
COMO CIENCIA DE LOS FÓSILES

As a Science of Fossils

Leopoldo Tillería Aqueveque

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Chile

leopoldotilleria@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Recibido: 14 de septiembre de 2025

Aceptado: 20 de noviembre de 2025

DOI: <https://doi.org/10.14422/ryf.vol289.i1467.y2025.006>

RESUMEN: Se desarrolla una analítica de la obra pictórica del artista japonés contemporáneo Nobu Okanoya. Para esto, se recurre al método de caso paradigmático (Flyvbjerg, 2006) y a un breve encuadre basado en la teoría teleológica de Kant. Se analizan del japonés dos obras que simulan la presentación de dos fósiles de alguna era geológica del planeta. Esta simulación expone tal grado de perfección, incluido un cierto logos organizador, que la simulación del artista resulta enteramente verosímil, de donde las obras analizadas se convierten en una *performance* a medio camino entre la ciencia y el arte. En una verdadera teleología artística, Okanoya, deliberadamente o no, recurre al célebre concepto del “como si” para elaborar una obra figurativo-hiperrealista del sub-género pintura de fósiles, que pareciera fusionar estética y ciencia. Las conclusiones ratifican la hipótesis inicial, es decir, que, en plena post-posmodernidad, los encuentros posibles entre ciencia y arte todavía están por descubrirse y, sobre todo, por admirarse.

PALABRAS CLAVE: ciencia, fósil, hiperrealismo, Nobu Okanoya, retrofuturismo.

ABSTRACT: This paper analyzes the pictorial work of contemporary Japanese artist Nobu Okanoya. To this end, the paper employs the paradigmatic case method (Flyvbjerg, 2006) and a brief framework based on Kant's teleological theory. Two of the Japanese artists' works that simulate the presentation of two fossils from a particular geological era of the planet are analyzed. This simulation exhibits such a degree of perfection, including a certain organizing logos, that the artist's simulation is entirely plausible, thereby transforming the analyzed works into a performance halfway between science and art. In a true artistic teleology, Okanoya, deliberately or not, resorts to the famous concept of “as if” to elaborate a figurative-hyperrealistic work of the fossil painting sub-genre, which seems to merge aesthetics and science. The conclusions confirm the initial hypothesis, that is, that, in the midst of post-postmodernity, the possible encounters between science and art remain to be discovered and, above all, to be admired.

KEYWORDS: science, fossil, Hyperrealism, Nobu Okanoya, Retrofuturism.

1. INTRODUCCIÓN

Lo usual en el mundo de la pintura —antigua, clásica, moderna o post-posesión—, es que los bodegones, retratos, paisajes, grafitis u obras asociadas al realismo, al futurismo e inclusive a la pintura abstracta u otros géneros y estilos, sean percibidos con cierta verosimilitud en virtud de la representación que se muestra. En otros términos, que sepamos, con una buena dosis de certidumbre, que el tipo de obra que tenemos ante nuestros ojos se corresponda con lo que razonablemente suponemos de ella. Es decir, que hallemos en el cuadro cierta *verdad* de la representación:

Para comprender el hondo sentido del término ‘auténtica representación’ hemos de tener en cuenta, por un lado, que ‘auténtico’ es aquello que está vinculado con el origen y con la capacidad originante [*authentikós*], y por otro, que una auténtica representación guarda relación con la verdad, entendida como desvelamiento [*αλήθεια*]. Sobrevuela el consabido sentido que Heidegger y Gadamer otorgaron al concepto de representación: medio a través del cual lo representado se hace presente en su esencia haciendo posible su reconocimiento. (García-Sánchez *et al.*, 2023, p. 2)

Sin embargo, por una vía, por decirlo así, opuesta a esta epistemología naturalista de la obra, a esta ontología de la esencialidad, observamos un razonamiento y una práctica en que lo natural significa —justamente— atenernos a la ilusión que se representa. Es decir, tener a la ilusión como una suerte de embrujo o encantamiento, no como una representación de la verdad. De cara al arte contemporáneo, y tal como sentencian Greenberg y Tobón (2020), la pintura y la escultura, las artes de la ilusión por excelencia, han alcanzado una facilidad tal que las haría infinitamente susceptibles a la tentación de emular los efectos, no sólo de la ilusión, sino de otras artes. La pintura no sólo es capaz de imitar a la escultura, y la escultura imitar a la pintura, sino que ambas pueden intentar reproducir los efectos de la literatura. Y esto, sin mencionar las posibilidades miméticas del cine (Calhau, 2023) o de cierto tipo de *performances* (Firincioğlu, 2021).

En esta encrucijada de panorámicas respecto de lo que en realidad proyecta la obra, nos enfrentamos a la pintura contemporánea del artista japonés Nobu Okanoya, y, por medio de él, a una estética sorprendente, que de entrada nos golpea precisamente con la duda acerca de qué es verdaderamente lo que estamos mirando en sus piezas. Ahora, no toda la obra del japonés

desarrolla el estilo de las dos piezas que hemos escogido, pero las que han sido incluidas en él, comparten criterios estéticos y ontológicos fundamentales: (i) ambas impresionan como fósiles de animales de períodos geológicos de millones de años antes de la aparición del hombre, o sea, su estética sería una especie de "estética paleontológica"; (ii) las dos obras comparten el mismo estilo de composición y paleta cromática, además de una zona de conceptos propia de las imágenes de fósiles reales, es decir, descripciones científicas expresadas con símbolos o en un código, en principio, desconocido, y (iii) parecen ser imágenes de fósiles intervenidas por la ciencia, pues todas se aprecian con cada una de sus estructuras completas, lo que no es común en fósiles recién descubiertos, pero sí en fósiles preparados y ensamblados en laboratorio.

El artículo se describe como una analítica de las obras de Okanoya, en lo puntual, como una suerte de síntesis entre la teoría teleológica de Kant (1992) y una panorámica estética figurativista. La inclusión de la teleología kantiana tiene que ver, dicho en corto, con que el filósofo de Königsberg advierte que "todas las disposiciones naturales de las criaturas están destinadas a desarrollarse plenamente de acuerdo con su [propia] finalidad" (Arias, 2021, p. 131). A decir verdad, esta última epistemología de Kant —que viene a completar la explicada en la primera *Crítica*— funciona como un gigantesco supuesto o analogía, en cuanto adjudica, sólo con miras a nuestra razón, una determinada regulación externa (causas, efectos, finalidad objetiva) al devenir de la naturaleza. Sostiene Kant (1992):

En efecto, aducimos un fundamento teleológico cuando adjudicamos al concepto del objeto, cual si él fuese hallable en la naturaleza (y no en nosotros), causalidad con respecto a un objeto, o más bien nos representamos la posibilidad del objeto por analogía con una causalidad semejante (tal como la que hallamos en nosotros), en consecuencia, de lo cual pensamos a la naturaleza como si fuera técnica en virtud de una facultad propia. (p. 292)

En tal sentido, si consideramos que Okanoya ha diseñado estas obras *como si* se trataran, en definitiva, de fósiles reales, dándole al *como si* una condición apofántica, entonces, si lo vemos bien, encontramos en dichas piezas una extraña disposición a ser vistas como algo que a decir verdad no son: criaturas fosilizadas del reino animal. Es lo mismo que decir que siendo obras de arte, esto es, artefactos técnico-artísticos, les han sido administradas determinadas condiciones estéticas para que nuestra razón sea capaz de

concebirlas como imágenes posibles de ciertos períodos geológicos. Tendríamos, pues, en el trabajo de Okanoya, obras de arte *como si* fueran fósiles animales, de igual manera como en la teleología de Kant (1992) el concepto de una cosa como fin natural “es un concepto que subsume la naturaleza bajo una causalidad que sólo es pensable mediante razón, para juzgar, de acuerdo con ese principio, sobre aquello que del objeto está dado en la experiencia” (p. 325). Es decir, la idea de una “generación intencional” (Kant, 1992, p. 327) que regule, para nuestra facultad de juzgar reflexionante, la organización de los productos de la naturaleza.

