

FERNANDA GOMES exposer en équilibre

interview par Nicolas Giraud



Les œuvres de Fernanda Gomes ne tiennent souvent qu’à un fil. Elles sont faites de matériaux pauvres et rudimentaires, que l’artiste modifie à peine mais avec une intense précision. Ce sont des allumettes brûlées, des morceaux de toile ou de papier, des chutes de bois qu’elle combine, arrange et installe jusqu’à produire une vibration particulière, une présence fragile mais impossible à ignorer. À l’automne dernier, à Paris, elle avait « investi » les espaces des galeries Peter Freeman, Inc. et Peter Kilchmann. Nicolas Giraud l’avait rencontrée.

■ Née en 1960 à Rio de Janeiro où elle vit encore aujourd’hui, Fernanda Gomes élabore, avec une grammaire plastique simple et restreinte, une œuvre qui hérite du modernisme et du mouvement néo-concret brésilien. Elle s’en émancipe toutefois par une relation plus incarnée à l’espace et au quotidien. Si l’on retrouve certains de ses gestes chez une artiste comme Sarah Sze et ses assemblages précaires et délicats, Fernanda Gomes se distingue par une réserve et un refus du spectaculaire, une économie proche de celle des jardins secs du Japon. Les « éléments » qu’elle assemble ne réclament pas toujours le statut d’œuvre, ils sont parfois de simples ponctuations de l’espace, des liaisons entre d’autres éléments. Ils se tiennent toujours comme sur un seuil, en équilibre, moments d’un processus toujours ouvert que le regard et la présence activent. Les expositions et installations de l’artiste semblent évider les lieux, mais dès que l’on s’y engage, l’espace se ramifie et se déploie, au point de s’y perdre. Pour l’exposition qu’elle a réalisée conjointement, à Paris, dans les galeries Peter Freeman, Inc. et Peter Kilchmann, du 13 septembre au 25 octobre 2025, Fernanda Gomes a passé plusieurs semaines sur place à déployer son travail, progressant lentement, assemblant des idées, attentive au mouvement des objets. Elle a fait d’une pièce de l’une des deux galeries son atelier, un atelier dans lequel elle a continué de venir travailler. Les expositions s’abordent ainsi tel un processus ouvert, amorcé des semaines en amont et qui se poursuit longtemps après. Cette temporalité étirée est sans doute ce qui permet au travail de Fernanda Gomes de se présenter sous des dehors si modestes et de laisser pourtant une si vive impression. **NG**

À gauche *left*: **Fernanda Gomes**. (Ph. N. Giraud).
À droite *right*: **Fernanda Gomes**. Vue de l’exposition *installation view* Peter Freeman, Inc., Paris, 2025.
(Sauf mention contraire, tous les visuels *unless otherwise staded, all pictures*: Ph. Aurélien Mole;
© Fernanda Gomes, 2025 ; Court. l’artiste,
Peter Freeman, Inc. & Galerie Peter Kilchmann)



Il est difficile de définir ton travail: sculpture, installation peinture? On glisse toujours d'une catégorie à une autre. J'évite de trop nommer les choses. J'essaie de me libérer du verbal et de ne pas classifier, même si je pense beaucoup en termes de sculpture et de peinture. Je me pose toujours ces questions ridiculement basiques, auxquelles il est très difficile de répondre, d'ailleurs. Qu'est-ce que c'est la peinture? Qu'est-ce c'est la sculpture? Qu'est-ce que c'est une exposition? Qu'est-ce que c'est un objet d'art ou une situation qu'on peut appeler de l'art? Comment peut-on pousser ces limites en restant fidèle à une tradition très ancienne? Tout ça glisse aussi vers d'autres possibilités, de conscience, perception et imagination. Comment peut-on sentir notre corps, écouter les bruits de nos pas, ou les bruits accidentels du monde? L'œuvre devient une expérience mentale et sensorielle qui assimile et potentialise tout autour, et reflète notre présence.

LANGAGE PRIMAIRE

On sentait dans l'exposition que c'était une question de rythme, dans l'espace et entre les objets? Le rythme est toujours là, comme une base physique, et également comme mouvement, une vision dans le mouvement de l'observateur. Je parlais de peinture et de sculpture, j'ajoute le dessin; encore plus essentiel, un langage primaire, unique et irremplaçable, parce que c'est aussi une forme de pensée.

