

LA EXPRESIÓN DE LO HUMANO EN EL ARTE: ADOLF LOOS Y LA VIENA DE FIN-DE-SIÈCLE¹

Noemí Calabuig Cañestro. Universidad de Valencia

Resumen. La intención de este trabajo es mostrar cómo determinada concepción de lo humano se expresa a través del lenguaje artístico de uno de los autores aparentemente más modernos de la Viena finisecular, el arquitecto Adolf Loos. Una de las cuestiones a las que prestaremos especial atención es al modo en que se entretajan y finalmente convergen en la obra de Loos discursos procedentes de disciplinas aparentemente tan dispares, como el arte, la filosofía, la biología, la economía e, incluso, la criminología.

Abstract. The aim of this work is to show how certain conception of human being is expressed through the artistic language of one of the apparently most modern authors of Vienna fin-de-Siècle, the architect Adolf Loos. We will pay special attention to the way that discourses from very distant disciplines in principle, such as art, philosophy, biology, economy, and even criminology, are mixed and finally converge in Adolf Loos' work.

1. *Adolf Loos y la secesión vienesa*

Adolf Loos (1870-1933), arquitecto y crítico de la cultura, fue una de las personalidades más polémicas de la Viena de fin-de-siècle. Formaba parte de un activo círculo de intelectuales entre cuyos miembros destacaban el músico Arnold Schoenberg, los poetas Georg Trakl y Peter Altenberg y el escritor Karl Kraus. Cuando se trataba de cuestiones de estética, los miembros de este grupo generalmente se veían a sí mismos como desempeñando una función de oposición. En el caso de Loos, por ejemplo, la austeridad de su arquitectura entraba en conflicto con el gusto mayoritario del público vienés².

La estética de Loos también se oponía radicalmente a la de la Secesión vienesa. La Secesión estaba constituida por un grupo de jóvenes artistas y arquitectos que en 1897 se separa de la normativa académica. La intención del grupo era acabar con la división entre el "gran arte" y los "géneros menores". Reivindicaba el derecho a la creación artística por el arte mismo e intentaba poner en contacto la escena vienesa con las vanguardias europeas.

Su estética favorecía las formas curvilíneas, los materiales lujosos, las fachadas decorativas y el ornamento. Su estilo era nuevo y su narrativa femenina en cuanto al origen. Era la versión austriaca del Art Nouveau.

La rebelión estética promovida por los jóvenes miembros de la Secesión fue bien recibida en algunos de los salones más progresistas. Pronto ganó reconocimiento público y fue promocionada.

La tarea de Loos consistía precisamente en destruir esa narrativa apelando a consideraciones morales y económicas. Como veremos más adelante, su discurso, además de estar cargado de prejuicios, encerraba determinados presupuestos biológicos y epistemológicos³.

2. *Adolf Loos y Otto Weininger: una crítica cultural basada en la diferencia*

¹ Este trabajo ha recibido financiación del proyecto de investigación del Ministerio de Educación HUM2005-04665 y del programa de becas y contratos "V Segles" de la Universidad de Valencia.

² El edificio que construyó en la Michaelerplatz (1909-1911) fue muy controvertido. Cuando aún no estaba acabado (en 1910), se emitió una orden municipal para impedir su construcción (Loos 1998a, p. 197).

³ Los principales puntos de vista de Loos fueron expuestos en su ensayo "Ornamento y crimen", un texto de lo más controvertido, que, aunque fue escrito en alemán y leído como una conferencia en Berlín en 1908, no fue publicado en alemán hasta 1930, en la *Frankfurter Zeitung* (Loos 1998, p.175).

sexual

En sus artículos, Loos condena la ambigüedad de los roles sexuales que invade el arte y la cultura vienesa y sostiene que la estricta diferenciación sexual es básica para mantener el orden lógico de la sociedad moderna. Además, critica el lenguaje artístico de los miembros de la Secesión por tener como referencia al hombre afeminado. Ese lenguaje, según Loos, se deriva de la confusión entre diferentes ámbitos, el privado y el público, el artístico y el de la utilidad; confusión que había permitido la intromisión del principio femenino, es decir, del erotismo, en el discurso público.

