

Yusuke Ohnuma: el hombre Kabuki^{*a}

Leopoldo Tillería Aqueveque^{**}



Recepción: 28 de abril de 2025
Aprobación: 7 de julio de 2025

Resumen. Tillería Aqueveque, Leopoldo. *Yusuke Ohnuma: el hombre Kabuki*. En este artículo quiero poner a prueba, desde la filosofía del arte, la hipótesis de que una parte de la obra del artista visual japonés contemporáneo Yusuke Ohnuma puede ser interpretada perfectamente desde la teoría del erotismo, a partir de los desarrollos de Georges Bataille, Jean Baudrillard y Pablo Oyarzún. El fundamento teórico-metodológico es la hermenéutica de Paul Ricœur y el método de caso único. Las conclusiones más relevantes indican que, en el caso de las dos obras escogidas, lo que se halla, por una parte, es la “expresión pictórica de una sensualidad animal y fluorescente”, y, por otra, un conjunto de metáforas de raíz. Dentro de éstas, las siguientes resultan ser las más decisivas: 1. La mezcla del acrílico y de colores flúor es la piedra filosofal de una prodigiosa estética de la

^{*} El Kabuki es una forma de teatro tradicional del Japón surgido en la época Edo, al principio del siglo XVII. Originalmente, en las obras de teatro Kabuki actuaban hombres y mujeres, pero más tarde quedó limitado a los actores masculinos. Los actores masculinos especializados en papeles femeninos se llaman onnagata. El teatro Kabuki aborda acontecimientos históricos y conflictos morales en las relaciones amorosas. Los actores hablan con voz monótona, acompañados de instrumentos tradicionales. La escena de Kabuki cuenta con varios dispositivos, como escenas giratorias y trampillas a través de las cuales los actores pueden aparecer y desaparecer, y una pasarela (hanamichi) que se prolonga hasta donde se encuentra el público. Las principales características del teatro Kabuki son la música, la indumentaria, los dispositivos y accesorios escénicos, así como un repertorio específico, un discurso y ciertos estilos de actuación. El keshō, un maquillaje particular, es un elemento de estilo fácilmente reconocible, incluso por los que no son expertos en esta forma de arte. Umemura Yutaka, *El teatro Kabuki*, UNESCO, s/a, <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatrokabukiooi63> Consultado 3/VII/2025.

^a Agradezco a Yusuke Ohnuma por su extrema caballerosidad y gentileza, muestra patente de su cultura, y por su talento pictórico lleno de colores, formas y encriptaciones estéticas, como al propio teatro Kabuki.

^{**} Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Académico e investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO). leopoldotilleria@gmail.com

sensualidad. 2. Las modelos desnudas de Yusuke Ohnuma se revelan como una expresión secreta o codificada del teatro tradicional Kabuki.

Palabras clave: erotismo, fluorescencia, metáfora, sensualidad, teatro Kabuki, Yusuke Ohnuma.

Abstract. Tillería Aqueveque, Leopoldo. *Yusuke Ohnuma: The Kabuki Man*. In this article I set out to apply the philosophy of art to test the hypothesis that part of the contemporary Japanese visual artist Yasuke Ohnuma's work can be interpreted perfectly from the theory of eroticism, based on the developments made by Georges Bataille, Jean Baudrillard and Pablo Oyarzún. The theoretical-methodological foundation is Paul Ricoeur's hermeneutics and the unique case method. The most relevant conclusions are that the two works chosen for discussion offer, on the one hand, the "pictorial expression of a fluorescent, animal sensuality" and, on the other, a set of root metaphors. Of these, the following prove to be the most decisive: 1. The blending of acrylics and fluorescent colors is the philosopher's stone of a prodigious aesthetics of sensuality. 2. Yasuke Ohnuma's nude models turn out to be a secret or encoded expression of traditional Kabuki theater.

Key words: eroticism, fluorescence, metaphor, sensuality, Kabuki theater, Yusuke Ohnuma.

Introducción

No le ha ido bien al erotismo en el contexto del arte de la post-posmodernidad. Si hubiera que jugar a hacer las siempre odiosas comparaciones, diríamos que el erotismo ha estado a sus anchas sobre todo en el apogeo de Roma, en la explosión de la *Belle Époque* europea y, por poner coto a una enumeración que no resulta tan trascendente, en el advenimiento del movimiento *hippie* y toda la iconografía, farándula y químicos que sacó el mejor partido de las consignas cruzadas de amor y paz.

No sin una cuota de humor, Petronio, en su conocido *Satiricón*, relata una escena típica del amor mancebo, en la que se entremezclan, por así decir, los intereses de Eros y Marte:

Sobrecogido por el espanto, di un grito y me arrojé sobre el cuerpo de Gitón, apoderándome del arma para sufrir la misma suerte. Pero el travieso mancebo no se había hecho daño alguno, ni me lo hice yo tampoco: aquella navaja no tenía filo y era de las que dan a los aprendices de barbero para que adquieran facilidad en el manejo. Por eso no había hecho caso el criado de cuya bolsa había cogido Gitón el arma, y Eumolpo presencié impávido aquel simulacro de tragedia.¹

Este ejemplo, sin embargo, sólo es eso, un caso ilustrado de una de las tantas modalidades que ha ido adoptando el erotismo a lo largo del relato del mito y de la historia de la humanidad. Y de eso trata este trabajo: de cómo la filosofía del arte actual es capaz de administrar con un grado importante de razonamiento, aunque también necesariamente de intuición, una reflexión que se apoye en una cierta producción estética suspendida en un horizonte erótico planetario.

1. Petronio, *El Satiricón*, Edicomunicación, Barcelona, 1994, p. 125.

El sujeto de nuestra investigación es el artista visual japonés Yusuke Ohnuma,² quien de la mano del *pop art*³ propone la construcción de un arte lleno de formas lumínicas y colores vivos, que describen una suerte de ritual de cuerpos desnudos o semidesnudos, de paisajes naturales (que alternan el verde del entorno con otras tonalidades como el rosa, el rojo vino y el celeste), de otros paisajes artificiales y de lo que por ahora llamaremos objetos de una mesa de químicos, de adornos o de dulces y entremeses.

De modo que nos centraremos en la obra actual de Yusuke Ohnuma, concretamente en dos de sus piezas que a simple vista guardan una relación intrínseca con lo que sería una inobjetable representación pictórico-erótica. Son numerosos los casos de artistas en la historia de la pintura que han considerado la expresión de lo erótico como una cuestión relevante. Para no dar una larga lista que agote al lector, nombraremos sólo a algunos de ellos: Toulouse-Lautrec, Amedeo

2. Yusuke Ohnuma (1983) vive en Tokio. Es pintor y crea cuadros que expresan su propia interpretación del “mundo real moderno”, convirtiendo el tema en piezas de color puro y armonizándolas en la pantalla. Comenzó su carrera en 2008 y sigue trabajando en el diseño de envases, fondos para escenarios y otros proyectos, además de vender sus pinturas. También realiza exposiciones periódicas en Tokio. A su entender, hoy tenemos que producir desnudos mientras padecemos miedo de los sistemas automáticos de detección de IA, como la resistencia que vive silenciosamente bajo tierra, asustada de los “Terminators” enviados por Skynet. “Seguiré resistiendo en el futuro, aspirando a ser el John Connor del mundo rakugo. Pero en realidad, me parezco más a un perezoso que a John Connor, porque estoy muerto de miedo y hago trampas con colores y formas deslumbrantes”. Tricera Art, *Yusuke Ohnuma*, s/a, <https://www.tricera.net/artwork/art-prints-and-multiples/id81050960125> Consultado 3/VII/2025. Minas de colores psicodélicos, mesas de café con iluminación sospechosa, internet, revistas, películas, etcétera. Diversas imágenes que perduran en nuestra vida cotidiana se transforman en iconos excéntricos gracias a la mano del pintor. A veces se inspira en manchas antiguas de paredes o en el canto de las ballenas para crear imágenes de noticias, por no mencionar los temas más convencionales de paisajes, figuras y bodegones. Tras unos diez años de estudio, ha desarrollado un estilo expresivo que integra y simplifica el uso de la luz y la sombra de la pintura figurativa occidental anterior al siglo XIX, con los contornos de la pintura a tinta oriental y el *ukiyo-e*. *Idem*.
3. El arte pop surgió como movimiento artístico durante la década de los cincuenta en Estados Unidos y Gran Bretaña, y alcanzó su apogeo en la década de los sesenta. El movimiento se inspiró en la cultura popular y comercial del mundo occidental, y comenzó como una rebelión contra las formas tradicionales de arte. Los artistas pop consideraban que el arte exhibido en museos no representaba el mundo real, por lo que buscaron inspiración en la cultura de masas contemporánea. En su apogeo, el arte pop fue a menudo tildado de “antiarte” por negarse a acatar los estándares del arte contemporáneo de la época. El artista Richard Hamilton enumeró previamente las “características del arte pop”. Desglosó su significado en términos simples: popular (diseñado para un público masivo), transitorio (solución a corto plazo), prescindible (fácilmente olvidado), de bajo costo, producido en masa, joven (dirigido a la juventud), ingenioso, sexy, efectista, glamoroso y gran negocio. Rise Art, What is Pop Art? A Guide to the Pop Art Movement, s/a, <https://www.riseart.com/guide/2352/guide-to-pop-art> Consultado 3/VII/2025.

Modigliani, Rembrandt, François Boucher, John Kacere, Jenny Saville, Roberto Ferri, Egon Schiele y Marlene Dumas.

Para este cometido, recurriremos a la hermenéutica filosófica de Paul Ricoeur y a su teoría de la metáfora que nos prepara para identificar y sugerir algunas de ellas al final de nuestro trabajo. Nuestra hipótesis quedaría como sigue: *parte de la obra pictórica del artista visual japonés contemporáneo Yusuke Ohnuma puede interpretarse perfectamente desde la teoría del erotismo, particularmente a partir de los desarrollos de Georges Bataille, Jean Baudrillard y Pablo Oyarzún.*

Obviamente, proponer una hipótesis de esta naturaleza supone un sesgo evidente de parte del investigador. Sin embargo, hay que aclarar que el fundamento de esta determinación no es ni aleatorio ni accidental. Todo lo contrario, es un ejercicio de demarcación de géneros y estilo, en el sentido de formular una pregunta y pesquisar una respuesta — acá, en la relación de arte y erotismo— que sólo puede provenir del imaginario oriental o, inclusive, desde la propia visión del mundo de Ohnuma. Eso, de suyo, ya apunta a descolonizar el ejercicio hermenéutico que cruza la recepción y fabulación del arte del japonés.

En cuanto a la organización del escrito, luego de la introducción, se presenta un breve marco teórico y metodológico, para enseguida desarrollar la hermenéutica de las obras elegidas, las conclusiones.

Fundamento teórico y metodológico

La explicación de la relación entre el arte de Ohnuma y el erotismo exige la búsqueda de un fundamento teórico que pueda satisfacer la posible relación entre el arte del japonés y dicho erotismo, traducido esto en la ligazón entre el *pop art* y una determinada manifestación erótica (lúdica, metafísica, sagrada, animal, porno, etcétera).

Hemos elegido —tal como reza la hipótesis— lo que podríamos llamar la “teoría” del erotismo del antropólogo francés Georges Bataille, condensada precisamente en su obra *El erotismo*.⁴ Como una forma de ordenar los conceptos de Bataille enunciaremos los cuatro que parecen ser los esenciales y que mejor encajan con nuestra hipótesis. Parejamente, seleccionamos una tesis de Baudrillard⁵ sobre la relación entre obscenidad y porno, y otra observación, esta vez del filósofo Oyarzún,⁶ sobre la perversión en Diógenes de Sínope. También incluiremos una definición robusta de lo que vamos a entender por filosofía del arte.

1º. El erotismo y la religión se nos cierran en la medida en que no los fijamos resueltamente en el plano de la experiencia interior. Si cedemos a la prohibición, los situamos en el ámbito de los objetos, los que conocemos desde fuera. Esta prohibición, observada de un modo distinto al del pavor, no tiene ya el contrapunto del deseo, el cual parece ser su sentido más profundo. Mas el rechazo del objeto perturbador, así como de la propia perturbación, resultó necesario para la claridad —que nada perturbaba— del mundo de la actividad, en definitiva, del mundo de la ciencia.⁷

2º. Lo que de entrada es perceptible en el erotismo es cómo titubea, a causa de un desorden pletórico, el expresivo orden de una realidad parsimoniosa y cerrada. En la vida humana, la violencia sexual abre una herida, una cesura sensual. No es habitual que esa herida vuelva a cerrarse por sí misma, así, es necesario que nosotros la cerremos. De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del fallecimiento, y, de otro lado, el desfallecimiento, a condición de que deje tiempo para ello, precipita la voluptuosidad.⁸

4. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000.

5. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2000.

6. Pablo Oyarzún, *El dedo de Diógenes*, Dolmen, Santiago de Chile, 1996.

7. Georges Bataille, *El erotismo*, pp. 41-42.

8. *Ibidem*, pp. 110-111.

3º. El valor erótico de las formas femeninas está vinculado a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso material de los miembros: cuanto más irreales son las formas, menos claramente están sujetas a la verdad animal del cuerpo humano y mejor responden a la imagen sumamente extendida de la mujer deseable. El instinto desata en nosotros el deseo de esas partes animales. La belleza negadora de la animalidad, que despierta ese deseo, lleva, en su exasperación, a la exaltación precisamente de aquellas partes.⁹

4º. La obscenidad en la ordenación de las imágenes clave de la actividad sexual terminó de ahondar el abismo que separa el misticismo religioso del erotismo. Esta oquedad es la que hace que la oposición entre el amor divino y el amor carnal sea tan profunda. Es la razón por la que la semejanza que, en último término, asocia los extravíos de la obscenidad y las efusiones más santas, escandalice del modo en que lo hace.¹⁰

5º. El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal. El voyeurismo del porno no es un voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y de su pérdida, un vértigo de pérdida de la escena y de irrupción de lo obsceno. Sin embargo, la obscenidad no es el porno. La obscenidad tradicional aún tiene un contenido sexual de transgresión, de provocación, de perversión.¹¹

6º. A propósito de obscenidad y erotismo, el filósofo chileno Pablo Oyarzún describe con toda lucidez una práctica que no vamos a calificar de recurrente (no lo sabemos), pero al menos sí de conocida en Diógenes el Perro, según la cual el deseo onanístico se revela como *physis*. El deseo podría ser el quiebre virtual de la *physis* humana porque

9. *Ibidem*, p. 149.

10. *Ibidem*, p. 250.

11. *Ibidem*, pp. 33-34.

está amenazado de ser pervertido, pero de ningún modo es condenable en sí mismo. Se pervierte cuando es interiorizado bajo la imposición del *nómos*, pero puede ser devuelto —desde esta interiorización *nómica*— a su espacio natural, “físico” y exterior, por la *parresía*, la *anaídeia* y la *adiaphoría*. Mas con un cierto límite: “Masturbándose (*kheirourgôn*) una vez en el ágora, dijo: ‘¡Ojalá se pasara también el hambre frotándose el vientre!’”.¹² El apetito sexual puede ser autosatisfecho, mas no el hambre: éste aparece como el punto de giro y conversión posible de la *physis* en *nómos*; es por ello mismo que el motivo de la comida posee la importancia decisiva que le hemos reconocido, y que la tiene también, críticamente, el motivo de lo indigesto. Trance de giro y conversión, decimos: “Llamaba al vientre Caribdis de la vida”.¹³

7º. Schelling define filosofía del arte como aquella ciencia del arte que representa en lo ideal lo *real* que está en el arte. Para el filósofo romántico, en la filosofía del arte no se construye el arte como arte, es decir, como particular, sino que se construye el universo en la figura del arte; de tal manera que la filosofía del arte vendría a ser la ciencia del todo en la forma o potencia del arte. Únicamente así podríamos elevarnos con esta ciencia al terreno de una ciencia absoluta del arte. En otras palabras, la filosofía del arte sería la representación del universo en la forma del arte. Hay, sin embargo, algo todavía más esencial en el concepto de filosofía del arte del alemán, más precisamente en su observación sobre lo particular o la forma del arte. Por la relevancia conceptual, citaremos brevemente a Schelling:

Partimos de la construcción del arte como representación *real* de lo absoluto. Ésta no podía ser real sin representar lo absoluto mediante cosas individuales y finitas. Hicimos la síntesis de lo absoluto con

12. Pablo Oyarzún, *El dedo de Diógenes*, p. 359.

13. *Idem*. Según la mitología griega, Caribdis era un horrible monstruo marino femenino nacido de la unión entre Poseidón y Gea, que tragaba enormes cantidades de agua tres veces al día y las devolvía otras tantas veces, adoptando así la forma de un remolino que succionaba todo lo que había a su alcance. La analogía que nos da el Perro, a través de Oyarzún, es muy elocuente.

la limitación; de ella nos surgió el mundo de ideas del arte, pero también éste vuelve a ser, con relación a la representación, sólo la materia o lo general, a lo que se opone la forma o lo particular.¹⁴

Como bien acota Griffero, sólo el arte puede mostrar, de manera concreta, la armonía prestablecida entre libertad y naturaleza, hasta ahora presentadas sólo separadamente por la historia; en otras palabras, poner en obra de manera extraconceptual y unitaria aquello que existe separadamente en el fenómeno de la libertad y en la intuición del objeto natural.¹⁵ O, en términos psicológicos: la identidad de lo consciente y de lo inconsciente en el yo, pero sobre todo la conciencia de esta identidad.

Metodológicamente, se recurrió al método de caso único,¹⁶ correspondiendo éste al artista japonés contemporáneo Yusuke Ohnuma. La muestra consistió en dos de sus obras, seleccionadas mediante un muestreo teórico: *Blue Nude*, un acrílico sobre papel de 2023, y *Bed*, también un acrílico sobre papel de 2025.¹⁷ De acuerdo con Bent Flyvbjerg, se estimó además que las dos obras elegidas constituían un caso paradigmático, es decir, un caso que teóricamente permitiría desarrollar al menos una metáfora referente al ámbito de interés del estudio.¹⁸

Por otra parte, hemos querido seguir la hermenéutica filosófica de Ricoeur y buscar en ella la idea que nos permita entender adecuadamente la eventual relación entre explicación (de la obra y el lenguaje pictórico de Ohnuma) y comprensión del espectador: “Así, la comprensión y la explicación tienden a traslaparse y a invadirse una a otra. Sin embargo, haré la conjetura de que, en la explicación, nosotros ex-PLICAMOS o

14. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 459.

15. Tonino Griffero, “¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera ‘estética’ de Schelling” en Vattimo, Gianni (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 129–151.

16. Robert E. Stake, *Investigación con estudio de casos*, Morata, Madrid, 2007.

17. El artista visual japonés Yusuke Ohnuma ha autorizado gentilmente por escrito, vía Instagram y en contacto directo con la revista *Xipe totek*, el uso en este artículo de las dos obras incluidas: *Blue Nude* y *Bed*.

18. Bent Flyvbjerg, “Five Misunderstandings About Case-Study Research” en *Qualitative Inquiry*, Sage Publishing, Thousand Oaks, Estados Unidos, vol. 12, Nº 2, pp. 219–245.

desplegamos la gama de proposiciones y sentidos, mientras que, en la comprensión, entendemos o captamos como una totalidad la cadena de sentidos parciales en un solo acto de síntesis”.¹⁹

Según la teoría hermenéutica de Ricœur, la función del texto poético [o imagen *poiética*], aunque no exclusiva de esta modalidad, sino como parte de la función de “distanciamiento” que cumple cualquier texto, es ayudar al lector a tematizar su propia vida, pues posee en sí un poder mimético que permite reelaborar el actuar humano. El texto o imagen *poiética* realiza una imitación creadora de la realidad que a la vez inventa (innovación semántica) y descubre (función heurística); éstas serían las bases del poder de refiguración que tienen las obras en su constante producción de sentido y revelación del ser.²⁰

A la vez, la idea de metáfora del francés se escapa estética y metafísicamente del tropo clásico como significación sustitutiva de la palabra original. Subraya Ricœur:

Una metáfora, en efecto, llama a otra y cada una permanece viva al conservar su poder para evocar a toda la red. Así, dentro de la tradición hebrea, Dios es llamado Rey, Padre, Esposo, Señor, Pastor y Juez, así como Roca, Fortaleza, Redentor y Siervo Doliente. La red engendra lo que llamamos metáforas de raíz, metáforas que, por un lado, tienen el poder de unir las metáforas parciales obtenidas de los diversos campos de nuestra experiencia y, en esa forma, de asegurarles un cierto equilibrio. Por otro lado, tienen la habilidad de engendrar una diversidad conceptual, quiero decir, un número ilimitado de interpretaciones potenciales en el nivel conceptual. Las metáforas de raíz se reúnen y se dispersan. Reúnen imágenes subordinadas y esparcen conceptos en un nivel más elevado.²¹

19. Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, México, 2006, p. 84.

20. Sandro Mancilla Troncoso, “Interpretación y fe: una breve presentación de la hermenéutica teológica de Paul Ricœur” en *Teología y Vida*, Facultad de Teología/Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, vol. 47, N° 4, 2006, pp. 531-539.

21. Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación...*, p. 77.

Hermenéutica de la sensualidad

Decidiéndonos por una única fórmula de integración, la interpretación de los dos acrílicos se hará al mismo tiempo, atendiendo a que los dos responden no sólo al mismo *pop art*, sino también al mismo clima de desenfado sobre un concepto de erotismo o de porno o de obscenidad (eso está por verse) que Ohnuma refleja en sus piezas a través de un verdadero sistema de *puzzles* de colores fluorescentes.

Se han dicho varias cosas sobre esto: que su estilo despoja a la modelo de su naturaleza, nacionalidad, género y todos los demás elementos que configuran su existencia (no es necesario demostrarlo, *Blue Nude* y *Bed* lo cristalizan), creando superficies puras y coloridas; que es una iconografía simple, similar a un rompecabezas con superficies de colores; que estructuralmente la obra es en extremo inestable y que la más mínima desviación puede provocar el colapso de todo el plano pictórico, y que Ohnuma intenta exponer de manera única y a fondo la fragilidad y vulnerabilidad inherentes al arte.²² Ciertamente, todo esto parece plausible.

Sin embargo, haremos hincapié en dos atributos del arte de Yusuke Ohnuma que nuestra hermenéutica considera francamente esenciales: por una parte, la “creación de superficies puras y vivamente coloridas”, y, por otra, la discusión acerca de la sensualidad, de la obscenidad o del porno que expresan las obras y sus modelos (conceptos todos que caben ser entendidos, siguiendo al mismo Bataille, pero también a Baudrillard y otros pensadores como Schelling, Griffero, Sloterdijk y Holzapfel, a la luz de una noción más metafísica de filosofía del arte y más abierta al erotismo).

22. Tricera Art, *Yusuke Ohnuma*.

Queremos insistir en este punto, pues es capital en la comprensión no sólo hermenéutica sino también teórica de los fundamentos y de las argumentaciones que se sostendrán respecto de nuestra hipótesis. Si no proveemos esta aclaración, es muy posible confundir filosofía del arte con arte o con filosofía del erotismo o con el propio erotismo, y lo que es peor, todo esto con la obra propiamente dicha.

Con cargo a la explicación de Schelling de filosofía del arte, lo esencial es entender que ésta otorga, en *general*, un modelo de comprensión del arte —visto como el mismo universo en la forma del arte—, y en lo *particular*, describe el arte como representación real de lo absoluto mediante cosas finitas e individuales. Estas cosas *finitas* son las mismas ideas que el arte lleva a la obra y que se plasman o exponen por medio de la forma de lo particular: la obra de arte provista de un mundo o absoluto o universo de ideas de representación. En el caso del artista japonés, se trataría de las ideas concernientes al “mundo” del erotismo expuestas en las dos obras analizadas, de manera que la filosofía del arte que intentamos poner en liza se propone ratificar que tal idea, la de un erotismo convertible en sensualidad, obscenidad o porno, se materializa como particular, es decir, como representación *real* de lo absoluto o del universo que concibe Ohnuma mediante una cosa *individual* y *finita* como sus acrílicos.

Superficies puras y colores planos y fluorescentes

Es inobjetable que el *pop art* cifra una de sus claves en su particular uso del color (eso ya lo postulamos en la introducción). Lo que resta, pues, es demostrar tanto en *Blue Nude* (Figura 1) como en *Bed* (Figura 2) que los colores vibran y que cumplen con el resto de las prerrogativas cromáticas de este estilo. Veámoslo con detalle.

Los colores de ambos acrílicos ¿nos dejan en un estado cercano a la estupefacción? ¿Simplifican, con sus tonalidades, las formas que las

modelos transforman en poses de desnudez o semidesnudez? Y, por último, ¿dan una pista de cierta estética de la publicidad o del cómic?

En primer lugar, la extraña mezcla de sencillez y sofisticación de los azules y celestes que luce la mujer sin rostro de *Blue Nude*, en un toples que la muestra moviéndose con soltura y extrema sensualidad, tiende a sorprendernos precisamente por una belleza que consolida, además, el fondo azul Francia y los tonos hueso y blanco de parte de su tonificado abdomen y de su muslo izquierdo, y del contorno de sus senos, de su hombro y de su brazo izquierdo; sobresale además la combinación azul y blanco grisáceo en lo que se ha alcanzado a pintar de su melena.

Es probable que el contraste, reduciendo el argumento, entre el celeste y el blanco sea lo que “colapse” la contemplación estética del observador. Mas no por la mera juntura de las dos tonalidades que vemos a menudo en nuestro entorno, no sólo de banderas o de marcas o productos, sino particularmente por las estructuras que Yusuke Ohnuma logra insertar en la propia simpleza del cuerpo: segmentos, bandas y pequeñas circunferencias (el ombligo y los pezones) que parecen formar parte de la anatomía natural de la modelo. Bien podría decirse que el artista, debido a la química de sus colores y formaciones, reconstruye una nueva naturaleza del cuerpo femenino.

Figura 1: *Blue Nude*



Nota: Blue Nude (2023), Yusuke Ohnuma, acrílico sobre papel (comunicación personal vía Instagram del 19 de abril de 2025). La pintura a color puede consultarse en la edición electrónica, disponible en xipetotek.iteso.mx
Ilustración: Yusuke Ohnuma

En *Bed* ocurre algo muy similar, aunque aparentemente más explícito. La dualidad celeste/blanco pasa a convertirse en una polifonía de tonos que van desde el amarillo mantequilla hasta el verde periquito, pasando por el rojo, el naranja, el colorete, algún tipo de azul, el amarillo plátano, el narciso, y el verde césped, que ocupa el vistoso rectángulo justo encima del sexo de la modelo.

El punto es que, por alguna razón —suponemos relacionada con la técnica en la que se ha especializado este artista—, la pintura adquiere una inexplicable y bellísima imagen fluorescente. Es, entonces, la presenciación exotérica de los tonos utilizados por Ohnuma, la primera línea de fuego con la que el *pop art* logra ese modo de estupefacción estética que sentimos con la *individualidad y finitud* de sus obras.

Ahora bien, sobre la pregunta pendiente acerca de la probable relación entre los acrílicos y el mundo de la publicidad o del cómic, nos remitiremos, dejando de lado la variada y documentada historia del cómic, a una breve lista de marcas relativamente conocidas a escala global que expresa perfectamente un largo romance entre los colores implicados en ambas pinturas. Por el lado de *Blue Nude*, tenemos el azul/celeste y blanco en Samsung, Intel, Visa, Nokia, Volkswagen, BMW, IBM, Bell, Fox, Philips, Mazda, General Electric, Ford, Facebook y un largo etcétera. Por el de *Bed*, tenemos total o parcialmente a McDonald's, Shell, Lays, Ferrari, FLIX, Pirelli, Lipton y DHL, entre varias otras.

Ahora, el argumento es más bien analógico y no apodíctico, pues no es verdad que sintamos esa especie de placer kantiano en la contemplación de *Bed* porque aquellas marcas nos han demostrado la belleza universal de sus diseños. Simplemente han ofrecido una demostración (de la que seguramente nos hemos dado cuenta *a posteriori*) de que los colores de la obra son parte del *branding* global

y que, por ende, estamos frente a una expresión que tiene del *pop art* lo más importante: un colorido planetario que se correlaciona de forma evidente con el mundo también planetario del consumo.

¿Sensualidad, obscenidad, porno?

Esta pregunta, que parece un dardo lanzado a la humanidad por los acrílicos de Yusuke Ohnuma, presenta un cierto axioma diferido tanto en *Blue Nude* como en *Bed*.

En el caso de *Blue Nude* nuestra hermenéutica sugiere que Ohnuma ha construido una verdadera obra de arte fundamentada en la noción de sensualidad. Y esto es así porque es toda la sensibilidad o sensualidad de la modelo la que está en juego, en esa pose de semi-desnudez que el japonés le ha querido transferir con esa alquímica combinación celeste/blanco: su sensualidad como modelo universal del *pop art*, pero, además, interviene el “saber” de esta sensualidad.

Por una parte, y parafraseando a Bataille, se diría que el erotismo, y con él, la misma sensualidad, han sido fijados resueltamente, primero, en la región de la experiencia interior; y segundo, casi en un primerísimo primer plano, en el mundo de los objetos: la anatomía de la modelo y su calzón azul en tono vaquero se nos vienen casi encima, saltándose, como afirma Bataille, cualquier tipo de prohibición. Nadie ha aceptado, pues, y desde luego que no lo hará (al menos nadie que ame el arte y acepte los mensajes del *pop art*) la prohibición del deseo y del objeto perturbador, así como de la propia perturbación, precisamente porque no estamos en el universo de la ciencia ni de la religión, sino en el ombligo del arte.

Por otra parte, notamos que el sentido erótico de las formas de la modelo de *Blue Nude* está vinculado a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso material de los miembros. Es decir,

cuanto más irreales son las formas (una combinación de dos colores que reemplaza todo tipo de tonalidad natural de la anatomía de la joven y un conjunto de estructuras pintadas que imitan las partes de un ciborg), menos claramente están sujetas a la verdad animal y mejor responden a la imagen sumamente extendida de la mujer deseable.

Paradójicamente, la belleza negadora de la animalidad que despierta ese deseo lleva, en su exasperación —remata Bataille—, a la exaltación de esas mismas partes animales. Y eso, no cabe ninguna duda, equivale a la explosión estético-animal de la sensualidad, por no decir abiertamente al deseo de la carne.

No ocurre lo mismo con *Bed*, donde no sólo cambian los colores del acrílico, sino donde además es la propia modelo la que se representa en una pose virtualmente porno, aunque tratada con todos los decoros y filigranas de una obra del *pop art* y, encima, mediante una técnica basada en colores ultraplano y ultravivos, llenando, como un lego, todos los espacios del cuadro. Sin andarnos por las ramas o con eufemismos, digamos que estamos ante una escena que va más allá de lo sensual y que nos deja dentro, si no al borde, de una representación posiblemente masturbatoria, temática que, por lo visto en el encuadre teórico, no tiene nada de raro ni anecdótico en la fantasía pop de Yusuke Ohnuma ni en el de la propia filosofía del arte o, menos aún, en la del erotismo.

Primero, hay una pose del todo explícita de la modelo, sentada con sus muslos abiertos y casi de semicostado, como liberando su brazo y mano derechas para la maniobra que en su momento ha referido Oyarzún sobre los embates de Diógenes de Sínope. Segundo, el rectángulo verde pintado sobre la pelvis de la figura —y ésta sería una metáfora principal de acuerdo con nuestra apuesta hermenéutica— cumple precisamente una función, digámoslo así, de pixelado en la

exposición de la imagen, pues de lo contrario, y siguiendo nuestra interpretación, sería entrar de lleno en el porno de tipo explícito.

Desde la óptica conceptual, tanto Bataille como Baudrillard y Oyarzún nos aportan elementos decisivos para sostener esta suposición. Bataille nos ha dicho que la obscenidad en la ordenación de las imágenes clave de la actividad sexual (y un ejemplo paradigmático es lo que sugiere *Bed*) terminó de ahondar el abismo que separa el misticismo religioso del erotismo, una suerte de cesura entre el amor divino y el amor carnal. Baudrillard, a su vez, sitúa al porno en un raro tren a medio camino entre lo real y lo hiperreal, justo lo que está sucediendo en *Bed*.

En principio, el porno sería el horizonte de la producción estética del acrílico, dado que, como sostiene el filósofo de Reims, el voyeurismo del porno no es un voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y de su pérdida.

Figura 2: *Bed*



Nota: Bed (2023), Yusuke Ohnuma, acrílico sobre papel (comunicación personal vía Instagram del 25 de abril de 2025). La pintura a color puede consultarse en la edición electrónica, disponible en xipetotek.iteso.mx
Ilustración: Yusuke Ohnuma

Es decir, la propia técnica del acrílico sobre papel se lanzaría a la tarea estético-erótico-ontológica de salvar de su pérdida o de su desecho o, incluso, de su no representación al voyeurismo del porno, donde, es obvio, los voyeristas seríamos cada uno de nosotros. ¿Lo somos realmente?

No obstante, el mismo Baudrillard nos espabila de esta cavilación al sentenciar que en definitiva la obscenidad no es el porno, porque sencillamente la obscenidad aún tiene un contenido sexual de transgresión y perversión, que es exactamente lo que Yusuke Ohnuma ha querido mostrar con su modelo de rostro casi inexistente y labios semiabiertos pintados de ultrarrojo.

Finalmente, Oyarzún, sobre las prácticas onanísticas de Diógenes, nos dio un argumento sobre la magnitud del cinismo implicado en la relación entre *physis*, *nómos* y perversión. Si entendemos bien su tesis, sólo se pervierte cuando este deseo quebrado o quebrantable es interiorizado bajo la imposición del *nómos*, es decir, bajo la tutela de las normas sociales, como, por ejemplo, ciertas ortodoxias estéticas ligadas a determinados coleccionistas o curadores de museos de algún tipo. De hecho, la célebre escena de Diógenes autosatisfaciéndose en el ágora pone el énfasis ahora en la analogía con el hambre insatisfecha y no en la masturbación misma (como deseo sexual truncado).

De ahí que, si nuestra suposición es acertada, esto es, que la modelo está retratada en alguna etapa de una práctica onanística —virtual o performativa—, lo que menos podemos decir de la imagen es que se trata de una visión obscena. Por lo pronto, desde la perspectiva de la secta de Diógenes, se trataría, más bien, de una respuesta animal que de algún modo libera a la practicante de la opresión de la norma. Como observa Leopoldo Tillería Aqueveque: “Ahora, si en Diógenes prevalece la idea de una naturaleza primitiva que se constituye al mismo tiempo como libertad (y esto es una cuestión de suyo problemática, especialmente para las filosofías de la dualidad, como la kantiana o la hegeliana), queda claro que es el cuerpo y no la *pólis* el lugar de esta experiencia”.²³

23. Leopoldo Tillería Aqueveque, “Animales cínicos” en *Griot: Revista de Filosofía*, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Amargosa, Brasil, vol. 21, N° 1, 2021, pp. 341–353, p. 344.

