



MEU E/OU NOSSO: CAPACETE ENTRETENIMENTOS

Kamilla Nunes

Capacete Entretenimentos plataforma discursiva prática colaborativa espaços de arte

O artigo apresenta uma pesquisa sobre o Capacete Entretenimentos, um espaço de interlocução e intermediação, criado por Helmut Batista, na cidade do Rio de Janeiro, em 1998. O que se propõe no texto a seguir, Meu e/ou nosso, é uma reflexão sobre esse espaço a partir de uma perspectiva crítica e histórica. O que o Capacete se propõe a realizar, suas articulações, o seu por-em-contato – as proposições dos artistas para com a cidade, os deslocamentos, os programas de residência e de formação – implicam toda uma teoria; uma teoria que diz respeito ao viver junto, aos acercamentos.

MINE AND / OR OURS: CAPACETE ENTRETENIMENTOS | *The article presents a research about the Capacete Entretenimentos, a space of interlocution and intermediation, created by Helmut Batista, in the city of Rio de Janeiro, Brazil, in 1998. What is proposed in the following text, my and / or ours, is a reflection about this space from a critical and historical perspective. What the Capacete Entretenimentos intends to accomplish through its articulations, its contact with the artists' propositions towards the city, its displacements and the programs of residence and formation implies a whole theory.* | **Capacete Entretenimentos, discursive platform, collaborative practice, artist-run spaces.**

capacete é algo que começou em 1998. capacete foi um programa de residência para artistas e agora é um programa educativo (...) indefinido. capacete não é uma galeria, não é um centro cultural, não é um museu. capacete não é parede, capacete não é limite, capacete não é fronteira. capacete não é um território de submissão ao sistema da arte, é um território que não nega a existência desse sistema, mas que pensa os efeitos tóxicos desse sistema. brasil, de algum modo, não é o capacete. não é a suécia. não é organizado. nunca é completamente formalizado. não é programado. isto não é uma pergunta muito simples. não tenho ideia. eu não consigo dizer o que não é porque poderia ser qualquer coisa. é a arte no rio. é uma companhia de entretenimentos. capacete é um objeto que a gente usa pra proteger a cabeça. capacete é uma ópera situada no rio. é que nem uma porta, ou uma janela. é um trator, um ímã. um lugar para pensar. é um lugar que a gente faz artes e desenha. tem o potencial de ser o paraíso, mas também tem o potencial de ser um desastre. a vida pós-apocalíptica, pós-antropocena, depois do fim da eletricidade, da internet, da água.¹

Proposição de Lucas Sargentelli para Universidade de verão do Capacete Entretenimentos, Rio de Janeiro, sd, foto sd

“Pensamentos irracionais deveriam ser seguidos absoluta e logicamente” – essa é a quinta Sentença sobre Arte Conceitual de Sol LeWitt,² publicada pela primeira vez em 1969 e que poderia, deslocada de seu contexto, ser a primeira Sentença sobre Capacete Entretenimentos, um espaço movente criado em 1998, no Rio de Janeiro por Helmut Batista.³ Se há algo que pode ser dito sobre o Capacete, é que ele pôde inventar sua própria maneira de organização, criando condições mais fluidas de veiculação da arte e de artistas e propondo uma mudança de paradigma e de estrutura político-econômica no circuito artístico local e nacional.

O Capacete surgiu como ESPAÇO P, no Flamengo, onde aconteceram duas exposições individuais. No ano seguinte, seu nome foi alterado para Espaço Purplex, momento em que foi realizada a instalação *White Cue*, do artista Rubens Mano, no subsolo desocupado de um restaurante em Santa Teresa. Nesse momento, o Capacete já vinha desenhando o que se tornou, mais tarde, uma constante em seus projetos e também um meio de sobrevivência: a parceria com instituições e o deslocamento de suas atividades para lugares pouco convencionais, no que diz respeito ao desenvolvimento de projetos artísticos e curatoriais.

