

O MUNDO ILUMINADO DE MEL RAMOS

Martinho Alves da Costa Junior¹

Este texto tem por objetivo primeiramente pôr em evidência o trabalho do artista norte-americano Mel Ramos, centrando os esforços na apreensão de como o artista trabalha a cor e a luz em suas obras. Por certo, estas dimensões técnicas são importantes na elaboração de certo realismo empregado em seus trabalhos, mas encarado com um menor rigor pela crítica. O grande número de publicações acerca de sua produção² tem como foco majoritariamente duas questões inatacavelmente fulcrais: em primeiro lugar a presença constante da figura feminina. E, com a mesma intensidade, o diálogo tecido com a própria História da Arte. Tentemos compreender um pouco como estes elementos estão presentes na obra do artista.

Mel Ramos, a rigor atrelado à Pop Art dos anos 60, condensa à ideia do consumo a representação do corpo feminino. Belas linhas em corpos aparentemente realistas. Esta constante em sua obra é remarcada por Claridge, que identifica nove “fases” na carreira do artista, sem nunca, contudo deixar de apresentar as linhas do corpo feminino:

A pintura de Ramos de 1959 até 1974 cai naturalmente em nove grupos cronológicos, cada um com um tema particular e cada, a partir dos retratos de heróis fantasiados, evoluindo com uma evidente lógica da anterior. A moça nua marca sua primeira aparição na pintura *Georgia Peach* e de 1964 até 1971 ela é o núcleo de uma sucessão de temas correlatos³.

Claro que se entendido de modo restrito, o comentário de Claridge aparenta ser extremamente redutor. A ideia, por exemplo, da evolução da pintura de Mel Ramos, poderia ser combatida facilmente, as representações das heroínas dos anos 60 não devem em nada para os *Voyeurs* dos anos 80. Seja como for, as imagens das figuras femininas em Mel Ramos são inatacavelmente uma espécie de obsessão, forte e poderosa, fascinante da ode ao corpo humano, especialmente o da mulher que percorre sua carreira sem intervalos.

Embora naturalmente sejamos tentados a enquadrá-lo nos desenvolvimentos da Pop Art americana, distancia-se daqueles no uso das cores ou mesmo dos temas. A quase monocromia de um Warhol ou um Lichtenstein, dá espaço para uma profusão de cores intensas e contrastantes na obra de Ramos. Este aspecto

¹ Professor de História da Arte e da Cultura do departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP, departamento no qual realizou o pós-doutoramento. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA – Laboratório de História da Arte da UFJF. Autor do livro *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores*, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e *Benedito Calixto: Folha de São Paulo/Itaú Cultural*, 2013. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4779060520616984>.

² Vale destacar três importantes obras. ROSENBLUM, Robert. *Mel Ramos*. Köln: Taschen, 1997. CLARIDGE, Elizabeth. *The girls of Mel Ramos*. Chigago: Playboy Press Book, 1975. KUSPIT, Donald B.; MEISEL, Louis K. *Mel Ramos Pop Art Fantasies: The Complete Paintings*, New York: Watson-Guption Publications, 2004.

³ CLARIDGE, Elizabeth. *The girls of Mel Ramos*. Chigago: Playboy Press Book, 1975, p. 15.

também se refere a uma questão geográfica. Rosenblum apresenta esta característica de modo muito proveitoso para nosso trabalho, primeiramente seduzido pelas formas e temas, não se furta em inseri-lo ao grupo nova-iorquino. Depois, compreende de modo diferente essas imagens e suas possíveis linhagens:

Entretanto, as pinturas de Ramos exerciam sobre mim uma impressão arrebatadora. Acostumado a nova linguagem visual dos artistas pop de New York, que sabiam converter o mau gosto publicitário em alguma coisa semelhante à arte, não podia deixar de pensar que elas eram de um outro planeta – um planeta tão diferente que mal podíamos apreendê-lo em New York. Este planeta, era certamente Califórnia que, para muitos nova-iorquinos é mais distante do que a Europa. No contexto do pop nova-iorquino, a origem particular das telas de Mel Ramos mostrava para eles um lado exótico e sensual, como Taiti com Gauguin⁴.

De fato, importante esta indicação da distância geográfica de Ramos em relação à New York. A distância, segundo o autor, extrapola os limites das divisas, e se insere nas próprias obras que obedecem a linhagens diversas. Isto se impõe no início de sua carreira. A América dos anos 50 é aquela do reino da pintura abstrata⁵, da *action painting*, dos Pollock e dos Franz Kline. A noção da abstração é rapidamente difundida de modo poderoso: essa nova pintura é a arte triunfante que colocará os Estados Unidos no mapa das artes, mesmo subjugando a Europa. Deste modo, não é estranho imaginar nos jovens artistas seduzidos rapidamente pelas obras e pelos discursos que se fortaleciam. Com Ramos não foi diferente. Suas pinturas dos últimos anos da década de 50 são abstrações, o gosto pelo traço espesso e o movimento do artista expressos nas pinceladas denotam sua atenção para essas tendências.

Essa tendência, no entanto, na verve do artista, dura pouco. E isto se relaciona também à escola californiana. Certamente, como indicado por ele próprio, o gosto pelos *comic books* se mantém como algo pessoal e uma vontade em se afastar do expressionismo abstrato. Mas isto só foi possível por meio dos artistas que circulavam pela chamada *Bay area painting* ou *Bay Area Figurative Movement*. Artistas como Richard Diebenkorn ou Wayne Thiebaud eram sensíveis às tendências abstracionistas, a mancha, o pincel aparente, a energia do movimento são elementos perceptíveis em suas produções, contudo, os motivos, os temas e as figuras faziam-se sempre presentes.

Quando eu estava estudando arte, o expressionismo abstrato estava por todos os lados. Naturalmente, como estudante, eu tentei fazer parte dele. Mas, logo percebi que eu não queria continuar fazendo aquilo. Pintores como de Kooning, Motherwell ou Franz Kline eram os grandes modelos, e eu não poderia melhorar suas obras. Era claro que para mim, se

⁴ ROSENBLUM, Robert. Mel Ramos. Köln: Taschen, 1997. p. 63.

⁵ Porém, apesar do grande sucesso e adesão, os desenvolvimentos da pintura abstrata nos Estados Unidos são tímidos comparados à potência da história da arte figurativa naquela região. O abstracionismo pode ser entendido ali como um pequeno desvio de rota, e rapidamente, como no caso dos californianos ou dos nova-iorquinos as obras figurativas se impõem mais uma vez com extrema fecundidade. Nos anos de 1950 e 1960, ou seja, na mesma época dos abstratos, artistas como Andrew Wyeth e Edward Hopper estavam realizando obras importantes atreladas à ideia de realismo. Cf. SOUTER, Gerry. *American Realism*. New York: Parkstone, 2009.

tivesse tentado, teria simplesmente desperdiçado meu tempo. E eu não queria ser um pintor de domingo, apenas fazendo seu hobby. Eu queria muito ser um pintor sério. E eu só podia me tornar um pintando quadros que gostava. Foi assim que percebi estes desenhos magistrais nos quadrinhos, que eram, afinal, realizados por artistas realmente sérios. Mais e mais, eu incorporei o mundo do super-herói, especialmente as personagens femininas, em minhas obras, e eu os transformei em objetos de arte[...]⁶.

Nos anos 60, logo aparecem as primeiras figuras e de imediato os primeiros super-heróis. Neste aspecto, duas obras são importantes neste momento: *Wonder Woman 1*, 1962 e *Wonder Woman 2*, 1963. Na primeira Mulher Maravilha, os traços do pincel são muito aparentes, especialmente no fundo ocre: criam dinamismo para a figura que se desloca na tela com tintas espessas. A heroína de corpo esbelto e de feições muito próximas àquelas descritas pelas histórias em quadrinho, parece correr em direção contrária ao seu olhar, que fisga o espectador. Quase uma pausa entre a perseguição de algum malfeitor e a pose para um instantâneo. A mudança é completa em comparação com a segunda Mulher Maravilha. Não estamos mais regidos pelo domínio das histórias em quadrinhos, talvez das tirinhas. A heroína em pose de modelo, mais uma vez ergue suas mãos para melhor ajeitar os cabelos. O corpo difere em quase tudo do anterior, as formas avantajadas, o largo quadril e os seios protuberantes regem nossa atenção. O olhar despojado entre a corrida da primeira se comporta com mais malícia nesta, a imagem é convidativa. Estamos muito mais próximos de uma pin-up, ou ainda, de uma modelo fantasiada de heroína. O mundo erótico relaciona-se com o mundo dos *comic books*.

O que em 1954 torna-se quase proibitivo para as linhas editoriais. A partir deste ano entra em vigor o *Comic code authority*, para a qual toda a representação da violência ou da sexualidade deve ser banida das revistas em quadrinhos. As imagens de Mel Ramos, de certa forma, devolvem alguns destes aspectos para estas figuras.

É provável que este fator fique mais claro a partir das obras *The Phantom Lady*, 1963 e *Fantomah*, do mesmo ano. Em ambos os casos são heroínas dos quadrinhos dos anos 40. A tradicional capa verde de Phantom Lady torna-se um adereço decorativo, seus decotes deixam à mostra as linhas de seu corpo. Mais evidente é o caso de Fantomah, que aparece na imagem de Mel Ramos em sua variação posterior, na qual deixa de ser a *Mystery Woman of the Jungle* para tornar-se *Daughter of the Pharoahs*. O erotismo que atrela exotismo e sensualidade se mostram com maior força na obra de Ramos. A tela funciona como uma capa de revista adulta. Fantomah se apoia no letreiro, suas costas e, especialmente, suas nádegas são postas ao olhar do espectador. O short apertado na cintura, exhibe a carnação, e a modelo olha diretamente para nós, de tal forma que a curvatura de seu seio também se revela. Esta Vênus Calipígia de Mel Ramos pode também ser

⁶ RAMOS, Mel. "Interview". In *Hatje Cantz*. February, 2010.

pensada como síntese da construção deste ideal complexo das imagens do artista, onde fatores múltiplos entram em liça.

Podemos agora retomar a citação de Rosenblum, percebemos – também por essas imagens descritas – um modo justo da apreensão das imagens de Ramos no mundo nova-iorquino. O lado exótico e sensual conjugado ao mundo do consumo forma-se como um amalgama em muitas obras do artista. *The pause that Refreshes*, de 1967 ou *Hunt for the Best*, de 1981 (entre tantas outras) parecem ir ao encontro dessas características. Atentando-se para o primeiro caso, o corpo da mulher, exibindo as belas linhas, se fortalece levantando suas mãos e ajeitando a cabeleira loira, como ocorre em *Wonder Woman 2*⁷. O capricho da pequena torção, que deixa à vista seu rosto em perfil, também mostra a curvatura do seio direito. A relação entre o mundo das propagandas de refrigerante, cuja marca é mais do que aparente servindo de pano de fundo da tela, e o corpo feminino, é direto. Interessante notar o movimento complexo que obras como esta podem suscitar. “A pausa que refresca” é dúbia e a construção do corpo tende a um realismo que poderia ser indicado como próximo ao hiper-realismo. Contudo, o corpo de cores sintéticas, tende a uma abstração do real, a falsificação do corpo e a pele tratada quase como resina imprimem um aspecto irreal, de um corpo construído: neste sentido a Coca-Cola e o corpo feminino não estariam distanciados neste mundo da propaganda, ao mesmo tempo em que há uma espécie de tributo aos dois. Voltaremos logo adiante sobre esta questão.

Existem outras vertentes do corpo feminino na obra de Ramos, as aparições de sua mulher como modelo são testemunhas. *Leta and the White Pelican*⁸, de 1969 mostra uma figura feminina sentada com as mãos servindo-lhe de apoio. Seios fortes e um tratamento quase chapado da figura que está nua. As pernas estão abertas e o rosto tranquilo, aparentemente cansado. O sexo não está à mostra, pois, caprichosamente a cabeça do pelicano o encobre. A forma orgânica e sinuosa da cabeça da ave próxima ao seu longo bico enfatiza de alguma maneira as formas do corpo e o seu sexo. A aproximação com as imagens de *Leda e o Cisne* me parece clara. Sua mulher cujo nome aproxima-se de Leda torna-se quase um duplo, *Leta e o pelicano/Leda e o Cisne*. Os traços das figuras em Mel Ramos são individualizados. Estamos sempre circunscritos na clara demarcação de que aqueles modelos são próximos ao artista. Temporalmente próximos, são mulheres das décadas de 60, 70 etc.