No deja, pues, de ser paradójico el comentario que hace Tricera sobre el imaginario de Ohnuma, al que se muestra más a tono con una mirada aún más liberal que la de los cínicos, es decir, más allá de la cesura entre *physis* y *nómos*, y también mucho más cerca de una estética como resumidero de una cabaña abandonada en medio de la nada. De hecho, una de las configuraciones explotadas por nuestro artista sería justamente aquélla de “actrices pornográficas retorcidas”:

Para él [Yusuke Ohnuma], una pintura no es algo sublime ni bello, sino algo así como el excremento de un cerebro mediocre incapaz de almacenar la ingente cantidad de imágenes que ve en su vida cotidiana. Y las pinturas, que a primera vista parecen explotar con facilidad, existen en medio de una sociedad moderna que podría calificarse de basurero de imágenes, manteniendo a duras penas un precario equilibrio.²⁴

Conclusiones

Hay tres reflexiones que quisiéramos dejar a modo de consideraciones finales:

1ª. No se ha insistido lo suficiente en que las dos obras seleccionadas en este trabajo son sólo una pequeña muestra de los varios *leitmotiv* a los que Ohnuma ha dedicado su pintura. Así, en su cuenta de Instagram, @dai4tokku, fluyen, entre otras, temáticas como naturalezas muertas de las más diversas índoles, paisajes, retratos más convencionales, animales y varias otras inclasificables. Lo anterior no es banal, porque destraba o desacraliza la idea de una relación casi exclusiva o necesaria entre el arte pop de Ohnuma y las expresiones de erotismo a las que aluden algunas de sus obras, por lo pronto, las dos que hemos analizado.

24. Tricera Art, *Yusuke Ohnuma*.

2ª. La hipótesis inicial se ha validado suficientemente, al constatar que en efecto parte de la obra de Yusuke Ohnuma (las dos obras de la muestra) puede interpretarse desde la teoría del erotismo a partir de los desarrollos de Bataille, Baudrillard y Oyarzún.

No hay argumentos para afirmar que se trata en *Bed* de la imagen de una “actriz pornográfica retorcida”, pero sí para inferir que lo que muestra la pintura es una práctica performativa que la modelo de Ohnuma insinúa en medio de una sociedad moderna que podría calificarse de basurero de imágenes. Desde este prisma, la eventual acción onanística sería parte, indefectiblemente, de una acumulación cotidiana de excrementos de imágenes que viene a consolidarse, gracias a la mirada desenfadada del japonés, en la policromía del acrílico y en la pose ultrasuggerente de *Bed*. Se trataría, por arriesgar un nombre *ad hoc* y con un guiño a Oyarzún, de la “expresión pictórica de una sensualidad animal y fluorescente”.

En cuanto a *Blue Nude*, y siguiendo a Bataille, notamos que cuanto más irreales son las formas del acrílico (una mezcla de azules, calipsos y celestes que reemplaza cualquier tonalidad natural de la anatomía de la joven y un conjunto de estructuras que imitan las partes de un ciborg), menos claramente están sujetas a la verdad animal y mejor responden a la imagen de la mujer deseable.

3ª. Por último, enumeramos las metáforas de raíz que aparentan ser las más relevantes en términos de los resultados del estudio o que, por lo menos, pueden ser una base para otra investigación, sobre todo en cuanto a los límites del tamaño de la muestra o de los tópicos elegidos dentro del amplio universo estético de Yusuke Ohnuma.

1. El porno y la obscenidad: Adán y Eva expulsados del Paraíso representacional del erotismo.
2. La mezcla del acrílico y de colores flúor como la piedra filosofal de una prodigiosa estética de la sensualidad.

3. El toples y la insinuación de una práctica masturbatoria: excrementos de imágenes llevadas al estatus de arte por una imaginación animal y fluorescente.
4. Las modelos desnudas de Yusuke Ohnuma o la expresión secreta o codificada del teatro tradicional Kabuki.
5. El *pop art* de Yusuke Ohnuma, la caja negra del erotismo. X

Fuentes documentales

- Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Flyvbjerg, Bent, “Five Misunderstandings About Case-Study Research” en *Qualitative Inquiry*, Sage Publishing, Thousand Oaks, Estados Unidos, vol. 12, Nº 2, pp. 219–245.
- Griffero, Tonino, “¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera ‘estética’ de Schelling” en Vattimo, Gianni (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 129–151.
- Mancilla Troncoso, Sandro, “Interpretación y fe: una breve presentación de la hermenéutica teológica de Paul Ricœur” en *Teología y Vida*, Facultad de Teología/Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, vol. 47, Nº 4, 2006, pp. 531–539.
- Oyarzún, Pablo, *El dedo de Diógenes*, Dolmen, Santiago de Chile, 1996.
- Petronio, *El Satiricón*, Edicomunicación, Barcelona, 1994.
- Ricœur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- Rise Art, *What is Pop Art? A Guide to the Pop Art Movement*, s/a, <https://www.riseart.com/guide/2352/guide-to-pop-art> Consultado 3/VII/2025. Fuente electrónica sin paginación.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999.
- Stake, Robert E., *Investigación con estudio de casos*, Morata, Madrid, 2007.

Tillería Aqueveque, Leopoldo, “Animales cínicos” en *Griot: Revista de Filosofía*, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Amargosa, Brasil, vol. 21, N° 1, 2021, pp. 341–353.

Tricera Art, *Yusuke Ohnuma*, s/a, <https://www.tricera.net/artwork/art-prints-and-multiples/id81050960125> Consultado 3/VII/2025. Fuente electrónica sin paginación.

Yutaka, Umemura, *El teatro Kabuki*, UNESCO, s/a, <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatrokabukio0163> Consultado 3/VII/2025. Fuente electrónica sin paginación.