Fernanda Galvão

Lyse de Quillacq

Originaire de São Paulo (Brésil), Fernanda Galvão (née en 1994) est diplômée d'un bachelor en arts visuels de la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

Elle est arrivée à Paris en 2023 pour une résidence artistique de six mois – obtenue comme prix décerné par l'établissement où elle a fait ses études (la FAAP) – à la Cité internationale des arts, et est aujourd'hui installée à POUSH (Aubervilliers).

Sa pratique, principalement tournée vers la peinture mais explorant aussi le film, l'installation et la sculpture, puise sa source dans le rapport au paysage et à la nature, ainsi que dans des références de science-fiction – littéraires comme cinématographiques.

Elle mène, depuis, une carrière internationale, avec des expositions personnelles et collectives présentées au Brésil, en Corée du Sud, en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis. Elle est représentée par la Galerie Barbara Thumm (Berlin) et la Casa Triângulo (Brésil).

13 Portrait de l'artiste, 2024

Fernanda Galvão

L'atelier de Fernanda Galvão est un foisonnement fertile de couleurs et de matériaux. Il se reflète dans les tubes de peinture à l'huile éparpillés sur une table, les aquarelles amassées dans des tiroirs, les pastels secs, les bâtons de peinture à l'huile, et les pots de pigments posés çà et là... jusque sur le sol constellé de taches vives. Un environnement éclectique qui témoigne du feu créatif qui anime l'artiste.

Si les œuvres prennent vie, c'est parce qu'elles se transforment et bougent en permanence. Elles insufflent un mouvement que l'artiste suit et amplifie en le soulignant de couleurs fortes. Galvão voit la vie partout autour d'elle : les éléments deviennent des personnages, une plante un sujet à part entière ; même les formes abstraites finissent par trouver une âme et raconter des histoires.

14 *Electric Dream*, installation, film de 3'41" en boucle, téléviseur et sable rose, dimensions variables, 2019-2023

15 *Bacia de Hellas*, charbon de bois, pastel sec, barre d'huile et huile sur toile, 84 x 126 cm, 2020 →

La première œuvre que vous avez présentée dans un musée était une installation monochrome rose fuchsia. Pourquoi avez-vous choisi cette couleur si intense ?

Cette installation s'appelle *Electric Dream* (2019), il s'agit d'un film que j'ai réalisé dans un studio en fond vert avec un lapin et des tonnes de sable rose. Ce film était diffusé sur une télévision plantée dans une montagne de sable, elle aussi rose. J'ai présenté cette œuvre pour la première fois au Museu de Arte de Ribeirão Preto, au Brésil. Elle a ensuite été acquise par le musée et a reçu le prix d'acquisition, ce qui a donné lieu à ma première exposition personnelle là-bas, l'année suivante.

Il faut savoir que j'ai eu deux cancers dans ma jeunesse, un à 15 ans et un à 17 ans. Plus tard, lorsque je faisais mes études d'art à la Fundação Armando Alvares Penteado, je me suis vraiment intéressée au comportement des cellules cancéreuses. Je souhaitais comprendre ce qui s'était passé en moi et dans mon corps. J'ai donc puisé dans ce sujet pour nourrir ma réflexion artistique. J'ai commencé à mener des recherches en lisant des ouvrages de cytologie (étude des cellules vivantes au microscope) et sur le corps humain.

Je crois que c'est à ce moment-là que tout a vraiment changé, notamment parce qu'à cette période, un ami pathologiste m'a montré chez lui, au microscope, des cellules cancéreuses qu'il devait classifier.

De façon à pouvoir être étudiées, les cellules étaient plongées dans un pigment rose-violet vif qui leur apportait du contraste. Je me souviens à quel point, rien qu'en observant leurs motifs, je pouvais facilement catégoriser et comprendre ce que signifiaient leurs taches. Cela m'a fascinée et j'ai commencé une grande série de peintures et de dessins sur ce sujet.

