Het arcadisch landschapsbeeld als beeldmachine

Gust De Smet: *Landschap met molen (1911)*

1. Ter inleiding



In april 2026 bracht de gemeente Sint-Martens-Latem een iconisch schilderij terug naar huis: het drieluik *Landschap met molen (1911)* van Gust De Smet. Dit essay onderzoekt waarom dit panorama meer is dan een fraaie blikvanger, en waarom het de moeite loont om het opnieuw aan een breed publiek te tonen.

Landschap met molen (1911) is niet enkel een staalkaart van De Smets stijl uit die periode. Het schilderij maakt ook een droombeeld van "den buiten": een zacht, rustig platteland, ver weg van stadsdrukte en lawaai. Met doordachte picturale ingrepen – kleur, toets, ritme en compositie – laat De Smet het landschap warmer en aantrekkelijker lijken dan het doorgaans is. Zo wordt het werk tegelijk een soort modelbeeld: dit is hoe Sint-Martens-Latem in de verbeelding van veel kijkers "hoort" te zijn, als plek om te wonen, te wandelen of te ontsnappen.

We kijken daarom van dichtbij naar De Smets techniek: hoe hij het beeld opbouwt, hoe patronen en herhaling structuur geven, en hoe kleur en penseelstreek een specifieke sfeer oproepen. Daarna plaatsen we het werk in een ruimer verhaal: het groeiende verlangen naar het platteland in het begin van de 20ste eeuw, de manier waarop zulke beelden status en aantrekkingskracht aan een plek geven, en waarom precies dit schilderij in 2026 opnieuw opduikt; omdat een verleidelijk verleden ook vandaag nog mee het imago van een gemeente vormgeeft.

2. Maar waar gaat het eigenlijk over?

Landschap met molen (1911) is een monumentaal, panoramisch werk van Gust De Smet, die in die periode in Deurle/Latem werkte en tot de bekendste kunstenaars van de Gentse kunstwereld behoorde. Het schilderij kreeg een heel specifieke functie: het moest het salon decoreren in het clubhuis van de nieuwe golfclub Les Buttes Blanches, die de Gentenaar Albert Feyerick in 1907 liet aanleggen op een terrein van ongeveer 27 hectare in de toenmalige "Garenne".[1] Dit was een stuk heide dat oorspronkelijk deel uitmaakte van de Warande, dat op zijn beurt behoorde tot het Land van Nevele.

In dat interieur was het schilderij het centrale pronkstuk boven de haard. Door de uitzonderlijke lengte domineerde het hele interieur: een paneel dat je niet "even" bekijkt, maar dat het salon als het ware in een landschap verandert. Het bestaat uit een centrale partij (208 × 88 cm) met zijpanelen van verschillende breedtes (onder meer 140 cm, 74 cm en smallere stukken), samen goed voor ongeveer 740 cm breed en 88 cm hoog. Hoewel het uit meerdere houten delen is opgebouwd, vormt het beeld inhoudelijk drie grote taferelen – een soort reis voor het oog.

- **Paneel I** opent met akkers en velden in de Leievallei, in zonnig licht, met een bosrand op de achtergrond. De Leie ligt er als een fijne ader die je blik zacht naar het midden trekt.

[1] BORREMANS, Vincent, *Royal Latem Golf Club,* Lannoo, Tielt, 2009, p.129.

- **Paneel II** toont de molen: monumentaal en stevig, nog extra benadrukt door het felle groen van de Molenberg. Maar niet de molen, maar de omfloerste zon lijkt het echte middelpunt. Zij is de bron van licht, rust en zuiverheid.
- **Paneel III** sluit af met een kalmer landschap: gestileerde bomen en, rechts, een spiegelende vijver. Die vijver brengt koelte en stilte, alsof het schilderij je blik zacht laat landen na de lange, trage wandeling.

3. Bespreking

Voor de bespreking van het schilderij konden we steunen op het onderzoekswerk van Piet Boyens**,** kunsthistoricus en bij uitstek kenner van het oeuvre van Gust De Smet. [2] Hij situeert *Landschap met molen (1911)* binnen de stijlontwikkeling van de kunstenaar en binnen de invloeden die De Smet in deze periode verwerkte. Volgens Boyens sluit het werk aan bij de toenmalige landschapstradities – met name die van Valerius De Saedel**eer –** maar ontwikkelt De Smet tegelijk een eigen, onmiddellijk herkenbaar vakmanschap. Wij nemen daarom drie picturale registers onder de loep: (1) compositie- en ordeningsprincipes uit de **j**aponiserende tekenkunst**,** (2) decoratieve echo's die aan Gustav Klimt herinneren, en (3) een laat-impressionistische toets**.** In hun combinatie ontstaat een panorama dat helder gestructureerd is, atmosferisch rijk, en tegelijk onweerstaanbaar verleidelijk voor het oog. Vervolgens plaatsen we het werk terug in zijn oorspronkelijke context – de ruimte waarin het functioneerde – en verbreden we het perspectief naar een ruimer cultuurhistorisch verband.

