
JUNE CRESPO
PULSATION
MO.CO.MONTPELLIER
CONTEMPORAIN
WWW.MOCO.ART

MO.CO. Panacée
05.12.2026 → 02.05.2027

INTRODUCTION

Pousser, tirer, étirer, suspendre, reposer : les assemblages sculpturaux de June Crespo se distinguent par le délicat équilibre qu'ils établissent entre des forces opposées. Une impulsion électrique, une sorte d'énergie vitale, parcourent la solidité rigide des matériaux qui composent ses œuvres. Réparties dans les espaces du MO.CO. Panacée, une vingtaine d'œuvres se livrent à un jeu de cache-cache taquin, à une syntaxe distendue, à un opéra de chambre. Bruit, particules et membranes s'y superposent sans cesse dans une chorégraphie palpitante et soigneusement orchestrée.

Si la plupart de ses œuvres puisent leur vocabulaire formel dans le monde végétal, June Crespo s'intéresse moins à la représentation mimétique qu'à la proposition d'une classification. Ces plantes servent de points de départ à une réflexion plus profonde sur la matérialité et le potentiel évocateur des formes, surfaces et textures. June Crespo traite ses matériaux comme des agents, se plaçant dans le rôle d'assistante de son œuvre plutôt que dans celui d'une figure d'autorité. Elle offre ainsi une expérience viscérale dans laquelle chaque rencontre avec une œuvre touche à la corporéité et aiguise la conscience de notre propre expérience et de son état fragmenté.

Ce n'est qu'en parcourant les salles et en faisant le tour des œuvres qu'une relation commence à s'établir, une construction spatiale dans laquelle le poids, les proportions et les modes de suspension de chaque pièce jouent avec les principes de la gravité et les attentes qui leur sont associées. Certains objets s'élèvent à la verticale, d'autres soulignent leur ancrage au sol. Des sculptures respectent l'échelle humaine, tandis que d'autres s'étirent au-dessus de nos têtes, voire au-delà, ou encore troublent et déforment notre perception visuelle, déstabilisant ainsi tout sentiment d'assurance. Dans tout cela, un dénominateur commun : le rappel incessant du corps humain, qui plane à jamais juste hors de notre champ de vision, mais dont la présence est indéniable. Les matériaux et leurs interactions font également écho à des sensations corporelles intimes, celles ressenties par le palais et la langue, la paupière et l'œil, ou encore la fragile expansion de l'abdomen et de la peau.

June Crespo réalise des moulages et des moules, notamment d'éléments organiques tels que des fleurs, en acier, en bronze ou en béton, à partir de numérisations 3D, un mode de production et de représentation *high-tech* mécanisé qui détache ces formes de tout ordre naturel. Elle joue avec l'agrandissement et la fragmentation. Ses œuvres présentent des structures, surfaces et textures variées – elles sont souvent abjectes, brutes ou imbriquées. Elle associe ensuite ces moules et ces moulages à des textiles trouvés ainsi qu'à ses propres vêtements, ou à des éléments de construction industriels, en choisissant des pièces proches du corps afin d'ajouter une dimension intime à l'œuvre. Les éléments de fabrication industrielle font référence aux enveloppes extérieures des bâtiments, à leurs systèmes d'évacuation et de climatisation. L'armature-squelette est à la fois un élément structurel et un motif récurrent. En combinant l'organique et le manufacturé, June Crespo met en œuvre un processus de réparation des fractures entre des éléments qui ne semblaient pas en harmonie. Ils sont construits et reconstruits par des liaisons alternatives. Les sculptures font coexister différents registres, imaginant de nouvelles relations libérées de hiérarchies pesantes.

Dans *Molar (jaw bone) (5)* (2024), le bronze, l'acier et le tissu s'entremêlent pour former une entité complexe qui évoque à la fois un sentiment de contrainte et d'étreinte, un amas de textures figé dans une position fœtale. *The Dancing Column II* (2025) se compose de deux strelitzias en béton blottis l'une contre l'autre, dont la taille monumentale est adoucie par leur disposition sur un coussin volumineux. L'œuvre murale horizontale *TW,TG* (2025) est réalisée à partir de bâches de camion recyclées, de la taille d'une remorque, disposées selon une grille géométrique et percées de tuyaux qui créent un motif irrégulier de trous. Les conduits évoquent la fonctionnalité industrielle tout en semblant vibrer au rythme de leur propre respiration. *VSCHC* (2023), constituée d'une coque en résine de polyester et fibre de carbone, drapée et recouverte de cuir et de textile, semble jaillir des murs et s'envoler, tandis que la minuscule *No Osso* (2019) invite à une sensation d'apesanteur à peine perceptible.