L'observation des structures des cellules, à l'échelle microscopique, m'a fait réaliser que ce qui est à l'intérieur de nous est semblable aux formes naturelles qui se trouvent à l'extérieur de nous. Ce changement de perception m'a permis de voir de la beauté dans ces cellules malades et de comprendre à quel point tout cela fait partie de la vie elle-même. J'ai aussi fait un lien entre ces cellules, les planètes et l'univers : des instruments que nous utilisons pour les observer – microscope ou télescope – jusqu'aux motifs qui apparaissent sur l'image. Comme si chaque petite tache pouvait contenir un univers tout entier...

Cela m'a également appris que la couleur pouvait devenir un révélateur, parce que sans elle, les cellules ne pourraient être vues dans tous leurs détails. En référence au pigment qui était utilisé pour les teinter, j'ai voulu travailler autour d'un rose tellement rose qu'il semblerait toxique.

La conséquence est que je me suis retrouvée, à la suite de cela, quelque peu cantonnée à l'univers du rose. Pour en sortir, à partir de 2020, j'ai commencé à produire des œuvres avec différentes couleurs, et à explorer différents matériaux – comme le pastel sec, le bâton d'huile, etc.

À cette époque, je vivais à Bragança Paulista, dans l'arrière-pays de São Paulo, près d'un barrage, où toute la terre alentour était vraiment rouge et donnait cette sensation de terre chaude. Cela a beaucoup influencé mes palettes, comme si tout était teinté de différentes nuances de terre rougeâtre. On peut le voir dans les tableaux *Dinossaurinho* (2020), et *Bacia de Hellas* (2020), nommé d'après un lieu situé sur Mars, formé par une collision au sein du système solaire.

16 *Embaúba of the Galaxy*, charbon de bois, pastel sec, barre d'huile et huile sur toile de lin, diptyque, 205,5 x 291 cm, 2025

Justement, travaillez-vous par séries, celles-ci sont-elles définies par les palettes que vous utilisez ?

Je classe mes œuvres par mondes et par univers. Cela est lié aux atmosphères de mes palettes. Certaines toiles sont connectées par une énergie similaire même si elles ont été créées à des moments différents.

Une forme peut apparaître dans une toile et réapparaître dans une autre, parfois en se transformant légèrement. C'est ainsi que se forme mon vocabulaire pictural.

Par exemple, lors d'une résidence à Joshua Tree, j'étais vraiment fascinée par les veines de quartz dans les roches. Ce sont de grosses fissures, très présentes là-bas, qui se remplissent de cristaux de quartz : on aurait dit des dents. C'est un motif qui est revenu de façon indépendante et à travers différentes formes selon l'atmosphère des œuvres. La première fois qu'il est apparu, c'était dans l'œuvre *Desert Vein* (2023), il est ensuite revenu sous forme d'arbre dans *Embauba of the Galaxy* (2025), puis est devenu un serpent dans *Yellow Force* (2025).

Depuis, le motif du serpent revient régulièrement. Je viens de terminer la lecture de *The Cosmic Serpent* écrit par Jeremy Narby. Ce livre parle des chamans qui voient les codes de la nature, ce qui leur permet de trouver les recettes si précises et complexes de leurs remèdes, et du lien de ces remèdes avec l'ADN. Cet animal est une figure symbolique qui est représentée dans de nombreuses cosmologies à travers l'histoire de l'humanité. Même la forme de l'ADN est très proche de celle du serpent. C'est un livre incroyable qui a eu beaucoup d'écho en moi.

Dans votre atelier, je vois des toiles posées au sol avec des petites flaques d'eau colorées. Est-ce une des étapes de votre processus créatif ?

Comme il est très difficile pour moi de créer à partir d'une toile blanche, je laisse un mélange d'aléatoire et d'heureux hasards intervenir en premier. Parfois je commence en essuyant mes mains tachées de peinture sur la toile, ou en la posant à même le sol.

Sur une toile mouillée posée au sol, je jette des pigments et des solvants. Ils vont adhérer à la peinture qui agit comme un fixatif. Les solvants vont se concentrer en un ou plusieurs endroits de la toile. Et pour que les pigments s'étalent et se mélangent, je donne un petit coup ou soulève légèrement la toile. Je peux aussi mettre un ventilateur à proximité pour induire un mouvement.

