

Espacio receptivo y emoción estética. El espectador ante la obra de Jorge Oteiza

Jon Echeverria Plazaola*

Universität der Künste Berlin

La práctica artística del escultor Jorge Oteiza (1908-2003) se desarrolla en paralelo a su reflexión estética. Esta interrelación entre praxis y reflexión dota a su proyecto estético de una inusitada coherencia, que alcanza su punto culminante cuando en 1959 abandona la práctica del arte al considerar que su lenguaje plástico ha alcanzado su punto final. A partir de ese momento Oteiza se lanza al activismo político y cultural, un activismo que en no pocas ocasiones ha contribuido a la consolidación y divulgación de un nacionalismo vasco de corte esencialista (Atxaga, citado por Kortazar 2006, p. 138). A pesar de que durante muchos años la figura de Oteiza se ha asociado casi exclusivamente a este activismo político-cultural posterior a 1959, este artículo se centrará en el período comprendido entre los años 1929 y 1959, en los 30 años en los que Oteiza desarrolla su actividad escultórica y propone el grueso de su proyecto estético.

El arte y el pensamiento de Jorge Oteiza están totalmente determinados por una crisis religiosa de juventud. Tras esta crisis Oteiza demanda al arte aquellas respuestas que antes buscaba en la religión, lo que explica su actitud religiosa y existencial hacia el arte (Pelay Orozco 1978, p. 35). Tomando en cuenta esta actitud, no hay contradicción cuando Oteiza se define a sí mismo como “ateo religioso” (Badiola 1988, p. 33). El término “ateo” proviene del griego *atheos*, que significa “sin Dios”, y actualmente se utiliza para nombrar a aquel que rechaza la

* jon.echeverria.pla@gmail.com. La investigación que ha dado pie a este artículo ha sido financiada por el programa de “Ayudas para formación y perfeccionamiento del personal investigador en el extranjero”, Departamento de Educación, Universidades e Investigación, Gobierno Vasco-Eusko Jaurlaritza.

existencia de Dios. Pero este “sin Dios” también puede ser interpretado desde otro ángulo y servir para nombrar a alguien que ha sido abandonado por Dios. Esto último guarda relación con la idea del “Dios ausente” [Deus absconditus], muy frecuente en algunas culturas antiguas y en la tradición mística y que vuelve a cobrar importancia a comienzos del siglo XX de la mano de los movimientos filosóficos de la muerte de Dios y la experiencia del nihilismo religioso (Vega 2002).

Pero esta ausencia de Dios no implica necesariamente un declive de la cuestión religiosa o una falta de interés por estas cuestiones. Al contrario, puede decirse que la auténtica búsqueda religiosa da comienzo cuando Dios desaparece (Eliade 1999, p. 96). Esto es evidente en el caso de Oteiza, basta con leer algunos de sus poemas, recopilados en su libro *Existe Dios al noroeste*, para confirmarlo (Oteiza 1990). Como se ha dicho, tras su crisis religiosa el arte se convierte en el único medio de dar respuestas a aquellas cuestiones que anteriormente se resolvían dentro de un marco religioso institucionalizado, que en las actuales sociedades secularizadas ha perdido su capacidad de crear sentido. Oteiza lo explica así: «La madurez del arte contemporáneo no coincide por azar con la crisis religiosa del hombre y su alejamiento de las religiones, porque lo que el hombre busca y trata de renovar no es la religión sino sensibilidad religiosa que es de raíz estética y se fabrica y repara desde arte. La religión no construye, no tiene, sensibilidad religiosa» (Oteiza, 1984a). De este párrafo se pueden extraer varias conclusiones. La más importante de todas ellas es que para Oteiza la religión nada tiene que ver con ideas predeterminadas o dogmas metafísicos, sino que lo que él denomina “sensibilidad religiosa” es un efecto o un producto del arte. Esta idea hace necesario superar la tradicional concepción metafísica basada en una separación dualista de la realidad que es puesta en duda por la idea de la muerte de Dios.

Desde una perspectiva metodológica, la idea de Oteiza de que la sensibilidad religiosa es un producto del arte exige comenzar por destacar las características principales de su lenguaje escultórico, que desde 1929 a 1959 pasa de la figuración a la abstracción y de la materia al vacío, con el objetivo de identificar los elementos formales que sirven de base al pensamiento estético de Oteiza.