Con relación a esta paradójica forma de comprender la estética del japonés, para la que la teleología de Kant nos sirve meramente como una analogía, creemos posible establecer la siguiente hipótesis inicial: “Parte de la obra del artista visual japonés Nobu Okanoya —la referida a fósiles de animales prehistóricos— representa un estilo figurativo-geológico-materialista, en el que se fusionan estética y conocimiento”.

Ahora bien, el artículo se organiza de la siguiente manera: introducción; encauadre teórico (en el que se sintetizan siete conceptos claves de la teleología kantiana); metodología; desarrollo (en el que se realiza la analítica propiamente tal de las obras del japonés); conclusiones; y referencias.

2. ENCUADRE TEÓRICO

Enseguida, expondremos cinco pasajes de la “Crítica de la facultad de juzgar teleológica” y dos comentarios adicionales: uno de Jáuregui (2025) y otro de Clayton Jr. (2023), que se refieren a la teleología de Kant desde el punto de vista de la relación entre fin y causalidad y desde la mecánica epistemológica de la finalidad natural, respectivamente.

1.º Dice Kant (1992) en el § 63 (“De la conformidad a fin relativa de la naturaleza a diferencia de la interna”):

La experiencia conduce nuestra facultad de juzgar hacia el concepto de una conformidad a fin objetiva y material, esto es, hacia el concepto de un fin de la naturaleza, pero sólo cuando hay que juzgar una relación de causa a efecto que nos hallamos facultados a considerar como legal solamente si a la causalidad de la causa le suponemos la idea del efecto como la condición de posibilidad de éste que se halla en el fundamento de aquella misma [causa] (p. 298).

2.º Se indica en el § 65 ("Las cosas, en cuanto fines naturales, son seres organizados"): "Más bien se organiza ella a sí misma, y en cada especie de sus productos orgánicos, por cierto, con arreglo a un mismo ejemplar en [su] conjunto, pero también con desviaciones convenientes, que la autoconservación requiere según las circunstancias" (Kant, 1992, p. 305).

3.º Señala el filósofo en el mismo párrafo:

Los seres organizados son, pues, los únicos en la naturaleza, que, aun cuando se los considere por sí mismos y sin relación con otras cosas, tienen que ser pensados como posibles sólo en cuanto fines de aquélla, y los primeros en suministrar realidad objetiva al concepto de un *fin* que no es uno práctico, sino un fin de la *naturaleza*, y, por ese medio, a la ciencia natural el fundamento para una teleología, es decir, un modo de juzgar sus objetos con arreglo a un principio particular, que de otro modo no se estaría autorizado a introducir en ella (porque no puede en absoluto inteligirse a priori la posibilidad de una semejante especie de causalidad) (Kant, 1992, p. 306).

4.º Parafraseando a Kant (1992) respecto de lo expuesto en el § 67 ("Del principio del enjuiciamiento teleológico sobre la naturaleza en general como sistema de fines"), podemos enfatizar que en la naturaleza es dable una potencia creadora de productos que sólo podemos pensar basados en el concepto de causas finales; pues bien, una vez reconocido este movimiento de la razón, la inercia intelectual nos lleva más allá, en búsqueda de otro principio para la posibilidad de estos productos como partes de un sistema de fines, uno que sobrepase el mundo sensible, esto es, un principio suprasensible cuya unidad no solamente deba ser considerada como válida con relación a ciertas especies de seres naturales, sino asimismo para toda la naturaleza entendida como sistema.

5.º Apunta Kant (1992) en el § 77 ("De la peculiaridad del entendimiento humano, por la cual se nos hace posible el concepto de un fin natural"):

Y aquí tampoco es necesario probar que un semejante *intellectus archetypus* sea posible, sino solamente que, por contraste con nuestro entendimiento discursivo, que ha menester de imágenes (*intellectus ectypus*), y [dada] la contingencia de una tal dotación, somos llevados a esa idea (de un *intellectus archetypus*), y que ella tampoco encierra contradicción (p. 337).

6.º Jáuregui (2025), por su parte, asevera lo siguiente sobre la relación entre mecanismo de la naturaleza y concepto de la razón en la segunda parte de la tercera *Crítica*:

Una cosa es un fin cuando la causalidad de su origen no puede hallarse en el mero mecanismo de la naturaleza, sino que supone una causa cuya capacidad productiva está determinada por conceptos [...]. Si encontramos, nos dice Kant, un hexágono dibujado en la arena de una tierra aparentemente deshabitada, advertimos que no puede ser el mero producto de la acción del viento, del agua del mar o de las huellas dejadas por algún animal conocido. Ninguna explicación mecánica es suficiente para esclarecer su origen; sólo un concepto de la razón pudo haberlo causado (p. 4).

7.º Por último, observa Clayton Jr. (2023) sobre la mecánica de conocimiento de la finalidad de la naturaleza:

La veracidad de la afirmación kantiana de la “finalidad de la naturaleza en favor de nuestra facultad para conocerla” reside, por tanto, en que se trata de un medio teórico para el dominio subjetivo sobre lo objetivo, y no en que sea una solución al problema de la inducción de Hume ni la condición para la posibilidad del conocimiento subjetivo de lo empírico¹ (p. 128).

3. METODOLOGÍA

Dada la particularidad de la hipótesis sugerida, hemos optado por el método de caso, a fin de desarrollar una analítica centrada en las dos obras seleccionadas de la serie de pinturas que el japonés ha colgado en su Instagram. El caso obviamente es el artista nipón Nobu Okanoya². Las obras escogidas, mediante un muestreo de tipo teórico, son ambas del 2023 y no tienen título, pero forman parte de la serie “Fósiles del Futuro”. Las dos pinturas están realizadas en acrílico sobre hojas secas e hilo.

¹ Traducción propia.

² Nobu Okanoya autorizó por escrito, vía Instagram, el uso de sus obras en este artículo académico.

En lo específico, el método seguido se alinea, además, con el método de caso paradigmático, que postula la idea de trascendencia a través del estudio de determinados “ejemplares” o prototipos y el levantamiento hipotético de una metáfora³ referente al ámbito de interés de la investigación (Flyvbjerg, 2006, p. 232). Como, en definitiva, se trata de hacer una analítica semejante a la aplicada por Kant (1992) en su “Crítica de la facultad de juzgar estética”, pero que impacte en el corazón de nuestra hipótesis, es necesario definir las categorías de análisis que examinaremos en el siguiente apartado. Tales categorías son: (i) composición y cromatismo de las obras; (ii) género y estilo pictórico; y (iii) ciencia asociada a los objetos de representación.

4. DESARROLLO

Como una de las posibilidades del muestreo teórico, se eligieron dos obras que ilustran dos especies prehistóricas bien diferentes, distinción hecha, en principio, sólo desde el punto de vista de su anatomía. Luego de una breve indagación bibliográfica, se llegó a la conclusión de que los fósiles representados corresponden a un *Pterosaurio* y a un *Tiranosaurio rex*. Dada la semejanza de la técnica con que ambas criaturas están pintadas, la analítica de las categorías se realizará simultáneamente para las dos piezas elegidas.

