



HAL
open science

Carmen Calvo ou l'insoutenable invisibilité de l'être

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Carmen Calvo ou l'insoutenable invisibilité de l'être. L'Âge d'or, 2012, 10.4000/age-dor.883 . hal-03586860

HAL Id: hal-03586860

<https://hal.science/hal-03586860>

Submitted on 24 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carmen Calvo ou l'insoutenable invisibilité de l'être

Nancy Berthier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/883>

DOI : [10.4000/agedor.883](https://doi.org/10.4000/agedor.883)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



Référence électronique

Nancy Berthier, « Carmen Calvo ou l'insoutenable invisibilité de l'être », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 07 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/883> ; DOI : [10.4000/agedor.883](https://doi.org/10.4000/agedor.883)

Nancy BERTHIER,

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561

CARMEN CALVO OU L'INSOUTENABLE INVISIBILITÉ DE L'ÊTRE

Résumé : La dialectique visible/invisible est fondatrice dans la production artistique de Carmen Calvo, l'une des artistes espagnoles contemporaines les plus marquantes de ces dernières décennies, en particulier dans la partie de son œuvre qui, depuis les années 90, se fonde sur des « photographies trouvées » que le geste artistique sort de l'oubli. Mais en les rendant visibles, en les donnant à voir dans le cadre de dispositifs qui en métamorphosent le sens original, l'artiste valencienne fait accéder le spectateur à la part d'invisibilité qu'elles recèlent et qui renvoie à une réflexion ontologique sur l'être et le temps. Cet article prend pour objet l'une de ces œuvres, intitulée « Hombre patata », une série de 9 images (160X110 cm) faisant partie d'une installation présentée en 2009 au Jardin botanique de Valencia (Espagne), où la rencontre improbable entre une « photographie trouvée » et un tubercule de pomme de terre, non dénuée d'humour, configure une vanité contemporaine d'une très grande puissance expressive.

Mots-clés : Carmen Calvo – art contemporain – photographie – mort – collage

Resumen: La dialéctica visible/invisible es un elemento fundador de la producción artística de Carmen Calvo, una de las artistas españolas contemporáneas más importantes de estos últimos decenios, en particular para la parte de su obra que, desde los años 90, se fundamenta en unas « fotografías halladas » que el gesto artístico saca del olvido. Pero al hacerlas visibles, al darlas de ver en el marco de unos dispositivos que metamorfosean su sentido original, la artista valenciana hace que el espectador acceda a la parte de invisibilidad que entrañan y que remite a una reflexión ontológica sobre el ser y el tiempo. Este artículo analiza una de estas obras, titulada « Hombre patata », una serie de 9 imágenes (160X110 cm) que forman parte de una instalación presentada en 2009 en el Jardín botánico de Valencia (España), en la que el improbable encuentro entre una « fotografía hallada » y un tubérculo de patata, no desprovisto de humor, configura una vanidad contemporánea de una gran potencia expresiva.

Palabras clave: Carmen Calvo – arte contemporáneo – fotografía – muerte – collage

« Il y a chez Carmen Calvo une sorte de fascination pour les choses cachées qui ne sont pas précisément définies comme 'absentes', mais simplement dissimulées du regard », écrit Emmanuel Guigon¹. À cet égard, l'une de ses œuvres est éloquentement intitulée « No es lo que parece » (Ce n'est pas ce qu'il paraît). La dialectique visible/invisible est fondatrice dans la production artistique de

¹ GUIGON, Emmanuel, *Carmen Calvo. Notre vie était toute la vie*, Genève, Galerie Guy Bärtschi, 2004, p. 4.