Se, por um lado, temos figuras que claramente fazem alusão ao mundo real e contemporâneo (corpos trabalhados em academias, marcas fartas de biquínis e maiôs etc), por outro, eles são trabalhados de modo

⁷ Este traço iconográfico da figura que ergue seus braços para, na maior parte das vezes, enxugar ou pentear/ajeitar os cabelos, aparentemente ganha mais notoriedade no século XIX. Em outra oportunidade procurei examinar com maior rigor esta característica. Cf. DA COSTA JUNIOR, Martinho Alves. “Aquela de braços erguidos”. In *CBHA – Territórios da história da arte*. CBHA, 2014 pp. 323-333.

⁸ Importante notar a semelhança formal desta obra de Mel Ramos com *Girl with Ice Cream Cone*, 1963 de Wayne Thiebaud. Este que foi amigo de Ramos e também professor fez parte dos artistas da Bay Area, a proximidade entre os dois pode, de fato, ser atestada por obras como estas.

em que a superficialidade dos objetos e dos corpos ganhe uma importância capital na obra, em uma aparência, sobretudo, idealista e fora do escopo daquilo que seria um corpo, de fato, atrelado ao real. Isto se fortalece nas imagens cujo diálogo com a História da Arte se faz presente.

Não é velado, Mel Ramos constantemente se utiliza de obras emblemáticas da cultura visual para reelaborar dentro de uma outra perspectiva. Entre tantos exemplos poderíamos elencar o óleo *Nude Descending a Staircase*, de 1989. O corpo rigorosamente trabalhado pelo artista é apresentado de modo direto e, *grosso modo*, pode ser encarado como “real”. Imediatamente a sinuosidade do corpo, a linha que se molda nas coxas, nos seios, nos ombros etc, entra em choque com o rigor geométrico da escada e de sua estrutura. A forte iluminação concentra-se na região do abdômen e dos seios, a figura também se destaca do fundo por conta da linha luminosa em sua cabeça e da iluminação lilás à sua direita e sombreamento roxo na escada, como no cinema ou nos estúdios de fotografia. A descrição dos pelos pubianos é rigorosa assim como a marca do biquíni que se esforça para não se apagar por conta da luz estourada nestas regiões. Não é preciso grande esforço para lembrar de outra obra com a mesma temática e que parece entrar em choque com a obra de Mel Ramos. *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912 de Marcel Duchamp.

A imagem cubo-futurista claramente não atenta para o corpo. O foco se mantém em seu deslocamento no tempo/espço – como almejam os futuristas – e nas formas deste e da escada que se fragmentam. Os planos se confundem – como cubistas. O corpo enxergado geométrica e mecanicamente é refutado pelo óleo de Ramos, cuja geometrização limita-se ao desenho da escada. Há outra obra, no entanto, mais próxima à concepção de Ramos. *Ema (Nude Descending a Staircase)*, 1966, de Gerhard Richter. O óleo faz lembrar fotografias, a luz estourada à direita e o desfoque da imagem são uma vontade das relações entre esses meios que ficam mais próximos. Formalmente, as imagens de Richter e Ramos são irmãs. Mas, outra vez, a descrição do corpo se impõe neste último. A dissolução das formas do corpo em Richter que poderiam o aproximar de imagens de Eugène Carrière, se distanciam também de Ramos. A descrição do corpo nesta sua obra aparece resinado, plasticamente longe do ideal do realismo dos anos 1850. Remete à construção dos corpos e que a imagem *Transfiguration of Galatea #3*, 2000 possui.

A imagem é a junção dos mitos de Galateia e Vênus. A figura que captura os sentimentos de Pigmalão se funde com o nascimento de Vênus, tal qual Botticelli, mas extremamente atualizado. Para esta argumentação é interesse notar alguns detalhes com lentes apropriadas. O abdômen da figura difere imediatamente daqueles das clássicas imagens dos mitos, longe dos corpos idealizados. A descrição é de um corpo trabalhado exclusivamente em academia, os seios firmes e empinados lembram próteses. As cores avermelhadas e alaranjadas no rosto sugerem maquiagem e a mulher nos mira alegremente.

Como epílogo, a série *Voyeur* nos serve de chave para debater as características apontadas na obra de Mel Ramos. *The Voyeur*, 1989, apresenta um corpo feminino visto de costas em primeiro plano. Temos diante dos olhos as costas e as nádegas da mulher. À sua frente, um espelho deixa entrever um pedaço de seu

busto e seu rosto que mira o artista, também visível na tela graças ao reflexo deste mesmo espelho. De braços cruzados o autor da obra a ser realizada segura seu pincel, encara a modelo. O momento no qual o espectador pode ver o quadro é aquele que antecede a feitura da obra. A tela que será pintada está ao lado do artista e encontra-se em branco. O reflexo da tela corresponde à posição dos cabelos, da cabeça e uma parcela das costas da modelo feminina. Está impresso desta forma no quadro, aquilo que havíamos identificado de imediato, o corpo feminino.

A relação com a aquarela *Voyeur no.01* de 1988 é importante neste aspecto. Assim como a imagem anterior, vemos em primeiro plano a modelo sentada em uma bancada, esta coberta por um panejamento vinho, e segura em sua mão esquerda um tecido. Ao seu lado, uma grande tela, da qual vemos o chassi. Ao fundo, descortinamos uma penteadeira vermelha. Em cima, um pote com pinceis. No espelho, mais uma vez, o reflexo de uma tela em branco e a imagem do artista, cortada na altura de sua cintura. A composição tem como ponto de partida o óleo sobre tela, *Carmelina* de 1903, realizado por Henri Matisse. Os pontos de encontro entre as duas são claros, mas as dessemelhanças são importantes e transmitem certa ideia do papel do artista. A descrição de Matisse privilegia as relações das cores, a matéria aparente da tinta e a incidência luminosa na modelo, os detalhes são suprimidos, os pés são pinceladas que não querem se disfarçar. O ateliê de Matisse apresentado nesta obra não é intimamente sujo ou desorganizado, entretanto, o peso das tintas e seus contrastes dão um aspecto terroso à tela. Ao contrário da obra de Ramos, cujo local de trabalho é “higiênico”, não há manchas de tintas ou qualquer sujeira espalhada pelo local, nada macula aquele espaço. Apenas a pequena indicação do pote com pinceis nos deixa perceber que pode ser um local de trabalho. Ainda assim, estão geometricamente dispostos e extremamente limpos como se estivessem acabados de sair de suas embalagens.

Nos dois casos os artistas são refletidos no espelho atrás das modelos. Matisse aparenta estar sentado, de camisa vermelha e a descrição de seu rosto – rudimentar – sugere que ele fita a retratada, preparando-se para a próxima pincelada. Mel Ramos, no entanto, comporta-se como antítese daquele. Sugere uma caminhada, quase escapa da captura do reflexo do espelho. Esse movimento indica ação – diverso da concentração introspectiva e silenciosa de Matisse –, o artista parece também circundar a modelo, procurando o melhor modo de começar. Mesmo que a tela próxima ao artista mantenha-se intocável, a obra que observamos ainda está em ebulição no interior de seu autor. Assim como na *Voyeur* anteriormente descrita, a tela branca é preenchida. Temos o próprio autorretrato de Mel Ramos, concentrado, forte, enérgico com a musculatura tensionada, como seu braço sugere.

Nestes temas, certamente o corpo feminino possui um papel de destaque, assim como a história das imagens. O mundo criado por Mel Ramos é o mundo da iluminação total, não há espaços para interrupções ou perturbações em suas luzes difusas. O mundo é artificial e as sombras ou espaços sombrios e misteriosos

não possuem lugar em uma obra que se quer como celebração, posta a vibração com as quais os corpos são apresentados e a sua superficialidade aparente.



Fig. 01. Mel Ramos. Wonder Woman 1, 1962. Óleo sobre tela.



Fig. 02. Mel Ramos. Wonder Woman, 1981. Litografia.



Fig. 03. Mel Ramos. The Phantom Lady, 1963. Óleo sobre tela



Fig. 04. Mel Ramos. Fantomah. Daughter oh the Pharaohs, 1963. Óleo sobre tela.