No mesmo ano, em setembro de 1999, o Espaço Purplex passou a se chamar CAPACETE ENTRETENIMENTOS. Com esse nome, o Capacete realizou projetos individuais de artistas como Marssares, no Aterro do Flamengo, e Tiago Carneiro da Cunha, na Fundação Progresso. Em 2000, o CAPACETE ENTRETENIMENTOS, junto com o AGORA: Agência de Organismos Artísticos,⁴ inaugurou o espaço AGORA/CAPACETE, localizado na Lapa, com a participação do grupo Chelpa Ferro, que apresentou a performance *A garagem do gabinete de Chico*. Durante dois anos foram realizadas diversas

ações, como mesas-redondas, exposições, *shows*, projeções de filmes, lançamentos de publicações etc., além do desenvolvimento de dois números da revista *item* e da construção de um *website*. Desfeita a parceria, o Capacete continuou como CAPACETE ENTRETENIMENTOS, nome que mantém até os dias atuais.

A insistência do Capacete em existir sem abrir mão de uma política do corpo, da hospitalidade⁵ e do “agenciamento como seu próprio conteúdo”, é uma qualidade que implica transmutações. A questão que surge é como o Capacete desloca sua atenção para o processo artístico e para o contexto social, político, econômico e afetivo do país. Só a partir do “como” poderemos observar o “sistema circulatório” desse espaço, sua proximidade com a cidade e seu foco em organizar, dinamizar e documentar a produção individual dos artistas.

O Capacete, nesse esquema, é uma das mais notáveis experiências do tipo no Brasil. Do ponto de vista do estudo sobre espaços autônomos, além de ser o mais antigo ainda em atividade, foi também uma referência para a criação de diversos outros espaços e projetos, de artistas, críticos, curadores etc. interessados em outros tipos de organização da arte e seus agentes. Certamente o Capacete abriu um leque de questões que não se referem apenas ao ambiente do Rio de Janeiro, mas da América Latina e do mundo.

Se a questão não é a “obra de arte”, mas o processo artístico, se não é o local ou o global, mas o pensamento global em prol de uma atuação local, se não é a “exposição” mas o café da manhã como “fórum central de convergências de ideias e trocas”, se não é o ateliê, mas a praia, então podemos considerar que a proposição do Capacete é a de constituir uma diversidade de proposições não centralizadas ou hierarquizadas. Brutal ou gradativo,

esse movimento (que não é apenas de deslocamento físico, mas intelectual e artístico) coloca em debate tanto os modelos de gestão dos espaços de arte quanto a precariedade de um sistema que subvaloriza o artista e seus processos de investigação, supervalorizando a “obra de arte” e as grandes exposições.

Por isso está em jogo a micropolítica. Ela irrompe entre nós. Nesses termos, a curadora argentina Teresa Riccardi compreende o Capacete como um “microestado”, um espaço que existe fisicamente, mas que, como uma fita de Moebius, possui um desdobramento temporal e pode estar em qualquer lugar do mundo. Reconhece que “a política desse microestado como movimento, multiplicado, oscilante dos serviços e do ócio em sua radicalidade mais extrema tem um objetivo: aproximar

os corpos uns dos outros”.⁶ A produção artística convencional não é o que interessa ao Capacete, o ponto em questão é seu funcionamento num contexto social. É o tempo de estabelecer conexões e desvios, de caminhar por uma trilha, de conhecer a cidade além do cartão-postal, da superfície, da aparência. Por isso seus programas de residência

são desenhados para refletir o caráter interdisciplinar das práticas estéticas contemporâneas, trabalhando com artistas e pensadores cujos esforços articulam o mundo teórico com apresentações artísticas em diversos formatos e dinâmicas, e para diferentes públicos.⁷

A noção de “residência” para o Capacete não se dá, portanto, em torno de um tempo de produção

Sede do Capacete Entretenimentos, Rio de Janeiro, sd, foto sd



de algo para algum lugar (museus, galerias, instituições de arte), mas de um tempo de reflexão sobre o lugar de atuação do artista e as infinitas possibilidades de reação que podem ser estabelecidas a partir do contexto em que se está inserido. O que se encontra em toda parte nas publicações do Capacete é que o processo não é o caminho pelo qual se chega a algum lugar, é o próprio lugar. A partir disso, é fácil perceber como se dá a construção de seus programas, sejam os de residência, as escolas, as universidades de verão, o jornal, as unidades móveis, as festas, os almoços, as clínicas, entre outros tantos.

