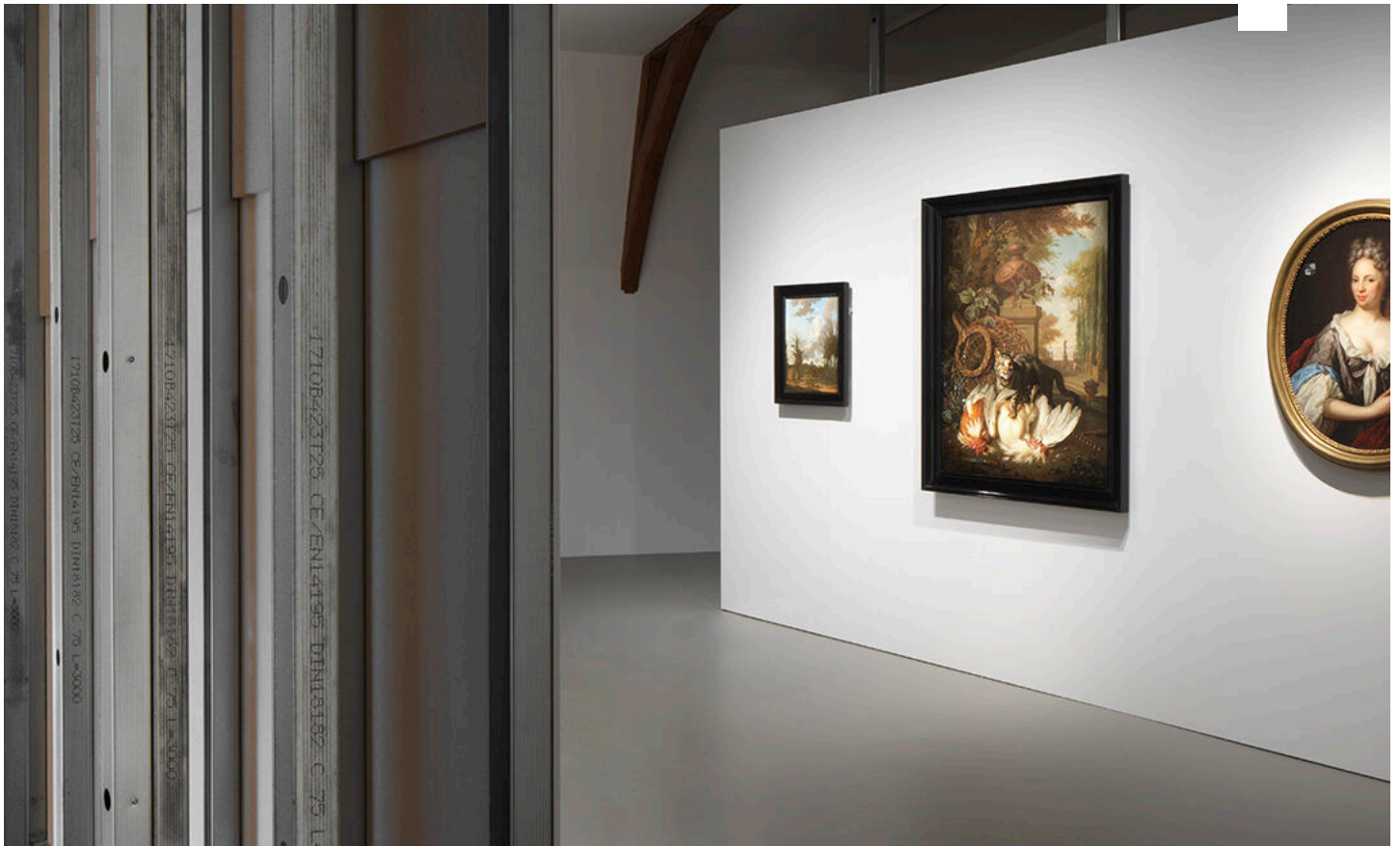




Zaaloverzicht, Willem de Rooij, Valkenburg, 2025. Foto: Jens Ziehe.

