

KUNST  
HALLE SÃO PAULO



Elena Bajo





Conversa entre Marina Coelho e Elena Bajo em São Paulo, em 27 de Setembro de 2015, por ocasião da exposição «Isle of Innocence», em exibição na KUNSTHALLE São Paulo, entre 25 de setembro e 24 de outubro de 2015.

*Conversation between Marina Coelho and Elena Bajo in Sao Paulo, on 27 September 2015, on the occasion of the exhibition «Isle of Innocence», on view at KUNSTHALLE São Paulo, from 25 September to 24 October 2015.*

Marina Coelho: Elena, você gostaria de contar um pouco como a arte entrou na sua vida e quando você decidiu sua profissão seria essa?

*Marina Coelho: Elena would you like to tell a little how art came into your life and when you decided that art would be your profession?*

Elena Bajo: É interessante você ter dito profissão, porque eu nunca considerei arte como uma profissão, mas sim uma anti-profissão. Eu acho que ser um artista nunca é algo que você escolhe, mas é uma condição com a qual você nasce. Descobri meu potencial artístico observando meus pais, especialmente, o meu pai, que, eu diria, era um artista não-praticante.

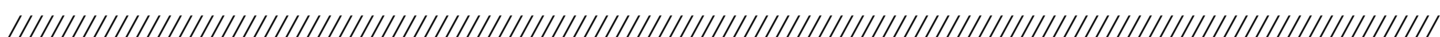
*Elena Bajo: That is very interesting that you said profession, because I have never considered it as a profession but as an anti-profession. I think being an artist is never something that you chose, but it is a condition that comes with you. I think it all started in my family. I discovered the artistic potential in myself looking up to my parents, specially, my father, who, I would say was a non-practicing artist. And also my mother who, together with her sister were dancers. My grandmother, also together with her sister was an actress and a singer.*

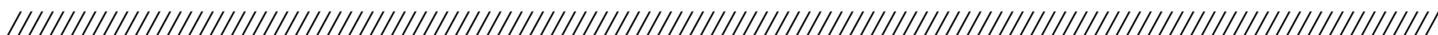
Um dia, eu e meu irmão descobrimos algumas das obras de arte e poesias do meu pai no depósito de casa. Eu acho que eles não queriam que nós as vissemos essas obras. Mais tarde, descobrimos que eles eram firmemente contra que qualquer um de nós fôssemos artistas ou estudássemos algo relacionado à arte, ou até mesmo disciplinas como a filosofia ou história. Tínhamos que estudar algo que nos permitisse ganhar dinheiro no futuro. No momento em que eu descobri os desenhos e os escritos de meu pai – eu tinha uns quatro ou cinco anos – foi uma experiência muito profunda que me transformou em quem eu sou hoje.

*One day, together with my brother, we discovered some of my father's artworks and poetry in the storage space of our family's apartment. These artworks were hidden from me and my siblings. I guess they didn't want us to see them... Later on, we find out that they were firmly against of any of us being artists or studying something related to art, or even disciplines such as philosophy or history. We had to study something that would allow us to make money in the future. By the time that I discovered the drawings and the writings of my father, I was four or five years old, and it was a really profound experience that made me who I am.*

Minha avó morava conosco. Meus pais trabalhavam, já que nós éramos seis filhos a serem alimentados, por isso ela estava sempre por perto. Suas fotografias e roupas – suas e de sua irmã, também atriz – também ficavam guardadas no depósito de casa. Minha mãe e sua irmã também formaram um dupla de dançarinas profissionais, e suas roupas e fotografias também estavam lá no depósito. Minha avó me levava uma vez por semana ao cinema, e depois dessas tardes cinematográficas, eu me lembro de pensar que

*My grandmother was living with us, and because both of my parents were working, as we were six kids to be fed, so she was always around. Her photographs and memories, clothes, of her and her sister, also an actress, were also kept inside the storage space. My mother and her sister were also a professional dancer couple, and their outfits and photographs were also in the storage space. My grandmother would take me*





Iha da Inocência, vista de um barco no rio Tapajós, Fordlândia. / *Isla of Innocence, view at dusk from boat on Tapajos river, Fordlandia.*

queria ser atriz, ou fazer alguma coisa da minha vida que não fosse conectado à realidade, mas algo a ver com a imaginação; nada prático, o oposto do que meus pais desejavam para nós. E os meus irmãos e irmãs tinham desejos muito semelhantes.

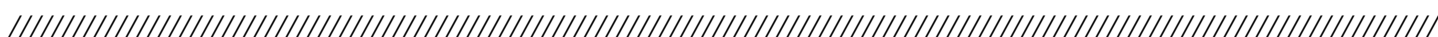
MC: Então você decidiu ir para a escola de arte?

EB: Eu não decidi estudar arte imediatamente. Enquanto estava na escola e, mais tarde, na faculdade, eu fiz todos os cursos relacionados a arte, design, artesanato, desenho técnico, que eu pude encontrar. Aprendi a costurar e tricotar com minha mãe, e comecei a tricotar e costurar as roupas que eu e meus irmãos usávamos para brincar. Gostávamos de escrever peças de teatro e encenar em casa. Depois do colegial, eu estava certa que queria ir para a Universidade, mas não sentia a necessidade de estudar arte; não só porque os meus pais não queriam, mas porque eu achava que a arte viria comigo em qualquer coisa que eu fizesse. Sempre fui boa em ciências e matemática, e me interessava

*once a week to the movies, and after those afternoon movies, I remember thinking that I wanted to be an actress, or do something in my life that would not be not connected to reality, but something to do with imagination, nothing practical, the opposite of what my parents expected from us. And my brothers and sisters had very similar wishes...*

MC: *Then you decided to go to art school?*

*EB: I didn't take the decision to go to art school immediately. While in high school and later on in college, I took all the courses related to art, design, crafts, technical drawing, that I could get. I learned how to sew and knit from my mother, and I started to knit and sew the clothes that my brothers and I were using to play. We would write theater plays and play at home. After high school, I was very sure I wanted to study in the University, but I did not feel the need to study art, not just because my parents would not be happy, but also because I felt that the art would come with me in anything that I would do. Then I was*



por biologia e química; então decidi estudar ciências; farmácia, com especialização em microbiologia.

Mas eu não quis dedicar minha vida para ser uma microbiologista. Gostei de ter feito e faria novamente, pois foi uma experiência fascinante visual e conceitualmente. São mundos de escalas diferentes dentro de nosso mundo. Vejo que essa parte da minha formação influenciou a minha prática de uma forma conceitual; a maneira de abordar os projectos do ponto de vista experimental, assim como o meu interesse por tecnologia e pelo conhecimento científico como uma abstração.

Depois que terminei a faculdade, fui para Nova York de férias e lá fiquei... nunca voltei para Madri. Comecei uma vida nova. O fato de que eu não ter minha família e amigos lá, me permitia fazer o que eu quizesse com a minha vida com total liberdade. Eu comecei a trabalhar como designer de roupas, misturando design e performance, design e arte. Eu trabalhei com pessoas de diferentes áreas, com arquitetos, fotógrafos, escritores, poetas, atores, dançarinos, músicos. Pouco a pouco eu me movia para as artes visuais. Eu fui para Barcelona por um tempo para fazer um Mestrado em Arquitetura, para aprender mais sobre “espaço performativo” e outros tipos de espaços. E então, pouco tempo depois eu senti que precisava de uma linguagem discursiva para articular corretamente o que eu estava fazendo dentro do campo das artes visuais, e me candidatei para fazer um Mestrado em Artes Visuais, em Londres. Fui aceita na Central St. Martins School of Art e depois fiquei totalmente focada nas artes visuais! (Risos).

MC: Você gostaria de falar um pouco sobre a parte teórica do seu trabalho: o anarquismo, o feminismo, o trabalho e o capitalismo?

EB: Mais uma vez eu tenho que me referir à família em que cresci. Eu sempre fui muito consciente sobre “trabalho” e “questões econômicas”. A família do meu pai era muito esquerdista, então eu tive acesso e participei, desde muito pequena, de discussões sobre repressão, opressão das classes médias, trabalho e o efeito de tudo isso sobre a minha família em específico e sobre a sociedade em geral. Tudo o que você podia

*always good in science and math and I had always an interest in biology and chemistry, so I decided to study sciences, pharmacy, specialized in microbiology.*

*But I didn't want to dedicate my life to be a microbiologist. I would do it again though, because it was a visually and conceptually fascinating experience. These different scale worlds within the world. And I can see this part of my background influenced my practice in a conceptual way of approaching projects from an experimental point of view, as well as my interest in technology and scientific knowledge as an abstraction.*

*After I finished college I went to New York for vacations and I stayed... never went to back to Madrid, I started a new life. The fact that I didn't have my family and friends there, allowed me to do whatever I wanted to do with my life with total freedom. I started working as a clothing designer, mixing design and performance, design and art. I worked with people from different fields, with architects, photographers, writers, poets, actors, dancers, musicians. Little by little I was moving more into the visual arts. I went to Barcelona for a while to do a Master in Architecture, to learn more about the “performative space” and other kinds of spaces. And then short after, I felt I needed a discursive language to articulate properly what I was doing within the visual arts field, and I applied to do a Master in Fine Arts in London. I was accepted in Central St. Martins School of Art and then I got totally focused on the visual arts! (Laughter).*

MC: *In this first moment, after the fashion period, what was your work like?*

EB: *In the beginning it was performance and work on fabric and painting on fabric. The works were about gesture, painting, materials in movement within a scripted situational text, spoken language or music. A very important element was that they were all found materials, including the human element... It was kind of one of my art rules, I should use whatever I had around me to make art, and of course at that moment this was very convenient because I could not afford any expensive materials. So I was working with people, lots of people, paint and fabrics, which were left overs and*



dizer, o que você não podia dizer estava ligado ao trabalho, ao estilo de vida e aos modos de produção, e como as pessoas vivem suas vidas. Então eu acho que eu estava sempre muito preocupada com estas questões não só como um indivíduo, mas também como parte de uma comunidade.

