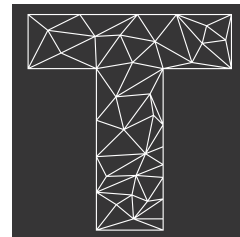


Fotografía:
ChatGPT + DALL·E (IA)

La pintura astronómica de Mykola Kuryliuk o la estética sideral del Mayor Tom

Leopoldo Tillería Aqueveque



La pintura astronáutica de Mykola Kuryliuk o la estética sideral del Mayor Tom

Mykola Kuryliuk's astronomical painting or the sidereal aesthetics of Major Tom

Revista Trama
Volumen 14, número 1
Enero - Junio 2025
Páginas: 11-25
ISSN: 1659-343X
<https://revistas.tec.ac.cr/trama>

Leopoldo Tillería Aqueveque¹

Fecha de recepción: 11 de diciembre, 2024

Fecha de aprobación: 1 de julio, 2025

Leopoldo Tillería Aqueveque (2025). La pintura astronáutica de Mykola Kuryliuk o la estética sideral del Mayor Tom. *Trama, Revista de ciencias sociales y humanidades*, Volumen 14, (1), Enero-Junio, págs. 11-25

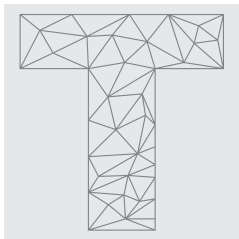
DOI: <https://doi.org/10.18845/tramarcsh.v14i1.8284>

¹Académico e investigador asociado. Universidad Bernardo O'Higgins (UBO). Temuco, Chile. Los Tordos 739, Padre las Casas, Temuco.

Correo electrónico: leopoldotilleria@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>





Resumen

El ensayo aborda la obra pictórica del artista ucraniano contemporáneo Mykola Kuryliuk mediante el comentario de dos de sus acrílicos más recientes: *Augmented reality 73* y *Augmented reality 100*, ambos de 2023. El objetivo de la investigación es establecer en qué sentido el estilo pop-estético de Kuryliuk, cuyo ícono indudablemente son los astronautas, podría interpretarse, en plena post-posmodernidad, como arte bello y cuáles serían las claves de esta consideración. Para ello, se recurre como fundamento teórico a la perspectiva estética de Kant y a varias publicaciones actualizadas sobre el arte contemporáneo. Por último, lo que se ve en las obras de Kuryliuk, y eso es lo que se ha querido decir con el concepto de pop-estética y con la alusión a un estilo que mezcla aleatoriamente tonos surrealistas y pastel, pero también restos de pasquines, la fecha del primer paso del hombre en la Luna y una hipotética portada de VOGUE, y, todo esto, enfrente del espacio sideral, es que tales divagaciones de la imaginación sobre la belleza en la naturaleza, pueden extenderse a toda la belleza en el arte. Y esta es precisamente la actividad del genio artístico: la proporción de un orden universal que hace posible tal belleza.

Palabras clave: belleza, genio, obra de arte, pop-estética, traje espacial.

Abstract

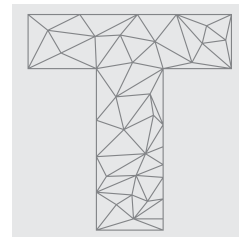
The essay addresses the pictorial work of the contemporary Ukrainian artist Mykola Kuryliuk through the commentary on two of his most recent acrylics: *Augmented reality 73* and *Augmented reality 100*, both from 2023. The objective of the research is to establish in what sense the pop- Kuryliuk's aesthetic, whose icon is undoubtedly the astronauts, could be interpreted, in the midst of post-postmodernism, as beautiful art and what would be the keys to this consideration. To do this, Kant's aesthetic perspective and several updated publications on contemporary art are used as a theoretical foundation. Finally, what is seen in Kuryliuk's works, and that is what has been meant with the concept of pop-aesthetics and with the allusion to a style that randomly mixes surreal and pastel tones, but also remains of lampoons, the date of man's first step on the Moon and a hypothetical cover of VOGUE, and, all this, in front of sidereal space, is that such ramblings of the imagination about the beauty in nature, can be extended to all the beauty in the art. And this is precisely the activity of artistic genius: the proportion of a universal order that makes such beauty possible.