Il y a aussi un vocabulaire matériel dans ton travail: le bois, le papier, le fil, des matériaux parfois usés. Pourquoi t'être fixée sur ces matériaux-là? Par affinité, pour le calme, la simplicité? Tout ça à la fois. Aussi pour des raisons que je ne saurais pas vraiment expliquer. Il y a une inclinaison pour certaines choses. Il y a tant de choses autour de nous. Tout est là, on n'a pas besoin de trop chercher, il suffit de regarder, de faire attention. J'ai souvent utilisé des matériaux trouvés. C'est une façon de revenir à ce qu'est l'expérience de l'être humain sur terre. Comment, dans sa vulnérabilité, il arrive à survivre, d'abord, et après, à vivre, en agissant sur le monde. Nous avons toujours vécu avec les mêmes ressources, ce qui provient des animaux, des plantes, de la terre, et en les transformant chaque jour toujours plus. Les matériaux qui m'attirent le plus sont ceux qui ont le moins changé. Ce sont les matériaux les plus basiques, comme les tissus dont on a besoin pour se couvrir, ou le bois, qu'on utilise pour construire les structures servant d'abri. De ce besoin de protection naît une espèce d'ingéniosité humaine, comme celle d'un Robinson Crusoé. J'essaie de chercher ce qui m'est vraiment essentiel. J'ai ce besoin de réduire les poids de la vie matérielle, pour



mon confort mental et émotionnel, pour pouvoir me dédier à ce qui m'intéresse le plus, qui souvent est plus immatériel, même si cet immatériel a besoin du matériel pour exister. Ce n'est pas l'idée du minimalisme, c'est plutôt l'envie de simplifier la vie, de plus en plus. Brancusi a dit d'une manière merveilleuse: « La simplicité est la complexité résolue. »

Ton usage de la peinture blanche est récurrent mais j'ai l'impression qu'elle intervient moins comme peinture que comme outil. C'est toujours cette question: qu'est-ce que c'est une peinture? D'abord, je vois la toile comme un objet parfait. Chaque fois qu'on voit une toile peinte, on peut penser à la peinture sans se rendre compte que la toile est un objet. Même avec toute la technologie, on n'a réussi à inventer rien de mieux, depuis plus de cinq siècles. On peut approcher la peinture aussi par sa dimension matérielle, pour essayer de dévoiler quelques aspects de sa magie. Quand on regarde les immenses toiles de Vélasquez, on voit qu'elles sont cousues, parce qu'il n'y avait probablement pas de toiles si larges. C'est un aspect de la peinture qui m'intéresse, voir et penser que la toile, c'est aussi du fil, qu'on peut voir comme des lignes, une maille ou, encore, une grille. J'ai fait quelques toiles sans châssis, avec le fil qui sort de la toile, comme un élément en soi. C'est une manière de jouer avec cet objet, très valorisé et, en même temps, par convention, invisible comme objet. Normalement, il n'y a que l'artiste qui a cette expérience de la toile, du pinceau, de la matière qui prend vie. Ce qui frappe chez Picasso, par exemple, c'est la manière dont il assume la peinture. On voit la toile et aussi les erreurs, les changements, on voit le processus. C'est très beau d'avoir accès à ce qui est d'habitude réservé au peintre, de voir le tableau dans ses différentes étapes. Aujourd'hui, la peinture devient

de plus en plus centrée sur l'image, mais, pour moi, c'est bien autre chose. C'est aussi une aventure à travers le temps, un langage, et c'est encore un mystère.

ANGOISSE

Dans la galerie Kilchmann, il y avait un espace qui t'a servi d'atelier avant l'ouverture de l'exposition et que tu as continué à utiliser après. C'était une pièce fermée, mais les visiteurs pouvaient y accéder comme à un prolongement de l'exposition. Cette dernière était donc à la fois l'occasion de fabriquer un espace ouvert, mais aussi une occasion de finir des pièces, alors que, dans l'atelier, elles ont un statut plus indéterminé. Finir quelque chose apporte souvent une espèce d'angoisse. Dans l'atelier et où j'habite, je vis toujours en regardant les choses et l'idée de finir ne se pose pas, même si certaines sont tout à fait finies. C'est plutôt une question d'équilibre et le plaisir de regarder, penser et imaginer. J'ai essayé de faire un peu la même chose dans l'exposition. Il y avait quelques pièces que je n'avais pas complètement terminées. J'aurais pu continuer à les travailler, je peux d'ailleurs encore le faire si je change d'idée. Je voulais élargir l'idée d'une exposition, me débarrasser de l'idée que les choses doivent être d'une certaine manière parce que c'est une convention, ou parce que c'est ce que les gens attendent. J'ai essayé d'être le plus libre possible, de pousser cette liberté encore plus loin. L'exposition, c'est un moment très intense, où je peux développer ce que je fais dans un autre rythme, et dans différents contextes. Ici, à Paris, c'était une expérience nouvelle: faire cette exposition conjointe dans deux lieux, maintenir l'atelier dans la galerie, rester là jusqu'à la fin, et être là pour le démontage. Cela m'a donné de nouvelles perspectives sur ce que j'avais fait. Jusqu'à la fin de

