

ANNE IMHOF

Fun ist ein Stahlbad



EXPOSIÇÃO EXHIBITION

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, tem curadoria de Inês Grosso, curadora-chefe do Museu de Serralves, e coordenação de Filipa Loureiro, coordenadora de exposições temporárias.

Desenho expositivo: Andrea Faraguna
Equipa de Design: Camilla Morandi,
Freddy Vetter
Gestão do projeto (Anne Imhof):
Kajana Wagner

The exhibition is produced by the Serralves Foundation—Museum of Contemporary Art, curated by Inês Grosso, Chief Curator of the Serralves Museum, with coordination by Filipa Loureiro, responsible for temporary exhibitions.

Exhibitions and Installation Design:
Andrea Faraguna
Design Team: Camilla Morandi,
Freddy Vetter
Artist and Project Management:
Kajana Wagner

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

A artista gostaria de expressar os seus sinceros agradecimentos a Philomene Magers e Monika Sprüth, e à Coleção Pinault.

The artist would like to express her sincere thanks to Philomene Magers and Monika Sprüth, and Pinault Collection

Linus Beckmann/ Daniel Buchholz/ Peter Currie/ Maria D'Orey/ Marie-Sophie Dorsch/ Gabriel 'Gato' Dorta/ Eliza Douglas/ Bernd Euler/ Jan Fürst/ Ville Haimala/ Franziska von Hasselbach/ Connor Holloway/ Senta Hoppe/ Dr. Michael Imhof and Dr. Annette Imhof-Kramer/ David Imhof/ Simon Kellermann/ Shuhei Komatsu/ Francisca Marques/ Margherita Mezzetti/ Christopher Müller/ Neda Naujokaitė/ Seth Pick/ Gonzalo Ruelas Woodrow/ Tim Roth/ Estella Sirota/ Sofiiia Stepanova/ Zoë Stupp/ Devon Teuscher/ Dean Violante/ Dirk Weber/ Filippo Weck/ Claire Wildenhues/ Juliane Zeller

ANNE IMHOF

Fun ist ein Stahlbad

Fun ist ein Stahlbad é a primeira exposição de Anne Imhof em Portugal e reúne um conjunto de obras concebidas, na sua maioria, para o Museu de Serralves. O início do percurso é marcado por uma tensão silenciosa: corpos em suspensão, estruturas densas, espaços que travam o fluxo do tempo. A inquietação que daí nasce faz eco de um presente carregado de ansiedade, de perigos difusos, de expectativas fragilizadas. É nesse contexto que o título adquire o seu pleno sentido.

A expressão alemã "*Fun ist ein Stahlbad*" surge no quarto capítulo de *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, escrito durante o exílio de ambos nos Estados Unidos da América, num momento em que a modernidade industrial redefinia o quotidiano. Entre os temas que atravessam o livro — a entrada da técnica na vida diária, a aceleração do tempo, a transformação do trabalho e da própria ideia de liberdade —, os autores observam que, nas sociedades industriais, o divertimento deixa de ser uma escolha livre e reproduz a lógica do trabalho. À medida que as tecnologias industriais se consolidam e os novos meios de comunicação aceleram a circulação de imagens, o lazer perde amplitude e passa a seguir os mesmos ritmos e as mesmas previsibilidades que organizam o dia-a-dia, como se tudo obedecesse à mesma cadência.

É então que Adorno apresenta esta imagem incisiva, "*Fun ist ein Stahlbad*",

ou, na sua tradução direta para português, "o divertimento é um banho de aço"¹. A expressão aponta para a ideia de que o lazer se converte em mercadoria pronta a usar, desenhada para não gerar atrito nem abrir espaço ao questionamento — uma disciplina suave, um treino passivo que mantém o sujeito dentro das mesmas regras que estruturam o trabalho. Esta crítica orienta a exposição e o modo como, em Serralves, as obras de Imhof abordam os mecanismos contemporâneos de controlo e de comportamento, tornando visível a persistência dessas dinâmicas no presente. A velocidade com que as imagens circulam, a rapidez com que preferências se formam e desaparecem, e a facilidade com que seguimos percursos já traçados criam um contexto em que a sensação de liberdade coexiste com rotinas que incorporamos quase sem darmos por isso.

A partir desta reflexão chegamos, lentamente, a *Stahlbad* (2025): uma piscina vazia, em ferro negro, instalada no Pátio do Ulmeiro. No percurso expositivo, esta peça surge apenas no fim; aqui, porém, iniciamos a leitura a partir dela, invertendo o trajeto e deixando que o último gesto se torne o primeiro. A ausência de água e de qualquer possibilidade de utilização afasta-a de tudo o que associamos ao termo "piscina" — a forma subsiste, mas o uso extingue-se. A escultura surge como figura deslocada, quase severa. A sua massa negra e compacta evoca inevitavelmente a memória do *Quadrado Negro* de Kazimir Malevich², não como citação literal, mas como eco de uma superfície absoluta que suspende o olhar e retira à imagem qualquer promessa de narrativa.

O termo "*stahlbad*"³ referia-se originalmente a tratamentos termais com águas ferruginosas destinados a fortalecer e revitalizar o corpo. A palavra carrega a ideia de endurecimento e resistência física, que Adorno mobiliza criticamente ao caracterizar *fun* — o entretenimento moderno — como um "*stahlbad*": um conceito que promete leveza, mas que contém um subtil elemento disciplinador, funcionando como um mecanismo de adaptação social.

Na exposição, a piscina convoca o imaginário do lazer, mas desfaz todas as suas promessas. Não há descanso, não há mergulho, não há verão; apenas um corpo de ferro que ocupa o pátio com uma presença silenciosa e tensa. Sendo a primeira escultura de exterior de Anne Imhof, *Stahlbad* apresenta-se com a naturalidade estranha de algo que parece ter sido encontrado no lugar, como um vestígio de outro tempo, de outro regime de uso.