Key words: beauty, genius, artwork, pop-aesthetics, space suit.

*This is Major Tom to Ground Control
I'm stepping through the door
And I'm floating in a most peculiar way
And the stars look very different today...¹*

Extracto del tema Space Oddity, de David Bowie (1969).

¹«Este es el Mayor Tom a Control de Tierra. Estoy entrando por la puerta. Y estoy flotando de la manera más peculiar. Y las estrellas se ven muy diferentes hoy...» (Trad. propia). Space Oddity es parte del álbum homónimo lanzado por David Bowie en 1969. El tema fue utilizado por la cadena BBC para transmitir el alunizaje del Apolo 11 ese mismo año.



Introducción

Este ensayo responde a dos razones principales. Primero, a que en la literatura actual son escasos los estudios (Capasso, 2018; Mujica, 2013; Zamora, 2015; Moreno, 2021; Alarcón, 2023) que vinculan la obra de arte propiamente tal con el mundo de la estética, una de las disciplinas llamadas, *par excellence*, a proponer un estado de reflexión rigurosa y fundada sobre una determinada forma artística. Segundo, a que la crítica estética actual o la proveniente de la filosofía del arte o de la semiótica, por nombrar sólo tres de las disciplinas que merodean el universo del arte, más bien ha caído en algo así como una deriva teórica en la que la post-posmodernidad ha aprovechado de pavimentar el camino del arte como una suerte de pop-estética² (Tillería, 2023).

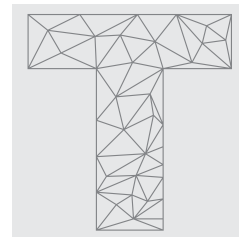
Al respecto, sólo por citar un ejemplo, la *Everyday Aesthetics* y su amalgama de manifestaciones de lo cotidiano, ha dado señales claras de que su preocupación no es en absoluto ni el arte ni, menos aún, la belleza (entendida más bien como una semidiosa caída en desgracia). Al contrario, lo que habría en la *Everyday Aesthetics* sería un entorno visual representado, pletórico, masivo e invasivo, alentado por la publicidad, que se muestra sin orden alguno, que resulta superficial y anacrónico, y que necesariamente nos hace pensar en otro de los recursos del arte contemporáneo: el del pastiche (Moctezuma & Moctezuma, 2009).

De modo que esta investigación se adentra en los lindes de la post-posmodernidad, para ensayar un comentario estético sobre la obra de un artista plástico contemporáneo, ejercicio que, teniendo en cuenta el repertorio de la literatura revisada, no diríamos precisamente que rebosa de ejemplos o experiencias similares.

En tal sentido, este ensayo también es una reflexión de la estética respecto de sí misma, como disciplina filosófica que –para bien o para mal– ha dejado el arte en manos de los artistas (o de los curadores), para dedicarse, con un cierto grado de soberbia, a otras regiones de la sensibilidad como la estética del juego (Baudrillard, 2000; Díaz, 2012), del erotismo (García, 2021; Holzapfel, 1998; Barthes, 2002), del horror (Depetris, 2000; Zamora, 2000; de León, 2018), de lo artificial (Puglisi, 1999; Kobau, 1999), de lo grotesco (López, 2015; López-Saravia, 2022; Alarcón, 2023) o, incluso, de lo cotidiano (Saito, 2007; Luque, 2019).