De politieke orde ordenen: Willem de Rooij — 'Valkenburg' in Centraal Museum

Laurens Otto

23.11.2025

feature

SHARE



Issue nr 5 okt-nov 2025

THEMA'S

KOLONIALISME

KUNSTGESCHIEDENIS

SCHILDERKUNST

Willem de Rooij brengt in zijn tentoonstelling *Valkenburg* in het Centraal Museum een dertigtal historische werken van Dirk Valkenburg (1675–1721) samen. Valkenburg was een van de eerste Europeanen die naar Suriname werd gestuurd om daar plantages af te beelden. Verder schilderde hij voornamelijk jachttaferelen en portretten van de achttiende-eeuwse Nederlandse elite die hun fortuin verdienden met koloniale handel en slavernij. De Rooij ordent dit oeuvre om te onderzoeken hoe koloniale machtsverhoudingen het werk van Valkenburg tekenden. Laurens Otto bekijkt de

Als witte kunstcriticus schrijf ik op aanvraag van een witte hoofdredacteur over een witte kunstenaar die werk maakt vanuit de koloniale schilderijen van een andere witte kunstenaar, Dirk Valkenburg. Deze aaneenschakeling klinkt verdacht, maar juist witte mensen moeten de verwoesting in de ogen kijken die achter de rijkdom schuilt die het kolonialisme Nederland opleverde. Deze rijkdom vertaalde zich ook in de weelderige schilderkunst van Valkenburg. De Rooij herschikt deze werken om de agenda van deze beelden te kunnen onderzoeken. Als duidelijk wordt dat Valkenburg als kunstenaar de rol had om bezit te indexeren en macht af te beelden, opent zich de vraag wat dan vandaag de rol van kunstenaars en mecenasen is en wie deze posities nu financiert.

De kunstenaar als chroniqueur van macht

De tentoonstelling is onderverdeeld in verschillende panelen die thematisch de verschillende genres van Valkenburg kaderen. Het eerste paneel groepeerde de portretten die Valkenburg van zijn verschillende opdrachtgevers maakte. Zoals De Rooij scherp analyseert, haalden al deze opdrachtgevers hun rijkdom uit koloniale extractie en slavenhandel. De tentoonstelling voert langs Valkenburgs stilleven en jachttafereel, om te eindigen met Valkenburgs unieke beelden van de Surinaamse plantage-economie, van wie de eerdere koppen van de Nederlandse elite in wezen het gezicht waren.

De verschillende panelen zijn op kleine afstand van de eigenlijke muur geplaatst, waardoor het werk van Valkenburg als het ware tussen aanhalingstekens wordt geplaatst. Door de doeken op losstaande wanden te presenteren, komt zijn werk op een soort aparte snijtafel te liggen waardoor het beter kan worden ontleed.^[1] De herhaling die binnen de panelen plaatsvindt – het ene gelijksoortige portret hangt naast het andere, bijna identieke jachttafereel volgen elkaar op – laat zien hoezeer Valkenburg op bestelling werkte. Eenmaal gepresenteerd als seriële objecten, worden de schilderijen duidelijk leesbaar als symbolen van macht. De codes (onderwerp, compositie, kleurgebruik) om status en bezit vorm te geven blijken dan beperkt. Deze werken komen uit grote en kleine collecties in Nederland, naast bijvoorbeeld de koninklijke collectie in Denemarken en de vorstelijke collectie in Liechtenstein. In die zin toont de provenance ook de sedimentatie van extractie en de vertakking van rijkdom.