A obra evoca a memória das piscinas públicas construídas no pós-guerra europeu, projetos que procuravam democratizar o acesso ao lazer, promover a saúde pública e formar uma cultura do corpo entendida como extensão de um projeto coletivo. Eram infraestruturas guiadas por um ideal social-democrata — linhas direitas, materiais duráveis, confiança na racionalidade como princípio de organização — que pretendiam construir uma ideia sólida de bem-estar comum.

A escultura retoma essa imagem, mas priva-a da função que lhe dava sentido. Não pertence ao domínio do uso nem ao da nostalgia; aproxima-se, antes, um

duplo invertido da piscina moderna. O que nela se imaginaria — corpos, saltos, respirações de verão — manifesta-se apenas como ausência. O peso do ferro produz outro tipo de presença, quase o negativo de um espaço concebido para o recreio.

É difícil não pensar também nas imagens de parques de diversões abandonados, tão presentes nos filmes americanos dos anos 1980 — rodas-gigantes imóveis, carris sem vagões, estruturas paradas no tempo —, imagens que, de alguma forma, continuam connosco. A piscina de ferro faz eco desse desfasamento entre a promessa e o que, afinal, permaneceu.

Colocada no pátio, afastada do movimento habitual do museu e protegida por grades que impedem os visitantes de se acercarem, *Stahlbad* encerra o percurso e altera a forma como recuperamos o que vimos. A sua quietude destaca o resto; depois dela, os espaços anteriores reaparecem com outra nitidez, como se esta massa imóvel reorganizasse a memória da exposição — tal como um último plano que, sem anunciar, redefine retroativamente todo o filme.

Antes de chegarmos à piscina — já no interior do museu e logo após a longa rampa —, encontramos uma escultura de grandes dimensões, também em ferro negro: uma plataforma de saltos⁴. Piscina e plataforma pertencem ao mesmo universo utilitário e surgem como estruturas subtraídas ao seu uso original. Uma convida o corpo a subir, a outra organiza um volume horizontal. Ambas remetem para a lógica do exercício

físico, embora permaneçam num estado de suspensão. É esse parentesco que estabelece um segundo eixo da exposição, distinto do pátio, mas que oferece uma continuidade a todos os elementos que a compõem.

A plataforma inspira-se no desenho e nas proporções da estrutura de saltos que ainda hoje se encontra no interior da célebre piscina de Pripjat⁵, em Chernobyl. Construída nos anos 1970 para servir a população local — trabalhadores da central nuclear e respetivas famílias —, ocupava um contexto em que o desporto era incentivado como parte das políticas de bem-estar social. Após a evacuação da cidade, a piscina ficou no mesmo lugar, abandonada e degradada, passando a epitomizar a rutura de um projeto moderno assente na força ordenadora da tecnologia. Imhof não reconstrói esse lugar; em vez disso, procura representar o significado que adquiriu ao longo do tempo, passando de emblema de confiança institucional a testemunho de um colapso histórico que ecoa, de forma indireta, no pensamento de Adorno.

No centro da sala, a plataforma ergue-se em altura e confronta-nos com uma estrutura que, noutro contexto, seria o ponto de partida para o salto. A escada marca a subida, o patamar assinala o instante suspenso antes do impulso. Aqui, o corpo limita-se a medir a distância, a imaginar o gesto. A relação com *Stahlbad* torna-se evidente: a torre prepara o balanço; a piscina de ferro receberia a queda. A promessa de recreação — subida, voo, mergulho — fica retida na imaginação, próxima da imagem do “banho de aço” formulada por Adorno.

A plataforma dialoga diretamente com o edifício de Siza. O ferro escuro corta a luz branca da rampa e altera de imediato a leitura do espaço. Siza abre; Imhof introduz tensão. As duas formas coexistem em fricção, sem confronto direto. A estrutura parece pousada no lugar e, ao mesmo tempo, testa os limites da arquitetura, como um objeto funcional colocado onde talvez não fosse suposto estar. O material reforça essa impressão — marcial ou industrial, o ferro acarreta uma longa história de trabalho e desgaste.

Arena (2025) recebe-nos logo à entrada. Vista de cima, forma um anel que, no plano nivelado, prolonga a direção aberta pela piscina e pela plataforma. Construída com barreiras metálicas reconhecíveis no vocabulário de Anne Imhof, a obra desenha um perímetro fechado e convoca usos familiares no espaço público — controlo de acesso, gestão de filas, contenção de multidões — agora separados da função que os justificava. São dispositivos pensados para organizar eventos e contextos associados ao lazer, mas que transportam consigo a mesma lógica disciplinar.

Ao circular em torno da *Arena*, sentimos o espaço estreitar-se em determinados pontos. O corredor afunila. A experiência deixa de ser apenas visual: ajustamos a distância, corrigimos a velocidade, tomamos consciência do percurso. Tal como na piscina e na plataforma, reconhecemos a origem utilitária da estrutura; ainda assim, também aqui ela se encontra desligada da função para a qual foi criada. Mantém-se o desenho técnico, perde-se a operacionalidade.

A proximidade entre as três obras — piscina, plataforma e arena — forma um campo comum. Cada peça trabalha uma dimensão do corpo: profundidade, impulso, circulação. Não compõem um percurso linear, mas apresentam três situações em que o gesto previsto não se cumpre. A piscina guarda o espaço de mergulho sem o salto; a plataforma apresenta o ponto de partida sem o movimento; a arena fixa um limite que permite apenas a circulação externa. Movemo-nos entre estruturas que preservam a memória do uso e revelam, ao mesmo tempo, uma leitura do presente em que formas ligadas ao lazer tornam visível a proximidade entre entretenimento e controlo.

