L'intimité collective : appropriations mémorielles dans l'oeuvre de Carmen Calvo (1970-2010)

Agnès Delage

▶ **To cite this version:**

Agnès Delage. L'intimité collective : appropriations mémorielles dans l'oeuvre de Carmen Calvo (1970-2010). P. Bravo. L'intime à ses frontières., EME, pp.189-212, 2012, L'intime à ses frontières. hal-01469364

HAL Id: hal-01469364
https://amu.hal.science/hal-01469364

Submitted on 16 Feb 2017

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.

L'intimité collective : appropriations mémorielles dans l'œuvre de Carmen Calvo (1970-2010)

Agnès Delage
Université de Paris X

Carmen Calvo, qui s'est imposée comme une figure majeure de l'art contemporain en Espagne et sur la scène internationale depuis la fin des années 80, a mené une exploration des frontières de l'intime qui témoigne du renouveau radical de la perception et la représentation de l'intimité. Née en 1950 à Valence, Carmen Calvo a réalisé un parcours artistique qui, au-delà de sa trajectoire individuelle, permet d'appréhender les mutations de l'intime chez toute une génération de plasticiens, entre 1970 et les années 2000. Une génération d'artistes, qui, entre la fin des années 70 et les années 90 a accompli l'avènement de ce que la critique d'art française Dominique Baqué a très justement défini comme « un art de l'intime ».[1] Cet art de l'intime qu'elle identifie comme un véritable « style international », qui a largement dominé sur la scène artistique, de la fin des années 1980 aux années 2000.

L'émergence d'un art de l'intime au début des années 1990 peut être interprétée comme un des symptômes du déclin post-moderne des idéologies et de l'exténuation de l'utopie moderne de l'engagement politique des avant-gardes. Dominique Baqué a démontré, dans son essai particulièrement suggestif, que depuis la fin des années 70, la création contemporaine s'est structurée sur ce qu'elle nomme un « repli sur l'intime », par lequel l'art se situe volontairement en deçà du politique et du collectif :

> Quand il n'y a plus d'histoire à laquelle s'adosser plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli –plus ou moins frileux, plus ou moins autarcique, sur les micro-histoires et sur les mythologies personnelles. Sur cette intimité que l'art des années 90 a constituée comme l'un de ses plus signifiants paradigmes.[2]

Cet avènement de l'intime comme paradigme artistique majeur de la création plastique contemporaine et tout particulièrement chez les artistes femmes, est devenu progressivement le véritable centre de gravité de l'œuvre de Carmen Calvo. Et ce, alors même que Carmen Calvo était à ses débuts dans les années 70 une artiste inscrite dans une démarche conceptuelle radicalement étrangère à la sphère de la mise en scène de l'intime. En partant de ce tropisme manifeste et paradoxal vers l'intime, je me propose d'analyser avec précision la configuration esthétique et surtout éthique de ce territoire émergent de l'intime chez Carmen Calvo, pour nuancer la valeur de repli et de désertion du politique que Dominique Baqué a fondamentalement associée à l'art de l'intime des années 90.

Nous verrons ainsi que l'intime, en effet, n'existe pas chez Carmen Calvo sous la modalité de l'exhibition du privé, que Malraux, dans une posture de moraliste très classique, réduisait à « un misérable petit tas de secret ». Ou ce qu'Artaud avait appelé pour sa part la « cochonnerie », c'est-à-dire la délectation psychologisante et narcissique, dont on peut suivre la critique jusqu'à Deleuze, lorsque Deleuze dans l'anti-Oedipe déjoue les apories d'un « intimisme névrotique ». Chez Carmen Calvo, l'intime n'est jamais une complaisance narcissique exhibitionniste, car il relève d'une mise en tension dialectique entre l'intime et ce que Lacan avait identifié comme « l'extime ». Je rappelle brièvement que Lacan avait fixé, dans Séminaire VII en 1969, comme définition de l'extime ce que l'on reconnaît comme le plus intérieur et familier dans l'extériorité et l'altérité.[3] En cela sa structure est finalement assez proche de l'inquiétante étrangeté freudienne, mais l'extime offre surtout une nouvelle pertinence au clivage intériorité / extériorité qui sert à définir l'intimité comme ce qui est radicalement et uniquement intérieur.