Análisis formal de la obra escultórica de Jorge Oteiza

Inmediatamente después de su crisis religiosa Oteiza realiza su primera obra, *Maternidad* (1929), una pequeña escultura de cemento donde se perciben claramente las influencias del arte no-occidental y de las tallas religiosas de la Edad Media. Hasta 1935, la gran mayoría de esculturas realizadas por Oteiza (*Adán y Eva*, *Figura comprendiendo políticamente*, *Paulino Uzkudun*, etc.) comparten las mismas características formales, materiales y expresivas de esta primera obra.

Unidad triple y liviana y *Figura para el regreso de la muerte*, ambas de 1950, determinan un cambio de orientación en el lenguaje plástico de Oteiza. Estas esculturas son la consecuencia de sus reflexiones sobre la relación entre la materia, que en sus obras de cemento rebosa de expresividad, y el espacio vacío.

El objetivo declarado de Oteiza es crear espacios vacíos llenos de energía. Estas ideas se reflejan por vez primera en su artículo «Del escultor Oteiza. Por él mismo», donde dice: “El hueco se nos revela en nuestro análisis como el concepto eje de una lógica para la renovación formal. [...] En la próxima etapa experimental el hueco ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico. Hasta ahora no va siendo más que la descomposición natural de los factores naturales que integran la estatua. Y el hueco deberá constituir el tránsito de la estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro, de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la Transestatua” (Oteiza 1947, p. 2). Aunque pueda parecer paradójico al tratarse de un escultor, su intención es invertir la manera tradicional de entender las relaciones entre materia y espacio para crear esculturas donde la prioridad principal sea la de dar forma a un espacio vacío.

Este espacio vacío adquiere una importancia central en las esculturas abstractas que Oteiza hace entre 1956 y 1959. El primer paso en esta dirección se produce en el grupo de obras que Oteiza presenta en 1957 a la IV. Bienal de Sao Paulo, que van acompañadas por un texto, titulado “Propósito Experimental 1956-57”, donde el escultor explica sus intenciones. Al comienzo de este texto Oteiza dice: “Me planteo la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial, exactamente, la desocupación activa de la Estatua por fusión de unidades formales livianas” (Oteiza 1957).

La clave de este párrafo radica en el término “desocupación”. Pero este término podría conducirnos a error, pues parece sugerir la idea de dejar libre un lugar, de «ahuecar» quitando materia. Pero no es esto lo que Oteiza tiene en mente cuando acuña este término. El escultor establece una clara diferencia conceptual entre “espacio vaciado” y “espacio vacío”. El primero es consecuencia de quitar materia, una acción que deja tras de sí marcas o trazos, con el objetivo de mostrar que ese espacio ha estado anteriormente ocupado. El segundo es el resultado de un tratamiento del espacio por parte del escultor que, por medio de un vaciamiento formal, recibe su energía. Oteiza define este último tipo de espacio vacío como “la presencia de una ausencia formal” (Oteiza, citado por Fullaondo 1976, pp. 21-22).

De acuerdo con esta distinción, el procedimiento seguido por Oteiza es el de *construir* el espacio vacío rompiendo la neutralidad y la indeterminación del espacio real. Para cumplir con este propósito Oteiza define las “Unidades Malevich”, cuadrados irregulares de metal diseñados específicamente para suprimir cualquier autorreferencia material y expresiva (Oteiza 1957). Por medio de la combinación lógica y racional de estas unidades Oteiza erige sus últimas esculturas abstractas, entre las que destacan las agrupadas en las series *Cajas vacías* y *Cajas Metafísicas* (1958-59).

La diferencia entre las *Cajas vacías* y las *Cajas Metafísicas* consiste en que las primeras son abiertas, llenas de aire y luz, mientras que las segundas están virtualmente cerradas. El espacio vacío interior que se vislumbra entre las comisuras es oscuro y misterioso, lleno de un aura numinoso, que Oteiza define como un imponente y receptivo silencio espiritual (Oteiza 2007, p. 203). Estas

enigmáticas esculturas son las últimas de Oteiza, ya que después de realizarlas abandona la práctica del arte. Explica este abandono de la siguiente manera: “El arte no es para siempre, la vida sí. El arte no es razón suficiente ni para la vida misma del artista (fuera de su indagación puramente experimental). Su razón última es desembocar (para todos) en la vida con una imaginación instantánea como servicio público (político) desde la sensibilidad” (Oteiza 2007, p. 97).

