

MODULAÇÃO CROMÁTICA E ESPAÇO HÁPTICO NA PINTURA DE TOMIE OHTAKE E HUGUETTE CALAND: UMA LEITURA DELEUZIANA

CHROMATIC MODULATION AND HAPTIC SPACE IN THE PAINTING OF
TOMIE OHTAKE AND HUGUETTE CALAND: A DELEUZIAN READING

Ciências Humanas, Linguística & Letras e Artes • 13/09/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/789154286](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/789154286)

Talita da Silva Moreau¹

RESUMO

Este artigo examina a pintura de Tomie Ohtake e Huguette Caland a partir da filosofia da pintura de Gilles Deleuze, concentrando-se nos conceitos de espaço háptico, diagrama e modulação cromática. Parte-se da hipótese de que a produção de sensação em pintura não depende exclusivamente da violência do gesto ou da instabilidade da linha, podendo emergir, com igual potência, da continuidade e da reverberação da cor. Reconstroi-se, num primeiro momento, o núcleo teórico que sustenta essa hipótese, incluindo a genealogia deleuziana do espaço háptico, a distinção entre diagrama e modulação, e a arquitetura rítmica da sensação. A partir desse quadro teórico, analisam-se quatro pinturas de Tomie Ohtake e três pinturas da série *Bribes de corps*, de Huguette Caland, mostrando como, em ambas as artistas, a cor assume função estruturante do espaço pictórico e dissolve a fronteira entre figura e fundo, ainda que por procedimentos distintos, a amplitude cromática em Ohtake e a contenção tonal em Caland.

Palavras-chave: Gilles Deleuze; espaço háptico; modulação cromática; Tomie Ohtake; Huguette Caland.

ABSTRACT

This article examines the painting of Tomie Ohtake and Huguette Caland through Gilles Deleuze's philosophy of painting, focusing on the concepts of haptic space, diagram, and chromatic modulation. It departs from the hypothesis that the production of sensation in painting does not depend exclusively on the violence of gesture or the instability of line, and may emerge, with equal force, from continuity and chromatic reverberation. The article first reconstructs the theoretical core sustaining this hypothesis, including the Deleuzian genealogy of haptic space, the distinction between diagram and modulation, and the rhythmic architecture of

sensation. Building on this framework, it analyzes four paintings by Tomie Ohtake and three paintings from Huguette Caland's *Bribes de corps* series, showing how, in both artists, color structures the pictorial space and dissolves the boundary between figure and ground, albeit through distinct procedures, chromatic amplitude in Ohtake and tonal restraint in Caland.

Keywords: Gilles Deleuze; haptic space; chromatic modulation; Tomie Ohtake; Huguette Caland.

1. INTRODUÇÃO

A relação entre pintura e representação constituiu, durante séculos, um dos fundamentos da tradição artística ocidental. A imagem pictórica foi compreendida, nesse período, como um meio de tornar visíveis objetos, narrativas e acontecimentos, vinculada aos princípios da mimese, às convenções perspectivistas e aos sistemas de reconhecimento que organizam a experiência visual. Mesmo diante das transformações promovidas pela arte moderna entre os séculos XIX e XX, a representação permaneceu como referência central para grande parte da produção artística, ainda que frequentemente submetida a processos de crítica, deslocamento ou reformulação.

É nesse contexto que a reflexão de Gilles Deleuze (1925-1995) sobre a pintura adquire relevância para o problema aqui investigado. Em *Francis Bacon: lógica da sensação* (Deleuze, 2011) e no seminário *Sobre a pintura* (Deleuze, 2025), o filósofo desloca o problema pictórico da representação para a sensação. Seu interesse não consiste em investigar o que a pintura representa, mas em compreender como ela atua diretamente sobre a percepção. A questão central deixa de ser a correspondência entre imagem e

mundo para concentrar-se nas operações pelas quais a pintura torna sensíveis determinadas intensidades e forças.

A não figuração poética contemporânea coloca, a partir desse deslocamento, um problema que a filosofia de Deleuze permite formular com precisão: como uma superfície pictórica pode produzir sensação quando renuncia tanto à representação mimética quanto à narrativa visual? A resposta que se elabora ao longo deste artigo parte de uma hipótese mais ampla, segundo a qual o abandono da representação figurativa não implica o desaparecimento da corporalidade, mas sua transformação. Aquilo que, na pintura de Francis Bacon, aparece concentrado na Figura e submetido à ação direta das forças tende, em parte significativa da não figuração poética contemporânea, a disseminar-se pela totalidade da superfície pictórica, manifestando-se através do gesto, da linha, da cor, do ritmo e das relações hápticas que organizam a percepção.

No conjunto de artistas contemporâneos que se inscrevem nessa problemática, é possível identificar ao menos duas vias distintas pelas quais essa disseminação se realiza. Em pintores nos quais a corporalidade se dissemina pela instabilidade do traço e pela inscrição de gestos que rompem os automatismos da figuração, a via é a do diagrama. Em Tomie Ohtake e em Huguette Caland, entretanto, a sensação não depende dessa violência gestual. Suas pinturas sustentam-se antes na continuidade e na reverberação da cor, o que exige um deslocamento do problema do diagrama para o da modulação cromática, e coloca a questão de como a cor, por si mesma, pode instaurar um espaço háptico e disseminar, por essa via, a corporalidade pela superfície pictórica, ainda que por procedimentos distintos em cada uma delas.