D'une salle à l'autre, les formes se répètent mais subissent de légères modifications ; jamais statiques, ce sont des corps-objets en transition. Ou, pour reprendre les mots de June Crespo : « Je ne veux pas figer une image, mais proposer une rencontre entre les corps, dans l'entre-deux. Mon objectif est de mettre les choses en relation, mais de manière libérée – afin que la disposition ne donne pas l'impression d'une construction forcée. Si les œuvres sont libres, le spectateur l'est davantage encore. »

Pulsation est la plus grande exposition de June Crespo en France à ce jour. Elle inclut de nouvelles œuvres produites pour l'occasion. Elle est en partie coproduite en partenariat avec Secession, Vienne et Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, qui ont présenté un ensemble de dix œuvres dans le cadre de l'exposition *Danzante* (2025-2026).

Pulsation bénéficie du soutien d'Acción Cultural Española (AC/E), agence gouvernementale.

Un catalogue trilingue richement illustré, sera publié au printemps 2027. Il sera accompagné d'un texte commandé pour l'occasion, ainsi que d'un entretien réalisé entre June Crespo et les commissaires.

Commissariat

Rahmouna Boutayeb et Anya Harrison, curatrices
Avec Alexis Loisel-Montambaux, assistant d'exposition

ENTRETIEN

June Crespo avec Rahmouna Boutayeb et Anya Harrison

Le titre de l'exposition, *Pulsation*, peut être interprété à plusieurs niveaux ; il s'agit d'un terme utilisé en physique et en ingénierie, en médecine, en astronomie et en musique. Dans l'utilisation de ce terme, ces domaines ont en commun les cycles et la répétition. Comment cela se reflète-t-il dans l'exposition ?

Je conçois le « pouls » ou le « battement » comme un mouvement de poussée, comme une sorte de force vitale. Une alternance entre pulsation et retenue, qui a aussi à voir avec la circulation ou un élan vers l'avant. Des formes qui jaillissent du mur.

Votre travail s'inscrit, à chaque fois, avec une grande précision dans les espaces qu'il occupe. La succession des huit salles d'exposition du MO.CO. Panacée conserve l'agencement de l'ancien Collège royal de médecine (du XVe au XVIIIe siècle), avec des salles disposées autour d'une cour centrale et desservies par des coursives, dont la taille et l'échelle varient considérablement. Ces espaces sont diamétralement opposés au concept unique de « cube blanc » ouvert que l'on retrouve autant à la Secession à Vienne qu'à la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo à Turin, où une version antérieure de l'exposition – intitulée *Danzante* – avait été présentée. Comment avez-vous appréhendé les espaces à Montpellier lors de vos visites préparatoires ?

Lorsque j'ai visité le MO.CO. Panacée, j'ai dû réfléchir à une dramaturgie – un parcours composé de différents moments et états. C'est un exercice différent de celui consistant à travailler avec un seul espace.

J'ai pensé à des œuvres et à des séries d'œuvres susceptibles de développer le corpus précédemment exposé à la Secession et à la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, des œuvres qui, d'une certaine manière, élargiraient le champ de réflexion et mettraient en lumière une dimension liée au passage – aux ouvertures, à la circulation, aux espaces interstitiels – ainsi qu'à l'activation de ces vides au sein du bâtiment et au sein même des œuvres.

Cela m'a permis d'ajouter des niveaux de lecture et de présenter mon travail de manière plus complexe, en entremêlant différents ensembles d'œuvres. J'ai réagi de manière intuitive, avec des œuvres existantes ou nouvelles, aux dimensions et aux morphologies des différentes salles, en imaginant la rencontre intime entre le spectateur et la sculpture dans les petites salles, ou en articulant des groupes et des relations entre les œuvres dans les grands espaces.

Plutôt que d'être considérées individuellement, les sculptures, les assemblages et l'élément sonore qui composent *Pulsation* fonctionnent comme un ensemble, une sorte de polyphonie, où chaque œuvre s'inscrit dans une syntaxe plus large. Cette notion de syntaxe introduit une perspective linguistique à partir de laquelle les œuvres peuvent être appréhendées et met l'accent sur la manière dont les pièces individuelles communiquent entre elles. Comment attribuez-vous un langage à vos œuvres ?

Je pense que le vocabulaire et la syntaxe de mon travail renvoient à certaines formes qui se répètent et s'imbriquent, un peu comme les mots dans une phrase. Parfois, elles apparaissent comme des échos, des séquences dans l'espace qui forment des phrases.

Je m'intéresse également tout particulièrement à la mise en relation d'éléments disparates, en plaçant des sculptures qui pourraient appartenir à des «mondes» différents en dialogue les unes avec les autres et sur un pied d'égalité.

La manière dont les parties et le tout, les signes, ou les différents matériaux et formes s'assemblent peut revêtir une qualité poétique, qui préserve un sentiment d'ambiguïté et d'ouverture. La présence matérielle et physique véhiculée par mon travail renvoie à des résonances physiques – une suggestion qui résonne physiquement, ou inconsciemment.