Comecei por exemplo, a questionar esses tópicos, como o "poder político": Porque algumas pessoas no "poder" podem forçar seus próprios pontos de vista políticos sobre outras pessoas? Isso se tornou parte do que estou interessada como artista. Achei que fosse minha responsabilidade abordar essas questões de forma crítica, para descobrir o que quer dizer "poder", seu exercício e distribuição na sociedade. Como isso aconteceu? Como chegamos a essa situação atual em que tudo está em crise? Os ricos ficando mais ricos, os pobres ficando mais pobres e os recursos da terra se esgotando? Por que existem diferenças de direitos segundo o gênero em determinadas culturas e países? Por que existe desigualdade entre homens e mulheres em termos de salários e outras questões? Quais os sistemas políticos que permitem que isso aconteça? Quais são os mecanismos por trás para que isso aconteça? Isso é algo que me interessa.

Então, comecei a criar uma base preliminar para os meus projetos sobre política local e pesquisa histórica em um nível local. Isso seria uma base para comparar diferentes culturas ao longo de diferentes épocas. Como a situação atual relaciona-se com o passado? Eu estou preocupada com questões de direitos humanos, direitos dos animais; e feminismo eu considero como parte de direitos humanos. Todas estas preocupações me levam para uma análise crítica do capitalismo e suas consequências, contempladas sob uma filosofia pessoal anarco-ecosofista que influencia minha prática artística.

MC: Sim, e nós podemos também, relacionar o que você está dizendo com algo que nós não abordamos na exposição, que é a sua relação com o xamanismo e com a figura da bruxa. Esta relação com os animais, e esta compreensão sobre a natureza como algo uno – entendermo-nos parte dela e não acima dela – também está presente na cosmologia dos povos indígenas brasileiros. Seu trabalho também liga o

*rejects donated by manufacturing companies. I would do a lot of fabric draping as sculpture.*

*MC: Would you like to talk a little about the theoretical layer of your work, anarchy, feminism, labor and capitalism?*

*EB: Again I have to refer to the family I grew up in. I was always very aware about "laboral" and "economical" issues. My father's family background and his own philosophy were very leftist, so I had access and experience from a very early age to discussions about repression/oppression of the working/middle classes and the effect on my family in specific and society at large. Everything that you could say and that you could not say was linked to labor and lifestyle, methods of production, and how people live their lives. I guess I was always very concerned with these issues, not only as an individual but also as part of a community.*

*I started for example to question these issues such as "political power": why some people in "power" could force their own political views among other people? And it became part of what I am interested in as an artist. I thought it was my responsibility to address it in a critical way, to find out what "power" means and its exercise and distribution in society. How did this happen? How did we end up in this present situation, when everything is in crisis? The rich getting richer the poor getting poorer and the earth resources getting exhausted? Why are there differences in rights due to gender in certain cultures and countries? Why is there inequality between men and women in terms of salaries and other issues? Which political systems allow for these to happen? What are the differences between these economic, political and forms of government? Which are the mechanisms behind for this to happen? This is something that interests me.*

*So I started to set up a preliminary base for my projects on local political and historical research at a local level. This pre configures the basis to compare different cultures along different times. How the present situation relates to the past? I am concerned with human rights issues, animal rights, and feminism is considered under the umbrella of human rights issues. All these concerns take me to a critical analysis of capitalism and its consequences. Contemplated*



feminismo a essas cosmologias através da figura da bruxa. Você gostaria de falar um pouco sobre isso?

EB: Considero que os métodos não-científicos ou intuitivos que diferentes culturas usam para compreender o mundo são tão valiosas quanto a ciência. Acho que todo o conhecimento está contido na natureza, por isso, se alguém é consciente sobre a natureza terá, potencialmente, a chance de ter acesso a esse tipo de conhecimento. A natureza está cada vez mais ausente de nossas vidas.

Comecei a contemplar a relação entre estas questões à minha maneira, e tenho investigado o xamanismo indígena em diferentes partes do mundo, e sua conexão com a natureza como fonte de dissidência política contra o capital. Também pesquiso sobre a história da magia e bruxas e a supressão contínua da história das mulheres revolucionárias por sistemas políticos através da colonização e da caça às bruxas. Como essas histórias universais se encontram em histórias locais é parte da minha pesquisa, o que implica um esforço de colaboração com especialistas de outras áreas que são agregados aos projetos. No livro *Caliban e a bruxa*, a acadêmica Silvia Federici conecta esta perseguição ao nascimento do capitalismo e seu alistamento dos corpos das mulheres para a reprodução social.

Durante 3 séculos as mulheres foram julgadas e acusadas de serem bruxas, de praticar bruxaria e isso aconteceu ao mesmo tempo em que nasceu o capitalismo. Há uma energia em mulheres que emana da “natureza” incorporada na figura da bruxa, que deve ser controlada pelo capitalismo. Mas a reprodução das mulheres não pode ser instrumentalizada, e assim como a espiritualidade não pode ser instrumentalizada.

O xamã indígena tem uma energia semelhante, e deposita tal energia em objetos, que mantém tal poder para si e para o mundo. Através de rituais, nos quais drogas com propriedades alucinógenas são usadas, e “objetos de poder” e situações de poder são criados para vislumbrar o “futuro”. O futuro é contestado e isso eu acho que é uma poderosa declaração política ou uma tática dissidente. Extrapolando esse pensamento, e especulativamente

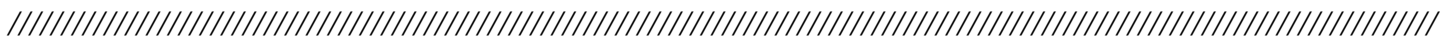
*under an anarcho-ecosophist personal philosophy that influences my art practice.*

MC: *Yes. And we can also relate what you are saying to something that we did not touch in the show here, that is your relation to shamanism and to the witch. This relation to the animals, and this understanding of the nature as one – of us being part of it and not above it – is also present in the cosmology of the Brazilian indigenous people. Your work also links feminism to these cosmologies through the figure of the witch. Would you like to talk a little about that?*

EB: *I consider that the non-scientific or intuitive methods that different cultures use to learn about the world are as valuable as science. I think that all knowledge is contained in nature, so if one is aware of nature one will have potentially the chance to have access to this kind of knowledge. Nature is more and more absent from our lives.*

*I feel my project in KUNSTHALLE São Paulo, «Isle of Innocence», has so many elements in common with the project I did 2 years ago at 18th street Arts Center, «With Entheogenic Intent (Burn the Witch)». It was a continuation of an investigation of the “sculptural anarchive” of suppressed political histories, in the specific case of California’s geopolitical context. It addressed a joint research into mainly issues that are being addressed also in the «Isle of Innocence»: semio-capitalism, nature, technology, shamanism, the witch, and feminism.*

*I started to contemplate the relationship among these issues in my own way. And i have investigated indigenous shamanism in different parts of the world, and its connection to nature as a source for political dissidence against capital. Also the history of magic and witches, and the continuous suppression from history of revolutionary women by political systems via colonization and witch-hunting. How these universal histories are found in local histories is part of my research, which implies a collaborative effort with experts on other fields who add into the project. In the book *Caliban and the Witch*, the scholar Silvia Federici connects this persecution to the birth of capitalism and its enlistment of women’s bodies for social reproduction.*



falando com relação à arte, pode-se dizer que obras de arte têm a mesma energia intrínseca: o “anarquismo escultural” desenvolvido por performances de objetos e corpos.

Uma maneira de acessar minha prática artística é abordá-la como um arquivo do intangível como uma coleção tangível, uma coleção de objetos, ou de elementos que contém algumas dessas idéias. Estes “materiais de poder”, criam uma colagem performativa dadaísta que desencadeia novas imagens, novas formas de alienação e de produção estética, que se aglutinam na mente dos visitantes, como se fossem “contra feitiços”, opostos à magia do capitalismo. Esse é o poder da arte, se houver.

A dissidência política é realizada pelo papel da bruxa, como uma resistente, ou pelo xamã que está ligado ao papel do anarquista ou ao papel do artista. O que os três têm em comum é que todos os seus esforços são direcionados para fazer algo que possa produzir a mudança, para imaginar um mundo diferente. Esta é uma grande ameaça para o capitalismo. O capitalismo não gosta de mudanças, ele quer perpetuar e reproduzir-se infinitamente, e por isso deve controlar este desejo de mudança. Eu acredito que o ativismo comesse com o indivíduo. Krishnamurti dizia que a revolução mais importante acontece primeiro dentro de nós, e a arte tem a capacidade de mudar a forma como olhamos para o mundo. Isto é essencial para o meu trabalho: anarquistas, bruxas e artistas compartilham este desejo de mudança.