4.1. 1º digresión: acerca del *Pterosaurio* y el *Tiranosaurio rex*

Los *Pterosaurios* reciben su nombre del griego *Pterosauria*, que significa “lagartos alados”. Aunque no eran dinosaurios en sentido estricto, sí se engloban dentro del grupo denominado *arcosaurios*, que también incluye a los cocodrilos. Los *Pterosaurios* aparecieron durante el periodo Triásico y alcan-

³ Entenderemos lo que es metáfora según el modelo de Lakoff y Johnson (1986), quienes plantean que pueden reconocerse dos grandes grupos metafórico-conceptuales: “las metáforas estructurales y las orientacionales; es decir, aquellos casos en que un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro, y aquellos casos en que un concepto organiza un sistema global de conceptos en relación a otro. Rivano (1997) denomina a ambos grupos metáforas ‘simples’ y ‘complejas’, pues quiere destacar —y eso es acertado— que las primeras caracterizan la relación entre dos conceptos (amor y viaje, por ejemplo) mientras que las segundas correlacionan un sistema (feliz/triste y arriba/abajo)” (Gende, 2016, p. 106).

zaron gran diversidad a lo largo de todo el Mesozoico, desapareciendo a finales del Cretácico, hace unos sesenta y seis millones de años. Fueron los primeros vertebrados en desarrollar la capacidad de volar, millones de años antes que las aves. La gran mayoría de ellos se alimentaba de peces o insectos, aunque es muy posible que también lo hicieran de pequeños vertebrados terrestres. Si bien la mayoría de ellos eran de pequeño tamaño, algunos alcanzaron dimensiones inmensas, como los más de diez metros de envergadura del *Quetzalcoatlus*, un género de Pterosaurio que vivió en lo que hoy es Norteamérica (Ruta de las Icnitas de Soria, s.f.).

En una mirada más específica, los Pterosaurios son anteriores a las aves por un margen considerable. Los primeros individuos aparecen en el registro fósil hace unos 215 millones de años, en el Triásico Superior, llegando a descubrirse más de 200 especies. Desde el punto de vista funcional podían volar, porque, al igual que las aves, sus huesos eran mayoritariamente huecos y estaban llenos de aire, lo que hacía que un animal corpulento, como ellos, resultase sorprendentemente liviano para su tamaño. Igualmente, hay que considerar los enormes agujeros en los costados de algunos cráneos de Pterosaurios. Tales agujeros comprenden una fosa nasal muy agrandada y una segunda abertura llamada fenestra anteorbital. Esta estructura parece haber reducido el peso total de sus grandes cabezas (Osterloff, s.f.).

Por su lado, el *Tiranosaurio rex* (T-rex), tenía una reputación temible en todo el mundo debido a su tamaño, fuerza y agresividad, estatus que le daba su nombre: "rey de los lagartos tiranos". Poseía una longitud aproximada de 13,5 metros y un peso de más de 8 toneladas, transformándose en el megadepredador de su tiempo, con la mandíbula más fuerte conocida por la ciencia. Como superdepredador, se alimentaba de una gran variedad de otros animales como hadrosáuridos, anquilosaurios e incluso grandes saurópodos, usando su excelente oído y su agudizado sentido del olfato (Jurassic World Evolution, s.f.). A fin de cuentas, lo tenía todo para dominar su entorno. Con su cuerpo musculoso, el T-rex vagaba por su territorio sobre dos fuertes patas y la cabeza erguida. Además de cazar animales vivos, consumía cadáveres y, a veces, incluso se alimentaba de los de su misma especie.

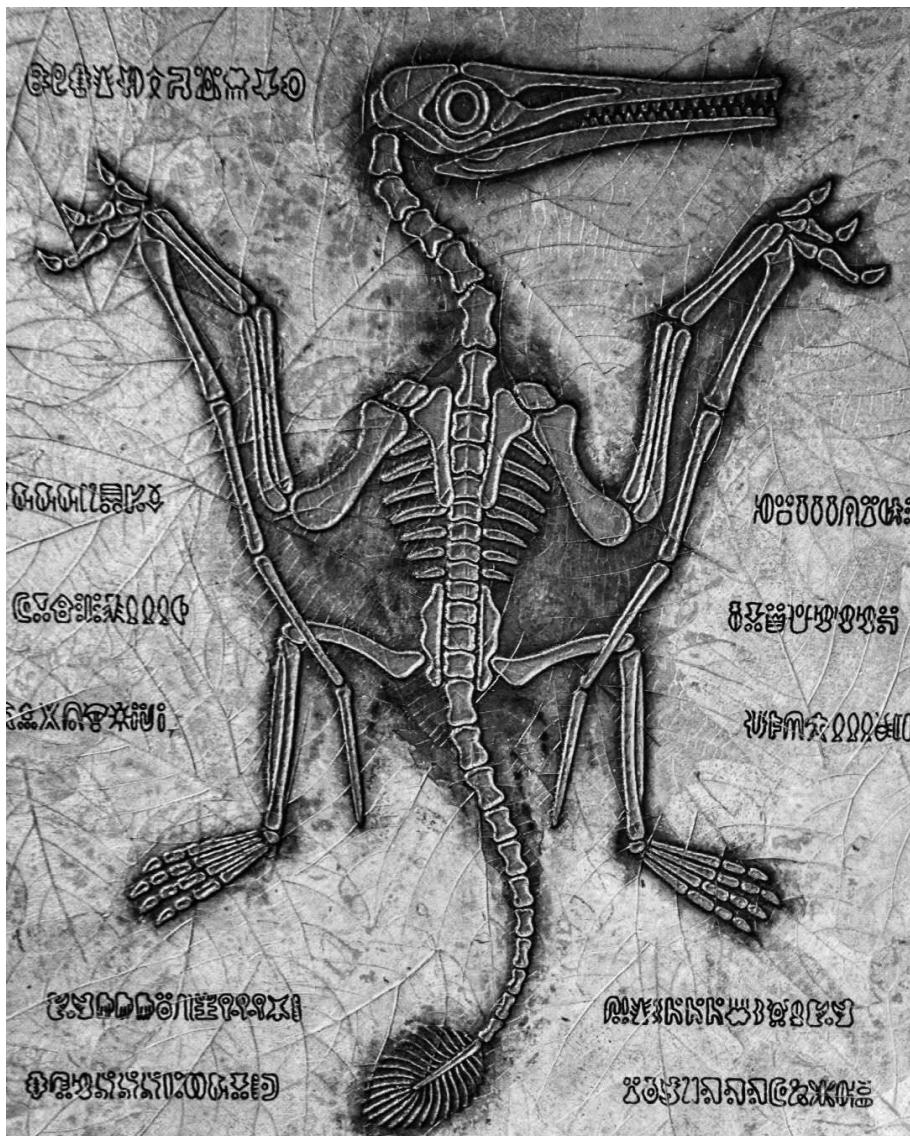
El T-rex evolucionó de forma ideal para triturar su comida, con un cráneo rígido que le permitía dirigir toda la fuerza de sus músculos a un solo morisco, llegando a ejercer hasta seis toneladas de presión. Utilizaba sus 60 dientes serrados, de unos 20 centímetros de largo cada uno, para perforar y extraer la carne, lanzando a su presa al aire y tragándola entera. Para evitar

el sobrecalentamiento, al aplastar a las presas con sus poderosas mandíbulas, este coloso del Triásico tenía aberturas en la cabeza para ayudar a enfriar su cerebro, similares a las de los actuales caimanes (McKeever, s.f.). En comparación con otros dinosaurios terópodos, el T-rex poseía un cráneo más grande y robusto. Experimentó cambios esqueléticos dramáticos a medida que iba creciendo, desde la cría hasta la edad adulta. Su cráneo inicialmente era muy delgado, con un hocico algo largo. Sin embargo, con la edad, el cráneo se volvió significativamente más grande, el hocico se volvió romo y sus mandíbulas se volvieron muy fuertes y poderosas. De hecho, al observar el cráneo de un T-rex adulto y compararlo con el de otros terópodos de la época, se puede comprobar que sus mandíbulas habrían sido, además, mucho más musculosas (Kowinsky, s.f.).