Loos identifica el afeminamiento con la pereza intelectual y la degeneración del espíritu. Así, frente a la ambigüedad sexual del Art Nouveau, el arquitecto apuesta por la liberación del espíritu masculino racional.

Es muy probable que algunas de las afirmaciones de Loos –tales como la necesidad de una estricta diferenciación entre los sexos, la identificación del principio femenino con la sexualidad, la hipervaloración del principio masculino y su asociación con la racionalidad–, encontrarán una fuente de inspiración en las ideas del joven Weininger.

En 1903 se publica en Viena un texto cuyo punto de partida y motivación principal es la diferencia entre los sexos. Ese texto es *Sexo y carácter*, un libro que comenzó siendo la tesis doctoral de un joven de veintitrés años, Otto Weininger, y acabó convirtiéndose en uno de los libros más vendidos del momento, reconocido por muchos intelectuales contemporáneos como la obra de un genio.

En *Sexo y carácter*, los principios femenino y masculino son elevados a la categoría de ideas platónicas. Ideas que deben guiar no sólo la obra del artista sino también la tarea del científico.

El principio femenino es identificado con el sexo y la procreación, con la subordinación a las leyes de la naturaleza, con la inconsciencia y la irracionalidad y, en definitiva, con la materia. El principio masculino es identificado con la voluntad, con la acción libre creativa, con la conciencia, la racionalidad y la responsabilidad. Esto es, con el espíritu.

En la realidad empírica, sin embargo, ningún individuo concreto encarna a la perfección alguna de estas dos ideas, sino que cada uno se encuentra en algún lugar intermedio entre esos dos planos estructurales. Weininger abraza la idea, muy extendida entre los científicos de su época, de la bisexualidad física y psicológica de todos los seres vivos.

No obstante, en el caso de la especie humana “se impone una marcada restricción a la exigencia universal de los grados intersexuales”. De modo que cada acción, cada gesto de un individuo tiene su origen en uno de los dos principios, el femenino o el masculino, pero nunca en los dos a la vez. Y “a pesar de todas las formas intersexuales, cada sujeto ejerce, al fin y al cabo, la función correspondiente a un sexo, masculino o femenino” (Weininger 2004, p. 132).

Esta restricción que se impone a la especie humana constituye la base de la crítica weiningeriana a la moderna civilización.

Weininger hace coincidir la suprema masculinidad con la genialidad y asegura que el deber del individuo es llegar a ser un genio. En el sistema weiningeriano, el genio es el portador de la cultura y la genialidad es una noción fundamentalmente moral: funciona como una idea regulativa (igual que el imperativo categórico kantiano) que debe guiar la conducta de los hombres. Sólo se llega a ser genio mediante un acto supremo de voluntad.

Nuestro deber consistirá, por tanto, en eliminar aquellos rasgos de nuestra personalidad que tengan su origen en el principio femenino y liberar así el espíritu masculino del lastre del conformismo, la pereza intelectual y la esclavitud; buscar la verdad y asumir la máxima responsabilidad aunque ello suponga esfuerzo y sufrimiento.

Como decíamos más arriba, una de las causas de la intromisión del principio femenino en el lenguaje artístico de la Secesión era, según Loos, la confusión entre el ámbito público y el privado.

A diferencia de Weininger, quien sostiene que la salvación de la humanidad

pasa necesariamente por la eliminación de la sexualidad –lo que significa la desaparición de la mujer y, finalmente, de la especie humana–, Loos reserva un espacio para el erotismo y la mujer, el de lo privado. Así, puesto que la arquitectura pertenece al ámbito público, debe prescindir del principio femenino, objetivado en el ornamento decorativo⁴. La intromisión del principio femenino en la arquitectura equivalía a la supeditación de la utilidad, la economía y la estructura al mero capricho.