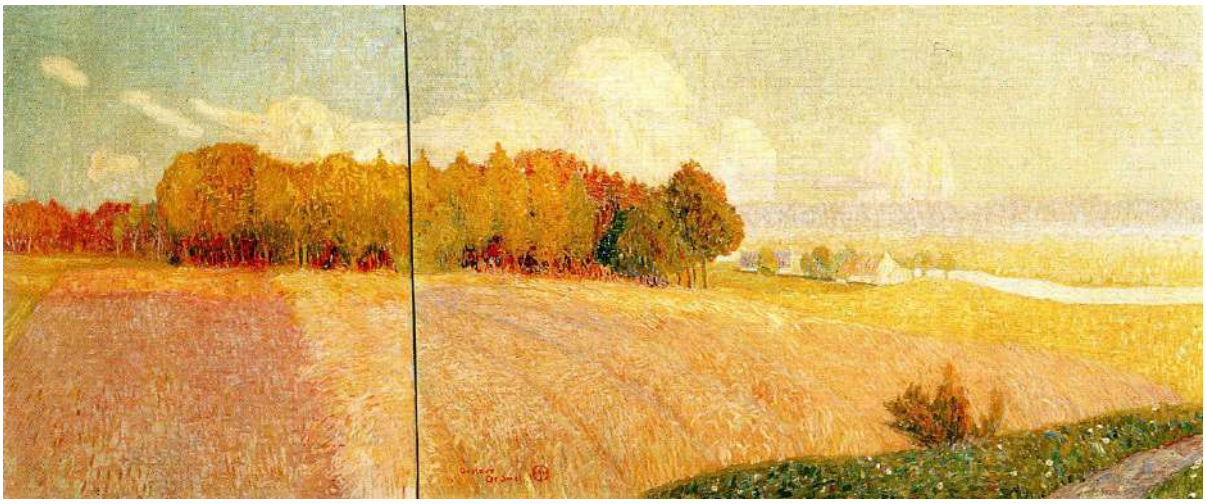
De japoniserende beeldlogica

Heel opmerkelijk zijn de technieken uit de Japanse prentkunst. Die waren voor De Smet het aangewezen middel om een breed panorama helder te ordenen; het was een decoratieve strategie.

Met ***japonisme*** *wordt bedoeld: de brede receptie en creatieve verwerking van Japanse kunst en cultuur in Europa en Noord-Amerika, vooral vanaf het midden van de 19de eeuw, waarbij westerse kunstenaars, ontwerpers en verzamelaars niet alleen Japanse motieven en objecten overnemen, maar ook compositieprincipes, vlakwerking, kleurgebruik en ideeën over decoratie, interieur en smaak in hun eigen werk en leefomgeving integreren. Het japonisme verspreidde zich in West-Europa vanaf ca. 1860 via handel, wereldtentoonstellingen en verzamelnetwerken, met sleutelfiguren als Hayashi Tadamasa en Siegfried Bing (Le Japon artistique).* [1] *Japanse prenten, albums (zoals Hokusai's Manga), textiel en drukwerk boden de westerse avant-garde een radicaal andere beeldtaal. Ook de impressionisten namen deze invloeden gretig op in hun picturale instrumentarium. In België werd het japonisme gedragen door de modernistische netwerken rond Les XX en La Libre Esthétique (1884–1914), waar internationale avant-garde, decoratieve kunsten en nieuwe esthetische principes samenkwamen Daarnaast speelde de art nouveau een sleutelrol: de Japanse natuur-esthetiek, met haar nadruk op ritme, ornament en vlakwerking, wordt een dominante vormtaal in architectuur, interieur en toegepaste kunsten, onder meer via figuren als Henry van de Velde.*

De Smet was via het impressionisme en zijn Brusselse vrienden met het japonisme in contact gekomen. Binnen de schilderkunst geldt Theo Van Rysselberghe als een exemplarisch voorbeeld van de toepassing van japoniserende technieken. Boyens wijst erop dat De Smet vertrouwd was met het werk van deze impressionisten, en we mogen dus veronderstellen ook met de compositie- en ordeningsprincipes die zij uit de Japanse prentkunst overnamen. Nicole Tamburini toont hoe prenten bij Van Rysselberghe letterlijk aan de muur hingen en fungeerden als dagelijkse "visuele voeding" én als stijlstatement. [3]

[2] BOYENS, Piet, *Gust. De Smet. Kroniek-Kunsthistorische analyse*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1989, p. 85 en 86.
[3] TAMBURINI, Nicole, 'Theo Van Rysselberghe et le Japonisme. Rivaliser avec les purs maîtres impressionnistes : les Japonais.' *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. 54, No. 211/212, pp. 57-80.