4.2. Composición y cromatismo

Se dijo que las obras del japonés correspondían a un fósil de un Pterosaurio (ver Figura 1) y a otro de un T-rex (ver Figura 2). Si nos fijamos bien en ambas piezas, caemos en la cuenta de que el armazón de estas criaturas está literalmente completo. Es decir, que, aunque se trate de fósiles, la materia orgánica del animal no logró ser remplazada a simple vista ni por minerales (hematita, calcita esparítica, hierro) ni por restos de sedimento circundante. Las especies fosilizadas, pues, tienen virtualmente su esqueleto intacto, cuestión que hizo relativamente fácil la identificación del tipo de criatura pintada por el japonés.

Digamos que el lecho sobre el cual están representados los fósiles del Pterosaurio y del T-rex es de un Rubio lino en la parte superior del fondo y de un amarillo canario en su parte inferior. Ambas tonalidades le dan un aspecto de verosimilitud importante a la piedra, a la porción de tierra o de barro, o a la sección de lecho de mar donde se preservó el organismo. De hecho, los hilos de la capa de material que conservó ambos fósiles se notan con total claridad y algo de brillo, y su resquebrajamiento, aparentemente ocurrido sobre la piedra, es tan sólido que no alcanza a romper ninguna parte o sección del espécimen. Así, los fósiles sobresalen casi como esqueletos de un libro de Paleontología. Y tal vez eso es lo que pretenda Okanoya con la pureza de las imágenes. Como sea, los huesos de estos saurios están distribuidos de una manera análoga a como se haría con fósiles reales, aunque, como se pergeñó, con un prurito de perfección anatómica que incluye un pequeño borde blanco alrededor de cada uno de los huesos y la

FIGURA 1: *SIN TÍTULO* [DE LA SERIE FÓSILES DEL FUTURO]

Sin título (2023), Nobu Okanoya, Acrílico sobre hojas secas e hilo (Okanoya, 2023b).

presentación, en el caso del Pterosaurio, de todo el esqueleto en un marrón Cooper, que en algunas partes adquiere más y, en otras, menos luminosidad. Lo que podría llamarse “la sombra interna de la figura”, es decir, esa suerte de mancha que contornea al fósil sobre la capa terrestre donde se enterró, destaca en un marrón Cedar, pero, además, rellena cada uno de sus espacios internos, por ejemplo, el que bordea la columna vertebral y que se confunde con los vestigios orgánicos de las alas del “lagarto”.

En el caso del T-rex, el esqueleto tiene un color Cáscara de huevo, tornándose más oscuro hacia el extremo de la cola. Al igual que el fósil del Pterosaurio, el del T-rex exhibe una especie de sombra interior que parece enterrarlo en la capa terrestre donde se depositó. Lo que llama la atención de este presunto fósil es la forma en que se conservó la estructura, pues, lo que podemos ver es el esqueleto de un T-rex en franca postura de cazador (aparentemente corriendo tras una presa), lo que sería más propio no de un fósil en el terreno de su afloramiento, sino de la presentación del conjunto de su esqueleto en una sala de exposiciones de alguna facultad de Paleontología.

Ahora bien, desde la óptica de la composición general de las obras, es evidente que el artista ha querido mostrar a ambos fósiles justo en el centro de los respectivos cuadros, lo que, en nuestra opinión, coincide por completo con la idea de un espécimen en exhibición. A su vez, la “información” que Okanoya ha puesto en torno a los dos esqueletos (once conceptos o etiquetas en la pintura del Pterosaurio y nueve en la del T-rex), impresiona inicialmente como un conjunto de datos descriptivos o explicativos de cada fósil. En otras palabras, como su clasificación científica. En todo caso, este aspecto lo abordaremos con un poco más de profundidad en la analítica de la tercera categoría de esta sección.

4.3. Género y estilo

A sabiendas de que el género de una pintura corresponde a la presencia de ciertos temas recurrentes que, lejos de ser búsquedas azarosas, responden a criterios concretos de valoración, como el retrato, el desnudo, el bodegón, el paisaje y la pintura religiosa (Artes Visuales, s.f.), pudiésemos perfectamente catalogar las obras de Okanoya (y, por definición, todos sus cuadros

de fósiles) dentro del género de pintura animalista⁴. Sin embargo, creemos que la misma forma de la representación de los fósiles indica que no se trata, así sin más, de la típica pintura de una simple especie animal, sino de la expresión estética de una imagen propia del régimen de la ciencia. Aquí, de la Paleontología. De este modo, a la serie de subgéneros (animales domésticos, pintura de caza, pintura de batallas, etc.) que hallamos dentro del género de la animalística, podemos agregar, como subgénero inédito, precisamente el de la pintura de fósiles, hallazgo más que relevante que aportaría el arte de Okanoya.

Pues bien, si asumimos que por estilo debemos entender un conjunto de técnicas, temáticas y enfoques que un grupo de artistas o una época determinada utilizan para representar el mundo a través del arte, y que evoluciona o se transforma a medida que cambian los contextos históricos, las innovaciones tecnológicas y las perspectivas culturales (Arredondo, 2024), lo sensato es considerar la obra del japonés como parte del estilo figurativo. En efecto, el estilo figurativo, también llamado representacional, es un estilo artístico que, en lo medular, imita la realidad; sus obras de arte son reconocibles por presentar una apariencia externa en las que el modelo y el natural coinciden sin dar lugar a dudas. Como es obvio, el término figurativo proviene de “figura”, que acá viene a equivaler a la representación de formas sin ningún tipo de limitaciones, puesto que los artistas representan tanto figuras humanas como animales, objetos, retratos y naturalezas muertas, pero

⁴ La pintura animalista o Animalística es el tema artístico más antiguo de la historia del arte, remontándose a las primeras representaciones del arte rupestre y del arte mobiliar paleolítico. El hallazgo de los bisontes de la Cueva de Altamira por Marcelino Sanz de Sautuola, inició el estudio de estas manifestaciones primitivas del arte, que influyeron incluso en la concepción del arte de los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Por otro lado, el denominado estilo orientalizante (extendido por distintas zonas de la cuenca del Mediterráneo en la primera mitad del primer milenio) se caracterizó por una gran estilización y fantasía, también en las representaciones animalísticas. De hecho, los animales domésticos y las especies cinegéticas han sido las más representadas en el arte; siendo la principal el caballo. Entre las principales manifestaciones del arte equino están el retrato ecuestre, la pintura de caza, la pintura de batallas y otros subgéneros de la pintura de historia. Igualmente, hay numerosas representaciones de animales fantásticos, compuestos con partes de distintos animales, o de animales y seres humanos (teriomorfismo); bien míticos (Pegaso, centauros, sirenas, Lamassu, Quetzalcoatl, esfinges, quimeras, grifos, dragones) o simplemente imaginarios. Además de las piezas artísticas concebidas por sus autores como obras terminadas, se han conservado algunos extraordinarios ejemplos de apuntes, bocetos y estudios de animales, de maestros como Pisanello, Leonardo da Vinci y Durero (EcuRed, s.f.).

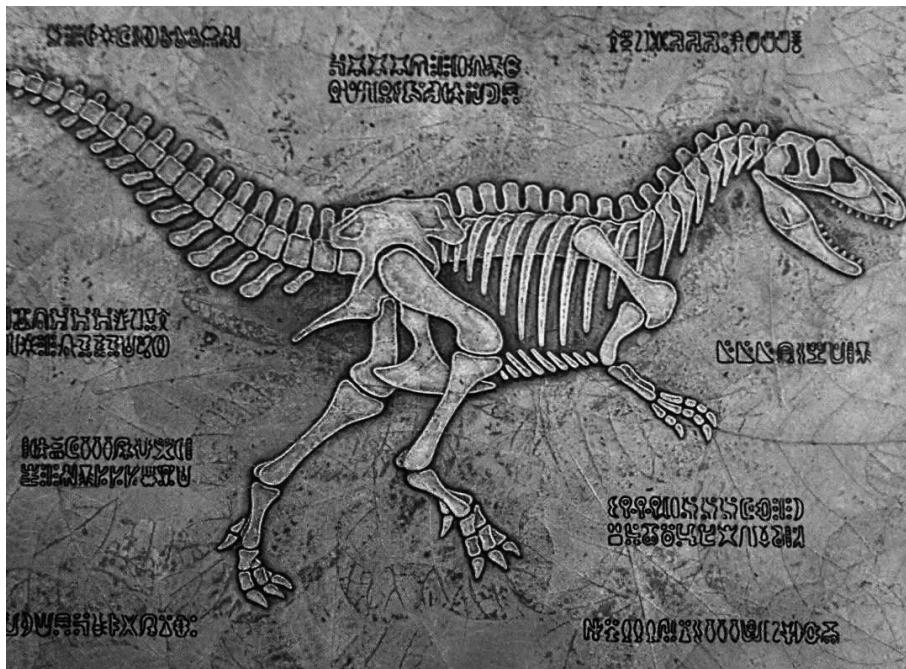
también paisajes y escenas (Capital del Arte, 2018). Se sigue, entonces, que el estilo con que podemos designar a la obra de Okanoya es el figurativo, dado que la “figura” de ambos fósiles pintados no sólo es la principal sino la única en las obras. No obstante, tal como ocurrió con la interpretación del género de estas piezas, con la determinación de su estilo sucede algo parecido, pues si bien es cierto las representaciones del Pterosaurio y del T-rex son, en efecto, representaciones figurativas (por el argumento ya expuesto), son, sobre todo, pinturas hiperrealistas⁵, puesto que su característica primordial es simular la exposición de fósiles verdaderos.

Y esta simulación, esta presenciación estética *como si* fueran ambos especímenes una imagen de la ciencia, se logra, ampliamente, a costa de un trabajo puntilloso del artista, que convierte una obra de arte en la imagen verosímil para un *paper* o para un informe de laboratorio de un grupo de paleontólogos.

4.4. 2º digresión: acerca del *como si* en la tercera Crítica de Kant

La ficción del *como si* se presenta ya en el corazón mismo de la primera Crítica. En pleno “Apéndice a la Dialéctica Trascendental” se lee: “Por ello se dice, por ejemplo, que hay que considerar las cosas del mundo *como si* recibieran su existencia de una inteligencia suprema. De esta forma, la idea no es en realidad más que un concepto heurístico, no ostensivo” (Kant, 1998, p. 548).

⁵ El Hiperrealismo puede definirse como un movimiento artístico cuyo propósito es representar la realidad con extrema precisión, utilizando técnicas avanzadas para crear imágenes que podrían pasar por fotografías. Los artistas hiperrealistas se concentran en escenas de la vida cotidiana, retratos y paisajes urbanos, capturando meticulosamente cada detalle del paisaje. En realidad, el Hiperrealismo busca la representación de detalles pormenorizados del entorno, a fin no sólo de demostrar el dominio técnico del artista sino también de reflejar consistentemente tanto la percepción visual como los detalles más curiosos y fascinantes de la vida moderna (Gaia, 2024). Como sea, la comprensión de lo que es Hiperrealismo no deja de ser perturbadora: “En esencia, el arte del hiperrealismo intenta hacer lo imposible: se esfuerza por crear algo más real que la vida real y, al mismo tiempo, algo que en realidad no existe. No es de extrañar que haya recibido críticas mixtas de críticos e historiadores; sin embargo, también ha sido aplaudido por su ambición e innovación, dos aspectos del arte que están en la base de la historia del arte. El hiperrealismo tiene como objetivo presentar su tema de la manera más realista posible mientras distorsiona la realidad básica para crear un sentimiento inquietante y extraño en el espectador. El objetivo es lograr una realidad falsa totalmente creíble que deje al espectador con la sensación de que algo anda mal, similar a ver una imagen de un sueño” (Singh, 2023).

FIGURA 2: *SIN TÍTULO* [DE LA SERIE FÓSILES DEL FUTURO]

Sin título (2023), Nobu Okano, Acrílico sobre hojas secas e hilo (Okanoya, 2023a).

Luego, en relación al modelo teleológico, el filósofo prusiano observará que la idea de organización del mundo *como si* proviniera del propósito de una mente superior, no pasa de ser un mero principio regulador de la razón, cuyo fin no es otro que llegar a la máxima unidad sistemática mediante la idea de causalidad final (Tillería, 2021). La ficción del *como si* muestra, por un lado, a una naturaleza *como si* estuviera destinada para nuestro juicio de lo bello o de lo sublime, y, por otro, a la totalidad del mundo natural *como si* estuviese organizada por un organismo superior. Vemos, entonces, que el recurso del *como si* logra, dada la misma arquitectónica de la tercera *Crítica*, una conexión eficaz entre la Crítica estética y la Crítica teleológica. Específicamente, en el ámbito de la finalidad objetiva, la ficción se desplaza del campo de nuestra relación cognitiva con las formaciones de la naturaleza al de las relaciones entre ellas mismas y su propia constitución interna.

Se trata, como se aprecia, de la ficción de la naturaleza como "mecanismo". Ahora, a diferencia de una explicación de tipo físico-mecánica, fundada en la descripción de los "Principios metafísicos de las leyes de la naturaleza" y en la deducción trascendental de la primera *Crítica*, en la "Crítica de la facultad de juzgar teleológica" la consideración de la naturaleza como organismo equivale a la idea de un todo como fundamento de la posibilidad de las partes. Esta valoración de la naturaleza como un todo orgánico requiere de una extraña combinación de analogías que Kant administrará con un ojo puesto en la ciencia y el otro en el arte (Tillería, 2021). De ahí que Marques (1998), muy lúcidamente, pueda vincular en la tercera *Crítica* naturaleza y entendimiento:

Sería conveniente, además, recordar que el principio específico de todo juicio reflexivo (estético o teleológico) es el de una *técnica de la naturaleza*, que nos hace considerar la naturaleza *como si* estuviera organizada según un principio inteligente que solo podemos representar por analogía con nuestro entendimiento (p. 226).

Desde una perspectiva deconstrutiva, Derrida nos entregará una recepción del *como si* kantiano que lo aparta de las categorías ontológicas tradicionales, por no decir de la realidad misma. Citamos en extenso por la precisión conceptual del franco-argelino:

El *como si* en Kant, observa Derrida, "dice nada menos que la finalidad de la naturaleza, es decir, una finalidad cuyo concepto... es uno de los más insólitos y de los más difíciles de delimitar. Pues, [Kant] señala, no es ni un *concepto de la naturaleza* ni un *concepto de la libertad*. Por consiguiente, este 'como si' sería por sí mismo... una especie de fermento deconstrutivo, puesto que excede en cierto modo y no está lejos de descalificar los dos órdenes que con tanta frecuencia distinguimos y oponemos, el orden de la naturaleza y el orden de la libertad". En este sentido, el *como si* ha sido siempre fundamental en la relación de nuestro entendimiento con los fenómenos sensibles, y, sin embargo, su misma operación hace problemático permanecer en una distinción tan determinante como la que hay entre libertad y naturaleza. Una tercera posibilidad, vinculada a la anterior, es en definitiva que el *como si* desempeña en realidad un papel igualmente determinante no sólo en el arte, sino que en las humanidades y en las ciencias en general (Montenegro, 2011, pp. 235-236).

4.5. Retrofuturismo, Paleontología y arte contemporáneo

El Retrofuturismo es un movimiento artístico que se sirve de épocas pasadas y *conceptos futuros*. Está presente en la cartelería, el cine, el cómic, la pintura, la literatura, los videojuegos o festivales de música, entre otros. Como movimiento artístico y social aparece por primera vez en 1983 gracias al editor Lloyd John Dunn. Después de tanto tiempo, esta corriente ha dado paso a diferentes vertientes o subgéneros. Aunque todos son diferentes, parten de una misma base: la realidad basada en el pasado y en el futuro, realidad que además bebe de la imaginación y de lo fantástico. Tales subgéneros son el *Steampunk* (que reemplaza la tecnología por la tecnología de las máquinas de vapor), el *Dieselpunk* (que combina la estética basada en el motor diésel de entreguerras por la tecnología futurista), el *Atompunk* (que condensa en su estética la era atómica, la era espacial y la cultura *underground* estadounidense) y el *Bitpunk* (que comprende un entorno algo más cibernetico, basado en los ordenadores, la informática y las luces de neón, y que en su ámbito social está marcado por diferentes fenómenos reflejados en su obra: el movimiento feminista, el SIDA como pandemia y el terrorismo internacional) (Totenart, s.f.). Puntualmente, la estética *Steampunk* sería consecuencia de una tensión ambivalente entre mundos históricos y fantásticos, fusionados para crear universos retrofuturistas donde se palpa una reacción frente al desequilibrio modernista entre los hechos físicos y los sentimientos. Visto así, la amalgama del estilo victoriano y la tecnología retrofuturista configuran una “estética de difícil acomodo, pero de fácil ductilidad, donde la magia, irónicamente, parece explicada en términos científicos, a partir de una aparente pátina lógico-racional [...] donde lo pseudocientífico otorga la misma credibilidad a la alquimia que a la mecánica ondulatoria” (Calzón, 2023, p. 68).

Una visión similar es la de Aterenzani (2023), quien señala que el Retrofuturismo es una tendencia estética que se puede entender como un movimiento artístico con su origen en la añoranza del pasado, y que muestra la influencia de las representaciones de un futuro imaginado (a menudo descripciones utópicas o distópicas) producidas en una época anterior, pero vueltas a recrear. Sería, así, una expresión particular, caracterizada por la fusión de algunas estéticas pasadas de moda con la tecnología futurista. De esta manera, el Retrofuturismo exploraría los temas de tensión entre el pasado y el futuro, y entre los efectos alienantes y transformadores de la tecnología. El artista adoptaría el Retrofuturismo para progresar en su estilo, creando, mediante esta suerte de avance hacia el pasado, un con-

cepto atemporal y casi anacrónico al buscar inspiración para sus obras en aquellos supuestos futuros imaginarios creados muchos años atrás. Por último, refrendaremos que el Retrofuturismo intenta reinterpretar cómo se imaginaba el futuro en décadas anteriores para compararlo con la realidad actual. Su objetivo principal, entonces, es explorar la relación entre el pasado, el presente y el futuro a través del arte, la moda, la arquitectura y la tecnología. Todo ello, desde un punto de vista crítico, irónico e inclusive sarcástico (Maximoff, 2023).

A su vez, desde un prisma estrictamente estético o, lo que es igual, desde una estética *retrofuturista*, el arte contemporáneo ha consolidado una conexión formal con la Paleontología precisamente mediante lo que se denomina paleoarte o aquella representación artística que permite imaginar el aspecto de formas de vida extinguidas que ningún ojo humano ha visto nunca (De Miguel y Strani, 2023). En efecto:

Si podemos imaginar el aspecto de un tiranosaurio o el de un neandertal a partir de un simple fósil, es gracias a la suma de los estudios de los paleontólogos y de las reconstrucciones de los artistas que ponen su habilidad al servicio de esta ciencia. Podríamos decir que es una relación en la cual el artista se convierte en los ojos del científico. Esta sinergia entre paleontología y arte se llama paleoarte, y es el término acuñado en 1987 por el ilustrador científico Mark Hallett para designar las artes visuales (ilustración, escultura y animación) que sirven para representar objetivamente y con exactitud la vida del pasado, ya sea un animal, una planta, etc. (De Miguel y Strani, 2023).

Otro concepto que serviría para definir formalmente al paleoarte es el entregado por Antón, para quien dicha técnica es la plasmación en imágenes de las hipótesis científicas sobre las formas de vida del pasado, labor que implica una tensión entre dos fuerzas opuestas: “por un lado, la atención escrupulosa a los datos y por otro la imaginación, imprescindible para llenar los vacíos del registro fósil, que es tan rico como irremediablemente incompleto” (como se cita en Museo Arqueológico y Paleontológico, 2024).

De este modo, el punto de encuentro entre la Paleontología y el arte de nuestro tiempo parece condensar —en iguales proporciones— evidencia científica y creatividad artística.

4.6. Ciencia de la representación

Probablemente, nos hallamos aquí en la categoría de análisis más compleja de las tres que hemos definido. En efecto, lo que parecen reflejar esos símbolos alrededor de las imágenes de ambos especímenes —siguiendo nuestra tesis hiperrealista— es cierta nomenclatura científica que identifica o clasifica algunas partes de sus estructuras, o describe la edad geológica a la que corresponden o, inclusive, detalla el nombre geológico de las rocas donde se encontraron.

Pues bien, cualquiera sea el alfabeto que especifique las claves de ambos fósiles, lo concreto es que no escribiéndose en latín —el idioma de la ciencia— podría tratarse de cualesquiera de las escrituras o pictogramas vinculados a las culturas donde vivieron tales criaturas. Esta parece una hipótesis plausible si seguimos la intención hiperrealista de nuestro artista. Sin embargo, dado que el Pterosaurio vivió en todos los continentes del planeta, especialmente en terrenos cercanos a afluentes o cuerpos de agua mayores, y el T-rex en el territorio que hoy equivaldría a Norteamérica, la estadística nos dice que las culturas que pudieron tomar contacto con estos fósiles son técnicamente miles. En cualquier caso, lo relevante está en las palabras del japonés al pre-guntársele por estos símbolos protocientíficos: “The future no one knows” (Okanoya, 2025). Es decir, según el propio artista, la simbología usada en las obras *como si* fuera terminología científica, aquella que usualmente indica el nombre de alguna parte de un organismo o, en este caso, de un fósil, resulta finalmente desconocida (por no decir azarosa) para el espectador.

Es cierto, no sabemos qué ha querido representar exactamente el japonés con estos símbolos, pero sí nos queda claro que perfectamente puede tratarse de un lenguaje *ad hoc* creado para ilustrar a los especímenes de la serie. Por de pronto, declarar, a propósito de los símbolos que acompañan a las imágenes, que “el futuro no lo conoce nadie” y titular al conjunto de pinturas colgadas en Instagram como “Fósiles del Futuro”, ya nos advierte de algún grado de Retrofuturismo en la estética de Okanoya. En otras palabras, nuestro artista pone en tensión dos aspectos cardinales de su obra, respondiendo justamente a la lógica de una estética retrofuturista: por una parte, la verdad de la figura fosilizada, pintada ultradetalladamente con acrílico y que nos convence de que se trata, en efecto, de dos individuos de una era geológica del pasado; y, por otra, la expresión verosímil de una creación artística o epistemológica del futuro (incluso respondiendo a una realidad paralela) como lo es esa simbología indescifrable con la que Okanoya ha completado sus acrílicos.