Petit à petit les solvants s'évaporent – cela peut prendre beaucoup de temps en hiver – ce qui révèle des formes plus ou moins abstraites. C'est toujours un mystère de comprendre pourquoi et comment certains motifs ou textures apparaissent. Parfois je peux m'absenter et à mon retour, constater que les couleurs ont complètement changé.

C'est sur cette base que commence ma deuxième phase de création. Là, je vais entrer en négociation avec la toile, afin de déterminer ce qui va rester, ce que je vais effacer et ce que je vais mettre en avant. À cette étape, j'ai plus de contrôle, je compose autour du hasard qui s'est produit juste avant, et j'appose mes choix de formes et de couleurs.

Une forme peut apparaître très clairement et je vais savoir immédiatement que je vais travailler autour d'elle. Mon regard a une façon de fonctionner qui identifie des formes familières dans les formes abstraites – et je m'amuse à travailler autour de celles-ci. C'est un peu comme observer les nuages et trouver à quoi ils peuvent ressembler. Je peux voir des personnages apparaître : une baleine, une méduse, des serpents, des œufs aussi très souvent... et si je ne les vois pas, on me les fait remarquer.

Certaines formes qui apparaissent dans vos œuvres sont le fruit du hasard, mais vous semblez choisir consciemment les couleurs que vous allez apposer sur le support.

Le choix des couleurs est très important et instinctif. J'aime surtout créer des palettes que je n'ai pas encore explorées et que je ne maîtrise pas. Si je commence à connaître une palette, cela devient ennuyeux pour moi. Je ne suis pas toujours les règles de la théorie des couleurs, et j'essaie d'assembler des coloris qui ne sont pas spécialement censés bien se marier.

Lorsque j'en suis à la première étape de création, j'aime aussi m'imposer de la contrainte pour plus tard et utiliser des textures autour desquelles il sera plus difficile de travailler : je mêle ainsi de l'huile, du pastel, du charbon... Les textures ont autant de pouvoir sur notre rétine que les couleurs. On parle d'ailleurs de vision haptique, où les yeux explorent les textures comme s'ils les touchaient. Je mêle aussi des couleurs mates et irisées qui vont donner du rythme, de la profondeur et des textures à l'œuvre.

Je peux aussi associer volumes et couleurs. Pour mon solo-show « serpent serpent Snake » à la Galerie Barbara Thumm (mars – avril 2026), sous le commissariat de Margaux Knight, j'ai présenté des œuvres incurvées parmi lesquelles il était possible de circuler. Pour moi, il était plus logique que l'atmosphère soit chaleureuse au creux des œuvres : j'ai donc appliqué des couleurs plutôt chaudes à l'intérieur et des couleurs plus froides sur leur face extérieure.

Ma première impression a été de trouver vos œuvres colorées ; pourtant elles sont souvent dominées par une palette assez sombre. Est-ce que « coloré » doit rimer avec « vif » ?

En effet, j'ai recours à des couleurs foncées. Mes œuvres sont assez chargées car beaucoup de choses s'y passent et en même temps elles sont très apaisantes. Elles incarnent cette idée de trouver de l'harmonie dans le chaos, ou de l'accepter. Et de trouver de la beauté dans le thème de la finitude.

Quand je parle de cela, le film *Mélancholia* réalisé par Lars von Trier (2011) me vient à l'esprit : alors qu'une météorite s'apprête à s'écraser sur la terre, la protagoniste lutte contre le sentiment de panique pour contempler et profiter de tout ce qui est autour d'elle.

Je travaille par couches successives en commençant par ajouter de nombreuses couleurs que je recouvre partiellement afin qu'on ne puisse plus que les entrapercevoir. Je peux commencer par mettre un jaune éblouissant que je recouvre de noir et sur lequel je vais apposer un trait vert acidulé très fin. L'atmosphère est beaucoup plus forte lorsqu'il n'y a plus qu'un tout petit aperçu de la couleur vive.