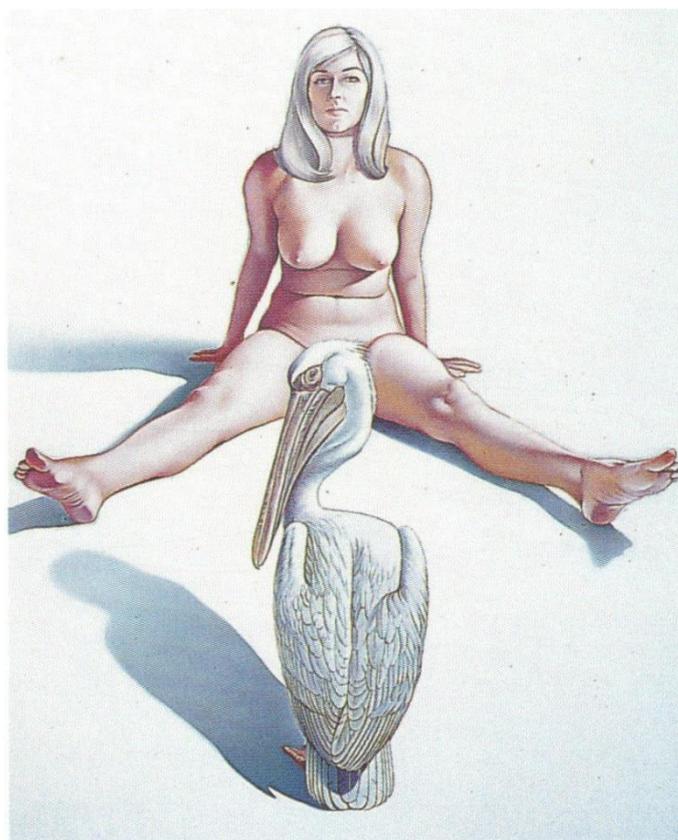


Fig. 05. Mel Ramos. Leta and the White Pelican, 1969. Óleo sobre tela.



Fig. 06. Mel Ramos. Nude Descending a Staircase, 1989. Óleo sobre tela.



Fig. 07. Marcel Duchamp. *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912. Óleo sobre tela.

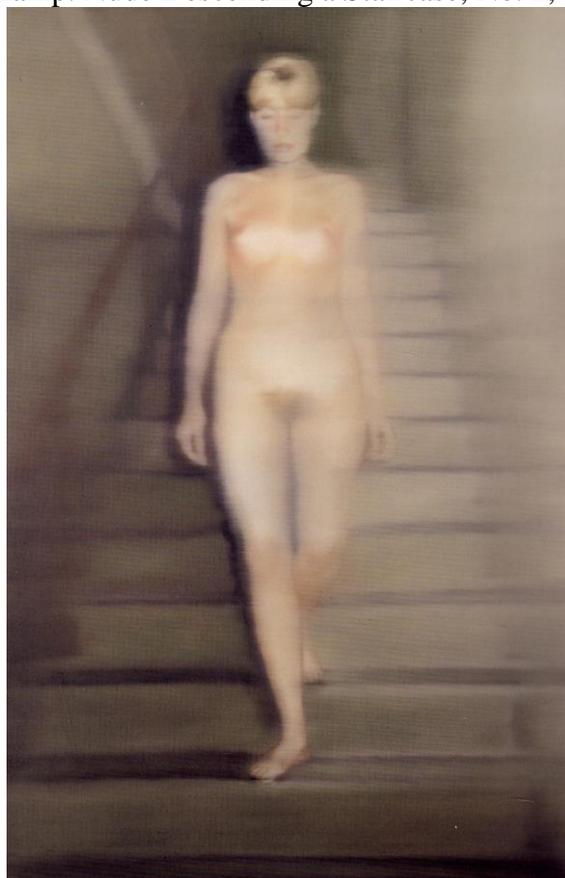


Fig. 08. Gerard Richter. *Ema (Nude Descending a Staircase)*, 1966. Óleo sobre tela.

