

**June Crespo**

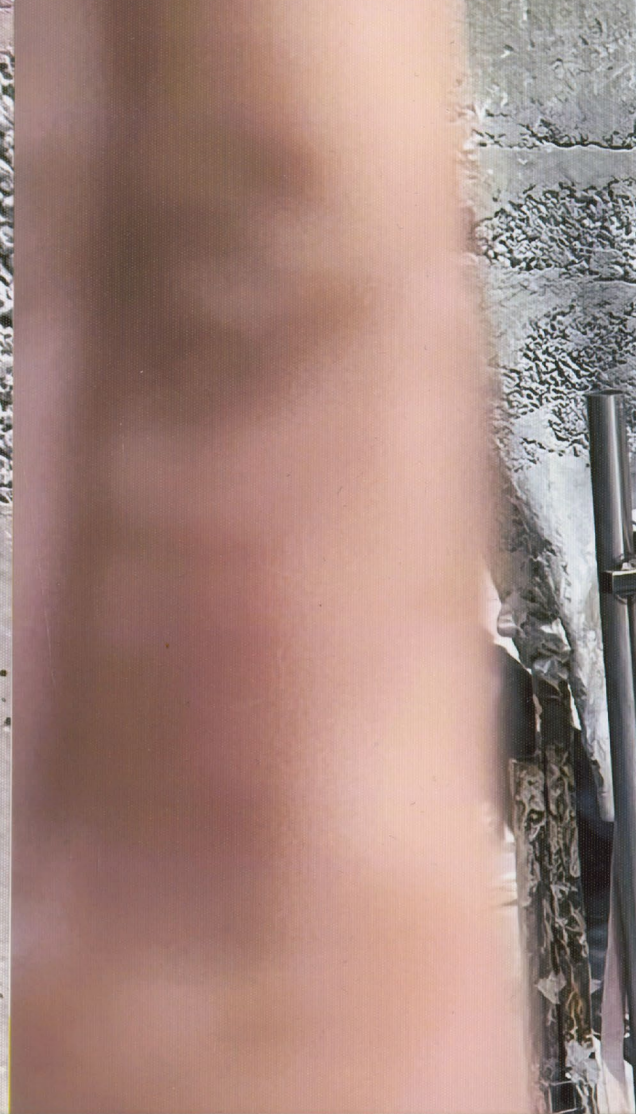
**ssion seces**

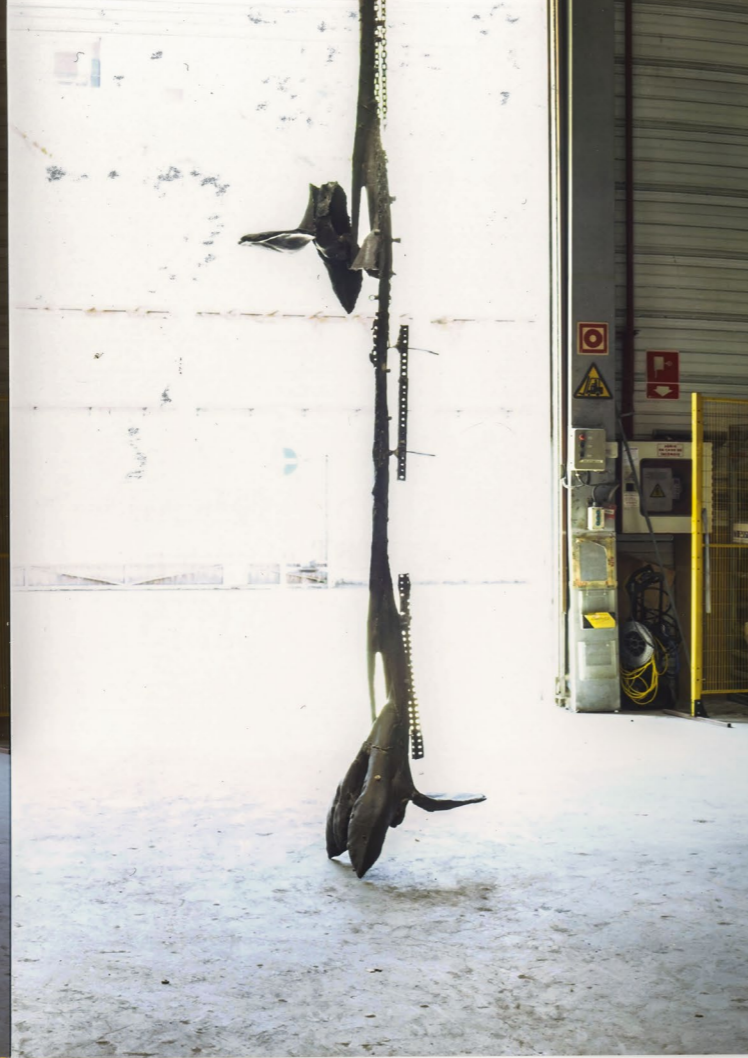
# **Secession June Crespo**

<b>1-17</b>	<b>Strata and Sequences. June Crespo in conversation with Marc Navarro</b>
<b>18-34</b>	<b>Estratos y secuencias. June Crespo en conversación con Marc Navarro</b>
<b>35-53</b>	<b>Schichten und Sequenzen. June Crespo im Gespräch mit Marc Navarro</b>
<b>54-60</b>	<b>It is that hole. Catalina Lozano</b>
<b>61-68</b>	<b>Es geht um diese Lücke. Catalina Lozano</b>

Strata and Sequences.  
June Crespo in conversation  
with Marc Navarro

1





Marc Navarro: When I first saw your exhibition *Solar*,<sup>1</sup> my immediate impression was that there was something drawing-like about the pieces. What's behind that interest in exploring sculptural models that are different to those of some of your other recent exhibitions?

June Crespo: As I was working on the show, I began to associate the verticality of the pieces with the notion of a "diurnal regime," which relates back to the issue of posture. This tendency to stand upright is found not only in humans, but also in animals and plants. It's related to issues of weight and gravity, and ways of counteracting them using suspension. It wasn't something I was consciously searching for; it arose out of the need to make pieces with fragments from previous work and finding ways to respond to what those fragments were demanding.

MN: The pieces looked as if they were outlined against the space.

JC: Yes. I used elements like rods, which may have helped emphasize the outlines. I also darkened parts of the steel, which I'd never done

2

before. I think it was significant that I worked the two rooms on the basis of a figure/ground relationship. It's not something that was there the whole time; it was an added layer that happened when you walked into the exhibition. They're three-dimensional pieces, but they're very light, very [Alberto] Giacomettiesque. They appear to come apart, leaving just the spinal cord behind.

MN: True, there's a certain feeling of a backbone to them.

JC: The first thing people saw was the vertex of the piece. You could only see the outline by going round it; it might resemble a firm, slender back. In that regard, I associate it with drawing axes. In the process of making these pieces, I might have the whole flower or just parts of the stem. It was like looking at a torso with bits missing from it. I had to complete it by adding to the top and bottom, so I attached elements, such as a shelf support or a cable. The question was how to continue that body and at the same time give it a root, how to connect it to the floor and the ceiling.

3

MN: I was interested in your wall pieces made from used truck tarpaulins and tubes, which we'd already seen in your previous exhibition at 1646 in The Hague.<sup>2</sup>

JC: I came up with those pieces as an alternative to my original idea. Initially, I wanted to stage an exhibition where all the pieces were behind a wall and could only be viewed through holes, as in the series *No osso (Occipital)*. It would have meant building a false wall, so it didn't make much sense. I started looking around for other ways of activating the space from a cavity. When I designed the pieces initially, I considered putting organic forms in those holes, but then I realized that it wouldn't be easy to make them fit. So, I started from this unworkable idea and gradually removed everything that wasn't necessary until I could see what was left and repurpose it. Within the context of my work, I see these pieces, the tarps, as something more synthetic.

The tarpaulin I'm currently considering for the show at Secession is trailer sized. I like that very direct reference to the scale of the vehicle

4



itself. The dimensions of the tarp, the pattern of holes and the horizontal format all make me think of the movement of hips, knees or ankles. It's something you might find too in the gears of something mechanical, like a train or a car.

MN: In your show in Madrid, I was struck by how bare the freestanding pieces felt. Standing in juxtaposition with the coloured surfaces radiating from the walls, they suggested seclusion or absorption; they called for a different form of attention.

JC: That might have been because of the dimensions of the space. What I'm not sure about is whether that radiance would have reached as far if the distances had been different. When I was setting up the show, I was worried that there would be too much of a clash of presences between them, given the space. Can we ascribe that effect to distance or proximity? That relationship of interdependence and mutual effect was very strong, and I think it operated differently in each space.





MN: Did you deliberately set out to emphasize the human figure? I ask because alongside the horizontal arrangement of the wall pieces, the freestanding pieces produced a theatrical effect.

JC: That's interesting; Julia [Spínola] told me she saw the space that way too, like a stage or a set. She was talking about the tarpaulin, but maybe the tarp turns the other pieces into characters.

MN: You were talking about the way the pieces affect each other and the dialogue between figure and background. Do you think that's something you might also do at the Secession?

JC: I feel a desire to leave the space wide open. The drawback is that if I do, then you can see the exhibition just by swivelling your head around. That overview has to be very carefully orchestrated so that nothing is redundant. And at the same time, you have to ensure that it generates relationship and tension. I think that's what I want to do and what my research is geared towards achieving, regardless of the scale of the space. I let myself be guided by that initial decision not to compartmentalize; I let the pieces

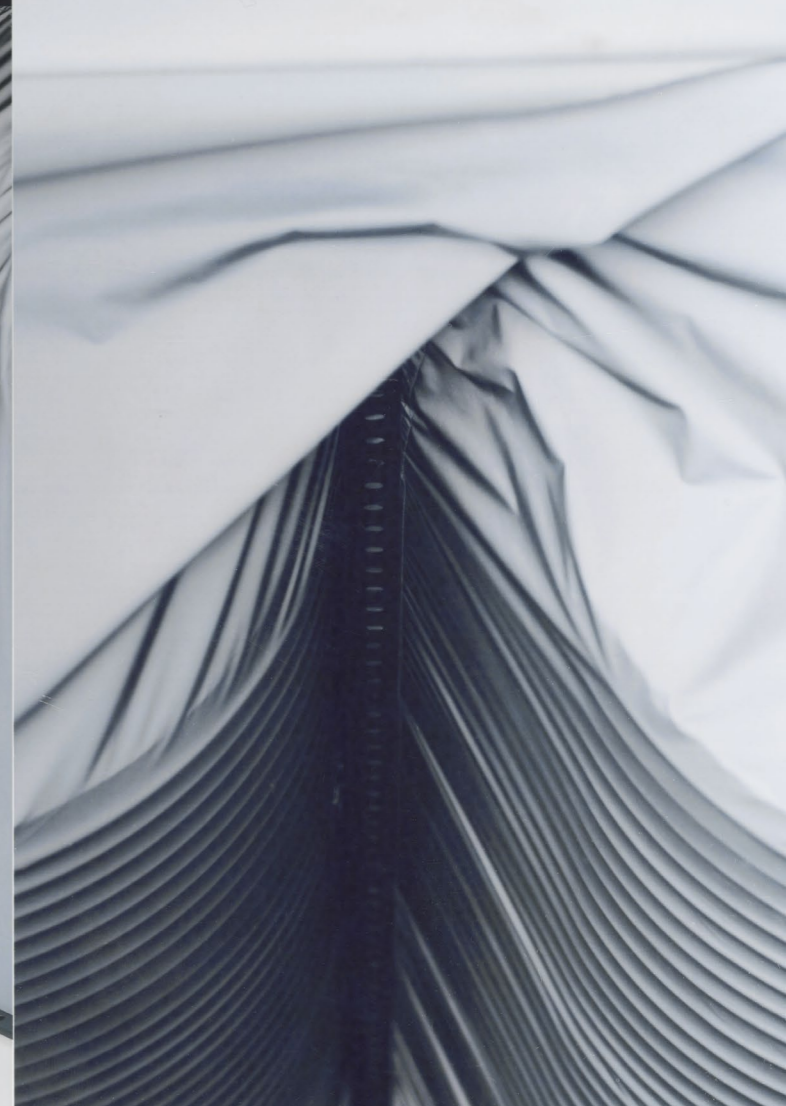
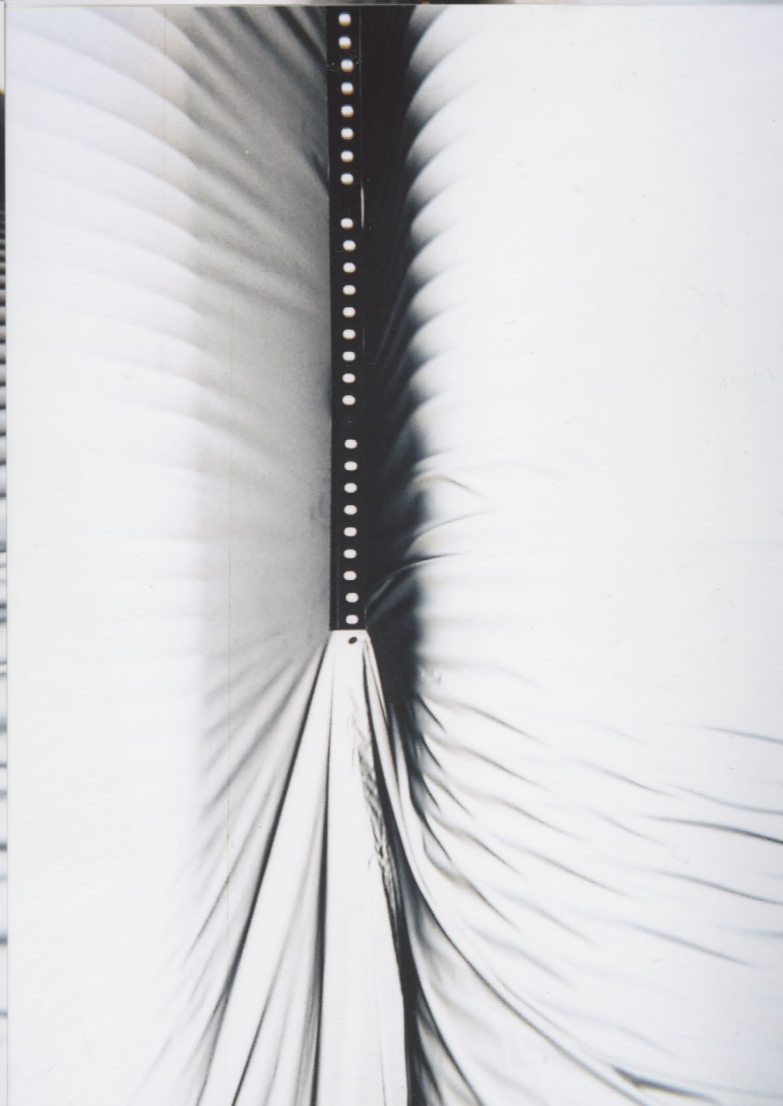
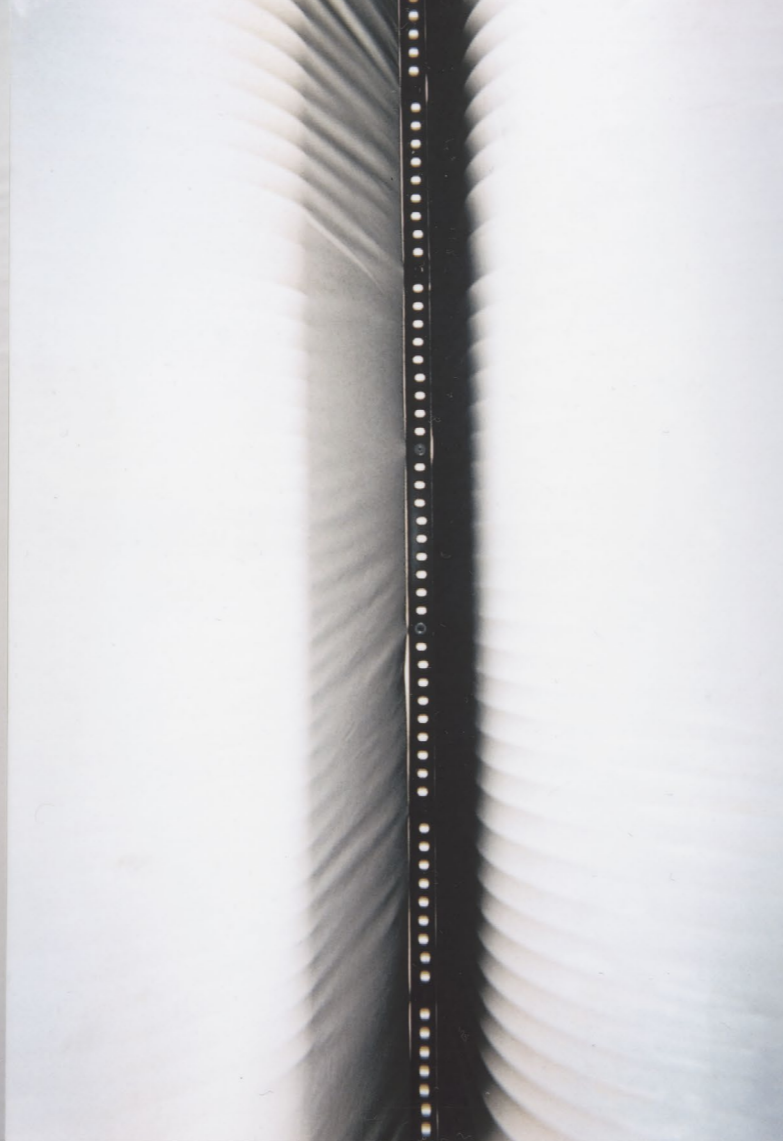
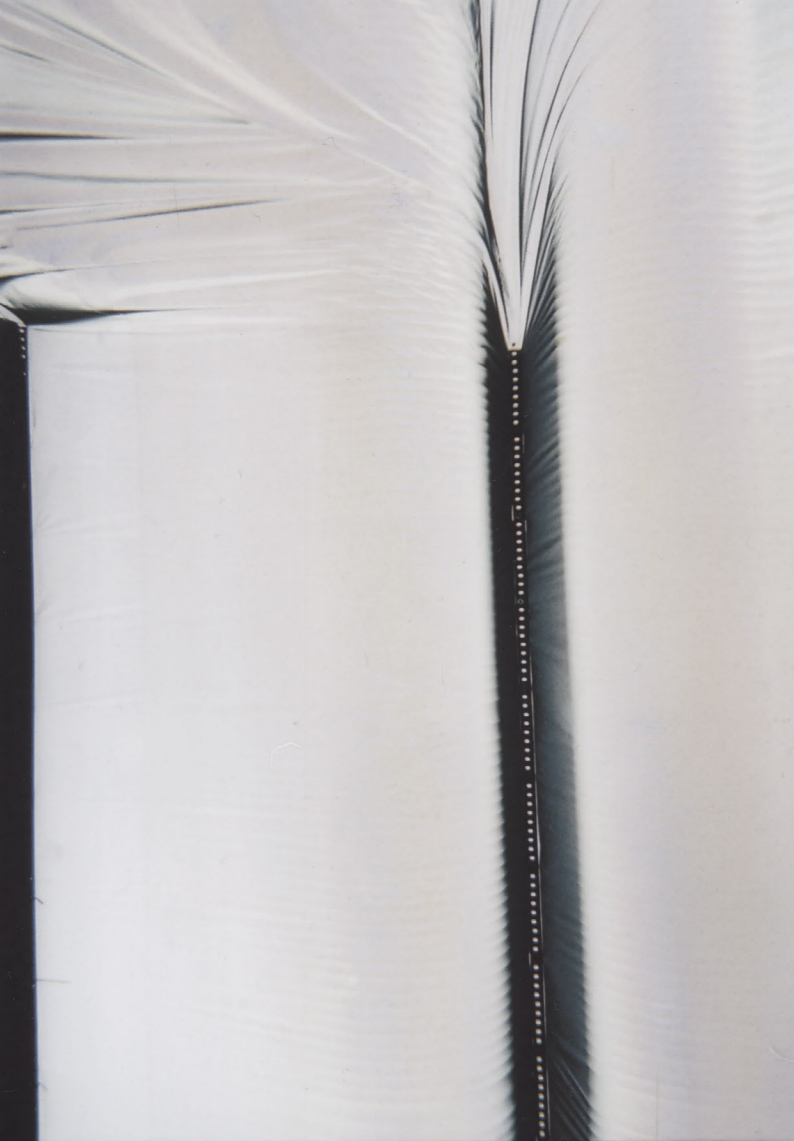
6