La plupart du temps le foncé apporte de la profondeur, c'est ce que cette couleur est censée faire. Mais sur d'autres œuvres, je vais utiliser un pastel incroyable qui fait venir le noir vers l'avant, comme s'il était au premier plan. J'ajoute ensuite des touches de couleurs qui semblent se loger au creux de ce noir.

Même si vous dites peindre « une nature différente », les lieux où vous avez voyagé semblent beaucoup vous inspirer.

Oui, par exemple les travaux que j'ai produits pendant ma résidence artistique à JTHAR à Joshua Tree, dans le désert Mojave (Californie), évoquent la sensation d'être caressé par le vent (expression non traduite : « Moved by the Wind ») et nous mettent aussi face à des cactus continuellement brûlés par le soleil.

Le vent est un élément qui m'intéresse particulièrement, car il sculpte et façonne la nature et la végétation. Les arbres et les cactus de Joshua Tree avaient des formes très particulières qui m'ont interpellée, car ils ne pouvaient pas s'enraciner profondément en raison du manque d'eau. Les graines étaient soit dispersées par le vent, soit par les oiseaux ou d'autres animaux. Le paysage était marqué par la présence de cactus brûlés, d'arbres très pointus, comme le yucca de Mojave, et de plantes aux formes intéressantes, comme l'alien desert trumpet. Ces formes étaient magnifiques et très inspirantes.

Je me suis donc mise à envisager le vent comme un personnage, en l'occurrence un sculpteur, intervenant sur le paysage.

Cet endroit très hostile évoquait aussi l'idée de survie et de mort.

Je n'essaie pas de définir quels endroits représentent vraiment mes tableaux ; j'essaie plutôt de saisir l'univers et les éléments qui m'entourent comme une façon d'entrer en contact avec eux. Parfois, j'aime à penser que ce sont d'autres mondes où tout est en perpétuelle transformation. J'ai aussi pu me dire qu'il pouvait s'agir du futur, mais je dois admettre que plus le temps passe et plus je crois que mes œuvres sont à propos du présent et me font prendre conscience que d'autres dimensions et réalités peuvent se superposer aux nôtres.

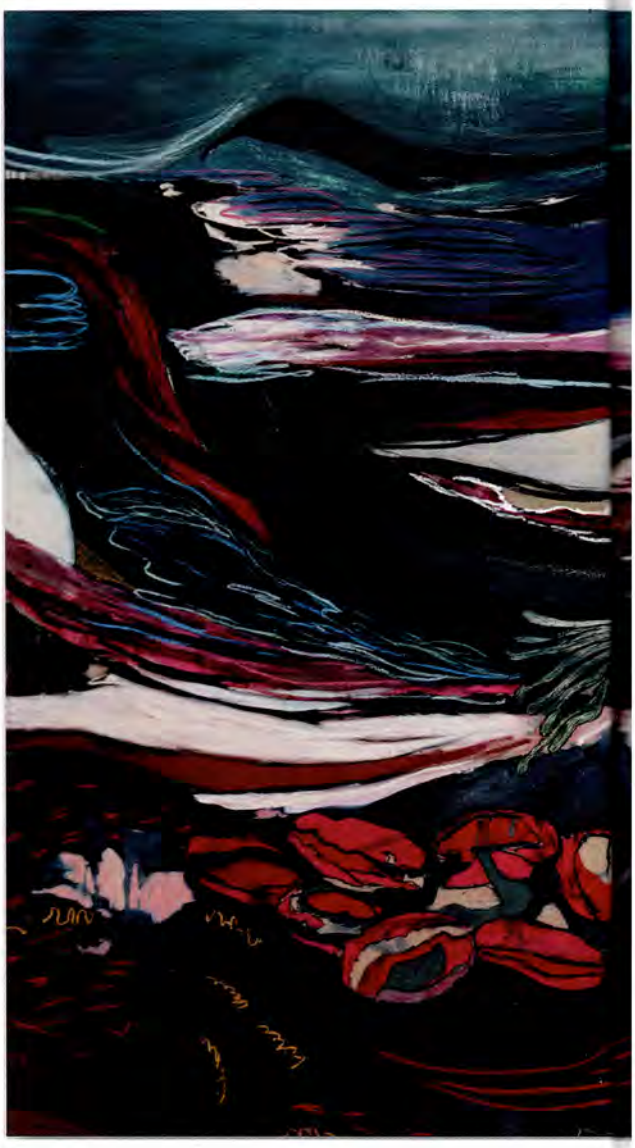
Et puis, ce peut être tout cela à la fois, car nous avons tendance à penser le temps de façon linéaire – passé, présent, futur – alors que les trois temporalités peuvent être contemporaines, être connectées et s'entremêler... un peu comme les formes dans mes peintures.