MC: Talvez possamos falar um pouco sobre a sua decisão sobre o tema para o projeto no Brasil. Você já vinha pesquisando sobre Forlândia há quase cinco anos, não é mesmo?

EB: Quando você me convidou para vir fazer um projeto para KUNSTHALLE São Paulo, eu não pensei sobre Forlândia imediatamente. Como a minha prática artística é baseada em colaboração, estou muito interessado em estruturas alternativas de produção de arte e formas de colaborar e abrir processos da arte. As dimensões políticas da obra de arte são dadas por seus meios de produção, e pelo trabalho e conversa desenvolvidos em todo o processo.

*During 3 centuries women were prosecuted and accused of being witches, of practicing witchcraft, and this was happening at the same time of the birth of capitalism. So she makes a connection, she relates these two events, the birth of capitalism and the prosecution of witches. There is an energy in women that comes from “nature” embodied in the figure of the witch that is needed to be controlled by capitalism... but women’s reproduction can not be instrumentalized, and so spirituality cannot be instrumentalized...*

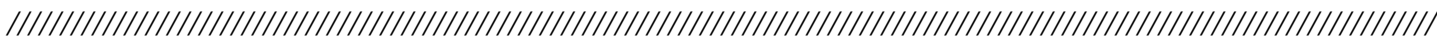
*The indigenous shaman has a similar energy and believes in putting energy into an object, the object retains power for you and for the world. So he/she embeds this energy in certain objects, through rituals in which drugs with hallucinatory properties are used, and “power objects” and power situations are created to envision the “future”. The future is contested and this I think is a very powerful political statement or dissident tactic. By extrapolating this thinking and speculatively speaking to art, it could be said that artworks have the same intrinsic energy and power: the “sculptural anarchism,” both generated and explored, developed by performance of objects and bodies.*

*A way to access my art practice is by addressing it as an archive of the intangible as a tangible collection, a collection of objects, or elements that contain some of these ideas. These “power materials”, creates a performative dadaist collage that triggers new images, new forms of alienation and aesthetic production that coalesce in the minds of visitors, as if they were “counter spells” opposing the spell of Capitalism. That is the power of art if any.*

*Political dissidence is played in the role of the witch, as a resister, or shaman which is either linked to the role of the anarchist or to the role of the artist. What the three of them have in common is that all their efforts are directed to doing something that can produce change. Their efforts are directed to imagine a different world. This is a great menace for capitalism. Capitalism don’t like change, it want to perpetuate and reproduce itself infinitely, so it must control this desire for change. I believe that activism starts with the individual. Krishnamurti would say the most important revolution happens first inside of us, and art has the capacity to change how we look at the world. This is*







Detalhe de carro, Ford Motor Company, Fordlândia. / Car detail, Ford Motor Company, Fordlândia.

Então, antes de decidir qualquer coisa, eu quiz trazer o tema para a conversa com você, e propôs pesquisar e abordar questões, que normalmente são uma constante em minha prática – como o semio-capitalismo, o poder, o feminismo, a natureza – abordando Fordlândia (uma forte referência à história do trabalho, mundial e local), assim como, figuras feministas brasileiras anarquistas, como Maria Lacerda de Moura, uma pioneira em direitos das mulheres, tecnologia e emancipação humana.

Quiz entrar em diálogo com você; saber se você pensava se seria interessante realizar esse projeto dentro do contexto local. Quiz também levar em conta as maneiras com as quais o tema já havia sido pesquisado anteriormente, e contemplar as maneiras mais interessantes de abordá-lo. Por isso, foi essencial ter a suas sugestões, trabalhar com você, e conceituar o projeto em conjunto.

O projeto investiga, através de proposições materiais e especulações imaginárias, a articulação de

*essential to my work: anarchists, witches and artists share this desire for change.*

*MC: Maybe we can talk a little about your decision on the topic for the project in Brazil. You have been researching about Fordlândia since five years now, right?*

*EB: When you invited me to come to do a project for KUNSTHALLE São Paulo, I did not think about Fordlândia in specific straight away. Since my art practice is based in collaboration, I am very interested in alternative structures of art producing and ways to collaborate and open up art processes. The political dimensions of the artwork are given by its means of production, and the labor and conversation involved throughout the entire process.*

*Before deciding anything I wanted to bring it into the conversation with you, and proposed to research and address the issues that are usually a constant in my practice – such as semio-capitalism, power, feminism,*







Sala de máquinas, Ford Motor Company, Fordlandia. / *Machine Room, Ford Motor Company, Fordlandia.*

espaços negativos deixados por formas sociais do capitalismo pós fordistas, e materializá-los em obras de arte, instrumentalizando objetos, textos históricos, elementos participativos etéreos, códigos secretos anarquistas e encontros digitais em uma amalgamada instalação-teatral (ou vitrine) de repetição e simultaneidade.

MC: Sim, eu acho que é por causa desse diálogo que este projeto é interessante para mim. Quando os artistas optam por um tópico, eu também tenho que fazer minha pesquisa, para ver como eu posso ajudar, e tornar o projeto interessante para ambos e para o público. Eu achei você muito corajosa de querer ir para a Amazônia! (Risos).

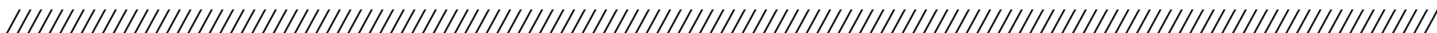
EB: Eu não sabia! (Risos). Eu imaginava algo muito aventureiro. Essa ideia que se tem sobre a Amazônia, a forma como se vê a Amazônia em filmes. Mas aí, me dei conta de que a Amazônia é uma selva, e fiquei preocupada com os risco, pensando nas condições climáticas extremas, nos animais e

*nature – having Fordlandia as a strong labor-historical and local referent topic. I also wanted to address feminist-anarchist Brazilian figures such as Maria Lacerda de Moura, who was a pioneer in women's rights, technology and human emancipation.*

*I wanted to start the dialogue with you; if you thought that would be interesting to do it within the local context. I also wanted to take into account how the topic has had already been researched before and to contemplate the most interesting ways of approaching the subject. It was essential to have your input, to work with you, and to conceptualize the project together.*

*The project investigates, through both material propositions and imaginary speculations, the articulation of negative spaces left by post-Fordist capitalism's social forms, and materializes them into artworks by instrumentalizing objects, historical texts, ethereal participatory elements, anarchist secret codes and digital encounters, into an amalgamated*





*Hevea brasiliensis*, folhas de uma jovem seringueira, Fordlândia. / *Hevea brasiliensis*, rubber tree young leaves, Fordlandia.

insetos. Eu precisei tomar uma série de vacinas – febre amarela, hepatite, tifo, pílulas contra a malária – cobrir meu corpo com roupas e loção repelente, e suportar as altas temperaturas... Mas eu sabia que tinha que ir para Fordlândia. Normalmente, quando quero pesquisar sobre o passado, eu não preciso vivenciar o passado; eu posso reunir informações apenas através de arquivos. Mas, neste momento, eu senti a necessidade de vivenciar esse passado específico, era como se esses dados ou informações tivessem que de ser percebidos diretamente através da experiência do corpo. Nunca me senti assim em relação a outros projetos.

MC: Eu acho que este é um caso muito especial. É mesmo algo muito insano que uma pessoa decida fazer uma cidade inteira no meio do nada, como se ela fosse simplesmente levada para lá.

EB: Em milhões de acres de terra! E primeiro ele teve que desmatar e devastar toda a área para fazer uma nova plantação de árvores. Para mim, é realmente

*installation-theater (or vitrine) of repetition and simultaneity.*

MC: Yes, I think that it is because of this dialogue that this project is very interesting. When artists decide for a topic I also have to do my research a little bit to see how I can help, and make the project interesting to both and for the audience. I thought it was very bold from you to decide to go to the Amazon! (Laughter).

EB: And I did not know! (Laughter). I was kind of imagining or expecting something very adventurous. The idea one has about the Amazon and the way one sees the Amazon in movies..., but then at the same time I realized that the Amazon is the jungle and I was concerned about the risks of the jungle, thinking about the extreme climate, animals and insects... I had to take a number of vaccine shots – yellow fever, hepatitis, typhus, malaria pills – cover my body with clothes and insect repellent lotion, and stand the high temperatures. But I knew I had to go to Fordlandia. Usually, when I want to research about the past, I







Casa na Villa Americana, Fordlândia. / *Villa Americana house, Fordlandia.*

muito louco que alguém tenha feito isso. Era um pouco delirante.

MC: Ir para lá foi importante para você entender a dimensão da terra, o tamanho do rio Tapajós – que mais parece um oceano – perceber como essas pessoas viviam lá, e como o tempo é diferente neste tipo de lugar.

EB: Sim, porque essas coisas ainda são as mesmas: o rio está lá e o tempo que você viaja de barco desde Santarém para Fordlândia ainda são as mesmas 12 horas! Eu nunca havia experimentado na minha vida tomar um barco por 12 horas, e não ser capaz de ir por uma estrada com um carro ou um ônibus. O tempo parou lá. Depois de passar oito dias lá, parecia que eu estava lá havia anos!