Valkenburg was een verdienstelijke schilder. Begaafd vervulde hij zijn opdrachten van de West-Europese elite om hen af te beelden en hun rijkdom en macht in jachttafereel en stilleven te vangen. Dat heeft hem niet uitzonderlijk gemaakt, daarvoor volgt het te veel formules die eerder beter zijn uitgevoerd. Valkenburg is interessant omdat hij één van de eerste Nederlandse kunstenaars was die in Suriname op plantages schilderde. Op aanvraag van zijn opdrachtgever tekende en schilderde Valkenburg twee jaar lang geïdealiseerde zichten op diens plantages, naast cartografische indexaties van het terrein en de bebouwing. Hij deed dit met een exclusiviteitsclausule in opdracht van politicus, plantage-eigenaar en collectioneur Jonas Witsen, zodat zijn bezit in kaart kon worden gebracht. Letterlijk, aangezien de schilder hier ook in dienst is als verslaglegger en zelfs inspecteur. De rol van kunst om rijkdom te representeren wordt zo wel erg cru, bijna een pure inventarisatie van macht. Valkenburgs agenda was zo sterk met het kapitaal van de plantage verweven, dat de representatie die hij in Suriname van mens en natuur maakte, vertekent raakt en eenzijdig wordt. Bijvoorbeeld de technische tekeningen die hij op de plantages realiseerde, hebben een dermate praktisch doel, dat het de vraag is of deze nog tot kunst kunnen worden gerekend. Los van deze bedenkingen zijn de overgebleven tekeningen en schilderijen die Valkenburg in Suriname maakte van onbeschrijfelijk belang; het zijn één van de weinige afbeeldingen van tot slaaf gemaakten van die tijd die ter plekke zijn gerealiseerd.

Het werk dat eruit springt, dat anders is dan schilderkunst als puur het in kaart brengen van bezit, is *Samenkomst van tot slaaf gemaakte mensen op een plantage van Jonas Witsen* uit 1708. In tegenstelling tot een afstandelijk objectiverend perspectief getuigt deze blik van nabijheid, menselijkheid, misschien zelfs interesse en ontzag. De mensen hebben hier een gezicht en zijn afgebeeld als individu in de setting van een ceremonie – niet als objecten die anoniem dwangarbeid verrichten. De broeierigheid die in deze ‘samenkomst’ zit, wordt in de literatuur verbonden aan een opstand tegen een steeds strenger wordend regime die plaatsvond toen Valkenburg daar was. Hij heeft hierover zelfs verklaringen aan de rechtbank in Paramaribo afgelegd.



Dirk Valkenburg, Samenkomst van tot slaaf gemaakte mensen op een plantage van Jonas Witsen (1708) - bron: Wikipedia

Kunst als het ordenen van macht

De logische vraag is niet zozeer wat de betekenis van Valkenburgs werk is, maar vooral welke rol Willem de Rooij in deze tentoonstelling speelt. De muurtekst van de tentoonstelling stelt simpel: ‘*Valkenburg* is een kunstwerk van Willem de Rooij (geboren 1969)’. De vraag is hoe de interventie van De Rooij verschilt van het werk van de doorsnee conservator. Duidelijk is dat De Rooij het werk niet alleen samenbrengt, maar ook kadert, zowel door te werken met panelen als in de brochure en de bijbehorende publicatie die later dit jaar verschijnt. Deze catalogus, samengesteld door De Rooij en historicus Karwan Fatah-Black, zal bestaan uit vijftien essays van (kunst)historici en antropologen en een *catalogue raisonné* van Valkenburgs oeuvre.