Si certaines œuvres de l'exposition portent des titres, tels que *Vascular X, Molar* et *No Osso*, qui évoquent directement des images anatomiques liées au fonctionnement «normal» d'un organisme vivant, d'autres sont de nature plus énigmatique (*TW,TG*). Quelle importance accordez-vous aux titres dans la manière dont une œuvre est interprétée, et comment abordez-vous le fait de donner un titre à vos œuvres?

En réalité, j'ai beaucoup de mal à trouver des titres; ce n'est que très rarement que me vient à l'esprit un titre pertinent qui complète l'œuvre, l'approfondit ou lui apporte une nouvelle dimension – sans la définir ni la limiter, mais en lui conférant plutôt une profondeur différente.

Les titres qui se présentent sous forme d'acronymes ou qui sont plus énigmatiques sont, en réalité, des titres d'expositions que j'ai réduits à leurs initiales. Dans ce cas précis, *TW,TG* signifie «Their Weft, The Grass» (1646, La Haye, 2024) et fait partie du poème «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Et *VSCHC* «Vieron su casa hacerse campo» (CA2M, Madrid, 2023) était également le vers précédent du même poème. Dans ce cas précis, j'évoque en effet une atmosphère, certaines références, qui font allusion à la transformation et à la relation entre l'intérieur et l'extérieur.

Un peu comme quelqu'un qui intègre un *ready-made* dans une sculpture, j'introduis moi aussi, à travers le titre, quelques mots trouvés qui ont leur propre contexte. Je feuillette souvent des livres à la recherche de titres jusqu'à ce que je trouve quelque chose qui attire mon regard et qui ait du sens par rapport à ce que je crée, qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou d'une exposition.

J'ai tendance à donner le même titre à tout un ensemble d'œuvres qui partagent la même matrice, ce qui me cause beaucoup de confusion et n'est pas très pratique, mais en même temps, cela me semble logique car je considère mon travail comme un *continuum*. Ma pratique repose sur la persistance et la répétition de certaines formes, ainsi que sur leurs variations. Pour moi, elles constituent une seule et même entité qui apparaît et réapparaît, jusqu'à ce que quelque chose change et que quelque chose de nouveau émerge.

Souvent, certaines œuvres découlent d'autres, ou naissent en réaction à des œuvres antérieures, et c'est cette idée de continuité – ou d'une sorte d'essence commune qui traverse les différentes œuvres – qui, pour moi, est liée à la manière dont je choisis les titres. En d'autres termes, la façon dont je choisis les titres reflète ma conception de mon travail dans ce sens.

Les titres énigmatiques fonctionnent presque comme un code interne; ils ne fournissent aucun contexte, de sorte que le sens n'est pas prédéterminé et qu'une sorte d'incertitude s'installe quant à leur signification. Suspendre cette projection de sens

permet d'entrer en relation avec l'œuvre à un niveau plus intime.

Dans la salle 1, nous sommes plongés dans un paysage sonore énigmatique et expérimental, qui rappelle l'électroacoustique. Par le passé, vous avez intégré à vos installations des sons ambiants existants, tels que ceux provenant des conduits de ventilation. Ici, cela est devenu une œuvre sonore à part entière, créée en collaboration avec le compositeur Estanis Comella. Comment s'est déroulée votre collaboration sur cette pièce, et en quoi consiste exactement cet extrait de *Hyle*?

La pièce sonore créée par Estanis Comella est une sorte de collaboration, consistant à lui transmettre – en tant qu'artiste travaillant à la fois dans les arts visuels et dans le domaine sonore – mon propre intérêt pour l'expérimentation et l'ajout d'une dimension sonore à mes œuvres murales.

Mon intuition initiale était de travailler sur l'idée de m'adresser à un bâtiment comme s'il s'agissait d'un corps, ou le laisser s'exprimer comme tel, et de réfléchir à ce que pourraient être ses termes, son langage et ses sons.

Comme première proposition, nous avons réalisé une série d'enregistrements dans le bâtiment où se trouve mon atelier. Il s'agit d'un bâtiment industriel de six étages, et nous avons enregistré l'intérieur d'un conduit – qui est en réalité un conduit de fumée – reliant le toit au sous-sol. Nous avons descendu un magnétophone dans ce conduit, en le suspendant au fur et à mesure. À la suite de cette expérience et à partir du matériel sonore que nous avions recueilli – sans l'utiliser directement –, Estanis s'en est inspiré pour créer deux compositions qu'il m'a présentées quelques jours plus tard. J'étais alors encore en train de réaliser l'œuvre murale, et nous avons continué à travailler sur ces deux éléments en parallèle.

Au cours de nos séances d'écoute, nous avons testé la manière dont l'œuvre sculpturale réagissait au son et comment les deux éléments s'influençaient mutuellement.