Paneel I : de akkers: met ingetogen lucht, met een ragfijne Leie die ons wandeling zal leiden, met de fijne toetsen als een tapijt die het landschap laten vibreren.

Precies zo'n rol moest *Landschap met molen (1911)* opnemen: niet zomaar een schilderij aan de wand, maar een beeld dat het interieur als geheel mee definieert.

Zo gebruikt De Smet de perspectieftechniek van de Japanse prentkunst. Hij volgt niet de strakke perspectiefconstructie van de westerse schildertraditie dat met één dominant verdwijnpunt de ruimte diep in trekt. De Japanse compositie is veeleer horizontaal en in zones opgebouwd. Voor De Smet was deze perspectieftechniek een geschikte pragmatische keuze: hij had een oppervlak van **7,2 meter** te vullen, en het werk was bedoeld om van relatief dichtbij te worden bekeken. Het kijkpunt – de plaats van waaruit men het tafereel aanschouwde – lag op nauwelijks één à twee meter van het paneel. Bij zo'n breedte zou een klassiek, centraal perspectief dat de ruimte diep opent, al snel problematisch worden: de kijker kan het geheel onmogelijk in één oogopslag vatten. Een prentachtige ordening, met een horizontale spanningsboog, is dan aangewezen. Dergelijke liggende compositie vergde aanpassingen omdat niet alles in volle grootte kon worden uitgebeeld. Maar ook daar heeft de Japanse prentkunst een antwoord door de gewaagde kadrering waarbij een object in het kader wordt gedrongen, desnoods afgekapt zoals de molen die een stuk van zijn wieken verliest of de vijver die slechts gedeeltelijk wordt getoond. Maar dit onderstreept het denkbeeldige van de breedte, de weidsheid.

Daar komt bij dat De Smet het landschap vanuit een hoger standpunt, het vogelperspectief, bekijkt. Hij kan zo een verhaal opbouwen van links naar rechts, als een trage wandeling die met de zon mee beweegt. De horizon legt hij hoog en laat hij oplossen in de atmosfeer; de lucht blijft ingetogen, rustig – geen spektakel, geen "lucht-drama". En toch ontstaat er diepte: niet via lineair perspectief, maar door het naast elkaar plaatsen van kleurvlakken, door overlapping, door contrast – precies zoals in de logica van de Japanse prent waar ruimte wordt gesuggereerd door ordening en ritme.

Ook het centrale gezichtspunt werkt als motor van die diepte. De imposante molen, centraal geplaatst, dijt naar links uit via de schuine lijnen van de ploegvoren en naar rechts via de bomenrij. [4] Zo wordt de blik meegezogen, als in een zacht maar onafwendbaar traject. Die verhaallijn wordt bovendien letterlijk getekend door de ragfijne Leie, die in een elegante S-curve door het landschap vloeit. Ze loodst ons van het rustige akkerlandschap naar het dorp en de allesoverheersende molen, en voert ons verder naar het heidelandschap, om te eindigen bij de koelte van de vijver. Het water heeft geen diepte illusie, maar is een donker-licht vlak met reflectielijnen, weer dat modern spel van planéité [5] of "vlakheid": het

[4] Tamburini, Nicole, o.c. spreekt van *obliques* of schuinheid, p. 67.
[5] Tamburini, Nicole, o.c., p. 67.

idee dat een beeld zich vooral als een plat oppervlak laat lezen, in plaats van als een raam waardoor je “diep” een ruimte inkijkt.

Rechts, op het einde van de wandeling, staat quasi letterlijk een cesuur: de slanke dennenstammen vormen een (Japans) kalligrafisch patroon van verticalen, dat contrasteert met het horizontale gewicht van het landschap. De verticale lijnen van de bomen worden doorgetrokken van boven tot beneden dankzij de weerspiegeling in de vijver. Ze lijken zo gekopieerd van een Japanse prent.

Het geheel oogt asymmetrisch – ook dat is japonisme – maar blijft tegelijk harmonieus en evenwichtig: geen enkel deel weegt zwaarder dan het andere. Er is geen climax, geen dramatische ontlading. Wel het trage, geruststellende gevoel van verblijven en vertoeven.

Decoratieve echo’s van Klimt



Paneel II: de molen als stoere bewaker van een verleden tijd. De groene zone lijkt geplukt uit een werk van Klimt; boven de velden hangt een lichte zindering, een golvende trilling die men letterlijk kan zien.