Carmen Calvo, l'une des artistes espagnoles contemporaines les plus marquantes de ces dernières décennies, en particulier dans la partie de son œuvre qui, depuis les années 90, se fonde sur des « photographies trouvées » que le geste artistique sort de l'oubli². Mais en les rendant visibles, en les donnant à voir dans le cadre de dispositifs qui en métamorphosent le sens originel, l'artiste valencienne fait accéder le spectateur à la part d'invisibilité qu'elles recèlent et qui renvoie à une réflexion ontologique sur l'être et le temps. Cette communication prendra pour objet l'une de ces œuvres, intitulée *Hombre patata*, une série de 9 images d'un grand format (160X110 cm) faisant partie d'une installation présentée de juin à septembre 2009 au Jardin botanique de Valencia (Espagne) et exposée dans l'enceinte de L'umbracle³, où la rencontre improbable entre une « photographie trouvée » et un tubercule de pomme de terre, non dénuée d'humour, configure une vanité contemporaine d'une très grande puissance expressive. Les neuf photographies constituent une séquence temporelle, qui se serait figée en autant de photogrammes lesquels, par un jeu subtil sur le visible et l'invisible, rendent compte d'un irréversible processus faisant écho à ce qui fonde la vanité selon Catherine Grenier, à savoir « la mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la déchéance »⁴. Cette séquence temporelle se structure à partir de dévoilements successifs, dont nous suivrons les trois principaux temps qui la scandent : celui de la rédemption, celui de la reviviscence, et enfin, celui de la finitude.

Acte I- Geste rédempteur et détournement de sens

Lorsque le Magazine du quotidien espagnol *El Mundo*, dans le cadre d'un numéro spécial sur la pomme de terre, en avril 2008, sollicite six artistes espagnols de renom pour rendre hommage au modeste tubercule importé d'Amérique, Carmen Calvo, dans la logique de ce qui a constitué, depuis le début des années 90, l'une des lignes directrices de son travail, va opter pour un dispositif fort épuré : le collage d'une vulgaire « patata » sur une photographie trouvée, en lieu et place du visage du portraituré.

² Site internet de l'artiste : <http://Hombre.carmencalvo.es/periodos/index.php?lan=sp>. Dernière consultation : 10/11/2011. La bibliographie la plus complète sur l'artiste à ce jour est incluse dans le catalogue de la dernière rétrospective de son œuvre : *Carmen Calvo*, Valencia, IVAM, 2007.

³ Exposition à la charge de Wilson Lazaro. L'exposition comportait trois parties correspondant à trois espaces. Dans la salle d'exposition, un champ de pommes de terre était reconstitué, et un film vidéo, comportant des séquences de films mettant en scène des métamorphoses passait en boucle. La deuxième partie se tenait dans L'umbracle (pergola) qui abritait les neuf photographies. La troisième et dernière partie, au cœur du jardin, consistait en une sculpture intitulée « Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête » une armoire de métal emplies de blocs de verre.

⁴ GRENIER, Catherine, « Vanités comiques », in *Les vanités dans l'art contemporain* (Dir. CHARBONNIER, Anne-Marie), Paris, Flammarion, 2010, p. 95.



Il s'agit là d'un geste artistique que l'on pourrait qualifier de rédempteur, et qui caractérise l'ensemble des œuvres de l'artiste se situant dans cette veine⁵. En effet, ces photographies trouvées, originellement plongées dans le chaos et la dispersion des marchés aux puces, et ainsi privées de l'environnement qui leur conférait sens et raison d'être dans un ordre familial ou social déterminé, gisaient dans l'oubli. En les intégrant à ses œuvres, l'artiste les réintègre à un ordre et à un sens, les sauvant du néant. Mais ce, dans un nouveau contexte de réception qui en modifie profondément le sens originel, transformant en catégories artistiques ces « photographies sans-art », selon l'expression de Soulages, c'est-à-dire « ce qui n'est pas fait avec une intention, un projet, une volonté, une prétention artistique »⁶. La métamorphose se fait par le biais d'une recontextualisation liée à l'opération de collage d'objets de natures diverses qui, masquant partiellement les sujets photographiques, rendant donc invisibles certaines de leurs parties, vont leur conférer un nouveau régime de visibilité. S'instaure alors une dialectique subtile entre visible et invisible dans laquelle, selon Emmanuel Guigon, « Ce qui est [...] montré, c'est ce qui se dissimule, ce qui ne cesse de se soustraire à cela même qui le rend visible »⁷.

Dans le cas qui nous occupe, la photographie trouvée est un portrait réalisé en studio, probablement dans les années vingt, représentant sur un fond neutre un jeune homme dont la pose de trois quarts, la tenue vestimentaire impeccable et la coiffure apprêtée, renvoient à un modèle de respectabilité fort conventionnel que souligne l'assurance de son regard. Nul doute qu'en des temps antérieurs, cette image somme toute banale devait trôner en bonne place sur quelque meuble ou cheminée d'un quelconque salon, dûment encadrée, avant d'être livrée à l'anonymat des trottoirs des marchés aux puces.