Il y avait des moments où le son se fondait ou se confondait avec l'installation murale, donnant l'impression qu'elle respirait ou qu'elle prenait une sorte de gravité et de vibration qui lui étaient propres. À d'autres moments, la bande-son gagnait en autonomie, créant un espace où d'autres associations étaient évoquées.

Puis ils s'entremêlaient à nouveau, à certains moments de la bande-son où l'on aurait dit que des voix chantaient. J'avais l'impression que la sculpture chantait à travers ses orifices et prenait vie comme un immense instrument.

Votre vocabulaire formel se compose d'une gamme de matériaux – bronze, chaînes métalliques, bâches de camion, tuyaux d'aération, textiles, acier inoxydable, béton, etc. – que vous détournez délibérément de leur usage habituel. Vous avez déjà évoqué le fait de manipuler consciemment les matières premières d'une manière contraire à leur nature, ce qui entraîne l'apparition de fissures et d'instabilité dans les œuvres finales. Pouvez-vous nous en dire plus sur la manière dont ces aléas liés au processus – erreurs de calcul, accidents et échecs recherchés – influencent votre façon de travailler avec chaque matériau, ainsi que les effets que vous recherchez ou espérez obtenir?

D'une manière générale, les moments clés du processus de création de mes œuvres impliquent souvent des écarts par rapport à un projet initial. Les changements de position, les essais et les erreurs, ainsi qu'une approche combinatoire sont au cœur même de ma méthode.

Je déplace également les objets jusqu'à ce que quelque chose dans la manière dont je les manipule me frappe. Je travaille sur plusieurs pièces à la fois, de sorte que les éléments circulent de l'une à l'autre jusqu'à ce qu'un détail me donne un indice sur la direction à prendre ensuite.
En d'autres termes, je travaille en écoutant ce que l'objet me transmet réellement et en négociant avec lui. Il m'arrive souvent de tomber sur quelque chose qui m'intéresse ou que je désire, sans pour autant m'être rendu compte auparavant que je le désirais.

Plus précisément, dans les processus de moulage, j'ai expérimenté l'introduction de matériaux qui n'y ont pas leur place, de sorte qu'ils soient emprisonnés par le métal, brûlés, ou qu'ils provoquent des fissures ou des irrégularités.

C'est une manière de renoncer dans une certaine mesure au contrôle et de créer des surfaces aux effets que je ne peux pas prévoir. Je conserve les traces des étapes techniques nécessaires au moulage tout en menant une sorte de processus de montage. Celles-ci transforment progressivement la surface, produisant des cicatrices, des rainures et des taches causées par des mélanges de métaux qui contaminent les pièces en bronze, altérant légèrement la noblesse de ce matériau, qui revêt une telle importance dans la tradition sculpturale.

Le cas des pièces en béton est également très clair. Les étapes suivies sont visibles à la surface. Je coule le béton à des jours différents et, à chaque couche, je modifie les proportions de ciment et de granulats dans le mélange. Souvent, cela s'écarte de ce qui est techniquement correct, en ajoutant plus de pierre que nécessaire. La texture du matériau devient plus évidente et, d'une certaine manière, crée une tension entre la forme de l'objet et sa surface, attirant l'attention sur son aspect le plus matériel.

Que ce soit dans *Niki*, où le textile prend la forme d'un trompe-l'œil surdimensionné, ou dans *Molar*, où il revêt les contours caractéristiques d'un corps humain et porte les traces d'avoir été porté, les textiles reviennent sans cesse dans vos sculptures. Selon vous, quel rôle jouent-ils ?

Les textiles jouent un rôle central dans mon travail. Pour moi, ce sont les matières qui véhiculent des aspects affectifs et tactiles, ou celles dans lesquelles les expériences et les souvenirs sont les plus vivaces. Couvertures, sacs de couchage, vestes, t-shirts, rideaux, coussins…
Nous avons tous des expériences liées à ces objets et à ces matières dans nos vies.

Mes sculptures révèlent leurs qualités matérielles : matelassés, extensibles, brillants, translucides, à motifs, etc. Les éléments que j'utilise sont également significatifs : un tapis aplati par un poids important, un voile qui fait office de couverture délicate, un vêtement extensible sous tension, quelque chose de matelassé ou de doux qui enveloppe ou soutient. Les textiles, qu'ils soient en contraste ou en combinaison avec d'autres matières, acquièrent ainsi une signification qui leur est propre.

C'est aussi une façon de donner vie aux choses, d'insuffler une dimension émotionnelle et personnelle à l'œuvre. Il s'agit souvent de vêtements que j'ai moi-même portés et qui s'intègrent à l'œuvre par besoin impérieux. Disons qu'il y a une certaine impulsivité dans la manière de les intégrer. En même temps, c'est une façon d'introduire de la couleur.
Je ne teins ni ne peins généralement les éléments avec lesquels je travaille. Ils portent en eux la couleur de leur propre matière ainsi que les salissures accumulées au cours du processus ; et très souvent, la couleur émerge à travers des éléments textiles qui se faufilent dans les interstices ou, dans le cas des sangles, maintiennent l'œuvre tendue et deviennent un élément structurel.