themselves pose relationships and obstructions in the viewpoint.

MN: Turning to the materials, are you planning to include any pieces in concrete?

JC: I'm thinking of including concrete, tarpaulin, and other cast metal pieces, combined with textiles and cushions. My initial range of shapes is going to be the same as in *Solar*: the iris and the strelitzia [bird of paradise flower]. I'm currently in the process of stripping the exhibition down, and I'm starting to find the pieces with the most mass a bit superfluous. As for the irises, I sense that they could be even thinner. The strelitzia has gradually been transformed. When I'm working with concrete I've started using a lost wax technique for the casts. First, I work with a material I can melt, such as wax, which I coat in plaster and then remove. The result is a single-use mould; I have to break it to reveal what's inside. I've been thinking about other materials I could substitute for wax, like straw or other plant fibres—items that can be removed, burned, dissolved or shredded, such as clay, cardboard or reeds.

7





MN: Does the use of lost mould make it easier to have a more immediate relationship with the sculpture?

JC: It's more immediate and it forces you to work quickly. It allows for variations, but you can't make several copies from a single piece. With each variation, something gets detached from the initial material and the mould. Once you've broken it open, you have to either make do with whatever's inside or transform it. I'm interested in the act of leaving some parts behind. It's a very physical process and a lot cheaper. Either way, it allows me to be bolder. There's also something about the presence of the concrete that interests me; until now I'd used form-work and more synthetic shapes.

MN: My sensation in Madrid was that the free-standing sculpture was more stripped-down. Maybe it was because of that immediacy you mentioned. I also noticed a certain severity in the pieces, something of classical statuary.

JC: Some of them may look like *kouros*. But there's actually no rigidity; there's quite a lot

of tenderness. The first piece I made that way looked rougher. With the more recent ones, though, I've found I can make subtle overlaps in the wax and translate that subtlety into the material. I feel a desire to work more gently, despite the hardness of the concrete.

MN: I'm interested in the fact that you leave part of the process to chance; the pieces take form through an accumulation of strata or sedimentations.

JC: I wanted the stone to be perceptible. To achieve that, I selected aggregates in different grain sizes to create a surface in which those differences would be apparent. I lay them [in the sense of application, pouring onto] on different days to highlight the different strata and degrees of roughness—so much so that sometimes you can't see the figure for the material. Elsewhere, by contrast, the surface and the outline are clearly visible.

MN: In *Solar*, there were a number of additional items, such as cushions and mats, that weren't part of the body of the pieces.





JC: That was a decision I made when I was mounting the exhibition, to offset some of the power or the weight of the pieces in the room. It's true that I often use textiles, but this allows for another approach, which is perhaps a little more un-self-conscious. I also feel that it shows a desire not to fit in. In some of the other pieces there are types of relationships—in terms of the proportion, the colour or the anchors—that can lead to a more constructed appearance. I think features like these, such as a simply cropped mat, also construct something, even if they're not fully resolved.

MN: You told me recently that for a while you kept a journal of your dreams. You said that the mere fact of writing them down led you to dream more. I'm interested in the relationship between dreaming and writing as a strategy for recomposing the images from those dreams and their meaning.

JC: The last time I decided to keep a dream journal was when I was on a specific holiday a long time ago. I was able to remember up to five dreams in a single night. I could wake up, rewind,

make a sort of internal recording of it and then have another dream, and so on. There are certain parallels between that and my approach to mounting an exhibition; it's that ability to combine objects with entities, or different ways of being—a combination of diverse formalizations that don't correspond to an idea for a project, or a semantic field. The act of bringing them all together in that space and time might be related to the way things meet in the dream state. When I consider the five dreams in succession, what gives them meaning is the sequence in which they occur. I identify that in my work, too.

MN: You mentioned that transcribing the dream marked a point of contact between daytime and nighttime; so again, we see here the ideas of a nocturnal regime and a diurnal regime.

JC: Yes, for years now, the way I have organized my work has been governed by those ideas. I titled the Madrid exhibition *Solar* thinking of an upright posture—which is all about affirmation, suspension, or even, as Gilbert Durand said, the polarized and the heroic.<sup>3</sup> But in the end, the qualities of the nocturnal regime—such

as the unitary vision of contrary phenomena—also emerged. In the pieces I am planning for *Secession*, there is a vertical element, but there are also two wall and floor pieces, an area of red tarpaulin and in another section, an area of scanned textiles, like a set of mirrors that act as a base for these other forms that tend more towards the vertical. My idea is that there may be a certain figure/ground relationship as you walk along, but it shouldn't be forced. I don't want to present a completed image, but instead to propose encounters that might arise in the body-to-body relationship with the sculptures, in the *between*. I want things to be related to one another, but to be liberated. I don't want the way they are arranged to feel like a forced construction. When the pieces are liberated, the person seeing them is also more liberated.

MN: I'm reminded of a text by Erika Fischer-Lichte about the notion of atmospheres. Quoting Gernot Böhme, she defines atmospheres as "spheres of presence"; Böhme says they're not in the objects from which they emanate nor in the subject that perceives them, but somewhere in between, in the two things at once.

To describe the way a thing becomes singularly present to those who perceive it, Böhme talks about "ecstasies of objects".<sup>4</sup>

JC: I agree. I'm interested in that thing that is neither the visitor, the sculpture, nor the space, but what unites all of that, not so much as an aesthetic experience, but as something that halts the course of the everyday. That power isn't only located in the objects; there has to be a certain availability.

Sometimes I keep working a lot on a piece. I might spend time mulling it over or wanting to improve it. I have to give it time and distance. I need to be working on two or three other pieces in parallel, so that I can come back to it and let go of things—even things I felt attached to. Sometimes, too, the simplest things—like materials you have collected from a previous process and put aside—suddenly start calling out to you, "I am something."

MN: Earlier, you were talking about the tarpaulins. I was just wondering how you first came to them.



JC: I think they're the result of a convergence of things that happened at different points. As I said, I first started considering them because I wanted to stage an exhibition in which all the pieces were behind a wall and only visible through holes. The tarpaulins were a way of concealing the access to those tubes—in this case ventilation pipes—which I leave open, like mouths or eyes. My interest in holes is manifested differently in different works, but it always comes back to an attraction to something that leads somewhere unknown. It's like an abyss opening up. It's a way of focusing attention and concentrating people's gazes. In the case of the tarpaulins I've been using more recently, I'm fascinated by the fact that they still retain traces of their former use. These tarps are rougher and have a strong smell; clearly that's an important component in terms of the atmosphere they create.

MN: Like the tarpaulins, the cushions and mats are pre-made. There are no twists or tensions in them, but you add that yourself using very simple gestures.

14



JC: That's right; despite the cuts, the mat isn't transformed as much. The cushions have appeared at different points. I started adding them because I found them in the workspace, in the foundry. There was something in the folds of the mat that reminded me of the structure of the body. There's a part for the head. Then there's a fold for the torso and another for the legs. I liked the way it reproduced the basic structure of the human body and its joints. In relation to the radiation of colour from the tarpaulin, the mat adds the possibility of lying in the sun, of letting go, of withdrawing.

MN: As well as the mats and cushions, what other recurring elements are you thinking of including?

JC: There are still cast steel, bronze and aluminium pieces and that mixture of materials and techniques that have formed part of my repertoire in recent years. There are still changes in scale in some of the motifs. Again, it's like dreams. There might be a small element there that becomes gigantic. And then there might be another that is life-size, but I combine it with

15

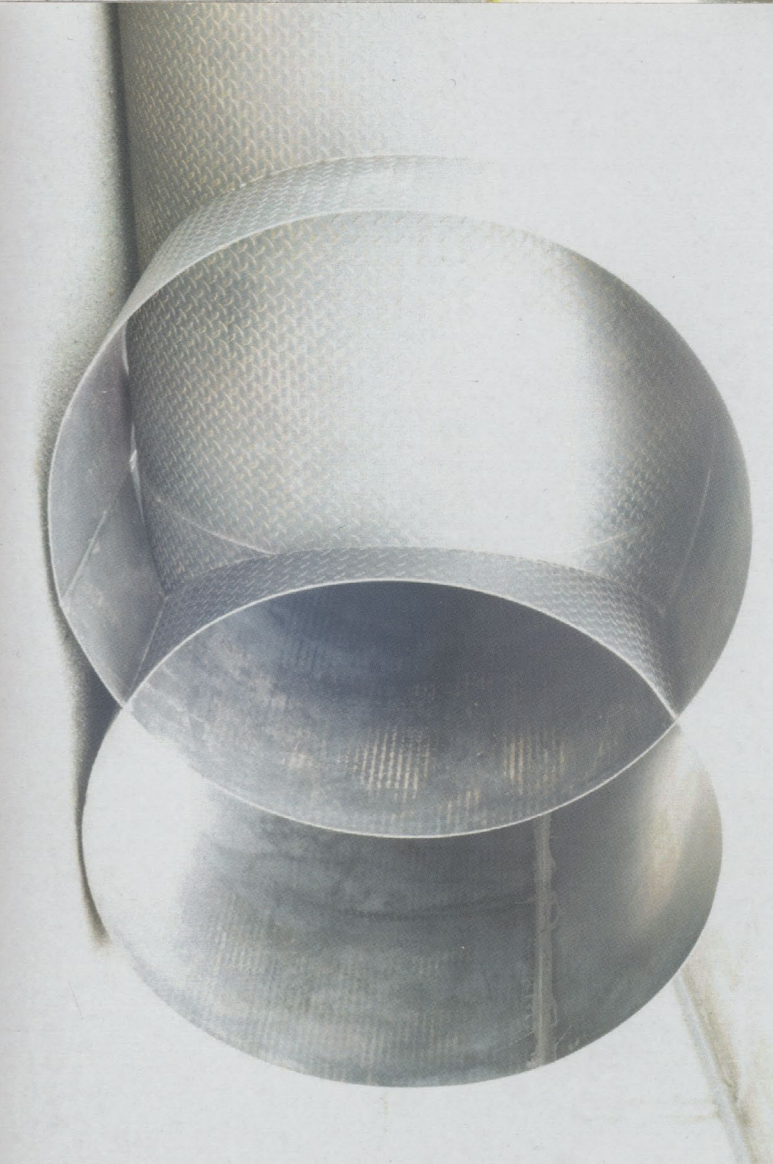
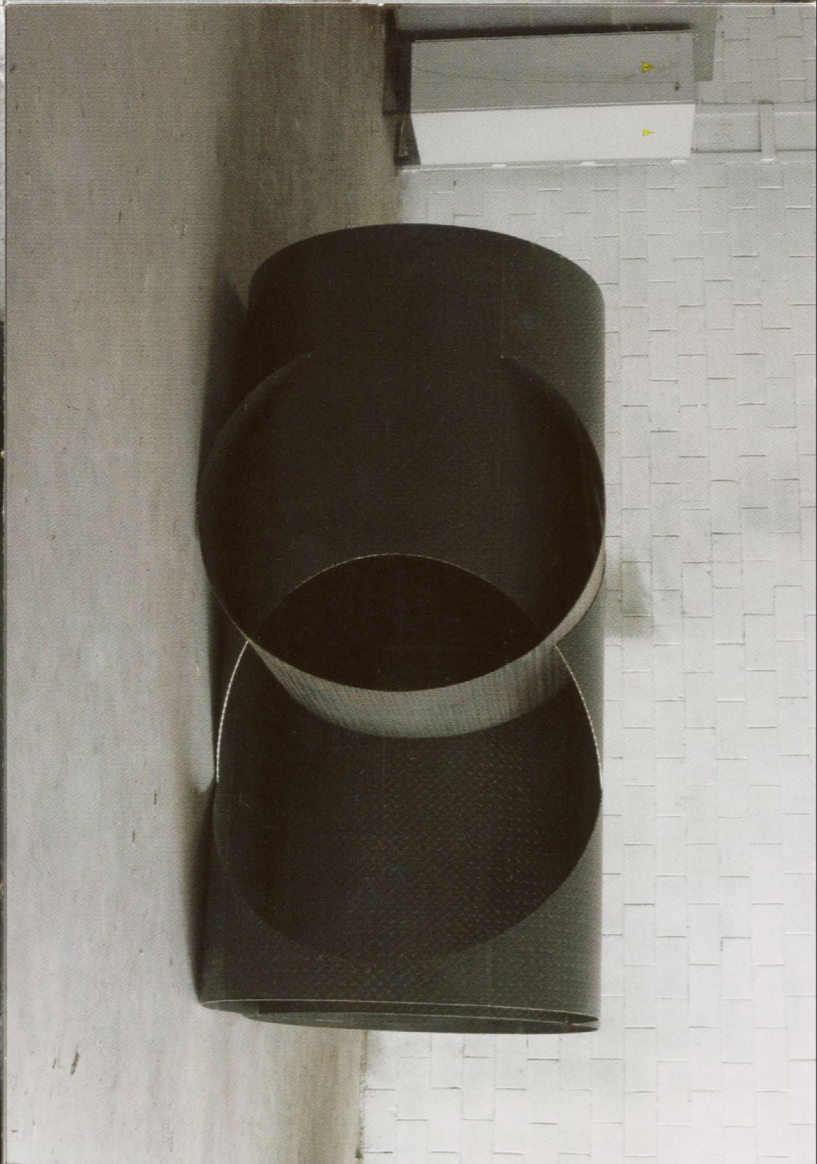
something else in some improbable way. There are negatives, too: deep hollows that reference the eye socket, and everyday objects with an ergonomic function, like a saddle or a toilet. Although, come to think of it, perhaps it's not just the motifs, but the different ways they come together that becomes a motif. The motif is the union. It's related to the idea of *twist* as a means of coming together; in a way it's like that fusion you get when you kiss or hug. In several of the pieces I include a swirling gesture that occurs in pairs or trios; friction and, at the same time, magnetism.

