

Timo Demollin
i. CENSUUR EN WEIGERINGEN IN DE
PUBLIEKE ZAAK

In het voorjaar van 2023 vatte ik het plan op een financieringsarchief van de Rijksakademie aan te leggen. Tijdens mijn eerste maanden als resident kunstenaar raakte ik geïnteresseerd in hoe het instituut sinds de reorganisatie in de jaren negentig meebewoog met de mondialisering van de kunstwereld. De instelling transformeerde van klassieke opleiding tot postacademische residentie met nadruk op individuele praktijk en kritische begeleiding, en zette tegelijk in op internationalisering om zich als vooruitstrevend internationaal platform te profileren. Organisatorisch ging dit gepaard met verzelfstandiging en een modernere governance-structuur.

Hoe verhouden publieke subsidies zich tot giften van lokale kunstliefhebbers, fondsen, filantropen en bedrijven? In welke mate bracht het groeiende internationale kunstenaarsverkeer een kosmopolitische cultuur en bijbehorend mecenaat voort dat mede door klassenverhoudingen werd gevormd? Zijn daarin parallellen te trekken met bredere ontwikkelingen in de kunst? Ik probeerde een en ander in kaart te brengen.

Prematuur informeerde ik bij enkele medewerkers of zo'n archief een publiek toegankelijke plek kon krijgen, bijvoorbeeld binnen het bibliothecair systeem. Kort daarna drong de toenmalige directeur van de Rijksakademie aan op een studiobezoek: "We need to talk." Het gesprek mondde uit in een ruim twintig minuten durende donderpreek, eenrichtingsverkeer zonder ruimte voor tegenspraak. Dit onderzoeksterrein was *off limits*. Het werd bovendien al snel persoonlijk: de reputatie van de Rijksakademie is kwetsbaar en bijgevolg kan ook de baan van de directeur zelf op het spel komen te staan. Dat wilde ik toch niet op mijn geweten hebben? Mijn deelname aan de residentie betekende bovendien dat ik contractueel gebonden was aan een verbod om de organisatie in een kwaad daglicht te stellen. De uitleg van dat begrip ligt vanzelfsprekend niet bij de kunstenaars, en alleen al de schijn ervan zou mijn verblijf en toelage riskeren. Oppassen dus.

Dat mij niet eens werd gevraagd naar mijn artistieke drijfveren maakte overduidelijk dat die hier van ondergeschikt belang waren. Vermoedelijk was de directeur op haar hoede door mijn eerder gepubliceerde artikel *De fuik van filantropie* (Platform BK, 2021), waarin ik aan de hand van de drie fondsen Droom en Daad, Ammodo en Hartwig Art Foundation bespreek hoe toenemende samenwerking met filantropische geldschietters kunstinstanties in een valstrik brengt waarin zij hun kritische autonomie dreigen te verliezen. Stichting Ammodo steunt veel prestigieuze kunstinstanties en programma's rond architectuur en wetenschap; ook de Rijksakademie ontvangt geld sinds 2012, waar Ammodo sinds 2019 bovendien *main partner* is, goed voor ongeveer een ton per jaar—geld met een controversiële oorsprong in pensioenzwendel.

Het is een schandalig en complex dossier waarin de verwickelingen van pensioenverzekeraars, vermogensbeheerders en publieke instituties samen een beeld schetsen van financieel gewin, falend toezicht, arbeidersprotest, rechtszaken en *artwashing*. Sinds 2007 is er herhaaldelijk over gepubliceerd door journalistenplatform Follow the Money en in Nederlandse dagbladen; ook parlementariërs Pieter Omtzigt en Mariëtte Hamer stelden er Kamervragen over. In het kort: voorafgaand aan de verkoop van pensioenverzekeraar Optas, beheerder van de havenpensioenen, die voor

ruim €1,5 miljard werd overgenomen door Aegon, wijzigden bestuurders heimelijk de statuten zonder de pensioendeelnemers adequaat te raadplegen—en konden zo de verkoopwinst in eigen zak steken. Er volgde een wereldwijde solidariteitscampagne van havenvakbonden die opkwamen voor de gedupeerde Nederlandse havenwerkers. Het resultaat was een juridische schikking die de pensioenaanspraken slechts gedeeltelijk compenseerde, terwijl ruim een miljard euro bij de voormalige bestuurders aan de strijkstok bleef hangen. Dat bedrag brachten zij onder in Stichting Inphykem, met kunstfonds Ammodo als vriendelijk uitgifteloket dat een veel groter investeringskapitaal verbloemt en moreel witwast.

Vrijwel niemand in de Nederlandse kunstwereld is in het verweer gekomen. Ook niet binnen de Rijksakademie. Misschien door gebrek aan dossierkennis, of uit angst dat het negatieve gevolgen kan hebben voor je carrière. Zo'n prestigieuze instelling houd je liever te vriend. Na de berisping had ik eigenlijk een formele klacht moeten indienen bij de vertrouwenspersoon. Maar de houding en censuur van de directeur motiveerden mij juist om opnieuw in Ammodo's voorgeschiedenis en geldherkomst te duiken.