Para Helmut Batista, as questões conceituais surgem à medida que as condições do entorno são aprimoradas, tomando como base uma vivência real, e não o contrário. Por isso os programas e projetos do Capacete acabam por surgir por meio do corpo a corpo, do *tête à tête*. Por isso também o Capacete não pode ser desvinculado da figura do seu gestor, um personagem que se apresenta sempre como alguém que gostava de ópera. Mas talvez a melhor definição já feita sobre o Helmut/Capacete seja do artista Jorge Menna Barreto, em forma de pergunta ao próprio Helmut, no *Livro para responder*,⁸ ao fazer uma analogia entre Helmut e Helmut:

quando um motocoy veste seu capacete, por exemplo, oculta-se a face e ele se dilui em uma identidade que é coletiva, em que predomina a voz do bando. Como você entende a pulsão por estar "por trás da cena", gozando de certa invisibilidade, na posição de um diretor de cena, talvez, ou na de um autor que esvazia de sentido uma face individual autoral e coletiva o seu gesto?

O título deste texto, *Meu e/ou nosso*, coloca em contexto a concepção do Capacete, na qual a

atenção ao coletivo e à compreensão concomitante aos processos artísticos individuais configuram um modo de estar no mundo, de se relacionar com o meio. Não parece haver necessidade de formalidades, de institucionalização do gesto ou da arte, embora ambas estejam, sempre, implicadas no fazer artístico ou na gestão de um espaço de arte. Ocultar, nesse caso, não significa neutralizar, e por isso a importância da aproximação entre Helmut e o Capacete: um é reflexo do outro. E por isso, também, *con(fundem-se)*.

Em seu décimo aniversário, o Capacete lançou o *Livro para ler – 10 anos de Capacete*.⁹ Logo no início do prólogo, Helmut diz o seguinte:

Sempre me perguntei se catálogos, impressos para diferentes eventos da esfera da arte/cultura, despertam sincera curiosidade e são realmente lidos, se realmente há algum interesse do leitor e se há outra necessidade além da simples produção, documentação, legitimação e projeção de atividades e carreiras.

Essa pergunta, embora pareça simples e ingênua, reflete o modo de agir e pensar do Helmut/Capacete. Um problema que diz respeito a todos nós e que, pelas circunstâncias, mostra perfeitamente as implicações do Capacete na sociedade, no que diz respeito a sua constante expansão enquanto plataforma de troca, produção, formação e veiculação da/em arte.

Se há uma real preocupação em "organizar, dinamizar e documentar a produção individual dos artistas", perguntar-se como essa produção poderá chegar até a sociedade, poderá ser vista e/ou lida, é questão fundamental. O Capacete é movente porque suas proposições não se dão apenas num espaço físico determinado, mas porque a ingerência de outros tipos de deslocamentos sempre foi seu lugar de ação e reflexão. Um

problema próximo diz respeito também ao conteúdo: é o lugar atribuído à percepção do entorno, às relações que se estabelecem no encontro, na escrita, no constante compartilhamento de experiências e nas colaborações estabelecidas com outros espaços, projetos e instituições.

Em outras palavras, agenciar significa friccionar, tensionar e criar lugares de embate para que se possa admitir a pluralidade de grupos e interesses. “O Capacete parte do princípio de que os momentos mais importantes acontecem nos “entre-espaços” e “entre-tempos” e de forma flutuante e instável e, portanto, de forma imprevisível e incontrolável”.¹⁰ Tocamos o ponto que me parece cada vez mais importante: delinear, a partir de um espaço autônomo – e portanto não governamental e sem fins lucrativos –, uma organização política real e afetiva. A razão de ser dessa reação aos formatos dominantes de espaços de/para arte é permanecer em constante processo de construção e invenção, processos esses que implicam um olhar mais atento e contestatório para o estado das coisas, a fim de conciliar o poder criativo do indivíduo com o impulso imaginativo da sociedade.

Essa questão requer considerar a análise da organização interna do Capacete. Contraditoriamente, se por um lado Helmut é Capacete, e Capacete é Helmut, por outro, o Capacete foi construído a partir de uma rede de profissionais que participou ativamente da elaboração e realização de seus programas. Essa informação ganha peso uma vez que o próprio *site* do espaço apresenta, no *link* “Quem somos”, uma lista de pouco mais de cem nomes, localizados logo abaixo da frase: “O CAPACETE existe através de todos profissionais que por ele passaram nos 16 anos de existência entre 1998 e 2014”.