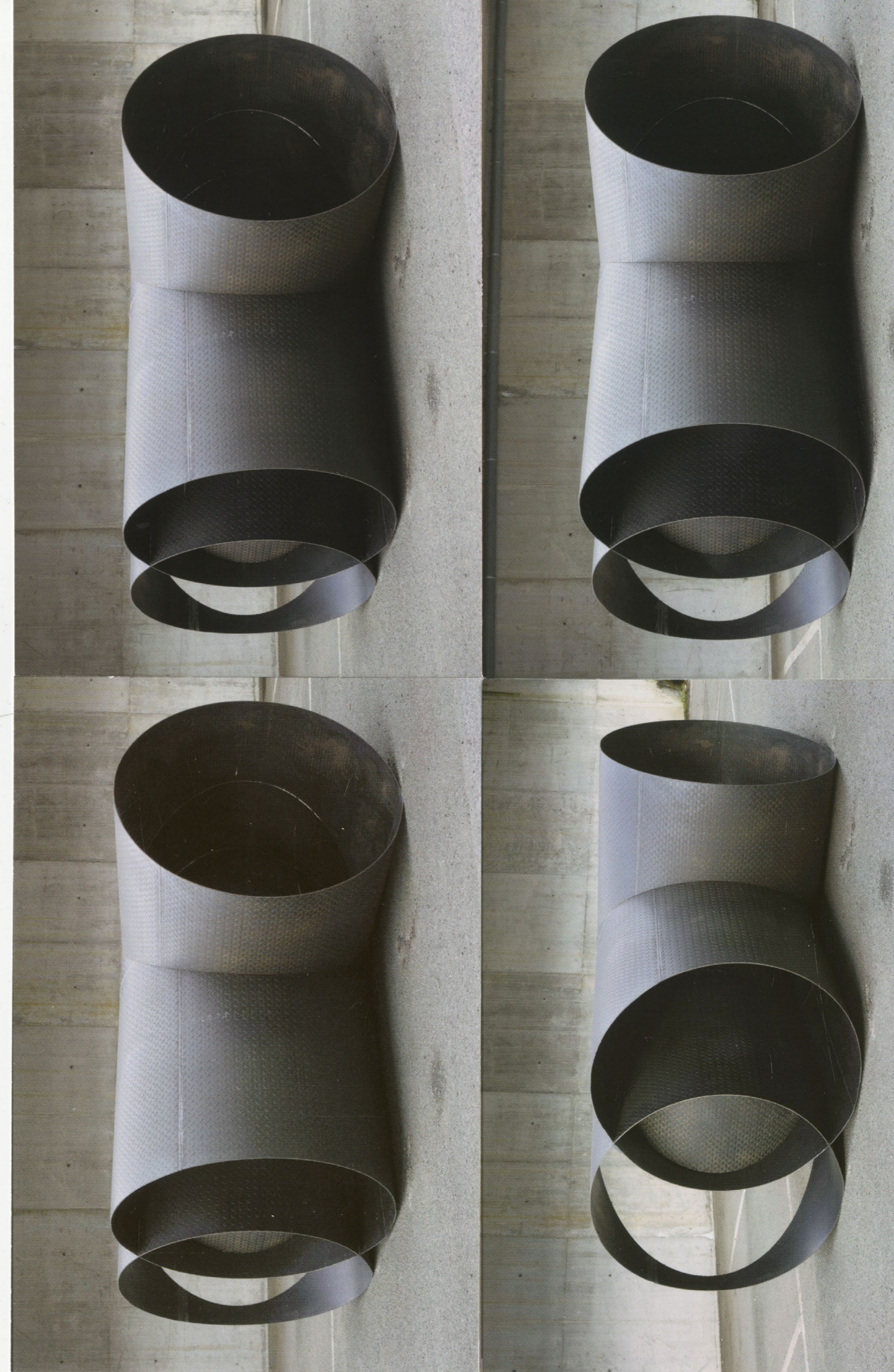
Translated from Spanish  
by Tim Nicholson

16

- 1 *June Crespo: Solar*, Galería Ehrhardt Flórez, Madrid, 6 March 2025 – 10 May 2025.
- 2 *June Crespo: their weft, the grass*, 1646, The Hague, 6 September – 3 November 2024.
- 3 Gilbert Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Virginia: Boombana Publications, 1999.
- 4 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, New York: Routledge 2008.

17





Marc Navarro: Mi primera impresión al ver las piezas que formaron parte de la exposición *Solar* fue que había algo dibujístico en ellas.<sup>1</sup> Me pregunto a qué se debe este interés por explorar modelos escultóricos un tanto distintos a los que encontramos en otras de tus exposiciones recientes.

June Crespo: A medida que trabajaba fui asociando el gesto vertical de las piezas con la noción de «régimen diurno», que hace referencia a una cuestión postural. Esa tendencia a erguirse la observamos en humanos, pero también en animales, o en las plantas. Tiene que ver con el peso y la gravitación, y con el hecho de contrarrestarla mediante una suspensión. No era algo que estuviera buscando, sino que surgió al tener que resolver piezas con fragmentos de piezas anteriores e ir atendiendo a lo que esos fragmentos pedían.

MN: Las piezas parecían recortarse en el espacio.

JC: Sí. En esas piezas usé elementos como varillas, puede que contribuyeran a dar importancia

a los contornos de las piezas. También oscurecí partes del acero, que es algo que nunca había hecho. Pienso que es significativo el hecho de que trabajara ambas salas desde una relación de fondo y figura. No es algo que estuviera siempre presente, sino una superposición que se daba al acceder a la exposición. Son piezas tridimensionales, pero muy ligeras, muy [Alberto] Giacometti. Parece que se deshacen y va quedando la médula.

MN: Cierto, tienen algo de espina.

JC: Lo primero que veías era justamente el vértice de la pieza. Solo al girar a su alrededor se advertía su silueta; podía parecer una espalda firme y delgada. En ese sentido lo relaciono con dibujar ejes. En el proceso de hacer estas piezas sucedió que, o bien disponía de la flor entera o bien de partes del tallo. Era como tener enfrente un torso al que le faltaban partes. Debía completarlo hacia arriba y hacia abajo, así que introduje elementos como una barra de estantería, o un cable. La cuestión era cómo continuar ese cuerpo y a la vez darle una raíz, conectarlo al suelo y al techo.

MN: Me interesó algo que ya apareció en tu anterior exposición en 1646, en La Haya.<sup>2</sup> Me refiero a las piezas de pared realizadas con lonas de camión recuperadas y tubos.

JC: Llegué a esas piezas porque mi deseo inicial era hacer una exposición en la que todas las piezas fuesen instaladas tras la pared mediante perforaciones, como en la serie *No osso (Occipital)*. Para conseguirlo hubiera tenido que construir una pared falsa, así que ese planteamiento perdió sentido. Empecé a buscar otras maneras de activar el espacio a partir de una oquedad. Cuando proyecté por primera vez las piezas, planteaba que esos orificios pudieran contener formas orgánicas, luego me di cuenta de que no era sencillo hacer que encajasen. A ese gesto irrealizable le fui quitando lo innecesario hasta ver qué quedaba y darle de nuevo valor. En el contexto de mi trabajo veo estas piezas, las lonas, en una línea más sintética.

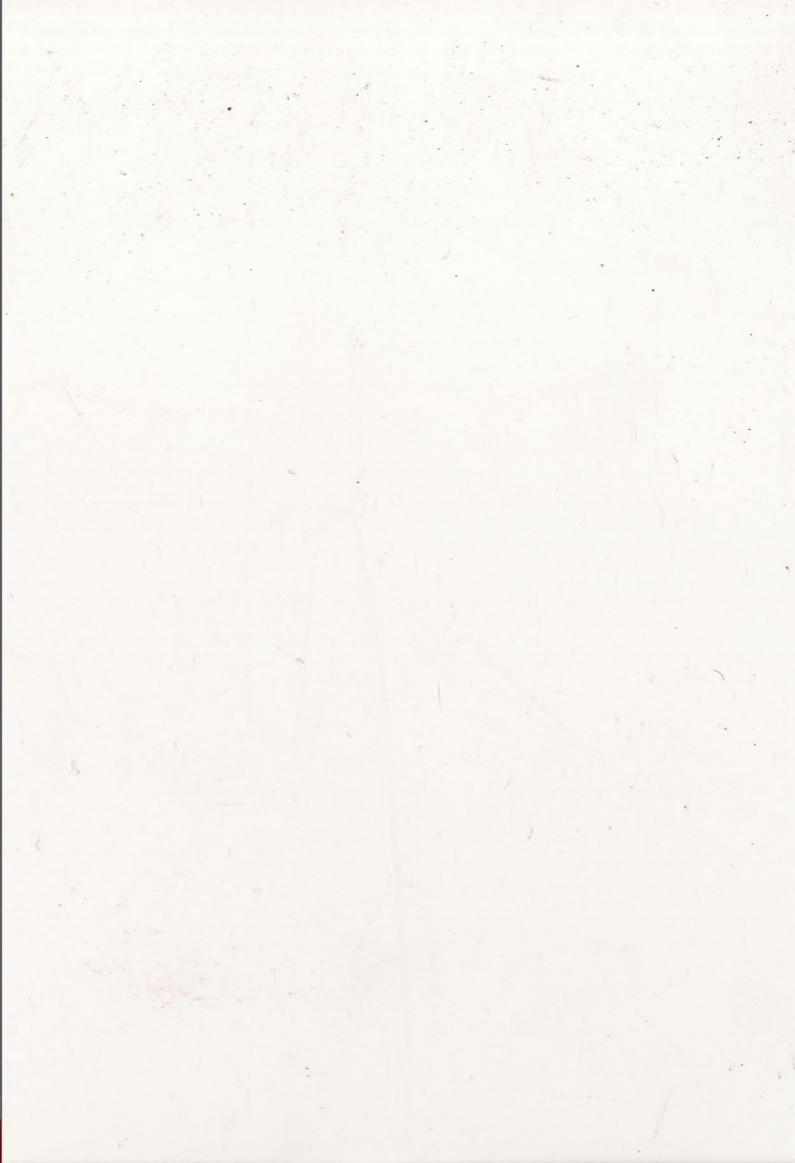
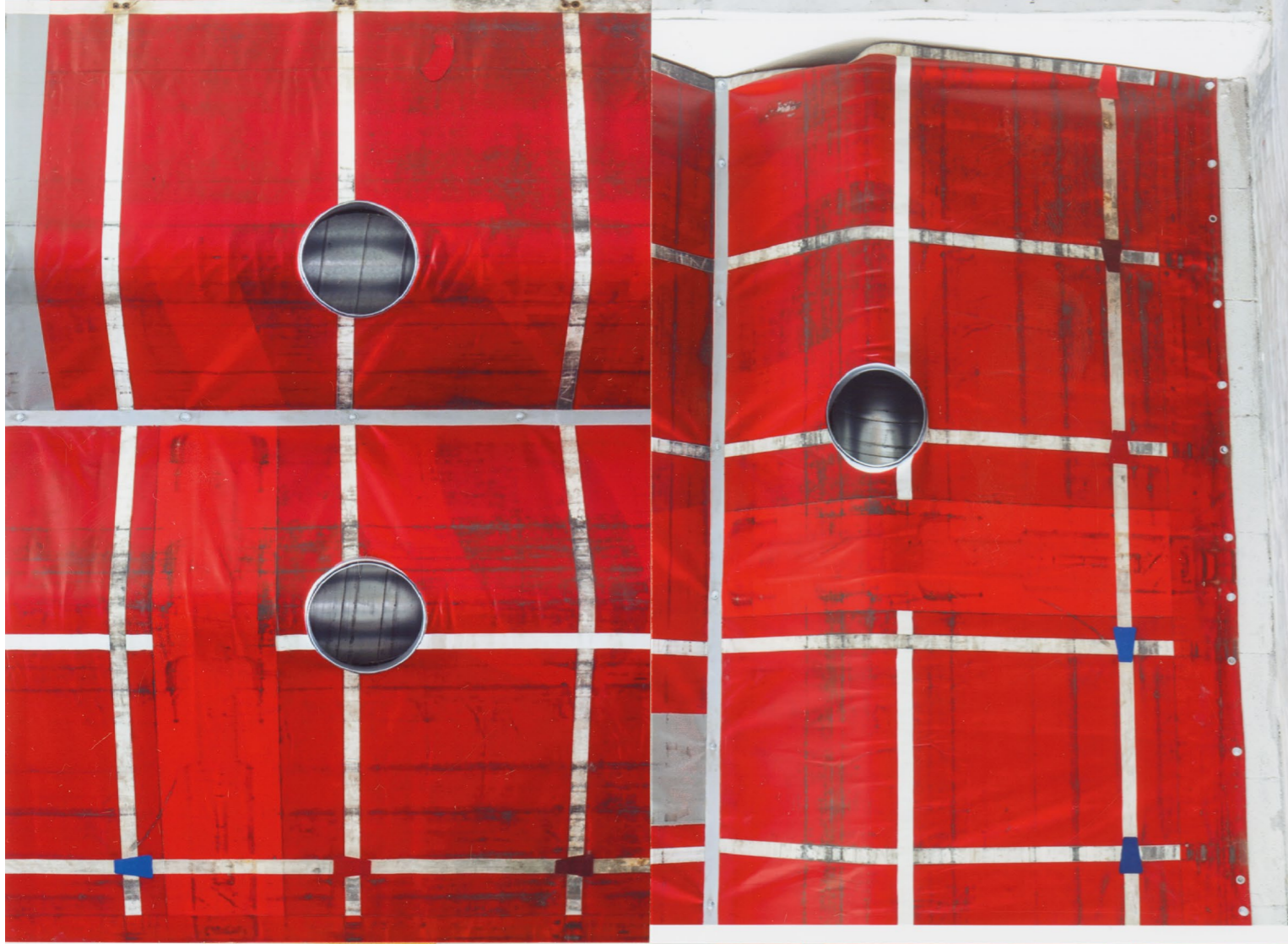
La lona que ahora estoy planteando para *Secession* es de las dimensiones de un tráiler. Me gusta la referencia tan directa a la escala del propio vehículo. Las dimensiones junto con el

patrón de agujeros y el formato horizontal me llevan a pensar en movimientos de caderas, rodillas, tobillos, algo que también podría darse en los engranajes de algo mecánico, como un tren o un coche.

MN: En Madrid, también me llamó la atención la desnudez de las piezas exentas. En oposición a las superficies de color que irradiaban desde las paredes, estas sugerían recogimiento, perdían otra atención.

JC: Puede que fuera por las dimensiones del espacio. Mi duda es si con otras distancias el alcance de esa irradiación sería el mismo. Durante el montaje me preocupaba que el choque de presencias entre ellas resultase un tanto excesivo con relación al espacio. ¿Debemos atribuir ese efecto a una cuestión de lejanía o cercanía? La relación de interdependencia y la afectación mutua estaban muy presentes y creo que de una forma muy diferente en cada uno de los espacios.

MN: ¿Había una intención por incidir en la figura humana? Lo comento porque en relación con el



desarrollo horizontal de las piezas de pared, las piezas exentas producían un efecto teatral.

JC: Es curioso, Julia [Spínola] me dijo que percibía el espacio de ese mismo modo, como una escena o escenografía. En su caso se refería a la lona, pero tal vez lo que sucede es que la lona convierte las piezas en caracteres.

MN: Comentabas la cuestión de la afectación entre las piezas y del diálogo entre figura y fondo. ¿Crees que es algo que se podría generar también en *Secession*?

JC: Siento el deseo de dejar el espacio muy abierto. El hándicap es que de este modo puedes ver la exposición con un simple giro de cabeza. Esa vista general se tiene que orquestar muy bien para que no sobre nada y a la vez genere relación y tensión. Creo que mi investigación y mi deseo están en conseguir eso, independientemente de la escala del espacio. Me dejo guiar por esa primera decisión: no compartimentar y que sean las piezas las que planteen relaciones y obstrucciones en el punto de vista.

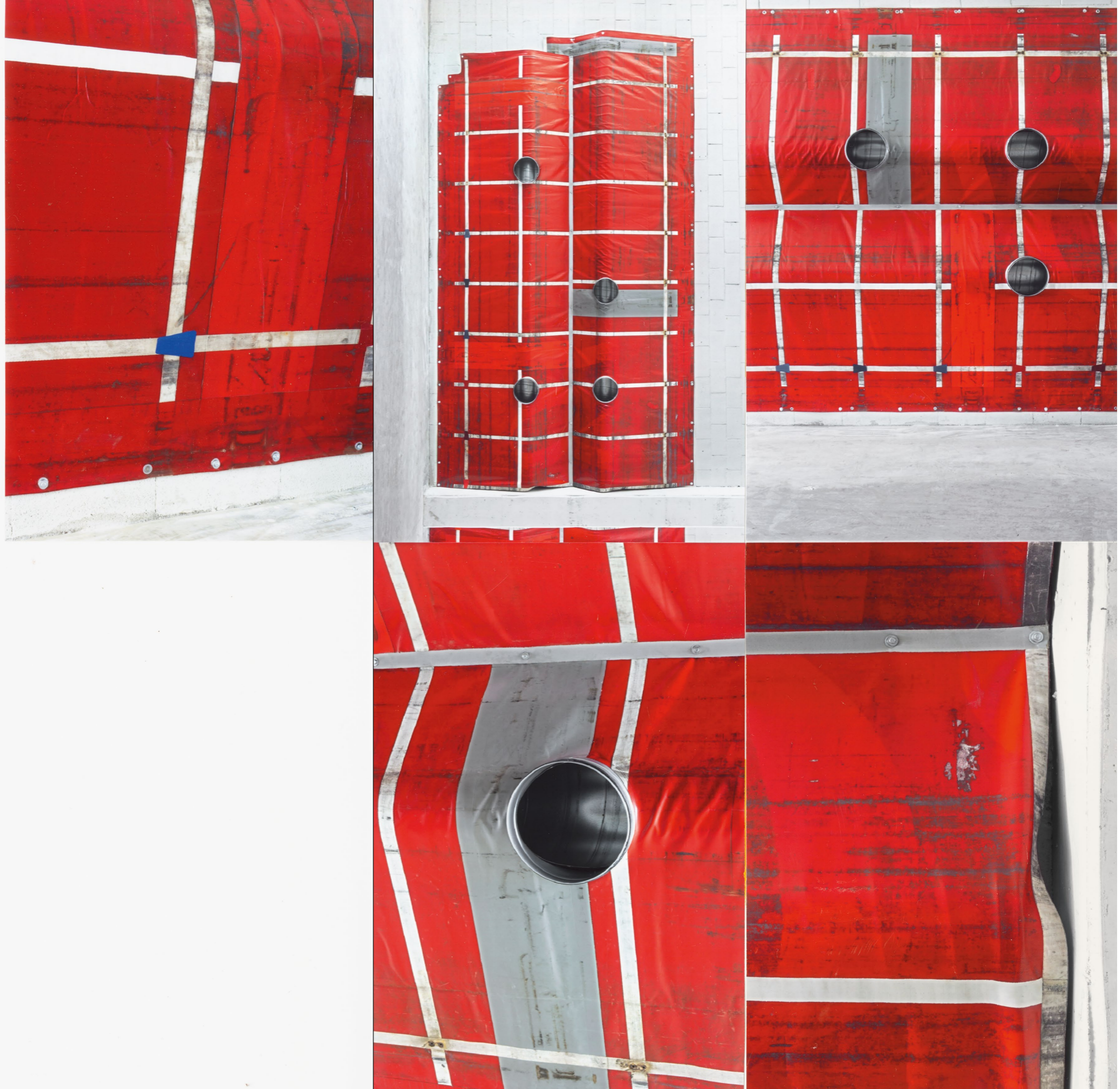
23

MN: En relación con los materiales, me pregunto si prevés incluir piezas de hormigón.