Entre estas estruturas e a entrada no universo mais atmosférico das pinturas, surgem dois relevos em bronze que acrescentam outra camada ao trabalho da artista. Neles vemos corpos nus, andróginos, entrelaçados, de membros alongados — próximos das figuras que marcam as primeiras pinturas de Imhof e o seu trabalho de desenho, que ocupa um lugar central na sua prática. As poses e expressões afastam-se da figuração heroica ou idealizada dos relevos renascentistas, evocando, antes, uma ambiguidade inquieta. Ao mesmo tempo, as figuras parecem presas à parede, numa tensão remanescente dos *Escravos* de Miguel Ângelo, como se procurassem desprender-se da superfície que as fixa. Permanecem num estado intermédio entre o tridimensional e o bidimensional, funcionando como metáfora de *fun*: uma promessa de libertação condicionada por estruturas de organização e controlo.

As pinturas introduzem outro ambiente, outro compasso. Funcionam como pausas que reorganizam o olhar e apresentam imagens próximas de paisagens atmosféricas — explosões, ondas, superfícies líquidas que avançam devagar. Não constroem narrativas, fixam o instante em que a imagem ainda não se tornou acontecimento. Ao longo do percurso, surgem como um fio paralelo às esculturas. Não disputam protagonismo, tornam o ambiente mais leve e afastam-nos da rigidez do ferro; não para trazer redenção, mas para que a matéria volte ao movimento. A presença destas obras cria uma inflexão no conjunto: afina a leitura das esculturas, deslocando a atenção do peso e da imobilidade para um campo onde a energia permanece em estado latente. Apesar da violência implícita nas ondas e nas explosões, a velatura cinzenta torna-as quase fantasmagóricas, como se o acontecimento tivesse sido interrompido. Tal como as esculturas, estas imagens também permanecem num tempo intermédio, presas a um devir que não se cumpre. A sua melancolia remete-nos para uma sensibilidade romântica marcada por paisagens inóspitas e por uma ideia de grandeza contida — mais silêncio do que auge, mais espera do que revelação.

Na última sala, surgem fragmentos da performance *Doom – House of Hope* (2025), agora prolongados e reconfigurados em *Citizen*, o novo filme que aqui tem estreia mundial. O que antes era palco — o espaço físico de *Doom*, apresentado pela artista em Nova Iorque no início do ano — transforma-se num território indefinido, numa

cena aberta onde as figuras deixam de representar papéis e passam a surgir como presenças humanas em estado existencial, quase inaugural. Contra a vastidão e o silêncio que marcam grande parte do percurso, *Citizen* introduz um movimento de resistência: corpos que dançam, falam, cantam; corpos que, por instantes, ocupam um lugar de afirmação no meio de uma arquitetura que lhes é sempre exterior. Os colaboradores de Imhof formam aqui o seu próprio “estado”, não como entidade organizada, mas como constelação de gestos e pensamentos que se contrapõe à ideia de Estado enquanto estrutura — essa estrutura que, hoje, se projeta com intensidade crescente sobre a vida comum e sobre a possibilidade de pensar em conjunto.

A artista problematiza o lugar da cultura popular, nomeadamente a sua transparência aparente, a promessa de acesso universal, de visibilidade, de reconhecimento. Essa promessa, que parece querer fazer “todos vistos e compreendidos”, integra, afinal, os mecanismos pós-capitalistas que regulam o comum, produzindo espaços hierarquizados, a partir de cima e de baixo, de dentro e de fora. Em *Citizen*, essa arquitetura torna-se tangível na própria composição do filme, onde o espaço que parecia aberto se transforma subtilmente num dispositivo de exposição que seleciona, filtra e condiciona a possibilidade de ser visto. Face a esse enquadramento, as figuras persistem — não personagens, mas cidadãos no sentido mais pleno e vulnerável do termo —, ensaiando formas de existência que excedem o lugar que lhes é conferido.

Lida hoje, a crítica formulada por Adorno adquire uma nitidez quase desconfortável. A fusão entre entretenimento e disciplina, que ele identificava no início das indústrias culturais, tornou-se um traço estrutural da vida contemporânea. A economia da atenção transforma o tempo livre em disponibilidade contínua; as plataformas recodificam o ócio em produtividade afetiva; a promessa de leveza convive com métricas invisíveis que orientam gestos, preferências e ritmos emocionais. O lazer, que supostamente suspenderia a pressão do quotidiano, é convocado para novas formas de otimização: treinos incessantes, rotinas gamificadas, autovigilância quotidiana, a transformação do corpo em projeto e o descanso em obrigação performativa. Em vez de interrupção, encontramos aceleração; em vez de refúgio, um espaço colonizado por sinais, notificações e dispositivos que monitorizam a respiração, o sono, o desempenho.

O “banho de aço” deixou de ser uma metáfora distante para se tornar atmosfera: não um choque isolado, mas uma condição difusa que define expectativas e comportamentos. A leveza torna-se disciplina; o divertimento, uma coreografia de pequenos controlos; o presente, uma sucessão de solicitações que diluem a fronteira entre trabalho, lazer e exposição de si mesmo. Das formas suaves de vigilância nos espaços públicos às arquiteturas algorítmicas que organizam a vida digital, tudo se apresenta sob o signo da escolha, e tudo, paradoxalmente, reduz o campo efetivo da liberdade. É nesse

regime de suavidade coerciva que a obra de Anne Imhof encontra a sua urgência, revelando como a promessa de emancipação convive hoje com estruturas subtis de organização que se insinuam na experiência do corpo, do olhar e do próprio desejo.

Há desgaste, mas não imobilidade, e essa lentidão fala de um tempo reconhecível: o de uma geração que cresce entre crises sucessivas, convocada para o divertimento e, ao mesmo tempo, cercada de formas de controlo que se disfarçam de escolha. Juventudes *queer*, corpos que se reúnem em torno da música, comunidades que encontram na festa uma possibilidade de vida comum — é nesse lugar que a obra de Anne Imhof se insere.