Chez Carmen Calvo le tropisme de l'intime, apparemment détourné du commun et du politique, retrouve par le biais d'une figuration de l'extime la création d'un espace imaginaire inédit, qui pourrait être désigné comme celui d'une « intimité collective », comme on a pu parler de « mémoire collective ».

L'intime et le politique : trois lits (1969/1979/1999)

Avant d'en venir à l'œuvre proprement dite de Carmen Calvo dans toute sa complexité, je voudrais rappeler dans un bref préambule comment est configuré le territoire de l'intime sur la scène artistique dans les années 70, pour pouvoir prendre réellement la mesure du basculement qui s'est produit avec l'art de l'intime dans les années 80-90. On pourrait dire que l'intime n'existe dans les

---

[1] Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion (Paris, 2004).
[2] Baqué, p. 43.
[3] Jacques Lacan, « L'Éthique de la psychanalyse », dans *Le Séminaire*, Livre VII, Seuil, (Paris, 1986), p. 167.

années 70 que comme frontière, une marge depuis laquelle on organise des stratégies de résistance et d'opposition à un ordre social ou politique établi. Le *body art*, ou les performances qui lient toujours art et activisme politique utilisent la scène phantasmatique du dévoilement de l'intime, au service d'une transgression des codes sociaux et politiques : l'intime est alors résolument politique. Avec les années 90, l'intime s'abstrait du politique pour devenir à lui-même sa propre fin, il n'est plus une frontière mais un territoire à part entière qui veut désormais ignorer ses confins et n'exister que dans une absence revendiquée de conscience historique et sociale.[4]

Cette dépolitisation de l'intime peut être illustrée par trois œuvres emblématiques qui, à dix ans d'intervalle, mettent en scène le lit comme lieu par excellence de l'intime de plus en plus délié du politique.

En 1969, la plasticienne Yoko Ono, figure majeure du mouvement Fluxus, réalise avec John Lennon une performance intitulée « Bed in for peace » (IMAGE 1). Pendant une semaine elle s'expose en conférences de presse dans l'intimité de son lit, de son couple et de sa nudité pour dénoncer la guerre du Viet Nam. L'intimité est ici un lieu de résistance individuelle à la politique d'un état et instrumentalisée à des fins de communication dans les médias de masse. Comme l'a très justement souligné Dominique Baqué, l'intimité du corps exposée par les avant-gardes des années 70 donne à voir un « corps de résistance, qui revendique la transgression des codes sociaux et culturels ».[5]

En 1979, Sophie Calle s'impose sur la scène de l'art contemporain avec une performance intitulée « Les dormeurs » qui prend ses distances avec l'intime révolutionnaire de la fin des années 60 (IMAGE 2). La jeune plasticienne invite dans son lit pendant une semaine des inconnus ; elle les photographie, les interroge et expose les documents de cette performance sous le titre « Les dormeurs ». Ici l'intime est encore politisé dans la mesure où il reste tout entier tourné vers l'extérieur et l'accueil du collectif dans la pratique artistique du dévoilement de soi. Sophie Calle très influencée par le situationnisme de Debord compare d'ailleurs son lit ouvert à une usine qui fait les trois-huit :

> Je voulais que mon lit soit occupé vingt-quatre heures sur vingt-quatre, comme ces usines où on ne met jamais la clé sous la porte. J'ai donc demandé aux gens de se succéder toutes les huit heures pendant huit jours. Je prenais une photographie toutes les heures. Je regardais dormir mes invités.[6]

Le lit, c'est-à-dire l'intime, reste un lieu d'utopie collective mais il a perdu par rapport au « Bed in » de Yoko Ono toute aspiration à changer le monde.