JC: Estoy pensando incluir piezas de hormigón, lona, y otras realizadas en fundición mezcladas con textiles y colines. El rango de formas de las que parto es el mismo que en *Solar*: el iris y la *strelitzia*. Me encuentro en el proceso de ir desnudando la exposición, y siento que empiezan a sobrar las piezas con mayor masa. Respecto a los iris, intuyo que se pueden volver aún más finas. La *strelitzia* ha ido transformándose. Al trabajar con hormigón he empezado a usar molde perdido. Trabajo primero con un material que se pueda derretir, como la cera, que recubro de escayola y luego retiro. Eso da como resultado un molde de un solo uso; debo romperlo para descubrir qué hay dentro. Estoy dándole vueltas a otros materiales que pueda usar en sustitución de la cera, como paja u otras fibras vegetales. Elementos que se puedan sacar, quemar, disolver o desmenuzar como barro, cartón o cañas.

MN: ¿El uso del molde perdido facilita una relación más inmediata con la escultura?

24





JC: Es más inmediato, exige un trabajo rápido. Admite variaciones, pero no puedes realizar varias copias de una pieza. Con cada variación se desprende algo, del material de partida y del molde. Tras romperlo debes quedarte con lo que hay dentro o transformarlo, me interesa el acto de dejar atrás algunas partes. Es un proceso muy físico y mucho más barato. Lo uno y lo otro me permite trabajar con menos miedo. También me interesa algo de la presencia del hormigón, que hasta ahora había trabajado con encofrados y formas más sintéticas.

MN: Mi sensación en Madrid fue que la escultura exenta se mostraba despojada. Puede que por esa inmediatez que mencionas. También identifiqué una cierta severidad en las piezas, un carácter de estatuaria clásica.

JC: Algunas de ellas pueden parecer *kuros*. Pero lo cierto es que no hay rigidez, sino bastante ternura. La primera de las piezas que realicé de este modo tenía un aspecto más bruto. Con las más recientes en cambio he descubierto que puedo solapar sutilmente la cera y hacer que eso se traduzca en el material. Ha surgido

25

un deseo por trabajar de manera más suave, a pesar de la dureza del hormigón.

MN: Me interesa que dejes parte del proceso al azar, que las piezas se consoliden mediante una suma de estratos o sedimentaciones.

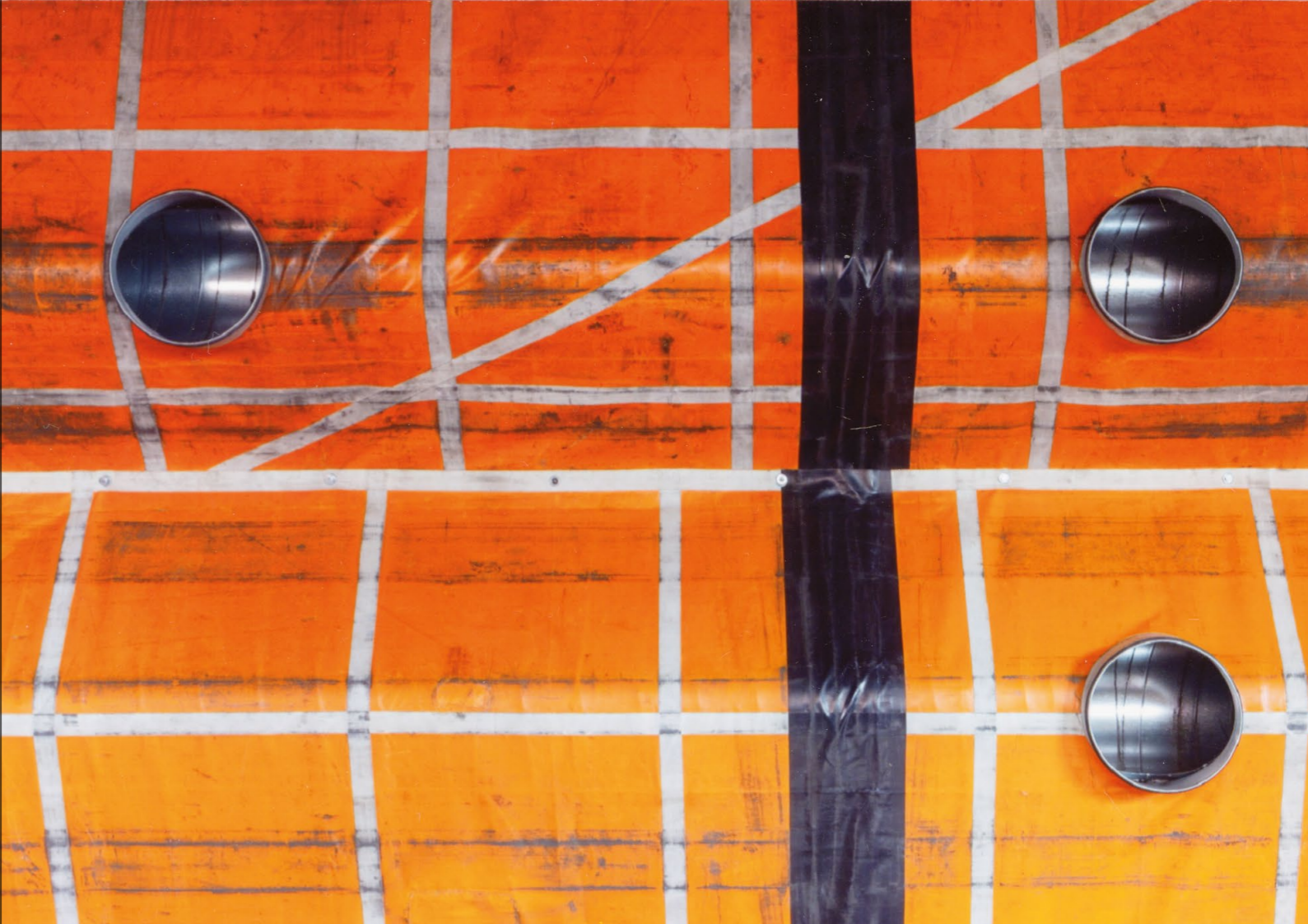
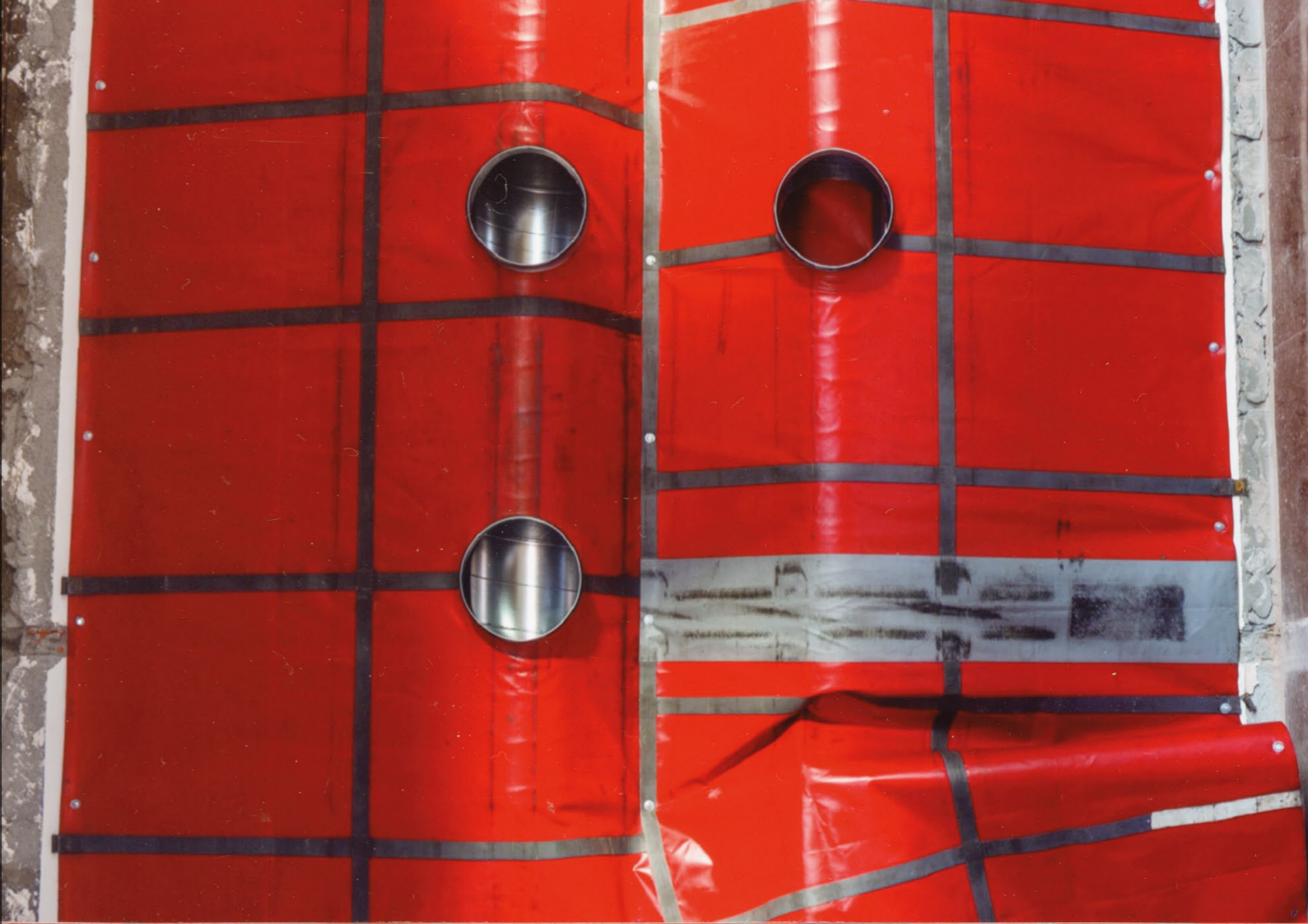
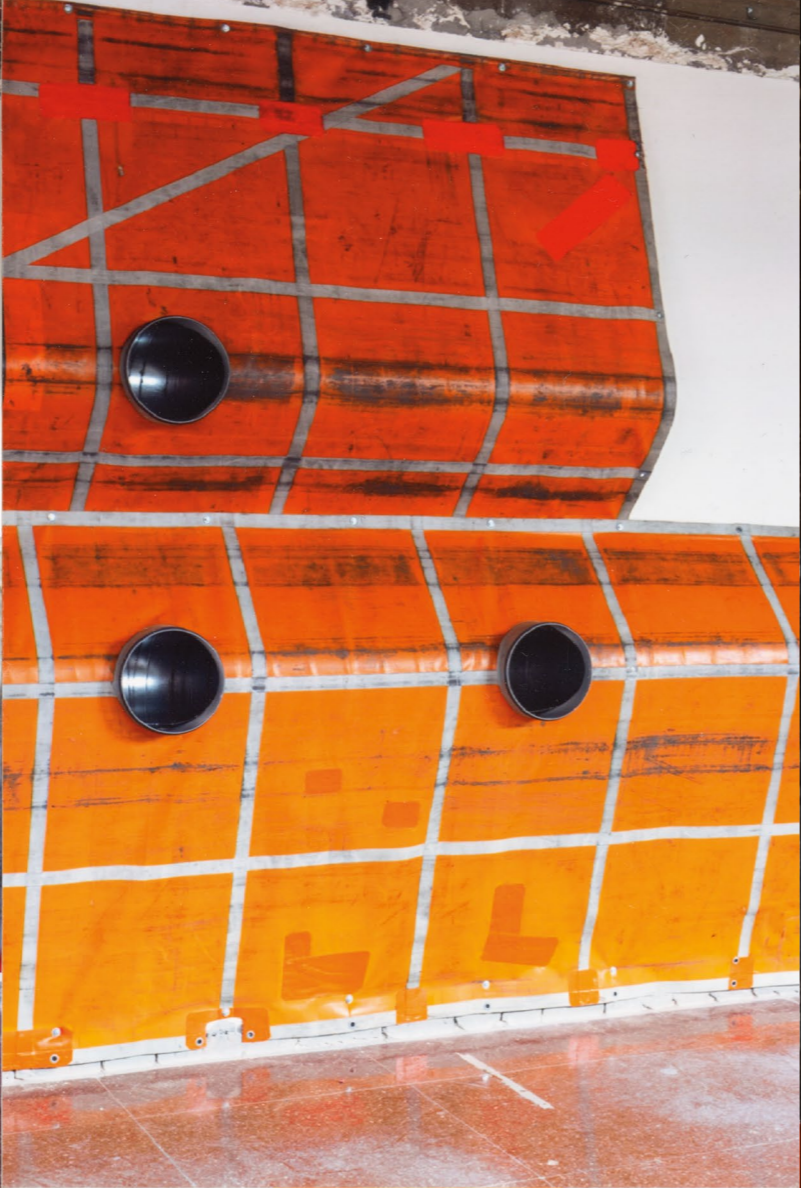
JC: Quería que se advirtiera la piedra. Para conseguirlo seleccioné áridos de diferente granulometría para obtener una superficie en la que se hicieran presentes esas diferencias. Las suelo en diferentes días para evidenciar las distintas rugosidades y estratos, tanto que a veces el material no te deja ver la figura. En cambio, en otras partes la superficie y el contorno se evidencian.

MN: En *Solar* también aparecían una serie de elementos o añadidos como cojines y colchonetas que no se integraban en el cuerpo de las piezas.

JC: Esta fue una decisión de montaje, para compensar los pesos o potencias de las piezas en la sala. Es cierto que a menudo uso textiles, pero esto abre otra vía, puede que un poco más

26







desacomplejada. También siento en este gesto una voluntad de no encajar. En otras piezas se dan otro tipo de relaciones a nivel de proporción, de color, o de anclajes, que pueden resultar en un aspecto más construido. Me parece que este tipo de elementos, como una colchoneta simplemente cuarteada, también construyen, aunque no estén del todo resueltos.

**MN:** Hace poco me explicaste que durante un tiempo mantuviste un diario en el que anotabas tus sueños. Decías que el hecho de anotarlos hacía que soñaras más. Me interesa la relación entre ese estado de ensoñación y la escritura como estrategia para recomponer sus imágenes y su sentido.

**JC:** La última vez que decidí anotarlos fue durante unas vacaciones. Pude recordar hasta cinco sueños en una misma noche. Podía despertar, rebobinar, hacer una especie de grabación interna y tener otro sueño, y así sucesivamente. Hay algo de eso que puede tener cierto paralelismo con la manera en la que entiendo un montaje expositivo, que es precisamente desde la capacidad de mezclar objetos con entidades,

27

o con diferentes maneras de ser. Una unión de formalizaciones diversas que no responden a una idea de proyecto, o a un campo semántico. El gesto de reunir las cosas en ese espacio-tiempo podría guardar relación con el cómo se encuentran las cosas en lo onírico. Pensando en los cinco sueños en sucesión, aquello que les da sentido es la secuencia en la que se integran. También identifico eso en mi trabajo.

**MN:** Comentabas que la transcripción del sueño representaba un punto de contacto entre lo diurno y lo nocturno, de nuevo aparecen aquí las ideas de «régimen nocturno» y «régimen diurno».

**JC:** Sí, son ideas que desde hace años dictan la organización de mi trabajo. Titulé la exposición de Madrid *Solar* pensando en una postura erguida, lo afirmativo, la suspensión, o incluso, como apunta Gilbert Durand, lo polarizado o lo heroico. Pero resultó que las cualidades del «régimen diurno», como la visión unitaria de fenómenos contrarios, también emergieron.<sup>3</sup> En las piezas que estoy planteando para *Secession* la verticalidad está presente, pero además hay

28



dos piezas de pared y suelo, un área de lona roja y en otra zona, un área de textiles escaneados, como un juego de espejos que hacen de base para esas otras formas que tienden hacia la verticalidad. Mi intención es que al caminar se pueda dar una relación figura-fondo, pero sin forzarla. No pretendo cerrar una imagen, sino proponer encuentros que puedan generarse en el cuerpo a cuerpo con las esculturas, en el *entre*. Mi objetivo es que las cosas estén en relación, pero liberadas, que su disposición no se sienta como una construcción forzada. Cuando las piezas están liberadas, también el que las ve está más liberado.