⁵ Voir BERTHIER, Nancy, « Carmen Calvo, el discreto encanto de la fotografía », *Carmen Calvo, op. cit.*, p. 53-73.

⁶ « nous qualifions de « sans-art » ce qui n'est pas fait avec une intention, un projet, une volonté, une prétention artistique », SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand-Colin, 2005, p. 139.

⁷ GUIGON, Emmanuel, *Carmen Calvo. Notre vie était toute la vie*, op. cit., p 7.



Ce que vise le geste rédempteur de Carmen Calvo, ce n'est cependant pas la récupération de la portion d'espace-temps qui a donné initialement sens à cette image. Bien au contraire. Par un geste radical, elle rend invisible ce qui en a constitué, dans une vie antérieure, le principal intérêt, le visage, que l'ovale parfait du tubercule recouvre, pour le plonger, désormais sans traits, dans l'anonymat le plus absolu. L'artiste efface ainsi ce qui pour elle constitue l'accessoire, l'identité de ce jeune homme dont nous ne saurons rien, mais qu'importe, et que l'effacement de ses traits va élever au rang de motif universalisant. Ce qui est en jeu, dans ce nouveau régime de visibilité, ce n'est pas l'histoire singulière du portraituré. Le visage dès lors sans traits tend à universaliser l'image et à transformer l'individu en figure spectrale, comme un fantôme surgi du passé, qui renvoie, dans le miroir ovoïde que constitue la pomme de terre, à tous nos fantômes personnels.

L'opération cosmétique qui fonde le geste créateur n'est pas, à ce stade, dénuée d'humour. Un humour qui repose sur le contraste. Contraste entre d'un côté, une pose rigide sous une apparente décontraction, qui vient renforcer un austère noir et blanc, et de l'autre, la fantaisie joviale de la pomme de terre en guise de visage, dont l'aspect rosâtre s'apparente de manière troublante à une peau humaine. La filiation surréaliste est bien là, d'ailleurs explicitement revendiquée par l'artiste. Dans la scénographie conçue pour l'exposition du Jardin Botanique, un petit film de montage intitulé *Retazos de una vida*, projeté en guise de prologue dans la salle d'exposition, incluait des séquences de films mettant en scène des métamorphoses et notamment *Un chien andalou* de Luis Buñuel. Difficile, de fait, de ne pas convoquer ici l'image de Pierre Batchev dont la bouche se transforme en aisselle par un effet de surimpression qui est l'équivalent cinématographique du collage de Carmen Calvo.

Dès la conception de cette image, l'artiste avait souligné la nouveauté qu'elle représentait par rapport à son œuvre antérieure : « C'est la première fois que j'incorpore un aliment à un collage, le genre qui est prédominant dans toute mon œuvre »⁸. La nouveauté vient de ce que l'aliment en question appartient à la catégorie du vivant, susceptible donc à son tour de métamorphoses, que Carmen Calvo entrevoit alors potentiellement au futur dans le bref commentaire publié dans *El Mundo* : « J'ai voulu représenter une pomme de

⁸ CALVO, Carmen, « Esta es la primera vez que incorporo un alimento a un collage, el género que se encuentra más presente en toda mi obra », <http://Hombre.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/447/1208533608.html>, dernière consultation 10/11/2011.

terre changeante, qui se développe, puisqu'après quelques jours, ce même tubercule aura des yeux dont sortiront des racines »⁹. Au-delà donc du geste rédempteur, l'artiste inscrit son œuvre dans une temporalité en devenir, dont la matérialisation dépendra d'une nature à la fois prévisible dans son processus et imprévisible dans ses formes.