El escrito contiene un primer apartado referido al enfoque teórico que se adopta para intentar comprender la obra del pintor ucraniano contemporáneo Mykola Kuryliuk. Tal postura es la teoría del arte de Kant, en especial, su oscura pero aún vigente definición de genio. Enseguida, se describe el método utilizado, para luego presentarse el comentario en sentido estricto de las dos obras escogidas del pintor

²La pop-estética cabe ser entendida como el epicentro de la experiencia estética post-posmoderna, donde “la sistematicidad de una estética filosófica o de una filosofía del arte resulta francamente imposible, no sólo porque la propia expresión artística ha explotado en infinitas posibilidades individuales o colectivas, puras o mixtas, de élite o contraculturales, sino porque la misma factibilidad del registro estético queda en una especie de interdicción filosófica” (Tillería, 2023, p. 141).



europeo. Las conclusiones pondrán en juego las nociones de metáfora, pop-estética y genialidad en este ejemplo de arte contemporáneo.

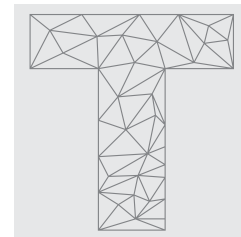
Enfoque teórico

El trabajo adopta una perspectiva teórica kantiana, fundamentada en esa metafísica del arte en que termina convirtiéndose la «Crítica de la facultad de juzgar estética». Por lo mismo, este ensayo pretende también una restitución de la relevancia de la crítica del filósofo prusiano ante el problema de la belleza, pero, en este caso, no respecto de la belleza natural, sino del problema de la belleza en el arte, curiosamente poco debatido pese al salto temporal entre las expresiones del arte bello de finales del siglo XVIII –cuando el regiomontano escribe su *Crítica del juicio* (CJ)- y las experiencias del arte bello de la tardo-modernidad.

Como es sabido, la teoría del arte de Kant juega un papel menor en el global de la «Crítica de la facultad de juzgar estética», primera parte de la CJ. Y esto, porque casi toda la primera parte de la tercera Crítica tiene que ver con la fundamentación del juicio de gusto, y, por extensión, del juicio estético de lo sublime. Pero de arte, en términos de una clasificación rigurosa o de un análisis pormenorizado de las bellas artes o de un comentario, aunque fuese exótico, sobre, por ejemplo, el arte de la jardinería o del propio arte de la decoración, virtualmente nada.

Hay que esperar, ya bien entrada la «Crítica de la facultad de juzgar estética», hasta una especie de justificación de la belleza natural, a expensas justamente de la belleza en el arte, para toparse con un concepto que con toda seguridad es el fundamental –y seguramente el más trascendente– de la reflexión del filósofo en torno al problema del arte: la noción de genio. Ahí dice Kant (1992): “arte bello es [...] un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación” (p. 215). Y más adelante agrega: “*Genio* es el talento (don natural), que le da la regla al arte” (Kant, 1992, p. 216).

Es decir, “el concepto de genio permite a Kant darle a la naturaleza un papel bien distinto del que tenía como fuerza ciega, indiferente al destino de la conciencia humana” (Gutiérrez, 2021, p. 144). Más todavía: la armonía entre imaginación e intelecto en las artes sólo cobra vida gracias al genio, y sin él sería incomunicable; el genio proporciona así un orden según el cual las conclusiones sobre la belleza en la naturaleza pueden extenderse a toda la belleza en el arte (Woszczyńska, 2004).



Complementando el comentario de Woszczyńska (2004), digamos que es evidente que la tensión que se lee en la definición de genio en la CJ da cuenta de un Kant, por así decirlo, puesto contra la pared, por un lado, por los espíritus románticos que anhelaban que la filosofía reconociera en la naturaleza un poderío al mismo tiempo omnipotente y omnisciente, y, por otro, por los espíritus racionalistas que confiaban en que la razón (absoluta, esquemática y fundamentada en una lógica también todopoderosa) pudiera satisfacer, dejando atrás la colección de mitos y sagas de héroes propias del clasicismo greco-romano³, las condiciones de una teoría del arte paradigmáticamente ortodoxa y vinculada a la academia.

Método

Por las características del trabajo, se decidió recurrir al método de caso único (Stake, 1998), correspondiendo éste, como se adelantó, al pintor ucraniano Mykola Kuryliuk⁴. Las unidades de investigación, a su vez, corresponden a dos de sus obras más recientes, *Augmented reality 73* y *Augmented reality 100*, ambas del 2023, y escogidas mediante un muestreo teórico (Vivar et al., 2010; Gaete, 2014; Barrios, 2015; Vegas, 2016). Por último, y siguiendo a Flyvbjerg (2006), se consideró que el caso elegido satisfacía el criterio de caso paradigmático, es decir, se trataría de un caso seleccionado para poder desarrollar una metáfora referente al ámbito de interés de la investigación.

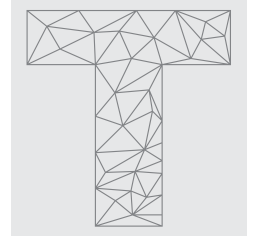
Los mensajes del Mayor Tom

En primer lugar, *Augmented reality 73* (ver Figura 1) nos sorprende con la distendida imagen de un astronauta con traje espacial de última generación, incluido el casco, y en la parte superior de la manga izquierda, con lo que pudiera ser la bandera de los Estados Unidos. El acrílico muestra, además, tres elementos que llaman poderosamente la atención:

1º. La pintura tiene como uno de sus fundamentos el fondo del cosmonauta, que consiste en una suerte de *collage* de mensajes en distintos colores, tamaños y tipografía, casi todos presentados en un estilo más bien *vintage* o desgastado. Todo esto le da a *Augmented reality 73* una vistosa y verosímil fisonomía de cartel.

³Parte de esta tradición son, v.g., los cuadros Eneas contando a Dido el infortunio de Troya, de Pierre-Narcisse Guérin (1815), Musée des Beaux-Arts, Burdeos; *Alegoría del amor, Cupido y Psique*, de Francesco Gambó (1798-1805), Museo Nacional de Arte de Cataluña; *Eros y Anteros con Psique mirándolos*, de Johannes Riepenhausen (1810), Museo Metropolitano de Arte de Nueva York; y *Pérgola con querubines*, de Fedele Fischetti (1772), Herculano, Campania, Villa Campolieto, Italia. En el plano del Romanticismo, encontramos *Caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich (1817-1818), Kunsthalle de Hamburgo, Alemania; *La balsa de la Medusa*, de Theodore Géricault (1819), Museo del Louvre, París; *Thor luchando contra la serpiente Midgard*, de Johann Heinrich Füssli (1790), The Royal Academy of Fine Arts, Londres; *Catedral gótica junto al río*, de Karl Friedrich Schinkel (h. 1813-1814), Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlín; y *Noche de luna llena en Rügen*, de Carl Gustav Carus (h. 1819), Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Walther, 1999).

⁴Como parte del protocolo de este estudio, el artista visual Mykola Kuryliuk dio su autorización por escrito (vía Instagram) para el uso en este trabajo de las imágenes digitales de sus pinturas subidas a la Web. Mykola Kuryliuk está en IG en: @mykolakuryliukstudio.

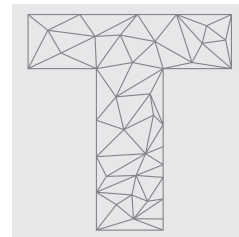


2º. El tratamiento que Kuryliuk hace del color del astronauta, cuyo traje ha pintado de un agresivo blanco Pergamino, permite un marcado contraste con los rosas, celestes, mostazas y escarlatas de los afiches del fondo.

Figura 1
Augmented reality 73



Nota. Augmented reality 73 [Pintura], por Mykola Kuryliuk, 2023, acrílico sobre lienzo, 130 x 100 cm. (Singularart, 2024).



En efecto, el diseño del borde del casco (de un celeste Cielo casi pastel) se funde con una de las varias manchas en el mismo tono que el artista utiliza como decorado del póster que hace las veces de marco del lienzo.

Sin embargo, pese a esta efusión de colores, Kuryliuk ha resguardado un momento de particular realismo. ¿Cuál? Precisamente el del reflejo del casco del cosmonauta. Aunque el objeto trasluce un notorio claroscuro, es palmario que lo que el visor refleja es la forma de la Luna o de algún otro cuerpo celeste. De modo que lo que debiésemos sospechar es que nuestro astronauta se encuentra en una especie de zona límite, como quien dice, entre un muro de mensajes característicos de un magazine y la inmensidad del espacio exterior.

3º. El cosmonauta parece hallarse extrañamente en mitad de una celebración, si no, ¿por qué estaría brindando con una copa en su mano derecha? Sin embargo, es otra la pregunta que queda en el aire: ¿qué celebra el astronauta?, si es que de veras celebra algo. La respuesta, en medio de un surrealismo sofocante, está en la esquina inferior izquierda del cuadro, en algo parecido a restos de pasquín. Ahí se lee cortadamente el titular de una noticia: «[...] 9.18 pm July 20 1969 [...] ON THE MOON». Justamente la fecha en la que el hombre pisó la Luna por primera vez.

El segundo acrílico, *Augmented reality 100* (ver Figura 2), técnicamente es una portada de la afamada revista VOGUE, cuyo nombre está escrito en su clásica tipografía Didot, aunque sin la indicación del país que la edita.

Si uno se fija bien, la postura del astronauta parece cansada y lejos de toda tensión publicitaria. De nuevo, Mykola Kuryliuk arremete con una paleta de colores en la que se combinan tonalidades surrealistas y pastel: azul Cobalto en las letras de VOGUE, chicle en el traje espacial, blanco en el casco, escarlata en el gran trazo que hace las veces de fondo del nombre de la revista, turquesa en el borde derecho del lienzo, azul grisáceo en parte del centro, ceniza en el ángulo superior izquierdo e iris en su ángulo inferior izquierdo.

Si afinamos la vista justo frente al casco del cosmonauta, caemos en la cuenta de que, entre pinceladas informes de acrílico, el ucraniano ha vuelto a pintar en escarlata y a tamaño reducido parte del titular entrecortado de *Augmented reality 73*. De hecho, ahora sólo se alcanza a leer: «...ON THE MOON».

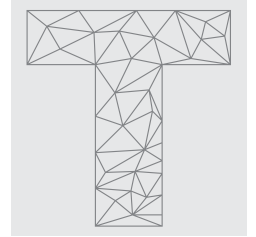
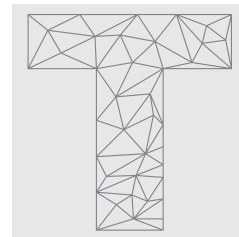


Figura 2
Augmented reality 73



Nota. Augmented reality 100 [Pintura], por Mykola Kuryliuk, 2023, acrílico sobre lienzo, 120 x 100 cm. (Singularart, 2024).

¹⁰Uno de sus principales antecedentes fue el Informe Vannevar Bush (Echeverría, 2003), en el que se planteaba la necesidad de construcción de una política científica estatal y de un sistema claramente delimitado. El conocimiento científico se planteó como un bien económico y político.



Si bien no estamos en condiciones de afirmar que es una suerte de patrón semiótico en las pinturas de Kuryliuk, lo que sería perfectamente posible dado que el único personaje de ambas es un astronauta que refleja la Luna en el visor de su casco, sí podemos conjeturar que se trata, a lo menos, de un guiño al impacto mediático que este hito espacial provocó en julio de 1969.

Vista así, la pintura de Kuryliuk retomaría la pose de un pasquín, mimetizado en la estética de una de las revistas de alta gama más reconocidas del planeta. Una cosa más sobre esta versión de VOGUE. Kuryliuk ha elegido algunos colores que cumplirían en la obra una función principal:

1º. El blanco del casco officaría como puente o transición (¿minimalista?) entre el rosado chicle del traje espacial y el azul Cobalto de las letras de VOGUE.