Es evidente que Oteiza establece en este párrafo una clara distinción entre “arte” y “vida”. El arte sería un paso preparatorio previo a la vida que en un momento concreto de su desarrollo debería de concluir. Para entender esta distinción y sus implicaciones para la cuestión del espectador que se enfrenta a estas obras es necesario volver sobre nuestros pasos y, recogiendo las características formales destacadas hasta este momento, analizar desde una perspectiva conceptual el proceso que lleva a Oteiza desde la figuración a la abstracción.

Estética Negativa

Como hemos destacado, el arte de las culturas no-occidentales ejerce una importante influencia en las primeras esculturas de Oteiza. Pero esta influencia no se limita a los aspectos formales. Entre 1935 y 1948 Oteiza reside en Sudamérica, lo que le permite estudiar el arte de las culturas precolombinas de San Agustín y San Andrés (Colombia). Estas investigaciones se plasman en el primer libro de Oteiza, *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, publicado en 1952 (Oteiza 2008). Este estudio muestra la profunda función religiosa que Oteiza atribuye al arte y contiene las semillas de las ideas que luego pondrá en práctica en sus esculturas abstractas.

Según concluye Oteiza tras su estudio de estas esculturas precolombinas, la necesidad del arte, y por tanto también del artista creador, surge cada vez que se rompe el vínculo emocional y espiritual entre el sujeto (entendiendo sujeto en su doble significado individual y colectivo) y su realidad y le invade “el terror a la nada, el miedo a desaparecer sin haber ganado la eternidad” (Oteiza 2008, p. 29). Por este motivo, Oteiza pone especial énfasis en destacar que estas estatuas precolombinas son formas sagradas, “dioses de piedras”, instrumentos creados por los artistas para luchar contra su destino mortal, fusionando en ellas lo permanente con lo transitorio. Desde esta función simbólica, de la que emana también su función social y política, Oteiza extrae su primera noción del arte como salvación o curación espiritual. Esto le permite diferenciar dos soluciones frente al problema de la muerte que determinan su actitud básica frente al arte y la vida: “la solución religiosa tradicional”, que descansa en la creencia en otra vida, y lo que denomina “solución estética”, que define así: “ante el dolor de desaparecer, una determinación suprema y difícil de quedar. Ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable (...) La angustia creadora del artista es la desesperación metafísica por hallar los medios y la forma de ese producto artístico de suprema validez en el que se instala el hombre con sus cosas fuera de la acción de la muerte” (Oteiza

2008, pp. 29-30). Este anhelo de vencer a la muerte es el vector creativo que estaría en la base de todo arte y por eso, Oteiza define la Estética como *una teoría de la Inmortalidad* (Oteiza 2008, pp. 58-59).

Esta interpretación estética, donde se perciben claras influencias del pensamiento del primer Nietzsche (2001) y de Worringer (1997), se define enteramente desde la perspectiva del creador, destacando especialmente su necesidad expresiva, y deja de lado la cuestión del espectador. Es más, el interprete estético, Oteiza no habla aquí de espectador, es aquel que se sitúa en el curso de la misma continuidad creadora de aquellos escultores del megalítico: “El intérprete estético se sitúa al lado de la estatua y reconstruye la situación existencial del creador y sorprende los orígenes y los derroteros de la pasión creadora y su final instalación en el objeto artístico” (Oteiza 2008, pp. 21-22). Es evidente que lo que aquí está en juego no es en modo alguno la producción de una obra bella sino la vida y la muerte del artista, o como mínimo, su salud espiritual. Esto hace que la del arte sea siempre, desde una perspectiva existencial y religiosa, una experiencia necesaria, en ningún caso desinteresada.