l'exposition, je voyais des choses que je n'avais pas vues auparavant. J'ai eu aussi la possibilité de définir mieux ce qu'était une œuvre autonome, et ce qui étaient plutôt des éléments, nécessairement liés à une situation précise. Il y avait aussi des œuvres qui seraient tellement difficiles à refaire dans un autre contexte que j'ai préféré les défaire.

Dans l'exposition comme dans l'atelier, il y avait une forme de polysémie. On ne cessait de changer à la fois d'échelles et de perspectives. On se retrouvait finalement à beaucoup se déplacer dans l'espace, aussi pour comprendre la relation des éléments entre eux, la façon dont tous ces détails communiquaient. Oui, c'était très ouvert, chacun pouvait aborder l'exposition à sa manière. C'est vrai pour n'importe quelle exposition, mais ici le rapport entre les choses et l'espace était bien plus évident. Les relations entre les choses étaient aussi déterminantes. Les différentes échelles demandaient une autre sorte de mouvement. L'espace même fait partie de l'exposition. Il y

a un ensemble qui se forme entre les choses et l'espace. Les murs font partie de l'œuvre. Les choses petites imposent une proximité. Ce que j'aime de plus en plus avec les choses petites, c'est que quand on s'approche pour les regarder, l'espace et tout le reste disparaissent. À une autre échelle, celle du corps et de l'espace architectural, ce qui prévalait était la relation de l'ensemble avec les mouvements de l'observateur. Le parcours était toujours différent, même pour moi. Chaque fois que j'étais là, je voyais des relations que je n'avais pas remarquées avant. J'aime bien regarder longtemps les choses, jour après jour. Souvent, j'ai l'impression que je fais quelque chose sans savoir encore bien ce que je fais. C'est une intuition, je la suis, mais je ne sais pas exactement ce que c'est. Pour mieux le savoir, je fais l'œuvre comme une proposition pour moi-même. Si elle ne me donne pas envie de tourner autour, de la regarder encore et encore, alors je l'abandonne. Il faut que je sente qu'elle commence à se déplier dans le temps. Par exemple, le mouvement très léger, très aléatoire d'un carré

suspendu qui tournait sur lui-même, m'était nécessaire. Si je l'avais enlevé de l'exposition, j'aurais senti un grand manque. J'avais besoin de voir cette chose, la même que j'ai chez moi, ce carré qui tourne et change tout le temps.

C'est un peu l'histoire de la roue de bicyclette de Duchamp. Il disait que, pour lui, c'était un peu comme un feu de cheminée. Ce sont des choses qu'on peut regarder indéfiniment, comme la mer, le feu, les nuages, qui sont toujours les mêmes, jamais les mêmes, et qui nous donnent l'expérience simple de la beauté.

TOTALITÉ

Ce sont aussi des choses qui se déploient et qui s'hybrident. Dans l'espace, tes œuvres se combinent et se mélangent. Il n'est pas toujours facile de savoir où s'arrête l'une et où commence l'autre. Ce n'est pas nécessaire, non plus, de séparer les choses. C'est parfois très intentionnel, très pensé, d'autres fois, très instinctif et physique, tout

Double-page spread: Fernanda Gomes. Vue d'exposition *installation view* Peter Freeman, Inc., Paris, 2025



est mélangé. J’aime me laisser aller, l’impré-visible est rafraîchissant. Si on essaie de se li-bérer de l’idée de contrôle, d’une approche très rationnelle, on donne plus de place aux émotions et à la perception directe des choses. Ça donne aussi tellement de richesse à la pensée. L’intuition est souvent vue comme une pensée moins structurée, mais elle permet de lier tous les mouvements, les regards et les gestes dans une totalité. Quand j’arrive à cet état d’équilibre, je rentre dans une espèce de flux, et là les choses me vien-nent si naturellement. C’est une joie.