En suma: el conocimiento científico que pudiera detectarse en las obras de Okanoya está asociado, según lo hemos argumentado y nos ha revelado el

mismo artista, inobjetablemente a la estética retrofuturista. Claro, si Okanoya ha reconocido que esta simbología escrita en ambos fósiles tiene que ver con “un futuro que nadie conoce”, se sigue que el único modo de decodificar o traducir esta forma de lenguaje es apelando a un futuro que presuntamente todavía no llega; y decimos presuntamente, porque hasta es probable que tales símbolos o etiquetas sean una mezcla o una modificación o, incluso, un calco de alguna lengua del pasado, conectada con el descubrimiento o la existencia de ambos especímenes. De esta manera, podría decirse que hay una ciencia bloqueada por la propia estética en juego, estética (la retrofuturista) que hace *como si* tal simbología fuese en realidad una etiqueta científica de los fósiles.

Así como, apelando a una extraordinaria verosimilitud, el *como si* funciona en el hiperrealismo del japonés mostrando sus acrílicos como fósiles verdaderos, así también los símbolos retrofuturistas (flechas, soles, peces, animales cuadrúpedos) que ha pintado en torno a las imágenes del Pterosaurio y el T-rex, funcionan *como si* fuera información clave en su descripción científica. Por cierto, si hiciéramos el ejercicio de conectar esta misteriosa simbología con algún tipo de alfabeto Paleolítico o Neolítico, podríamos concluir que es bastante probable que Okanoya haya querido mezclar, por alguna razón, tres tipos distintos de signos: (i) los provenientes de algunas pinturas rupestres del Paleolítico Superior, como ciertas figuras que representan peces y ciempiés (en Pterosaurio) o animales cuadrúpedos y otras de forma humanaide (en T-rex); (ii) los que guardan alguna similitud con el Código Paleolítico, compuesto por 32 trazos que se repiten, una y otra vez, en las paredes de cuevas de toda Europa (BBC Mundo, 2016), donde parecen coincidir *Segmented Cruciform* y *Positive Hand* (en Pterosaurio), y *Y-Sign* y *Flabelliform* (en T-rex); y (iii) aquellos pictogramas que impresionan como una creación original del artista, diseñados en un estilo y bajo una extraña cosmología que da todos los visos de un protoalfabeto real.

4.7. Fósiles y teleología

Ahora bien, y ya que podemos rotular como hallazgos relevantes de este estudio las consideraciones (i) de un estilo hiperrealista en la pintura del artista japonés, y (ii) un sesgo retrofuturista en la escritura de las “etiquetas científicas” de las dos obras, conviene dilucidar, en virtud del encuadre teórico, el alcance teleológico de estas primeras conjeturas.

Kant nos decía en el § 63 de su “Crítica de la facultad teleológica”, que nuestra facultad de juzgar podía ver una finalidad objetiva y material en la naturaleza, siempre y cuando nos percatásemos en un determinado organismo de la existencia de una relación causa-efecto respecto de la misma naturaleza. Y esto, pensamos, es lo que ocurre cuando observamos los fósiles del Pterosaurio y del T-rex, en el sentido de que aceptamos la posibilidad de que una inteligencia distinta a la nuestra —por así decir, sobrenatural— ha conservado y diseñado la estructura de los organismos fosilizados de la manera en que Okanoya los expone: intactos, completos y perfectos. Tal finalidad objetiva y material no es sino el propósito trascendental —propio de nuestra reflexión mental— de que dichos fósiles se hubiesen mantenido en esas condiciones más allá del paso de las distintas eras geológicas.

Por otra parte, en el § 65 de la Crítica teleológica, Kant sostenía que sólo los seres organizados podían ser pensados, de acuerdo al principio de finalidad objetiva, como posibles en cuanto fines de la naturaleza y, al mismo tiempo, como fundamento teleológico de la ciencia natural. En efecto, esto supone que los fósiles de Okanoya, o sea, aquellos organismos que como seres vivos mostraron una existencia objetiva, y, posteriormente, una existencia como fósiles también objetiva, sólo pueden ser entendidos como fines de la naturaleza en la medida en que los consideremos organizados. Y eso es justamente lo que vemos en la imagen de los dos fósiles: en su relación con el material en el que se preservaron inalterados con el paso del tiempo y en la relación interna que muestran sus estructuras. Sólo vistas de este modo, ambas especies podrían ser tenidas también como fundamento teleológico de la Paleontología.

Así mismo, la teleología kantiana afirma (§ 67 de la tercera *Crítica*) que habría dos “principios” que entrañarían el papel creador de la naturaleza: uno, que posibilitaría la creación de productos (u organismos) con base en la idea de “causas finales”, y, otro, que supondría la posibilidad de relación de estos mismos productos como partes de un “sistema de fines”. Con relación a la pintura de fósiles de Nobu Okanoya, el primero de estos “principios” ya fue revisado en el pasaje anterior, cuando argumentamos que los organismos que se “convirtieron” en los fósiles pintados existieron objetivamente producto de una naturaleza que siguió el mecanismo de “causas finales” y los determinó como fines de la naturaleza. Sobre el segundo “principio”, nada mejor para demostrar la injerencia de esta idea suprasensible en la estética del japonés que la existencia de 24 pinturas de diferentes especies prehistóricas en su cuenta de Instagram. Y cuando decimos especies diferentes nos referimos, desde luego, al encasillamiento de “Fósiles del futuro”, es decir, al equivalente del “sistema de fines” de Kant en la nomenclatura de Okanoya.

5. CONCLUSIONES

Hay dos aspectos importantes que abordaremos en este último apartado: (i) la confirmación o no de nuestra hipótesis inicial, y (ii) la formulación de la metáfora referida a un ámbito de interés del estudio.

En relación con nuestra hipótesis de trabajo, creemos conveniente reiterarla: “Parte de la obra del artista visual japonés Nobu Okanoya —la referida a fósiles de animales prehistóricos— representa un estilo figurativo-geológico-co-materialista, en el que se fusionan estética y conocimiento”. Al respecto, nuestra hipótesis podría dividirse en dos partes, para las que se han dado los argumentos necesarios y suficientes.

En primer lugar, el asunto del estilo pictórico de Okanoya se dilucidó al demostrar que, correspondiendo sus obras al género de pintura animalista y al subgénero de pintura de fósiles, el estilo que muestra en sus trabajos, si bien es por naturaleza figurativo —pues lo que exponen sus acrílicos son siempre figuras distinguibles— el sub-estilo que predomina en el retrato de los fósiles es sobre todo el hiperrealismo. El fundamento, como se explicó, tiene que ver con que es virtualmente imposible distinguir en las piezas de Okanoya si se trata verdaderamente de fósiles de animales prehistóricos o son representaciones de algún tipo de tales fósiles. Y esta duda no es baladí, pues, en definitiva, lo que hace es develar una nueva realidad, producida por la presentación de un modelo de un objeto real que, por momentos, queda desplazado precisamente del mundo real y cede por completo su lugar a un objeto hiperreal, del que no somos conscientes que es una simulación hasta que recibimos más información del entorno.

Lo que hay, a la postre, es un ajuste de los conceptos de la hipótesis, puesto que el estilo de los acrílicos se ha ratificado como figurativo-hiperrealista del sub-género pintura de fósiles, y no exactamente como figurativo-geológico-co-materialista, tal como rezaba nuestra conjetura inicial. Sin embargo, si uno se fija bien, la denominación “geológico-materialista” perfectamente puede reemplazarse —con cargo, primero, a la Paleontología, y, segundo, a la teleología kantiana— por el concepto de “pintura de fósiles”, de tal manera que la investigación parece haber alineado estética y ontológicamente los órdenes de los conceptos.

En segundo lugar, yéndonos a la revisión de la segunda parte de la hipótesis, se decía que en el estilo figurativo-geológico-materialista (término que ya

sabemos debe ser remplazado por el de figurativo-hiperrealista) se fusionaban estética y conocimiento. Esta afirmación, la de que estética y ciencia se funden en el estilo de Okanoya, ha tenido como principal argumentación la presencia en ambas obras de una suerte de simbología arcaica alrededor de las imágenes de los fósiles *como si* fuera terminología científica. Asumiendo que no podemos, por mucho que queramos, descifrar esa forma de lenguaje que el japonés ha puesto en ciertas partes de los acrílicos, resulta evidente que el recurso del *como si* equivale, en el mundo de la ciencia, al hiperrealismo de las representaciones en el mundo de la estética.