A organização do Capacete se pretende móvel, e sua mobilidade está ligada aos esforços da classe artística em manter ativo um espaço para criação e dispersão. Para Marcelo Expósito, artista e ativista político espanhol, é preciso haver uma flexibilização do entendimento da prática artística e, por conseguinte, da prática de arte. Pode-se dizer, por exemplo, que o Capacete Entretenimentos, considerando todo o dito, assimila a prática artística em seus modos de organização. Para usar uma fala de Expósito,

se pensarmos justamente a prática da arte como a invenção de modos de organização, de modos de organizar a produção e a cooperação social... Aí temos uma chave.¹¹ Ainda de acordo com ele, não estamos produzindo um objeto, não estamos produzindo uma coisa tangível, estamos produzindo tangíveis e intangíveis.

Há uma certa dificuldade em juntar as peças do quebra cabeça que conforma o Capacete Entretenimentos, quando não se está participando ativamente do espaço. E há razões para isso. Uma delas é que o Capacete, por priorizar a documentação do trabalho dos artistas que por ali passam, acaba por deixar de lado a sistematização de sua própria história. Significa dizer que sua história, como a da maioria dos artistas e instituições do país, exercita-se no dinamismo da oralidade, longe da sistematização linear da escrita. Outra é que talvez sequer haja interesse para isso, pelo simples fato de que o Capacete é um espaço *in progress* e que, e isso é apenas uma hipótese, ele seja para Helmut o que a Merzbau foi para Kurt Schwitters.¹²

Para o Capacete, a espontaneidade constitui uma experiência imediata, para em seguida ser adquirida enquanto consciência da experiência vivida. Ele se encontra nesse “espaço-tempo” construído a

partir das relações afetivas e políticas que se travam entre um país e outro, uma cultura e outra, um artista e outro, uma praia e outra, uma caipirinha e outra. De certa maneira, o Capacete não tem lugar próprio, ele é o próprio lugar que se move pelo mundo. É como uma embarcação, que de porto em porto vai recebendo novos tripulantes e deixando com que outros possam pisar terra firme. Se é que podemos chamar de “firme” essa terra, já tão movediça e inconstante.

Quanto mais se esgotam os dispositivos que têm por função “organizar” a produção artística e intelectual, e estou falando de um esgotamento de formatos e padrões (bienais, cubo branco, feiras, universidades etc.), maior é a necessidade de quebrar a forma, ou a fôrma, e escapar ao movimento. E para isso é imprescindível que se esteja em constante diálogo com as necessidades dos artistas e da sociedade. Talvez por isso, para quebrar a rigidez do sistema que o circunda, o Capacete confunde espaços e funções: o artista se confunde com o editor, o cozinheiro com o visitante, o gestor com o curador, o interlocutor com o copropositor, o *performer* com o turista; a escola com o ateliê, a cozinha com o *home office*, a praia com o escritório, a festa com reunião de trabalho, o processo artístico com lazer, o banho de cachoeira com a pesquisa de campo.

Compreender o Capacete como prática artística é considerar que grande parte de suas ações é construída e realizada por artistas. Isso faz com que um programa não seja só um programa, ou uma viagem uma viagem, ou um livro um livro, ou uma festa uma festa (“é muito importante fazer festas”).¹³ Há uma inversão de perspectiva, um modo de elaborar e compartilhar que se assemelha mais a um trabalho de arte, do que a uma organização institucional propriamente dita. Se considerarmos cada uma das edições do *Jornal Capacete*¹⁴, ou a

participação do Capacete Entretenimentos na 28ª e 29ª Bienais de São Paulo, ou o projeto Road: residência móvel, ou ainda as Bancas nº1 e nº2,¹⁵ fica fácil constatar a hibridização entre “espaço autônomo”, “trabalho de arte”, “prática artística”, “espaço editorial” etc. Isso se dá porque Helmut trabalha não apenas em parceria, mas em coautoria com outros artistas. O meu e/ou nosso, aqui, mais uma vez.

