

Guillermo Vellojín / Nacho Vilaplana:

ESTÉTICAS DE LA CONTRA-PRODUCCIÓN POLÍTICA

Comunicación presentada en el marco de las jornadas/encuentros [Atravesando fronteras: realidad y representación en el Mediterráneo](#) (programa [UNIA arteypensamiento](#)) que se celebraron los días 10 y 11 de diciembre de 2015

Guillermo Vellojín Aguilera
Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología (Salamanca)
guillermo.veag@gmail.com

Nacho Vilaplana López
Programa de Doctorado Arte y Patrimonio (Sevilla)
mail@nachovilaplana.es

Estéticas de la contra-producción política

1. (RE)SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO URBANO DENTRO DE LOS CONFLICTOS SOCIALES

En el invierno de 2013 surge una ciudadela en Maidán Nezalézhnosti que reta al gobierno de Ucrania con la misma fortaleza con la que se enfrenta a las temperaturas del invierno en un pulso decidido por acabar con las instituciones establecidas. En la calle Institut'skaya, que une Maidán con el barrio gubernamental, una barricada de más de dos metros formada por adoquines, hielo y mobiliario urbano cierra el paso a las Berkut, fuerzas especiales de policía antidisturbios que pretenden reprimir la sublevación con un creciente uso de la violencia. Los kievitas transforman su ciudad en un campo de batalla bajo el lema “destruir la ciudad de los mafiosos para construir la ciudad de los ucranianos”.

La premeditada destrucción de la fisionomía urbana y reutilización de edificios públicos ocupados por la insurgencia, y la creación de una arquitectura anárquica temporal, constituyen una subversión del statu quo cuya finalidad conduce a una re-significación del espacio urbano; la visualización de los nuevos valores que desean que rijan en su sociedad. No sería descabellado afirmar que Maidán, enclave urbano que ha vivido tres revoluciones en tres décadas consecutivas, haya adquirido un simbolismo para los kievitas que eleve el conjunto a la categoría de monumento allegado al alma de sus ciudadanos, más allá de las intenciones institucionales que a lo largo de su historia han transformado su fisionomía a capricho y antojo de los oligarcas. Que las acciones revolucionarias se desarrollen en la ciudad y que éstas modifiquen la estructura urbana, no sólo es un hecho constreñido a una necesidad expresiva y un condicionamiento ineludible de defensa frente a las fuerzas del orden, es un ataque directo al régimen imperante si se tiene en consideración que la ciudad se construye desde el poder gubernamental y a imagen de éste. Es precisamente el significado de ese lugar y la intencionada re-significación que se induce desde la

insurgencia los que resultan decisivos a la hora de elegir ese lugar y esas acciones; un afianzamiento de la identidad y el establecimiento de un vínculo con el lugar insuflado desde la cultura de esa sociedad. Ese acto de cuestionamiento es en esencia una resignificación de la ciudad como acción política y estética; una negación de lo oficial y lo institucional y una afirmación de la ciudadanía y lo comunitario. Hay que tener en cuenta que la ciudad europea es fruto de una acumulación histórica y de identidad para sus ciudadanos:

Con gran frecuencia, el rótulo de la calle no sólo lleva el nombre ilustre o especializado sino también las fechas relevantes y una descripción sumaria. Ciudades como París, Milán, Florencia, Frankfurt, Weimar, Viena, Praga o San Petersburgo son crónicas vivientes. Releer los rótulos de sus calles es hojear un pasado presente¹.

Hay una voluntad de representación y de memoria. Los procesos de modificaciones dramáticas, de destrucción y reconstrucción de las ciudades, han acompañado a la historia y el devenir político de Europa. Las ciudades y el entorno urbano, al ser testigo y escenario de los conflictos, se convierten en un personaje que en mayor o menor medida está presente, que vive y sufre todos los efectos que de estos resultan y que también condiciona las acciones de los individuos. Podemos sentirlo en la cinematografía de Eisenstein, Wajda, Bresson o Visconti, que narran pasajes fundamentales de la historia europea y que retratan lugares e hitos de la geografía europea y sus ciudades; también en las pinturas de autores como Wappers, David, Fortuny, Goya, Gisbert Pérez, de Neuville, existe un vínculo entre el lugar y el hecho histórico. Del mismo modo en la contemporaneidad surgen ejemplos que refutan estos vínculos y que han quedado registrados a través de la fotografía, el cine o el vídeo. El siglo XX ha registrado su historia de destrucción y reconstrucción; el advenimiento de la Gran Guerra, el fin de los imperialismos europeos, el auge y la caída de los totalitarismos, la reconstrucción de Europa, la división del telón de acero, revueltas, revoluciones y crisis. Desde las ciencias de la cultura se ha representado, predicho y analizado la historia y el presente.