En consecuencia, consideramos que la hipótesis inicial no sólo se ha confirmado, sino que su corroboración ha permitido, siguiendo el modelo de Flyvbjerg (2006), el levantamiento de una metáfora del todo relevante referida al ámbito de interés del estudio. Esta metáfora es la siguiente: "La estética de Nobu Okanoya *como ciencia de los fósiles*".

Referencias

- Arias, M. (2021). Kant y la teleología de la naturaleza: acerca de la intención de la naturaleza en Idea para una historia universal en intención cosmopolita y la garantía de la naturaleza en Hacia la paz perpetua. *Nuevo Itinerario*. Vol. 17, n° 2, pp. 127-158. <https://doi.org/10.30972/nvt.1725717>
- Arredondo, L. (26 de septiembre de 2024). ¿Qué son los estilos de pintura? *Lizette Arredondo*. <https://lizallegraart.com/estilos-de-pintura/>
- Artes Visuales (s.f.). *Los géneros en pintura*. <https://artesvisuales.com.ar/los-generos-en-pintura/>
- Aterenzani (19 de diciembre de 2023). Retrofuturismo. *Ciberestética*. <https://ciberestetica.wordpress.com/2023/12/19/retrofuturismo/>
- BBC Mundo (27 de noviembre de 2016). Código paleolítico que puede revelar el origen de nuestra escritura. *Nuevo Poder*. <https://www.nuevopoder.cl/codigo-paleolitico-que-puede-revelar-el-origen-de-nuestra-escritura/>
- Calhau, S. (2023). El Aura de Nadie: la mimesis de la muerte en el cine. *Vorágine Revista Interdisciplinaria de Humanidades y Ciencias Sociales*, 5(9) 26-50. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8404670>
- Calzón, J. (2023). Terrores retrofuturistas desde la mirada liminal steampunk: Especulación y fantasía en algunos relatos hispanos. *Hélice*, 9(2) 65-75. https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_35/CalzonGarcia-TerroresRetrofuturistas.pdf

- Capital del Arte (10 de enero de 2018). Arte figurativo - Características. *Capital del Arte*. <https://www.capitaldelarte.com/arte-figurativo-caracteristicas/>
- Clayton Jr., E. (2023). The Concept of Teleology in Kant, Hegel, and Marx. *Con-Textos Kantianos* (18), 127-133. <https://doi.org/10.5209/kant.88890>
- De Miguel, D. y Strani, F. (11 de marzo de 2023). Paleoarte, el arte de resucitar el pasado. *Heraldo*. <https://www.heraldo.es/noticias/sociedad/2023/03/11/paleoarte-arte-resucitar-pasado-1636860.html>
- EcuRed (16 de julio de 2019). En *Animalística*. <https://www.ecured.cu/Animal%C3%ADstica>
- Firincioğlu, S. (2021). *Notes on the performing arts*. <https://performideas.com/2021/07/09/13-mimesis-and-performance/>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219-245. https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/3790172/BF_Qualitative_Inquiry_2006_vol_12_no_2_April_pp_219-245.pdf
- Gaia, O. (9 de julio de 2024). La difícil distinción entre realismo e hiperrealismo en el arte. *ArtMajeur*. <https://www.artmajeur.com/es/magazine/5-historia-del-arte/la-dificil-distincion-entre-realismo-e-hiperrealismo-en-el-arte/335695>
- García-Sánchez, R., García-Córdoba, M., García-León, J. y Vázquez-Arena, G. (2023). Mimesis inventiva y representación en Leonardo da Vinci. *En-Claves del Pensamiento*. (34) 1-26. <https://www.enclavesdelpensamiento.mx/index.php/enclaves/article/view/548>
- Gende, C. E. (2016). Metáfora y concepto: ¿Ricoeur crítico de Lakoff y Johnson? *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26(1), 102-110. <http://dx.doi.org/10.15443/RL2607>
- Greenberg, C. & Tobón, D. (2020). Hacia un nuevo Laocoonte. *Co-herencia* 17(33), 19-39. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.1>
- Jáuregui, C. (2025). La consideración teleológica de los organismos en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant. *Diánoia* 70(94), 1-23. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2025.94.2109>
- Jurassic World Evolution (s.f.). *Tyrannosaurus rex*. <https://www.jurassicworld-devolution.com/es-ES/3/dinosaurios/tyrannosaurus-rex>
- Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila.
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura*. Alfaguara.
- Kowinsky, J. (s.f.). *Tirannosaurus Rex*. *Fossilguy.com*. <https://www.fossilguy.com/gallery/vert/dinosaur/tyrannosaurus/tyrannosaurus.htm>
- Marques, A. (1998). Reflection and Fiction in Kant's Aesthetics. H. Parret (Ed.), *Kants Ästhetik* (pp. 219-228). Walter de Gruyter.

- Maximoff, A. (20 de octubre de 2023). Retrofuturismo: un viaje al futuro desde una perspectiva de género. *Las Furias Magazine*. <https://www.lasfurias-magazine.com/retrofuturismo-que-es/>
- McKeever, A. (s.f.). Tyrannosaurus rex: uno de los depredadores más feroces de todos los tiempos. *National Geographic*. <https://www.nationalgeographic-cla.com/animales/tyrannosaurus-rex-uno-de-los-depredadores-mas-feroces-de-todos-los-tiempos>
- Montenegro, V. (2011). Representación e ilusión. El «como si» en Kant, Nietzsche y Derrida. *Pléyade*. (7), 227-240. <http://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/250>
- Museo Arqueológico y Paleontológico (17 de diciembre de 2024). La exposición Mauricio Antón: Arte y Paleontología, creada por el MARPA, llega a Castilla-La Mancha. *Museo Arqueológico y Paleontológico* <https://marpa.madrid/actividades/actualidad/la-exposicion-mauricio-anton-arte-y-paleontologia-creada-por-el-marpa-llega>
- Okanoya, N. [@nobu_okanoya]. (20 de enero de 2023a). 未来の化石 #Art #Contemporary Art #Artwork #Painting #Artist [Imagen]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cnox-SnP3Ik/?img_index=1
- Okanoya, N. [@nobu_okanoya]. (3 de julio de 2023b). 未来の化石 #Art #Contemporary Art #Artwork #Painting #Artist [Imagen]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CuO1dlbPmo3/?img_index=1
- Okanoya, N. [@nobu_okanoya]. (10 de septiembre de 2025). *The future no one knows* [Texto]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DLoRv-7tPO_O/?img_index=1
- Osterloff, E. (s.f.). *Pterosaurios: la verdad sobre estos "dinosaurios voladores"*. Natural History Museum. <https://www.nhm.ac.uk/discover/the-truth-about-pterosaurs.html>
- Ruta de las Icnitas de Soria (s.f.). *Pterosaurios*. <http://www.rutadelasicnitas.com/dinosaurios-ruta-icnitas/pterosaurios>
- Singh, A. (15 de marzo de 2023). Arte hiperrealista: donde la imaginación se encuentra con la realidad. *1st-art-gallery.com*. <https://n9.cl/ubwn9>
- Tillería, L. (2021). La ficción de Kant en la tercera *Crítica*. *Cuestiones de Filosofía* 7(28), 115-132. <https://doi.org/10.19053/01235095.v7.n28.2021.11938>
- Totenart (s.f.). El retrofuturismo como corriente artística. *Totenart*. <https://tetenart.com/noticias/retrofuturismo-corriente-artistica/>