Loos extiende la crítica weiningeriana al ámbito de la economía. Asegura que el afeminamiento y su postura ociosa bloquean la economía productiva moderna que los hombres de clase media hubieran podido producir. El arquitecto asocia la tradición aristocrática decadente, que se veía reflejada en la *sociedad de salón*⁵, con el retraso de la economía austriaca (Henderson 2002, p.128). Así, su apuesta por la practicidad y por el uso racional de los recursos conecta con su crítica al afeminamiento en el estilo.

Además de la confusión entre el ámbito público y el privado, existía todavía otro factor que contribuía a la degeneración del lenguaje de la Secesión, la confusión entre el arte y la utilidad.

En un ensayo de 1897, “Nuestra escuela de artes aplicadas”, Loos sostiene que lo que deberían hacer los estudiantes y profesionales de artes aplicadas de Austria es examinar la vida, los hábitos y las necesidades de confort y practicidad de su país para descubrir nuevas formas y líneas. Y afirma que el arte es un obstáculo que hay que superar y dejar atrás (Loos 1998d, p. 15).

Lo cierto es que para Loos el arte y la arquitectura, aunque ambas satisfacían funciones públicas, lo hacían de manera claramente diferente. En su ensayo “Arquitectura” (1910) Loos escribe que mientras la obra de arte no es responsabilidad de nadie, la casa es responsabilidad de todo el mundo. Si la obra de arte quiere sacar a la gente de su estado de confort, la casa tiene que servir al confort. La obra de arte es revolucionaria, la casa, por el contrario, es conservadora. Por eso, el hombre ama la casa y odia el arte (Cernuschi 2000, p.63).

Como podemos apreciar, la influencia de las ideas de Schopenhauer en los autores de la Viena de fin-de-siècle también queda manifiesta en la obra de Loos. Su concepción del arte y la arquitectura como cosas separadas, su rechazo del ornamento y su apuesta por la simplicidad y funcionalidad en el estilo son una buena muestra de ello⁶.

En sus reflexiones sobre las diversas artes, Schopenhauer distingue la pintura y la escultura, donde el fin es puramente estético, de la arquitectura, donde la belleza debe estar subordinada a la utilidad. Una de las cosas que disgustaba especialmente al filósofo en materia de arquitectura era el recurso a elementos decorativos tomados de la escultura, como, según él, ocurría con frecuencia en el gótico.

⁴ Una ejemplificación de esta tesis era el apartamento en el Loos vivía con Lina en 1908. El salón, con sólidas vigas de madera, un techo brillante y liso, una chimenea de ladrillo y mobiliario artesanal, encarnaba la idea medieval y germánica de confort y contrastaba rotundamente con lo que Loos llamaba la “habitación de Lina”. El dormitorio era una extraordinaria interpretación de la realidad femenina donde la única superficie lisa era la del techo. La dureza del suelo quedaba oculta bajo una densa alfombra de angora, los muebles y las paredes estaban cubiertos por vaporosas cortinas de seda. La habitación era blanda y evanescente. En ella no quedaba rastro de la solidez y austeridad del vocabulario habitual de Loos (Henderson 2002, p.130).

⁵ Los salones vieneses eran un lugar de reunión de artistas e intelectuales donde la mujer desempeñaba el papel de árbitro, promoviendo la interacción entre artistas y miembros de la alta sociedad.

⁶ En *El mundo como voluntad y representación*, el filósofo se expresa así: “Las ornamentaciones de los capiteles, etc., pertenecen a la escultura, no a la arquitectura, que simplemente los permite como adornos añadidos y también podría eliminarlos” (Schopenhauer 1988, 254). “El gran mérito del arquitecto consiste en llevar a cabo y lograr los fines puramente estéticos dentro de su subordinación a otros extraños, adaptándolos hábilmente y de formas diversas a los fines arbitrarios de cada momento.” (Schopenhauer 1988, 256). “La arquitectura de mal gusto busca en toda ocasión rodeos inútiles y se complace en las arbitrariedades, cayendo en cosas tales como vigas entrantes o salientes que están interrumpidas sin ningún fin, columnas agrupadas, cornisas divididas en los arcos de las puertas y los frontones, volutas sin sentido, ornamentaciones, etc.” (Schopenhauer 1988, p. 474).