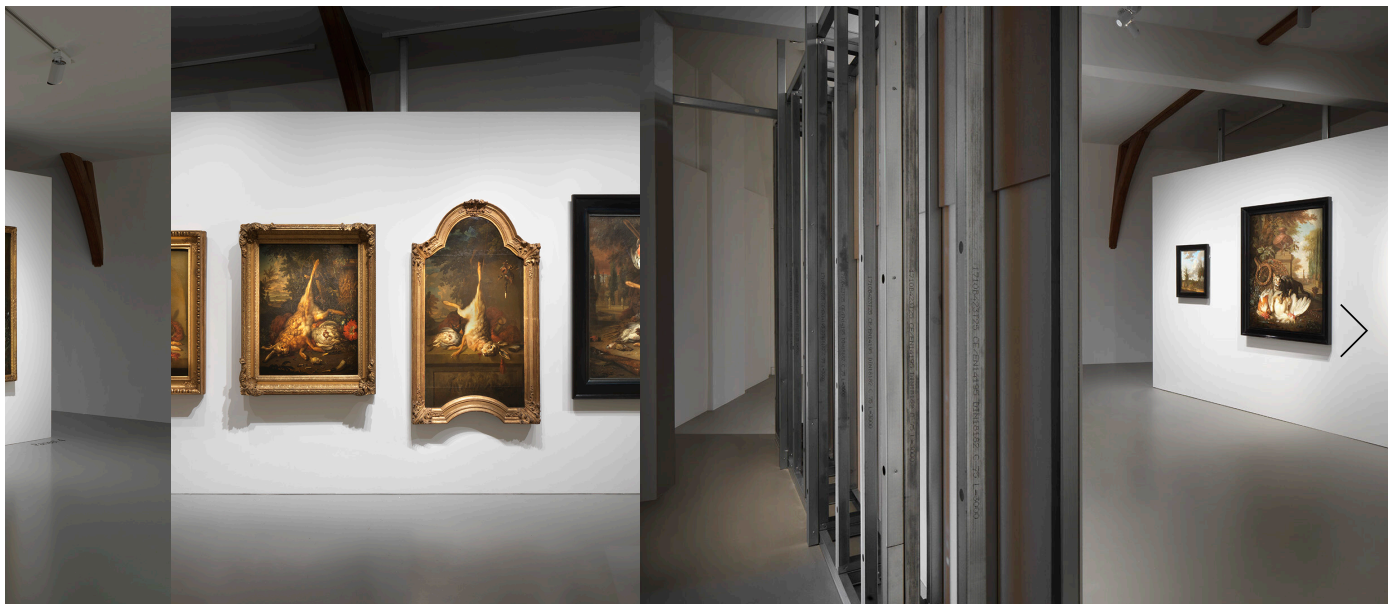
De verschillende bruiklenen ziet De Rooij eveneens expliciet als soortgelijke ‘samenwerkingen’ – in het verlengde van zijn praktijk waarin hij eerder als duo met Jeroen de Rijke samenwerkte. Ook in de brochure, geschreven door De Rooij, wordt veel ruimte gegeven aan (en sterk geleund op) uitgebreide citaten van betrokken historici, kunsthistorici, antropologen, kunstenaars en schrijvers. Zijn project creëert een plek om beelden te analyseren en laat deze ruimte vervolgens ook aan andere stemmen om hierop in te gaan – het creëert de condities om kennis te verzamelen. Hoewel gestuurd en getekend door De Rooij, wordt het zo een collectief gegeven. In mijn optiek bestaat het artistieke aspect daarin met name uit de lange adem waarmee dit is opgezet (het onderzoek loopt al tientallen jaren), de precisie van scenografie en opstelling, en het thematiseren van witheid.

Waar Valkenburg gediensig bezit en de symbolen van macht inventariseerde, kadert De Rooij deze onderneming. Dit ordenen bestaat uit het schikken van wat gelijksoortig is, zoals de sinds 2002 lopende serie *Bouquets*, maar ook het nevenschikken wat vreemdsoortig *lijkt* (plantages naast stillevens gezet). De Rooij paste deze strategie eerder toe in zijn tentoonstelling *Intolerance* uit 2010 door schilderijen van Melchior d’Hondecoeter naast ceremoniële

metropolis m magazine zoek info

onderzoek niet enkel in verleden tijd te plaatsen, maar ook te bekijken hoe kunstproductie vandaag de dag verweven met macht. Het voelt veilig om te spreken over ‘de agenda van beelden’, maar wat is de agenda van goede smaak – vandaag? En dan, wie mag er in deze wereld spreken en wie kan er kritische posities innemen? Kan er dan ook worden gesproken over de partners, sponsors en begunstigers waar ieder museum tegenwoordig van afhankelijk is? Het zou te makkelijk zijn om onszelf (kunstenaars, curatoren, critici), hoe zogenaamd kritisch ook, in contrast met Valkenburg, *niet* als hofschilders te zien.