Avec une performance intitulée « My Bed », la jeune artiste anglaise Tracey Emin a été propulsée en 1999 sur le devant de la scène artistique internationale (IMAGE 3). Cette performance a en effet reçu le prestigieux Turner Prize, qui l'a immédiatement consacrée comme symbole d'une nouvelle génération d'artistes et d'un nouveau rapport à l'exposition indécente de l'intime.[7] En effet Tracey Emin a exposé ce qu'elle présente comme son propre lit défait avec draps souillés, préservatifs usagés, culotte tachée. Avec cette œuvre et une démarche artistique fondée sur l'exhibition obscène et radicale de l'intime, Tracey Emin est devenue l'une des figures majeures des YBAS, les Young British Artists, et de ce que Dominique Baqué a appelé « un art de l'intime ». Le lit, matrice de l'intime, n'est plus ici un espace politique qui revendique la paix dans le monde ou un espace de rencontre ouvert à la société, mais uniquement et radicalement emblématique du privé c'est-à-dire de l'exhibition de la solitude de la vie sexuelle. On pourrait dire que le lit de Tracey Emin, fétichisé dans la galerie, est aussi le grand tombeau des utopies sociales des avant-gardes modernes du XXe siècle.

Ces trois œuvres, produites par des artistes femmes, incarnent à la fois l'appropriation de l'intime comme lieu essentiel de la création artistique et la progressive désertion des utopies politiques dans un nouvel art de l'intime, au tournant des années 90. Le sens de ce repli sur l'intime pourrait d'ailleurs être selon Dominique Baqué une forme de nihilisme : « L'art de l'intime se désigne comme une clôture autarcique sur soi qui interdit la possibilité de l'altérité et le déploiement d'un monde possible. »[8]

C'est précisément cette vision réductrice de l'art de l'intime à une clôture autarcique que nous voulons nuancer et interroger à partir de l'œuvre d'une plasticienne espagnole qui a traversé l'émergence et l'apogée de la dépolitisation de l'intime. La mise en tension de l'extime et de l'intime

---

[4] Pour une étude systématique de l'émergence de l'art de l'intime à la fin des années 90, voir Élisabeth Lebovici, *L'intime*, ENSBA (Paris, 1998).

[5] Baqué, p.40.

[6] Sophie Calle, « Conférence donnée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio (Tokyo) », *La Marche, l'art. Sophie Calle parle de Sophie Calle*, Research Center for the Arts and Arts Administration (Keio University, 2002).

[7] Sur la question de la dimension transgressive de l'exposition de l'intime depuis la fin des années 90, nous renvoyons à Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, (Paris, 2006) ; Maxence Alcalde, *L'artiste opportuniste : entre posture et transgression*, L'Harmattan (Paris, 2011).

[8] Baqué, p. 48.

chez Carmen Calvo montre ainsi que là où les petits maîtres de l'art de l'intime se contentent d'exploiter et d'exposer un moi devenu haïssable, d'autres artistes s'ancrent dans l'intime pour se projeter hors de ses frontières.

Carmen Calvo, *pintora de conceptos* : un art sans intimité (1970-1980)

Carmen Calvo offre une trajectoire particulièrement signifiante à cet égard, car elle intervient sur la scène artistique espagnole puis internationale à partir du milieu des années 70 en s'inscrivant tout d'abord à l'extérieur du territoire de l'intime de résistance politique qui domine encore à cette époque. Carmen Calvo appartient en effet à une autre famille de l'art contemporain puisqu'elle commence sa carrière dans la mouvance de l'art minimal et de l'art conceptuel. Le minimalisme, comme l'art conceptuel, sont des formalismes héritiers de l'art pour l'art qui se revendiquent comme radicalement étrangers à toute intimité et à toute narration singulière. [9]

La première exposition de Carmen Calvo, en 1969 à Valence, avec deux autres jeunes artistes s'intitulait très significativement « Nuestro Yo » et s'opposait de manière assez polémique aux deux mouvements émergents : Equipo Crónica et Equipo Realidad. En tournant le dos à la nouvelle figuration, Carmen Calvo se définissait elle-même à cette époque comme « pintora de conceptos ».[10] Toujours dans le cadre de la toile, elle abolit cependant le geste pictural en se livrant à des accumulations minimales d'objets. Elle expose ainsi sur la toile des séries de petites formes en terre cuite, de fragments de bois ou d'objets liés à l'activité picturale.