Il y a quelque chose de très ambitieux, parce que, pour cette exposition à Paris, les espaces ne sont pas immenses. Pourtant, il y a des rythmes différents, il y des échelles et même des dramaturgies différentes entre des salles presque vides et d’autres très remplies. C’est comme s’il devait tout y avoir. Tout et encore plus, je suis trop ambi-tieuse. C’est irréalisable, et je le sais, mais je ne peux pas m’en empêcher, même si ça crée des angoisses. Parce que même si une exposition est très réussie, on a toujours le sentiment d’avoir raté ceci ou cela, de ne pas avoir fait tout ce qu’on avait envie de faire. Bien sûr, c’est impossible de tout faire. Chaque fois que je prépare une exposition, j’ai énor-mément d’idées, j’accumule des notes. Avant, j’étais très concentrée sur le processus, et bien plus flexible envers le résultat. Mais alors je n’arrivais pas à faire beaucoup des choses que j’avais en tête. Plusieurs fois, il m’est arrivé de tout abandonner parce que j’avais fait une œuvre que je n’attendais pas et qui changeait tous mes plans. Ces dernières années, j’ai voulu faire des choses plus comme que je l’avais imaginé. Si je ne les fais pas maintenant, quand les ferai-je ? Après deux expositions très exigeantes dans ce sens, à New York et à São Paulo, ici à Paris, j’ai voulu trouver un autre équilibre, privilégier à nouveau des processus très souples et être plus libre quant aux résultats. Mais je me suis rendu compte que je ne voulais pas sacrifier les résultats comme je l’avais ima-giné. Ça m’a plongé dans une belle crise au début, mais finalement j’ai accepté ces contradictions, et j’en ai bien profité, d’ailleurs, j’adore mes crises. Heureusement, comme elle se déployait dans deux espaces, cette exposition m’a apporté des perspectives différentes sur des processus et résultats.

RESPONSABILITÉ

Il y a dans ton travail un lien très fort entre les œuvres et le lieu. Comment ces œuvres existent en dehors de leur instal-lation dans l’atelier ou dans l’exposition ? Extraire une œuvre, une seule, c’est presque une responsabilité pour un col-lectionneur. Pour l’artiste, principalement, qui a la responsabilité de donner ce qui vaut



la peine d’être conservé. Dans une exposi-tion, il y a des choses dont je ne sais pas si cela vaut la peine de les garder comme œuvres ou pas. Souvent, il y a des choses qui ont besoin d’un contexte très spécifique, difficile à maintenir une fois que l’exposi-tion est finie.

Est-ce que ça ne dépend pas de la façon dont elles sont conservées et activées par le collectionneur ? On ne peut pas seule-ment les accrocher sur un morceau de mur libre. Disons qu’il ne s’agit pas seule-ment d’acquérir une œuvre. C’est acquérir aussi un système assez complexe, il faut une certaine disposition allant dans ce sens. Cela devient donc ma responsabilité, aussi, de créer le plus possible des situations pour que l’œuvre puisse exister dans son inté-grité. Je ne veux pas compliquer les choses, bien au contraire. Parfois, ça me paraît plus juste de détruire certaines œuvres que de les laisser détruire par des contextes adverses. Mais c’est assez difficile pour moi de prendre des décisions à ce sujet, aussi parce qu’on ne peut pas avoir de contrôle, même en essayant de mettre en place des protoco-les avec des instructions précises. En dehors de ça, je suis disponible pour répondre aux questions soulevées par l’œuvre. Il y a, bien sûr, la responsabilité du collectionneur,

qui doit à la fois préserver l’intégrité physique de l’objet, mais doit aussi être attentif à la présentation de l’œuvre. Parfois, je pense que ce serait beaucoup plus simple si je ne fai-sais que de la peinture, mais même une pein-ture peut être très mal installée.

Il y a vraiment deux modes d’existence qui cohabitent. Quand on les voit ensemble, on n’imagine pas que les pièces puissent être isolées, mais quand on en voit une seule, on se dit qu’elle ne pourrait pas co-habiter avec d’autres. Les deux situations sont complémentaires. Comme pour nous, on doit savoir être seuls et pouvoir être bien avec les autres, développer des rapports et affini-tés. Quand on est dans un groupe, on doit être en équilibre avec les autres, quand on est seul, on peut faire ce qu’on veut, sans nous contenir. Une pièce apparaît plus discrète-ment dans un ensemble. Isolées, elles sont plus fortes, car l’ensemble étouffe un peu l’expansion de leur présence. L’idée de la pen-sée complexe d’Edgar Morin synthétise bien cette situation : le tout est moins que la somme des parties, et le tout est plus que la somme des parties. ■

Nicolas Giraud est artiste et photographe. Il enseigne à l’École nationale supérieure de la photographie et écrit sur l’art et le cinéma.