Há quase duas mil pessoas vivendo em Fordlândia agora, e a fábrica e as máquinas ainda estão lá. O hospital, que era uma estrutura arquitetônica incrível projetado por Albert Kahn, está em ruínas agora. Os

*do not need to experience the past. It is just through archives that I would gather information. But in this moment, I felt the need to experience this specific past. It is like this data or information had to be perceived directly through body experience... I never felt this way for other projects.*

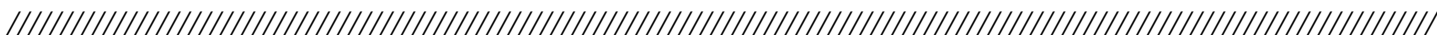
*MC: I think this is a very special case. It is something very crazy that one person decides to make an entire village in the middle of nowhere, as if it was just simply brought there.*

*EB: In millions of acres of land! And first he had to devastate and deforest the whole area to do a new plantation of trees. For me it was really crazy that someone would do this. It was a little bit delusional.*

*MC: It was important for you to grasp the dimension of the land, the size of Tapajos river – which looks more like an ocean – to understand how people were living there, and how time is different in this kind of places.*

*EB: Yes, because these things are still the same:*





Tiras secas de látex colorido, artesanato ecológico, Belterra. / Dry colored latex strips, eco-crafts, Belterra.

mais de 50 milhões de árvores plantadas ainda estão lá, mas como outros tipos de plantas dominaram, não se pode realmente vê-las, e nem alguns dos edifícios. As pessoas têm que abrir trilhas na mata com um facão. As autoridades locais limpam uma área, de modo que as pessoas possam ver as seringueiras exatamente da forma que foram plantadas. Nós fizemos um monte de filmes dessas áreas, e também das fábricas e das pessoas que se apossaram das casas dos diretores na Villa Americana. As pessoas produzem seus próprios alimentos em uma escala muito pequena.

Em Belterra – a segunda cidade que onde Ford tentou implementar o sistema de fábrica, que não é tão difícil quanto Fordlândia, por estar mais perto de Santarém e ter acesso por carro – algumas das casas foram melhor preservadas, mas o hospital foi destruído pela prefeitura em 2006. Algumas pessoas ainda extraem látex das Seringueiras que ainda restam, e produzem artesanato para vender no mercado local. Muitas das Seringueiras foram mortas por um fungo que ataca

*the river is there and the time you travel by boat from Santarem to Fordlandia is still 12 hours! I never experienced in my life taking a boat for 12 hours and not being able to go in a road by car or bus. Time there became still. After being there for eight days, I felt that I was there for years!*

*There is almost 2000 people living in Fordlandia now, and the factory and the machines are still there. The hospital was an amazing architectural structure designed by Albert Kahn, but it is in ruins now. The over 50 millions of trees planted are still there, but as other kinds of plants have taken over, one cannot really see them and neither some of the buildings. People have to open the jungle tracks with a knife. The local authorities have cleared out an area, so that people can see the Seringueira trees in exactly the same way they were planted. We made a lot of films of these areas, and also of the factories and the people who took over the managers' houses at Villa Americana. People there are producing their own food in a very small scale.*





Elena Bajo, *LOVE AND DO NOT MULTIPLY*, 2015. LED scrolling text display. 68 x 20 x 4 cm.

as folhas. Não sabemos se este fungo foi plantado ou não pelos britânicos, que controlavam o plantio na Ásia. Existe essa especulação de que os americanos tenham querido fazer o mesmo na Ásia antes, a fim de preservar o mercado brasileiro. Eu acho que eles fizeram, mas o fungo não se propagou na Ásia.

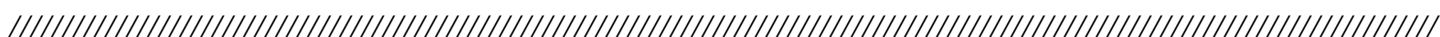
MC: Você também teve a oportunidade de falar com as pessoas em Forlandia, e eles puderem contar histórias de como era difícil para as pessoas que viviam lá adaptarem-se às regras que Ford impunha. Esse aspecto foi muito importante para a exposição, porque volta questão do trabalho e dos direitos humanos.

EB: Eu não pude falar com as pessoas que vivenciaram “Ford”, mas sim com as famílias destas pessoas. A última pessoa que vivenciou o sistema, morreu há 3 anos, com 103 anos de idade. Eu acho que essas regras foram apenas algo adicionado ao fardo do sistema de fábrica que Ford queria implementar no Brasil, e que antes ele já havia implementado em toda a América. As pessoas não estavam felizes com isso

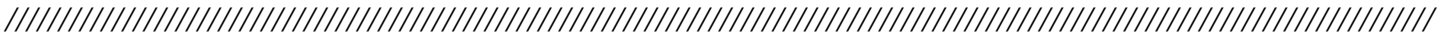
*In Belterra – the second city that Ford tried to implement the factory system, where it was less hard then it was in Fordlandia, because it is closer to Santarem, and you can drive there – some of the houses have been preserved better, but the hospital was destroyed by the city in 2006.*

*Some people still extract the latex from the Seringueiras that are left, and they mainly make crafts to sell in the local market. Most of the Seringueiras were killed by the South American leaf blight, a fungus that attacks the plant. We don't know if this fungus was planted over or not by the British, who were controlling the plantation in Asia. There is this speculation because the Americans wanted to do the same in Asia before, in order to preserve the Brazilian market. I think they did, but the fungus never propagated in Asia.*

*MC: You also had the chance to talk to the people in Forlandia, and they could tell you stories of how difficult it was for people living there to adapt to the rules that Ford imposed. This layer is very strong in*







na América também. Acho que foi em 1920, quando ele começou a procurar novos mercados, onde sua filosofia poderia ser expandida, porque na América eles já não aceitaram mais este sistema. Sindicatos foram formados e os trabalhadores começaram a lutar pelos direitos trabalhistas.

Contudo, nós sabemos como a história termina, e como este sistema fordista ainda está presente nos países do terceiro mundo. Nos países desenvolvidos, temos o trabalho imaterial, do qual todos falamos hoje em dia. Mas isso não significa que o trabalho imaterial e o sistema pós fordista sejam os únicos sistemas de trabalho que existem no mundo agora. Eles estão ambos ocorrendo simultaneamente em diferentes partes do mundo.

Fordismo foi muito difícil para os trabalhadores brasileiros, não só por causa da parte ditatorial durante o tempo do trabalhador dentro da fábrica, mas porque estas regras ditatoriais iam além das horas de trabalho, e entravam nas vidas das pessoas. Através de um sistema patriarcal, Ford ditava como as pessoas deviam viver suas vidas: o que eles tinham que comer, ler e ouvir. E essa é uma das razões pelas quais a “Ilha da Inocência” foi criada, um lugar para as pessoas desfrutarem sem regras.

MC: Eu acho que foi muito interessante a forma como você resolveu a exposição. Especialmente porque – foi muito engraçado o que você disse – depois de apenas alguns dias em que você estava em Fordlândia, você já queria voltar, pois percebeu que o trabalho não estava lá. (Risos).

EB: (Risos) Claro! Meu trabalho não estava em Fordlândia. Eu tive que ir lá para fazer parte daquilo que é intuitivo na minha obra, e sentir o “lugar”, e obter informações que não se pode obter lendo os arquivos. Mas eu sabia que o trabalho não estava lá. Eu tirei mais de 1.500 fotos e fizemos um monte de gravações de vídeo, principalmente das coisas que estão mortas, ou em estado de ruína. Todas as gravações de vídeo são como imagens estáticas, como fotografias, quase nada acontece, o tempo é parado. Mas eu não quis usar esse material na exposição, tive que desenvolver algo que se relacionasse com esse material, mas que não fosse o próprio material. Talvez eu use essas imagens

*your exhibition because it goes back to the means of work and the human rights.*

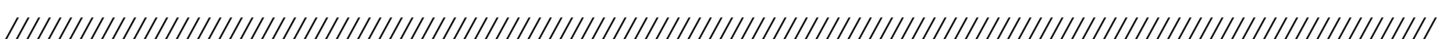
*EB: I couldn't talk with the people who experience "Ford" but with the families of these people and what they heard about it. The last person that experiences the system first hand died 3 years ago and she was 103 years old... I think this was just something added to the burden of the factory system that Ford wanted to implement in Brazil, and that before he implemented all over America. People were not happy with that in America either. I think it was in the 1920's when he started to look for new markets where his philosophy could be expanded, because in America they did not accept this system anymore. Unions were formed and workers started to fight for labor rights.*

*Although, we know how history ended and how this Fordist system is still present in the third world countries. In the developed countries, we have the immaterial labor, of which we all talk about nowadays. But that doesn't mean that the immaterial labor and post Fordist system are the only working systems that there are in the world right now. They are both happening simultaneously in different parts of the world.*

*Fordism was really hard on Brazilian workers, not only because of the dictatorial part of it in the time of the worker inside the factory, but because these dictatorial rules went beyond the working hours, and was inside their lives. Through a patriarchal system, Ford dictated how people should live their lives: what they had to eat, to read and listen to. And that is one of the reasons why "the Isle of Innocence" was created, a place of no rules for people to enjoy.*

*MC: I think it was very interesting the way you solved the show. Specially because – and it was very funny actually that you said that – after just a while that you were in Fordlandia, you already wanted to go back, as you realized that the work was not there. (Laughter).*

*EB: (Laughter) Right! My artwork was not in Fordlandia. I had to go there to be part of whatever is intuitive about the artwork, and feel "the place", and get information that you cannot get by reading the archives. But I knew that the work was not there. I took more than a 1500 pictures and we did a lot of*





de vídeo e as fotografias no futuro, mas só depois de um longo processo de edição.