Elle poursuit cette démarche sérielle au sein de chaque œuvre en accumulant des objets sur l'espace de la toile, mais aussi dans sa trajectoire, en réalisant des séries d'œuvres au long cours. Les premiers travaux intitulés « Recopilación » datent du début des années 80 et on retrouve cette série à la fin des années 80, par exemple en 1988, et on peut faire le même constat pour ses autres séries « Paisajes », « Escrituras » et « Retratos », qui proposent également des accumulations de petits objets en volume (IMAGE 4, 5, 6).

Cette accumulation d'objets en trois dimensions constitue le cœur conceptuel de la pratique de Carmen Calvo, qui en plus d'annuler la gestualité de la peinture, dénonce sa prétention à rendre l'illusion du volume sur le plan. Comme on le voit, de telles préoccupations sont à la fois complètement étrangères à l'intime et à l'engagement politique. L'enjeu central de l'œuvre de Carmen Calvo dans les années 70 se situe exclusivement dans un questionnement conceptuel du médium pictural inauguré par l'abstraction au début du XXe siècle.

Une artiste comme Carmen Calvo, délibérément étrangère au territoire de l'intime, nous permet de comprendre l'évolution et surtout l'extension inédite des frontières de l'intime depuis les années 70. En effet, cette artiste minimaliste radicale, auto-proclamée « Pintora de conceptos » et située volontairement en dehors de l'intime a retrouvé, de manière totalement inattendue la sphère de l'intimité au tournant des années 90, au moment où un « art de l'intime » s'impose sur la scène internationale, sans pour autant rompre avec le langage plastique qu'elle avait élaboré pendant près de quinze ans.

Les objets du désir, *urdiendo historias íntimas* (1990- 2000)

Le geste d'accumulation et de classification d'objets qui est à la base de la démarche artistique de Carmen Calvo se maintient à l'identique au début des années 90, mais il explore désormais de nouveaux supports, qui vont imprimer un tour inédit à son œuvre.

Carmen Calvo sort en effet progressivement de la litanie minimaliste d'accumulation d'objets neutres en lien exclusif avec la matérialité de la peinture (pigments de terre, bois composant les pinceaux *etc*…). En utilisant des objets récupérés dans des brocantes puis des photos anciennes, Carmen Calvo ne cherche plus à questionner exclusivement l'histoire de l'art et le médium pictural, comme elle l'a fait pendant plus de quinze ans. Elle explore désormais la charge mémorielle latente dans ces objets trouvés pour les utiliser dans une nouvelle démarche de révélation de l'intimité. Elle définit d'ailleurs elle-même son travail des années 90 comme une élaboration arachnéenne d'histoires intimes. Elena del Rivero, dans un catalogue consacré à son œuvre, la décrit comme « urdiendo historias íntimas, al margen de los dictados del tiempo, historias minimalistas cuya sencillez se me torna casi mística ».[11] La rupture se lit clairement dans un autoportrait réalisé en 1994, qui signe le début d'un avènement inédit de l'exposition de l'intimité féminine de l'artiste. (IMAGE 7)

---

[9] Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980,* Akal (Madrid, 2007).

[10] José Luis Clemente, « Carmen Calvo al margen de contextos », Osbel Suárez, Barbara Rose (dir.), *Carmen Calvo*, SEACEX (Madrid, 2004), p. 55.

[11] « tissant des histoires intimes, en marge des modes, des histoires minimalistes dont la simplicité se rapproche pour moi pratiquement de la mystique ».