3. Loos, Darwin y Cesare Lombroso: presupuestos biológicos en la obra del arquitecto

En su artículo “Ornamento y crimen”, Loos asegura que el desarrollo intelectual y moral de una cultura es proporcional a su rechazo del ornamento e identifica explícitamente el ornamento con la criminalidad (Loos 1998b, p.167).

Esta identificación, por supuesto, sólo es posible si se asume la idea de que las decisiones estéticas son, al mismo tiempo, decisiones morales⁷. Otra idea implícita en la afirmación anterior es que la cultura sigue un curso evolutivo de acumulación y progreso y que la época moderna, la de Loos, encarna su forma más avanzada. Bajo esta perspectiva, apropiarse de los preceptos de una cultura anterior y, como tal, menos sofisticada, es un retroceso estético y moral; y por tanto, una decisión inmoral.

Para el arquitecto, el ornamento es un vestigio de una cultura anterior, de una civilización menos avanzada. Como muestra de ello, Loos pone el ejemplo de los papuanos, de los que dice que tatuaban su piel, sus barcas, sus remos y todo lo que estaba dentro de su alcance. En el caso de los papuanos, esta acción no puede considerarse inmoral. El papuano, como el niño, es amoral. Ahora bien, si un hombre moderno tatúa su piel, es un criminal o un degenerado.

Es muy probable que la relación que establece Loos entre el ornamento y la criminalidad esté inspirada en los textos del famoso criminólogo italiano Cesare Lombroso, quien sostiene que tanto el sistema nervioso como la constitución corporal de los criminales de nacimiento se parece a la de los salvajes; lo que explica su predilección por los tatuajes y su tendencia a decorar todo su cuerpo (Cernuschi 2000, p.83, nota 7).

De las afirmaciones de Loos podemos deducir dos cosas: en primer lugar que mientras seguir los preceptos de la propia cultura es amoral, abrazar los de una cultura anterior y, por tanto, menos sofisticada, es inmoral. En segundo lugar, que la Secesión vienesa, al decidirse por el ornamento, está renunciando a la responsabilidad que conlleva ser moderno y amenazando así el desarrollo moral de la cultura.

Al principio de su artículo “Ornamento y crimen”, asumiendo la teoría evolucionista darwiniana, Loos afirma que en el vientre de la mujer, el embrión pasa por todas las etapas de desarrollo del reino animal y durante la infancia, el niño pasa por todas las transformaciones correspondientes a la historia de la humanidad. A la edad de dos años es como un papuano, a la de cuatro, como un teutón, a la de cinco, como Sócrates, a los ocho es como Voltaire, etc (Loos 1998b, p. 167).

Teniendo esto en cuenta, nos encontramos con que el recurso al ornamento no sólo es inmoral sino que además equivale a una violación del orden biológico de la naturaleza. En cierto sentido, habría que decir que es precisamente esa trasgresión, esa falta de respeto hacia los postulados de la naturaleza lo que hace que el recurso al ornamento sea inmoral (Cernuschi 2000, p.58).

En su obra *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), Cesare Lombroso describe a la mujer como más cercana a la naturaleza que el hombre, más atávica y unida a sus ancestros; en definitiva, más salvaje. Como muchos otros científicos contemporáneos, Lombroso pensaba que la mujer tenía mucho en común con los niños. Una muestra de ello era que mentía con naturalidad, como si mentir formara parte de su propia naturaleza. En su estudio, Lombroso llega a identificar a la mujer normal con la mujer criminal. Sólo dos cosas, según el criminólogo, mantenían latentes las tendencias criminales de la mujer en los tiempos modernos, la maternidad y los postulados de la sociedad burguesa (Harro-witz 1995 p.75).