Uma das características de espaços como o Capacete é que são provisórios. Mas não o são apenas porque possuem uma curta existência temporal, e sim porque estão constantemente se reinventando. Sendo mais fluidos, sem tantas amarras institucionais e burocráticas, eles conseguem seguir com mais agilidade o fluxo de transformação do meio artístico, atendendo de pronto projetos e artistas cuja obra é o próprio processo de investigação, dentro das arestas que delimitam seus interesses, linguagens e desejos. Como exemplo, o “espaço editorial” do Capacete, nesse caso o *Jornal Capacete*, os catálogos, livros e múltiplos

*são meios de veiculação de arte, seja como registro da produção dos artistas, críticos e pesquisadores envolvidos nos programas do Capacete ou como trabalhos de artistas que compreendem este suporte como um espaço de exposição.*¹⁶

No texto *¿Puede todo ser provisorio?*, transcrito a partir de uma palestra a convite do Proyecto Trama em 2001, o curador Charles Esche pergunta ao público:

*quando dizemos provisório nos referimos a um tipo de resistência ou de diferença ao desenvolvimento institucional atual, ou a uma maneira mais rápida de distribuir e de discutir a arte? Pode o provisório fornecer o princípio alternativo estrutural através do qual as coisas se modifiquem?*¹⁷



Jornais Capacete Entretenimentos, 2017, Florianópolis foto Kamilla Nunes

Pode ser que certas instituições tenham se tornado ferros-velhos exatamente porque ignoraram que o provisório é permanente. Ou deveria ser. Já não há como desconsiderar a velocidade das mudanças de paradigmas que estamos vivendo, de paradigmas políticos, sobretudo.

Para Esche, pensar o termo “provisório” como uma ferramenta, possibilita uma “autocrítica institucional”. E

é útil porque se refere ao tempo mais que ao espaço e à contínua divisão do tempo em unidades não específicas durante as quais as instituições podem adotar diferentes personalidades, diferentes identidades para artistas e para seu público.

Este é o desafio que o Capacete vêm enfrentando há 19 anos: manter-se provisório e contestatório, sem se conformar em um estereótipo, ou se tornar um modelo de espaço viciado e petrificado.

Em seus esforços por encontrar esse lugar de “autocrítica institucional”, o Capacete passou a incorporar a comunidade que o circunda, a artística e a do bairro, criando projetos que combinam formas experimentais de ensino e incluindo a educação como eixo fundamental de seus programas. Se o espaço editorial do Capacete é organizado em colaboração com artistas e outros agentes do pensamento crítico, e “expressa seu engajamento a médio e longo prazo com os profissionais residentes, seus projetos de pesquisa e a produção de



Oficina de Suely Rolnik na Universidade de verão do Capacete Entretenimentos, Rio de Janeiro, sd, foto sd

conhecimento, seu espaço educacional”, enfim, aponta para a criação de um espaço de reinvenção da vida cotidiana.

Ainda que possua escolas e universidades de verão, o Capacete não responde a um modelo acadêmico, mas antes a um espaço laboral de investigação e desenvolvimento de projetos individuais e coletivos, artísticos e/ou comunitários. Esses três espaços portanto, o educacional, o de residência e o editorial são as principais artérias do Capacete; são elas que se ramificam e consolidam redes de conexão entre artistas de diversas regiões do mundo e destes com o público. O ponto em questão é que nenhum desses “espaços” existem separadamente. Quando observados atentamente, percebe-se que estão totalmente embebidos uns nos outros. Para entendermos o Capacete Entretenimentos, precisamos tomar como ponto de partida o meu e/ou nosso sempre presente na fala de Helmut e que implica uma atividade mais política que meramente teórica, e baseia-se na necessidade de ver as coisas não apenas do próprio ponto de vista, mas também na perspectiva de todos aqueles que porventura estejam presentes.

NOTAS

1 Transcrição de fragmentos do vídeo de campanha de financiamento coletivo para o programa artístico e educacional de 2016, do Capacete Entretenimentos. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/2058335054/brazilian-artists-at-capacete?lang=de>. Acesso em 14 de junho de 2016.

2 Cotrim, Cecília; Ferreira, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009: 205.

3 Helmut Batista (Rio de Janeiro, 1964) estudou ópera na Esat e trabalhou na Ópera de Vienna. Em 1998 fundou o Capacete Entretenimentos. Como artista, até 1997, expôs na Gallery Schipper, Air de Paris, Massimo de Carlo, Von Senger entre outras. Em 2013 curou e organizou uma mostra no Portikus em Frankfurt.