MC: Uma das coisas mais interessantes da exposição foi a ideia de relacionar esse ambiente artificial que Ford implementou lá, com o ambiente virtual em que vivemos hoje. É uma ótima ideia projetar as formas de trabalho do passado na forma como estamos trabalhando hoje, e para especular quem seriam os novos “Fords” de hoje.

EB: Certo. E também onde está o trabalho agora, quem são os trabalhadores, onde está a fábrica e a linha de montagem, quais são as regras dessas corporações, que todos seguimos no ambiente virtual. Isso tudo vem até nós através dos navegadores como algo muito atraente e inofensivo, já que nós não sentimos que estamos trabalhando para eles quando estamos online. Nós produzimos a necessidade do produto que está sendo oferecido a nós mesmos. Nós fazemos todo o círculo: estamos trabalhando, produzimos essa necessidade, e consumimos esse produto. É quase o sistema perfeito.

MC: Bem, para as empresas é incrível, pois a Ford tinha que pagar as pessoas, e as empresas de hoje não têm que pagar ninguém. Nós nem sequer estamos conscientes de que estamos trabalhando, já que muitas das vezes estamos em nossas horas de lazer navegando na internet. Depois de ter tido essa experiência de fazer uma exposição aqui, os artistas costumam levar consigo algo para suas práticas. Existe alguma coisa que você está acredita que esteja levando para um projeto em um futuro próximo?

EB: Eu não sei se em um futuro próximo, porque eu nunca planejo com antecedência, mas eu estaria interessada em fazer algo sobre Detroit e sua conexão com a Ford. Estou interessada no fato de que o sistema fordista tenha nascido lá, e que a cidade, que foi incrivelmente rica, é hoje uma das cidades mais pobres dos Estados Unidos. Não há mais fábricas de automóveis em funcionamento lá, e quase todo mundo foi embora. Ela é o exemplo perfeito de um ambiente urbano pós Capitalista, onde os habitantes da cidade se auto organizam em uma estrutura não-hierárquica. Há dois anos, eu visitei a cidade, e fiquei muito impressionada por

*video shooting, mainly of things that are dead or in a state of ruin. All the video shooting is like still images, like photographs, almost nothing is happening, time is still. But I didn't use any of that material in the exhibition. I had to develop something that was related to that material, but that wasn't the material itself. I might use the video footage and the photographs in the future, but only after a heavy editing process.*

*MC: One of the most interesting aspects of the show is the idea of relating the artificial environment that Ford implemented there, to the virtual environment in which we live now. It is a very interesting idea to project the working ways of the past to the way we work now, and to speculate who are the new “Fords” of today.*

*EB: Right. And where is the work now, who are the workers and where is the factory and the assembly line? What are the corporation rules that we all follow and produce in the virtual environment? It comes to us through browsers as something very attractive and harmless, as we do not feel we are working for them when we are online. We produce the need of the product that is coming from us. We do the whole circle: we are working, we produce that need, and we consume that product. It is almost the perfect system.*

*MC: Well, for corporations it is amazing, because Ford had to pay people and they don't have to pay anybody. We are not even aware that we are working, as sometimes it is our leisure hours in which we are surfing online. And Elena, after having the experience of doing a show here, artists usually take something to their practices. Is there anything that you would be interested in taking with you for a next project in a near future?*

*EB: I don't know if it is in a near future, because I never plan so much in advance, but I would be interested in doing something about Detroit and its connection to Ford. I am interested in the fact that the Fordist system was born there, and that the city, which was incredibly wealthy, is now one of the poorest cities in the United States. There are no more car factories functioning there and almost everybody has left. It is the perfect example of a Post-Capitalist urban environment, where city inhabitants are self-organized, and a non-hierarchical structure is being exercised. I visited the city*





Elena Bajo «*Isle of Innocence*», 2015, vista da exposição / exhibition view

aquilo que permanece lá... Provavelmente eu deva voltar para lá e continuar o projeto.

MC: Eu gostaria de mencionar a participação do Pedro Torres no projeto.

EB: Sim, nos conhecemos na última Bienal de Mardin, na Turquia, e nos conectamos. Desde então, estávamos tentando colaborar em um projeto de alguma forma. Como ele é brasileiro, eu pensei que seria uma grande oportunidade de fazermos algo juntos. Então, depois de conversar com você, ele foi convidado para fazer parte do projeto em Fordlândia, e ele veio para fazer parte da equipe de produção.

MC: Eu fiquei muito aliviada por ele ter ido com você para Fordlândia, porque mandar você sozinha para lá, não teria sido uma boa ideia! (Risos).

EB: (Risos) Certamente eu não teria sido capaz de fazer isso sozinha! Pedro foi incrivelmente útil, e teria sido muito difícil para mim sem ele.

*two years ago, and I was really affected by what is left. Probably, I will go back there and continue the project.*

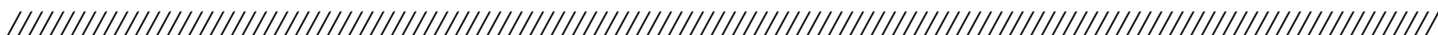
*MC: I would like to mention the participation of Pedro Torres in the project.*

*EB: Yes, we met in the last Mardin Biennial in Turkey and connected at different levels. And since then, we were trying to collaborate in a project somehow. As he is from Brazil, I thought it would be a great opportunity to do something together. So after discussing it with you, he was invited to be part in the Fordlandia project, and he came in to be involved in the production team.*

*MC: I was very relieved that he went with you to Fordlandia, because sending you alone, would not have been a very good idea! (Laughter).*

*EB: (Laughter) Certainly, I would not have been able to make it by myself! Pedro was incredibly helpful, and it would have been really difficult for me to manage without him.*





# «Isle of Innocence»

Exposição de 25 Setembro a 24 Outubro 2015

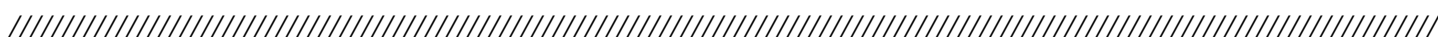
*Exhibition from 25 September through 24 October 2015*

Comemorando três anos de atividades, KUNSTHALLE São Paulo convida a artista espanhola Elena Bajo (\*1976, Madri) para realizar sua primeira exposição individual no Brasil. Adotando uma abordagem conceitual, a artista centra-se em temas sociais e processos e condições artísticas. Sua prática é orientada através de pesquisa e se desdobra no uso de uma ampla variedade de mídias, como escultura, instalação, pintura, performance, filme, texto e também projetos participativos e publicações próprias.

*Celebrating three years of activities, KUNSTHALLE São Paulo invites Spanish artist Elena Bajo (\*1976 Madrid) to present her first solo exhibition in Brazil. Adopting a conceptual approach, the artist focuses on social issues and artistic processes and conditions. Her research-oriented practice unfolds in the use of a wide variety of media such as sculpture, installation, painting, performance, film, text and also participatory projects and own publications.*

Para o projeto no Brasil, a artista optou por abordar sistemas políticos do capitalismo comparando o trabalho material das linhas de produção do passado, com o trabalho imaterial de hoje. Após uma ampla pesquisa em arquivos digitais, Elena Bajo visitou Fordlândia, a cidade fundada por Henry Ford na Amazônia na década de 1930, para a produção industrial de látex, utilizado nos pneus dos carros da Ford. A cidade foi toda pré-fabricada como uma típica cidade americana, atingindo o número de 5000 habitantes, que viviam de acordo com o estilo de vida americano. O projeto falhou por uma série de razões, mas principalmente devido à falta de conhecimento sobre o manejo da Seringueira, e a cidade foi abandonada. O que resta hoje são apenas ruínas e alguns moradores, que ocuparam as casas da vila americana, previamente construídas para a classe diretiva da Ford, e que contam histórias de como as doenças se proliferavam entre árvores e trabalhadores.

*For the project in Brazil, the artist chose to address capitalism political systems by comparing material labor of production lines of the past and immaterial labor of today. After a wide research of digital archives, Elena Bajo visited Fordlândia, the city founded by Henry Ford in the Amazon in the 1930s, for the industrial productions of latex, used in Ford cars' tires. The city was all prefabricated as a typical American town, reaching the number of 5000 inhabitants, who lived according to the American way of life. The project failed because of series of reasons but mainly due to lack of knowledge of Seringueira's handling (the tree from which latex is extracted) and the city was abandoned. What remains today are just ruins and some residents, who have occupied the American villa's houses, previously built for Ford's directive class, and tell the stories of how diseases were proliferating among trees and workers.*





Elena Bajo, *Isle of Innocence 3*, 2015. Natural latex and glass. 125 x 93 x 14(h) cm.