Het blijft mij verwonderen: hoe kunnen geïnformeerde bestuurders en toezichthouders, curatoren en kunstenaars—zeker zij die emancipatorische idealen nastreven—zonder blikken of blozen dit besmette geld, afgetroggeld van havenwerkers, blijven accepteren? Het korte antwoord is dat wij allemaal meedraaien in een systeem van schaarste en afhankelijkheid, of we nu willen of niet. Een veelgehoord vergoelijkend argument luidt dat kunstproductie altijd al afhankelijk is geweest van broodheren als kerk, adel en koopmanselite. Maar het eerlijke antwoord is dat een privatiserend kunst domein tegenwoordig bovenal de culturele uiting vormt van een bemiddelde en bezittende klasse—die middels kunst weliswaar deugdzaamheid wil uitstralen en over gelijkwaardigheid spreekt, maar uiteindelijk haar eigen financiële belangen beschermt. In dit stelsel van structurele *artwashing* maskeert kunst de misantropie die achter veel (belastingontwijkende) filantropie schuilgaat. De begunstigden van Ammodo stemmen daarmee in en spreken dus met meel in de mond wanneer zij in hun praktijk thema's als onrecht, uitsluiting en ongelijkheid agenderen, terwijl sociale klasse en de geldstroom buiten beschouwing blijven—en zo structurele ongelijkheid in stand houden. Als kunstenaar weiger ik de definitie van wat kunst vermag over te laten aan dit verstikkend geprivilegieerde principe. Daarom vereist de kwestie-Ammodo voortdurende inspanning.

"What did you do?" riep de directeur toen ik haar om de hoek van de Rijksakademie, nog in pyjama, haar hondje zag uitlaten. Het was de vroege ochtend na de opening van de Open Studios in juni 2024. Ontsteld gebod ze mij naar haar toe te komen. Van een vriendelijk 'goedemorgen' was geen sprake. Kort daarvoor had zij een e-mail ontvangen van het management van Ammodo, dat haar op het matje riep naar aanleiding van mijn studiopresentatie. Daar toonde ik *Intermodal Solidarity (Main Partner)*, een modulaire sculptuur met beeldcitaten van havenarbeidersprotesten in roestend cortenstaal, uitgevoerd in een kleurenpalet dat was gebaseerd op het kantoorinterieur van Ammodo. Ernaast hingen twee uitgescheurde pagina's uit het boek *Pensioenmiljoenen. De strijd om het pensioengeld van de havens* (2015), verwijzend naar de jarenlange juridische en publieke strijd.

Omdat de directeur zich die dag bij Ammodo moest melden, liet ik haar weten dat ik het team graag in mijn studio uitnodig voor een gesprek over de kunst. Ammodo weigerde. In plaats daarvan werd ik, via de Rijksakademie-directeur, onder druk gezet om mij niet verder uit te spreken. Een week

later zou de Ammodo Science Award op de Rijksakademie worden uitgereikt; er werd bedreigd het hele evenement te annuleren als ik niet zou garanderen dat ik mij die dag koest hield. De mond gesnoerd door je eigen mecenas.

In april 2025 werd de televisiedocumentaire *De Pensioenmiljardenroof* uitgezonden op NPO2, waarin journalist Cees Grimbergen de "legale roof" van Optas/Inphykem/Ammodo plaatst in de actualiteit van de hervorming van het pensioenstelsel en de betrouwbaarheid van toezichthouders.¹ Cees spreekt met havenwerkers, hun vertegenwoordigers, toenmalig DNB-president Klaas Knot en Follow the Money-journalist Eric Smit, die Ammodo elders een roofmecenas noemt, een dief die wegkomt met de buit.² In de uitzending vertel ook ik mijn verhaal en heb ik voor de gelegenheid mijn sculptuur opgebouwd, als een soort agitprop in situ, voor het kantoorgebouw van Ammodo en Inphykem op het Amsterdamse Westergasterrein—waar al snel de gordijnen dichtgingen.

Welke belangen worden hier beschermd? Journalisten of kunstenaars te woord staan is deze filantroop in ieder geval niet besteed. Wanneer Cees een bestuurder opbelt, krijgt hij te horen: *je baalt oude koeien uit de sloot*. Dat mag zo zijn, maar dat laat onverlet dat het afgeroomde miljard aan pensioenverkoopwinst neerkomt op diefstal van werkende mensen en de meerwaarde die zij creëren. Terwijl de façade Ammodo jaarlijks pronkt met enkele miljoenen voor kunst en wetenschap, beschikt moederstichting Inphykem al tien jaar over een veel groter fortuin. Uiteraard winstgevend belegd. Dit gezelschap gewiekste bestuurders uit het bedrijfsleven en de financiële wereld staat dus slechts een fractie van dat roofvermogen af aan kunst.