O trabalho da artista nasce precisamente aí: na liberdade de amar sem pedir licença, nas comunidades que se formam em torno do som, de afetos que passam pelo corpo antes de chegarem ao discurso. A juventude que a acompanha, e que tantas vezes habita o seu trabalho, conhece bem o lado sombrio de *fun*: festas vigiadas, lazer programado, ecrãs que nunca adormecem. *Fun ist ein Stahlbad* não moraliza este cenário; limita-se a torná-lo visível com uma frieza quase clínica.

De acordo com estas linhas, a exposição parece condensar o percurso de Imhof. Sem o caos habitual, sem a turbulência visual que marcou outras apresentações, surge aqui uma espécie de manifesto depurado — esculturas pesadas, formas nítidas, poucos elementos, quase nenhum ornamento. É como se a artista

retirasse tudo o que distrai, para testar até que ponto ainda é possível falar de liberdade num mundo que organiza o entretenimento com a mesma eficácia com que organiza o trabalho.

À saída, fica a impressão de que nada foi facilitado. A piscina sem mergulho, a torre sem salto, a arena sem espetáculo e os corpos de *Doom* que insistem em avançar compõem uma imagem dura do presente, mas deixam aberta a possibilidade de outro tempo. A esperança não tem brilho nem promessa; manifesta-se no simples facto de o gesto continuar, mesmo quando o cenário é árido. Assim, o “banho de aço” de Adorno ganha outra camada: em vez de se limitar a endurecer, expõe aquilo que ainda se mantém vivo. É nesse hiato — entre a dureza das formas e a obstinação dos corpos — que a liberdade encontra espaço para existir e que a exposição encontra a sua força.

Inês Grosso

1. Na tradução para português mais acessível desta obra, a expressão é traduzida para “*Fun* é um banho medicinal, que a indústria do prazer prescreve incessantemente”, in Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, trad. Guido Antonio de Almeida (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004).

2. Kazimir Malevich (1879-1935), figura central da vanguarda russa e fundador do suprematismo, procurou reduzir a imagem às suas formas geométricas elementares, rompendo com a representação narrativa e figurativa. O *Quadrado Negro* (1915) surge como superfície frontal e opaca, desprovida de função, gesto que encontra um eco formal na piscina em ferro de Anne Imhof — também ela um volume negro, fechado e desligado do uso prático. Esta aproximação inscreve-se num imaginário moderno de matriz russa e soviética que atravessa a exposição: Chernobyl e Pripjat como símbolos de uma utopia tecnológica falhada; o ballet como prática de disciplina física extrema associada à promessa de elevação do corpo; a plataforma de saltos como dispositivo de treino, impulso e prova corporal. Convergem aqui elementos que remetem para uma herança moderna fundada na crença na forma pura, no progresso e numa racionalidade que organiza o corpo e o espaço.

3. Em alemão, “*stahlbad*” significa “banho ferruginoso” e designa tratamentos terapêuticos com águas ricas em ferro, realizados em estâncias termais para fortalecer o organismo, combater a anemia ou estados de fraqueza. O termo resulta da junção de “*stahl*” (“aço/ferro”) e “*bad*” (“banho”) e adquiriu posteriormente um uso figurativo associado à ideia de endurecimento físico e resistência.

4. Em 2016, na performance-instalação *Angst*, apresentada na Kunsthalle Basel, uma piscina preenchida com líquido integrava o espaço cénico e a coreografia dos *performers*. Estruturas associadas ao treino e à exposição do corpo — próximas da plataforma de saltos — reaparecem em projetos posteriores, como *Sex* (2019) e *Natures Mortes* (2021, Palais de Tokyo), afirmando-se como elementos recorrentes da linguagem formal de Imhof, onde se articulam corpo, disciplina, vigilância e cenário.

5. A plataforma apresentada por Imhof remete para a Piscina Azure, uma das três piscinas interiores da cidade abandonada de Pripjat, em Chernobyl. Para uma artista alemã, o espaço pós-soviético inscreve-se num território de memória histórica partilhada — da Segunda Guerra Mundial à divisão ideológica da Europa durante a Guerra Fria, passando pela promessa de reconciliação pós-1989 — e, entretanto, interrompida. Chernobyl pertence a esse horizonte: uma catástrofe que atingiu diretamente a Alemanha, deixou marcas profundas na consciência europeia e abalou a crença ingénua no progresso tecnológico. Imhof pertence a uma geração que cresceu entre a ameaça nuclear e a ilusão de uma paz duradoura no continente, e trabalha a partir dessa herança, abordando criticamente as promessas falhadas da modernidade europeia e a fé na tecnologia como força emancipadora. Esta preocupação atravessa também obras anteriores: *Youth* (2022), filmado nos arredores de Moscovo, num cenário urbano marcado pelo planeamento habitacional soviético. Rodado poucos dias antes da invasão russa da Ucrânia, e posteriormente reeditado em colaboração com Lola Raban-Oliva e Jean-René Étienne, o filme adquiriu uma dimensão política inesperada. A presença de cavalos negros — inspirados na população de cavalos de Przewalski da zona de exclusão de Chernobyl — articula-se com imagens de cidades vazias, acompanhadas pela *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, sugerindo uma reflexão sobre sobrevivência, memória e continuidade da vida para além do humano. Assinale-se ainda que 2026 marca os 40 anos do desastre nuclear de 26 de abril de 1986.

ANNE IMHOF

Fun ist ein Stahlbad

Fun ist ein Stahlbad (Fun is a Steel Bath) is Anne Imhof's first exhibition in Portugal and brings together a number of works mainly produced for Serralves Museum. At first, we are immersed in an uneasy hush where arrested bodies, dense structures, and spaces slow time down to a crawl. This nascent foreboding echoes our anxiety-ridden present, with its numerous dangers and precarious hopes and expectations. In these surroundings, the nuances of the title become abundantly clear.