Mes lectures aussi m'inspirent continuellement. Le texte *The Carrier* écrit par Ursula K. Le Guin (titre français : *La Théorie de la fiction-panier*) m'accompagne beaucoup. Elle y explique à quel point les sacs, boîtes et autres contenants ont probablement été parmi les inventions les plus importantes et révolutionnaires du Paléolithique, en permettant de stocker et transporter toutes sortes de choses. J'ai beaucoup peint de créatures-contenants, telles que des huîtres, des papayes, des œufs... Il s'agit pour moi de récipients vivants, qui contiennent quelque chose destiné à se transformer et à changer. Ces éléments se retrouvent dans beaucoup de mes peintures, comme *Sopro Celeste das Frutas-conchas* (2025) et *Abalone* (2023).

Est-ce que l'écriture vous aide à mieux comprendre vos œuvres ?

J'ai commencé à regarder à nouveau des œuvres anciennes et à écrire des histoires à leur sujet car je réalise que ce sont des écosystèmes où chaque détail a une signification. Je peux vous en raconter une sur l'œuvre *Where the Air is Dense* (2026).

Pour cette œuvre, j'imaginais un monde où on ne pourrait pas respirer normalement, mais plutôt à la façon des poissons avec leurs branchies. À droite du tableau, j'ai vu une pieuvre passer à travers un trou noir. Elle en sort en filaments, semblables à des spaghettis, car c'est ce qui est censé se produire scientifiquement si un corps traverse un trou noir. On y voit aussi un œuf qui est la source de tout ce qui se trouve dans l'œuvre. Il se passe plusieurs choses dans ce tableau, mais c'est comme si tout se déroulait au même moment. Voici l'extrait du texte qui raconte cette histoire :



17 *Abalone*, charbon de bois, pastel sec, barre d'huile et huile sur toile de lin, 153,5 x 266,5 cm, 2023 →

« The egg is a volcano in eruption. It is a black hole. It causes everything that passes through it to undergo spaghettification.

The air outside is dense and thick, the sand is warm and gooey.

