustus tot en met 11 oktober 2020
Open op zaterdag en zondag van 11 tot 13 uur en van 14 tot 18 uur of na afspraak

Rossaert
Nosestraat 7 - B-2000 Antwerpen
T +32 (0)50 60 13 50 - +32 (0)477 55 10 28 - ronnyvandevelde@outlook.com
Openingsuren:
Van 1 augustus tot en met 11 oktober 2020
Open van vrijdag tot en met zondag van 13 uur tot 18 uur of na afspraak

Wettelijk Depot nummer: D/2020/6328/18
ISBN 978-94-9303-946-9
Ludion, Zennestraat 34b, 1000 Brussel
www.ludion.be
Galerie Ronny van de Velde Cogels Osy Lei 34, 2600 Berchem
ronnyvandevelde@outlook.com

Copyrights
© Sabam
© Galerie Ronny van de Velde
© Ludion
© Peter J.H. Pauwels
© Archipenko Alexander
© Colin Jean
© Coburn Alvin Langdon
© F.T. Marinetti
© Balla Giacomo
© Boccioni Umberto, The Getty Research Institute, Los Angeles
© Severini Gino
© Carrà Carlo
© Willem Paerels
© Francis Picabia
© Georges Vantongerloo

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt worden door middel van druk, fotokopie of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever