

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/

CLAUDIA MELLI

a capella CLAUDIA MELLI

Luisa Duarte

“Retornou pelo mesmo caminho, o ritmo da máquina martelando seus ouvidos. Começou a duvidar do que a memória lhe dizia. Parou sob uma árvore e esperou que aquele ritmo se extinguísse. Já não sentia a presença dela na escuridão, nem sua voz roçando-lhe os ouvidos. Esperou alguns minutos, atento: nada. A noite estava em completo silêncio. Esperou um pouco mais: silêncio total. Sentiu que estava só”.

Dublinenses – James Joyce – “Um caso doloroso”

O canto à capella é aquele entoado sem o uso de qualquer instrumento. Voz solitária. Esta remissão a um tipo de canto que nos endereça um chamado para um estado de quietude e interiorização pode ser visto como um gesto, mesmo que prosaico, que caminha na contramão de um mundo atual perpassado pelo ruído incessante. É desta natureza, mais próxima do murmúrio, de que nos fala as obras de Claudia Melli expostas na Galeria Eduardo Fernandes na mostra “Capella”.

Antes de qualquer gesto interpretativo é preciso recordar o processo de realização dos trabalhos da artista no que tange a técnica. Lembremos que o termo técnica, para os gregos antigos, significava arte. Ou seja, a *téchne* estava intimamente ligada ao processo de construção de uma poética, como mais tarde vai retomar Heidegger em seu texto “A Questão da Técnica”.

Assim, as escolhas “técnicas” do artistas estão intimamente ligadas ao “conteúdo” da obra. Quando enxergamos de longe um trabalho de Claudia cremos que estamos diante de uma fotografia. É somente um olhar mais atento e próximo que vai revelar que não se trata de uma foto, mas sim de desenho com nanquim sobre vidro. Esta conquista de um estado ilusório se dá através da alta precisão do desenho, do contraste entre o preto e o branco, entre claro e escuro. Mas o que tal técnica quer dizer, o que significa desenhar com nanquim sobre vidro no lugar de fotografar, mas ainda assim evocar o ato fotográfico?

Esta pergunta é importante para chegarmos ao sentido do trabalho. O tempo que leva para a realização de cada obra (sempre única e não reproduzível), a concentração e o cuidado exigidos, o preciosismo que tal método demanda, todos estes elementos rimam com trabalhos nos quais a solidão se faz presente, nos quais nunca há presença de seres humanos.

Tal modo de fazer encontra eco nos espaços vazios, permeados por presenças ausentes, ou mesmo paisagens que evocam certa melancolia, lembranças de um lugar já visto. Aí reside o parentesco com a fotografia, símbolo daquilo que congela um tempo e deflagra uma memória palpável de algo que já passou.

Na série “Nem todo silêncio”, na qual vemos balanços em movimento, o que nos é dado é uma cena familiar, que deixa entrever que alguém já esteve ali, uma passagem humana se deu, mas o que se opta em registrar é o vestígio de uma presença ausente, o antes e o depois, não o momento central do acontecimento. Tal escolha, mais uma vez, se revela como uma afirmação na via oposta de tempos que fazem o elogio incessante da lógica do espetáculo.

A faculdade de lembrar, demandada por tais desenhos, é irmã da capacidade de fazermos com que o presente, mesmo que não esteja preenchido por afazeres, possa estar habitado. Ou seja, lembrar, imaginar, é povoar a vida subjetiva de maneira forte sem que necessariamente tenhamos que “fazer” coisas. A época atual, bem sabemos, nos exige, tal como uma ditadura invisível, que sejamos produtivos, que o nosso desempenho seja admirável, importando antes a quantidade de coisas que colocamos no mundo, ou nos nossos currículos, do que exatamente a integridade daquilo que fazemos. Tudo isso está intimamente ligado à uma certa lida com o tempo.

As estradas são símbolos de lugares de passagem, e o horizonte remete a um ponto a ser alcançado. As estradas de Claudia nos levam para lugar nenhum, ou seja, não obedecem ao imperativo de andar sempre, e para frente, é claro. Já as suas árvores, da série “Capella”, nos reenviam à uma atitude contemplativa frente à uma paisagem silêncio-

sa e melancólica, instaurando uma atmosfera próxima àquela que permeia as palavras do conto de James Joyce.

Se fossemos pensar em uma temporalidade presente na obra de Claudia, a mesma seria menos regida *chronos*, e mais próxima de *kairós*. Os gregos antigos possuíam duas palavras para a moderna noção de tempo: *chronos* e *kairós*. Enquanto a primeira era usada no contexto de tempo cronológico, sequencial e linear, em relação ao tempo existencial os gregos usavam a terminologia *kairós* e acreditavam nele para enfrentar o cruel e tirano *chronos*. Enquanto o primeiro é de natureza quantitativa, *kairós* possui uma natureza qualitativa. Sabemos bem que vivemos, diariamente, com os inúmeros “cronogramas”, sob a ditadura de *chronos*. *Kairós* é uma inflexão neste regime. A arte é um âmbito que pode, ainda, nos fazer não esquecer que o tempo é múltiplo: não é somente *chronos*, mas é também *kairós*, tempo oportuno, da ocasião que se pega ou se deixa, do não previsto, da surpresa, do que escapa ao controle dos cálculos.

Os vazios instaurados pela artista, seu vínculo com um partido contemplativo, sua ambigüidade que introduz a semelhança para fazermos pensar na diferença, suas estradas e mares que não possuem bússola, mapas, pontos de chegada, toda esta gramática poética faz com que Claudia Melli construa, sob a égide do murmúrio, uma obra de resistência.

Frente aos desenhos da artista somos induzidos a um momento de pausa. O silêncio se impõe. E aí, quem sabe, possa surgir a chance de escutarmos a nós mesmos e os pequenos murmúrios abafados por um mundo que grita sem saber por quem deseja ser escutado. Que corre freneticamente sem saber exatamente onde vai chegar. Num cenário assim, a fala baixa, o tempo mais lento, surgem como maneiras potentes de se instaurar uma diferença na realidade ao redor. “Capella”, de Claudia Melli, possui, na sua delicadeza, esta potência rara e tão necessária.

ENTRE O PERTO E O DISTANTE

por Luiza Interlenghi

As distâncias configuram variações na paisagem que interligam lugares, pessoas, coisas. Três séries de Cláudia Melli – *Tudo da vida é um país estrangeiro*, *Série Azul* e *Lugares onde nunca estive* – rememoram, contraditoriamente, a estranheza de lugares comuns. Resultam da apropriação e edição de fotografias coletadas em diferentes mídias, interligadas por desenhos que as transformam, unem, separam e eventualmente apagam, para reinventá-las com a pintura. Encontram nas sutilezas do claro-escuro, na modulação dos contrastes, sinais de uma nostálgica experiência do sublime, levando ao limite uma crítica do funcionalismo que, embora descentrada e sujeita a múltiplas fraturas, permanece urgente e intempestiva.

Certa claridade no céu nublado, vigas de um telhado, fachadas, colunas, fiações, muradas – vestígios recolhidos no extrato em que se depositam as lembranças – encontram-se em superfícies transparentes e sob o mesmo enquadramento. Paisagens vazias, em preto e branco, revisitam o desafio à memória e ao tempo, lançados pela imagem fotográfica. Na trilha da verossimilhança aberta pela fotografia, essas pinturas e montagens buscam o imaginário, as recordações e, em meio ao habitual, vão ao encontro de um mundo ainda não visto, atemporal.

A fotografia, quando foi considerada uma comprovação daquilo que meramente representa, levou à substituição da imprecisão das

1 Ver Barthes, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 128.

2 Ver Argan, G. *O Clássico e o romântico*. In: Argan, G. C. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 33-34.

3 *Limite* (1929-1931), de Mário Peixoto, com fotografia de Edgar Brazil.

lembranças pela certeza implicada na reprodução técnica¹. Porém, em contraste com o caráter indicial da fotografia, pintar significa, na tradição moderna, dar ao que é pintado um valor maior do que ao que é visto². Com pinturas que tangenciam o fotográfico, Claudia Melli afirma a presença de um lugar que nunca “foi”, revisitando o conflito histórico entre razão e emoção, que também o cinema radicalizou. Suas paisagens retomam o tradicional dilema entre real e imaginário ao buscarem uma conciliação entre a reprodução técnica e o artesanal; entre o cálculo implicado na edição e a intensidade emocional da manipulação do pincel.

Na série *Tudo da vida é um país estrangeiro*, a forma triangular de uma estrada deserta lançando-se em direção ao horizonte – um ícone da sociedade moderna, capitalista, e de sua autocrítica pela geração beat – equivale à proa que, solitária, aponta para um lugar que é pura distância a ser percorrida. As variações da luminosidade convocam à espera. Certa indefinição no encontro entre as pinceladas e a tentativa de, com a imagem, tocar o infinito mantém o tempo em suspensão. O que virá? Como no clássico filme de Mário Peixoto, no qual uma embarcação à deriva navega o ilimitado, a estrada é um emblema do limite individual diante da natureza, recorrente representação romântica do que está por vir³. Na *Série Azul* (na qual a cor é imaginária), claro e escuro; alto e baixo; agitado e sereno são contrapontos mantidos por Melli em relativo equilíbrio, retomam certa transcendência revelada no encontro entre um vasto céu e o oceano. O vazio, porém, retira da imagem o que é excesso, ameaça apagá-la, reserva uma desejável pausa à visão saturada pela pragmática do mercado.

Essa série abre vastos espaços para sutilezas que não encontram lugar nas classificações funcionais dos bancos de imagens digitais, cujos padrões estéticos, finalmente, demonstram a crescente vinculação da experiência do sublime ao consumo.

A arquitetura em labirinto, as proliferações virais, o policentrismo dos modelos de circulação da informação em rede marcam o enfraquecimento da bipolaridade que prevaleceu no século XX, identificada com a contraposição entre natureza e cultura; conceito e afetos. A retomada por Claudia Melli da paisagem, um gênero que pretendeu superar essa dicotomia, leva a uma espécie de recuo do corrente fascínio pelo sublime tecnológico, em benefício de antigos mistérios escondidos nas distâncias, entre o perto e o distante, na grandeza imprevisível que mantém toda construção e a própria cultura sob risco iminente.

Luiza Interlenghi

Rio de Janeiro, fevereiro de 2012

BETWEEN THE NEAR AND THE FAR

by Luiza Interlenghi

Distances shape variations in the scenery which interconnects places, people, things. Three series by Claudia Melli - Tudo na Vida é País Estrangeiro (Everything in Life is a Foreign Country), Série Azul (Blue Series) and Lugares que Nunca Estive (Places I Have Never Been) - resemble, contradictorily, the strangeness of commonplaces. Result of appropriation and edition of photographs collected in different medias, joined by drawings that transform, unite, separate, and eventually fade, to reinvent them with painting. They find in the subtleties of chiaroscuro, in the modulation of contrasts, signs of a nostalgic experience of the sublime, leading to the limit a criticism to functionality that, although decentralized and subject to multiple fractures, remains urgent and untimely.