Carmen Calvo inaugure l'exploration de la singularité individuelle sur un mode à la fois paradoxal et distancié : désormais, le dispositif de l'accumulation d'objets ne sert plus un formalisme conceptuel : il renvoie à l'exposition de l'identité féminine, pour en dévoiler les tensions intimes. Il s'agit ici d'une sorte de composition métonymique d'objets qui renvoient à la description fantasmée ou rêvée de la psyché de l'artiste. La préciosité de l'ensemble (les objets sont exposés d'une manière à la fois naïve et raffinée, sur une toile de satin matelassée et récupèrent ainsi les codes de l'ouvrage d'art féminin) recycle des symboles de féminité exacerbée : talon aiguille, miroir, maquillage, cœur brodé qui sont mis au même plan et mélangés avec les emblèmes de l'identité d'artiste : palette, boîte de couleurs, pinceaux. Cette collection renvoie autant au cabinet de curiosité qu'au nécessaire de poupée et introduit des discordances inquiétantes (objets contondants : hache, serpe, couteau) tout en annexant des symboles phalliques comme la corne.

L'ensemble, qui assume sa joliesse et sa délicatesse, donne cependant une exposition très médiatisée et finalement distanciée de l'intime. Les objets exposés sont des allégories ou des fétiches et l'intimité biographique de l'artiste se trouve ainsi sublimée par la création. Si l'on compare son travail à celui de Tracey Emin exactement à la même époque, on peut observer que dans un dispositif très similaire de détournement des travaux féminins, l'exposition de l'intimité se fait de manière moins distanciée.

Dans des séries de patchworks autobiographiques Tracey Emin raconte le viol qu'elle a subi à 13 ans, ses avortements en série, ou encore son renoncement à la maternité et envisage comme projet de vie de mourir seule. (IMAGE 8) Chez la plasticienne anglaise, l'intime finit par rencontrer le trash et donne au privé la forme d'une tragédie individuelle. De son côté, Carmen Calvo a investi le domaine de l'intime sans jamais s'engager dans l'exhibition scandaleuse des désastres de la vie privée, qui structure profondément l'art de l'intime dans les années 90, aussi bien dans le domaine des arts plastiques que de la littérature (que l'on pense à Hervé Guibert, à Christine Angot et à toute la littérature dite de l'auto-fiction).

On pourrait ainsi dire que le travail de Carmen Calvo s'oriente vers la mise en scène de l'intime exclusivement canalisée par le biais de l'extime, c'est-à-dire de la reconnaissance de propriétés signifiantes individuelles dans des objets extérieurs. Cette dialectique entre l'extérieur et l'intérieur, traduite plastiquement dans l'investissement intime d'objets anonymes, va se retrouver au cœur de la nouvelle direction prise par l'œuvre de Carmen Calvo et se décliner par la suite sous diverses formes.

En 1999, une série sur fond noir, rappelant à la fois l'esthétique de l'art populaire des ex-voto et les collages des surréalistes, accomplit une émancipation de la logique d'accumulation sérielle dans l'œuvre qui caractérisait la production de Carmen Calvo depuis ses débuts (IMAGE 9, 10). Les objets, moins nombreux et placés de manière composée (et non plus de manière linéaire comme sur des tableaux de collectionneur) conduisent à une lecture beaucoup plus ouverte, fondée cette fois non plus sur la métonymie, mais sur l'association libre de signifiants. Les titres prennent à parti le spectateur, comme « Llama ahora para mejor experiencia » pour exiger de lui une activité d'interprétation personnelle.

C'est avant tout un espace d'onirisme et d'érotisme et d'humour noir qui s'ouvre à la même époque dans des séries sur fond doré. Une forme de fourrure clairement sexuelle dont le titre déclare « Tiene hambre » met en scène un sexe féminin affamé (IMAGE 11). Des jambes de poupées et des escarpins sont présentés comme des trophées de conquête amoureuse féminine, comme si l'artiste femme avait réussi à assumer la dimension masculine de la prédation sexuelle (IMAGE 12, 13).

On mesure dès lors toute la distance qu'a parcourue Carmen Calvo à la fin des années 90, mais l'infléchissement le plus clair vers la mise en scène de l'intime va être réalisé en changeant de support, avec un travail de récupération et de détournement de photographies anciennes, qui propulse l'intime dans une autre direction : son lien paradoxal avec la mémoire collective.