La relation au corps est soit implicite, soit très prononcée, comme dans la série *Helmets*, sur laquelle vous avez commencé à travailler en 2022 pour la Biennale de Venise et qui s'appuie sur vos recherches antérieures, notamment celles menées lors de votre résidence en 2015 à De Ateliers à Amsterdam. Si l'on poursuit la réflexion sur cette relation au corps, pourriez-vous nous expliquer plus en détail comment votre réflexion a évolué au fil de ces années, et ce qui est en jeu lorsque vous confrontez une masse solide à un espace négatif?

J'ai commencé la série *Cheek to Cheek* juste avant de partir pour De Ateliers, et je l'ai poursuivie là-bas avec des œuvres qui s'inspiraient également de parties de mannequins. Au départ, je les ai créées sous forme de pièces pleines en béton ; puis sous forme de formes creuses en céramique ; et enfin, dans la série *Helmets*, sous forme de pièces moulées en acier et en bronze. Il s'agissait de reproductions d'un torse de mannequin creux, que je modifiais et, au départ, elles faisaient référence à une série d'œuvres d'Henry Moore intitulée *Helmet Heads*.

Je cherchais à créer des surfaces qui n'aient ni intérieur ni extérieur, en les concevant presque comme des maquettes de formes architecturales à travers lesquelles le regard pouvait passer et s'attarder. À mesure que l'on en faisait le tour, elles se dévoilaient avec une plus grande complexité et offraient différents degrés d'implication. On pouvait les interpréter de manière narrative, comme deux corps – sans genre défini – superposés ; pourtant, dans le même temps, certaines perspectives créaient un fort sentiment de distance ou d'éloignement par rapport à toute image figurative. Le corps apparaissait davantage comme une abstraction, à l'instar d'une coquille.

Viennent ensuite les œuvres issues des séries *Core* et *No Osso*, l'ensemble de cette production ayant été rassemblé dans *Vascular* (Guggenheim, Bilbao, 2024). Prises dans leur ensemble, elles abordent de différentes manières cette relation positif-négatif, les orifices actifs, les trous en tant que points d'attraction et de magnétisme, les formes tubulaires et la circulation.

Les formes négatives occupent une place prépondérante dans mon travail, ce qui découle de mon utilisation de moules, qui m'a rendue plus sensible à celles-ci. Les moules fournissent de nombreuses images évocatrices que j'associe à des cavités osseuses, comme c'est le cas dans la série *No Osso (Occipital)*. Les pièces en béton connues sous le nom de *Core*, qui correspondent à l'espace négatif créé par des fûts de pétrole de 200 litres, sont des passages capables d'abriter un corps en leur sein.

Cet intérêt pour le vide est devenu très présent dans des séries d'œuvres qui, bien que très différentes sur le plan formel, me semblent néanmoins logiques à présenter ensemble.



Ce jeu entre espaces positifs et négatifs se manifeste également dans les systèmes d'exposition, les œuvres entretenant une relation particulière avec le mur et la cimaise, qui deviennent à leur tour des parties intégrantes des sculptures. Dans les séries *VSCHC* et *TW,TG (Acanthus)*, les sculptures semblent émerger des murs, comme en plein vol, tandis que des pièces telles que *No Osso (Occipital)* nous invitent à scruter les entrailles du bâtiment. Comment décririez-vous votre rapport à l'architecture ?

Au cours de mon séjour à De Ateliers, j'ai pris comme point de départ le matériau dont je disposais : mon propre atelier. Ce qui a commencé à se développer, c'est un intérêt, ou une manière d'entrer en relation avec l'espace, en tant que prolongement du corps, et d'y transposer nos fonctions. J'ai réalisé des copies de différentes parties et éléments que j'y ai trouvés, tels que des radiateurs, des tuyaux, des canalisations, des égouts et des revêtements de sol, et à partir de là, j'ai commencé à articuler des objets qui ont ensuite pris vie et ont trouvé un écho avec différentes parties de moi-même, ou de mon propre corps.

À d'autres moments, l'intervention se concentre sur le mur en tant qu'élément liminal, entre l'intérieur et l'extérieur. Dans le cas de la série *No Osso (Occipital)*, je perce délibérément le mur pour accéder aux espaces vides actifs et invisibles à travers lesquels circulent souvent les systèmes énergétiques et de chauffage. C'est comme si l'on accédait à l'intérieur, que l'on prenait conscience de leur existence, que l'on accédait aux murs porteurs ou que l'on révélait une couche plus profonde de ces corps architecturaux dans lesquels nous vivons.