A certain clarity in a cloudy sky, beams of a roof, frontages, pillars, cables, walls - vestiges collected in the account where memories are deposited, lie on transparent surfaces and under the same framing. Empty sceneries, in black and white, revisit the challenge to memory and time released by the photographic image. In the track of verisimilitude open by photography, these paintings and montages seek the imaginary, the recollections and, amid the usual, converge to a world not yet seen, timeless. Photography, when considered a proof of what it merely represents, caused the substitution the imprecision of

memories by the certainty existent in technical reproduction. However, in contrast with the initial character of photography, to paint means, in modern tradition, to give to what is painted a greater value than to what is seen. With paintings that verge the photographic, Claudia Melli states the presence of a place she has never been, revisiting the historical conflict between reason and emotion that cinema also radicalized. Her sceneries resume the traditional dilemma between real and imaginary as they seek the conciliation between technical reproduction and craftsmanship, between the calculation involved in editing and the emotional intensity of brush manipulation.

In the series *Tudo na Vida é um País Estrangeiro - Everything in Life is a Foreign Country*, the triangular shape of a desert road launched towards the horizon - an icon of the modern, capitalist society, and its self-criticism by the beat generation - is equivalent to a bearing that, lonely, points somewhere that is pure distance to be traversed. The variations in luminosity summon waiting. A certain vagueness in the encounter of brushstrokes and the attempt to, with the image, touch the infinite; holds time suspended. What will come? Like in the classic movie by Mario Peixoto, in which a drifting vessel navigates the unlimited, the road is an emblem of the individual limit before nature, recurrent romantic representation of what is to come. In *Série Azul - Blue Series* (where color is imaginary), dark and light, high and low, agitated, and serene, counterpoints kept by Melli in relative equilibrium, regain some transcendence revealed in the encounter between a vast sky and the ocean. The void, however, removes from the image what is excess, threatening to erase it, reserves a welcome break to the vision saturated by the pragmatic of the market.

This series open ample spaces for subtleties that have no place in the functional classifications of digital images databases, whose aesthetic standards, finally, demonstrate the increasing linkage of the sublime experience to consumption.

The architecture in maze, the viral proliferations, the polycentrism of circulation models of networked information mark the weakening of the bipolarity that prevailed in the 20th century identified with the opposition between nature and culture, concept and affections. The resumption by Claudia Melli of landscape, a genre that sought to overcome this dichotomy leads to a kind of retreat from the current fascination with the technological sublime in favor of ancient mysteries hidden in the distances between the near and the far, unpredictable greatness that keeps material progress and even culture in imminent danger.

Luiza Interlengui

Rio de Janeiro, february 2012

TUDO DA VIDA É UM PAÍS ESTRANGEIRO

por Paulo Miyada | maio de 2011

O título dessa exposição poderia ter se perdido, já que talvez tenha sido escrito com a despreensão e a agilidade de um “espero que tudo esteja bem” ou “mande um beijo para as crianças”, passagens banais de cartas trocadas entre amigos e parentes. Não obstante, essa frase ligeira estava numa carta enviada por Jack Kerouac em 1949, ano em que o escritor norte-americano começou a reunir as notas que resultariam no livro-pergaminho *On the road*, datilografado em 1951, durante três semanas, em 35 metros lineares de papel manteiga. O livro colocou em combustão mais de uma geração de jovens ansiosos por ouvir alguém que, como eles, desconfiasse que o mundo estava morto e clamava por jornadas hedonistas que o reavivassem e, ainda, transformou cada página escrita por Kerouac em um objeto de culto e estudo, alvo de olhares atentos, dispostos a encontrar citações como a que foi emprestada por Claudia Melli para esta exposição.

No intervalo que existe entre 1949 e 2011, a frase foi reproduzida em inúmeros ensaios sobre o escritor e – o que talvez seja mais importante nesse caso – em coletâneas de citações e em reflexões sobre a vida contemporânea. Assim, de fragmento do discurso de um ícone popular da vida *beatnik* norte-americana e da contracultura mundial, fez-se sinopse de uma realidade marcada pela desterritorialização e estranhamento dos sujeitos. Para Claudia Melli, ainda, fez-se mote de uma busca por lugares comuns que, no entanto, não existem. Explico:

na série homônima, a artista nos apresenta estradas que avançam rumo ao horizonte, rasgando territórios virgens ou descampados, que poderiam estar em qualquer parte, pois, a bem da verdade, não estão em parte alguma.

Assim é também com as outras séries expostas, com mares, depósitos, barrancos, bosques e grades imaginados pela artista, que pertencem a toda e a nenhuma parte. Não obstante, nós as reconhecemos e identificamos com alguma memória qualquer, uma reminiscência ou fantasia dos lugares que conhecemos, ou gostaríamos de conhecer. Esse jogo de identificação e reconhecimento é reforçado pelo título das séries recentes de desenhos – *Tudo da vida é um lugar estrangeiro* (2011), que já conhecemos, e *Lugares onde nunca estive* (2010-11) –, os quais, se olharmos bem, poderiam ser convites de viagem, que, em preto e branco, expandem-se e se retraem. Espalhados pela galeria, levam os olhares do público de um canto ao outro, montando, na sua imaginação, itinerários que poderiam começar a qualquer instante, bastando esquecer-se da chave de casa e do horário do trabalho – não seriam esses os lugares mais verdadeiramente estrangeiros que habitamos? –, para partir rumo aos lugares onde nunca se esteve.

Aqui, o infinito do mar (*série Azul*, 2008-2011) faz-se em linhas de nanquim no verso de vidros semifoscas, separado do público pela espessura vítrea, que atenua contrastes e altera sutilmente a tonalidade dos traços. Mais ainda porque, aqui, insinuam-se reflexos sobre a imagem ou, até mesmo, que as imagens não seriam senão reflexos de paisagens distantes. Atente, portanto, que a artista trabalha diretamente sobre o vidro, sem a firmeza garantida pelo atrito constante do papel de desenho. As paisagens se conformam delicadamente enquanto seca a superfície do vidro, até então sujeita a gestos de liquidez, que se renova a cada traço sobre o nanquim aguado que, por vezes, enxagua toda a superfície de um céu. Assim como toda representação do mar é uma conformação instantânea capturada, que presume movimento logo antes e após as cenas, as imagens de Claudia Melli parecem ter sempre recém aparecido e prometem se desfazer com a fragilidade de suas linhas e manchas.

Há aí certa analogia da fotografia, que, se apenas revelada, mas não fixada pelo líquido químico adequado, pode borrar com um leve toque do polegar. Analogia reforçada pela procura do alto contraste em preto e branco e, claro, pela verossimilhança alcançada, menos pelo realismo dos traços, que em verdade são bastante gráficos, e mais pelo preciosismo do desenho, que adequa a espessura das pinceladas e a densidade das manchas a efeitos atmosféricos precisos. Constrói-se daí um arrebatamento, uma curva de encantamento, que começa com a ilusão realista e termina com a percepção analítica de cada decisão da artista.

Ainda na chave da aparência de instantâneo dessas imagens, vale lembrar da superprodução *Play Time* (1967), na qual o humorista francês Jacques Tati representa os novos conjuntos de edifício comerciais construídos na periferia da Paris pós-guerras, com suas paredes envidraçadas, sustentadas por perfis de metal, que parecem tirados dos projetos do arquiteto moderno Mies van der Rohe. Por esses palácios da nova eficiência corporativa, passeiam turistas distantes dos monumentos e pontos turísticos da capital francesa, que não se insinuam no *skyline* de torres transparentes, mas que, ainda assim, vez ou outra surgem no filme em reflexos rapidamente conformados no abrir e fechar de portas e janelas de vidro. A torre Eiffel, a Sacré Coeur, de Montmartre, reflexos fugidios e, ainda assim, suficientes para insinuar reminiscências da cidade histórica sobre essas construções comerciais sem história e genéricas (estrangeiras, digamos).

De forma análoga, poderíamos pensar os trabalhos de Melli: o mar; a estrada; reflexos e sugestões de imagens que o olhar captura e lança à memória e ao afeto como pedidos de pausa, de imersão em um tempo outro que não o da vida contemporânea incessantemente lançada no reconhecimento simples e automático de lugares que todos precisam conhecer antes de morrer.

A fórmula se complexifica na série *Lugares onde nunca estive*, na qual, além de reflexão, há profundidade. Pois aqui o meio é o acrílico, sob o qual são coladas folhas de transparência com fragmentos de imagens tomadas da internet, quase todas publicadas como ilustração de matérias jornalísticas. Mesmo justapostas e combinadas, essas transparências cobrem apenas parte das chapas de acrílico, e suas linhas se expandem em linhas de nanquim – agora aplicadas sobre o papel –, ou se duplicam noutras linhas feitas sobre o plano frontal dessas mesmas chapas. Há, portanto, três camadas translúcidas que interagem no desenho de lugares que nem bem são aqueles fotografados pelo fot-jornalista, nem bem os que Claudia Melli poderia ter imaginado sozinha. De certa maneira, a artista assume o papel de primeira espectadora da obra, começando o jogo de identificações e combinações mnemônicas diante dos fragmentos de imagens de paisagens.

Por tudo isso, é difícil saber qual será o próximo convite feito por Claudia Melli em suas, digamos, propostas de viagens para dentro de si. Sabemos apenas que cada um deles exigirá seu próprio suporte, escala e materialidade, que a reflexão poderá estar sugerida ou se fazer explícita e, em todo caso, que o traço do desenho da artista deverá seguir, sem pudores, o seu preciosismo e a consequente sedução que provoca. Já os lugares a se conformarem são quase ilimitados, pois, se *On the road* começa pela hipótese de reencatamento do mundo com uma jornada sem limites e potencialmente autodestrutiva, termina com um mundo terminantemente impregnado de lembranças.

EVERYTHING IN LIFE IS A FOREIGN COUNTRY

by Paulo Miyada | May, 2011

The title of this exhibition could have been lost, perhaps, it was written with the unpretentiousness and agility of “I hope all is well” or “give the children a kiss”, banal excerpts from letters exchanged among friends and relatives. Despite all of this, this short phrase was found in a letter sent by Jack Kerouac in 1949, the year that the North American writer started to gather his notes that resulted in the parchment-book “On the Road”, typed in 1951, during three weeks on thirty-five linear meters of waxed paper.

The book caused a combustion in more than one generation of young people, eager to hear someone who, like them, thought the world was dead and was crying out for hedonistic journeys that would revive it and, in addition, they transformed each page written by Kerouac in a cult and study object, the target of watchful eyes, able to find quotations as those borrowed by Claudia Melli in this exhibition.

In the interval between 1949 and 2011, the phrase was reproduced in countless essays about the author and, what is more important in this case, in collections of quotations, and thoughts on contemporary life. Thus, the fragment of the speech of a popular icon of the North American beatnik life and the international counterculture became a synopsis of a reality marked by the deterritorialization and estrangement of the subjects.

Furthermore, for Claudia Melli it became the motto of a search for commonplaces that, in fact, do not exist. I explain: in the homonymous series the artist shows roads that go to the horizon, tearing up virgin or open territories that could be anywhere, as in fact, they are nowhere.