Los avances técnicos aportan nuevas posibilidades y subjetividades en la imagen que completa esta voluntad de representación y la conduce a una democratización de la creación audiovisual. Ahora la función del registro de la historia se extiende hasta los

¹ STEINER, George, *La idea de Europa*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005, p. 48.

actuantes de la misma y esto ha permitido crear un imaginario y unas estéticas que de él derivan, más heterogéneo e independiente que el que tradicionalmente se genera desde los productores de información o las instituciones. En las últimas décadas hemos pasado de recibir noticias de los boletines informativos en primera instancia, ver la guerra en directo vía satélite en segunda, a recibir emisiones en *livestream* desde los teléfonos móviles de los propios actuantes de las protestas y revoluciones. Los actores de los sucesos nos proporcionan su visión directa y nos colocan en su lugar de observación, saltándonos de este modo la interpretación del cronista de los hechos. La nueva composición corresponde al receptor de esas imágenes, exentas ahora de la narrativa adjunta que correspondía al artista, literato, fotógrafo, director de cine, o periodista.

Durante la revolución de 2014 en Ucrania se pudo ver cómo en Járkov una masa tumultuosa de personas destruía la estatua de Lenin. Un grupo de jóvenes envueltos en banderas ucranianas trepa mediante escalas por el pedestal, coloca cuerdas y cables alrededor de la figura de bronce; mientras otro grupo espera abajo para comenzar a tirar con ímpetu hasta lograr que la estatua ceda y caiga con estrépito. La mayoritaria masa de personas espera y observa a una distancia considerable formando un círculo que vitorea y da señales de júbilo. Se encienden bengalas que producen destellos y se genera una espesa masa de humo produciendo una atmósfera colorida y pictórica. La estatua cae, momento en el que las personas congregadas alrededor del monumento aprovechan para abalanzarse como una marabunta sobre los restos y trepar sobre ellos. El momento queda almacenado desde multitud de ángulos por los teléfonos móviles y cámaras DSLR de los manifestantes, registros que posteriormente suben a la nube. Si capturamos un fotograma de cualquiera de los vídeos de este evento, la composición que se genera, que hay que advertir que se trata de un instante improvisado, puede corresponderse a muchas de las pinturas de historia realizadas en el siglo XIX, por ejemplo, la obra de Gustav Wappers *Episodio de los días de septiembre de 1830 en el Gran Palacio de Bruselas*. En torno a un eje vertical que se sitúa en el tercio derecho del lienzo, marcado por el basamento de un elemento escultórico que se eleva como una columna, se aglomeran ciudadanos que componen una geometría piramidal que con carácter épico sostienen banderas y reconfortan heridos mientras otros portan armas y organizan la defensa frente a unos enemigos que, presuponemos, se encuentran fuera del encuadre. En este mismo sentido podemos referirnos al cine. También se encuentran sorprendentes similitudes en la secuencia inicial de *Octubre, los diez días que conmovieron al mundo*, de Serguéi Eisenstein. En una secuencia con un también marcado

carácter épico, vemos a la masa del pueblo derrocando la estatua del “Emperador de todas las Rusias” Alejandro III.

La gran diferencia viene marcada por el interesante matiz de que estas imágenes contemporáneas del conflicto ucraniano no son reconstrucciones narrativas ni pictóricas realizadas por un artista, ni tampoco filmaciones proporcionadas por periodistas al servicio de agencias de noticias, sino por los mismos participantes del suceso histórico. Las imágenes y las estéticas que emergen fruto de estos conflictos suponen los nuevos registros históricos subjetivos: documentación anónima de la historia y nuevas composiciones narrativas, materialización social y colectiva de la *autoconciencia europea de la destrucción*² –juicio y muerte de la civilización–, cuestionamiento de las realidades institucionales establecidas y subversión del orden normativo. Podríamos decir que las acciones de insurgencia cívica y las emanaciones estéticas que generan asumen el papel de un dispositivo de re-significación.