We first come across the expression in German "*Fun ist ein Stahlbad*" in the fourth chapter of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*, written while both were living in exile in the United States, at a moment when the industrial modern age was making sweeping changes to our lives. Among the themes that the book covers — the everyday presence of the technical, time's accelerated pace, the metamorphosis of work and the idea of freedom itself — there is the overriding realisation that, in industrial societies, fun has stopped being a matter of personal choice but instead follows the logic of labour. As industrial technologies and the new media become entrenched and speed up the circulation of images, leisure narrows down and adjusts, only to follow the predictable ebb and flow of our day-to-day, as if everything beat to the same drum.

It is at this point that Adorno presents us with this striking image: *Fun ist ein Stahlbad*, or, translated literally into

English, "fun is a steel bath"¹. He alludes to the idea that our leisure has been commodified, ready-for-use, designed not to cause friction or invite any possibility of questioning — regimented and bland, a passive exercise which ensures its subject does not stray from the same rules that shape our working lives. This same critique pervades the exhibition and orientates the way how, at Serralves, Imhof's works engage with contemporary mechanisms of control and behaviour, revealing the persistence of these dynamics in the present day. The speed at which images circulate, the rapidness with which preferences are formed only to come and go, and the ease with which certain pre-established courses of action are followed to create conditions for our sense of freedom to coexist alongside built-in habits that barely get our attention.

And it is from here that we slowly arrive at *Stahlbad* (2025): an empty swimming pool in black iron, installed in the courtyard of the Pátio do Ulmeiro. In the course of the exhibition, this work appears only at the end; here, however, in a volte-face we shall turn our scrutiny to this final gesture first. The absence of water and any possibility of the swimming pool ever being used divorces it from all associations we have with the word: the form remains, but the function has been erased. The sculpture has a displaced, somewhat severe presence. Its black, compact mass inevitably reminds us of Kazimir Malevich's *Black Square*², not as a literal reference, but as an echo of an absolute surface which holds our gaze and deprives the image of any possibility of a narrative.

The term *Stahlbad*³ originally referred to thermal spa treatments in ferrous waters, intended to gain strength and revitalise the body. Implied in the word is the idea of toughening and physical resistance, which serves Adorno in his critique of the characteristics of *fun* — entertainment in the modern age — which like a *stahlbad* seems to promise levity but contains a subtle disciplinarian streak, functioning as a mechanism of social adaptation.

In the exhibition, the swimming pool evokes imaginary leisure worlds but fails to live up to their promise. No rest and relaxation, no pool dive, no summers; just an iron-clad body engulfing the patio with its silent and troubling presence. Being Anne Imhof's first outdoor sculpture, we encounter *Stahlbad* as if in the uncannily-natural presence of a found object: a vestige from another time, serving another purpose.

Correspondingly, the work brings to mind the public swimming baths built in post-war Europe, projects which sought to democratise the access to leisure, promote better public health and foster a physical culture that served as an extension of the collective mission. These were infrastructures steered by social-democratic ideals — straight lines, durable materials, a trust in rationality as organisational principle — whose goals were to build a cogent vision of common well-being.

The sculpture hearkens back to this, but it is deprived of the function which once gave it meaning. It belongs neither to the practical domain nor its

nostalgic counterpart; it serves rather as a *doppelgänger* in reverse of the modern swimming pool. All we might associate with it — bodies, dives, languorous summers — is conspicuous in its absence. The heaviness of iron intimates another kind of presence: almost the negative of a space intended for recreation.

It is also tempting to recall images of abandoned amusement parks, which were ever-present in American films from the 1980s — still Ferris wheels, empty fairground rides, structures frozen in time. The iron pool intimates the unrealised promise of what was meant to be, and what ultimately was.

In the setting of the patio, far removed from the usual flow of museum visitors and protected by railings which stop us getting any closer, *Stahlbad* is the closing piece in the exhibition journey and alters our perception of what we have just seen. Its quietness foregrounds what has come before it: in its wake, the previous spaces gain fresh clarity, as if this immobile mass has reshuffled our memory of the exhibition — as would a final shot that, with no warning, totally redefines our understanding of the film we have just seen.

Before we reach the pool, crossing the museum interior after descending the lengthy ramp, we encounter another large-scale sculpture, also in black iron, resembling a diving tower⁴. This pool and platform share the same utilitarian purpose but do so divorced from their original usage. One entices the body upwards, the other spreads out horizontally; both represent the world of

physical fitness, even if in a suspended state. It is this shared lineage which sets out a second of the exhibition's thematic concerns, other than the patio, but which is contiguous to all the elements it comprises.

The tower is inspired by the design and proportions of the diving structure still found within the famous Pripyat swimming pool⁵, in Chernobyl, built in the 1970s to serve the local population — workers at the nuclear power station and their respective families — at a time when doing sport was presented as synonymous with social progress. After the city's evacuation, the pool remained behind, abandoned and intact, becoming a constant reminder of the disruption of a modern project that expressed faith in technology's capacity for order. Imhof does not rebuild this place; rather she taps into the symbolic potency it since acquired: for decades, a beacon of trust in our institutions; today, witness to a moment of historical collapse echoed, indirectly, in the thinking of Adorno.

Placed in the centre of the room, the platform rises high above to confront us with a structure which, in different circumstances, would be a jumping-off point. The stairs herald the ascent, the platform the moment of stasis before impulsion. Here, the body can but measure the distance and imagine the deed. The relationship with *Stahlbad* becomes evidently clear: the tower serves to balance; the iron pool to receive the fall. The promise of fun — ascent, flight, dive — remains firmly in our imagination, not unlike Adorno's image of the "steel bath".