Este artigo propõe uma leitura desse problema centrada nas obras de Tomie Ohtake e Huguette Caland. A seção seguinte reconstrói o núcleo teórico que orienta essa leitura, a saber, os conceitos de Figural, diagrama, ritmo e espaço háptico, para em seguida estabelecer a distinção conceitual entre diagrama e modulação. A terceira seção expõe o procedimento metodológico adotado. A quarta seção analisa como, em quatro pinturas de Ohtake e em três pinturas da série *Bribes de corps*, de Caland, a modulação cromática dissolve a fronteira entre figura e fundo por procedimentos distintos, amplitude cromática em uma, contenção tonal na outra. Por fim, as considerações finais situam as duas artistas dentro de uma tipologia cromática da sensação, distinta da tipologia diagramática que caracteriza outros artistas do período.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. O Figural e a Crítica à Representação

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, Deleuze encontra na obra de Francis Bacon um dos problemas centrais da pintura moderna: como produzir sensação sem submeter a imagem à representação narrativa. A questão não se limita à singularidade da pintura baconiana, mas diz respeito à possibilidade de uma pintura capaz de agir diretamente sobre a percepção, sem depender prioritariamente do reconhecimento figurativo ou da interpretação simbólica. Nesse contexto, o conceito de Figura torna-se determinante: trata-se de uma forma isolada das exigências narrativas e submetida a processos de deformação, tensão e deslocamento que tornam visíveis forças normalmente invisíveis.

Para Deleuze, o pintor não inicia seu trabalho diante de uma superfície vazia. Antes mesmo do primeiro gesto, a tela já se encontra ocupada por imagens, convenções visuais e hábitos perceptivos que o filósofo denomina clichês, esquemas que tendem a reconduzir a pintura aos modelos do reconhecimento. A emergência do Figural não deve ser compreendida como uma rejeição da abstração moderna, cuja importância histórica na construção de alternativas à representação Deleuze reconhece plenamente. Contudo, em vez de conduzir a pintura para sistemas cada vez mais abstratos, o problema que interessa a esta pesquisa é o de uma pintura que preserve a presença material da sensação, fazendo da imagem um operador capaz de agir diretamente sobre a percepção, sem a mediação dos mecanismos convencionais de reconhecimento.

2.2. O Diagrama: Ruptura do Clichê

A produção desse regime pictórico depende daquilo que Deleuze denomina diagrama. Longe de corresponder a uma estrutura organizadora ou a um esquema compositivo prévio, o diagrama designa a introdução de marcas, acidentes e perturbações capazes de interromper os automatismos da representação. Manchas, borrões, raspagens, traços livres e intervenções aparentemente desordenadas funcionam como operações que desestabilizam as formas previamente constituídas, abrindo espaço para o surgimento de novas possibilidades pictóricas.

O diagrama não constitui o resultado final da pintura, mas um momento de crise e transformação. Sua função consiste em romper os clichês que ocupam previamente a tela e instaurar uma zona de indeterminação na qual a imagem deixa de obedecer aos modelos

habituais da representação. Essa desorganização provisória não é destrutiva, mas produtiva: ao explorar possibilidades ainda não estabilizadas, o diagrama faz com que aquilo que surge depois dele não seja uma imagem aleatória, mas uma organização visual construída a partir das forças liberadas nesse processo.

A ação conjunta do Figural e do diagrama produz ainda uma modificação profunda do próprio regime da visão, que será examinada na seção seguinte a partir do conceito de espaço háptico. Convém observar, antes disso, que essas reflexões, embora formuladas a partir da obra de Francis Bacon, não se restringem à pintura baconiana. Os problemas da sensação, da intensidade, da presença e da ação das forças sobre a matéria pictórica atravessam diferentes práticas da pintura contemporânea, inclusive aquelas em que a figura humana desaparece ou deixa de ocupar posição central. Contudo, quando a corporalidade já não se apresenta sob a forma de uma Figura reconhecível, torna-se necessário investigar de que maneira ela continua atuando na superfície pictórica.

2.3. O Espaço Háptico: Gênese e Reabertura Contemporânea

Deleuze recupera o conceito de háptico a partir da história da arte proposta por Alois Riegl (1858-1905). O termo deriva do verbo grego *aptô*, tocar, mas não designa uma relação extrínseca entre olho e mão, na qual a visão recorreria secundariamente à lembrança tátil. Designa, ao contrário, uma possibilidade própria do olhar, um modo de ver distinto do óptico, em que a própria vista assume uma função tátil sem deixar de ser vista. No espaço háptico, o olhar se mantém rente à superfície, e forma e fundo, por não se distribuírem em profundidade, coincidem sobre um mesmo plano de proximidade.

Em uma passagem do seminário, Deleuze descreve essa distinção nos seguintes termos:

O olho tátil não é um olho ajudado pelo tato, como quando verifico com minhas mãos algo que eu vi, quando, por exemplo, toco um rosto. É o olho como olho que se comporta como o tato. A página de Riegl ainda é ambígua. É só na segunda edição que ele dá a palavra. Ali, ele é forçado a criar uma palavra complicada para evitar o equívoco. Ele diz que há uma espécie de duas visões. Há uma visão ótica e há uma visão que ele chama de háptica. Ele toma emprestado a palavra aos gregos, haptō, que significa tato. Um tato do olho. O sentido háptico da visão seria um exercício da visão que não é mais um exercício ótico, isto é, de visão distanciada. Pelo contrário, a visão háptica é a visão próxima que capta a forma e o fundo no mesmo plano, igualmente próximos. (DELEUZE, 2025, p. 261)

Historicamente, esse regime cede lugar, na arte grega, a um espaço tátil-óptico, no qual a mão se converte em serva de um olho que organiza a profundidade por meio da perspectiva. É esse regime, fundado na distância e na separação entre observador e objeto, que sustentou a tradição representacional ocidental. A pintura moderna, contudo, não evolui linearmente do háptico ao óptico: ela reabre a possibilidade de um retorno do háptico por vias inteiramente novas. Quando a representação orgânica se desequilibra, esse desequilíbrio segue, segundo Deleuze, duas direções opostas, a exposição de um espaço puramente óptico, que corresponde ao código abstrato, ou a imposição de um espaço manual violento, que está na origem do

diagrama. O háptico contemporâneo não é, portanto, um regresso às origens egípcias do conceito, mas a reinvenção de uma vista próxima na qual forma e fundo voltam a pertencer a um mesmo plano, agora sem o contorno geométrico que antes garantia a essência da forma.