MN: Pienso en un texto de Erika Fischer-Lichte en torno a la idea de atmósferas. En él dice, citando a Gernot Böhme: Böhme define las atmósferas como «esferas de presencia», no las localiza ni en las cosas que parecen irradiarlas, ni en los sujetos que las experimentan físicamente, sino entre ellos, en ambos al mismo tiempo. Para describir la forma en que una cosa se hace presente de modo singular a quienes la perciben Böhme habla del «éxtasis de las cosas».<sup>4</sup>

29

JC: Coincido. Me interesa lo que no es ni el visitante, ni la escultura, ni el espacio, sino lo que está uniendo a todo ello, no tanto como una experiencia estética, sino como algo que detiene el curso de lo cotidiano. Ese poder no se localiza únicamente en los objetos, debe darse una disponibilidad.

A veces sucede que insisto mucho en una pieza. Puedo estar dando vueltas o queriendo mejorarla y tiene que pasar tiempo y distancia, estar trabajando en paralelo en otras dos o tres piezas para poder acercarme a ella de nuevo y dejar que se desprendan cosas, incluso algo por lo que sentía apego. También en ocasiones sucede que las cosas más sencillas, como materiales que has recogido de un proceso anterior y que has dejado apartados, de repente empiezan a llamarte y decirte: soy algo.

MN: Antes mencionabas las lonas y me preguntó cómo llegaste a ellas.

JC: Creo que son producto de un entrecruzamiento de varios gestos que se han dado en diferentes momentos. Como decía, la razón por

30



la que empecé a darle vueltas fue que sentía el deseo de hacer una exposición en la que todas las piezas estuvieran detrás de la pared y se accediera a ellas a través de perforaciones. Las lonas permiten un ocultamiento del acceso a esos tubos, en este caso de ventilación, que dejo abiertos, como bocas o como ojos. Mi insistencia con los agujeros va tomando diferentes formas en diferentes trabajos, pero sigue siendo esa atracción hacia un acceso que no sabes dónde conduce. Es como abrir abismos. Una forma de ordenar la atención y concentrar la mirada. En las lonas que he usado más recientemente me interesa que tengan trazas de uso. Son lonas más rudas, que desprenden un olor fortísimo, un componente sin duda importante en cuanto a lo atmosfera que generan.

MN: En los cojines o colchonetas, elementos que, como las lonas, son preconfeccionados, no hay torsiones ni tensiones, sino que los introduces a partir de gestos muy sencillos.

JC: Sí. Es cierto que, a pesar de los cortes la colchoneta no queda tan transformada. Los cojines han aparecido en diferentes momentos,

31



los empecé a introducir porque me los encontraba en el espacio de trabajo, en la fundición. La colchoneta tenía algo en sus pliegues que recordaba la estructura del cuerpo. Hay una parte para la cabeza. Luego, hay un pliegue para el torso y otro para las piernas. Me gustaba como reproducía la estructura básica del cuerpo humano y sus articulaciones. En relación con la irradiación de la lona y su color, la colchoneta introduce la posibilidad de tumbarse al sol, de dejarse ir, de retirarse.

MN: Además de las colchonetas y los cojines, quisiera saber sobre otros elementos recurrentes que estés pensando incluir.

JC: Sigue habiendo piezas de fundición en acero, en bronce y en aluminio, y la mezcla de materiales y técnicas que están en mi repertorio de los últimos años. Sigue habiendo cambios de escala en ciertos motivos. Es, de nuevo, como los sueños, ¿no? Ahí puede haber un elemento pequeño que se vuelve gigante y a la vez otro que está en su escala real, pero mezclándose con algo de forma improbable. Hay también negativos: oquedades profundas que remiten a la

32

cuenca del ojo, y objetos cotidianos que cumplen una función ergonómica, como la silla de montar o el retrete. Aunque, pensándolo bien, quizás no sean solo los motivos, sino las maneras en las que estos se juntan lo que se convierte casi en un motivo. El motivo es la unión. Tiene que ver con el revolcarse para unirse, algo similar a la fusión que se da al besarse o abrazarse. En varias de las piezas incluyo un gesto arremolinado que se da por pares o tríos; una fricción y, a la vez, un magnetismo.

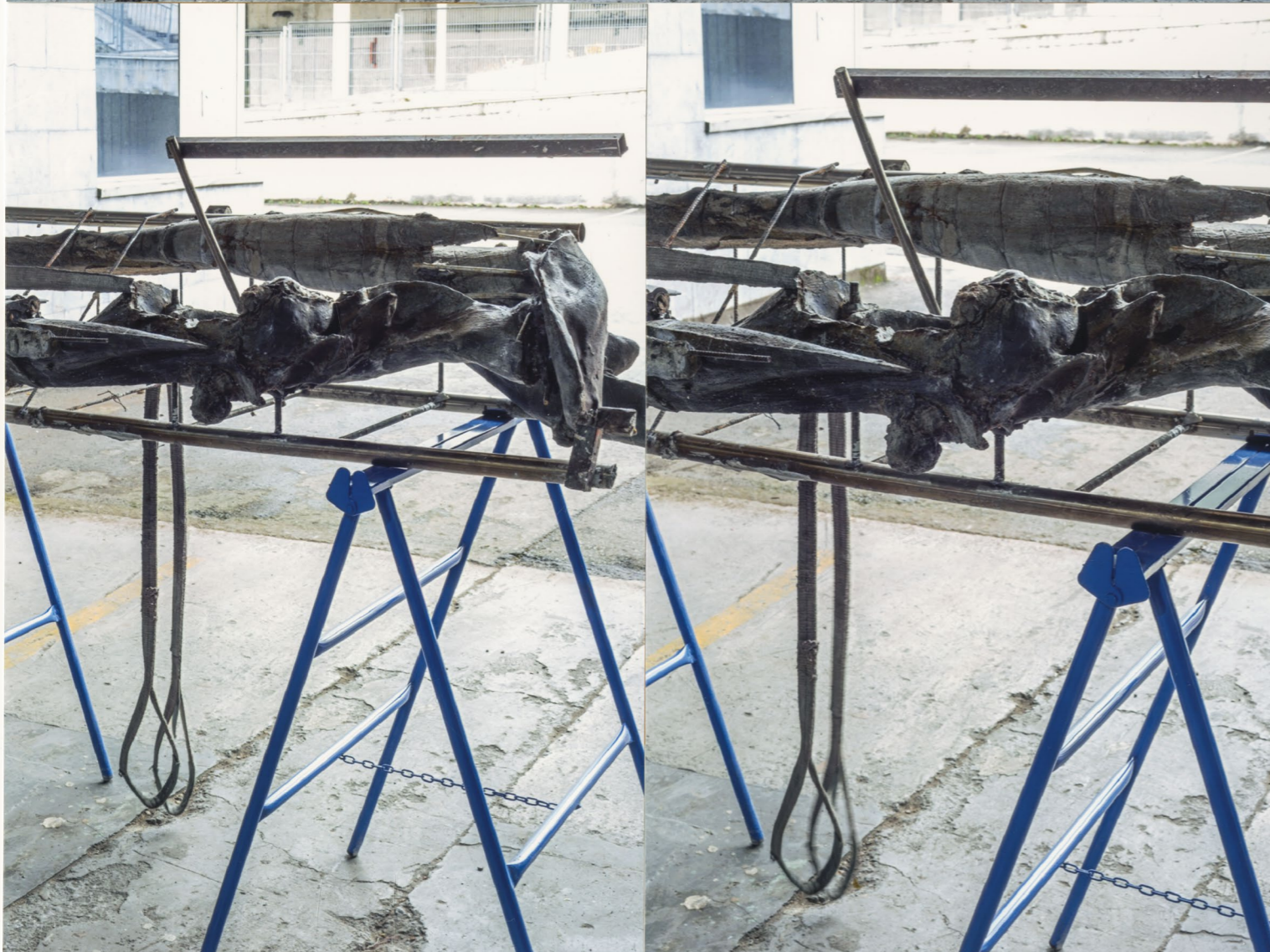
33

- 1 *June Crespo: Solar*, Galería Ehrhardt Flórez, Madrid, 6 marzo 2025 – 10 mayo 2025
- 2 *June Crespo: their weft, the grass, 1646*, La Haya, 6 septiembre – 3 noviembre 2024.
- 3 Gilbert Durand, *Las Estructuras Antropológicas del imaginario*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2004
- 4 Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, 2011

34







Marc Navarro: Als ich deine Ausstellung *Solar* zum ersten Mal sah, hatte ich sofort den Eindruck, dass die Arbeiten etwas Zeichnerisches an sich haben.<sup>1</sup> Was steckt hinter diesem Interesse, skulpturale Modelle zu erforschen, die sich doch von denen deiner anderen Ausstellungen der letzten Zeit unterscheiden?

June Crespo: Während der Arbeit an der Ausstellung begann ich, die Vertikalität der Werke mit dem Begriff des „Tagesregimes“ in Verbindung zu bringen, was sich wiederum auf die Frage der Körperhaltung bezieht. Diese Tendenz, sich aufrecht zu halten, gibt es nicht nur bei Menschen, sondern auch bei Tieren und Pflanzen. Es geht um Fragen des Gewichts und der Schwerkraft und darum, wie man ihnen durch das Aufhängen der Werke entgegenwirken kann. Das war nicht etwas, nachdem ich bewusst gesucht habe, vielmehr entstand es aus dem Bedürfnis heraus, Werke mit Fragmenten aus früheren Arbeiten zu kreieren und Wege zu finden, um auf die Anforderungen dieser Fragmente zu reagieren.

MN: Die Stücke sahen aus, als würden sie sich vom Raum abheben.





JC: Ja. Bei diesen Werken habe ich Elemente wie Stäbe verwendet, die vielleicht dazu beigetragen haben, die Umrissse zu betonen. Zudem habe ich Teile des Stahls abgedunkelt, was ich vorher noch nie gemacht habe. Ich denke, es spielte eine Rolle, dass ich die beiden Räume auf der Grundlage einer Beziehung zwischen Figur und Boden gestaltet habe. Das ist nicht etwas, das immer da war, sondern es war eine zusätzliche Ebene, die beim Betreten der Ausstellung entstand. Es sind dreidimensionale, jedoch sehr leichte Werke, sehr im Stil von [Alberto] Giacometti. Sie scheinen sich aufzulösen, und nur das Rückenmark bleibt übrig.

MN: Stimmt, sie haben etwas von einem Rückgrat.

JC: Das Erste, was die Leute sahen, war der Scheitel des Werkes. Man konnte die Umrissse nur sehen, wenn man um sie herumging; sie konnten einem kräftigen, schlanken Rücken ähneln. In diesem Sinne assoziiere ich es mit dem Zeichnen von Achsen. Bei der Herstellung dieser Stücke verwende ich manchmal die ganze Blume oder nur Teile des Stiels. Es war so, als

37

würde man einen Torso vor sich zu haben, dem noch Teile fehlen. Ich musste ihn vervollständigen, indem ich oben und unten etwas hinzufüge, daher fügte ich noch Elemente wie eine Regalstütze oder ein Kabel hinzu. Es stellte sich die Frage, wie man diesen Körper weiterführt und ihm gleichzeitig eine Wurzel verleiht, ihn mit dem Boden und der Decke verblindet.

MN: Mich interessierten deine Wandarbeiten aus gebrauchten LKW-Planen und Rohren, die wir bereits in deiner vorherigen Ausstellung im 1646 in Den Haag gesehen hatten.<sup>2</sup>

JC: Ich habe mir diese Stücke als Alternative zu meiner ursprünglichen Idee ausgedacht. Ursprünglich wollte ich eine Ausstellung machen, bei der sich alle Stücke hinter einer Wand befinden und nur durch Löcher betrachtet werden können, wie bei der Serie *No osso (Occipital)*. Das hätte bedeutet, dass ich eine falsche Wand hätte bauen müssen, und das war nicht sehr sinnvoll. Ich begann also nach anderen Möglichkeiten zu suchen, um den Raum durch einen Hohlraum zu aktivieren. Als ich die Stücke entwarf, dachte ich zunächst daran, organische

38

Formen in diese Löcher zu setzen, doch dann merkte ich, dass es nicht einfach sein würde, diese passend zu machen. Also ging ich von dieser nicht umsetzbaren Idee aus und entfernte nach und nach alles, was nicht notwendig war, bis ich sehen konnte, was übrig blieb, und es neu verwenden konnte. Im Kontext meiner Arbeit sehe ich diese Stücke, die Planen, als etwas mehr Synthetisches.

Die Plane, die ich jetzt für die Ausstellung in der Secession verwende, hat die Maße eines LKW-Anhängers. Mir gefällt dieser sehr direkte Bezug zum Maßstab des Fahrzeuges selbst. Die Abmessungen der Plane, das Muster der Löcher und das horizontale Format lassen mich an die Bewegung von Hüften, Knien oder Knöcheln denken. Das ist etwas, was man auch in den Zahnrädern von etwas Mechanischem wie einem Zug oder Auto finden könnte.

MN: In deiner Ausstellung in Madrid hat mich beeindruckt, wie kahl die freistehenden Werke wirkten. Im Kontrast zu den von den Wänden strahlenden farbigen Flächen suggerierten sie Abgeschlossenheit oder Absorption; sie

39

verlangten eine andere Art der Aufmerksamkeit.

JC: Vielleicht lag das an den Dimensionen des Raums. Ich bin mir aber nicht sicher, ob diese Ausstrahlung bei anderen Abständen genauso weit gereicht hätte. Während des Aufbaus war ich besorgt, dass die beiden angesichts des Raums zu sehr aufeinanderprallen würden. Ist diese Wirkung auf die Entfernung oder die Nähe zurückzuführen? Diese Beziehung der gegenseitigen Abhängigkeit und der wechselseitigen Wirkung war sehr präsent, und ich denke, sie funktionierte in jedem Raum anders.

MN: Wolltest du bewusst die menschliche Figur betonen? Ich frage das, weil neben der horizontalen Anordnung der Wandstücke auch die freistehenden Werke eine theatralische Wirkung haben.

JC: Das ist interessant. Julia [Spínola] sagte mir, dass sie den Raum auch so wahrgenommen hat, wie eine Bühne oder ein Bühnenbild. Sie hat von der Plane gesprochen, aber vielleicht macht die Plane die anderen Werke zu Figuren.

40



**MN:** Du hast davon gesprochen, wie sich die Figuren gegenseitig beeinflussen, und hast den Dialog zwischen Figur und Hintergrund aufgegriffen. Denkst du, dass du das auch in der Secesslon tun könntest?

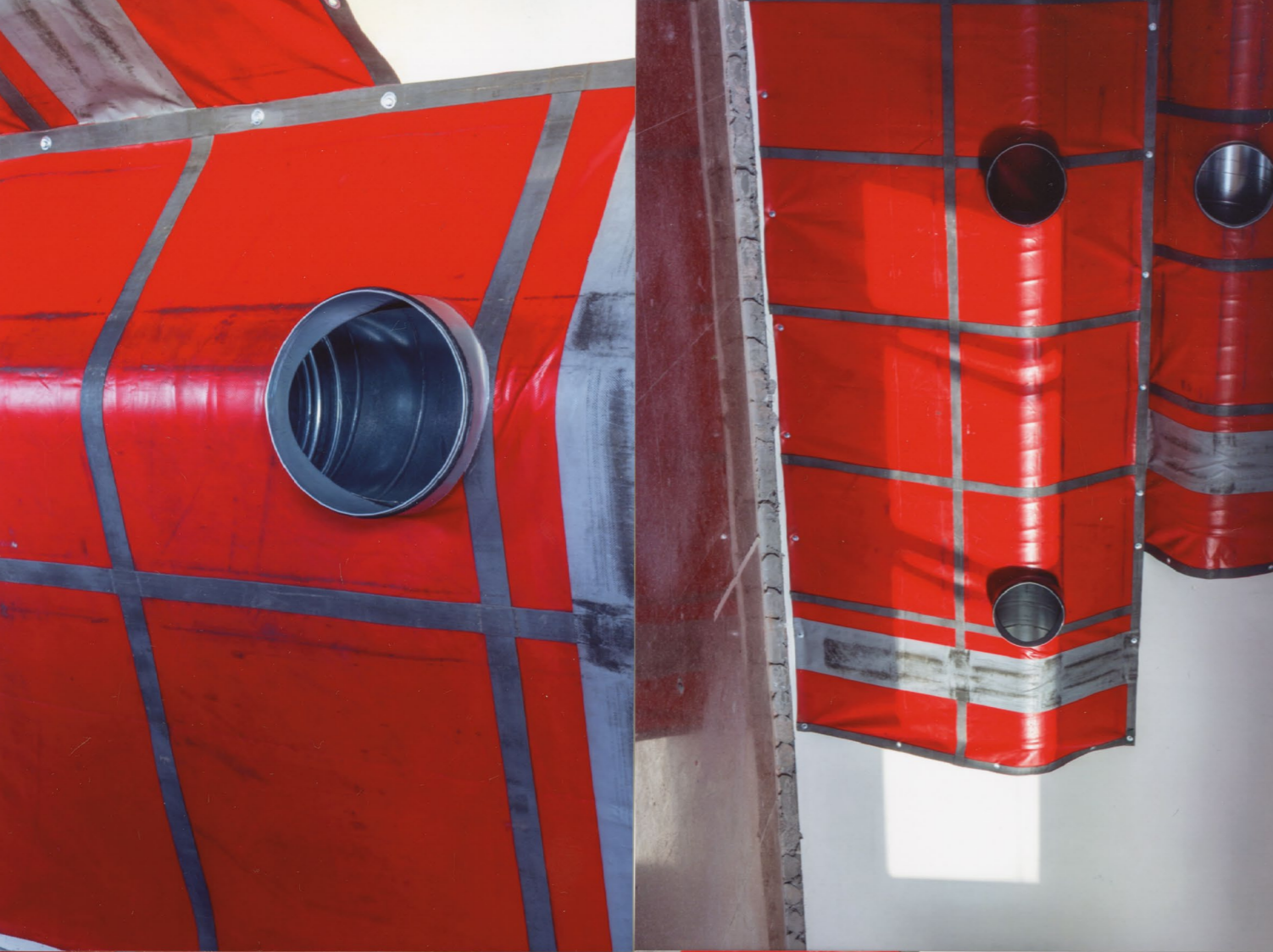
**JC:** Ich verspüre den Wunsch, den Raum offen zu lassen. Der Nachteil ist, dass man dadurch die gesamte Ausstellung sehen kann, indem man einfach den Kopf dreht. Diese Gesamtansicht muss sehr sorgfältig inszeniert werden, damit nichts überflüssig ist. Und gleichzeitig muss man dafür sorgen, dass eine Beziehung und Spannung entsteht. Ich denke, das ist es, was ich erreichen möchte und worauf meine Forschung ausgerichtet ist, unabhängig von der Größe des Raums. Ich lasse mich von dieser anfänglichen Entscheidung leiten, nicht zu unterteilen; ich lasse die Stücke selbst Beziehungen und Hindernisse im Blickfeld darstellen.