The tower engages directly with Siza's building. The dark iron slices the ramp's white luminosity and immediately transforms how we read the space. Siza opens; Imhof introduces tension. The two coexisting forms chafe, without directly confronting each other. The structure seems to have come to rest here, while at the same time testing the limits of the architecture, like a functional object placed perhaps where it was not supposed to be. The material reinforces this impression: military-looking or industrial, the iron seems to bear a long history of toil and attrition.

Arena (2025), receives us as we first walk in. Seen from above, it forms a ring which, on level ground, further channels the flow of pool and tower. Constructed from metal barriers the likes of which we have seen before in the work of Anne Imhof, the piece marks off a closed perimeter fence and reminds us of what is a familiar sight in the public space — controlling access, queue management, crowd-containment — now divorced from the function for which it is intended. These are apparatuses meant for event planning and other leisure contexts, but which share the same disciplinary intent.

As we go around *Arena*, we feel the space drawing in at certain points. The corridor narrows. Our experience is no longer just visual: we calculate the distance, correcting our speed, becoming aware of where we are going. As per the swimming pool and tower, we recognise the utilitarian origins of the structure; and yet even here, it is divorced from the purpose for which it was created. The technical design remains; it is the operability that has been lost.

The juxtaposition of the three works — pool, tower and arena — forms a common thread. Each piece explores a corporeal dimension: depth, impulsion, circulation. It is no linear path, but they depict three situations in which the envisaged gesture fails to take place. The pool maintains the aspect of immersion without the plunge; the platform tower, the jumping-off point without the movement; the arena sets boundaries that can only be negotiated externally. We move between structures that preserve the memory of their purpose and reveal, at the same time, a reading of the present in which forms associated with leisure manifest the fine line between entertainment and control.

Between these structures and our immersion in the atmospherics of the paintings, we come across a pair of bronze reliefs that add a further dimension to the artist's practice. In them, we see naked, androgynous bodies with long, entangled limbs — similar to the figures that proliferated in Imhof's first paintings and her drawings, and which are intrinsic to her practice. The poses and expressions stray from the heroic, or idealised figuration of Renaissance reliefs, to rather intimate a troubling ambiguity. At the same time, the figures seem shackled to the wall, revealing a tension reminiscent of Michelangelo's *Slaves*, as if wishing to be released from the surface they are riveted to. They inhabit an in-between state somewhere between the two- and three-dimensional, serving as a metaphor for *fun*: a promise of liberation conditioned by regulatory structures of control.

The paintings offer another mood, another compass. They function as respites which settle our gaze and are depictions of what seem to be atmospheric landscapes — explosions, waves, liquid surfaces which slowly churn. They eschew narrative, to pinpoint the moment in which image has yet to become *happening*. In the course of the exhibition, they serve as kindred motifs to the sculptures. They do not seek the spotlight; they lighten the mood and soften the hardness of the iron, not for its redemption, but in order for the material to become alive again. The presence of these works acts as a counterpoint to the whole, enriching our contemplation of the sculptures, distracting us from their hulking immovability to rather intimate their latent energy. Despite the violence implicit in the waves and explosions, the shimmering grey makes them quasi-chimerical, as if the event has been interrupted. Like the sculptures, these images seem to inhabit an in-between time, bound to a state of becoming that fails to manifest itself. Their melancholy is reminiscent of a romantic sensibility of inhospitable landscapes and an idea of suppressed grandeur — more a hush than a climax, more a hesitation than revelation.

In the final room, we see excerpts from the performance *Doom – House of Hope* (2025), now expanded and reconfigured in *Citizen*, a new film work which has its world premiere here. What was once a stage — the physical space of *Doom*, presented by the artist in New York at the beginning of the year — has been transformed into an indeterminate territory, an open setting

where participants no longer play roles and instead appear as human presences in an existential, almost primal state. As opposed to the boundless silence that characterises much of this exhibition, *Citizen* introduces a note of resistance: bodies that dance, speak and sing; bodies which, for an instant, occupy a place of affirmation in the midst of an architecture that is always outside of them. Imhof's collaborators here constitute their own "state", not as an ordered entity, but as a cosmology of gestures and thoughts which oppose the idea of State as a structure — a structure which today imposes itself with increasing intensity on our day-to-day lives, and upon our potential to think as one.

In this shift, we come to understand the way in which the artist questions the place of popular culture: its seeming transparency, the promise of universal access, visibility and recognition. This promise, seemingly intent on "all being seen and included", ultimately embraces the post-capitalist mechanisms that govern and hierarchise the common space, from top to bottom and within to without. In *Citizen*, this structure becomes tangibly apparent in the film's actual composition: the space which seemed open transforms subtly into a selective expositional device that filters and conditions the access to being seen. Confronted with this framework, the figures persist — not as characters, but as citizens in the fullest, most vulnerable sense of the term — trying out ways of existing that go beyond the place granted them.

Today, Adorno's critique proves to be almost uncomfortably clear. The

merging of entertainment and discipline, which he pointed out at the onset of the culture industry, has become a defining element of contemporary life. The attention economy has transformed our free time into a permanent state of availability; platforms have recodified idleness as affective productivity; the promise of levity coexists alongside invisible metrics which inform our gestures, preferences and emotional ebb and flow. Leisure, supposedly intended to alleviate the pressure of our day-to-day lives, is engineered for new kinds of optimisation: an insistence on keeping fit, videogaming habits, daily self-surveillance, the transformation of the body into a project and rest and relaxation into performative obligation. Instead of breaking the cycle, we accelerate it; instead of shelter, we inhabit a space taken over by prompts, notifications and devices which monitor our breathing, sleep, and performance.