In the same way, with the other exhibited series with oceans, deposits, ravines, forests and fences imagined by the artist that belong to everywhere and nowhere. However, we identify and recognize them as some kind of memory, reminiscence or a fantasy that we know or would like to know. This game of identification and recognition is reinforced by the series of recent drawings – Tudo da vida é um lugar estrangeiro - “Everything in life is a foreign place” (2011), that we already know and Lugares onde nunca estive - “Places I have never been to” (2010-11).–, which if we look carefully, could be invitations for a trip that, in black and white, expand and retract. Spread over the gallery, they take the visitors’ gaze from one corner to the next, assembling in their imagination, itineraries that would begin at any moment, suffice only to forget the house keys or the work schedule – wouldn’t these be the most truly foreign places that we inhabit? – and to leave toward places where they had never been to before. Here, the infinite ocean (Blue Series – Série Azul, 2008-2011) was produced in nankeen lines on the back of semi-frosted glasses, separated from the visitor by its vitreous thickness that subtly attenuate contrasts and alter the tone of the lines. Even more because here the reflections insinuate in the image or, even, the images are nothing more than reflections of faraway landscapes. Pay attention, however, that the artist works directly on the glass, without the firmness guaranteed by the constant friction of the drawing paper. The landscapes delicately conform themselves while the glass surface dries, until then subject to gestures of liquidity that are renewed with each line on the watered nankeen that at times washes all the surface of a sky. Like every representation of the sea, it is the instantaneous conformation captured that presupposes movement just before and after the scenes, the images by Claudia Melli seem to have just appeared and promise to disappear with the fragility of the lines and spots.

There is a certain analogy with photography in the sense that if it is just processed and not fixed with the appropriate chemical liquid can become blurred with a slight touch of the thumb. The analogy is reinforced by looking for a high contrast in black and white and, of course, by the similarity achieved, and less by the realism of the lines that, in fact, are quite graphic, and more by the preciousness of the drawing that suits the thickness of the strokes and the density of the spots to precise atmospheric effects. A snatch up, an enchanting curve is thus built, that starts with the realistic illusion and ends up with the analytical perception of each decision made by the artist. Still on the key to the instantaneous appearance of these images,

one can remind the super production *Play Time* (1967), in which the French comedian Jacques Tati represents the new commercial skyscrapers built in the outskirts of a post-war Paris, with their glass walls, supported by metal profiles that seem to have been taken from the modern architect Mies van der Rohe. Through these palaces of modern corporate efficiency, tourists walk, far from monuments and touristic places of the French capital, which are not part of the skyline of transparent towers but that, nevertheless, from time to time appear in the film in rapidly formed reflections in glass doors and windows that open and close. The Eiffel Tower, Montmartre's Sacre Coeur, fleeting reflections and nevertheless, sufficient to insinuate reminiscences of the historical city on these commercial constructions that are generic and without history (foreign, we could say).

In an analogous manner, we could elaborate on Melli's works: the ocean, the road, reflections and suggestions of images that the eye captures and sends to the memory and to the affection as though asking for a pause, for an immersion in another time that is not the contemporary time incessantly launched in the simple and automatic recognition of places that everyone must know before they die.

The formula becomes more complex in the series *Lugares onde nunca estive* - "Places I have never been to", in which, in addition to reflection, there is depth. Here the acrylic is used, on which are glued transparency sheets with fragments of images taken from the internet, almost all of them published as illustrations of newspaper articles. Even juxtaposed and combined, these transparencies cover only part of the acrylic plates, and the lines expand into nankeen lines – now applied on paper –, or double up into other lines made on the front plane of these same plates. Therefore, there are three translucent layers that interact on the drawing of places that are not exactly those photographed by the photojournalist, and not exactly those that Claudia Melli could have imagined alone. Somehow, the artist assumes the role of the first spectator in this work, starting the game of mnemonic identifications and combinations in face of fragments of landscape images.

Because of all of this, it is difficult to know what would be the next invitation prepared by Claudia Melli in, let's say, her next travel proposals towards her. We only know that each one of them will require her own support, scale and materiality, that the reflection could be suggested or become explicit, and in any event, that the line of the drawing of the artist will follow without any modesty of its preciousness and seduction that they provoke. The places to conform are almost unlimited, as if "On the Road" begins with the hypothesis of re-enchantment of the world through a journey without limits and potentially self-destructive, and it ends with a world totally impregnated with memories.