De Smet stond ook voor een bijkomende uitdaging namelijk een wand in een nis, de schouwmantel, te decoreren. Hij komt hier op het idee een variante van een wandtapijt te maken dat vergelijkbaar is met de manier waarop Gustav Klimt landschappen weergeeft. Volgens Boyens was De Smet vertrouwd met dit werk via het tijdschrift *Jugend*. Klimt zet de natuur om in een decoratieve huid, zoals een tapijt of mozaïekjes met ontelbare korte penseelstreken die het beeld textielachtig maken. Zo gaat ook De Smet te werk. Akkers, zoals op het eerste paneel, verschijnen als een tapijt van korte toetsen, boomranden en heidevelden functioneren als stoffering: zij dragen het beeld als oppervlak. De boomrand aan de zachte horizon werkt als een fries en begeleidt de Leie. Het landschap op paneel II baadt in een goudachtige atmosfeer die het centrale motief een nobel karakter geeft, passend bij een saloncontext. De groene zone rond de molen verwijst naar de typische Klimt-decoraties: een veelheid aan bloemmotieven met een dubbele betekenis (de madeliefjes..) maar gecomponeerd als een mozaïek-wand. In paneel III keert de mozaïekachtige textuur terug in het ritmisch weefsel van bomen, heide en waterreflecties, waardoor de natuur zacht begint te vibreren.

De laat-impressionistische toets

Ten slotte wordt het panorama ook geschilderd. De Smet kiest hier voor een laat-impressionistische werkwijze. Boyens benadrukt dat dit voor De Smet geen vanzelfsprekend en zeker geen blijvend eindpunt is. De Smet was een schilder die zichzelf voortdurend in vraag stelde en zijn middelen bleef bijsturen. Rond 1911 had hij zijn realistisch-romantische fase achter zich gelaten en werkte hij, zij het

niet zonder aarzeling, impressionistisch. De Smet werkt op dat moment in de lijn van het zo roemruchte luminisme en voegt daar ook een zintuigelijke beleving aan toe.



Paneel III: de vijver, de koelte als eindpunt van een visuele wandeltocht door een zinderend landschap. De verticale bomen als een eindcesuur, door het Klimt-achtige textuur van de heide rond de vijver krijgt men een gevoel van beleving. Bemerk de uitgesproken impressionistische toets .

In *Landschap met molen (1911)* uit zich dat in een zichtbare toets en gebroken kleur. Het oppervlak bestaat uit vele korte penseelstreken en subtiele kleurschakeringen: groen is zelden één groen, bruin nooit één bruin. Oker, strogeel, geelgroen, bruin en grijsblauw mengen zich in het oog van de kijker. Zo ontstaat een zachte vibratie die harde contouren vermijdt en het landschap laat ademen in licht en lucht. Kleuren mengen zich niet tot egale vlakken, maar blijven naast elkaar bestaan waardoor het oog voortdurend kleine verschillen opvangt.

Wie het Leielandschap uit eigen ervaring kent, weet dat de meersen niet alleen een visueel decor vormen, maar ook een uitgesproken atmosfeer hebben. Men omschrijft het zelfs als een microklimaat. Op zomerdagen stralen de graslanden warmte uit; boven de velden hangt een lichte zindering, een golvende trilling die men letterlijk kan zien. De lucht is zelden staalblauw: ze is melkachtig, vochtig, soms licht beneveld. In de streek spreekt men van *doef* (klam, plakkend) weer - een drukkende, warme atmosfeer waarin de zon aanwezig is, maar omfloerst, gefilterd door vocht en warmte. Precies die atmosferische conditie laat zich niet vatten met scherpe contouren of egaal kleurgebruik. Die subtiele vibratie benadert de zinderende warmte van de meersen. Ook de lucht wordt niet helder of hard geschilderd, maar als een diffuus mengsel van licht en vocht, precies zoals ze zich op warme dagen boven de Leie aandient. Zo maakt De Smet met impressionistische middelen een atmosferische beleving zichtbaar, die sterk geworteld is in de plaats zelf. Het landschap wordt niet alleen bekeken, maar ervaren: warm, vochtig, stil en zwaar van de zomer. Dat verklaart waarom het beeld zo overtuigend werkt als rustgevend panorama. Het schilderij verzacht de werkelijkheid niet door haar te ontkennen, maar door haar in haar eigen zintuiglijke logica te vertalen. Het laat-impressionistisch geschilderde landschap prikkelt de kijker niet, maar sust. Het zet *"den buiten"* om in een direct consumeerbaar beeld van zintuiglijke waarneming dat "goed" aanvoelt. In *Landschap met molen (1911)* wordt die ervaring zichtbaar in het hele beeldoppervlak.

3.1. Met welk resultaat?

Laten we het schilderij in zijn oorspronkelijke setting plaatsen: het salon van het clubhuis.