Fernanda Gomes: Exhibit in Balance

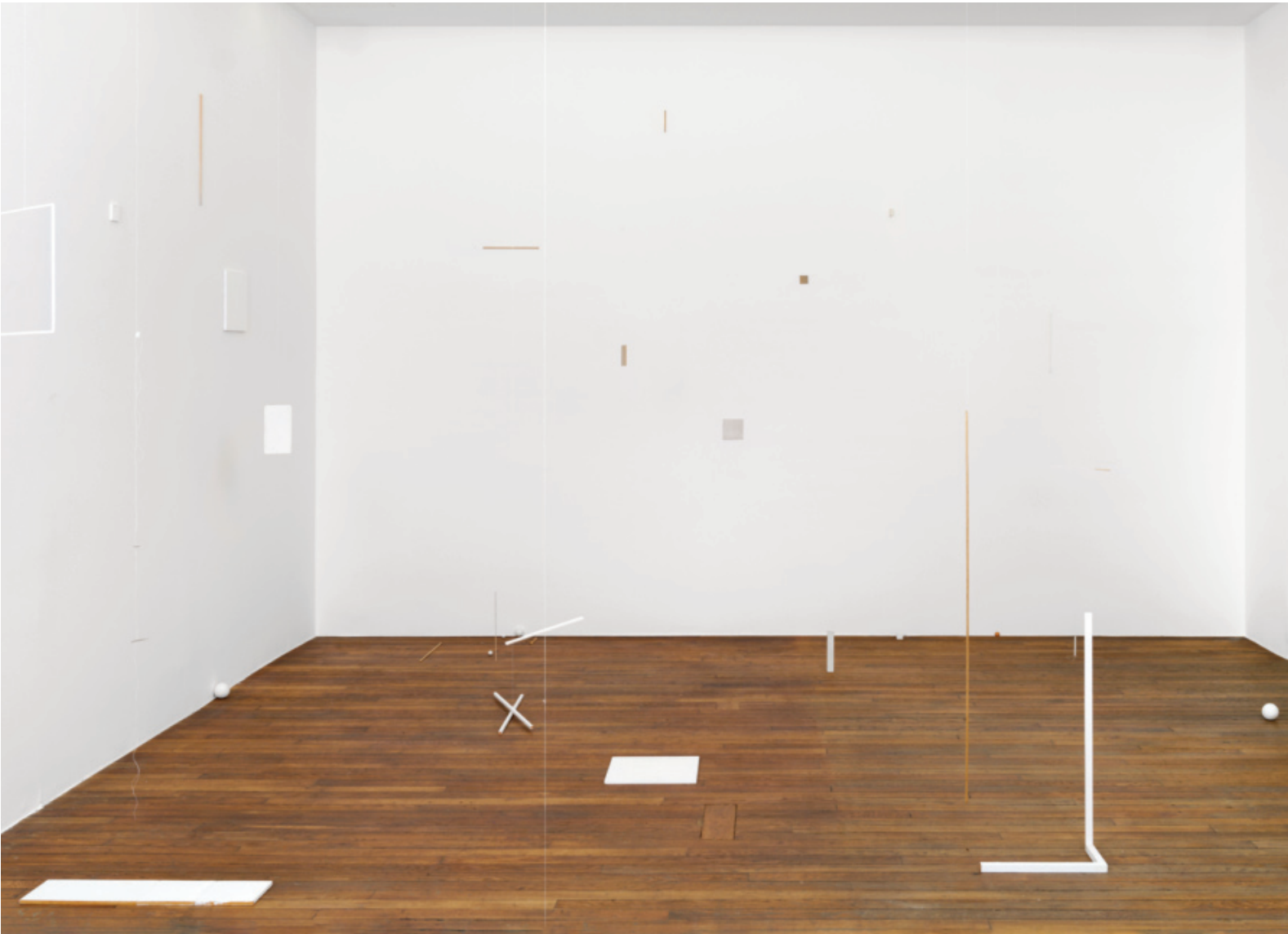
interview by Nicolas Giraud

Fernanda Gomes’ works often hang by a thread. They are made from modest and rudimentary materials that the artist barely modifies, yet with intense precision. Burnt matches, pieces of canvas or paper, offcuts of wood she combines, arranges and installs until they produce a particular vibration, a fragile presence that cannot be ignored. Last autumn, in Paris, she “invested” the spaces of the Peter Freeman, Inc. and Peter Kilchmann galleries. Nicolas Giraud met her on that occasion.