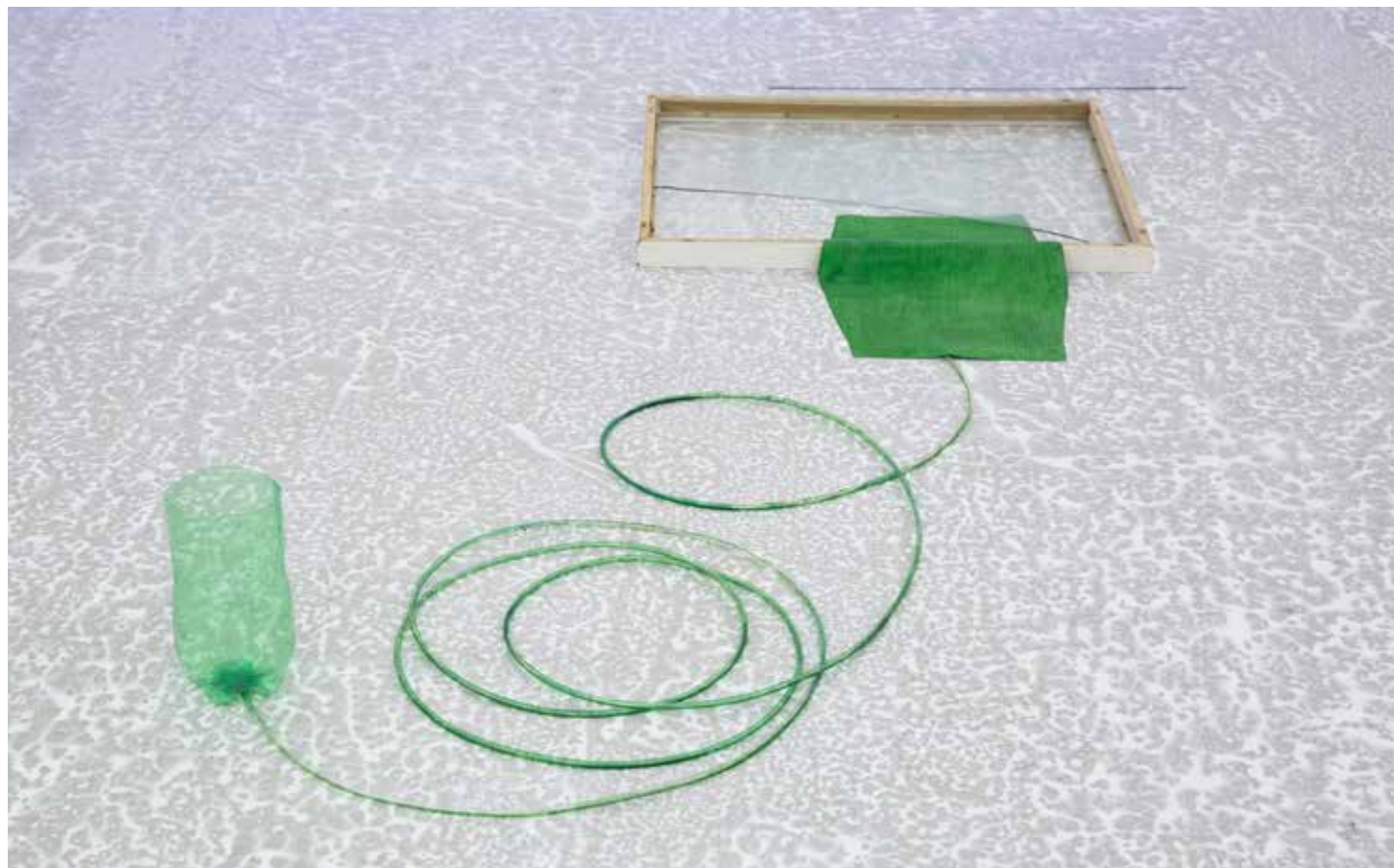
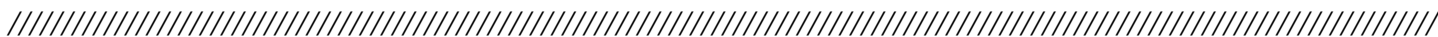
Transferindo a lógica da produção fordista para o trabalho imaterial atual, produzido por usuários da Internet, a artista especula como as corporações desempenham o papel de Ford hoje. Naquela época, Ford criou um ambiente completamente artificial na Amazônia, impondo controle sobre o estilo de vida e hábitos de compra dos trabalhadores, até mesmo oferecendo-lhes facilidades na compra de produtos da Ford, que haviam sido na verdade fabricados por eles próprios. Da mesma forma, nos dias de hoje, as empresas, contratadas por grandes corporações, coletam e analisam dados retirados da Internet, não só para exercer o controle sobre os hábitos e preferências dos usuários, mas também para desenvolver produtos que serão finalmente consumidos por eles próprios. Sem perceber, ao usar navegadores e mídias sociais, o cognitariado (termo usado por Franco Berardi para definir o trabalhador sob o sistema do capitalismo cognitivo) está constantemente produzindo informações que geram produtos que nos são oferecidos no ambiente digital.

*Transferring the logic of Fordist production to current immaterial labor, produced by Internet users, the artist speculates how corporations play Ford's role today. At that time, Ford manufactured a completely artificial environment in the Amazon, imposing control over workers' lifestyle and shopping habits, by even offering them facilities in the purchase of Ford products, which were actually manufactured by them. In the same way, nowadays companies, hired by big corporations, collect and analyse data from the Internet, not only to exercise control on habits and preferences of users, but also to develop products that will be finally consumed by them. Without realizing it, while using browsers and social medias, the cognitariat (term used by Franco Berardi to define the worker under cognitive capitalism system) is constantly producing information that generates products that are offered to us in the digital environment.*

*Making an allusion to both, the artificial environment created by Ford, and the digital environment of today,*







Elena Bajo, *Isle of Innocence 4*, 2015. Wood, glass, cotton, natural latex, plastic and stain. 100 x 190 x 20(h) cm.

Fazendo uma alusão tanto ao ambiente artificial criado por Ford, quanto ao ambiente digital de hoje, Elena Bajo cria a exposição «Isle of Innocence», uma instalação com um caráter de vitrine, composta por sete obras: um ambiente para ser experimentado à distância pelo observador.

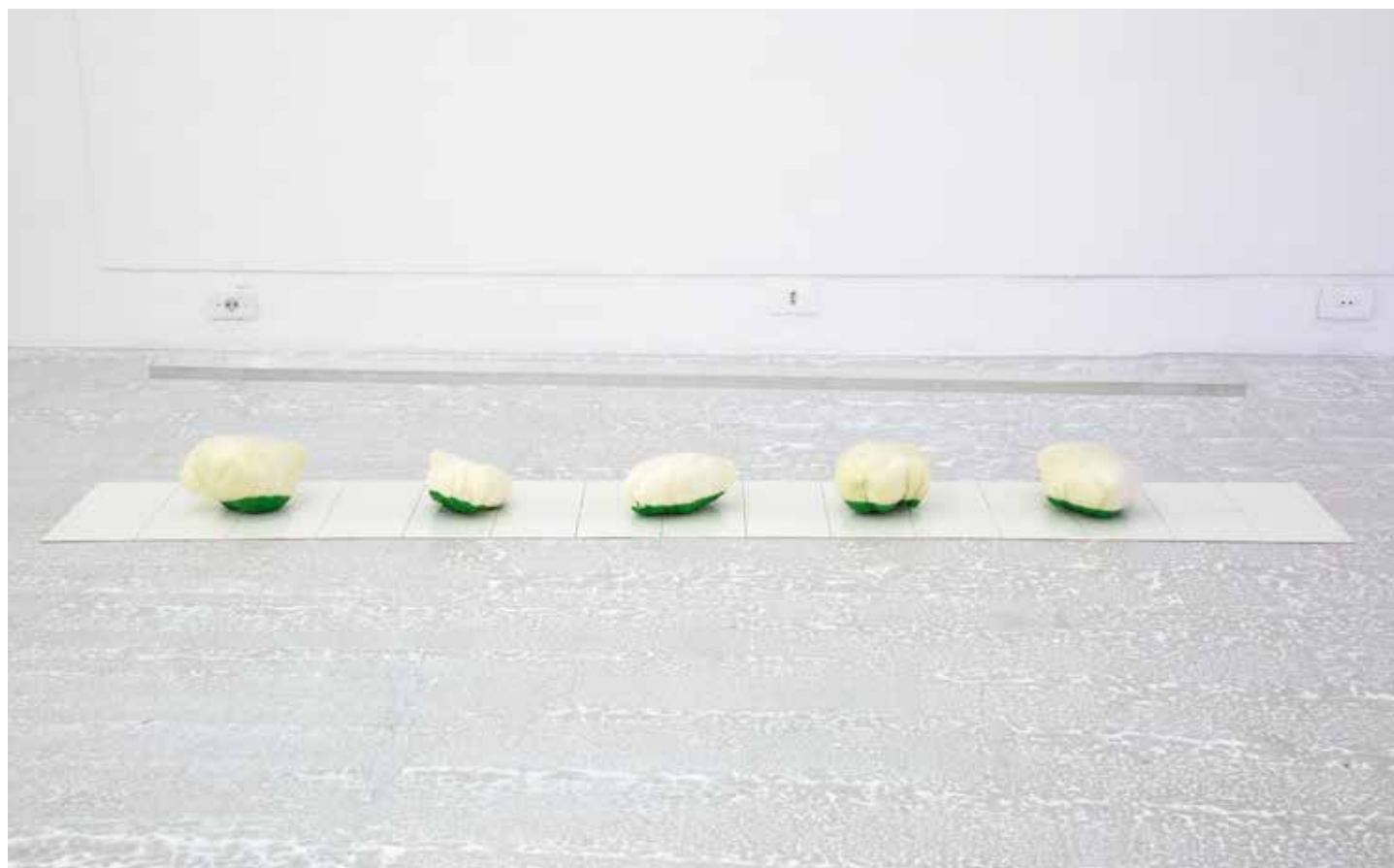
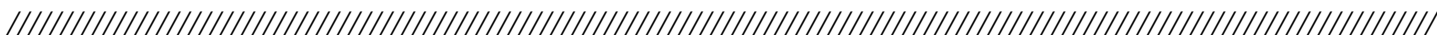
O primeiro trabalho, que conecta toda a instalação, é a pintura do chão. Produzida a partir do gotejamento de tinta látex branca, a obra se refere, não apenas ao gesto humano que imprime a individualidade, mas também ao sangramento de látex pela Seringueira. Além disso, através da criação de um ambiente branco, a artista traz a ideia de “salas limpas”, referindo-se a ambientes assépticos hospitalares – o hospital em Fordlândia foi o primeiro no Brasil a realizar um transplante de pele – como às salas limpas, onde micro componentes eletrônicos para computadores e telefones estão montadas e são fabricados, e também à produção de produtos de látex utilizados em ambientes livre de bactérias, tais como luvas cirúrgicas e preservativos.