Los movimientos de insurgencia cultural se producen cuando en una sociedad los gobiernos instrumentalizan la subversión de la cultura como arma contrademocrática a través de un aparato ideológico sustentado en una hipermoral, en la perturbación de los roles de las instituciones –cuando abandona la garantía de los derechos de los individuos y actúa en contra de la sociedad– y en la segregación de comunidades instigando enfrentamientos. La hipermoral, según nos la mostró Safranski a través de Gehlen, *consiste en una nueva moral concebida por la oposición a la moral convencional o tradicional, identificable, grosso modo, con los derechos humanos*³. En el caso de Ucrania, la práctica de esta hipermoral se materializó tras la promulgación de una serie de leyes que limitan la expresión democrática (como el derecho de reunión o imposición de control sobre la prensa), es decir, se pretende legitimar, tras una aparente legalidad formal, actuaciones por parte del Estado en contra de las personas. La puesta en práctica de un sistema ideológico hipermoral debería conducir a una respuesta casi inmediata por parte del conjunto social que necesariamente debe ser consciente de una cultura democrática. Es precisamente el tejido cultural de una sociedad el que es consciente antes, durante y después de los tiempos de revolución contra la tiranía, de las situaciones de peligro de una sociedad frente a los

² STEINER, George, *Op. Cit.* p. 62-64 *passim*.

³ SAFRANSKY, Rudiger, *¿Cuánta verdad necesita el hombre?*, Editorial Lengua de trapo, Madrid 2003, p. 137.

aparatos de poder y, en consecuencia, capaz de mantener una actitud crítica con los gobiernos. Cuando la acción insurgente actúa mediante la cultura para combatir la contrapolítica y la subversión de la sociedad, la democracia y la cultura, se desata la máquina de la censura. Las instituciones gobernantes no pueden verse representadas en su propio proceso de enjuiciamiento y liquidación. La crítica desde la creación, el evidenciamiento de flaquezas y la acusación directa despiertan la autoconciencia del mal.

Ante la cuestión de la manipulación y la aniquilación de la cultura desde los gobiernos, se plantea el dilema de la creciente y necesaria eliminación de fronteras y el establecimiento de un nuevo modo de cooperación entre naciones y preservar al mismo tiempo los valores culturales idiosincráticos de las comunidades. Este panorama trae consigo un conflicto entre identidad y superación de diferencias históricas, antaño origen de guerras y viejas luchas autodestructivas que nos ha dejado la herencia histórico-cultural europea. Steiner alude a los claro-oscuros de la *soberanía del recuerdo*⁴ en las ciudades de nuestra vieja Europa, y nos advierte sobre la amenaza que se cierne sobre nuestras raíces, sobre nuestras *autonomías sociales*:

No hay nada que amenace a Europa más radicalmente -«en las raíces»- que la detergente marea de lo angloamericano, una marea que aumenta geoméricamente, y los valores uniformes de la imagen del mundo que ese «esperanto» devorador trae consigo. El ordenador, la cultura del populismo y el mercado de masas hablan angloamericano desde los clubs nocturnos de Portugal hasta los emporios de comida rápida de Vladivostok. Europa, en verdad, perecerá si no lucha por sus lenguas, sus tradiciones locales y sus autonomías sociales⁵.

Europa no puede perder lo que efectivamente Franco Berardi denomina como la *tradicón de la solidaridad social europea*⁶ que a lo largo de la historia convulsa de Europa se ha logrado a través de las ciencias de la cultura y ha construido las bases de las sociedades libres, democráticas y del bienestar.

La tendencia a la homogeneización cultural nos expone a la igualmente peligrosa deriva nacionalista que proyecta sobre lo extranjero las culpas de nuestras propias incompetencias o desidias políticas y obvian los males que desde las prácticas explotadoras

⁴ STEINER, George, *Op. Cit.* p. 49.

⁵ *Ibid.* p. 72-73.

⁶ BERARDI, Franco, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad.* Enclave de Libro Ediciones, Madrid, 2014. p. 24.

inflige el occidente globalizador. Este es el verdadero peligro, nos atreveríamos a decir, antes que las hordas de inmigrantes desesperados que abandonan sus tierras no con el ansia de invadir un mercado y establecer sus emporios industriales, comerciales o financieros, sino por la desesperanza y el terror que les infunden las guerras que azotan sus países, las crisis y la carestía que un sistema político y económico absurdo se dirigen remotamente desde los edificios de corporaciones internacionales con sedes en flamantes ciudades de cristal, acero y hormigón.

Presenciamos en la actualidad una ola de banalización y disolución de la cultura que se manifiesta en el sorprendente auge de movimientos nacionalistas populistas y de extrema derecha. El vacío que la industria cultural y los medios de comunicación han dejado en el entorno social y la vida política está siendo ocupado con facilidad por el ensalzamiento simplista de supuestos valores exclusivos y virtudes de la nación y la abolición de cualquier mirada crítica constructiva hacia lo foráneo. El verdadero peligro son las prácticas contra-democráticas que contaminan la cultura propia de las sociedades para invertir los procesos de socialización democrática y promover mediante la abolición de la cultura la segregación de comunidades a través de dinámicas de violencia. En otras palabras, romper los puentes de la cultura mediante la subversión de los valores culturales locales, el desprecio de la otredad y la identificación de lo extranjero con lo peligroso.

2. DISPOSITIVOS DE HIPERMORAL EN POLÍTICAS IDENTITARIAS

Podría decirse que las formas en las que se hacen efectivos los dispositivos identitarios en países como Rusia y Ucrania responden, en gran medida, a estructuras tanatopolíticas fundamentadas en preceptos biopolíticos, es decir, enunciados verificados a través de mecanismos biopolíticos, pero que son, en muchos casos, no sólo subjetivizados, sino que se imponen forzosamente al conjunto social (por lo tanto, tanatopolíticos). Es importante tener en cuenta que la identidad disidente precede a su construcción, es decir, no existe antes del orden sociopolítico. Sin embargo, la práctica política represora se efectúa sobre identidades que necesitan ser consideradas como preexistentes. En este sentido, se puede ver cómo Rusia, en los últimos años, ha puesto en marcha una compleja campaña de sujeción identitaria desplegada en diversos dispositivos. Una forma transparente⁷ de

⁷ Al hablar de transparencia se hace relación a lo evidente, lo tangible, las formas de represión positivizadas en el código jurídico y en la coacción. Existen muchas otras estructuras opacas, pero no ausentes.

poder/producción⁸ es la promulgación de un corpus jurídico que establece cuáles son los cuerpos y las prácticas normativas y cuáles las disidentes. Un ejemplo de esto es la ley rusa contra la propaganda homosexual aprobada en junio de 2013 que condena la difusión de cualquier información positiva de la homosexualidad dirigida a menores de edad, con multas y penas de cárcel, a favor del establecimiento de un modelo sexual *tradicional*, homogéneo y *sano*, que conduzca de ese modo a la correcta regulación de las estructuras sociales y la castigada demografía rusa.

Pero los ejercicios evidentes de poder pueden ser fácilmente contestados por sus detractores; no ocurre lo mismo cuando estos dispositivos se estructuran en formas mucho más perversas. En este sentido, adquiere una especial importancia la generación y exposición de discursos utópicos por parte del aparato gubernamental. Althusser ya afirmó que el discurso es un productor de subjetividad constante, donde el individuo toma como su identidad lo que en realidad es, simplemente, una representación discursiva en manos de ciertos aparatos ideológicos⁹. Estos discursos son los rituales producidos y mediatizados en los que interviene el poder supremo del estado; por ejemplo, ofrecen la imagen de una Moscú desértica en la que coreográficamente navega el coche presidencial y sus escoltas. Las ceremonias –como la toma de poder del presidente Vladimir Putin– se cargan de marcialidad y se rinde pleitesía a los valores que defienden la masculinidad como poder soberano y protector del pueblo ruso. Esta utópica tramoya discursiva ofrece un ideal masculino como un escaparate de los verdaderos valores que han de guiar a la sociedad.

El fortalecimiento de las lógicas que incentivan la diferencia sexual, los roles de género fuertemente marcados y la evidente estructura machista en Ucrania y Rusia, ha derivado en la alarmante situación actual en la que la mujer acepta la familia como una institución patriarcal donde ella no debe expresar su opinión. La herencia del *Domostroi*¹⁰

⁸ Entendemos que el poder se efectúa a través de un proceso productivo.