Dans d'autres œuvres murales, mon approche de l'architecture s'articule autour des proportions et de l'échelle : je réponds aux dimensions d'un espace par un geste qui lui est propre. C'est une manière de créer une ambiance qui résonne au sein de l'espace et génère une atmosphère qui se propage vers les autres sculptures disposées au sol, dans une relation de proximité physique avec le visiteur.

Des formes verticales ou horizontales émergent du mur, mettant en évidence un état de suspension ou une posture défiant les effets de la gravité. En positionnant ces œuvres perpendiculairement au mur, avec un volume prononcé, on obtient une sorte de propulsion ou d'intégration du mur et de l'espace, qui semblent aller de l'avant.

La plupart des œuvres de *Pulsation* puisent leur vocabulaire formel dans le monde végétal. Vous portez un intérêt particulier aux fleurs, qui constituent une source d'inspiration importante, notamment dans la série *Dancing Column*, qui repose sur la photogrammétrie. Pourriez-vous expliquer ce processus et le changement d'échelle qu'il implique ?

Après avoir travaillé pendant plusieurs années avec des objets qui avaient trouvé leur place dans mon atelier en raison de l'attirance qu'ils exerçaient

sur moi, de leur adaptabilité au corps et de leur ergonomie, je me suis lancée pendant un certain temps dans une démarche visant à assembler des formes existantes afin de créer une forme finale moins reconnaissable. J'ai été séduite par l'idée d'agrandir considérablement l'échelle des plantes et j'ai passé un certain temps à collectionner des fleurs. J'ai commencé par le strelitzia, car sa forme était difficile à associer, même à une fleur. Cela m'a amenée à penser davantage à des articulations telles que le cou ou d'autres parties du corps comme les genoux et les coudes. Et, par conséquent, si j'envisageais de l'agrandir, la tige ressemblait à des éléments fonctionnels tels que des tuyaux.

Dans ce cas précis, plutôt que de passer directement d'un moule à l'objet puis de fragmenter cet objet, j'ai utilisé la photogrammétrie pour réaliser un scan tridimensionnel de haute qualité de l'objet.
Je l'imprimais ensuite en 3D à l'échelle souhaitée et réalisais un moule en silicone. Je travaillais à partir de plusieurs copies en cire de ce moule.
En partant d'une matrice ou d'un module commun, j'assemble ces copies de telle sorte qu'elles évoluent progressivement et s'écartent de la forme originale.
Je travaille généralement avec de la résine ou de la cire, et ces modèles en cire sont ensuite coulés en métal, en ciment ou en béton.



BIOGRAPHIE

June Crespo
Née en 1982 à Pampelune.
Vit et travaille à Bilbao, Espagne.

June Crespo obtient son BFA à l'Université du Pays Basque, Bilbao, en 2005, puis y poursuit ses recherches dans le cadre d'un doctorat de 2008 à 2010.

Ses premières années sont ponctuées de nombreuses résidences en Espagne et à l'étranger, au cours desquelles elle a commencé à expérimenter avec des matériaux de récupération (tissus, mannequins, radiateurs, images imprimées, etc.).

Sa résidence à De Ateliers à Amsterdam de 2015 à 2017, est une étape importante dans l'évolution de sa pratique. Elle y poursuit ses recherches à partir de l'architecture de son atelier. Des plantes et fleurs qu'elle collecte quotidiennement à Amsterdam font peu à peu leur apparition dans ses assemblages. Elle commence temporairement le modelage de l'argile et la découpe de blocs de polystyrène, qui lui permettent de se détacher momentanément des objets trouvés et d'en reproduire les formes.

En 2019, June Crespo réalise sa première œuvre dans l'espace public, *Core* [Cœur], pour la Plaça de Can Colom à L'Hospitalet de Llobregat, Barcelone.

Elle poursuit sa recherche sur l'évidement et les interstices, avec sa série d'installations *No Osso* qui débute en 2019, à l'occasion de son exposition du même titre à Uma Certa Falta de Coerência, Porto.

En 2020, la Fundación María José Jove publie sa première monographie, *Helmets*.

En 2020 et 2021, elle poursuit la série *No Osso (Occipital)*, établissant un lien entre les cavités de ses œuvres et l'espace vide à l'intérieur des murs du musée, à l'Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz, et au Jeu de Paume, Paris.

En 2022, pour son exposition *Entre alguien y algo* [Entre quelqu'un et quelque chose] à la galerie Carreras Mugica, Bilbao, June Crespo développe les *Vèlos* [Voiles], une série d'œuvres voilées de textile. Elles sont inspirées des selles d'équitation – zone de contact entre l'humain et le cheval –, mais aussi du contact intime entre la langue et le palais, ou encore celui entre la paupière et le globe oculaire.

La même année, elle participe à l'exposition internationale de la Biennale de Venise *The Milk of Dreams* [Le lait des rêves].