Aunque buena parte de las afirmaciones de Weininger con respecto a la mujer están inspiradas en la obra de Lombroso, lo cierto es que en este último punto se aleja de él. La mujer, según Weininger, aunque miente constantemente, no alberga

⁷ La relación entre ética y estética también se encuentra en la obra de Weininger pero será en el *Tractatus*, la primera gran obra de Wittgenstein, donde se exprese su más rotunda identidad (6.421).

culpa alguna por su comportamiento. Puesto que no conoce la lógica ni siente la necesidad de decir la verdad; puesto que carece de alma, la mujer es amoral.

Así, Weininger y Loos vuelven a converger: la mujer, igual que el papuano que tatuaba su piel, como el buen salvaje o como el niño, es amoral; el afeminamiento, sin embargo, cuando tiene lugar en el hombre, coincide con la debilidad de la voluntad, por lo que es inmoral. Que el afeminamiento sea inmoral también tiene que ver con el hecho de que las mujeres son más primitivas, más atávicas –tal y como señalaba Lombroso–.

Afeminarse, por tanto, equivale a aceptar los postulados de culturas moralmente más atrasadas y violar así, al mismo tiempo, los postulados de la naturaleza.

La inmoralidad del lenguaje de la Secesión vienesa, como vemos, también estaba relacionada con el hecho de que tuviera como referente, no a la mujer, sino al hombre afeminado.

4. Loos Kokoscha y Schopenhauer: la búsqueda de la verdad

Después de señalar el aspecto moral, biológico, económico y social del discurso de Loos, queremos destacar el aspecto epistemológico.

En su artículo “La ciudad Potemkin”⁸, el arquitecto compara Viena con la ciudad ucraniana construida por Potemkin a base de tela y cartón para impresionar a Catalina la Grande. Y dice que, interesado por la rentabilidad, el dueño de la capital austriaca se había visto forzado a colgar de los edificios un tipo particular de fachada (Loos 1998, p.9)

En su artículo “Materiales de construcción”⁹ Loos señala la importancia de los materiales de construcción. Afirma que cada material posee sus propias cualidades y tiene un lenguaje formal intrínseco. De modo que violar esa integridad utilizando sustitutos manipulados es una falsificación y un engaño.

Así, la elección de los materiales de construcción se convierte en una cuestión epistemológica, pues se trata de decidir entre lo auténtico y lo engañoso, entre la verdad y la falsedad. Según la lógica del arquitecto, los ornamentos también forman parte del engaño porque su fin es completamente ajeno a la utilidad y porque ocultando la estructura interna del edificio, desvían nuestra atención de lo esencial a lo accesorio.

El lenguaje de Loos vuelve a recordar a Schopenhauer en dos puntos: por un lado, en la importancia que concede a los materiales, pues según el filósofo alemán, la única materia estética de la arquitectura consiste en resaltar con total claridad, aunque de diferentes maneras, la lucha entre la fuerza de gravedad y la rigidez de los materiales. De modo que, prescindiendo de los fines útiles, la finalidad de la arquitectura bella es facilitarnos la intuición de determinadas ideas (los grados inferiores de la voluntad), tales como la gravedad, cohesión, rigidez y dureza, es decir, las propiedades generales de la piedra, por un lado, y, por otro, la luz, como opuesta a aquellas (Schopenhauer 1988, p. 252): “Para la comprensión y el disfrute estético de una obra de la arquitectura es imprescindible poseer un inmediato conocimiento intuitivo de su materia en lo que a su peso, rigidez y cohesión respecta, y nuestro placer en una obra tal disminuiría repentinamente si descubriéramos que el material constructivo era piedra pómez: pues entonces nos parecería un edificio de pega” (Schopenhauer 1988, p. 254).

Por otro lado, y como podemos apreciar en esta cita, ambos autores vinculan la estética con el conocimiento: el placer estético ocurre gracias al conocimiento (en el caso de la arquitectura, por ejemplo, se trataría del conocimiento de las propiedades de los materiales y de la estructura interna del edificio). Y la tarea del artista consiste en llevar a la intuición el objeto de conocimiento.