Acte II- La reviviscence

Ayant laissé son collage dans un coin de son atelier, l'artiste va rapidement assister à la matérialisation de ce processus, qu'elle décide alors de consigner photographiquement, laissant faire la nature et ses hasards. Si le collage initial inscrivait d'emblée l'œuvre d'une certaine manière sous le signe de la reviviscence, par le simple biais du côtoiement entre l'objet photographique, inerte, et le vivant de l'aliment, ce n'est que lorsque la pomme de terre entame son processus de germination que la reviviscence va véritablement prendre sens, enregistrée dans les trois clichés suivants. La reviviscence est la « Propriété manifestée par certains organismes ou certaines graines de pouvoir, après avoir été desséchés, reprendre une activité à la suite d'une réhydratation »¹⁰. Il s'agit en somme d'un processus de retour à la vie après une période, plus ou moins longue, de léthargie se traduisant par un dessèchement des substances vitales. Dans le cas de l'*Hombre patata* de Carmen Calvo, le retour à la vie se fait par le biais de la métamorphose. Le visage du portraituré s'est trouvé dévitalisé par la nature même de l'acte photographique ancien qui a transformé le vivant d'un lointain *ici et maintenant* en une image inaltérable. En effet, selon Philippe Dubois, « La fixation iconisante, en tuant l'indexation au temps référentiel, marque le début du travail de mort de la représentation. Elle momifie »¹¹. Mais cette dévitalisation provient aussi de l'acte d'abandon de la photographie aux aléas des *rastrillos*, qui a coupé le lien vital qui pouvait exister entre l'image et le regard de reconnaissance qui l'unissait à ses propriétaires originels, le modèle lui-même, ou des proches, dans son environnement socioculturel initial. En lui greffant un nouveau visage qui rend invisible l'original et le fait donc momentanément disparaître, un nouveau visage qui par sa nature même l'inscrit dans un processus vital, l'artiste lui insuffle dès lors une nouvelle vie.

Les signes matériels de cette reviviscence sont doubles. Il s'agit tout d'abord de l'apparition, dans la partie supérieure gauche de la pomme de terre, de germes dont les photographies captent l'évolution, tant du point de vue de leurs dimensions, que de leurs formes et de leurs couleurs qui, d'abord vertes, incluent progressivement du rose puis du violet. Si d'emblée, la pomme de terre, par sa forme mais aussi ses caractéristiques (un épiderme et une chair), configurait parfaitement un visage, la présence des germes en cet endroit, par le hasard de la nature, renforce la métaphore, s'imposant comme une sorte de coiffure ou de coiffe étrange. Un nouveau décalage visuel s'impose, reposant sur le contraste entre les formes pures du tubercule et l'aspect baroque des germes, renforcé par le mouvement centrifuge qu'ils impriment à la représentation. À l'instar de l'homme

⁹ CALVO, Carmen, « He querido plasmar una patata cambiante, que se desarrolla, puesto que después de unos días a ese mismo tubérculo le saldrán ojos que echen raíces », <http://Hombre.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/447/1208533608.html>, dernière consultation 10/11/2011.

¹⁰ Selon l'Encyclopédie Universalis : <http://Hombre.universalis.fr/encyclopedie/dormances-vegetales/1-dormance-des-semences/> dernière consultation 10/11/2011.

¹¹ DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan université, 1990, p. 121.

éléphant de David Lynch (*The Elephant man*, 1980), cité dans le montage vidéo de l'exposition du Jardin Botanique, le personnage de Carmen Calvo se voit alors doté d'une excroissance corporelle naturelle, qui le rattache à la catégorie du monstrueux. Mais celle-ci introduit en même temps, par ses couleurs et par ses formes, une sorte de féminité inattendue par rapport à un corps empreint d'une masculinité conventionnelle. L'humour, déjà présent à l'étape antérieure, se voit alors accentué.



Le deuxième élément qui inscrit la vie dans le portrait, c'est l'évolution de la surface de l'épiderme du tubercule, qui se fripe, telle une peau qui se riderait, et qui se ternit en conséquence. Cette métamorphose du visible renvoie de toute évidence à l'invisible visage du portraituré, dont elle reproduit une évolution vitale que l'acte photographique avait à jamais interrompue. Le visible renvoie alors à une autre catégorie d'invisible, le temps et son irrémédiable passage, le temps qui, selon Lucrèce, « n'a pas d'existence en soi ». L'auteur de *De natura rerum* précise : « Ce sont les choses et leur écoulement qui rendent sensible le passé, le présent, l'avenir. A personne, il le faut avouer, le temps ne se fait sentir indépendamment du mouvement des choses ou de leur repos »¹². L'opération de reviviscence, dans *l'Homme patate* de Carmen Calvo, qui ressuscite l'anonyme d'une photographie trouvée, s'attache au fond à rendre sensible et donc visible cet invisible qu'est par nature le temps.