A via do diagrama possui, nessa genealogia, uma referência histórica precisa, recuperada por Deleuze da história da arte de Wilhelm Wörringer (1881-1965). Ao lado do espaço háptico egípcio e do espaço óptico grego, Wörringer identifica uma terceira possibilidade, à qual Deleuze recorre para compreender o expressionismo: a linha gótica ou setentrional, definida não pela oposição entre figurativo e abstrato, mas pela oposição entre orgânico e inorgânico. Trata-se de uma linha sem contorno, sem começo nem fim, que se perde em si mesma ou se volta sobre si em movimento periférico e turbilhonante, à qual Wörringer atribui "uma poderosa vida não orgânica" (Deleuze, 2011, p. 95). Diferentemente da abstração geométrica, que se define pela subtração da essência em relação à aparência, a linha gótica constitui uma abstração vital, atravessada por uma potência que excede as capacidades do organismo (Deleuze, 2025). É a essa genealogia que se filia o diagrama examinado na seção seguinte, distinta daquela via cromática que orientará, mais adiante, a leitura da pintura de Tomie Ohtake e de Huguette Caland.

2.4. Ritmo, Sístole e Diástole: A Arquitetura Sensível da Sensação

Além do Figural, do diagrama e do espaço háptico, Deleuze mobiliza um quarto conceito indispensável à compreensão da lógica da sensação: o ritmo. Na leitura deleuziana, o ritmo percorre o quadro como percorre uma composição musical, segundo o duplo

movimento da sístole, que aperta os corpos e conduz da estrutura à Figura, e da diástole, que os estende e dissipa, reconduzindo a Figura à estrutura. Cada movimento contém já o seu contrário, de modo que a pintura não se organiza por uma forma estável, mas pela coexistência tensa de contração e expansão.

Deleuze precisa ainda essa arquitetura ao distinguir três ordens crescentes de complexidade rítmica na pintura de Bacon. Na sensação simples, o ritmo permanece dependente de uma única Figura isolada, apresentando-se como a vibração que a percorre e a faz passar de um nível a outro. No acoplamento de sensações, quando duas Figuras entram em relação numa mesma tela, o ritmo já se desprende da Figura isolada e confronta níveis diversos, funcionando como ressonância entre elas. No tríptico, por fim, o ritmo adquire amplitude extraordinária e autonomia própria, fazendo nascer no espectador a impressão de tempo, pois "o ritmo ele mesmo tornado sensação, é ele que se torna Figura, segundo suas próprias direções separadas, o ativo, o passivo e o testemunho" (Deleuze, 2011, p. 133).

Essa progressão, da vibração confinada a uma Figura isolada até o ritmo que se torna ele próprio Figura na amplitude do tríptico, oferece um paralelo rigoroso para compreender de que modo a corporalidade pode subsistir na pintura mesmo quando nenhum corpo é representado: ela subsiste como ritmo. Aquilo que em Bacon se concentra na sístole e na diástole de uma Figura submetida às forças tende, na não figuração poética contemporânea, a distribuir-se pela totalidade do campo, como pulsação que atravessa a superfície inteira.

2.5. Da Figura à Disseminação da Corporalidade

A centralidade atribuída por Deleuze à Figura na pintura de Francis Bacon coloca um problema teórico importante para a leitura aqui proposta. Em vez de compreender a não figuração poética contemporânea como eliminação do corpo, propõe-se entendê-la como transformação de seu modo de presença. Enquanto em Bacon a dimensão corporal permanece concentrada na Figura, ainda que submetida a deformações intensivas, em parte significativa da produção não figurativa contemporânea ela deixa de apresentar-se como entidade visual delimitada para manifestar-se através das próprias operações da pintura.

Nessa perspectiva, gesto, ritmo, linha, modulação cromática, densidade material, textura, velocidade da pincelada e organização espacial deixam de funcionar apenas como recursos formais e passam a constituir modos de inscrição da presença corporal na superfície pictórica. O corpo já não aparece necessariamente como objeto representado. Sua presença manifesta-se na energia do gesto, na temporalidade inscrita no traço, na espessura da matéria, nas tensões cromáticas e nos ritmos que atravessam a composição. A dimensão corporal deixa de ocupar um lugar específico na imagem para tornar-se imanente ao próprio processo pictórico.

Essa hipótese permite compreender por que a lógica da sensação continua operando em contextos nos quais a figura humana não ocupa mais posição central. A experiência sensível permanece vinculada a uma dimensão corporal, ainda que essa corporalidade já não se apresente necessariamente sob a forma de uma Figura reconhecível: ela subsiste como ritmo, duração, pressão, velocidade, densidade ou modulação. É sob essa hipótese que as pinturas de Tomie Ohtake e de Huguette Caland serão examinadas mais adiante, quando se mostrará como a percepção háptica se mantém

rente à matéria e a sensação emerge da proximidade entre olhar, corpo e superfície, e não da identificação de uma forma situada à distância.

2.6. Diagrama e Modulação: Duas Vias da Sensação

Se o código óptico abstrato e o diagrama manual constituem as duas vias pelas quais o háptico contemporâneo se reabre, é necessário precisar em que consiste cada uma delas. O diagrama, tal como Deleuze o define, é o operador de catástrofe que introduz marcas, acidentes e perturbações capazes de romper os automatismos da representação, instaurando uma zona de indeterminação da qual emerge a Figura. A modulação cromática, por sua vez, não opera por ruptura súbita, mas por reconstrução gradual: é a partir das relações entre cores que se instaura uma ordem sensível já não dependente da representação. No seminário, Deleuze formula essa função da cor de modo direto: "a onda portadora é a luz ou a cor, a luz e a cor. Pintar é modular a luz, modular a cor" (Deleuze, 2025, p. 217). E acrescenta, precisando a relação entre modulação e diagrama, que "o diagrama é matriz de modulação. Ele é modulador, exatamente como o código é matriz de articulação" (Deleuze, 2025, p. 191).

Diagrama e modulação não são, assim, operações estranhas uma à outra, mas dois momentos de um mesmo processo analógico: o diagrama introduz a catástrofe que desorganiza o código óptico, e a modulação reconstrói, a partir das relações de cor, uma ordem sensível que prescinde da representação. Dessa articulação decorre uma consequência importante para a análise da pintura contemporânea: a intensidade não exige necessariamente a violência do gesto ou a instabilidade da linha. Ela pode emergir, com

igual potência, da continuidade, da lentidão e da reverberação da superfície cromática. É essa ampliação conceitual que permite incorporar plenamente à problemática da sensação pinturas como as de Tomie Ohtake, nas quais a corporalidade se manifesta menos pela inscrição do gesto do que pela modulação que dissolve a oposição entre figura e fundo e instaura uma espacialidade háptica. É preciso observar, contudo, que essa ampliação não dilui a especificidade das categorias. Wook-kyung Choi, cujo caso permanece fundamentalmente diagramático, encontra na cor apenas uma segunda camada de leitura: o conflito entre amplos campos de tons puros saturados e zonas de tons quebrados que atravessa sua pintura reforça a mesma instabilidade compositiva já examinada, agora também no nível cromático, sem que isso desloque Choi para a tipologia da modulação. Já em Huguette Caland, a modulação cromática opera como princípio compositivo primário, e não como camada secundária de um regime diagramático, o que justifica seu exame detido, ao lado do de Tomie Ohtake, nas seções seguintes.

Resta precisar como a modulação cromática se articula ao espaço háptico examinado na seção anterior. Se o háptico designa o regime perceptivo em que o olhar se mantém rente à superfície, é na cor que ele encontra sua realização mais própria. É por meio das relações cromáticas que figura e fundo passam a coincidir sobre um mesmo plano próximo. No espaço háptico, a cor não constrói volume nem profundidade perspectivista: ela mantém a percepção na proximidade da matéria, fazendo o olhar acompanhar as variações da superfície em vez de buscar um referente exterior.

3. METODOLOGIA

A pesquisa que sustenta este artigo é de natureza qualitativa e caráter teórico-interpretativo, fundamentada em revisão bibliográfica dos textos de Gilles Deleuze sobre pintura, notadamente Francis Bacon: lógica da sensação (2011) e o seminário Sobre a pintura (2025). O corpus analítico corresponde a quatro pinturas de Tomie Ohtake, todas intituladas Sem título e datadas respectivamente de 1960, 1961, 1966 e 1991, e a três pinturas da série Bribes de corps, de Huguette Caland, datadas de 1973 (duas obras) e 1975, examinadas como casos exemplares dentro de um corpus mais amplo de pesquisa doutoral dedicado à não figuração poética contemporânea.

A seleção dessas obras obedeceu a um critério de amplitude cronológica e de variação formal: as pinturas de Ohtake distribuem-se ao longo de mais de três décadas de sua trajetória e apresentam soluções cromáticas distintas entre si, da paleta quase monocromática de 1961 ao contraste saturado entre vermelho e negro de 1991, enquanto as pinturas de Caland documentam a radicalização progressiva de uma mesma pesquisa formal ao longo de pouco mais de dois anos, permitindo verificar se a hipótese da modulação cromática como via de disseminação da corporalidade se sustenta tanto na amplitude de uma trajetória extensa quanto na intensificação de uma investigação mais concentrada no tempo.

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1. A Cor Como Estrutura do Espaço Pictórico

Em Tomie Ohtake, a cor deixa de desempenhar uma função descritiva para assumir papel estruturante na própria constituição do espaço pictórico. Grandes campos cromáticos modulados por

curvas amplas e transições graduais produzem superfícies nas quais figura e fundo tendem a perder suas fronteiras estáveis. A pintura não se organiza pela representação de objetos nem pela construção de uma narrativa visual; estabelece, em vez disso, um regime perceptivo fundado na continuidade, na duração e na variação cromática. As tonalidades atravessam-se mutuamente e produzem zonas de continuidade nas quais a percepção já não se orienta por limites estáveis. A experiência temporal produzida por essa pintura não é a do acontecimento ou da narrativa, mas a da duração: a sensação emerge da capacidade da cor de instaurar um campo perceptivo contínuo, no qual espaço, matéria e corpo entram em relação direta, mantida na proximidade háptica em que os planos cromáticos são tomados numa vista próxima, e não dispostos sob uma figura situada à distância.

4.2. O Volume Curvo e a Corporeidade Velada



Figura 1. Tomie Ohtake, Sem título, 1960, 120 x 80 cm, Instituto Tomie Ohtake. Fonte: Google Arts & Culture, 2025. Acesso: https://artsandculture.google.com/asset/sem-t%C3%ADtulo-tomie-ohtake/ZAHdGaSlZlIw_w

Uma pintura de 1960, de dimensões medianas e paleta cromática contida, dominada por intensos amarelos-ocres e negros azulados, revela um gesto contínuo e envolvente que organiza a superfície como um campo de energia vital. A matéria pictórica, espessa em certas zonas, ganha textura tátil, quase orgânica, sugerindo um processo de decantação da cor, como se esta emergisse da tela em

camadas. As áreas mais densas contrastam com zonas de leve veladura, em que o fundo escuro parece pulsar por entre as camadas mais luminosas.