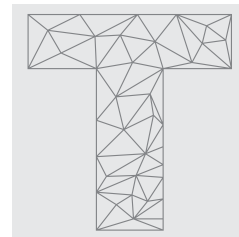
2º. El mismo color chicle del traje espacial rompe con la regla de realidad, que indica que estos trajes (en particular los de la NASA, a los que se puede asociar creíblemente la pintura del ucraniano) son sólo azules, naranjas o, ya en el espacio, blancos.

3º. La probable bandera de los Estados Unidos, que se aprecia algo oscurecida, nubosa o desteñida en el brazo izquierdo del viajero espacial, revelaría una suerte de enclave político de la obra o, mejor todavía, del proyecto artístico de Mykola Kuryliuk. Puesto que, si no fuese una protesta cromática al emblema del país norteamericano, de seguro sería una duda oficial respecto a cuál programa espacial pertenece el relajado cosmonauta.

Conclusión

¿Qué hemos argumentado hasta acá?

Las dos obras de Kuryliuk calzan verosímilmente en la definición de arte bello de la CJ. Y aquí hay que tener extremo cuidado, en un pasaje también visiblemente complejo. Kant ha dicho que «arte bello es un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo». Esto parece significar que, en el caso de la pintura, es seminal a su modo de representación una determinada orientación hacia una finalidad. ¿Cuál? La sujeción a ciertas reglas que nunca pueden tener como fundamento de determinación un concepto.



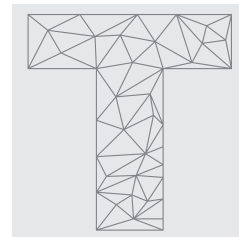
Mas, si nos preguntamos cuál es la regla que está a la base de ambos lienzos del ucraniano, ciertamente estaríamos en dificultades. No obstante, el propio filósofo de ojos azules resuelve este problema con su conocida analogía entre arte y naturaleza. En el § 45, Kant (1992) dirá que ante una pieza del arte bello debe ser uno consciente de que se trata de arte y no de naturaleza; empero, la finalidad en la forma de aquél debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si se tratara de un producto de la mera naturaleza.

Y eso es exactamente lo que ocurre con ambos acrílicos. Parecen obras de la pura naturaleza, de la extrema libertad del artista para dotar a su creación de formas y sobre todo de colores absolutamente libres, alejados de cualquier tipo de coerción o canon que los obligue a un determinado modo de representación. Y eso, sin considerar la sustancial transformación que Kuryliuk hace de la realidad, con un astronauta festejando con un trago mientras la Luna se refleja en su casco, y con el otro, ataviado con toda su indumentaria espacial, posando de mala gana para una hipotética portada de VOGUE. Sin embargo, sabemos que se trata del arte de Mykola Kuryliuk.

Arriesgando una interpretación más sustantiva, diríamos que la clave de este paisaje pop-estético está en el guiño noticioso que, aunque en extensiones y tamaños distintos, se repiten en el fondo de los dos cuadros: «[...] 9.18 pm July 20 1969 [...] ON THE MOON».

Sobre la figura del genio, nos hallamos en una encrucijada estético-trascendental ya resuelta. Se ha reiterado suficientemente que, de acuerdo a Kant (1992), la pintura de Kuryliuk sería una expresión del arte bello. Pues bien, el mismo Kant (1992) insiste en que el arte bello sólo puede ser creado por el genio del artista; en definitiva, por la naturaleza en el hombre (en este caso, una naturaleza cósmica y domeñada por una desconocida misión astronáutica) jugando un papel comprometido con el destino de la conciencia humana. Si *Augmented reality 73* y *Augmented reality 100* son expresiones contemporáneas del arte bello, se sigue que lo que las ha creado no es sino el genio artístico de Mykola Kuryliuk.