**MN:** Zu den Materialien: Planst du, auch Stücke aus Beton zu verwenden?

**JC:** Ich ziehe es in Erwägung, Beton, Planen und andere Gusseisenstücke in Kombination

mit Textilien und Kissen zu verwenden. Meine anfängliche Auswahl an Formen wird die gleiche sein wie bei *Solar*: die Schwertlilie und die Strelitzie. Ich bin gerade dabei, die Ausstellung zu verkleinern, und ich fange an, die Werke mit der größten Masse ein wenig überflüssig zu finden. Bezüglich der Lilien habe ich das Gefühl, dass sie noch dünner sein könnten. Die Strelitzie hat schon einen Veränderungsprozess durchlaufen. Bei der Arbeit mit Beton habe ich damit begonnen, für Abgüsse das Wachsauerschmelzverfahren zu nutzen. Hierfür verwende ich zunächst ein Material, das ich schmelzen kann, wie z. B. Wachs, das ich mit Gips überziehe und dann abnehme. Das Ergebnis ist eine Einwegform, die ich aufbrechen muss, um das Innere freizulegen. Ich probiere mich noch an anderen Materialien, mit denen ich das Wachs ersetzen könnte, etwa Stroh oder andere Pflanzenfasern – Materialien, die entfernt, verbrannt, aufgelöst oder zerkleinert werden können, wie Schlamm, Pappe oder Schif.

**MN:** Erleichtert die Anwendung des Wachsauerschmelzverfahrens eine unmittelbarere Beziehung zur Skulptur?



JC: Es ist unmittelbarer und zwingt einen dazu, schnell zu **arbeiten**. Es sind zwar Variationen möglich, **aber** man kann nicht mehrere Kopien von **einem einzigen Stück** machen. Mit jeder Variation **löst** sich etwas vom Ausgangsmaterial und von der Form ab. Nach dem Zerbrechen muss man sich mit dem zufriedengeben, was man **Innen** vorfindet, oder es umgestalten. Ich **finde** Gefallen am Akt des Zurücklassens von **einzelnen** Teilen. Es ist ein sehr physischer Prozess und viel günstiger. Auf jeden Fall kann ich **dadurch** mutiger sein. Es gibt auch etwas an der **Präsenz** von Beton, das mich interessiert; **bis** jetzt habe ich Schalungstechniken und eher synthetische Formen verwendet.

MN: In Madrid hatte ich den Eindruck, dass die freistehende Skulptur eher nüchtern war. Es kann sein, dass das an dieser Unmittelbarkeit lag, die du angesprochen hast. Ich habe bei den Werken auch eine bestimmte Strenge wahrgenommen, etwas von einer klassischen Statuarik.

JC: Einige können wirken wie ein *Kouros*. Aber sie sind nicht starr, sondern ziemlich zart. Das erste Stück, das ich auf diese Weise gemacht

43

habe, sah eher grob aus. Bei den neueren Arbeiten habe ich jedoch festgestellt, dass ich subtile Überschneidungen im Wachs machen und diese Subtilität auf das Material übertragen kann. Es entstand der Wunsch, **sanfter** zu arbeiten, trotz der Härte des Betons.

MN: Ich würde gerne mehr **darüber** erfahren, warum du den Prozess **teilweise** dem Zufall überlässt; die Stücke **nehmen** ihre Form durch die Anhäufung von Schichten oder Ablagerungen an.

JC: Ich wollte, dass **der Stein** wahrnehmbar ist. Um das zu erreichen, **wählte** ich Aggregate in verschiedenen **großen Gesteinskörnungen** aus, um eine **Oberfläche** zu schaffen, auf der diese Unterschiede **sichtbar** werden. Ich gieße sie an verschiedenen **Tagen**, um so die verschiedenen Schichten und **Rauigkeitsgrade** hervorzuheben – sodass das **Material** manchmal nicht zulässt, dass man die Figur sieht. An anderen Stellen hingegen sind die **Oberfläche** und die Umriss deutlich sichtbar.

44





MN: In *Solar* gab es eine Reihe von zusätzlichen Elementen, wie Kissen und Matten, die nicht in den Korpus der Stücke integriert waren.

JC: Das war eine Entscheidung, die ich beim Aufbau der Ausstellung getroffen habe, um etwas von der Kraft oder dem Gewicht der Stücke im Raum auszugleichen. Ich verwende oft Textilien, das stimmt. Es ermöglicht einen anderen Ansatz, der vielleicht ein wenig unbefangener ist. Ich habe auch das Gefühl, dass es den Wunsch zeigt, sich nicht anzupassen. Bei einigen der anderen Arbeiten gibt es Verflechtungen – bezüglich der Proportionen, der Farbe oder Befestigungen –, die zu einem eher konstruiert wirkenden Erscheinungsbild führen können. Ich denke, dass solche Merkmale, wie etwa eine rissige Matte, auch etwas konstruieren, auch wenn sie nicht vollkommen eingebunden sind.

MN: Vor Kurzem hast du mir erzählt, dass du eine Zeit lang ein Tagebuch über deine Träume geführt hast. Du hast gemeint, dass die bloße Tatsache, sie aufzuschreiben, dich dazu brachte, mehr zu träumen. Mich würde interessieren, wie dieser Zustand der Träumerei in Beziehung

45

zur Niederschrift als einer Strategie steht, die Bilder dieser Träume und ihre Bedeutung neu zusammensetzen.

JC: Das letzte Mal beschloss ich, ein Traumtagebuch zu führen, als ich im Urlaub war. Ich konnte mich an bis zu fünf Träume in nur einer einzigen Nacht erinnern. Ich konnte aufwachen, zurückspulen, eine Art innere Aufzeichnung davon machen und den nächsten Traum träumen, und so ging das weiter. Das weist in gewisser Weise Parallelen zu meiner Herangehensweise an eine Ausstellung auf; es ist diese Fähigkeit, Objekte mit Einheiten oder mit verschiedenen Seinsweisen zu verknüpfen – eine Kombination verschiedener Formalisierungen, die nicht auf eine Projektidee oder eine semantische Einheit reagieren. Die Geste der Zusammenführung in diesem Raum und in dieser Zeit könnte mit der Art und Weise zusammenhängen, wie sich die Dinge im Traumzustand treffen. Wenn ich die fünf Träume nacheinander betrachte, dann ist es die Reihenfolge, in der sie auftreten, die ihnen Bedeutung verleiht. Das erkenne ich auch in meiner Arbeit.

46

MN: Du hast erwähnt, dass die Transkription eines Traums einen Kontaktpunkt zwischen Tag und Nacht markiert; wir sehen hier also wieder die Ideen eines „Nachtregimes“ und eines „Tagesregimes“.

JC: Ja, seit Jahren ist die Art und Weise, wie ich meine Arbeit organisiere, von diesen Ideen bestimmt. Ich habe die Ausstellung in Madrid *Solar* benannt in Gedanken an eine aufrechte Haltung, bei der es um Affirmation, Aussetzung oder sogar, wie Gilbert Durand hervorhob, um das Polarisierende und Heroische geht. Letztendlich kamen aber auch die Qualitäten des „Tagesregimes“ zum Vorschein, wie die einheitliche Sicht auf gegensätzliche Phänomene.<sup>3</sup> In den Werken, die ich für die *Secession plane*, ist die vertikale Position präsent, aber es gibt auch zwei Wand- und Bodenstücke, eine Fläche aus roter Plane und in einem anderen Bereich eine Fläche aus gescannten Textilien, wie auch eine Reihe von Spiegeln, die als Basis für diese anderen Formen dienen, die mehr zur Vertikalen tendieren. Meine Intention ist, dass eine gewisse Beziehung zwischen Figur und Boden entsteht, wenn man daran vorbeigeht, ohne aber diese zu erzwingen.

47

Ich möchte kein fertiges Bild präsentieren, sondern Begegnungen vorschlagen, die sich in einer Körper-zu-Körper-Beziehung mit den Skulpturen, im Dazwischen, ergeben können. Ich möchte, dass die Dinge in Beziehung zueinander stehen, aber frei sind; ich möchte nicht, dass sich die Art und Weise, wie sie angeordnet sind, wie eine erzwungene Konstruktion anfühlt. Wenn die Werke frei sind, ist auch die betrachtende Person freier.

MN: Ich denke da an einen Text von Erika Fischer-Lichte über den Begriff der Atmosphären. Sie zitiert Gernot Böhme und definiert Atmosphären als „Sphären der Präsenz“. Böhme sagt, sie sind weder in den Dingen, von denen sie ausgehen, noch in den Subjekten, die sie physisch wahrnehmen, sondern irgendwo dazwischen, in beidem zugleich. Er beschreibt diesen Zustand, in welchem ein Ding auf einzigartige Weise denjenigen, die sie wahrnehmen, Präsenz verleiht, als „Ektasen der Objekte“.<sup>4</sup>

JC: Genau. Mich interessiert das, was weder die Besucher\*in noch die Skulptur, noch der Raum ist, sondern das, was all das vereint. Nicht so

48

habe ich zuerst über sie nachgedacht, weil ich eine Ausstellung machen wollte, bei der sich alle Werke hinter einer Wand befinden und nur durch Löcher hindurch sichtbar sind. Die Planen ermöglichen es, den Zugang zu diesen Öffnungen – in diesem Fall Belüftungsröhre – zu verbergen, die ich offen lasse, wie Münder oder Augen. Mein Interesse an Löchern äußert sich in den verschiedenen Arbeiten ganz unterschiedlich, doch geht es immer um eine Anziehung zu etwas, das in eine unbekannt Richtung führt. Es ist, als würde sich ein Abgrund auftun. Es ist eine Möglichkeit, die Aufmerksamkeit zu fokussieren und den Blick der Menschen zu bündeln. An den Planen, die ich in letzter Zeit verwende, fasziniert mich die Tatsache, dass sie noch Spuren ihrer früheren Verwendung aufweisen. Es sind rauere Planen, die einen starken Geruch haben, eine zweifelslos wichtige Komponente für die Atmosphäre, die sie schaffen.

MN: Wie die Planen, so sind auch die Kissen und Matten vorgefertigt. Sie haben keine Drehungen oder Spannungen, sondern man fügt sie mit einfachen Gesten selbst hinzu.

50

sehr als ästhetische Erfahrung, sondern als etwas, das den Lauf des Alltäglichen aufhält. Diese Kraft liegt nicht nur in den Objekten, es muss auch eine gewisse Verfügbarkeit vorhanden sein.

Manchmal arbeite ich sehr lange an einem Ausstellungsstück. Es kann sein, dass ich Zeit damit verbringe, darüber nachzudenken oder es verbessern zu wollen. Ich muss parallel an zwei, drei anderen Stücken arbeiten, damit ich darauf zurückkommen und Dinge loslassen kann – sogar Dinge, an denen ich mich festgebissen habe. Manchmal sind es auch die einfachsten Dinge, wie Materialien, die ich schon mal in die Hand genommen und dann wieder weggelegt hatte, die einem plötzlich zuzurufen beginnen: „Ich bin etwas.“

MN: Vorhin hast du von den Planen gesprochen, und ich habe mich gefragt, wie du auf sie gekommen bist?

JC: Ich denke, sie sind das Ergebnis eines Zusammenspiels von Dingen, die an verschiedenen Punkten passiert sind. Wie ich schon sagte,

49

JC: Ja, das stimmt. Trotz der Einschnitte wird die Matte nicht sonderlich verformt. Die Kissen sind an verschiedenen Stellen aufgetaucht. Ich fing an, sie zu verwenden, weil ich sie in meinem Arbeitsbereich – in der Gießerei – vorfand. In den Falten der Matte war etwas, das mich an die Struktur des Körpers erinnerte. Es gibt da einen Teil für den Kopf. Dann gibt es eine Falte für den Torso und eine weitere für die Beine. Mir hat gefallen, wie sie die Grundstruktur des menschlichen Körpers und seiner Verbindungsglieder nachbildete. In Verbindung mit der Ausstrahlung der Plane und ihrer Farbe bietet die Matte die Möglichkeit, in der Sonne zu liegen, loszulassen, sich zurückzuziehen.

MN: Welche anderen wiederkehrenden Elemente, abgesehen von den Matten und Kissen, hast du im Sinn?

JC: Es gibt immer noch Stücke aus Stahl-, Bronze- und Aluminiumguss und die Kombination von Materialien und Techniken, die in den letzten Jahren zu meinem Repertoire gehört haben. Bei einigen Motiven gibt es immer noch Veränderungen im Maßstab. Auch hier ist es wie

51

bei den Träumen. Es kann ein kleines Element geben, das gigantisch wird. Und dann gibt es vielleicht ein anderes, das lebensgroß ist, das ich aber mit etwas anderem kombiniere auf eine ungewöhnliche Art und Weise. Es gibt auch Negatives: tiefe Hohlräume, die auf die Augenhöhle verweisen, und Alltagsgegenstände mit einer ergonomischen Funktion, wie ein Reitsattel oder eine Toilette. Obwohl, wenn ich genauer darüber nachdenke, sind es vielleicht nicht nur die Motive, sondern die verschiedenen Arten, wie sie zusammenkommen, zu einem Motiv werden. Das Motiv ist die Vereinigung. Es ist verwandt mit der Idee des Aufwirbelns als Mittel der Annäherung, so ähnlich wie die Verschmelzung beim Küssen oder Umarmen. Bei mehreren Stücken gibt es eine wirbelnde Geste, die in Paaren oder Trios auftritt: Reibung und gleichzeitig Magnetismus.

Aus dem Spanischen übersetzt  
von Elisabeth Gangl

52

- 1 *June Crespo. Solar*, Ausst. Galería Ehrhardt Floréz, Madrid, 6. März – 10. Mai 2025, abrufbar auf <https://ehrdardtflerez.com/en/exhibitions/solar/> [Zugriff am 25. Juli 2025].
- 2 *June Crespo: their weft, the grass*, Ausst. im 1646, Den Haag, 6. September – 3. November 2024, abrufbar auf <https://1646.nl/program/theirweft-thegrass/> [Zugriff am 25. Juli 2025].
- 3 Gilbert Durand, *Las Estructuras Antropológicas del imaginario* [Die anthropologischen Strukturen des Imaginären], Madrid (Fondo de Cultura Económica de España) 2005.
- 4 Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* [Ästhetik des Performativen], übers. v. Diana González Martín und David Martínez Perucha, Madrid (Abada Editores) 2011.

53







**It is that hole.  
Catalina Lozano**

*What is the subject of most love poems?  
Not the beloved. It is that hole.*

Anne Carson<sup>1</sup>

*I now know that desire has no image  
until it takes on a specific form*

Miren Agur Meabe<sup>2</sup>

The first time I saw June Crespo's work—on a computer screen—was in 2013, while she was spending some time in Mexico City where I used to live. Back then, my work as an independent curator was focused on research and mainly group exhibitions that revolved around colonial histories, coloniality and, therefore, their epistemological implications and the way in which artists tackle them—something I continue to explore, although my practice as a curator has expanded into other interests. One would say, our worlds were not precisely attuned and yet, I vividly remember the strong impression her work, or rather digital images of it, made on me and how I felt compelled to get closer to it. Desire.

It was a time when she was using a lot of found imagery from 1960s and 70s magazines—some of it sexually explicit, some related to the contemporary culture of the time (like *From No to Yes*, 2012 and *From No to Yes II*, 2013)—and inserted it in more or less visible ways in between concrete casts that formed vertical sculptures. She had made structures out of drywall onto which she adhered images made up from scanning certain mineral compositions (*Piedras*, 2013) and printed peacock feathers onto pvc fabrics (*Plegadas*, 2010). I remembered one sculpture attached to a column that called my attention. It was made of bronze casts of wood pieces welded together forming very sharp angles. Something in it pointed at something for me, it was directional, cardinal, it was an arrow, although I can only articulate it now (*Untitled*, 2011).

In all these works there was a very stark sensation of a pulsating desire, a sense of need, incompleteness that was held in that latent state so that desire could not be quenched. A few years later, in 2017, I wrote a short piece on June's work in which I stated that "she hints at a series of references to popular culture but intentionally cuts them short before they can enunciate something."<sup>3</sup> Although I would not write in this very same way about June's recent work, something about it still rings true, especially the notion of meaning being truncated, a certain resistance to confer any representational status to her sculptures, even if they often depart from moulds, a technology of repetition and copy, of objects like shoes, fragments of mannequins, vases, or more recently, 3D scaled-up reproductions of flowers.