The "steel bath" is no longer just a distant metaphor but a manifested ambience: no isolated shock to the system, but a protracted condition moulding our expectations and behaviours. Levity has become discipline; fun, a choreography of subtle control; the present, a succession of solicitations which blur the line between work, leisure and self-exposition. From less intrusive surveillance mechanisms in public spaces to the algorithmic architectures which constitute our digital lives, all present themselves as a matter of choice while paradoxically eating away at the effective extent of our freedoms. It is in negotiating this system of mild coercion that Anne Imhof's body of work is most potent, revealing how

nowadays the promise of emancipation coexists alongside subtle regulatory structures which insinuate themselves in the way we experience our bodies, our gaze and even our desires.

There is attrition, if not stasis, a sluggishness that we recognise in our day and age: that of a generation which has grown up between successive crises, geared to fun-seeking and, at the same time, fenced in by control mechanisms which masquerade as choice. Queer youths, bodies that are drawn to music communities that seek each other out in the revelry of a potential communal existence — it is these that the practice of Anne Imhof draws upon.

The artist's work is born right there in their midst: in the freedom of loving without permission, in the communities that have come together around music, the love that courses through the body before becoming discourse. The young who accompany her and so often populate her work, know full well the dark underbelly of *fun*: the policing of rave culture, the pre-programming of leisure, the screens that never sleep. *Fun ist ein Stahlbad* does not pass moral judgement; it simply makes this scenario visible, with an almost clinical chill.

In this regard, the exhibition appears to be a summation of Imhof's career. Without resorting to the usual mayhem, the visual chaos we recognise from other occasions, we see here a kind of pure distillation of her art: the heaviness of sculpture, the clarity of form and elemental starkness, almost without ornament. It is as if the artist wished to

strip away all distraction, to put to the test to what point we can still talk of freedom in a world that systematises its entertainment with the same zeal that it devotes to regulating labour.

As we make our way to the exit, we are left with the impression that nothing was made easy for us. The pool we cannot dive into, the tower we cannot jump from, the arena with nothing to see and the bodies of *Doom* which insist in carrying on constitute a bleak picture of the present, while leaving open the possibility of another age. There is neither a glimmer of hope nor of promise; it is manifested in the simple gesture of perseverance, even in a landscape this arid. And so, Adorno's "steel bath" gains a further layer of meaning: rather than just toughening, it exposes what keeps on living. It is in this space between the hardness of form and the stubborn determination of bodies, that freedom finds room to exist and this exhibition its potency.

Inês Grosso

1. From the original (translated) "Fun is a medicinal bath which the entertainment industry never ceases to prescribe." in Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans: Edmund Jephcott (Stanford University Press, 2002).
2. Kazimir Malevich (1879–1935), central figure in the Russian avant-garde and a founder of the Suprematist movement, sought to reduce the image to its elementary geometric forms, breaking with narrative and figurative representation. *Black Square* (1915) appears as a forward-facing, opaque surface, devoid of any purpose, a gesture we find echoed in Anne Imhof's iron-clad pool — yet another black volume, sealed and with no practical use. This semblance is just one example of how the exhibition puts a contemporary spin on Russian and Soviet motifs: Chernobyl and Pripjat as symbols of a failed technological utopia; the ballet as a practice of extreme physical discipline associated with a promise of physical improvement; the diving platform as a place for training, impulsion and body training. Herein converge key elements of a modern legacy founded on a belief in physical form, progress and a rationality on which body and space are systematised.
3. In German, *Stahlbad* is the word for therapeutic treatments with waters that are rich in iron, which in thermal spas are used to gain strength, combat anemia or are intended for weakened immune systems. The term derives from *Stahl* ("steel/iron") and *Bad* ("bath"), which later on acquired a figurative meaning associated with the idea of physical toughening and resistance.
4. In 2016, for the performance-installation *Angst* presented at Kunsthalle Basel, a liquid-filled pool was incorporated into the staging and performed choreography. Structures associated with physical exercise and body exposition — akin to diving platforms — reappear in later projects such as *Sex* (2019) and *Natures Mortes* (2021, Palais de Tokyo), establishing themselves as recurring elements of Imhof's visual language, in its articulation of the body, discipline, surveillance and *mise en scène*.
5. Imhof's platform is reminiscent of the Azure Swimming Pool, one of the three indoor pools of the abandoned city of Pripjat, in Chernobyl. For this German artist, post-Soviet times are part of a shared historical memory: from the Second World War to the ideological division of Europe during the Cold War, touching on the promise of reconciliation post-1989 — that then fell by the wayside. Chernobyl is on this time-horizon: an event which had a direct impact on Germany, leaving profound scars on the European psyche and shaking naïve beliefs in technological progress. Imhof, who belongs to a generation which grew up under the threat of nuclear war and then the illusion of an enduring peacetime on the continent, explores this legacy in her work, with a critique of the failed promise of European modernity and faith in technology as an emancipatory force. This preoccupation can be perceived in previous works: *Youth* (2022), filmed on the outskirts of Moscow, in an urban setting characterised by Soviet residential planning. Filmed mere days before the Russian invasion of the Ukraine and at a later date reedited in collaboration with Lola Raban-Oliva and Jean-René Étienne, the film gained an unexpected political dimension. The presence of black horses — inspired by the Przewalski horses in the Chernobyl exclusion zone — is juxtaposed with images of empty cities to the sound of Bach's *Passion According to Saint Matthew*, suggesting a reflection on survival, memory and the continuity of life beyond the human. 2026 marks the fortieth anniversary of the nuclear disaster, on April 26th, 1986.