We kijken naar een typisch clubsalon uit het interbellum, eclectisch samengesteld. Er is niet "één zuivere



Het salon (1922). Beeld uit: BORREMANS, Vincent, Royal Latem Golf Club, Lannoo, Tielt, 2009, p.40.

stijl", maar een doordachte mix die een duidelijk sociaal signaal uitzendt: comfortabel, gecultiveerd en werelds. Tegelijk rust het geheel op een architecturale onderlaag die wél orde schept: een neoklassiek salon, waarin zuilen en de symmetrie rond de haard waardigheid en regelmaat installeren.
De meubelkeuze vertaalt dat naar clubcomfort en informele luxe. Rotan zetels en meubels brengen een veranda-associatie binnen: het gevoel van buiten te zitten, landelijk en ontspannen, maar dan in een gecontroleerd interieur. Textiel en vloerafwerking voegen daar een extra laag aan toe. Het tafelkleed en tapijt functioneren als een decoratieve huid, met accenten uit art nouveau en art deco. Ze maken de ruimte warmer, rijker, en coderen haar onmiskenbaar als "salon": een plek voor gesprek, status en rust.

In dit interieur zien we ook verwijzingen naar het japonisme door de manier van kaderen, verdelen en tonen. De invloed van Japan in het Westen betrof niet enkel motieven of objecttypes, maar ook een kijkregime waarin het interieur als geënsceneerde blikruimte functioneert, waar keuze, ordening en presentatie expliciet worden ingezet. Het tweevoudige kamerscherm met gestileerde flora is daarbij meer dan een decoratief accessoire: het knipt de ruimte op in afzonderlijke zones en laat het salon lezen als een opeenvolging van coulissen, een beeldlogica die sterk aansluit bij de Japanse prent- en interieurcultuur, waar ruimte vaak wordt gedacht als een reeks aaneengeschakelde scènes. Vanuit dat perspectief worden ook de objecten rond de haard betekenisvol. De schouw werkt als een geconcentreerde display-zone: enkele fotokaders en twee symmetrisch geplaatste vazen zijn niet "toevallig" neergezet, maar zorgvuldig geordend en bewust in het gezichtsveld gebracht. Een verwijzing naar het tokonoma-principe: een plek waar een beperkt aantal geselecteerde objecten als esthetisch

aandachtspunt wordt gepresenteerd. [6] Daarmee rijmt ook de opvallende jardinière rechts: een grote, gedecoreerde kuip op voet die Oost-Aziatisch geïnspireerd leest (chinoiserie/japonaiserie in ruime zin). In dergelijke clubsalons werkt zo'n object vaak als een "bewijsstuk" van wereldse smaak: een exotisch ornament dat het geheel een internationaal cachet geeft. Zelfs wanneer het object eerder Chinees dan Japans oogt, behoort het tot dezelfde verzamel- en displaycultuur die door de japoniserende mode in Europese interieurs werd versterkt.

In deze kamer is het schilderij *De Landschap met molen (1911)* een perfecte match. De manier waarop het geschilderd is, met mooie patronen, decoratieve details, een rijk kleurenspel, de opdeling in "zones"… sluit aan bij de rest van de ruimte: het textiel met geometrische motieven, het scherm dat de hoek gezellig afbakent, en de schouw waar foto's en vazen netjes zijn uitgestald. Dat alles creëert rust, geborgenheid met achteraan de kamer het grote landschap dat de sfeer "zachter" maakt. Dat zie je ook aan de twee mannen: ze zitten ontspannen, praten rustig, leunen achterover of luisteren aandachtig, met een glaasje port bij de hand. Het is alsof het schilderij "meedoet" aan het moment: niet om indruk te maken met lawaai, maar om een kalme, gezellige en chique sfeer te maken.

Zo slaagt De Smet in zijn opzet: het schilderij is geen realistische weergave van een concreet landschap, geen "kijkkast" waarin je één op één herkenbare plekken zou moeten terugvinden. Hij vertrekt wel uit elementen uit zijn directe leefomgeving, maar verwerkt die tot een nieuw, gestileerd geheel. Deurlenaars kunnen er bijvoorbeeld de Molenberg met de monumentale molen in herkennen, die sinds 1542 het dorpsbeeld van Deurle mee bepaalde. We weten dat hij sterk begaan was met de Deurlese molen. Hij was nauw betrokken bij de heroprichting van een vervangmolen die werd opgetrokken nadat de oorspronkelijke, bijna 500-jarige molen was vernietigd in 1918. De molen krijgt in het werk een symbolische functie als eeuwenoud beeld van natuurkracht en als hoeder van de plek. Hij functioneert hier vooral als een nostalgisch, conserverend teken: een erfgoedachtig ideaal dat weerstand moet bieden aan de dreiging van stad en industrialisering.[7] In de vijver menen de plaatselijke bewoners de befaamde Galgeput te zien, die verscholen ligt in de Deurlese Warande en vooral door zijn naam beladen is met verbeelding. En ook de huisjes op het schilderij roepen associaties op met woningen die vandaag nog altijd bestaan.