L'intimité collective (2000-2010)

A partir des années 2000, Carmen Calvo va utiliser des supports photographiques anciens pour continuer à passer par l'« extimité », en l'occurrence une extériorité photographique, pour dire une intimité d'une dimension nouvelle.

Dans une œuvre intitulée *La mort du chevreuil*, datant de 2003 un portrait photographique ancien qui fait office de fond devient aussi voire plus important que l'objet superposé qui est un crâne d'animal (IMAGE 14). En utilisant la photographie comme toile de fond d'un trophée de chasse, Carmen Calvo subvertit l'ordre du souvenir et de la commémoration : qui rappelle-t-on au juste : le chasseur ou le chassé, une fois que tous les deux sont morts ?

A partir du début des années 2000, Carmen Calvo va exploiter méthodiquement la charge émotionnelle des vieilles photos en rachetant des séries d'albums de familles dans des brocantes et en

les utilisant et les maltraitant. Les ratures, biffures, collages ou superposition interviennent pour entrer dans l'intimité de ces défunts.

Dans l'œuvre intitulée *Ausencias*, datée de 2003, Carmen Calvo a retraité une photo de groupe en négatif et elle a collé ou épinglé des portraits individuels sur ce groupe qui sert de fond (IMAGE 15). Dans chaque portrait individuel, le regard a été raturé en couleur. Ce dispositif tend à annuler l'individualité des portraits pour les réduire une seconde fois à l'état d'anonymes. Mais en s'appropriant de la sorte des photos de familles défuntes, Carmen Calvo construit une sorte d'intimité collective, un panthéon où tous les morts, de toutes les familles se retrouvent dans une familiarité nouvelle. Ce geste paradoxal de destruction et de réappropriation de la documentation intime d'une mémoire familiale constitue la dernière étape du travail de Carmen Calvo et elle ouvre à un questionnement qui déborde très largement de la sphère de l'intime.