En 2023, le Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) à Madrid lui consacre une exposition monographique d'envergure, *Vieron su casa hacerse campo* [Ils virent sa maison se transformer en champ]. À cette occasion, June Crespo franchit une nouvelle étape dans sa série *No Osso (Occipital)*, en intégrant ses œuvres dans les murs, où elles ne sont visibles qu'à travers des ouvertures qui y sont percées. Elle développe aussi une série d'œuvres fixées par tension sur le mur, qui sont des variations de fleurs scannées puis imprimées en 3D pour réaliser des moules, avant d'être coulées en aluminium et en acier. Ce nouveau procédé lui permet de jouer avec les changements d'échelle et l'architecture des lieux. Ces sculptures évoquent autant des conduits, des systèmes de ventilation, que des portions de corps. Ces scans de végétaux, réalisés entre 2021 et 2024, lui serviront de matrices pour des œuvres futures.

En 2024, le Musée Guggenheim de Bilbao inaugure *Vascular*, la plus grande exposition de l'artiste, avec une trentaine d'œuvres. Elle réalise pour l'occasion ses premières œuvres monumentales, avec sa série *Vascular*.

La même année, elle débute la série monumentale *TW,TG*, réalisée à partir de tubes de ventilation maintenus au mur par des bâches de camion tendues, à l'occasion de son exposition *Their weft, the grass* [Leur trame, l'herbe] à 1646.nl, La Haye.

En 2025, R*ose Trraction* au Crédac, Ivry-sur-Seine, marque sa première exposition personnelle en France. La même année, l'exposition itinérante *Danzante* à la Secession à Vienne puis à la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin en 2026, co-produite avec le MO.CO. Montpellier Contemporain, lui permet de poursuivre ses séries *Vascular* et *Dancing Column*.

Après plusieurs années de création d'œuvres de grands formats, voire monumentales, la nouvelle série *Pulsation* visible au MO.CO. Panacée témoigne d'un retour à des œuvres de plus petites dimensions.

Des œuvres de June Crespo sont actuellement exposées dans *Passer d'un rêve à l'autre* à la Biennale de Lyon au macLYON, jusqu'au 13 décembre 2026 et dans *Sculpture beyond the solid* [La sculpture au-delà du solide] au MSN Musée d'art de Varsovie jusqu'au 28 février 2027.

À VOIR EGALEMENT

EXPOSITION 05.12.26 → 02.05.2027
Je suis le fantôme de mon propre opéra
Aux lisières brutes de l'art

L'exposition *Je suis le fantôme de mon propre opéra* réunit plus de soixante artistes dont les œuvres évoquent les différentes façons d'exprimer leur identité – sociale, intime, contextuelle, imposée ou rêvée. En explorant les champs de l'art brut et de l'art contemporain, le parcours pose avant tout un regard sur une production libre et spontanée, désintéressée et souvent modeste dans ses matériaux.
Co-commissariat avec Reno Leplat-Torti, commissaire indépendant.

MO.CO., 13, rue de la République, Montpellier

EXPOSITION 10.03.27 → 02.05.2027
Ambre Sinibaldi
Vernissage : mercredi 10 mars 2027

Artiste diplômée DNSEP 2026 de MO.CO. Esba, lauréate de la deuxième édition du Prix de la Fondation d'entreprise du MO.CO, Ambre Sinibaldi développe une pratique qui observe les formes contemporaines de représentation et de mise en scène de soi. Ses œuvres puisent notamment dans les univers de la fête, des réseaux sociaux, de la mode et des cultures underground. Peinture, dessin, vidéo, maquillage et images numériques se mêlent dans une pratique où l'intime est constamment traversé par les codes visuels produits et diffusés collectivement. L'exposition à l'Espace Saint-Ravy constitue sa première exposition personnelle.

Partenariat MO.CO. Montpellier Contemporain, Fondation d'entreprise du MO.CO. et Ville de Montpellier.

Espace Saint-Ravy, 2 rue Cozit, Montpellier

EXPOSITION 18.03.27 → 30.04.2027
Léo Rump
Vernissage : jeudi 18 mars 2027

Diplômé du MO.CO. Esba en 2025, après y avoir obtenu son DNA en 2023, Léo Rump vit et travaille à Montpellier. Entre cartographies réelles et imaginaires, récits, sons et instruments bricolés, Léo Rump explore la mémoire des lieux et les manières de les habiter. La carte occupe une place centrale dans son travail : objet de connaissance et de pouvoir, elle devient aussi un espace où faire surgir des histoires, des voix et des géographies fictives. Ses dessins et éditions cartographiques déplacent ainsi des lieux observés, parcourus ou imaginés pour composer des territoires habités par une multitude de récits. La marche, le voyage et la collecte nourrissent également une pratique qui associe dessin, édition, vidéo, performance et création sonore. Au Kiasma, dans le cadre d'une saison placée sous le signe de la proximité et du partage, elles deviennent des espaces de rencontre, d'écoute et de jeu, où chacun peut se situer, partager une histoire et faire l'expérience d'un territoire commun.