Misschien putte De Smet zijn inspiratie inderdaad rechtstreeks uit zijn leefomgeving, maar dit maakt van het schilderij geen realistisch tafereel. Het is een afbeelding die zich misschien kan laten herkennen, maar het is een beeld dat zich toont en dat de kijker opneemt om een ervaring te ondergaan. Daardoor wordt het een actief component in het salon. Het organiseert de ruimte, stuurt de blik, en geeft het salon een gewenst verhaal en gewild landschap mee.

4. De cultuurhistorische context

Met deze kennis kunnen we het schilderij herbekijken niet enkel als een esthetisch object, maar nu ook als tijdsgebonden artefact en dus exponent of drager van de toenmalige denkwereld in de Gentse kunstscène. Dat is belangrijk omdat vanuit die denkwereld het landschap op zijn beurt werd vorm-gegeven en tot vandaag de aangepaste vorm behield. [8] Zeker omdat *Landschap met molen (1911)* in opdracht werd geschilderd, kan het werk niet worden begrepen als louter individuele expressie van een

[6] In de literatuur over de Anglo-Japanse interieurcultuur is dit goed gedocumenteerd. Zie: :Encyclopaedia Britannica, s.v. "Tokonoma," https://www.britannica.com/technology/tokonoma com geraadpleegd 26 januari 2026. Zie ook Ayako Ono, *Japonisme in Britain – A Source of Inspiration* (PhD diss., University of Glasgow, 2001), m.b.t. Anglo-Japanese interieurs (o.a. E.W. Godwin) en expliciete verwijzingen naar een tokonoma-achtige opstelling met *kakemono*; en Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan: Curriculum Guide for EAUM* (Center for East Asian Studies, University of Wisconsin–Madison, 2021), over de receptie van Japanse interieurprincipes (incl. tokonoma) in de Anglo-Japanese/Aesthetic traditie.

[7] Wat meteen ook een verklaart waarom De Smet in de jaren 1920 ijvert voor de heroprichting van die molen.

[8] VERBRUGGEN, Christophe, 'Sint-Martens-Latem: dorp aan de Leie. De romantiek van de kunstenaarskolonie'. In: TOLLENBEEK, Jo (red.): *België. Een parcours van herinnering. Deel II: plaatsen van tweedracht, crisis en nostalgie*. Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 390-401.

kunstenaar. Het schilderij ontstaat binnen een sociaal kader waarin van de kunstenaar meer wordt verwacht dan persoonlijke verbeelding alleen. De Smet moet met dit werk ook beantwoorden aan collectieve verwachtingen: het moet passen binnen een specifieke ruimte, letterlijk zelfs, tot een welbepaald publiek aanspreken en aansluiten bij gedeelde normen en esthetische waarden. Het schilderij wordt daardoor niet enkel als artistiek object, maar ook een cultureel instrument dat een bepaalde kijk op landschap en landelijkheid bevestigt en uitdraagt. Een instrument dat functioneert in een historische context. En omgekeerd: het schilderij weerspiegelt ook de heersende tijdsgeest, het verwachtings-patroon, wat ons toelaat de tijdsgeest van de historische context te reconstrueren.

1911, datum van productie, is een belangrijk ankerpunt. Op dat moment krijgt de komst van stedelingen die op "den buiten" een alternatief zochten, de zogenaamde rurale gentrificatiegolf, een nieuwe wending. De eerste golf naar Sint-Martens-Latem situeren we in het midden van de 19de eeuw, was eerder beperkt. Een aantal inwijkelingen, stuk voor stuk kapitaalkrachtige Gentenaars kochten gronden en behielden de economische functie als landbouwgronden.

Tegen eind 19de , begin 20ste eeuw veranderde de motivatie van de inwijking: van een economische functie (investeringen) evolueerde het naar beleving als een alternatief voor de uitwassen van de moderniteit in de stedelijke omgeving. In dit stadium speelt de beeldvorming een belangrijke rol. Zeker de eerste generatie van de Latemse groep had hierin een belangrijke rol als propagandist van de streek. Ook al beantwoordde de feitelijke realiteit helemaal niet aan het romantische ideaalbeeld van "den buiten", de kunstenaars zoals De Saedeleer beeldden het toch af als een uitzonderlijke leefruimte, met zelfs religieuze, spirituele dimensies.