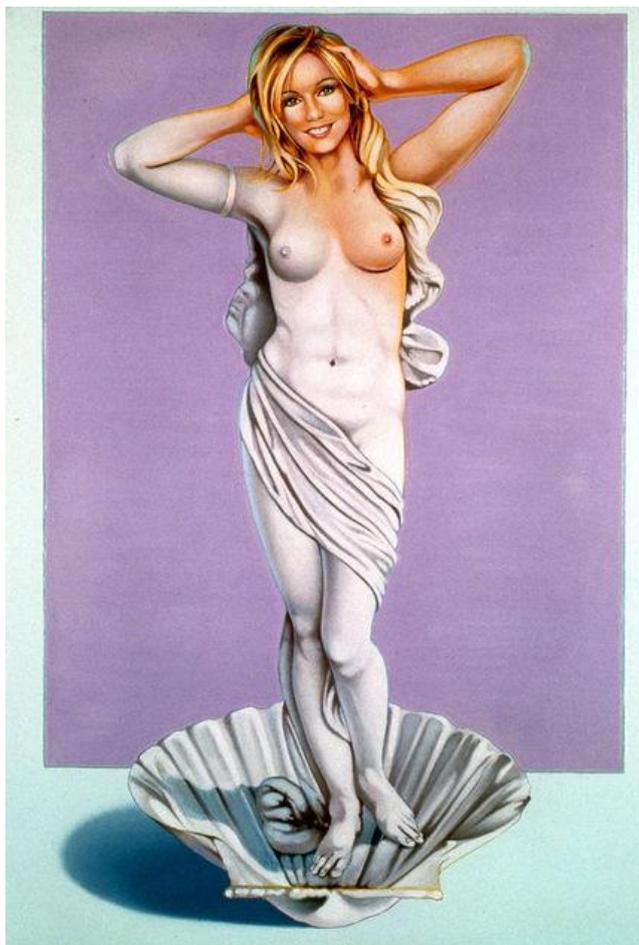


Fig. 09. Mel Ramos. Transfiguration of Galatea #3, 2000.



Fig. 10. Mel Ramos. The Voyeur, 1989. Óleo sobre tela.

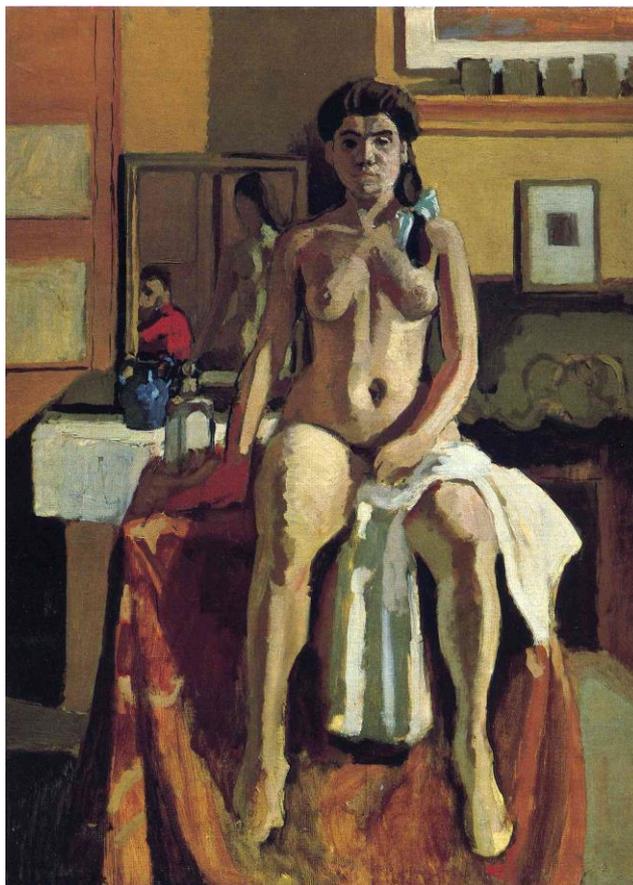


Fig. 11. Henri Matisse. Carmelina, 1903. Óleo sobre tela.



Fig. 12. Mel Ramos. The Voyeur, No. 1, 1988. Aquarela.

Referências Bibliográficas

- CLARIDGE, Elizabeth. *The girls of Mel Ramos*. Chicago: Playboy Press Book, 1975.
- DA COSTA JUNIOR, Martinho Alves. “Aquela de braços erguidos”. In *CBHA – Territórios da história da arte*. CBHA, 2014 pp. 323-333.
- DIJKSTRA, Bram. *Naked: The Nude in America*. New York: Rizzoli, 2010.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- KUSPIT, Donald B.; MEISEL, Louis K. *Mel Ramos Pop Art Fantasies: The Complete Paintings*, New York: Watson-Guption Publications, 2004.
- OSENBLUM, Robert. *Mel Ramos*. Köln: Taschen, 1997.
- RAMOS, Mel. “Interview”. In *Hatje Cantz*. February, 2010.
- SOUTER, Gerry. *American Realism*. New York: Parkstone, 2009.