Pero esta respuesta es circular. O, por lo menos, no se refiere directamente al proceso de genialidad del pintor ucraniano. Lo que vemos en las pinturas de Kuryliuk, y eso fue lo que quisimos decir con el concepto de pop-estética, o con la alusión a un estilo que mezcla casi aleatoriamente tonos surrealistas y pastel, pero también restos de pasquines, la fecha del primer paso del hombre en la Luna y una supuesta portada de una revista de alta gama, y, todo esto, de cara al espacio sideral, es que estas formaciones de



la imaginación respecto de la belleza en la naturaleza (colores, mensajes, astronautas, la Luna y el espacio infinito) pueden, como sugiere Woszczyńska (2004), extenderse a toda la belleza en el arte.

Y esa es justamente la actividad del genio, de seguro con visos de fenómeno sobrenatural: la proporción de un orden universal que haga posible la belleza en el arte.

¿Algo más?

Sí. Al final del párrafo dedicado al método, se dijo que el caso seleccionado satisfacía el criterio de caso paradigmático, puesto que dicho caso serviría para poder desarrollar una metáfora referente al dominio de interés de la investigación. ¿Cuál es esta metáfora que envuelve al ensayo? Como un asteroide, la respuesta recorre el escrito de principio a fin: desde la referencia explícita de su título hasta la actitud desparpajada –casi nihilista– de los astronautas del ucraniano, atravesando el epígrafe.

Mediante su pop-estética surrealista, Mykola Kuryliuk ha logrado crear un nuevo Mayor Tom, más allá de la «muerte» que le dio David Bowie en 1969 y, quizá, más allá de la muerte del propio Bowie.

Agradecimientos

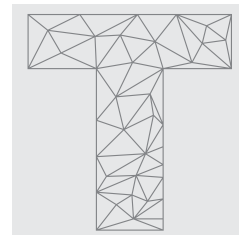
A Mykola Kuryliuk, por poner, con infinita sencillez, su talento artístico al servicio de este trabajo y de la expansión de la belleza en el mundo.

Referencias

Alarcón, N. (2023). Creando otro cuerpo posible: una vía de hacer desde el arte. *Índex, revista de arte contemporáneo* (15), 48-55. Recuperado de <https://doi.org/10.26807/cav.v8i15.524>

Alarcón, V. (2023). Lo grotesco erótico como dispositivo contestatario transfeminista en el videoclip ahí viene la regla de Panocha Chichimeka. *Runas. Journal of Education & Culture*, 4(8), 1-14. Recuperado de <https://doi.org/10.46652/runas.v4i8.135>

Barrios, B. (2015). Tres momentos críticos de la Teoría Fundamentada Clásica. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 16(1), 31-47. Recuperado de <https://ve.scielo.org/pdf/sp/v16n1/art03.pdf>



Barthes, R. (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1977).

Baudrillard, J. (2000). *De la seducción* (E. Benarroch, Trad.). Cátedra (Trabajo original publicado en 1990).

Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía* (58), 215-235. Recuperado de <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a10>

Depetris, C. (2000). Estética del horror: La sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones. *Revista Chilena de Literatura* (57), 95-104. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39099>

Díaz, S. (2012). Deleuze y la subjetividad lúdico-estética. Saberes. *Revista interdisciplinaria de Filosofía e Educação*, 1(7), 87-99. Recuperado de <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/1919/0>

Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219-245. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>

Gaete, R. (2014). Reflexiones sobre las bases y procedimientos de la Teoría Fundamentada. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 25(48), 149-172. Recuperado de <https://www.scielo.org.ar/pdf/cdyt/n48/n48a06.pdf>

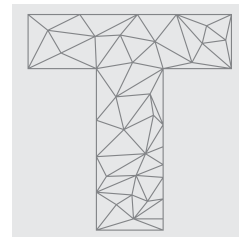
García, L. (2021). Estética de la diferencia sexual. Kant, el “bello sexo” y la reflexión estética. *Aisthesis* (69), 381-401. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.7764/69.18>

Gutiérrez, A. (2021). El conocimiento del ser humano y de la naturaleza en la estética de lo sublime de Kant. *Cinta de Moebio* (71), 135-149. Recuperado de <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2021000200135>

Holzapfel, C. (1998). *Lecturas del amor*. Universitaria.

Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (P. Oyarzún, Trad.). Monte Ávila. (Trabajo original publicado en 1790).

Kobau, P. (1999). Justificar la estética, justificar la estetización. En G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp. 75-107). Gedisa.



León de, F. (2018). Ciertas estéticas del horror, ciertos horrores de la estética. *Brumal*, 6(2), 229-247. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-de-leon>

López, A. (2015). Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano. *Revista Reflexiones*, 94(1), 81-96. Recuperado de <https://www.scielo.sa.cr/pdf/reflexiones/v94n1/1659-2859-reflexiones-94-01-00081.pdf>

López-Saravia, F. (2022). Hacia una teoría de lo grotesco en la narrativa indigenista hispanoamericana. *Investigación Valdizana*, 16(2), 81-88. Recuperado de <https://doi.org/10.33554/riv.16.2.1404>

Luque, G. (2019). Los orígenes de la estética de lo cotidiano: John Dewey y la noción de experiencia estética. *Discusiones Filosóficas*, 20(35), 129-148. Recuperado de <http://doi.org/10.17151/difil.2019.20.35.8>

Moctezuma, A. & Moctezuma, V. (2009). Notas sobre el arte posmoderno y el desarrollo de las fuerzas productivas. *Casa del Tiempo* (22), 2-4. Recuperado de <https://lc.cx/Jc4Dcd>

Moreno, I. (2021). El dilema de la valoración del arte contemporáneo. *Boletín de Estética* (54), 79-104. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.36446/be.2021.54.221>

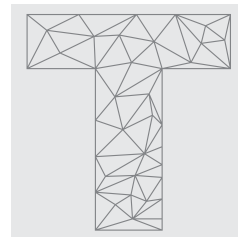
Mujica, A. (2013). Homo Ludens: análisis hermenéutico del juego en dos pinturas de Antonio Lazo. *Revista de Investigación*, 37(78), 75-92. Recuperado de https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142013000100004

Puglisi, G. (1999). Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter. En G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp. 65-74). Gedisa.

Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press.

Singularart (2024). Mykola Kuryliuk. Recuperado de <https://lc.cx/bz1gu8>

Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Morata.



Tillería, L. (2023). Después de Baumgarten: La pop estética como manifiesto posmoderno. *Griot: Revista de Filosofía*, 23(1), 134-143. Recuperado de <https://doi.org/10.31977/grirfi.v23i1.3221>

Vegas, H. (2016). La teoría fundamentada como herramienta metodológica para el estudio de la gestión pública local. *Revista Venezolana de Gerencia*, 21(75), 413-426. Recuperado de <https://lc.cx/GIOT2J>

Vivar, C., Arantzamendi, M., López-Dicastillo, O. & Gordo Luis, C. (2010). La Teoría Fundamentada como Metodología de Investigación Cualitativa en Enfermería. *Index de Enfermería*, 19(4). Recuperado de <https://lc.cx/03DWBx>

Walther, I. F. (Ed.). (1999). *La pintura del Romanticismo* (P. L. Green, Trad.). Taschen.

Woszczyńska, J. (2004). Koncepcja geniusza w rozważaniach estetycznych Immanuela Kanta i Arthura Schopenhauera. *Filo-Sofija*, 1(4), 65-72. Recuperado de <https://lc.cx/h0mGeY>

Zamora, F. (2015). La imagen y el arte, el mito y la historia: caminos de ida y vuelta. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazso*, 45(1), 87-99. Recuperado de <https://lc.cx/jky7ml>

Zamora, J. (2000). Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz. *Isegoría* (23), 183-196. Recuperado de <https://doi.org/10.3989/isegoria.2000.i23.543>