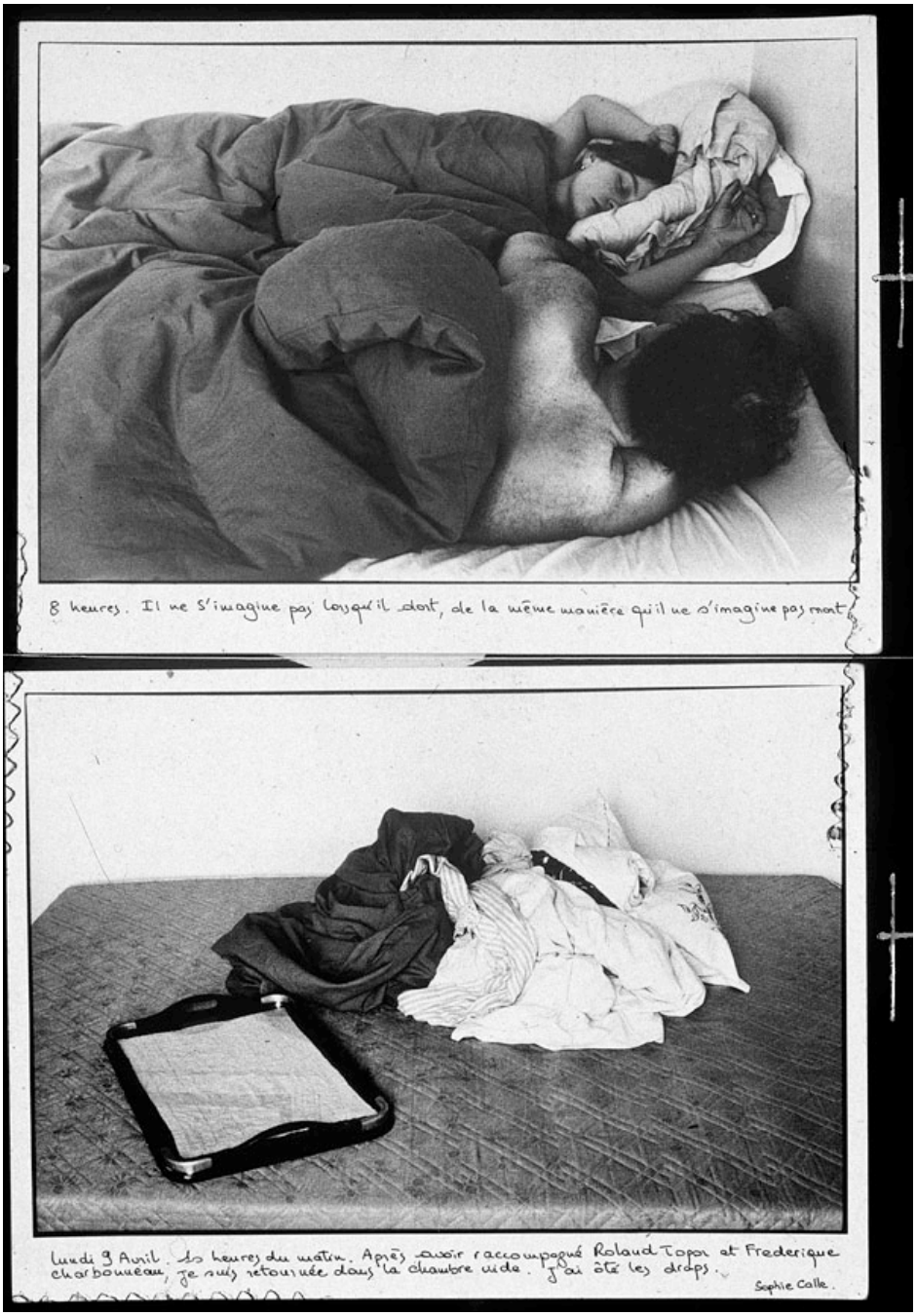
Le retour de ces disparus mis en scène par Carmen Calvo coïncide chronologiquement avec le mouvement de « Recuperación de la memoria histórica » et l'ouverture des fosses communes en Espagne. Je ne suis pas en train de dire que le travail de Calvo est illustratif de ce contexte historique, mais plutôt qu'il offre des échos subtils avec l'actualité d'un questionnement mémoriel qui, au début des années 2000, traverse toute la société espagnole.

En exposant des séries de portraits d'enfants raturés ou de visages d'adultes masqués par des collages et des superpositions de matière, dont le titre indique la disparition, Carmen Calvo tend à la société espagnole un miroir assez angoissant (IMAGE 16, 17, 18). Son travail ne consiste pas à préserver la mémoire de disparus (comme peut le faire en France Christian Boltanski[12]), mais à exacerber leur anonymat par la biffure de leur visage. C'est ainsi une deuxième mort, une disparition redoublée, qui se joue dans ce dispositif plastique décliné en série. Cette dernière étape du travail de Calvo nous permet ainsi de comprendre que le territoire de l'art de l'intime est beaucoup plus vaste et pluriel dans les années 90 que certains critiques d'art ne l'on dit. L'exploration d'une paradoxale « intimité collective » menée par Carmen Calvo depuis la fin des années 90 ne peut en effet pas être assimilée, comme le proposait Dominique Baqué pour la globalité de l'art de l'intime, à une attitude de repli autarcique, déliée du politique. Les dispositifs photographiques de Carmen Calvo associent de manière particulièrement forte une utilisation des archives intimes familiales et une appropriation mémorielle qui renvoie la société espagnole dans son ensemble à sa capacité d'oubli (IMAGES 19, 20, 21).

[12] Nous renvoyons à ce propos à l'analyse de Georges Didi Huberman, « Grand joujou mortel », *Remontages du temps subi, L'œil de l'Histoire, 2*, Editions de Minuit (Paris, 2010), pp. 217-238.