CITIZEN, 2025

Vídeo de 4 canais, cor, som
4 channel video, color, sound
1 hour 21 minutes 35 seconds

Realização Directed by: Anne Imhof
Co-realização e figurinos Co Direction and
Costume Design: Eliza Douglas
Coreografia Choreography: Anne Imhof and
Josh Johnson
Câmara Camera: Tess Petronio
Iluminação Lighting Design:
Urs Schönebaum
Montagem Editing: Joji Koyama
Sonoplastia e masterização Sound Design and
Mastering: Ville Haimala
Edição adicional de som e engenharia Additional
Sound Editing and Engineering: Tim Roth
Casting: Rachel Chandler with
Midland Casting
Produção Production: Estella Sirota
Produtores executivos Executive Producers:
Anne Imhof and Serralves Foundation
Curadoria Curation: Klaus Biesenbach
Comissário Commissioner: Pierre Audi

Elenco Starring:
Casper von Bülow
Efron Danzig
Xavier Days
Eliza Douglas
Perla Haney Jardine
Toon Lobach
Judea Lowe
Thalil Myth
Jeremy "OPT" Perez
Talia Ryder
Sihana Shalaj
Levi Strasser
Arthur Tendeng
Devon Teuscher
Dean Violante
Lia Wang

E o elenco de And the Cast of
DOOM: House of Hope

Copyright Anne Imhof, 2025

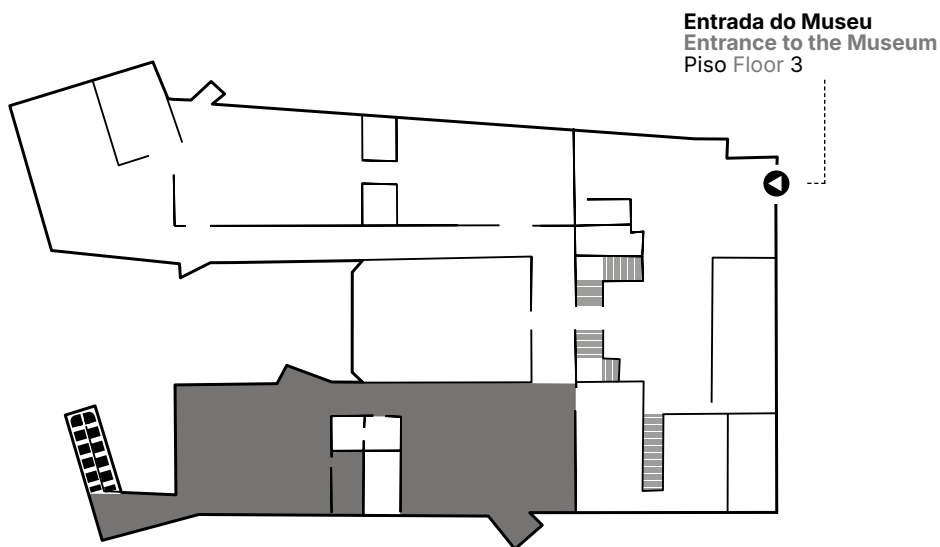
Anne Imhof agradece a todos que colaboraram
e contribuíram para o desenvolvimento de
DOOM. Anne Imhof thanks all who collaborated
and contributed to the development of *DOOM*.

Ballet: Devon Teuscher
Performance e Dança Performance and
Dance: Efron Danzig, Xavier Days, Judea
Lowe, Toon Lobach, Thalil Myth, Jeremy
"OPT" Perez, Talia Ryder
Contribuições, Música, Atuação e Libreto
Contributions, Music, Acting and Libretto:
Casper von Bülow, Eliza Douglas, Jakob
Eilinghoff, Perla Haney Jardine, Coco Gordon
Moore, Talia Ryder, Arthur Tendeng, Sihana
Shalaj, Levi Strasser, Lia Wang

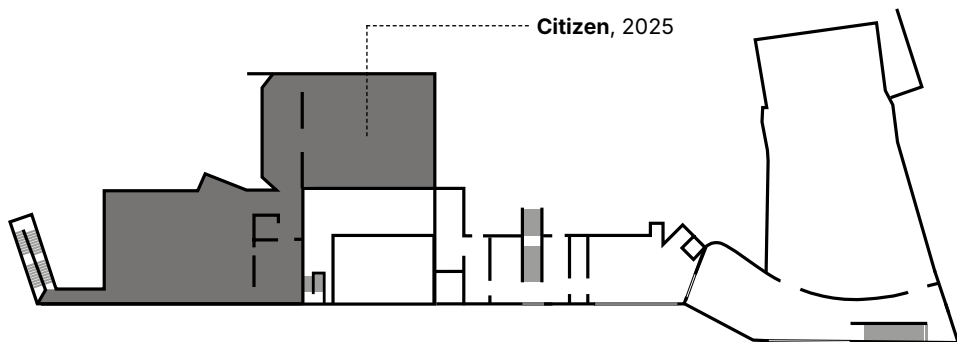
CRÉDITOS DA MÚSICA ORIGINAL
ORIGINAL MUSIC CREDITS
ATK44: "Xamodoullah ça va," "Planet,"
"Batman"
Ville Haimala: "Fog 1–3 (after Bach)"
Perla Haney Jardine: "Origin"

DOOM: House of Hope, filmed in the Wade
Thompson Drill Hall at the Park Avenue
Armory, New York, March 3 to 12, 2025.

PISO DE ENTRADA DO MUSEU MUSEUM ENTRANCE FLOOR



NÍVEL INFERIOR DO MUSEU MUSEUM LOWER FLOOR



VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h – 13h e 14h30 – 17h)

Minimum two-week advance booking is required.
For further information and booking, please contact
(Monday to Friday, 10 am – 1 pm and 2:30 pm – 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt

Tel. (linha direta direct line): 226 156 546

Tel: 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.

Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt

www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa, acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após a visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS: INFORMATION AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto — Portugal

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:

(+351) 808 200 543

(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.

Calls to the national landline network.

www.serralves.pt

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.youtube.com/fundacaoserralves)

 [/serralves](https://twitter.com/serralves)

Apoio Institucional
Institutional Support



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA, JUVENTUDE
E DESPORTO