À gauche *left*: Fernanda Gomes. Vue d’exposition *installation view* Peter Freeman, Inc., Paris, 2025. À droite *right*: Fernanda Gomes. Vue d’exposition *installation view* Galerie Peter Kilchmann, Paris, 2025

Born in 1960 in Rio de Janeiro, where she still lives today, Fernanda Gomes develops, with a simple and restricted visual grammar, a body of work that inherits from modernism and the Brazilian Neo-Concrete movement. Yet she distances herself from it through a more embodied relationship to space and to the everyday. Although we may see some of her gestures echoed in the delicate, precarious assemblages of an artist like Sarah Sze, Fer-nanda Gomes is distinguished by her restraint and her refusal of the spectacular—by an eco-nomy close to that of Japanese dry gardens. The “elements” she assembles do not always demand the status of artwork; sometimes, they are no more than punctuation marks within the space, links between other ele-ments. They always hold themselves on a threshold, in balance—moments of a process that is constantly open and activated by the

gaze and by presence. Her exhibitions and installations seem to hollow out the spaces they occupy, but as soon as one enters them, the space branches out and unfolds, to the point that one becomes lost within it. For the exhibition she created jointly in Paris at the Peter Freeman, Inc. and Peter Kilch-mann galleries, from September 13th to Oc-tober 25th, 2025, Fernanda Gomes spent several weeks on site unfolding her work, progressing slowly, assembling ideas, atten-tive to the movement of objects. She turned one of the rooms of one gallery into her stu-dio, and continued to work there. Exhibitions thus appear as open processes, initiated weeks beforehand and continuing long after-wards. This expanded temporality is likely what allows Fernanda Gomes’ work to ap-pear outwardly so modest yet leave such a vivid impression. **NG**



It is difficult to define your work: sculpture, installation, painting? One always seems to slip from one category to another. I avoid naming things too much. I try to free myself from the verbal and not classify things, even if I do think a lot in terms of sculpture and painting. I always ask myself these ridiculously basic questions—which, incidentally, are very hard to answer. What is painting? What is sculpture? What is an exhibition? What is an art object, or a situation one can call art? How can we push these limits while remaining faithful to a very ancient tradition? All that also slides into other possibilities—of consciousness, perception and imagination. How can we feel our bodies, listen to the sound of our steps or the accidental noises of the world? The artwork becomes a mental and sensory experience that absorbs and amplifies everything around it, and reflects our presence.

PRIMARY LANGUAGE

In the exhibition we sensed it was a question of rhythm, both in the space and between the objects. Rhythm is always there, as a physical basis, and also as movement—a vision within the movement of the observer. I was speaking of painting and sculpture; I’ll add drawing—even more essential, a primary language, unique and irreplaceable, because it is also a form of thought.

There is also a material vocabulary in your work: wood, paper, thread, sometimes worn materials. Why have you fixed upon these materials? Out of affinity, for calmness, simplicity? All of that at once. Also for reasons I cannot fully explain. One has an inclination towards certain things. There is so much around us. Everything is there; one does not need to look very far, one only needs to look and pay attention. I have often used found materials. It is a way of returning to what human experience on earth really is. How, in our vulnerability, we first manage to survive, and then to live, by acting upon the world. We have always lived with the same resources—what comes from animals, plants, the earth—and we transform them more and more each day. The materials that attract me most are those that have changed the least. They are the most basic materials, like fabrics we need to cover ourselves with, or wood, which we use to build sheltering structures. From that need for protection arises a kind of human ingenuity, like that of Robinson Crusoe. I try to search for what is truly essential to me. I have this need to reduce the weight of material life, for my mental and emotional comfort, so I can dedicate myself to what interests me most, which

is often immaterial—even if the immaterial needs the material to exist. It is not a minimalist idea, but rather a desire to simplify life, more and more. Brancusi said it wonderfully: “Simplicity is resolved complexity.”

Your use of white paint is recurrent, but I feel it functions less as paint than as a tool. It always comes back to this question: what is painting? To begin with, I see the canvas as a perfect object. Each time we see a painted canvas, we may think of the painting without realising that the canvas is an object. Even with all our technology, we have not managed to invent anything better in over five centuries. We can approach painting from its material dimension, to try to unveil certain aspects of its magic. When we look at Velázquez’s huge canvases, we see that they are sewn together, because there were probably no canvases that large. This is an aspect of painting that interests me—seeing and thinking that the canvas is also thread, which one can see as lines, as a mesh, or even as a grid. I have made canvases without stretchers, with thread emerging from the canvas as an element in its own right. It is a way of playing with this object that is so highly valued and at the same time, conventionally, invisible as an object. Normally, only the artist has this experience of the canvas, of the brush, of the material coming to life. What is striking in Picasso, for example, is the way he assumes painting. You see the canvas and also the mistakes, the changes; you see the process. It is very beautiful to have access to what is usually reserved for the painter—to see the painting in its different stages. Today, painting is increasingly centred on the image, but for me it is something quite different. It is also an adventure through time, a language, and still a mystery.