4 AGORA – Agência de Organismos Artísticos (Rio de Janeiro, 1999-2003). Em agosto de 1999, Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum se uniram para criar o AGORA, cujas atividades envolveram colóquios, seminários e exposições. As atividades da agência foram precedidas por uma série de realizações coletivas, iniciadas em 1988, com a criação do Visorama, grupo de discussão de questões modernas e contemporâneas em arte.

5 No texto *Entre fronteiras impingidas e cidades afet(u)adas*, publicado em *Livro para ler: 10 anos de Capacete*, Marcia Ferran discorre sobre a noção de hospitalidade e o Capacete Entretenimentos.

6 Batista, Helmut (org.). *Livro para ler: 10 anos de capacete*. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2008: 36.

7 Disponível em: <http://capacete.org/>. Acessado em: 9 jan. 2017.

8 Ayerbe, Julia; Barreto, Jorge Menna; Batista, Helmut; Lanari, Mariana; Schwafaty, Beto (Org.). *Livro para Responder*. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2012.

9 Batista, op. cit.: 11.

10 Texto de Helmut Batista "quem-somos-2010.pdf" enviado por e-mail em 2013.

11 Frankowicz, Marcos (Org.). *Si, tiene en portugués*. São Paulo: Funarte, 2015, v. 1: 42.

12 A Merzbau (Coluna Merz) teve início em 1920 e durou 13 anos, até ser destruída durante a guerra, em 1943. Foi criada pelo escritor, poeta, *performer* e tipógrafo Kurt Schwitters, um artista refugiado que se autodenominava "Merz". Schwitters se apropriava de coisas encontradas para construir a Merzbau, sempre de dentro para fora. Composta por grutas, vales, depressões e superfícies justapostas, havia na Merzbau uma noção de casa dentro da casa, de psicoarquitetura – reconstruir por meio dos cacos (dadaísmo), em que estão presentes lembranças de toda a vida do artista. O espaço se tornou o trabalho, e o artista, o espaço. Schwitters era a parte mais importante da Merzbau: seu conceito de obra não incluía apenas todos os tipos de arte que deviam ser reunidos na "obra de arte Merz completa", mas também sua própria pessoa.

13 Navarro, Santiago García. (Org.). *El pez, la bicicleta y la maquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y Caribe*. Buenos Aires: Fund. Proa, 2005, p. 33.

14 "O Jornal Capacete nasceu em 2001, denominado Planeta Capacete. Com tiragem de 5.000 exemplares, distribuído gratuitamente para várias regiões do país, o Planeta Capacete, em todo o seu período de existência (2001-2004), teve sempre como norma convidar artistas para projetar cada número publicado. Cada artista

convidado tinha, portanto, a liberdade de criar o periódico da forma que melhor lhe conviesse: o formato e até mesmo, se assim o desejasse, interferir no corpo editorial. A única limitação era o material, que deveria ser de baixo custo, possibilitando uma grande tiragem, assegurando dessa forma uma maior distribuição no processo de sua circulação". Melim, Regina. *Revista: Estudio, Artistas Sobre outras Obras*, ano 1, n. 1, Lisboa, 2010.

15 Em 2002, convidado a participar da edição da 25ª Bienal de São Paulo, Helmut Batista convidou dois artistas para dividir essa experiência com a galeria ou escritório móvel A Banca: a francesa Marie-Ange Guilleminot e o brasileiro Marssares.

16 Melim, Regina. (Org.). *¿Hay en portugués?* 5. Florianópolis: Editora par(ent)esis, 2016.

17 Banchemo, Irene; Fontes Claudia; Ziccarello, Pablo. (Org.). *La sociedade imaginada: desde el arte contemporâneo en Argentina*. Buenos Aires: Proyecto Trama, 2002: 84.

Kamilla Nunes é artista e curadora independente, mestre e doutoranda no Programa de Pós-Graduação do Ceart/Udesc, graduada em artes plásticas pela mesma universidade (2010). É gestora do Espaço Embarcação, em Florianópolis e atualmente pesquisa sobre espaços de arte criados por artistas. Foi curadora do Espaço Cultural O Sítio (2015) e diretora do Instituto Meyer Filho (2010 a 2017). Foi integrante do grupo de curadoria de Frestas Trienal de Artes (Sesc, 2014, Sorocaba) e idealizadora da Rede Artería em parceria com o artista Bruno Vilela (arteria.art.br). É autora do livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013).