⁸ Publicado en 1898 en *Ver Sacrum*, la revista de la Secesión vienesa, de la que pronto se distancia.

⁹ En este mismo artículo (publicado en 1898 en la *Neue Freie Presse*), Loos denuncia el hecho de que en Austria, la imitación ha dominado por completo la industria de la construcción: las cubiertas de las paredes son de papel; las puertas y ventanas están hechas con madera blanda, que, aunque es más barata que la dura, necesita ser pintada para parecerse a ésta; el hierro también se pinta para que parezca bronce o cobre, etc. (Cernuschi 2000, p. 58).

Así mismo, el valor moral de una obra estética reside en su verdad. En el discurso de Loos, la verdad adquiere diferentes perspectivas, puede ser material, biológica, formal (o lógica) y, como veremos enseguida, también psicológica.

La atención especial y el interés que Loos mostró por el artista Kokoschka y especialmente por su obra “el guerrero”¹⁰ –que el arquitecto compró antes de verla terminada–, sólo se explica si tenemos en cuenta el aspecto epistemológico de las ideas estéticas de Loos¹¹.

En su autobiografía, Kokoschka escribe que él no se interesa por el aspecto exterior de una persona sino que intenta intuir a partir un rostro y de su juego de expresiones, así como de sus gestos, la verdad acerca de una persona particular con independencia de su origen social; y que recrea en su propio lenguaje pictórico aquella parte de un ser vivo que sobrevivirá a la memoria, su esencia (Cernuschi 2000, p. 64).

A través de su rechazo del aspecto exterior, de todo lo accesorio y contingente y de su búsqueda de la verdadera esencia del ser humano, el artista conecta con la concepción estética del arquitecto.

Al parecer, Kokoschka asocia la verdad de una persona con aquello que yace bajo la piel. Así, en sus retratos se transparentan las venas, nervios, tendones y músculos, como si de esta manera pudiera mostrarse su carácter. Tanto es así, que Loos decía de él que tenía rayos X en los ojos.

El uso que hace Loos de una metáfora procedente del ámbito de la medicina para resaltar el trabajo de Kokoschka no es casual. El descubrimiento de los rayos X era relativamente reciente (1895) y produjo cierto impacto entre los círculos de intelectuales y artistas. Pero lo cierto es que representaba una extensión lógica de los intentos de la medicina por observar los efectos de la enfermedad en el interior del organismo sin necesidad de romper la piel. A finales del siglo XIX se refuerza en medicina la asociación entre la verdad y la observación o la representación de aquello que yace bajo la superficie.

Mostrando el interior del organismo, Kokoschka pretendía, al mismo tiempo, expresar la psicología del individuo. Pero esta pretensión sólo se explica sobre la base de una creencia: la existencia de un paralelismo entre el ámbito físico y el psíquico. Creencia, por cierto, que compartían casi todos los científicos de la época y que había sido anteriormente expresada y desarrollada por Schopenhauer.

Otra de las ideas schopenhauerianas que se refleja tanto en los trabajos de Kokoschka como en la medicina de su época es la concepción de la muerte como un proceso gradual e inmerso en la propia vida, y no como una ruptura absoluta. La muerte y la vida, según el filósofo, pertenecen igualmente al fenómeno de la vida (Schopenhauer 1988, p.326).

El filósofo alemán fue ampliamente leído a finales del siglo XIX y especialmente admirado por el círculo de intelectuales del que formaban parte Loos, Kokoschka y Kraus. La idea de Schopenhauer que impregna por completo la obra de estos tres autores, así como la de tantos otros intelectuales de la Viena de fin-de-siècle, es la distinción entre la apariencia y la realidad, el fenómeno y la esencia; en definitiva, su comprensión del *mundo como voluntad y representación*.