Partenariat MO.CO. Montpellier Contemporain et Kiasma, Ville de Castelanu-Le-Lez.

Kiasma, 1 rue de la Crouzette, Castelnau-Le-Lez

EXPOSITION 02.04.27 → 05.05.2027
Dove Perspicacius
Linge de mes ombres

Dove Perspicacius (Claire Wallois) investit la chapelle de Nazareth avec de grandes bannières cousues. Depuis 2010, elle peint des ex-voto, ces objets que l'on dépose dans un lieu de culte pour formuler un vœu ou remercier. Sa pratique trouve ici un écho évident et rejoint l'histoire du lieu. Au XIXe siècle, la Solitude de Nazareth accueillait des femmes à leur sortie de prison, qui y vivaient et travaillaient en atelier. L'artiste est partie de ce passé pour concevoir l'exposition. Elle a produit les œuvres sur place, pendant une résidence à l'Institut Nazareth où elle a aussi mené des ateliers avec les jeunes. Dans la chapelle, elle raconte ses propres histoires, dans des images où se mêlent iconographies païennes, religieuses et mythologiques.

En partenariat avec l'Institut Nazareth - Fondation de l'Armée du Salut

Chapelle de Nazareth, 804 Avenue de la Justice de Castelnau, Montpellier

EXPOSITION → Février 2027
Philip Berg

En partenariat avec l'Ecole Florian, la FDE - Université de Montpellier, la DRAC Occitanie

Espace culturel de la Faculté d'éducation, 2 Place Marcel Godechot, Montpellier

LES RENDEZ-VOUS HEBDOMADAIRES

La visite commentée

Tous les jours, une visite conviviale accompagnée d'un médiateur culturel.
→ du mercredi au dimanche à 16h
au MO.CO. Panacée (gratuit)
→ du mardi au dimanche à 16h
au MO.CO. (compris dans le billet d'entrée)

La visite flash

Une visite de 30 min pour entrer dans l'exposition
→ du mercredi au dimanche à 11h30 et 14h30
au MO.CO. Panacée (gratuit)
→ du mardi au vendredi à 11h30
au MO.CO. (compris dans le billet d'entrée)

La visite famille

Une visite suivie d'un atelier à partager en famille.
En alternance sur nos deux centres d'art.

Pour les 3-6 ans et les 7-12 ans.
Tous les dimanches de 11h à 12h30.

MO.CO. (3 € par participant) / MO.CO. Panacée (gratuit)

Le service des publics

Pour les groupes (scolaires, centres de loisirs, associations, établissements spécialisés), le service des publics propose des visites découvertes et des ateliers créatifs en lien avec la programmation. Possibilité de projets sur mesure.

Renseignements

+ 33 (0)4 99 58 28 00
mocoreservation@moco.art
Billetterie en ligne : https://moco.qweekle.shop/mocopanacee

Retrouvez l'agenda complet des événements et actions culturelles en lien avec l'exposition sur le programme de MO.CO. Montpellier Contemporain et en ligne www.moco.art

MO.CO. MONTPELLIER CONTEMPORAIN :

UNE INSTITUTION, TROIS LIEUX

MO.CO. Montpellier Contemporain est un écosystème artistique qui va de la formation jusqu'à la collection, en passant par la production, l'exposition et la médiation, grâce à la réunion d'une école d'art et deux centres d'art contemporain : le **MO.CO. Esba** (École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier), le **MO.CO. Panacée** (laboratoire de la création contemporaine), et le **MO.CO.** (espace dédié à des expositions d'envergure internationale).

Sous la direction artistique de Numa Hambursin, directeur général du MO.CO.

L'EPCC MO.CO. Montpellier Contemporain bénéficie du soutien de la Ville de Montpellier, de Montpellier Méditerranée Métropole, de la Direction Régionale des affaires culturelles Occitanie et de la Région Occitanie/ Pyrénées-Méditerranée.

Impression à base d'encres végétales sur papier 100% recyclé.

INFOS PRATIQUES

MO.CO. Panacée

14, rue de l'École de Pharmacie - Montpellier
Accessible aux personnes à mobilité réduite

ACCÈS

Tramway
Lignes 1, 2 et 4 - Arrêt Corum

Voiture
Parkings Préfecture et Corum

HORAIRES

Du mercredi au dimanche
D'octobre à mai → 11h à 18h
De juin à septembre → 11h à 19h

EN LIGNE

www.moco.art
facebook.com/montpelliercontemporain
Instagram : @montpelliercontemporain





secession

FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO

AC/E
ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

PRÉFET DE LA RÉGION OCCITANIE

La Région Occitanie

MONTPELLIER
Métropole et Ville