Waar Valkenburg gediensig bezit en de symbolen van macht inventariseerde, kadert De Rooij deze onderneming



Zaaloverzicht, Willem de Rooij, Valkenburg, 2025. Foto: Jens Ziehe.

Zaaloverzicht, Willem de Rooij, Valkenburg, 2025. Foto: Jens Ziehe.

Kunst als *enabler* van het plantage-systeem

Het project loopt al sinds 2006, toen Willem de Rooij begon met zijn onderzoek naar Valkenburgs tijdgenoot D'Hondecoeter. Daaruit volgden plannen voor tentoonstellingen, studies, een symposium en nu ook een uitgebreide publicatie. Samen genomen een ongelofelijk rijk onderzoek. Wel blijft in dit project nagenoeg onbesproken dat de relatie tussen plantages en westerse welvaart niet incidenteel is, maar structureel. Breder genomen lijkt kunstgeschiedenis als discipline vaak blind voor dit soort wezenlijke dwarsverbanden.[2] We leven in een *plantationocene*[3], plantages zijn de matrix van onze moderniteit. Als machine, als olie (letterlijk: palmolie is het goedkoopst mogelijke vet, daarom is Unilever zo machtig) en als denkraam – het idee dat monocultuur over mens en natuur uitgesmeerd kan worden. Binnen dat systeem zijn plantages inherent verbonden aan kunst.

Belangrijke musea in Nederland, zoals het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum Amsterdam, zijn opgericht met plantagegeld. Niet alleen met winsten uit die plantages, maar ook met opties op de verwachte nog te maken winst.[4] Slavernij en onvrijwillige arbeid betaalden direct goede kunst aan de muur naast vaak ook de museummuren zelf. Die relatie is zelfs nog dieper, zoals literatuurwetenschapper Simon Gikandi aantoonde in zijn baanbrekende studie *Slavery and the Culture of Taste* uit 2011, waarin hij ook specifiek het hierboven beschreven werk *Samenkomst van tot slaaf gemaakte mensen op een plantage van Jonas Witsen* van Valkenburg beschrijft. Kunst was nodig voor de elite om zich te distantiëren van en te verheffen boven het afschuwelijke geweld dat op de plantages plaatsvond. Het maakt de relatie tussen Valkenburg en de plantagehouder en collectioneur Witsen als zijn opdrachtgever – en in het verlengde de relatie tussen kunst en extractie – dieper en fundamenteeler:

‘Through their patronage of art and taste, the slave-owning plantocracy [...] laundered its ill-gotten money and refashioned its identity. [...] Living an aesthetic life, even an eccentric one, transformed one from being the son of a crass Jamaican planter to a person of taste. And as men of taste, West Indian planters could deploy a kind of repressive mechanism in which the power of art and good taste would transform them into a cultural aristocracy, far removed from the primal scene of slavery that was their inheritance and duty. In these circumstances, the purity and cleanliness of art would counter the danger and excreta of slavery.’[5]

Het is bewonderenswaardig hoe scherp en consistent Willem de Rooij machtsstructuren ontleedt. Alleen door steeds naar koloniale *geschiedenis* te kijken, ongeacht hoeveel drek er ook naar boven komt, lijkt het alsof onze

metropolis m magazine zoek info

ons leven en in zekere zin ook de dispositie om er kritisch op te kunnen reflecteren.

Willem de Rooij – *Valkenburg* bij Centraal Museum, Utrecht, 13 september 2025 – 25 januari 2026

[1]: Één ‘paneel’ bestaat uit schilderijen van Valkenburgs leermeester Jan Weenix en Melchior d’Hondecoeter, deze zijn juist niet op een losse wand geplaatst, maar direct aan de muur gehangen. Dat de werken die niet door Valkenburg zelf zijn geschilderd meer resoluut zijn opgehangen, is een uitgekiend detail.