In her "Vascular Diary," June writes: "Decentering the centre. There's not one sole base,"<sup>4</sup> without

elaborating any further on it. And I am suddenly reminded of something I heard anthropologist Marisol de la Cadena say; that for her, feminism has to do with decentering the *logos*. When I asked her about it, she responded:

*I mean challenging the logos. Challenging it at its core to open possibilities, not for other logos, rather for other practices of making world that do not move through logos knowledge, but from knowledge, for example, relational, corporal-relational (...) and always in contact (...) and always in presence of (...) We know that one of the characteristics of the logos is its phallogentrism, patriarchalism, it is a patriarchal phallogocentric infrastructure.*<sup>5</sup>

In this context, this begs the question of how this decentering works at a sensual level, not at the level of the *logos* knowledge, but at the level of sculpture and it seems that it stems from desire, a desire of a form, a desire of the presence of that form and in relation to one's presence before it. Which brings me back to June's "Vascular Diary" when she concedes: "I've been thinking, for days, about the idea of a lesbian monument."<sup>6</sup> It seems that the possibility of such a monument could be a potential response to de la Cadena's warning about the "patriarchal phallogocentric infrastructure" of the *logos* in June's resistance to fix form, the pleasure she takes in stopping representation by fragmenting bodies, hollowing them, dressing them with tension.

The form of knowledge de la Cadena refers to as "corporal-relational (...) and always in contact (...) and always in presence of" seems to be the type that could speak to and about June's dream of lesbian monument, and of her work in general in relation to space and to the longing for physical connection that her works evoke. She talks about "resonance with the body"<sup>7</sup> and how she privileges bodily perception and proprioception over intellection or legibility.

In the short story, "The Center of the Story," Lydia Davis writes about a woman who is writing a story but she can't find its centre, she struggles to know what's in it to finally conclude that "there is a center but the center is empty, either because she has not yet found what belongs there or because it is meant to be empty: there but empty."<sup>8</sup> Is there in an empty centre the possibility of a de-centred one? Perhaps the incitement of a missing or displaced centre has to do

with finding a form that, if it's narrative, refuses linearity, and if it's sensual, craves for relation.

June's sculptures are often assemblages whose coherence is derived from desire rather than thought. When she describes her sculptures, she often refers to haptic qualities, presence, tension, to fluids and cavities, to abjection. Her methodology of work counts on contingency and error as integral parts of what a form can be or become; often working with the casting of metals or concrete, however, her moulds are not tools for seriality, but for the constant search of form and presence. The leftovers from the process of production often become part of the sculpture. Sprues indicate the pouring of materials once fluid; a hardened secretion, they point at something that has no name but form and, perhaps, direction.

Ursula K. Le Guin said that "people crave objectivity because to be subjective is to be embodied, to be a body, vulnerable, violable."<sup>9</sup> Desire moves away from objectivity and into physiology. In her thorough essay on Eros, Anne Carson states early on that "Sappho and her successors in general prefer physiology to concepts. The moment when the soul parts on itself in desire is conceived as a dilemma of body and senses."<sup>10</sup> This embodied experience is marked by pleasure and pain in equal parts, what Sappho called *glukuprikon*, the "sweet-bitter" force of desire and love.

Both desire and tension can describe June's work. Both are expressed through materiality and through the energy that holds it together, for example, while hanging or holding different materials in one assemblage. With the use of textiles, both old clothes and other, often beautifully pleated, fabrics made for her sculptures, June impregnates her work with a very direct affective materiality: "Textile: patched-up skin, full of scars." She refers to her longing for "clothes, dirty, used, shoved in between objects. My favorite pants, worn away by the rubbing of my inner thighs. Even clothes I'm wearing have ended up inside my work, as a matter of sheer urgency, in a direct gesture. Without getting around to washing them."<sup>11</sup> Through textiles, her sculptures garner tension, both literally, with the fabrics being stretched, often to their limits, and by contrast. Heavy concrete or metal casts meet a soft cushion (*dancing column I and II*, 2025) or are filled in with a brightly coloured garment that penetrates it as a fluid would (*dancing column (Iris I) and (Iris II)*, 2025).

Textiles also appear often as images, flattened by the scanner which vamparizes their textures for the pleasure of the eye, what Douglas Crimp, citing Leo Steinberg, called a flatbed when referring to Rauschenberg's "postmodern" images, "insisting upon the radically different kinds of picture surfaces upon which different kinds of data can be accumulated and organized."<sup>12</sup> In fact, for an artist so invested in volume, form and void, June's fascination with producing certain kinds of imagery in order to articulate it with her work, both in exhibition spaces and books, is quite telling of her process of research, of coming close to enunciating what she wants, what she really really wants, but evoking that scarred surface of the fabric stretched with pins, or a thorough photographic capture of a woman's head or of an ear, for the pure love of creating "that hole" of ever-abrasive desire.

If a few years ago, the reference of scale for June's work had a lot to do with the scale of her own body—and to some degree it still does—some of her more recent sculptures seem to evoke an "out-of-body experience" in the sense that they exceed the human body and relate to it sometimes like infrastructures, like possibilities. Flowers that become monstrously big derived from a desire to take in a multitude (*Vascular Ensemble (1) and (2)*, 2024): "In the model, a pair of flowers, laid horizontally, are joined together. An amaryllis and a strelitzia. The actual piece would be around 8 meters long. This size allows several people to become linked as they walk around the same object. A scale that implies collectiveness."<sup>13</sup> But also some new pieces relate to space in such a way that a fabric—this time industrial, the ones used in trucks, but still worn out—can dress a wall (*TW, TG (1)*, 2025), not without being subject to tension and participating in circulation; holes like vessels still to be filled, not yet pouring.

- 1 Anne Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2023 (1988)), p. 30.
- 2 Miren Agur Meabe, "Polyphonic Landscape" in June Crespo *Vascular* (exhibition catalogue) (Bilbao: Caniche Editorial and Guggenheim Bilbao Museoa, 2024), p.66. Original fragment in Basque: "Orain badakit desirak ez duela irudirik forma batean zehazten ez den arte."
- 3 Catalina Lozano, "Future Greats: June Crespo," in *Artreview*, March 2017. Available in <https://artreview.com/jan-feb-2017-future-greats-june-crespo/> (accessed 25 May 2025)
- 4 June Crespo, "Vascular Diary" in *Vascular*, p. 35
- 5 "Understanding the Gap between Us. Marisol de la Cadena and Catalina Lozano in conversation," in *Until the Songs Spring* (Mexican Pavilion during the 59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia) (Mexico City and Berlin: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura and Bom dia boa tarde boa noite, 2022), pp. 233-234.
- 6 "Vascular Diary," p. 35
- 7 "Cross Body. A Conversation Between June Crespo and Susana González" (A Coruña: Fundación María José Jove, 2020), p. 151.
- 8 Lydia Davis, "The Center of the Story," in *The Collected Stories of Lydia Davis* (New York: Picador, 2009), p. 177.
- 9 Ursula K. Le Guin, "Bryn Mawr Commencement Address," in *F.R. David* (ed. Will Holder) (Berlin: uh books & KW Institute for Contemporary Art, Spring 2024), p. 93.
- 10 Anne Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay*, p. 7.
- 11 June Crespo, "Vascular Diary," in *Vascular*, p. 37 and 39.
- 12 Douglas Crimp, "On The Museum's Ruins," in Hall Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 45.
- 13 June Crespo, "Vascular Diary," in *Vascular*, p. 41.

**Es geht um diese Lücke.  
Catalina Lozano**

*What is the subject of most love poems?  
Not the beloved. It is that hole.*

*(Worum geht es in den meisten Liebesgedich-  
ten? Nicht um den geliebten Menschen.  
Es geht um diese Lücke.)*

Anne Carson<sup>1</sup>

*I now know that desire has no image until it  
takes on a specific form.*

*(Ich weiß jetzt, dass Begehren erst dann zum  
Bild wird, wenn es eine konkrete Form annimmt.)*

Miren Agur Meabe<sup>2</sup>

June Crespos Arbeiten sah ich zum ersten Mal auf einem Computerbildschirm – das war im Jahr 2013, als sie eine Zeit lang in Mexiko-Stadt verbrachte, wo ich früher gelebt habe. Damals konzentrierte sich meine Arbeit als freischaffende Kuratorin auf die Forschung und vor allem auf Gruppenausstellungen, die sich um Kolonialgeschichten drehten, also um Kolonialität und deren epistemologische Implikationen und die Art und Weise, wie Künstler\*innen damit umgingen – das beschäftigt mich bis heute, auch wenn sich das Spektrum meiner Interessen als Kuratorin inzwischen erweitert hat. Unsere Welten verliefen also nicht unbedingt in gleichen Bahnen, und dennoch erinnere ich mich lebhaft an den starken Eindruck, den ihre Arbeiten bzw. die digitalen Bilder davon bei mir hinterlassen haben und wie sich in mir der Wunsch regte, ihnen näherzukommen. Begehren.

Es war die Zeit, als sie eine Menge Bildmaterial aus Zeitschriften aus den 1960er und 70er Jahren einsetzte – manches davon ausgesprochen sexuell konnotiert, anderes bezogen auf die Kultur jener Zeit (z.B. *From No to Yes*, 2012, und *From No to Yes II*, 2013) – und es mehr oder weniger sichtbar zwischen senkrechte, aus Betonabgüssen gebildete Skulpturen schob. Auf ihre aus Gipsplatten gebauten Strukturen klebte sie Bilder, die durch das Scannen bestimmter Mineralzusammensetzungen entstanden waren (*Piedras*, 2013), und druckte Pfauenfedern auf PVC-Gewebe (*Plegadas*, 2010). Ich erinnere mich an eine an einer Säule befestigte Skulptur, die meine Aufmerksamkeit erregte. Die Skulptur bestand aus den Bronzeabgüssen von Holzstücken, die aneinandergeschweißt waren und spitze Winkel bildeten. Etwas daran wies mich auf etwas hin, es war richtungsweisend, kardinal, es war ein Pfeil, obwohl ich das erst jetzt artikulieren kann (*Untitled*, 2011).

In all diesen Arbeiten war ein sehr starkes Gefühl von einem pulsierenden Begehren zu spüren, ein Verlangen, eine Unvollständigkeit, die in diesem latenten Zustand gehalten wurde, sodass das Begehren nicht gestillt werden konnte. Ein paar Jahre später, 2017, schrieb ich einen kurzen Text über Junes Arbeit, in dem ich darlegte, dass „sie eine ganze Reihe von Bezügen zur Populärkultur andeutet, diese aber absichtlich vorzeitig abbricht, noch ehe sie etwas ausdrücken können“.<sup>3</sup> Zwar würde ich über die jüngsten Arbeiten von June nicht mehr so schreiben, es klingt aber immer noch etwas davon nach, vor allem der Eindruck einer Bedeutungsverkürzung, ein bestimmter Widerstand, ihren Skulpturen

repräsentativen Status zu verleihen, auch wenn ihr Ausgangspunkt oft aus einer Gussform besteht, einer Technologie, die wiederholt und kopiert, aus Objekten wie Schuhen, Bruchstücken von Schaufensterpuppen, Vasen oder neuerdings auch aus vergrößerten Reproduktionen von Blumen in 3D.

In ihrem „Vascular Diary“ schreibt June: „Das Zentrum dezentrieren. Es gibt nicht nur eine Basis“,<sup>4</sup> ohne genauer darauf einzugehen. Und plötzlich fällt mir etwas ein, das ich die Anthropologin Marisol de la Cadena sagen hörte; für sie habe Feminismus damit zu tun, den Logos zu dezentrieren. Als ich sie dazu befragte, antwortete sie:

*Ich meine damit, den Logos zu hinterfragen. Ihn in seinem Kern herauszufordern, Möglichkeiten zu eröffnen, und zwar nicht für andere Logos-Formen, sondern für andere Praktiken, mit denen sich die Welt gestalten lässt und die nicht über das Logos-Wissen verlaufen, sondern aus dem Wissen heraus, zum Beispiel relational, körperlich-relational [...] und immer im Kontakt [...] und immer in Präsenz von [...]. Wir wissen, dass eines der Merkmale von Logos sein Phallogozentrismus ist, sein Patriarchalismus, er steht für eine patriarchale, phallogozentrische Infrastruktur.<sup>5</sup>*

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, wie dieses Dezentrieren auf der sinnlichen Ebene funktioniert, also nicht auf der Ebene des Logos-Wissens, sondern auf der Ebene der Skulptur, wobei es seinen Ursprung im Begehren zu haben scheint, einem Begehren nach einer Form, einem Begehren nach der Präsenz dieser Form und bezogen auf die eigene Präsenz davor. Das bringt mich zurück zu Junes „Vascular Diary“, in dem sie sagt: „Ich denke seit Tagen über die Idee eines lesbischen Monuments nach.“<sup>6</sup> So als könnte die Möglichkeit eines solchen Monuments eine potenzielle Antwort auf de la Cadenas Warnung vor der „patriarchalen, phallogozentrischen Infrastruktur“ des Logos sein, die sich in Junes Widerstand gegen die fixe Form niederschlägt, in dem Vergnügen, das sie daran findet, die Repräsentation anzuhalten, indem sie Körper fragmentiert, aushöhlt, mit Spannung versieht.

Die Form von Wissen, die de la Cadena als „körperlich-relational [...] und immer in Kontakt [...] und immer in Präsenz von“ bezeichnet, scheint von der Art zu sein, die Junes Traum

vom lesbischen Monument anspricht und sich dazu äußern könnte wie auch zu ihrer Arbeit im Allgemeinen – bezogen auf den Raum und das von ihr evozierte Verlangen nach physischer Verbindung. Sie spricht von „Resonanz mit dem Körper“<sup>7</sup> und darüber, wie sie körperliche Wahrnehmung und Eigenwahrnehmung gegenüber intellektueller Auslegung bzw. Lesbarkeit bevorzugt.

In der Kurzgeschichte „The Center of the Story“ erzählt Lydia Davis von einer Frau, die eine Geschichte schreibt, dabei aber deren Zentrum nicht findet; sie möchte wissen, was in ihm ist, um am Ende zu dem Schluss zu gelangen, dass „es ein Zentrum gibt, das Zentrum aber leer ist, entweder weil sie noch nicht herausgefunden hat, was dort hingehört, oder weil es leer sein soll: vorhanden, aber leer“.<sup>8</sup> Besteht in einem leeren Zentrum die Möglichkeit eines dezentrierten Zentrums? Vielleicht hat die Idee von einem fehlenden oder verdrängten Zentrum mit dem Finden einer Form zu tun, die sich, wenn sie narrativ ist, der Linearität verweigert, und wenn sie sinnlich ist, sich nach einer Beziehung sehnt.

Junes Skulpturen sind oft Assemblagen, deren Kohärenz sich nicht so sehr aus dem Gedanken als aus der Sehnsucht herleitet. Bei der Beschreibung ihrer Skulpturen verweist sie häufig auf deren haptische Merkmale, sie spricht von Präsenz, Spannung, Flüssigkeiten und Hohlräumen, und von Ausgestoßenem. In ihrer Methodik setzt sie auf Kontingenz und Irrtum – sie sind wesentliche Bestandteile dessen, was eine Form sein oder werden kann; oft arbeitet sie mit Metall- oder Betonabgüssen, jedoch nicht, um Serialität herzustellen, sondern als Mittel der permanenten Suche nach Form und Präsenz. Die im Produktionsverfahren anfallenden Reste bilden oft einen Teil der Skulptur. Spritzlinge deuten das Gießen von vormals flüssigen Materialien an; als ausgehärtetes Sekret verweisen sie auf etwas, das über keinen Namen verfügt, dafür aber über Form und, vielleicht, über eine Richtung.

Von Ursula K. Le Guin stammt der Satz, dass „sich der Mensch nach Objektivität sehnt, denn subjektiv zu sein bedeutet, verkörpert, ein Körper zu sein, verletzlich, angreifbar“.<sup>9</sup> Begehren lässt die Objektivität hinter sich und wird physiologisch. Zu Beginn ihres sorgfältigen Essays über Eros schreibt Anne Carlson: „Sappho und generell ihre Nachfolgerinnen bevorzugten die Physiologie gegenüber den Konzepten. Der Moment, in dem sich die Seele im Begehren

von sich selbst löst, wird als ein Dilemma des Körpers und der Sinne aufgefasst.<sup>10</sup> Diese verkörperte Erfahrung ist gleichermaßen von Freude und Schmerz geprägt, von *glukuprikon*, wie Sappho das nannte, der bitter-süßen Kraft des Begehrens und der Liebe.

Junes Arbeit lässt sich als von Begehren wie auch von Spannung geprägt beschreiben. Beides kommt durch die Materialität zum Ausdruck und durch die Energie, die sie zusammenhält, etwa beim Hängen oder Halten verschiedener Materialien in einer Assemblage. Durch den Einsatz von Textilien – alte Kleidungsstücke ebenso wie andere, oft wunderschön plissierte und eigens für ihre Skulpturen hergestellte Stoffe – verleiht June ihrer Arbeit eine sehr direkte, affektive Materialität: „Textil: geflickte Haut, voller Narben.“ Sie bezieht sich dabei auf ihre Sehnsucht nach „Kleidung, schmutzig, gebraucht, zwischen Gegenständen eingeklemmt. Meine Lieblingshose, fadenscheinig geworden durch das Aneinanderreiben meiner Innenschenkel. Sogar die Kleidung, die ich trage, ist in meiner Arbeit gelandet, aus einem schieren Drang heraus, in einer unmittelbaren Geste. Ohne sie vorher gewaschen zu haben.“<sup>11</sup> Durch die Textilien gewinnen ihre Skulpturen an Spannung, und zwar buchstäblich durch das Dehnen der Stoffe, oft bis an ihre Grenzen, und durch den Kontrast. Schwere Gussformen aus Metall oder Beton stoßen auf ein weiches Kissen (*dancing column I* und *II*, 2025) oder sind mit einem knallbunten Kleidungsstück befüllt, das wie Flüssigkeit in sie ein- und durch sie hindurchdringt (*dancing column (Iris I)* und *(Iris II)*, 2025).