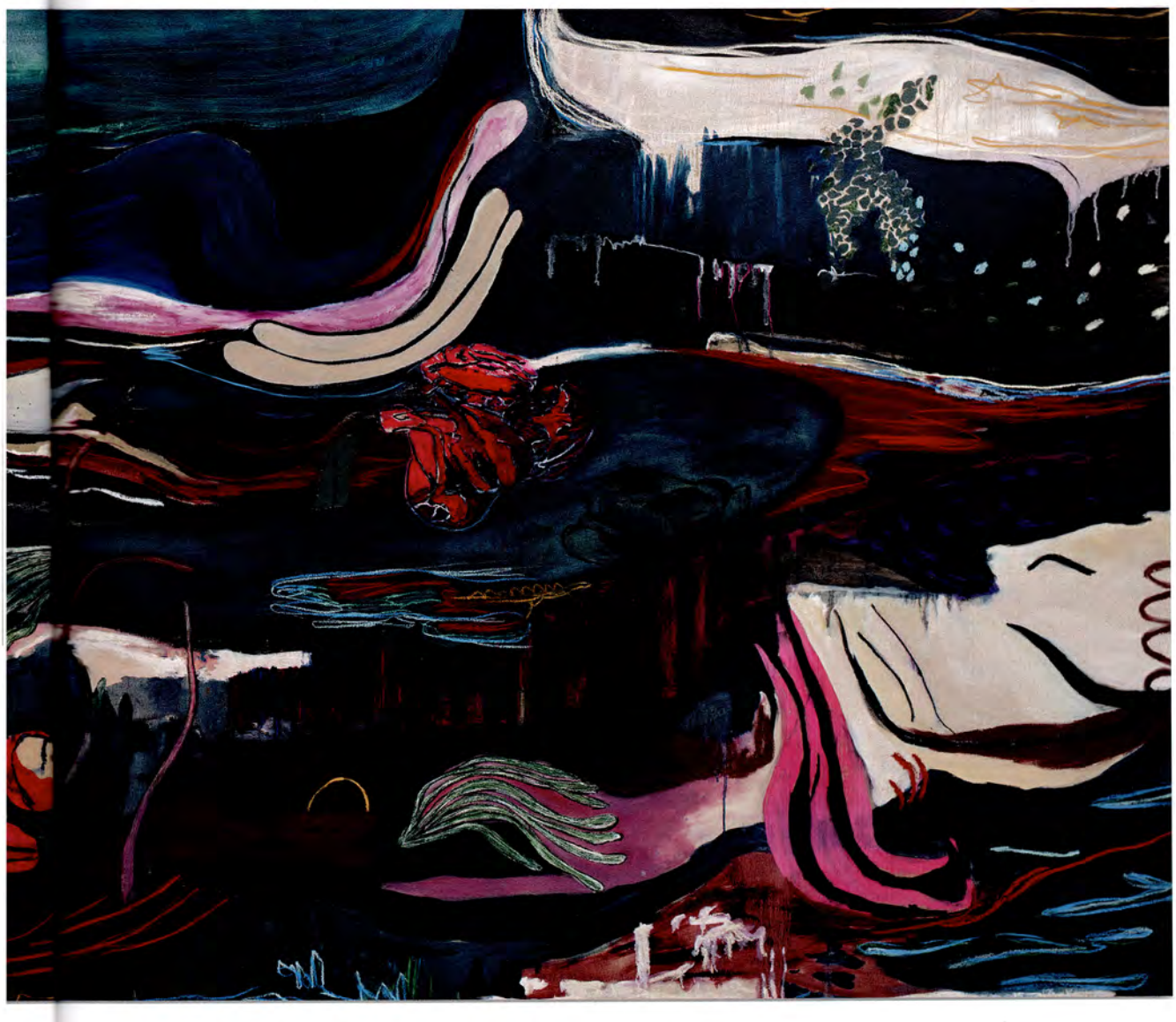
The traveling orange octopus floats through this atmosphere. It uses the black hole to travel between different dimensions. A traveling octopus that travels through the egg of smoke. Here, now, the sand is warm and gooey.

A mist octopus that travels through the smoky egg. The egg that creates the night, even before the ocean had a name. Where the air is dense, the egg floats, breathing and releasing smoke and other worlds. »

« L'œuf est un volcan en éruption. C'est un trou noir. Tout ce qui le traverse subit une spaghettification.

L'air dehors est dense et épais, le sable est chaud et gluant.

Le poulpe orange voyageur flotte à travers cette atmosphère. Il utilise le trou noir pour voyager entre différentes dimensions. Un poulpe voyageur qui voyage à travers l'œuf de fumée. Ici, maintenant, le sable est chaud et gluant.

Un poulpe de brume qui voyage à travers l'œuf fumant. L'œuf qui crée la nuit, avant même que l'océan n'ait un nom. Là où l'air est dense, l'œuf flotte, respirant et libérant de la fumée et d'autres mondes. »

Pour autant, lorsque je crée, je ne pense pas du tout à l'histoire que je pourrais raconter. Le fait d'écrire m'aide juste à comprendre mes œuvres et à mieux saisir leur essence.