Het aanleggen van een golfterrein in 1909 door Gentenaar Feyerick past in dit kader. De schrale gronden, nauwelijks geschikt voor landbouw en bewerkt door keuterboeren, kregen een andere bestemming. Dit had ook een sociale dimensie: de grond werd voorbehouden voor de ontspanning van een kleine elite. Het landschap werd in die zin aangepast. Het werd een ontsnappingsruimte waar de Gentenaar kon verpozen, zich terugtrekken. Het salon van de club, de plaats bij uitstek, waar de kleine groep zijn beleving kon verder zetten, was een kristallisatiepunt. De esthetiek van het schilderij is dus niet neutraal: het is drager van normatieve beelden. Het toont niet zomaar "een" landschap, maar een wenselijk landschap**:** een arcadisch landschapsbeeld waarin arbeid, conflict en ruwheid zijn weg-gefilterd ten voordele van rust, overzicht en schoonheid. Het is afgestemd op de sociale functie binnen een elite-interieur, waar het landschap niet confronteert maar uitnodigt, niet verstoort maar bevestigt. Het werk moet rust uitstralen, herkenning oproepen en een gevoel van harmonie en beheersbaarheid creëren. Dat verklaart waarom De Smet kiest voor picturale middelen die scherpe contrasten vermijden, het landschap verzachten en ordenen, en het geheel tot een aangename visuele ervaring maken.

Vanuit dit interpretatiekader kan *Landschap met molen (1911)* gelezen worden als een knooppunt waar individuele artistieke keuzes en bredere cultuurhistorische processen samenkomen. Het schilderij maakt zo deel uit van een bredere dynamiek waarin kunst, interieur, landschap en sociale aspiraties elkaar versterken, en waarin het kijken zelf wordt gestuurd door wat als mooi, rustgevend en waardevol geldt. De menselijke aanwezigheid is minimaal: enkele woningen volstaan om "bewoning" te suggereren, terwijl landbouw niet meer verschijnt als arbeid, maar als ordening – een patroon dat het landschap structureert.

In dit werk ontwikkelt De Smet een nieuwe iconografie, een eigen beeldtaal. Daarmee geeft hij vorm aan een plattelandsidylle [9], die later mee de voedingsbodem wordt voor de commercialisering van het landschap: "den buiten" als iets dat je kan bewonderen, bezitten, beleven en tonen.

[9] SHORT, Brian, 'Idyllic ruralities', in: CLOKE, Paul, MARSDEN, Terry en MOONEY, Patrick (red.), The Handbook of Rural Studies, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2006, p.133-148. Brian Short toont aan hoe "het platteland" niet enkel een plek is, maar een **c**ultureel geconstrueerd ideaalbeeld dat door elites wordt geproduceerd en

Die iconografie is meer dan een reeks zichtbare motieven: ze heeft ook een diepere psychologische betekenislaag. Melanie DuPuis [10] benadrukt dat landschappen niet louter fysieke ruimtes zijn, maar ook schermen waarop verlangens zich vasthechten. In psychoanalytische termen gaat het om projectie**:** een groep plaatst een innerlijk gemis – hunkering naar rust, heelheid en zuiverheid – buiten zichzelf op een beeld dat het gemis tijdelijk kan "dragen". In De Smets *Landschap met molen (1911)* wordt het rurale daarom voorgesteld als alles wat de moderne cultuur – met haar onrust en lelijkheid – niet is: puur, dun bevolkt, vrij, zonder schurende intenties, als een plek waar de wereld eindelijk stil mag worden.

De Smet verbeeldt en stabiliseert zo een collectief verlangen**:** het panorama ordent het landschap tot een aantrekkelijk ideaal, maakt het herkenbaar als leefstijl en onderscheid, en duwt tegelijk andere rurale werkelijkheden – arbeid, conflict, armoede of "onzuiverheid" – systematisch buiten beeld. Precies daarin schuilt de diepere betekenis: niet alleen *wat* we zien, maar *wat* erin wordt gezocht.

Vandaar dat Boyens het werk omschrijft als een symbolistisch schilderij. [11] Boyens benadrukt dat het symbolisme bij De Smet niet allegorisch of verhalend is, maar atmosferisch en verinnerlijkt**:** het landschap functioneert als drager van waarden en gemoedstoestanden, niet als registratie van een concrete plek. Het is een symbolisme dat niet schreeuwt of verklaart, maar suggereert en dat zich vooral manifesteert in de manier waarop.

Deze lezing van *Landschap met molen (1911)* als een symbolistisch werk wint aan scherpte wanneer ze gezien wordt tegen de achtergrond van socioculturele klimaat in de leefwereld van de Gentse kunstwereld, waarin Gust De Smet zich bewoog en deel uitmaakte Die vorm van symbolisme vinden we naar analogie uitgewerkt in de literatuur, zoals in het proza en de essays van Karel Van de Woestijne**,** met wie De Smet niet alleen tijd en plaats, maar ook een gevoeligheid deelde.