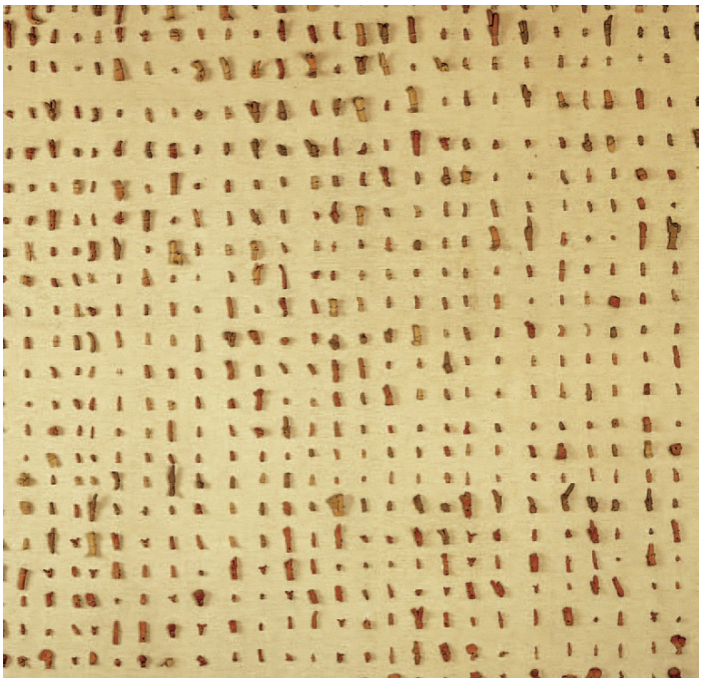
1. Yoko Ono, John Lennon, *Bed-in for peace*, Amsterdam, 1969.

2. Tracey Emin, *My bed*, 1999.



3. Sophie Calle, *Les dormeurs*, 1979.

4. Carmen Calvo, *Recopilación*, 1975.

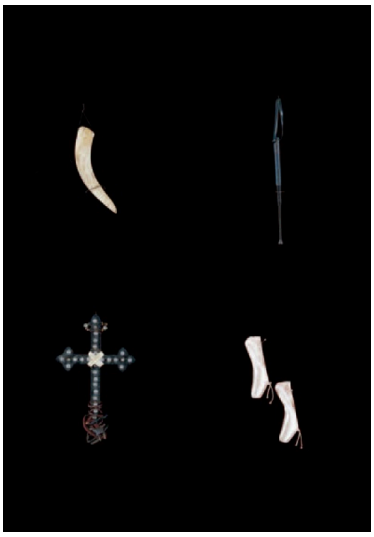


5. Carmen Calvo, *Recopilación*, 1976

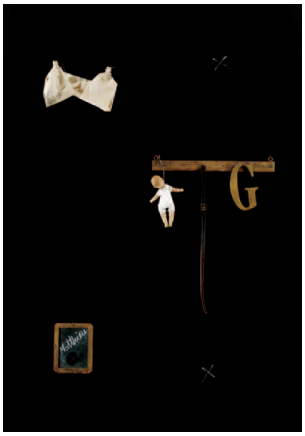
6. Carmen Calvo, *Recopilación reconstrucción*, 1977

7. Carmen Calvo, *Autorretrato,* 1994

8. Tracey Emin, *I do not expect to be a mother*, 1994



9. Carmen Calvo, *Llama ahora para mejor experiencia*, 1998-99



10. Carmen Calvo, *Matthiew*, 1999

11. Carmen Calvo, *Tiene hambre,* 1998

12. Carmen Calvo, *Bizarre*, 1998

13. Carmen Calvo, *Mis pensamientos,* 1998

14. Carmen Calvo, *La mort du chevreuil*, 2003

15. Carmen Calvo, *Ausencias*, 2003

16. Carmen Calvo, *Yo ni siquiera sufro,* 2006

17. Carmen Calvo, *Le he pedido tan poco a la vida*, 2004

18. Carmen Calvo, *O mort mystérieuse, soeur de charité,* 2005

19. Carmen Calvo, *Había desaparecido*, 2006

20. Carmen Calvo, *Personaje*, 2006

21. Carmen Calvo, *Algún puñal fallido buscaba un corazón*, 2004