Formalmente, a composição estrutura-se a partir de um grande volume curvo, que ocupa a lateral direita da tela e se projeta para o centro como uma dobra, uma presença envolvente e enigmática. Essa forma, embora não se configure como figura identificável, evoca ressonâncias corporais, geológicas ou vegetais, ambiguidade deliberada que aponta para a abertura semântica característica da poética de Ohtake. A obra pode ser compreendida como expressão de uma corporeidade velada: a monumentalidade da forma curva, seu peso aparente e sua textura densa remetem ao corpo, não como objeto, mas como presença sensível, como interioridade expandida. Trata-se de um corpo sem contorno, que não se oferece à visibilidade, mas que se insinua na superfície como memória, como dobra do tempo. É nesse sentido que a pintura de Ohtake se aproxima da ideia de uma corporeidade abstrata, articulada não por representação, mas por energia, ritmo e intensidade, aspectos centrais à hipótese da disseminação examinada na seção anterior.

4.3. Ritmo e Expansão

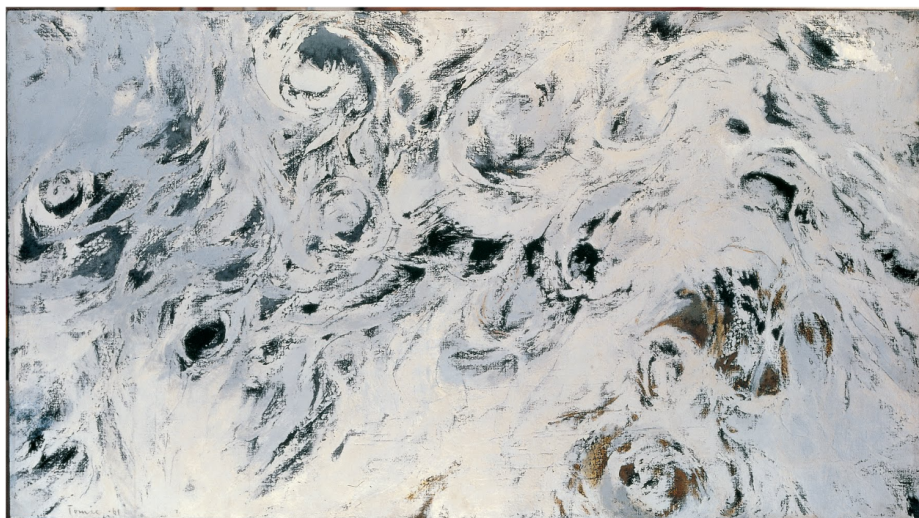


Figura 2. Tomie Ohtake, Sem título, 1961, 75 x 135 cm, Instituto Tomie Ohtake. Fonte: Google Arts & Culture, 2025. Acesso: https://artsandculture.google.com/asset/sem-t%C3%ADtulo-tomie-ohtake/HQHv2ZKk8M_FQ

Uma segunda pintura, de 1961, horizontal e de escala média, revela uma inflexão atmosférica na poética de Ohtake, em que o gesto pictórico se dilui numa superfície de intensidades rarefeitas e vórtices insinuantes. Predominam tons esbranquiçados, cinzas, negros esfumados e discretos traços ocres, numa composição inteiramente não figurativa, construída a partir de gestos circulares e curvilíneos que evocam uma dinâmica centrífuga e fluida, como se o plano pictórico tivesse sido atravessado por correntes de ar, água ou energia invisível.

A pintura opera, aqui, com uma lógica de ritmo e expansão. Não há centro compositivo evidente, mas uma distribuição orgânica das marcas pictóricas ao longo de toda a superfície. Os gestos são, ao mesmo tempo, firmes e difusos, demonstrando domínio técnico sobre a materialidade da tinta e sobre os efeitos de transparência e densidade. A paleta quase monocromática, deliberadamente contida, reforça o caráter meditativo da obra, convidando o olhar a vagar, a percorrer lentamente os trajetos do gesto, a perder-se nas camadas de cor e ausência. Os redemoinhos sugerem processos internos, pulsações vitais, respirações do mundo, e o branco

dominante não é vazio, mas denso, carregando em si a memória do gesto, o rastro da energia, a vibração do invisível. A pintura opera, assim, como metáfora da impermanência, na qual o movimento incessante e a ausência de contorno fixo evocam uma temporalidade expandida, não linear e não narrativa, o que confirma, num regime cromático quase monocromático, a mesma lógica de ritmo e modulação identificada na seção teórica.

4.4. A Cor Como Substância Poética

Uma terceira pintura, de 1966, composta quase integralmente por uma extensa mancha de cor púrpura, em gradações que oscilam entre o roxo profundo e o magenta vibrante, estrutura-se como uma presença vertical maciça, delimitada por contornos irregulares que parecem pulsar contra o campo branco da tela. A figura central não se apresenta como forma estável ou geométrica, mas como matéria viva: a superfície pictórica, rugosa e espessa, sugere acúmulo, sedimentação, tempo. A textura, visivelmente construída por camadas superpostas, confere uma dimensão quase tátil à imagem, instaurando uma corporeidade visual que transcende os limites da bidimensionalidade.



Figura 3. Tomie Ohtake, Sem título, 1966, 135 x 110 cm, Instituto Tomie Ohtake. Fonte: Google Arts & Culture, 2025. Acesso: <https://artsandculture.google.com/asset/sem-t%C3%ADtulo-tomie-ohtake/3AFJy2R8bTV0kA>

Do ponto de vista formal, a composição é rigorosa e contida. A centralidade do volume roxo, com seus contornos assimétricos e bordas vibrantes, estabelece uma tensão entre presença e ausência, densidade e respiro. Aqui, a cor não atua como atributo da forma, mas como substância poética em si: é a própria cor que constitui a imagem, que cria espessura, profundidade e tempo. A ausência de linhas definidoras ou formas reconhecíveis permite que a cor se converta em campo de afetação pura, confirmando que a sensação, também nesse caso, emerge inteiramente da modulação cromática, sem qualquer recurso ao acidente manual do diagrama.

4.5. Pulsação Entre Expansão e Contenção



Figura 4. Sem título, Tomie Ohtake, 1991, óleo sobre tela, 30 x 30 cm. Foto: Sergio Guerrini.

Acesso: <https://almeidaedale.com.br/artistas/tomie-ohtake/>

A obra Sem título (1991) permite observar com precisão a organização háptica da percepção que atravessa as demais pinturas examinadas. A composição é construída a partir de uma grande curva escura que atravessa a superfície e estabelece uma relação de tensão com o campo vermelho que ocupa a maior parte da tela. Em termos de regime cromático, o vermelho saturado funciona como um campo quente relativamente puro, sobre o qual a curva escura atua como um tom quebrado que ao mesmo tempo o contrai e o faz reverberar, de modo que a oposição entre os dois não delimita uma figura, mas instaura uma pulsação entre expansão e contenção.

Não há, nessa pintura, elementos figurativos nem referências espaciais capazes de orientar o olhar segundo uma lógica narrativa

ou representacional: a obra organiza-se inteiramente por relações cromáticas e direcionais. A curva não funciona como contorno de um objeto, mas como operador de movimento, conduzindo a percepção através da superfície e articulando diferentes zonas de intensidade. A força da obra reside justamente na economia de seus elementos: com poucos recursos formais, Ohtake produz uma experiência perceptiva complexa, fundada na relação entre expansão e contenção, continuidade e interrupção. A curva parece simultaneamente separar e conectar os campos cromáticos, impedindo que a composição se estabilize em uma distinção rígida entre figura e fundo.

4.6. A Arquitetura Rítmica da Modulação Cromática

A distinção entre sístole e diástole, apresentada na fundamentação teórica a partir da leitura deleuziana do ritmo em Bacon, oferece uma chave adicional para articular as quatro análises precedentes entre si. Na pintura de 1960, o movimento de sístole predomina: o grande volume curvo contrai a superfície em torno de uma dobra única, concentrando a intensidade numa forma que, embora não figurativa, condensa a composição. Na pintura de 1961, ocorre o movimento inverso, próprio da diástole: os gestos circulares se dispersam por toda a superfície, sem centro compositivo evidente, e a energia da obra se distribui, antes de se concentrar.

Na pintura de 1966, sístole e diástole coexistem numa mesma tensão: a mancha púrpura se contrai numa presença vertical maciça, mas suas bordas irregulares parecem pulsar contra o campo branco, expandindo-se e recolhendo-se ao mesmo tempo. Já na pintura de 1991, essa coexistência se torna explícita na própria descrição formal da obra, na qual a curva escura contrai o campo vermelho e o faz

reverberar, produzindo o que se descreveu como uma pulsação entre expansão e contenção. Essa recorrência permite afirmar que o ritmo, entendido como duplo movimento de contração e expansão, não é exclusivo da Figura isolada em Bacon, mas constitui também a arquitetura sensível da modulação cromática em Ohtake, confirmando, num registro inteiramente distinto do gestual, a hipótese de que a corporalidade subsiste como ritmo mesmo quando nenhuma figura é representada.

4.7. Huguette Caland: A Modulação Como Princípio Compositivo

Enquanto em Tomie Ohtake a modulação cromática se manifesta por grandes campos de cor e curvas amplas, em Huguette Caland ela opera numa escala de maior contenção, na qual pequenas variações tonais e o apagamento progressivo do gesto produzem o mesmo efeito de dissolução da fronteira entre figura e fundo. A série *Bribes de corps*, iniciada em 1973, oferece o material mais consistente para essa comparação, examinada nas três subseções seguintes.

4.8. Bribes de Corps (Avec Salah Stétié), 1973: A Curva Como Dobra Visual

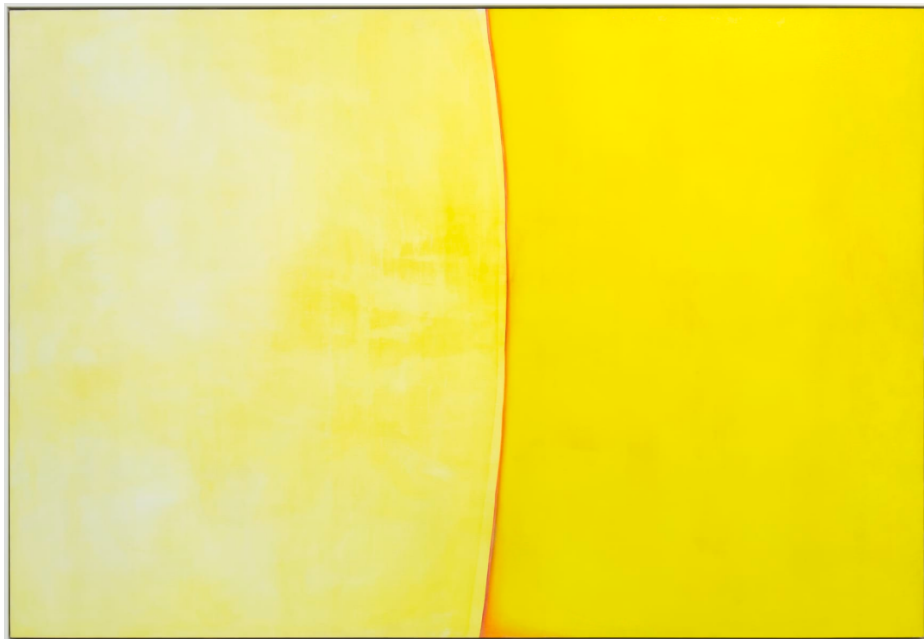


Figura 5. Huguette Caland, *Bribes de corps (avec Salah Stétié)*, óleo sobre tela, 1973, 135 x 220 cm, The Estate of Huguette Caland and Mennour. Fonte: Art Basel, 2025.

Acesso: <https://www.artbasel.com/stories/huguette-caland-lebanese-madrid-museo-reina-sofia?lang=fr>

Em *Bribes de corps (avec Salah Stétié)* (1973), a composição organiza-se a partir de dois grandes planos cromáticos contíguos, um amarelo-limão esmaecido à esquerda e um amarelo-solar saturado à direita, separados por uma curva vertical sutil, de traço alaranjado, que tangencia ambas as áreas e as torna ao mesmo tempo distintas e interdependentes. O gesto pictórico não se apresenta aqui como impulso explosivo, mas como gesto condensado e meticuloso, inscrito no tempo prolongado do fazer. A curva que separa os dois campos não delimita um contorno rígido; funciona antes como dobra visual, e não como fronteira entre figura e fundo.

4.9. Bribes de Corps (Pink Feeling Blue), 1973: A Cor Que Modula Sem Representar



Figura 6. Huguette Caland, *Bribes de corps (Pink Feeling Blue)*, óleo sobre tela, 1973, The Estate of Huguette Caland and Mennour.

Fonte: Art Basel, 2025.

Acesso: <https://www.artbasel.com/stories/huguette-caland-lebanese-madrid-museo-reina-sofia?lang=fr>

Em *Bribes de corps (Pink Feeling Blue)* (1973), um campo cromático contínuo em tons de rosa é atravessado por delicadas linhas azul-violeta que se interceptam no centro da tela, sugerindo, sem nunca figurar, um corpo implícito, volume, temperatura, pulso. A curva não limita nem define uma imagem; atravessa o campo e organiza uma experiência antes perceptiva do que representacional. Caland, aqui, não representa: ela modula.

4.10. Bribes de Corps (Blanc de Blanc), 1975: A Modulação Rarefeita



Figura 7. Huguet Caland, Bribes de corps (Blanc de blanc), óleo sobre tela, 1975, 200,3 x 202,9 x 3,2 cm, The Estate of Huguet Caland and Mennour. Fonte: Daily Art Fair, 2025.

Acesso: <https://dailyartfair.com/artist/huguet-caland>

Em Bribes de corps (Blanc de blanc) (1975), a economia formal se radicaliza. Um campo quadrado em cinza-claríssimo, quase translúcido, é desestabilizado apenas por uma borda escurecida e por uma leve ondulação na base, sem recorrer a qualquer figura ou contorno definido. A modulação atinge aqui seu grau mais rarefeito: a cor não descreve nem sugere um corpo, mas mantém, na sutileza de suas variações tonais, uma tensão perceptiva equivalente àquela obtida por Ohtake através de campos cromáticos muito mais amplos e saturados.

4.11. O Espaço Háptico em Bribes de Corps

À semelhança do que se observou em Ohtake, a distinção entre sístole e diástole permite precisar a organização interna das três pinturas de Caland. Em *Bribes de corps (avec Salah Stétié)* (1973), predomina o movimento de diástole: os dois grandes campos amarelos se estendem lateralmente pela tela, e a curva que os separa não os contrai, apenas os toca, mantendo-os em distensão recíproca. Em *Bribes de corps (Pink Feeling Blue)* (1973), ocorre o movimento inverso: as linhas azul-violeta convergem para um único ponto no centro da composição, operando uma sístole que condensa a energia cromática numa zona precisa, ainda que sem jamais fechá-la em contorno. Em *Bribes de corps (Blanc de blanc)* (1975), sístole e diástole quase se anulam: a extrema rarefação cromática aproxima a obra de um grau zero do ritmo, no qual a pulsação, sem desaparecer, se torna quase imperceptível. Essa gradação, da distensão ampla à rarefação quase muda, mostra que a arquitetura rítmica de sístole e diástole opera na série *Bribes de corps* com a mesma consistência verificada em Ohtake, ainda que numa escala de intensidade muito mais contida.

O ponto de convergência mais explícito entre as duas poéticas está em *Bribes de corps* (1973), que se situa no âmbito do espaço háptico examinado na fundamentação teórica. Nessa obra, linhas sinuosas e campos cromáticos não delimitam claramente os contornos de um corpo, mas produzem uma zona de continuidade em que corpo, espaço e matéria pictórica se tornam indissociáveis, e a pintura permanece inteiramente rente à superfície, recusando qualquer organização espacial fundada na distância ou na ilusão de profundidade. Do ponto de vista do regime cromático, a obra opera com um campo quente saturado e poucos tons, no qual a modulação é mínima e o estreito intervalo claro entre as formas funciona menos como contorno do que como respiração háptica da

superfície. Ao recusar o regime óptico da distância, a obra exige ser apreendida naquilo que Deleuze (2011) descreve como uma vista próxima, tátil ou háptica, na qual o plano colorido não se dispõe sob uma figura distante, mas se oferece à percepção numa proximidade imediata.

Essa comparação permite precisar um aspecto que a análise de Ohtake, isoladamente, não tornava tão evidente: a modulação cromática não exige uma escala determinada nem um grau fixo de saturação para produzir sensação. Em Ohtake, a via cromática se realiza por amplitude, grandes campos, curvas largas, contrastes saturados; em Caland, ela se realiza por contenção, pequenas variações tonais, apagamento quase completo do gesto. Ambas, no entanto, dissolvem a fronteira entre figura e fundo sem recorrer ao acidente manual do diagrama, confirmando que a tipologia cromática da sensação comporta, em si mesma, uma pluralidade de procedimentos.

4.12. A Via Cromática da Sensação

As sete pinturas examinadas, quatro de Tomie Ohtake e três de Huguette Caland, permitem afirmar que a sensação, em ambas as poéticas, se produz por uma via distinta daquela do diagrama examinado na fundamentação teórica: não pela inscrição de um acidente manual que rompe o código óptico, mas pela modulação contínua das relações cromáticas, que já não depende de nenhuma ruptura súbita para dissolver a fronteira entre figura e fundo. Em todos os casos, a corporalidade não se concentra numa figura reconhecível, mas se dissemina pela superfície através da cor, da textura e do ritmo compositivo, confirmando, num registro cromático, a hipótese geral de que a corporalidade não desaparece

com a não figuração, mas transforma seu modo de presença. A comparação entre as duas artistas mostra ainda que essa via cromática não constitui um procedimento único: em Ohtake, ela se realiza pela amplitude e pela saturação; em Caland, pela contenção e pela rarefação tonal. É nesse sentido que as pinturas de Ohtake e de Caland realizam, cada uma a seu modo, a hipótese de que o espaço háptico encontra na cor uma de suas realizações mais próprias.

Vale notar, por fim, que as sete pinturas examinadas, por não constituírem trípticos nem colocarem duas Figuras em relação numa mesma tela, correspondem ao primeiro grau de complexidade rítmica distinguido na fundamentação teórica, o da sensação simples, no qual o ritmo permanece vinculado a uma única superfície e ainda não se desprende dela como ressonância entre Figuras ou como amplitude autônoma de um conjunto. É precisamente nesse grau mais elementar que a modulação cromática revela sua eficácia: mesmo sem a amplificação rítmica que o acoplamento de sensações ou o tríptico proporcionariam, a cor sozinha já basta para instaurar a pulsação sensível que dissemina a corporalidade pela superfície.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura deleuziana da pintura de Tomie Ohtake e Huguette Caland permite sustentar que a produção de sensação não depende de um único regime pictórico. Ao lado da via diagramática, fundada na violência do gesto e na instabilidade da linha, subsiste uma via cromática, na qual a intensidade emerge da continuidade e da reverberação da cor. As sete pinturas examinadas, de 1960 a 1975, confirmam que a obra das duas artistas constitui um caso

privilegiado dessa segunda via: nelas, a cor assume função estruturante do espaço pictórico, dissolve a fronteira entre figura e fundo e instaura uma espacialidade háptica sem recorrer ao acidente manual que caracteriza o diagrama, ainda que por procedimentos formais distintos, a amplitude cromática de Ohtake e a contenção tonal de Caland.

Esse resultado reforça a hipótese de que o espaço háptico, tal como reelaborado por Deleuze a partir de Riegl, encontra na cor uma de suas realizações mais próprias, distinta daquela realizada pelo diagrama. Situar Tomie Ohtake e Huguette Caland dentro dessa tipologia cromática da sensação, em contraste com o caso fundamentalmente diagramático de Wook-kyung Choi e com a tipologia diagramática de outros pintores contemporâneos, permite compreender a pluralidade de vias pelas quais a não figuração poética contemporânea realiza a emancipação da pintura em relação à função mimética.

Essa pluralidade de vias tem ainda uma implicação mais ampla para a compreensão da não figuração poética contemporânea: o abandono da representação mimética não elimina a dimensão corporal da pintura, apenas transforma seus modos de manifestação. Em Ohtake e em Caland, essa transformação ocorre inteiramente no registro da cor e da modulação, sem qualquer recurso à violência do gesto ou ao acidente manual, ainda que uma a realize pela amplitude e a outra pela contenção. A pintura afirma, por essa via, em ambos os casos, sua autonomia em relação à função mimética, ao mesmo tempo em que preserva, na própria organização cromática da superfície, uma dimensão sensível e corporal que a representação figurativa já não era capaz de sustentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALAND, Huguette. Bribes de corps (avec Salah Stétié). 1973. Óleo sobre tela, 135 x 220 cm. The Estate of Huguette Caland and Mennour. Disponível em: <https://www.artbasel.com/stories/huguette-caland-lebanese-madrid-museo-reina-sofia?lang=fr>. Acesso em: 02 set. 2026.

CALAND, Huguette. Bribes de corps (Blanc de blanc). 1975. Óleo sobre tela, 200,3 x 202,9 x 3,2 cm. The Estate of Huguette Caland and Mennour. Disponível em: <https://dailyartfair.com/artist/huguette-caland>. Acesso em: 02 set. 2026.

CALAND, Huguette. Bribes de corps (Pink Feeling Blue). 1973. Óleo sobre tela. The Estate of Huguette Caland and Mennour. Disponível em: <https://www.artbasel.com/stories/huguette-caland-lebanese-madrid-museo-reina-sofia?lang=fr>. Acesso em: 02 set. 2026.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles. Sobre a pintura. São Paulo: n-1 edições, 2025.

OHTAKE, Tomie. Sem título. 1960. 120 x 80 cm. Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/sem-t%C3%ADtulo-tomie-ohtake/ZAHdGaSiZIlw_w. Acesso em: 02 set. 2026.

OHTAKE, Tomie. Sem título. 1961. 75 x 135 cm. Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/sem-t%C3%ADtulo-tomie-ohtake/HQHv2ZKk8M_FQ. Acesso em: 02 set. 2026.

OHTAKE, Tomie. Sem título. 1966. 135 x 110 cm. Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/sem-t%C3%ADtulo-tomie-ohtake/3AFJy2R8bTV0kA>. Acesso em: 02 set. 2026.

OHTAKE, Tomie. Sem título. 1991. Óleo sobre tela, 30 x 30 cm. Fotografia de Sergio Guerrini. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/artistas/tomie-ohtake/>. Acesso em: 02 set. 2026.

¹ Doutoranda e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com pesquisa em Filosofia da Arte e Estética. Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e tecnóloga em Produção Audiovisual pelo Centro Universitário do Triângulo (UNITRI). Atuo como editora de materiais didáticos impressos e digitais e como professora de Arte.