Textilien tauchen auch oft als Bilder auf, abgeflacht durch den Scanner, der ihnen ihre Textur aussaugt wie ein Vampir – dem Auge zuliebe und als das, was Douglas Crimp unter Berufung auf Leo Steinberg ein Flachbett nannte, als er von Rauschenbergs „postmodernen“ Bildern sprach und dem Beharren „auf radikal anderen Arten von Bildoberflächen, auf denen verschiedene Arten von Daten akkumuliert und organisiert werden können“.<sup>12</sup> Für eine Künstlerin, die sich so sehr mit Volumen, Form und Leere beschäftigt, ist Junes Faszination, bestimmte Arten von Bildern zu produzieren, um sie in ihrem Werk zu artikulieren, sowohl in Ausstellungsräumen als auch in Büchern, ziemlich bezeichnend für ihren Forschungsprozess, um sich dem zu nähern, was sie will, was sie wirklich, wirklich will, diese vernarbte Oberfläche des mit Nadeln gespannten Stoffes oder eine gründliche fotografische Aufnahme eines Frauenkopfes oder

eines Ohres zu evozieren, aus der reinen Liebe heraus, „diese Lücke“ des immerwährenden Begehrens zu schaffen.

Wenn vor einigen Jahren der Maßstab für Junes Arbeit viel mit dem Maßstab ihres eigenen Körpers zu tun hatte – und das bis zu einem gewissen Grad immer noch tut –, erwecken einige ihrer neueren Skulpturen den Anschein einer „außerkörperlichen Erfahrung“, und zwar in dem Sinne, dass sie über den menschlichen Körper hinausgehen und sich zu ihm mitunter wie Infrastrukturen, wie Möglichkeiten verhalten. Blumen, die monströs groß werden, entstehen aus dem Verlangen heraus, eine Vielzahl von Blumen aufzunehmen (*Vascular Ensemble (1)* und *(2)*, 2024): „In einem Modell sind ein Paar horizontal liegender Blumen miteinander verbunden, eine Amaryllis und eine Strelitzie. Die tatsächliche Arbeit wäre an die acht Meter lang. Bei dieser Größe können mehrere Menschen miteinander verbunden werden, wenn sie um dasselbe Objekt herumgehen. Ein Maßstab, der Kollektivität impliziert.“<sup>13</sup> Aber auch einige neue Arbeiten beziehen sich auf den Raum, und zwar so, dass ein Stoff – diesmal eine industrielle Plane, wie sie für LKWs verwendet wird, aber immer noch abgenutzt ist – eine Wand bekleiden kann (*TW, TG (1)*, 2025), nicht ohne einer Spannung ausgesetzt zu sein und am Kreislauf teilzunehmen; Lücken wie Gefäße, die noch gefüllt werden müssen, die noch nicht ausgegossen sind.

Aus dem Englischen  
von Jacqueline Csuss

- 1 Anne Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton/Oxford (Princeton University Press) 2023 [1988], S. 30.
- 2 Miren Agur Meabe, „Polyphonic Landscape“, in: *June Crespo. Vascular*, Ausst.-Kat. Bilbao (Caniche Editorial and Guggenheim Bilbao Museoa) 2024, S. 66. Originalfragment auf Baskisch: „Orain badakit desirak ez duela irudirKünstleik forma batean zehazten ez den arte.“
- 3 Catalina Lozano, „Future Greats: June Crespo“, in: *ArtReview*, March 2017, abrufbar auf <https://artreview.com/jan-feb-2017-future-greats-june-crespo/> [Zugriff am 25. Mai 2025].
- 4 June Crespo, „Vascular Diary“, in: *June Crespo. Vascular* (wie Anm. 2), S. 35.
- 5 „Understanding the Gap between Us. Marisol de la Cadena and Catalina Lozano in conversation“, in: *Until the Songs Spring*, Ausst.-Kat. Mexikanischer Pavillon auf der 59. Biennale von Venedig, Mexiko-Stadt/Berlin (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura und Bom dia boa tarde boa noite) 2022, S. 233–234.
- 6 June Crespo, „Vascular Diary“, in: *June Crespo. Vascular* (wie Anm. 2), S. 35.
- 7 „Cross Body. A Conversation Between June Crespo and Susana González“, Coruña (Fundación María José Jove) 2020, S. 151, abrufbar auf: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://juncrespo.com/wp-content/uploads/2024/11/Cross-Body-A-conversation-between-June-Crespo-and-Susana-Gonzalez-EN-ES.pdf&ved=2ahUKEwIjobn1tKOAxWH2gIHHSj4KnoQF-noECBcQAQ&usq=AOvVaw2bHOCm0ldNhb1tUuY-JIZp> [Zugriff am 22. Juli 2025].
- 8 Lydia Davis, „The Center of the Story“, in: *The Collected Stories of Lydia Davis*, New York (Picador) 2009, S. 177.
- 9 Ursula K. Le Guin, „Bryn Mawr Commencement Address“, in: Will Holder (Hg.), *F. R. David*, Berlin (uh books & KW Institute for Contemporary Art) 2024, S. 93.
- 10 Anne Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay* (wie Anm. 1), S. 7.
- 11 June Crespo, „Vascular Diary“, in: *June Crespo. Vascular* (wie Anm. 2), S. 37 und 39.
- 12 Douglas Crimp, „On The Museum’s Ruins“, in: Hall Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington (Bay Press) 1983, S. 45.
- 13 June Crespo, „Vascular Diary“, in: *June Crespo. Vascular* (wie Anm. 2), S. 41.

**June Crespo** (Pamplona 1982) lives and works in Bilbao. Obtained her BFA from the University of Basque Country (Bilbao) in 2005 and completed a two-year residency at De Ateliers (Amsterdam) in 2017. Her solo shows include: *Solar* (2025), at Ehrhardt Flórez gallery, Madrid. *Their weft, the grass* (2024) at 1646, The Hague; *Vascular* (2024) at Guggenheim Bilbao Museum; *they saw their house turn into fields* (2023) at CA2M, Madrid; *Acts of Pulse* (2022) at P420, Bologna; *entre alguien y algo* (2022) at CarrerasMugica, Bilbao; *Am I an Object* (2021) PA//KT (Amsterdam); *Helmets* (2020) Artium, Vitoria-Gasteiz. Recently her work has also been shown in group exhibitions such as: *L'écorce* (2023) at CRAC-Alsace; *The Milk of Dreams* (2022) at Venice Biennale; *Fata Morgana* (2022) at Jeu de Paume (Paris) and *The point of Sculpture* (2021) at Fundación Miró (Barcelona).

**June Crespo** (Pamplona 1982) lebt und arbeitet in Bilbao. Sie schloss 2005 ihr Studium an der Universität des Baskenlandes (Bilbao) mit einem BFA ab und absolvierte 2017 ein zweijähriges Residency-Programm bei De Ateliers (Amsterdam). Zu ihren Einzelausstellungen gehören: *Solar* (2025) in der Galerie Ehrhardt Flórez, Madrid; *Their weft, the grass* (2024) bei 1646, Den Haag; *Vascular* (2024) im Guggenheim Museum Bilbao; *they saw their house turn into fields* (2023) im CA2M, Madrid; *Acts of Pulse* (2022) im P420, Bologna; *entre alguien y algo* (2022) bei CarrerasMugica, Bilbao; *Am I an Object* (2021) PA//KT (Amsterdam); *Helmets* (2020) Artium, Vitoria-Gasteiz. Kürzlich wurden ihre Arbeiten auch in Gruppenausstellungen gezeigt, darunter: *L'écorce* (2023) im CRAC-Alsace; *The Milk of Dreams* (2022) auf der Biennale in Venedig; *Fata Morgana* (2022) im Jeu de Paume (Paris) und *The point of Sculpture* (2021) in der Fundació Juan Miró (Barcelona).

**Marc Navarro** is a curator and writer based in Berlin. He has curated exhibitions at CA2M – Museo Centro de Arte Dos de Mayo (2023) and the Fundació Joan Miró in Barcelona (2019–2021). His texts have been included in publications by institutions such as the MNCARS – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2025), PalaisPopulaire, Berlin (2025), CCA – Center for Contemporary Arts Prague (2024), and Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz (2023).

**Marc Navarro** ist Kurator und Autor in Berlin. Er hat Ausstellungen im CA2M – Museo Centro de Arte Dos de Mayo (2023) und in der Fundació Joan Miró in Barcelona (2019–2021) kuratiert. Seine Texte wurden in Publikationen von Institutionen wie dem MNCARS – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2025), dem PalaisPopulaire, Berlin (2025), dem CCA – Center for Contemporary Arts Prague (2024) und dem Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz (2023) veröffentlicht.

**Catalina Lozano** is a curator and writer, currently Chief Curator at the Museum of Contemporary Art of the Basque Country, Artium Museoa in Vitoria-Gasteiz. The critical analyses of colonial narratives as well as the deconstruction of the modern division between nature and culture have acted as departure points for many of her recent curatorial and editorial projects which have been presented in Artium Museoa, the Mexican Pavilion at the 59th Venice Biennale, MUAC (Mexico City), Pivô (Sao Paulo), TEA (Tenerife), CRAC Alsace (Altkirch), CAPC (Bordeaux), among others.

**Catalina Lozano** ist Kuratorin und Autorin und derzeit Chefkuratorin am Artium Museoa, Baskisches Museum für zeitgenössische Kunst in Vitoria-Gasteiz. Die kritische Analyse kolonialer Narrative sowie die Dekonstruktion der modernen Trennung zwischen Natur und Kultur bildeten den Ausgangspunkt für viele ihrer jüngsten kuratorischen und redaktionellen Projekte, die im Artium Museoa, im mexikanischen Pavillon auf der 59. Biennale in Venedig, im MUAC (Mexiko-Stadt), Pivô (Sao Paulo), TEA (Teneriffa), CRAC Alsace (Altkirch) und CAPC (Bordeaux) präsentiert wurden.



This book is published on the occasion of the exhibition *June Crespo. Danzante at the Secession, 12 September – 16 November 2025*. The exhibition has been developed and co-produced in close collaboration by the Vienna Secession, the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, and MO.CO. Montpellier Contemporain, where it will subsequently be on display.

**Publisher:**  
Secession

**Editors:**  
June Crespo

Bettina Spörr  
Tina Lipsky

**Publication manager:**  
Tina Lipsky

**Series design concept:**  
Sabo Day

**Publication design concept:**  
Sabo Day

Rosen Eveleigh

**Graphic design:**  
Rosen Eveleigh

**Image credits:**  
June Crespo: pp. 4–5, 12–13, 34, 37, 40–41, 42–43, 61, 62

Ander Sagastiberrri: pp. 6, 7–8, 9, 11, 13, 14–15, 16, 18, 20–21, 23, 26–27, 29, 31, 32–33, 40–41, 42–43, 44, 48–49, 50, 58–59  
Carlo Favero: pp. 34–35  
Jonás Bel: pp. 36, 37, 38  
Jhoeko: pp. 45, 60  
Roberto Ruiz: pp. 53  
Manu Blázquez: pp. 52, 54

**Texts:**  
Catalina Lozano

June Crespo/Marc Navarro

**Translations:**  
Jacqueline Csuss

Elisabeth Gangl

Tim Nicholson

**Copyediting & proofreading:**  
Charlotte Eckler (e)

Laura Gonzalez (es)

Sophie Reinhardt (g)

**Printed & produced by:**  
Medienfabrik Graz

**Print run:**  
400

**Intervention by the artist:**

The artistic intervention consists of a printed photograph that forms part of the scanned material with which the artist has worked to compose the pages of the book. It is a material that traces the work process and the way of relating to it and looking at it.

This exhibition and publication are part of June Crespo's research project inscribed on the PhD programme "Investigación en Arte Contemporáneo" UPV/EHU. University of Basque Country, directed by Oihana Garro.

© 2025 Secession, June Crespo, the authors, the photographers, and Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln.

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König  
Ehrenstraße 4  
D - 50672 Köln

**Distribution:**

Buchhandlung Walther König  
Ehrenstraße 4  
D - 50672 Köln  
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53  
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0799-2

**Printed in the EU**

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

In case individual copyright holders are not cited, please contact the editor.

**A note from June Crespo:**

Thanks to the board of Secession for the invitation.

Thanks to Bettina Spörr for all the coordination and curating to make this exhibition possible.

Thanks to Tina Lipsky, Sabo Day, Rosen Eveleigh for thinking and making this book together.

Thanks to Marc Navarro, Catalina Lozano for their contributions to the book.

Thanks for the support to the galleries P420 (Bologna), Ehrhardt Flórez (Madrid), and CarrerasMugica (Bilbao).

Special thanks for all the help in the production: Alfa Arte, Santiago F. Mosteyrín, Manu Blázquez, Joey Ordoñez, Sugoi Abascal, Maia Villot, Miren Barrena, Ibai Labega, Elena Aitzkoa, Estela de Miguel.

**Exhibition**

*June Crespo. Danzante*

**Curator:**

Bettina Spörr

**Installation crew:**

Miriam Bachmann  
Hans Weinberger  
Andrei Galtsov  
with Paulina Bemetz  
Wolfgang Enöckl  
Said Gärtner  
Wolfgang Lehninger  
Flavio Palasciano  
Alex Pasch  
Christian Rasser  
Sebastian Scholz  
Johanna Steiner  
Lorenz Sutter

The exhibition was made possible by kind support from the Henry Moore Foundation and Acción Cultural Española.



**AC/E**  
ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA

The exhibition program is conceived by the board of the Secession.

**Board of the Association of Visual Artists Secession**

**President:**

Ramesch Daha

**Vice-presidents:**

Barbara Kapusta

Jun Yang

**Secretary:**

Michael Part

**Treasurer:**

Axel Stockburger

**Members:**

Ricarda Denzer  
Philipp Fleischmann  
Wilfried Kühn  
Ulrike Müller  
Nick Oberthaler  
Lisl Ponger  
Sophie Thun  
Anna Witt

**Auditors:**

Thomas Baumann

Susi Jirkuff

**Executive management / Finance and administration:**

Magdalena Ritter

**Executive management / Development and partnerships:**

Nina Buchwaldt

**Curators:**

Haris Giannouras

Damian Lentini

Jeanette Pacher

Bettina Spörr

**Gallery managers:**

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

**Facility manager, audiovisual engineering:**

Andrei Galtsov

**Publication manager:**

Tina Lipsky

**Public relations:**

Ramona Heinlein

**Marketing:**

Elisa Mirbach-Eder

**Visual concept, graphic design Secession:**

Sabo Day

**Archive:**

Tina Lipsky

Hessam Samavatian

**Art education coordination:**

Katharina Schniebs

**Art education:**

Paul Buschnegg

Grzegorz Kielawski

Benjamin Rosenthal

**Accounting:**

Barbara Gaupmann

**Shop management:**

Gabriele Grabler

**Assistant to Executive management:**

Kathrin Schweizer

**Administrative assistants:**

Maria Huber

Albert Warpechowski

**Visitor service:**

Eléonoré Archambeault

Mario Heuschöber

Niklas Hofstetter

Anita Husar

Fiona Idahosa

Liana Isakhanyan

Nakale Lefaza-Botowamungu

Gloria Linares-Higueras

Carmen Linares de Schubert

Florian Moser

Sabine Schlemmel

Wei Ling Zheng

**Cleaners:**

Emine Koza

& Firma Simacek

**Web design:**

Treat Agency

The board of the Secession would like to thank the Secession Friends for supporting the project with their research.

**Board of the Secession Friends**

**President:**

Sylvie Liska

**Vice-president:**

Gabriela Gantenbein

**Treasurer:**

Dr. Primus Österreicher

**Members:**

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Marcello Demner

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-Sándor

Franz Seilern

Stefan Weber

**Patrons of the Secession Friends**

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm – Dorotheum

Susanne Breiner Wojnar

Marcello Demner

KR Anton Feistl

Margot & Roman Fuchs – Sammlung Fuchs

Gabriela & Dr. Burkhard Gantenbein

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Mafalda & Louis Kahane

Mira Kloss-Zechner & Franz Krummel

Meg & Joseph Leo Koerner

Péter Küllői

Jo Carole & Ronald Lauder

Sylvie & Dr. Robert Liska

Heike Maier-Rieper – evn sammlung

Maria Lassnig Foundation

Hema Makwana-Wolfmair & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Brigitte & Dr. Arend Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Franz Seilern

Stefan Stolzka – SLE Schuh GmbH

Francesca Thyssen-Bornemisza – TBA21

Anne & Wolfgang Titze

Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein

Otto Ernst Wiesenthal – Hotel Altstadt Vienna


Katharina Wruss

Main Sponsor

**ERSTE** 

 **Stadt  
Wien**

Kultur

 Bundesministerium  
Wohnen, Kunst, Kultur,  
Medien und Sport

**secession  
friends**

**secession**

Vereinigung bildender Künstler\*innen

Wiener Secession

Friedrichstraße 12

1010 Vienna

[www.secession.at](http://www.secession.at)