¹⁰ “El guerrero” era un busto de arcilla y pintado, concretamente un autorretrato: el cuello de la figura es exageradamente alargado y retorcido, la cabeza está inclinada hacia atrás como si sintiera repugnancia por aquello que se le presenta ante los ojos. La boca entre abierta y las cejas levantadas expresan a la vez extrañeza y disgusto. Por todas partes en el busto hay huellas de su ejecución. La superficie es irregular y presenta incisiones, a veces profundas, producidas por los dedos del artista al presionar la arcilla. Además, el color de la arcilla es tal que parece que la piel del guerrero haya sido golpeada y magullada, o que esté en proceso de descomposición.

Con esta obra, Kokoschka se separa de la estética de la Secesión, pues rechaza las líneas sinuosas, los patrones decorativos y las superficies lisas y se decanta por un arte de la expresividad y la inmediatez física (Cernuschi 2000, 59).

¹¹ En 1931, Loos escribe un texto en el que cuenta cómo conoció al artista y le compró su escultura, *The Warrior*. Al final del texto dice que por su sesenta cumpleaños, Kokoschka le envió una carta que le confirmó una vez más que el más grande de los genios abarca la mayor humanidad (Loos 1998c, p. 192).

Referencias bibliográficas:

- Cernuschi, C., 2000, "Body and Soul: Oskar Kokoschka's *The Warrior*, truth and the interchangeability of the physical and the psychological in fin-de-siècle Viena" en *Art History* 23, pp. 56-87.
- Harrowitz, N. y Hyams B., 1995, *Jews and Gender*. Temple University.
- Harrowitz, N. A., 1995, "Weininger and Lombroso: a question of influence" en Harrowitz y Hyams 1995, pp. 73-90.
- Henderson S. R., 2002, "Bachelor Culture in the work of Adolf Loos" en *Journal of Architectural Education* 55/3, pp. 125-35.
- Lombroso, C. y Ferrero, G., 2004, *Criminal Woman, the Prostitute and the Normal Woman*. Traducción al inglés de Nicole Hahn Rafter y Mary Gibson. Duke University Press. Durham y Londres. (Publicado originalmente en italiano, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, en 1893).
- Loos, A., 1998a, *Ornament and Crime. Selected Essays*. Editado por Adolf Opel y traducido al inglés por Michael Mitchell. Ariadne Press. Riverside. California.
- Loos, A., 1998b, "Ornament and Crime", en Loos 1998a, pp. 167-76. (Escrito originalmente en alemán en 1908).
- Loos, A., 1998c, "Oscar Kokoschka", en Loos 1998a, pp. 191-2.
- Loos, A., 1998d, "Our School of Applied Art", en Loos 1998a, p 14-17.
- Loos, A., 1998e, "Ladies' Fashion", en Loos 1998a, p. 106-11.
- Schopenhauer, A., 2004, *El mundo como voluntad y representación* I. Traducción al castellano de Pilar López de Santa María. Trota. Madrid. (Publicado originalmente en alemán, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, en 1819). Las obras de Schopenhauer se citan por la edición de A. Hübscher, *Sämtliche Werke*, Brockhaus, Mannheim, 1988.
- Schopenhauer, A., 2005, *El mundo como voluntad y representación* II. Traducción al castellano de Pilar López de Santa María. Trota. Madrid. (Publicado originalmente en alemán, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, en 1819).
- Schulte, J., 2004, "Wittgenstein and Weininger: Time, Life, World" en Stern y Sábados 2004, pp. 112-37.
- Stern, D. G. y Sábados, B., 2004, Wittgenstein reads Weininger. Cambridge University Press. Cambridge.
- Timms, E., 1990, *Karl Kraus, Satírico apocalíptico. Cultura y Catástrofe en la Viena de los Habsburgo*. Visor Distribuciones, S. A.
- Weininger, O., 2004, *Sexo y Carácter*. Traducción al castellano de Felipe Jiménez de Asúa. Losada. Madrid. (Publicado por primera vez en alemán, *Geschlecht und Charakter. Eine Prinzipielle Untersuchung*, en 1903).

Noemí Calabuig Cañestro
 Dpto. Metafísica y Teoría del Conocimiento
 Facultad de Filosofía y C.C. de la Educación
 Universidad de Valencia
 Noemi.Calabuig@uv.es