*Elena Bajo creates the exhibition «Isle of Innocence», an installation with a window case character, composed of seven works: an environment to be experienced from a distance by the observer.*

*The first work, which links the entire installation, is the floor painting. Produced by the dripping of white latex paint, the work refers not only to the human gesture that imprints the individuality, but also to the latex bleeding from the Seringueira tree. Furthermore, by creating a white environment, the artist brings in the idea of “clean rooms”, referring to aseptic environments – the hospital in Fordlândia was the first one in Brazil where a skin transplant was conducted – such as the clean rooms where micro electronic components for computers and phones are assembled and manufactured and also to the production of latex products used in bacteria absent environments, such as surgical gloves and condoms.*

*In the right corner of the installation, lies a work made up of ceramic and rubber molds used in the*





Elena Bajo, *Isle of Innocence 6*, 2015. Acrylic on polyurethane, ceramic, aluminium and nylon. 232 x 31 x 30(h) cm.

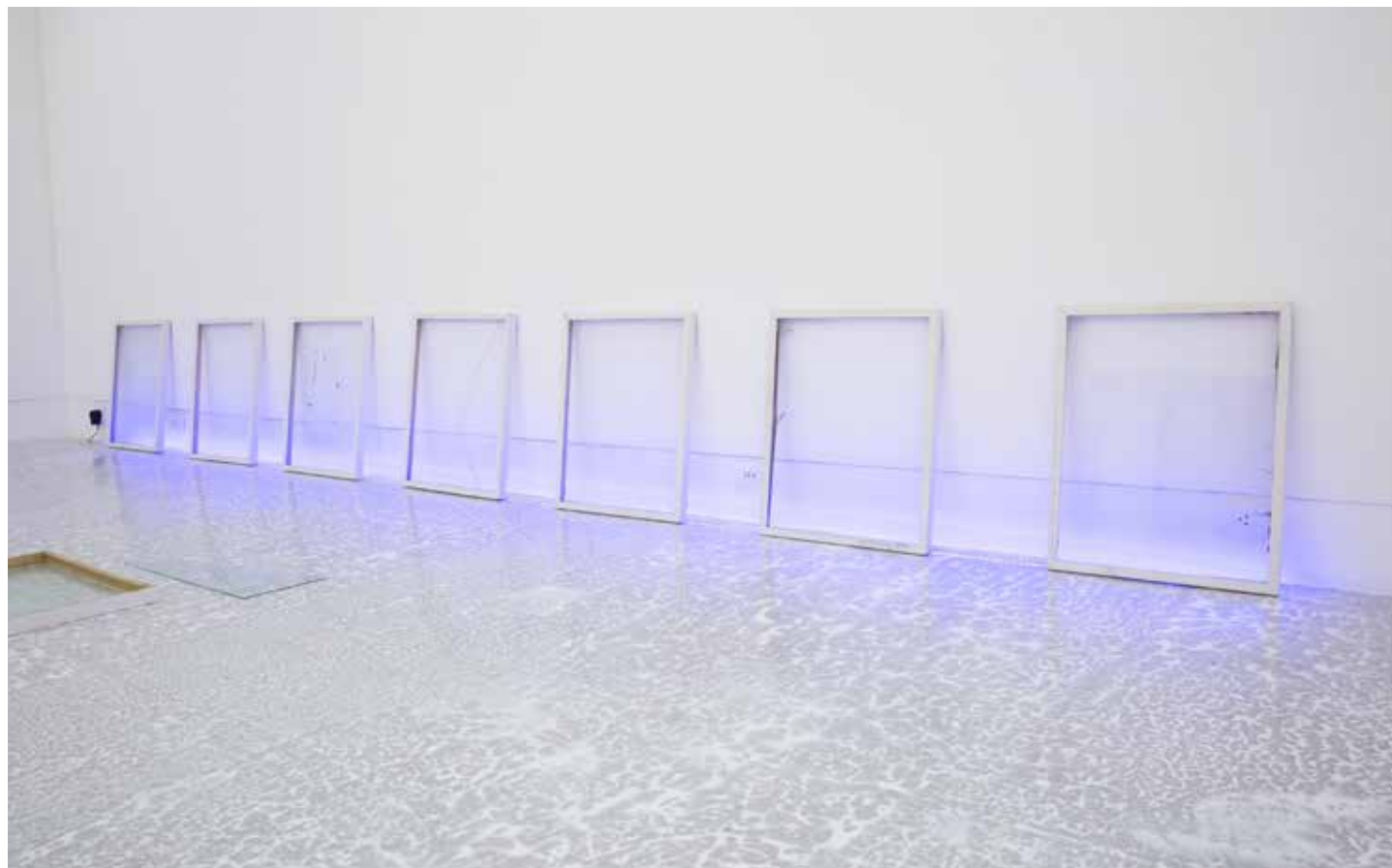
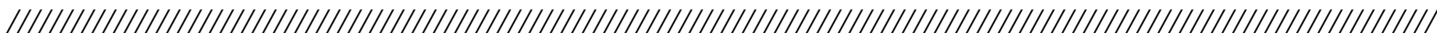
No canto direito da instalação, encontra-se uma obra composta por moldes de cerâmica e borracha utilizados na fabricação de luvas cirúrgicas – um foi produzido em massa e outro manufaturado individualmente – que também sugerem as mãos dos trabalhadores, partes humanas tornando-se partes das máquinas e também produtos, suas vidas e suas individualidades. Mais perto do centro, na parte frontal, há uma série de restos de moldes artísticos feitos de látex trazidos da oficina de um artesão, onde o sistema de produção é individualizado, feito um a um, e oposto à produção em massa. Atrás desta obra, a artista fez uma montagem com materiais de plástico e látex artificial, apontando para a falta de consciência e atitude irresponsável do ato de substituir a produção de látex natural por aquele produzido artificialmente, que é altamente poluente.

Na parte de trás do espaço, encostada na parede, há uma série de sete molduras brancas de madeira usadas com vidro, mas vazias, sem nenhuma imagem. Elas são iluminadas e ligadas por uma

*manufacture of surgical gloves – one has been mass produced and the other individually crafted – that also suggests the hands of the workers, human parts becoming machine parts and also products, their lives, and individualities. Closer to the center, in the front, there are a number of left-overs from artistic molds made in latex brought from the workshop of a craftsman, where the production system is individualized, made one by one, and opposite to mass production. Behind this artwork, the artist made an assemblage with plastic materials and artificial latex, pointing to the lack of awareness and irresponsible attitude when replacing the production of natural latex by the artificially produced one, which is highly pollutant.*

*In the back of the space, leaning on the wall, there is a series of seven used wooden white frames with glass, left empty, without any images. They are lit and connected by a blue LED strip, resembling computer screens. These frames can both refer to the disappearance of the individual in the material*





Elena Bajo, *Isle of Innocence 5*, 2015. Wood, glass and blue LED strip. 500 x 11 x 61(h) cm.

tira de LED azul, assemelhando-se a telas de computador. Estas molduras podem referir-se, tanto ao desaparecimento do indivíduo na linha de produção de trabalho material de antigas fábricas, ou ao trabalho imaterial realizado hoje em dia pelos usuários da Internet. No lado esquerdo da instalação, há um trabalho composto por objetos amorfos feitos de isopor – um derivado artificial de látex também altamente poluente – que, dispostos em cima de azulejos brancos e sob uma haste de metal suspensa, sugerem alguns dos processos de produção em uma fábrica fordista.