In plaats van de schouders op te halen en zich te laten lenen voor het eigenbelang van grote gevers, zouden kunstbestuurders hun rug moeten rechte. Wil Ammodo werkelijk impact maken, dan kunnen de donaties gerust vertienvoudigd worden. Niet langer kruimels voor precaire kunstinstanties, maar substantiële middelen—die, als ereplicht, ook ten goede komen aan de levens en culturele behoeften van havenwerkers. Maar wie durft die eis te stellen? De afhankelijkheid is structureel. Vrijwel alle toonaangevende kunstinstanties in Nederland ontvangen op enig moment geld van Ammodo. Ook plekken met een uitgesproken maatschappelijk en kritisch profiel, zoals Framer Framed, de Appel of het Van Abbemuseum.³ Juist daar wringt het: instellingen die ongelijkheid agenderen, legitimeren tegelijkertijd het kapitaal dat het veroorzaakt.

De kwestie-Ammodo laat zien dat wie zich structureel financiert met particulier vermogen zich ook kwetsbaar maakt voor particuliere belangen en grillen. Zolang effectief toezicht en georganiseerde tegenmacht ontbreken, vertaalt de concentratie van vermogen zich in een concentratie van culturele macht. Een macht die niet alleen mogelijk maakt, maar ook bepaalt en begrenst. Van San Francisco tot Sydney kwamen havenwerkers in verzet tegen de pensioenzwendel waaruit Ammodo is ontstaan—maar in de kunst blijft het stil. Van die solidariteit kan nog veel worden geleerd.

Timo Demollin is beeldend kunstenaar en voormalig resident aan de Rijksakademie van beeldende kunsten (2022–24).

- 1 *De Pensioenmiljardenroof*, Zwarte Zwanen, aflevering 10, gemaakt door Cees Grimbergen en Omroep MAX, 23 april 2025, npo.nl/start/afspelen/zwarte-zwanen
- 2 Eric Smit, 'Woede over een roofmecenas', *Follow the Money*, 23 april 2025, www.ftm.nl/nieuwsbrieven/woede-over-een-roofmecenas
- 3 Zie voor een complete lijst van begunstigde kunstinstanties: www.ammodo-art.org/art/partners

Skye Kuppig
j. 'KRAKATOA' – THE LOUDEST
SCREAM IN THE WORLD

deep rumbling fills the halls of Ka-toenhuis, the industrial waterfront space housing the Art Directions section of the International Film Festival Rotterdam. A red light seeps from one of its rooms. And inside, a video installation shows the journey of a lone fisherman as he is drawn into the belly of the Earth to witness the molten, elemental rage of a volcano about to erupt.

For 'Krakatoa', having its world premiere in IFFR, Spanish filmmaker and artist Carlos Casas worked with Academy Award-winning composer and sound engineer Nicolas Becker in order to reimagine the 1883 eruption of the Krakatoa volcano: the loudest modern sound ever produced by Earth. Presented in the form of a live performance, a film screening, and a video installation, 'Krakatoa' combines Casas's documentary experience with an eye for abstraction, a deep attention to the natural landscape, and a fascination with mythmaking, creating a visceral journey into the core of our planet.

I sat down with him during the festival to discuss the work and how he went about conjuring the loudest scream in history.

In your past works you've worked with archival footage and have experimented with reimagining material from the past. What attracted you to the Krakatoa eruption?

Krakatoa comes from a myth that encapsulates a lot, and I sensed that this myth could talk to a number of contemporary issues. The idea of the volcanic eruption, of a natural disaster that changes the way that we perceive the world, was very important to me. And this was the right moment to tell the story and to make a new version of it.

A lot of people have an idea of Krakatoa. Maybe they don't know exactly what it is, but for some reason it's a kind of feeling, an archetype, a cultural exchange that we've had.

I started working on the 1883 eruption because of a fascination with sound. The eruption in 1883 is considered one of the loudest sounds produced by Earth, the loudest 'shout' or 'cry'. Then while doing the research I also found out that the painting by Edvard Munch 'The Scream' was actually produced under Krakatoa's eruption. When Munch was in Oslo one afternoon he suddenly saw the strangest red sunset, produced by the ash particles of the volcano.

So the Earth is producing this sound, this shout, and at the same time it's creating this sublime spectacle that changes the perception of people like Munch and the rest of the world. Imagine at that time, to go outside and then suddenly see this red, and maybe question: is this the beginning of the end? For me that was fascinating, this idea that a volcano becomes the great cinema director that changes the way that we see our planet.

How did you go about portraying this event for the cinema and art space?

When I work on a project, I know that it's going to be multi-platform or multi-contextual, and that's something I like—