Van de Woestijne beschrijft geen landschappen van actie, maar van toestanden**.** Het zichtbare verwijst steeds naar iets anders: rust, afzondering, herademing. Van de Woestijne levert hiervoor als het ware de woorden, De Smet het beeld. Waar de schrijver het Leielandschap beschrijft als een kalmerende grensruimte tussen stad en belofte, geeft de schilder die ervaring een visuele vorm. In dat opzicht helpt Van de Woestijne om Boyens' gebruik van de term *symbolisme* concreet te maken: het gaat hier niet om spiritualiteit in religieuze zin, maar om een symbolisme van waarden**,** waarin rust, eenvoud en harmonie op het landschap worden geprojecteerd. Het schilderij verbeeldt geen innerlijk van de kunstenaar alleen, maar een gedeeld verlangen, en precies daarin ligt zijn symbolische kracht. In Lacaniaanse zin is dat verlangen niet zomaar "zin hebben in", maar een blijvend tekort dat zich hecht aan een beeld en daarin een belofte leest.[12] De Smets landschap biedt precies zo'n belofte: *een platteland* dat harmonie suggereert, stilte, zuiverheid, en zo de kijker niet naar een plek leidt die hij kan herkennen, maar naar een toestand die hij *wil bereiken*.

5. Besluit

Landschap met molen (1911) van Gust De Smet is veel meer dan een monumentaal kunstwerk uit het begin van de twintigste eeuw. Het panorama verbeeldt een ideaalbeeld van het platteland – rustig,

---

geconsumeerd – precies de rol die *Molen in het landschap* speelt als salonwaardig beeld van *den buiten* binnen het gentrificatieproces.

[10] DUPUIS, E. Melanie, 'Landscapes of desires?', in: CLOKE, Paul, MARSDEN, Terry en MOONEY, Patrick (red.), The Handbook of Rural Studies, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2006, p.125.

[11] Opmerkelijk omdat De Smets traject eerder van realistisch/romantisch naar impressionistisch evolueert en niet specifiek als 'symbolistische' kunstenaar bekend staat. BOYENS, Piet, *Symbolisme in Vlaanderen. De eerste generatie kunstenaars in Sint-Martens-Latem*, WBOOKS, Het Noordbrabanys Museum, 's-Hertogenbosch, 2022. BOYENS, Piet, *Symbolisme in Vlaanderen. De eerste generatie kunstenaars in Sint-Martens-Latem.* Zwolle, WBOOKS 2022, p. 34. BOYENS, Piet, 'Het symbolisme en de schilderkunst in België', in: *Vlaanderen Kunsttijdschrift,* jg.53, 2004, p. 18 -25.

[12] DUPUIS, E. Melanie, 'Landscapes of desires?', in: CLOKE, Paul, MARSDEN, Terry en MOONEY, Patrick (red.), The Handbook of Rural Studies, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2006, p.125.

ordelijk en harmonisch – dat destijds bijzonder aanspreekbaar was voor een stedelijk publiek dat in Sint-Martens-Latem een tegengewicht zocht voor de drukte van de moderne stad. De Smet bereikt dit effect niet door de werkelijkheid te registreren, maar door haar via zorgvuldig gekozen picturale middelen te verfijnen en te ordenen: een zachte laat-impressionistische toets, een horizontale, bijna prentachtige compositie en een decoratieve huid die het landschap tot een uitnodigende visie maakt.

Binnen het oorspronkelijke salon van de golfclub functioneerde het werk dan ook als meer dan decoratie: het bood een horizon van rust en culturele verfijning, een visueel ankerpunt dat de ruimte zowel esthetisch als ideologisch vormgaf. Door opnieuw in 2026 te worden getoond, nodigt het schilderij uit tot reflectie over hoe zulke beelden onze blik op landschap en landelijkheid blijvend mee bepalen. Het maakt zichtbaar hoe onze nostalgie, verlangens en idealiseringen nauw verweven raken met de landschappen die we waarderen.

Maar de aantrekkingskracht van dit soort arcadische beelden draagt ook een waarschuwing in zich: schoonheid die men wil vasthouden of reproduceren, kan uiteindelijk kwetsbaar worden wanneer ze te veel wordt gezocht, gebruikt. De herwaardering van dit werk vormt daarom niet alleen een terugblik op een artistiek hoogtepunt, maar ook een uitnodiging om kritisch te blijven kijken naar hoe wij vandaag met landschap, erfgoed en verlangen omgaan.

Raphaël Van Lerberge
Dr. Historicus

5 okt. 2026



De gemeente Sint-Martens-Latem bracht het imposante schilderij terug naar het museum Gust De Smet in mei-juni 2026. Foto: Copyright © Erik De Smet.