ANXIETY

In the Kilchmann gallery, there was a space you used as a studio before the exhibition opened, and continued to use afterwards. It was a closed room, but visitors could enter it as a continuation of the exhibition. So the exhibition was both an opportunity to create an open space and an opportunity to finish pieces that, in the studio, would have a more indeterminate status. Finishing something often brings a kind of anxiety. In the studio and where I live, I am always looking at things and the idea of finishing does not arise, even if some things are completely finished. It is more a question of balance and the pleasure of looking, thinking and imagining. I tried to do something similar in the exhibition. There were a few pieces I had not completely finished. I could have continued working on them; I still can if I change my mind. I wanted to extend the

idea of an exhibition, to shed the idea that things must be a certain way because convention says so, or because it is what people expect. I tried to be as free as possible, to push that freedom even further. The exhibition is a very intense moment in which I can develop what I do in a different rhythm and in different contexts. Here in Paris it was a new experience: making a joint exhibition in two spaces, keeping the studio in the gallery, staying there until the end, and being there for the de-installation. It gave me new perspectives on what I had done. Until the last day I was seeing things I had not noticed before. I also had the opportunity to define more clearly what constituted an autonomous work and what were rather elements necessarily tied to a specific situation. There were also works that would be so difficult to recreate in another context that I preferred to dismantle them.

In both the exhibition and the studio, there was a kind of polysemy. One constantly shifted scales and perspectives. We found ourselves moving around a great deal to understand the relationships between elements, the way these details communicated. Yes, it was very open—each visitor could approach the exhibition in their own way. That is true of any exhibition, but here the relationship between things and space was much more evident. The relations between things were also decisive. The different scales required another kind of movement. The space itself was part of the exhibition. A whole formed between the things and the space. The walls were part of the work. Small things impose proximity. What I like more and more about small things is that when you approach them, everything else disappears. At another scale—that of the body and the architectural space—what prevailed was the relationship between the whole and the movements of the observer. The path was always different, even for me. Each time I was there, I saw relations I had not noticed before. I like to look at things for a long time, day after day. Often, I feel that I am making something without yet knowing exactly what I am doing. It is intuition; I follow it, but I don’t know exactly what it is. To understand better, I make the work as a proposition to myself. If it does not make me want to walk around it and look at it again and again, then I abandon it. I must feel that it begins to unfold over time. For example, the very slight, very random movement of a suspended square turning on itself was necessary to me. If I had removed it from the exhibition, I would have felt a great lack. I needed to see that thing—the same one I have at home—that square turning and changing all the time.

Fernanda Gomes. Vue d’exposition *installation view*
Galerie Peter Kilchmann, Paris, 2025



It is a bit like Duchamp’s bicycle wheel. He said that for him it was a bit like a fireplace. They are things one can look at endlessly, like the sea, fire, clouds—always the same, never the same—and which give us the simple experience of beauty.

TOTALITY

These are also things that unfold and hybridise. In space, your works combine and intermingle. It is not always easy to know where one ends and the next begins. It is not necessary to separate things. Sometimes it is very intentional and carefully thought out; other times, very instinctive and physical—everything is mixed. I like to let go; the unpredictable is refreshing. If one tries to free oneself from the idea of control, from a very rational approach, one gives more space to emotions and to the direct perception of things. It also enriches thought tremendously. Intuition is often seen as a less structured form of thinking, but it allows all movements, gazes and gestures to be

linked in a totality. When I reach that state of balance, I enter a kind of flow, and then things come to me so naturally. It is a joy.