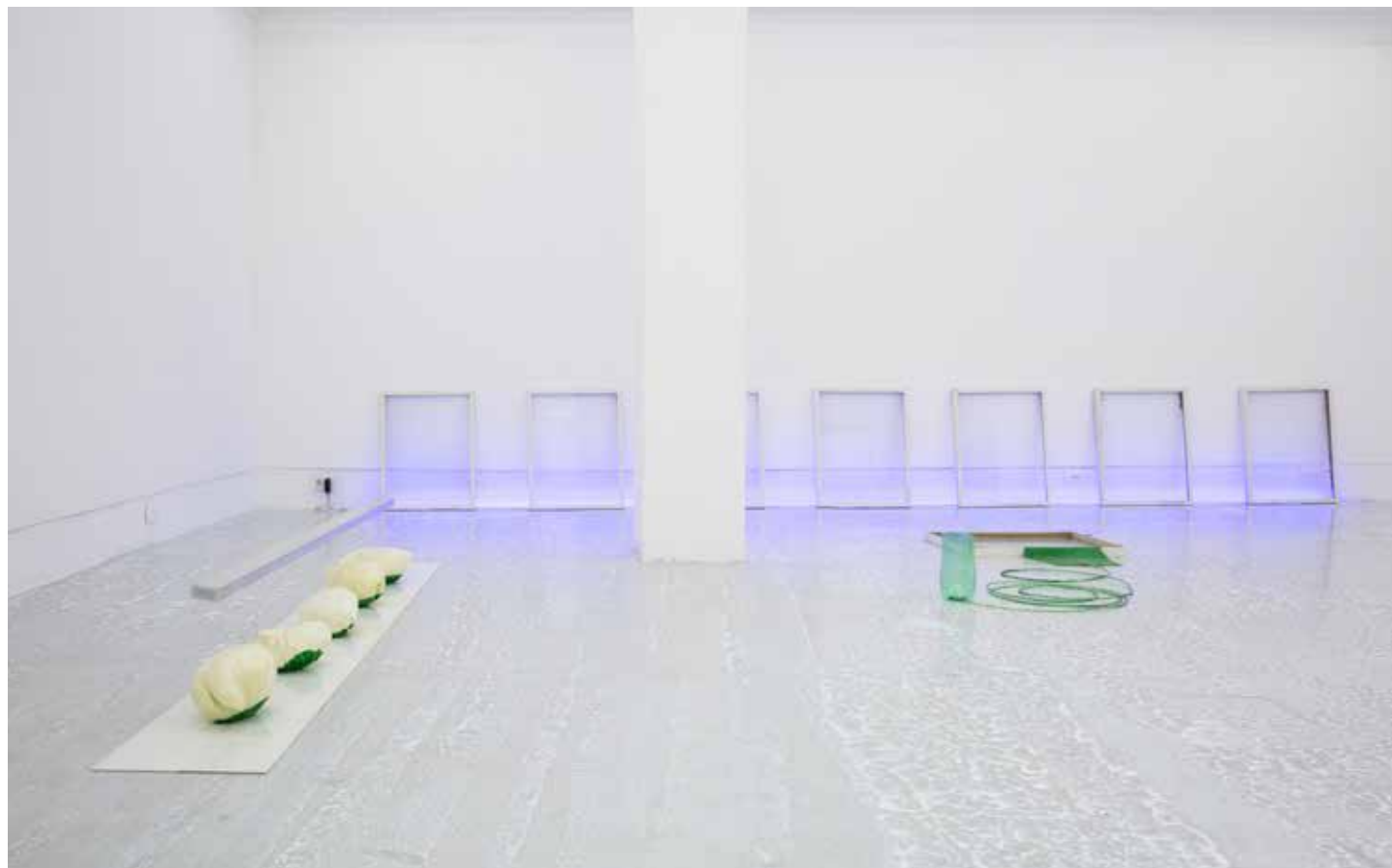
E por último mas não menos importante, fora da instalação principal, um letreiro de LED exhibe a frase “LOVE AND DO NOT MULTIPLY” (AME E NÃO MULTIPLIQUE), tirada do título de um livro escrito pela anarquista brasileira Maria Lacerda de Moura. Considerada uma das pioneiras do feminismo no Brasil no início do século XX, Maria Lacerda de Moura discutia o status das mulheres a partir da perspectiva da luta de classes e defendia grandes

*labor production line of former factories, or to the immaterial labor performed nowadays by Internet users. On the left side of the installation, there is a work composed of amorphous objects made of Styrofoam, an artificial derivative of latex also highly pollutant, which, arranged on top of white tiles and under a suspended metal rod, suggest some of the manufacturing processes in a Fordist factory.*

*And last but not least, right outside the main installation, a rolling text LED screen displays the sentence “LOVE AND DO NOT MULTIPLY,” taken from the title of a book by the Brazilian anarchist Maria Lacerda de Moura. Considered one of the pioneers of feminism in Brazil in the early twentieth century, Maria Lacerda de Moura discussed women status from the perspective of class struggle and defended big taboos of the time, such as the right to sexual pleasure and conscious motherhood. This work, as well as the title of the exhibition, point to the absurdity of the rules that Ford imposed to their workers. “Isle of Innocence” was a place in an*







Elena Bajo *«Isle of Innocence»*, 2015, vista da exposição / exhibition view

tabus da época, tais como o direito ao prazer sexual e a maternidade consciente. Esta obra, bem como o título da exposição, apontam para o quão absurdas eram as regras que Ford impunha a seus trabalhadores. “Isle of Innocence” era um lugar em uma ilha no rio Tapajós, a 8 milhas de Fordlândia, criado pelos trabalhadores da fábrica da Ford para escapar da proibição de Ford ao consumo de álcool e sexo. Era um local para a diversão noturna, onde eles podiam consumir bebidas alcoólicas na companhia de prostitutas vindas de Belém e Santarém. Da mesma forma, a artista reflete sobre a nossa realidade tecnológica de hoje, e se pergunta onde seria a nossa “Isle of Innocence”. Onde poderíamos tomar nossas próprias decisões de consumo, e não estar submetidos ao controle despercebido e vigilância que nos são impostos? Para Elena Bajo, desconectar é o caminho para não multiplicar.

*island in the Tapajós river, 8 miles from Fordlândia, created by the Ford factory workers to escape Ford prohibition on alcohol consumption and sex, for their nightlife amusement, where they could consume alcoholic beverages in the company of prostitutes coming from Belém and Santarém. Similarly, the artist reflects on our technological reality of today, and questions where is our “Isle of Innocence”. Where could we make our own consumption decisions, and not be subjected to the unnoticed control and surveillance imposed on us? For Elena Bajo, to disconnect is the way to not multiply.*





Elena Bajo «*Isle of Innocence*», 2015, vista da exposição / exhibition view

**Elena Bajo** (\*1976, Madri) vive e trabalha entre Berlim e Los Angeles. Entre as exposições em que apresentou seus trabalhos estão:

INDIVIDUAIS (Seleção): Elena Bajo | *Time is the Form of the Object*, ANNEX14 (2015), Zurique; Elena Bajo | *Timeless Considerations*, STACION Prishtina (2014), Kosovo; Elena Bajo | *The Absence of Work*, D+T Project Gallery (2014), Bruxelas; Elena Bajo | *An Arbitrary Issue*, García Galeria (2014), Madri, Elena Bajo | *The Factory of Forms*, Manifesta Parallel (2012), Genk / JVE Academie, Maastricht.

COLETIVAS (Seleção): *Mythologies*, 3rd Mardin Biennial (2015), Mardin, Turquia; *Joshua Treenial*, Joshua Tree, EUA; *If I can't dance to it, it's not my Revolution*, The Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College (2014), Philadelphia, EUA; *Ma Prochaine vie*, Pacific Design Center (2013), Los Angeles; *Uncommon Places: Reinventing the Everyday*, Extra City (2011), Antuérpia / ICI New York; *Love Letters to a Surrogate Stage II*, MUHKA (2011), Antuérpia.

**Elena Bajo** (\*1976, Madrid) lives and works between Berlin and Los Angeles. Among the exhibitions in which she presented her works are:

SOLO SHOWS: *Elena Bajo | Time is the Form of the Object*, ANNEX14 (2015), Zurich; *Elena Bajo | Timeless Considerations*, STACION Prishtina (2014), Kosovo; *Elena Bajo | The Absence of Work*, D+T Project Gallery (2014), Brussels; *Elena Bajo | An Arbitrary Issue*, García Galeria (2014), Madrid; *Elena Bajo | The Factory of Forms*, Manifesta Parallel (2012), Genk / JVE Academie, Maastricht.

GROUP SHOWS: *Mythologies*, 3rd Mardin Biennial (2015), Mardin, Turkey; *Joshua Treenial*, Joshua Tree, USA; *If I can't dance to it, it's not my Revolution*, The Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College (2014), Philadelphia, USA; *Ma Prochaine vie*, Pacific Design Center (2013), Los Angeles; *Uncommon Places: Reinventing the Everyday*, Extra City (2011), Antwerp / ICI New York; *Love Letters to a Surrogate Stage II*, MUHKA (2011), Antwerp.







### **Créditos / Credits**

Fotografia / *Photography*

Elena Bajo

Samuel Esteves

Capa / *Cover:*

Elena Bajo, *Isle of Innocence 2*, 2015.

Cortesía / *Courtesy:* Elena Bajo, D+T Project Gallery (Brussels), García Galería (Madrid), and annex14 (Zurich)

Texto / *Text*

Marina Coelho

Design gráfico /

*Graphic design*

Suzanne Lima

Agradecimentos especiais ao artista e produtor Pedro Torres.  
*/ Special thanks to artist and producer Pedro Torres.*

Apoio / *Supported by*



KUNSTHALLE São Paulo  
Rua dos Pinheiros, 411  
Pinheiros - 05422-010  
São Paulo - SP - Brazil  
+ 55 11 2339 8586

info@kunsthalesaopaulo.com  
kunsthalesaopaulo.com