Acte III- La finitude

Cependant, le temps lui, ne s'arrête pas. Et l'artiste va continuer de consigner l'irréversibilité du processus entamé qui, de la miraculeuse et féconde reviviscence, va s'orienter vers un irrémédiable déclin qui, une fois le miracle passé, ramène à la finitude momentanément conjurée. Dans les photographies suivantes, l'humour cède le pas à l'horreur, ou plutôt, il se décline sous une modalité nouvelle, celle de l'humour noir.

¹² Lucrèce, *De la nature [De natura rerum]*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 30.

Les cinq dernières images retracent, centimètre par centimètre, le processus de flétrissement et de déshydratation qui entame peu à peu l'intégrité de l'aliment dont les contours se réduisent, dont la couleur s'éteint, dont la texture se solidifie jusqu'à un aspect presque terreux. Le monstrueux, qui relevait dans l'étape précédente du phénomène de foire, prend désormais une dimension nouvelle. Le contraste est alors saisissant entre le visage, qui semble de plus en plus grimaçant, et le reste de l'apparence physique du jeune homme, imperturbablement figé dans ses vingt ans. Au fur et à mesure du processus d'involution de la pomme de terre, le contour du visage initial sort de l'invisibilité, puis une oreille, le menton, les cheveux et enfin, dans la dernière image de la série, un œil, un seul, terrifiant, qui nous fixe derrière ce qui s'apparente désormais à un masque.



Dans le catalogue de l'exposition du Jardin Botanique, Carmen Calvo évoquait le tableau du Caravage représentant Méduse¹³. De fait, l'œil rendu désormais visible par la contraction de la pomme de terre, partiellement masqué par une substance quasi minérale, pourrait bien être, comme celui de Méduse, celui qui pétrifie, mais au sens figuré du terme. Cette dernière image nous pétrifie par ce qu'elle nous révèle, que nous savions en fait déjà, mais que nous nous efforçons d'oublier, sur l'insoutenable invisibilité de l'être : sa finitude. Carmen Calvo n'a donc ressuscité son personnage que pour mieux en révéler la nature, périssable, à l'instar de la pomme de terre dont le destin fatal s'est accompli sous nos yeux à travers le raccourci saisissant de 9 photogrammes, comme un film qui aurait été monté en accéléré. La séquence temporelle que l'artiste nous propose engage donc une réflexion sur l'éphémère, dans une tradition baroque de jeu subtil sur le visible et l'invisible¹⁴. Elle s'apparente de la sorte à l'art de la vanité qui, selon Louis Marin, dans la peinture du XVIIIe siècle, « dit d'abord la métamorphose, l'instabilité des formes du monde, des articulations de l'être, la perte d'identité et d'unité, qui le livre au changement incessant ; elle dit le monde en état de chancellement, la réalité en état d'inconstance et de fuite, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale »¹⁵. C'est cela que nous forcent à voir les neuf photographies de Carmen Calvo, une cruelle finitude que le grand format des images nous contraint à affronter dans un dramatique face-à-face, comme dans un miroir déformant qui nous renverrait à notre propre condition. Dans l'enceinte du

¹³ « Pilar Pedraza, en su libro *La bella, enigma y pesadilla*, menciona entre otros, el cuadro de Caravaggio Medusa, en el cual una cabeza cortada, autorretrato de él mismo, nos muestra unos cabellos formados por medusas », livret fourni dans le coffret faisant office de catalogue de l'exposition, téléchargeable en ligne : <http://www.fundacio.es/ficheros/DossierHombrePatata.pdf>, p. 14-15. Dernière consultation 28/05/2012.

¹⁴ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, « Les vanités secondes de l'art contemporain », in *Les vanités dans l'art contemporain*, op. cit., p. 54.

¹⁵ MARIN, Louis, « Les traverses de la vanité », in *Les vanités dans la peinture au XVIIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption* (Dir. Alain Tapié), Paris, Éditions Paris-Musées/ Réunion des musées nationaux, 1990, p. 25.

jardin botanique de Valencia, la troisième partie de l'exposition comportait d'ailleurs une immense armoire métallique aux parois transparentes et remplie de morceaux de verre intitulée « Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête », dont la présence, en fin de parcours, confirmait cette dimension des photographies.