Siguiendo la línea trazada en esta investigación, Oteiza sustenta su proyecto estético en la idea de que el arte del siglo XX debería recuperar esta función simbólica y religiosa, reflejando o haciendo suyo el contexto cultural, social y espiritual del hombre moderno. Al recuperar estas funciones el arte sería capaz de cumplir aquello que Oteiza define como su finalidad, “la salvación espiritual del hombre” (Oteiza 2007, p. 273). Para ello, “necesitamos no limitar nuestra capacidad de asombro para no apagar emocionalmente nuestra ilusión (...) así hemos llegado, digo, no sólo a limitar la imaginación plástica en la creación, sino a suprimir el servicio religioso del artista: el arte siempre ha servido a este anhelo social de la salvación” (Oteiza 2008, pp. 152-153)

Pero la característica principal de las sociedades modernas es su “nihilismo religioso” (Vega 2002), la ausencia de Dios y la falta de respuestas religiosas, por lo que Oteiza traduce a un lenguaje negativo las ideas estético-religiosas analizadas hasta ahora.

Figura para regreso de la muerte inaugura el lenguaje de la negatividad que caracteriza el pensamiento de Oteiza en la fase final de su trabajo escultórico. Esta negatividad se traslada a su propio lenguaje plástico en forma negación y destrucción, como se observa en el proceso que se sigue desde *Figura para regreso de la muerte* hasta las últimas obras abstractas. Mientras que en la primera el espacio vacío está aún relacionado con la figura humana y la materia, en sus últimas esculturas abstractas el espacio vacío viene a presencia eliminando cualquier referencia a la figura y a la realidad. Este proceso de negaciones o eliminaciones aboca a Oteiza al abandono de la escultura: “En 1958-59, a los 30 años de entrega total al arte, me encuentro con una escultura espacialmente igual a cero, con un vacío, nada. No sin nada: concretamente *con Nada*. Intento proseguir y me doy cuenta de que la línea experimental en la que trabajaba está cerrada, concluida” (Oteiza 1984b, p. 76).

El concepto clave aquí es esa Nada que Oteiza considera como resultado de esos procesos de negación. Para clarificar sus implicaciones resulta necesario recurrir a la tradición mística, donde este concepto encuentra un claro precedente. Según la definición de B. McGinn, la mística es un proceso dinámico o una forma de vida que atañe a la preparación para, la conciencia de y la reacción ante lo que los místicos definen como la presencia inmediata o directa de Dios (McGinn 1991, p. xvii). Pero como los místicos consideran a Dios como una “alteridad radical” y como una Nada que ninguna definición o imagen puede captar, el proceso místico se lleva a cabo por medio de sucesivas negaciones de la realidad, incluido del propio sujeto, que avanza hacia la abstracción y el silencio. Pero estas negaciones concluyen de forma afirmativa, puesto que adquieren su pleno significado en unión con la Nada de Dios, el objetivo final de todo el proceso que finaliza con el renacimiento del alma humana y su salvación.

Es importante señalar que sobre esta noción de “la Nada” se funda la “teología negativa”, que es una teología basada en la idea de la “ausencia de Dios”. Como ya he señalado, esta “teología negativa”, que algunos estudiosos consideran como germen del ateísmo contemporáneo (McGinn 1991, p. xviii), vuelve a adquirir protagonismo a lo largo del siglo XX en importantes expresiones del arte y la filosofía (Vega 2002 y 2005). Es más que evidente que Oteiza se aproxima a estas ideas en su concepción del espacio vacío y la Nada que en ella se haría presente. Puede decirse que la paradójica intención de Oteiza de invertir el modo tradicional de aproximarnos a la materia y al espacio va en paralelo a la también paradójica aproximación que hace la mística a ese Dios que describe como “una Nada”.

El ejemplo más obvio de esta apropiación que Oteiza hace del lenguaje y los procedimientos de la tradición mística es su concepto de “estética negativa”, que acuña precisamente para describir el proceso seguido desde *Figura para el regreso de la muerte* hasta su últimas esculturas abstractas vacías: “Aquí el término *negativo* (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. Así, sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie de eliminaciones, de nadas, esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios. El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta Nada el hombre se afirma en su ser” (Oteiza 2007, pp. 171-172).

La noción de renacimiento y salvación espiritual como resultado último del proceso de negación que está implícito en estas palabras ayuda a clarificar el motivo por el cual Oteiza abandona la práctica artística en 1959. Una vez más es necesario volver a su obra *Figura para el regreso de la muerte* y centrarnos en la idea de “regreso” que se menciona en el título. Esta idea tiene unas evidentes connotaciones religiosas y está presente en todas las tradiciones religiosas como

una experiencia visionaria que implica el tránsito entre dos estados espirituales diferentes. En este contexto, el regreso es una ruptura, una destrucción del curso normal de los acontecimientos que inaugura una nueva vida.

La importancia de esta idea en el pensamiento de Oteiza se hace evidente en el último párrafo de su escrito “Propósito Experimental 1956-57”: “Puedo decir ahora que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta (...) No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece” (Oteiza 1957, p. 14).

Pero la “solución estética de la muerte” que Oteiza extrae de sus investigaciones del arte precolombino y que está en la base de estas palabras no resuelve la tensión entre afirmación y negación que hemos mencionado anteriormente. Como conclusión afirmativa de un proceso de negaciones, esta solución a la muerte exige una negación más, la negación del propio lenguaje plástico como modo de evitar la idolatría de las mediaciones que el artista ha creado: “Cuando el artista concluye de desocultar la realidad, desoculta su propio lenguaje, su propio mecanismo mental. Esta es la última tarea del artista responsable dentro del arte, para pasar, finalmente, a la vida” (Oteiza 2007, p. 183).

Como deducimos de estas palabras, la estética de Oteiza concluye planteando la cuestión de la función del arte y la responsabilidad del artista. En su opinión, lo principal del arte no es su práctica ilimitada y desinteresada, sino la transformación o “estructuración espiritual” que su práctica produce en el artista y que le empuja a un activismo político y cultural. El arte no cambia la sociedad, el arte transforma al artista que es quien transforma la sociedad. En este sentido, el arte es una herramienta espiritual creada por el artista para su propia transformación que posteriormente le permite actuar en sociedad. Estas ideas no sólo explican los motivos por los que Oteiza abandona el arte en 1959, sino también su rechazo durante muchos años a exponer sus obras al público. La primera gran exposición de la obra de Oteiza tuvo lugar en 1988.

Lo expuesto hasta ahora nos lleva a plantear cuál es la posición del espectador ante lo que Oteiza define como la naturaleza vacía, silenciosa, inmóvil, protectora, receptiva y conclusiva de sus últimas obras. Este silencio y la mudez de las formas impide la emergencia de un significado que alivie el peso de estas presencias misteriosas, lo que parece invitar al espectador a un proceso de introspección. Aunque como hemos visto la parte sustancial de la estética de Oteiza se basa en la figura del artista creador, el espectador ocupa parte de sus reflexiones a partir sobre todo de 1958.

El espectador ante la obra

Las reflexiones de Oteiza sobre el espectador van en paralelo a las características de su lenguaje plástico. Sus primeras ideas que tratan específicamente del espectador datan de 1958. Según Oteiza, el carácter expresivo del arte, que se pone de manifiesto en sus primeras obras de cemento, somete al espectador a un papel receptivo, es decir, pasivo y secundario. La obra habla y el espectador calla, debido a que el arte expresivo “recubre de estímulos exteriores la visión agobiada del hombre como espectador” (Oteiza 1958). Ante esto, Oteiza invierte la posición tradicional del espectador ante la obra, del mismo modo que invierte la relación entre espacio y materia a partir de sus esculturas de 1950. Sólo el silencio y el carácter receptivo de las formas es capaz de producir “auténtica emoción estética” en el espectador: “Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio. De este modo en la actitud contemplativa del hombre, se le obliga a una reacción activa de su intimidad personal. Y resulta que es precisamente esta actitud la que corresponde a la verdadera actitud religiosa que como vemos debe ser prevista desde un planteamiento estético de naturaleza receptiva para el arte y el espacio de la arquitectura que pretendan ser religiosos” (Oteiza 2007, p. 272).

La experiencia espectador y la idea de emoción estética, que Oteiza vincula con una especie de activación de la estructura religiosa de la conciencia, no puede separarse de su propuesta de estética negativa y de su apropiación del lenguaje y los procedimientos de la tradición mística, donde lo sagrado se define precisamente como un elemento estructural de la conciencia. Este tipo de experiencias “emotivo-estético-místicas” que activan esa interioridad del sujeto requieren de una presencia inmediata, desnuda de cualquier mediación (Nancy 1993; Gumbrecht 2005), como ese espacio vacío, desnudo y silencioso de sus obras abstractas. Oteiza alude a esa inmediatez cuando señala que “la función del arte es el tratamiento espiritual del hombre, es función religiosa, protección espiritual, en términos visualmente inmediatos y trascendente en cálculo rigurosamente espacial” (Oteiza 1958). En cuanto a esa “presencia” que se haría presente en su obras vacías, dice: “La creación del espacio interior que planteo en mi estatua, intenta ser el resultado de un rompimiento del muro visual ocupado por la creación formal exterior y equivale a la recuperación de un espacio absoluto, anterior a toda experiencia de la realidad, una Nada activa como pura presencia (...) de Dios” (Oteiza 1958).

Vemos cómo la idea de Oteiza del arte como curación del sentimiento trágico o salvación espiritual, que justifica su abandono del arte, está también en la base de su propuesta sobre el espectador. Podríamos decir que el espectador ideal de las obras de Oteiza sería aquel que, por medio de la experiencia emocional de tipo estético-religioso que le proporcionan estas obras, reconoce en ellas un modo de hallar respuestas a sus necesidades existenciales. Es decir, no es un espectador desinteresado, como propugna Kant, sino alguien necesariamente interesado.

La posición y la actitud que según Oteiza un espectador debe de adoptar ante su obra queda resumida en las siguientes palabras recogidas de su interpretación de

la estatuaria precolombina: “Yo no he ido donde estas estatuas con los ojos pastoriles del turista o los ojos de aritmética del arqueólogo y excavador, yo he estado ahí para aprender, para reconocer (...) Yo no he venido a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron. (...) Ahí me he sentido en tierra firme y me he afirmado en mi propia afirmación humana de escultor. Ahí he sabido cómo era el alma audaz y gigantesca de esos hombres: su desesperación metafísica, su rabia creadora, el sentimiento trágico de sus vidas” (Oteiza 2008, pp. 47-48). Este interés, esta búsqueda de respuestas, que hace del arte una práctica existencialmente necesaria, iguala en un mismo plano al artista y al espectador.

Referencias

- Badiola, T. 1988. “Oteiza. Propósito Experimental”. En *Oteiza, Propósito Experimental*. Catálogo de exposición, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, pp. 29-63.
- Eliade, M. 1999. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Fullaondo, J. D. 1976. *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Gumbrecht, H. U. 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Kortazar, J. 2006. «Jorge Oteiza eta gaurko euskal poesia». En *Jorge Oteiza. Poesía*. Edición crítica a cargo de Gabriel Insausti, Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza, pp. 121-140.
- McGinn, B. 1991. *The Foundations of Mysticism. Origins to the Fifth Century*. New York: Crossroad.
- Nancy, J. L. 1993. *The birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press.
- Nietzsche, F. 2001. *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- Oteiza, J. 1947. Del escultor Oteiza. Por él mismo. *Revista Cabalgata*, Buenos Aires.
- Oteiza, J. 1957. *Propósito experimental 1956-1957. IV Bienal de Sao Paulo. Escultura de Oteiza*. Catálogo de exposición, septiembre de 1957. Reeditado como *Jorge Oteiza. Propósito Experimental 1956-57*. Edición facsímil, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.
- Oteiza, J. 1958. “Hacia un arte receptivo”, recopilado en *Oteiza. Espacialato*. Catálogo de exposición, sala García Castañón, Pamplona, 2000, págs. 123-124.
- Oteiza, J. 1984a. “Aizkorbe, nuevo escultor en escuela vasca. Carta de Oteiza al escultor navarro”, recopilado en *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*. Edición de J. M. Arribas, San Sebastián: Erein, p. 139.

- Oteiza, J. 1984b. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. San Sebastián: Hórdago
- Oteiza, J. 1990. *Existe dios al noroeste*. Pamplona: Pamiela.
- Oteiza, J. 2007. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Edición crítica del libro original de 1963 a cargo de Amador Vega en colaboración con Jon Echeverria Plazaola, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Oteiza, J. 2008. *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra*. Edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz en colaboración con Joaquín Lizasoain y Antonio Rubio, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Pelayo Orozco, M. 1978, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Vega, A. 2002. *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre nihilismo religioso*. Madrid: Trotta.
- Vega, A. 2005. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza - Universidad Pública de Navarra.
- Worringer, W. 1997. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.