There is something quite ambitious about it, because for this exhibition in Paris the spaces are not immense. Yet there are different rhythms, different scales, even different dramaturgies between almost empty rooms and others that are very full. It is as if everything had to be there. Everything and even more—I am too ambitious. It is impossible, and I know it, but I cannot help it, even if it creates anxieties. Because even when an exhibition is very successful, we always feels we have missed this or that, that we haven’t done everything we wanted to do. Of course it is impossible to do everything. Each time I prepare an exhibition, I have a huge number of ideas; I accumulate notes. Before, I was very focused on the process and much more flexible about the result. But then I did not manage to realise many of the things I had in mind. Several

times I abandoned everything because I had made a work I did not expect, which changed all my plans. In recent years, I have wanted to make things more as I had imagined them. If I don’t do them now, when will I? After two very demanding exhibitions in this sense, in New York and São Paulo, here in Paris I wanted to find another balance—to favour once again very fluid processes and be more free regarding the results. But I realised that I did not want to sacrifice the results as I had imagined them. This plunged me into a fine crisis at the beginning, but I eventually accepted these contradictions, and I made the most of them—I love my crises, anyway. Fortunately, because it unfolded over two spaces, this exhibition offered me different perspectives on both processes and results.

RESPONSIBILITY

There is a very strong link in your work between the pieces and the place. How do these works exist outside their installa-

Fernanda Gomes. Vue d'exposition *installation view* Galerie Peter Kilchmann, Paris, 2025. L'atelier *the studio*. (Ph. Nicolas Giraud)



Fernanda Gomes. Vue d'exposition *installation view* Galerie Peter Kilchmann, Paris, 2025

think things would be much simpler if I only made paintings—but even a painting can be very badly installed.

There are really two modes of existence that coexist. When we see them together, it seems impossible that the pieces could ever stand alone, yet when we see only one, we feel it could hardly coexist with others. The two situations are complementary. As with us—we must know how to be alone and how to be well with others, how to develop relationships and affinities. When we are in a group, we must be in balance with others; when we are alone, we can do whatever we want, without restraint. A piece appears more discreet within a whole. Isolated, they are stronger, because the whole somewhat muffles the expansion of their presence. Edgar Morin’s idea of complex thought summarises the situation well: the whole is less than the sum of the parts, and the whole is more than the sum of the parts. ■

Nicolas Giraud is an artist and photographer. He teaches at the National School of Photography and writes about art and cinema.

Fernanda Gomes

Née en *in* 1960 à *in* Rio de Janeiro
Vit et travaille à *lives and works in* Rio de Janeiro
Représentée par *represented by* Peter Freeman, Inc., Paris/New York; Galerie Peter Kilchmann, Paris/Zurich; Luisa Strina, São Paulo; Alison Jacques, Londres
Expositions personnelles récentes *Solo shows*:
2025 Peter Freeman, Inc., Paris, et *and* Galerie Peter Kilchmann, Paris
2024 Galeria Luisa Strina, São Paulo
2022 Peter Freeman, Inc. New York
2019 Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secession, Vienne
2018 Fundación Jumex, Mexico
Expositions collectives récentes *Group shows*:
2025 *On Blindness*, Nara Roesler Gallery, New York
2024 *En travaux*, Peter Freeman, Inc., Paris; *Oh les beaux jours*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris
2023 *Room by Room: Concepts, Themes, and Artists in the Rachofsky Collection*, The Warehouse Dallas Art Foundation, Dallas; *Artist’s Artist*, Galeria Luisa Strina, São Paulo
2022 *An Act of Seeing that Unfolds: The Susana and Ricardo Steinbruch Collection*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; *30 Years Galerie Peter Kilchmann*, Galerie Peter Kilchmann, Zurich; *Tender Objects: Emotion and Sensation after Minimalism*, The Warehouse Dallas Art Foundation, Dallas
2021 *x_minimal*, Cassina Projects, Milan
2020 *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, Capc - Musée d’art contemporain de Bordeaux

tion—in the studio or the exhibition? Extracting a single work seems almost a responsibility for a collector. For the artist above all, who has the responsibility to offer what is worth preserving. In an exhibition, there are things I do not know whether it is worth keeping as artworks or not. Often, there are things that need a very specific context, which is difficult to maintain once the exhibition is over.

Doesn’t that depend on how they are preserved and activated by the collector? One cannot simply hang them on an empty bit of wall. Let us say it is not just a matter of acquiring an artwork. It is also acquiring a fairly complex system; one must have a cer-

tain disposition towards it. It becomes my responsibility, too, to create as many situations as possible in which the work can exist in its integrity. I don’t want to complicate things—quite the opposite. Sometimes it seems more appropriate to destroy certain works than to let them be destroyed by adverse contexts. But it is rather difficult for me to make decisions of that kind, because we cannot have control, even when we try to establish protocols with precise instructions. Beyond that, I am available to answer questions raised by the work. There is, of course, the responsibility of the collector, who must both preserve the physical integrity of the object and also be attentive to the presentation of the work. Sometimes I