Mais si c'est bien cela que le spectral *Hombre patata*, à l'instar des diverses figures allégoriques du XVII^e siècle, est venu nous rappeler, le sens de la vanité contemporaine que nous propose l'artiste va bien au-delà d'un simple *memento mori* car, ainsi que l'écrit Marie-Claude Lambotte, celle-ci « disperse les emblèmes classiques de l'allégorie pour lui en substituer d'autres considérés dans leur singularité »¹⁶. Chaque vanité contemporaine décline bien un même motif, celui du constat et de la mise en évidence de notre finitude, mais à chaque fois inscrit dans un réseau de sens à nul autre pareil. Bien souvent, dans la vanité contemporaine, la dimension macabre rivalise avec une puissante force conjuratoire, que Doris Drathen formule ainsi : « Bien qu'effrayante, cette vision distordue [...] conjure [l'étrangeté de la mort], affichant dans le même temps sa véritable fonction qui est bien d'intensifier notre conscience profonde de la vie »¹⁷. Dans le cas particulier de l'*Hombre patata* de Carmen Calvo, la dimension conjuratoire tient à la manière dont se décline la relation visible/invisible à partir des deux objets en présence, photographie et pomme de terre. Chacun d'entre eux nourrit en soi un rapport tout à fait particulier à la temporalité. La photographie, tout d'abord, qui relève d'une sorte d'oxymore, que Roland Barthes résume en ces termes : « C'est l'image vivante d'une chose morte »¹⁸, et dont Robert Castel a souligné la « conscience temporelle très élaborée » qu'elle suppose car elle « organise activement la temporalité, elle prend des précautions rationnelles contre la fuite du temps en lui arrachant des traces »¹⁹. Quant à la pomme de terre, par son mode de reproduction qui suppose la « mort » du tubercule pour que les germes puissent fleurir et en produire un

¹⁶ LAMBOTTE, Marie-Claude, « Les vanités dans l'art contemporain : une introduction », in *Les vanités dans l'art contemporain*, op. cit., p. 35.

¹⁷ Doris von Drathen, « La limite et le dynamisme de son pouvoir », in *Les vanités dans l'art contemporain*, op. cit., p. 133.

¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 132.

¹⁹ Robert Castel, « Images et phantasmes. Limites des usages pathologiques de la photographie », in *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, AAVV, Paris, Minuit, p. 293 et p. 324.

nouveau, elle combine, dans son cycle naturel, ces deux principes contradictoires que sont la vie et la mort, intimement liés. Carmen Calvo joue sur les qualités intrinsèques de ces deux objets dont la co-présence fait office de révélateur réciproque, instaurant un jeu subtil dans lequel le vital et le mortifère, tour à tour visibles et invisibles, font entrer dans une sorte de tourbillon dont l'ultime certitude, au bout du compte, réside dans l'objet artistique lui-même qui leur donne sens. L'œuvre les fait entrer dans un nouveau régime de temporalité, celui de l'art lui-même, qui aspire à l'éternité. Si l'insoutenable invisibilité de l'être peut nous méduser, nous pétrifier, ou nous déstabiliser, elle nous fait aussi et surtout assister au spectacle rassurant de sa « mise en œuvre » à travers la permanence de l'œuvre d'art advenue.

Dès ses premières œuvres, dans lesquelles elle modelait la terre dans des compositions rappelant les collections archéologiques, puis dans ses collages incluant des objets trouvés, Carmen Calvo a interrogé la notion de trace et partant, le rapport à la temporalité qui articule les catégories du visible et de l'invisible dans une relation au présent et au passé. L'introduction, dans les années 90, de cet objet particulier que constitue la photographie trouvée, dans ses collages, avec la relation tout à fait particulière qu'elle entretient au temps, a supposé un renforcement de cette dimension par l'introduction d'une variante spectrale, à partir de portraits individuels ou collectifs confrontés à des objets ou des matières, configurant ses œuvres comme autant de vanités. *L'Homme patate* n'est donc pas à cet égard une exception dans son œuvre, à laquelle elle s'intègre au contraire très clairement, comme l'une des innombrables variations de ces dernières années sur la finitude. Cependant, par l'introduction d'un élément vivant dans son œuvre, et par la série temporelle qu'elle constitue, en neuf images consécutives, elle en radicalise la portée et la décline sous un jour jusque-là inédit dans sa production artistique, avec un jeu dialectique sur le visible et l'invisible particulièrement raffiné.