[2]: Het verklaart ook de polemische positie van Renzo Martens, die als kunstenaar consequent het mandaat van kritische kunst bevraagt. De programma’s die hij – met horten en stoten – met plantagearbeiders uitwerkt, is een demasqué van instituten die geïnteresseerd zijn in kolonialisme en postkolonialisme *als idee*, niet als een daadwerkelijk bestaande materiële relatie die de westerse levensstandaard (en dus ook kunst) mogelijk maakt. Ondanks verfijnde postkoloniale taal, vereffenen musea hun schuld tot plantages niet.

[3]: Voor het eerst geopperd door Donna Haraway, zie Donna Haraway, Noboru Ishikawa, Scott Gilbert, Kenneth Olwig, Anna Tsing, en Nils Bubandt. “Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene.” *Ethnos*, vol. 81, no. 3, 2015, pp. 535–564.

[4]: “Handelshuis Van Eeghen”, Stadsarchief Gemeente Amsterdam, <https://www.amsterdam.nl/stadsarchief/nieuws/handelshuis-eeghen/>. Cultuurhistoricus Nancy Jouwe publiceerde belangrijk onderzoek in het essay “Het Stedelijk: Een museum in imperialistisch Amsterdam”, *Stedelijk Studies*, Issue I: *Future Origins*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2021. Zie: <https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2022/05/Szine-NL.pdf>

[5]: Simon Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste* (Princeton University Press, 2011), p. 149.

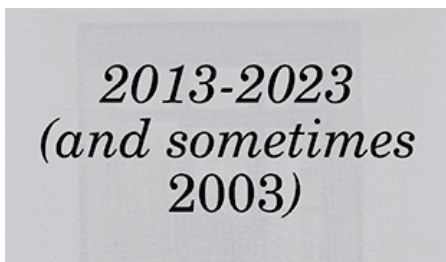
Laurens Otto
is curator en criticus



metropolis m magazine zoek info



dit nummer gratis bij een jaarabonnement!

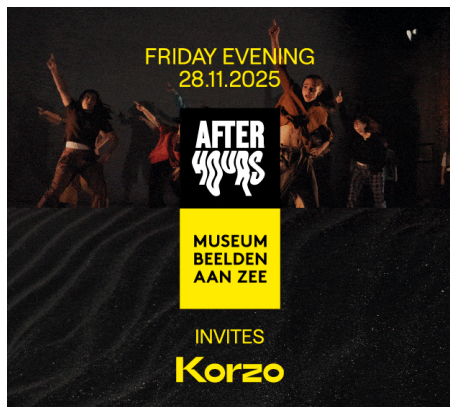
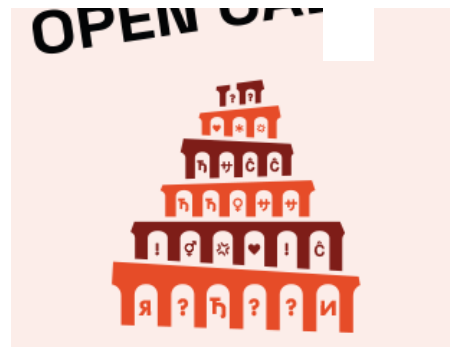


Steve Kado @Manifold Books, open Fri-Sat, 1-5pm

Exhibition at Page Not Found from 7 Nov – 7 Dec



metropolis m magazine zoek info



**museum
de fundatie
 zwolle**



RECENTE ARTIKELEN

metropolis m magazine zoek info



Opbrengst veiling Cattelans gouden wc valt tegen

22.11.2025

feature



Column — Mafklapper

Nous Faes

21.11.2025

opinie

metropolis **m** magazine zoek info



Tussen spel en verzet — Big DaDa: Dadaïsme in tijden van Dataïsme bij Arti et Amicitiae

Merthe Voorhoeve

19.11.2025

recensie

metropolis **m** contact adverteren/advertising abonnementen nieuwsbrief _____