⁹ ALTHUSSER, Louis, *Lenin and Philosophy*, New Left Books, Londres, 1971, p. 162.

¹⁰ El *Domostroi* es una especie de regla del siglo XVI que pretendía regular la vida doméstica, en la que, por ejemplo, se recomienda que el marido azote a la mujer evitando que los golpes dañen la cabeza o las partes sensibles. El maltrato a la mujer era un modelo ideal y arquetípico.

–donde la paciencia es la principal virtud de la mujer– y de los valores patriarcales que profiere, están sumamente subjetivizados por los habitantes¹¹. De ese modo, acontecemos a la construcción –social y jurídica– de una hipermoral que se sustenta en un profundo arraigo moral preestablecido. Según Safranski, esta hipermoral *alega ceñirse a la moral y secretamente la infringe si sus intereses lo requieren*¹².

Reconozcamos el valor de las propuestas culturales en este contexto. Hasta ahora se han establecido los marcos mediante los cuales el poder político interviene de manera activa en la gestación de una identidad, accionando toda una serie de dispositivos que funcionan como aparatos de verificación de la verdad del sexo y del género, y que señalan las fronteras entre cuerpos normativos y cuerpos disidentes-abyectos. En este sentido, es necesario señalar el posible valor del arte y de la práctica (contra)cultural, siguiendo a Preciado, como *un aparato de verificación disidente*¹³. Sin embargo, es necesario considerar un giro a la propuesta de Preciado y entender el arte, no como un posible aparato de verificación, sino como un *aparato de falsación*¹⁴, es decir, una práctica artística capaz de invalidar las construcciones sexuales y estéticas normativas ya que, de lo contrario, estas normas podrían convertirse a su vez en instrumentos normalizadores y disciplinarios. En este sentido, el arte tiene que dotarse de contraejemplos para refutar las categorizaciones sobre las que se construye la verdad sexual/de género.

Es importante, por otro lado, conocer el valor que tiene el museo como contra-dispositivo disciplinario. En su texto *Activar los archivos, descentralizar las musas*, Walter D. Mignolo afirma, desde un enfoque descolonial, que los museos estatales tienen funciones a dos niveles:

¹¹ En relación a la pervivencia del legado ideológico del *Domostroi*: RYBAKOVA, D.G, *Domostroi kak kodeks normálnogo povedéniya*, Asociación Nacional Rusa de Juventud; IVANITSKIYI, B, *Rússkaya zhénschina i époja domostraya*, *Obschestvenniye nauki i covremennost*, n°3, 1995.

¹² SAFRANSKI, Rüdiger, *Op. Cit.* p. 138.

¹³ PRECIADO, Beatriz, *Gironcoli contra Money, o el arte como aparato de verificación disidente*, Jeu de Paume, Peau de Rat, 2015, [recurso en línea]. Disponible en la web: <http://bit.ly/1EKVWG5> Consultado el 03.06.2015.

¹⁴ Entiéndase este principio de falsación según el modelo popperiano en el que para corroborar una teoría es necesario que no pueda ser refutada mediante ningún contraejemplo. Si la verdad del sexo se construye a través de unos aparatos de verificación es necesario que éstos sean refutados para desestructurar su principio de verdad.

la primera, la mediación de la política cultural entre estados, y la segunda, educar conforme a la visión de cada Estado, a sus naciones, y también a extranjeros y turistas, en el relato histórico y cultural convenido propio del país¹⁵.

El museo (junto a la escuela, los centros de producción, los cuarteles, los discursos, el hospital, etcétera) es un espacio de verificación, un componente más del complejo panóptico disciplinario. Se ha señalado anteriormente cómo la ciudad se construye desde el poder gubernamental y a imagen de éste; el museo estatal también se crea desde los poderes del gobierno como una tecnología identitaria. Es un espacio de definición cultural, sexual y racial, cuyo contenido es seleccionado para construir historias e ideologías. En junio de 2015, *The New York Times* publicó un artículo titulado “Los rebeldes en Ucrania limpian Donetsk de arte ‘pervertido’”¹⁶, en el que narra cómo los insurgentes prorusos, entre otros actos, destruyeron una chimenea de una antigua fábrica convertida en galería de arte y que el artista camerunés Pascale Marthine Tayou había rematado con un pintalabios, una pieza titulada *Make up!* y que rendía tributo a *las mujeres de la región, quienes ayudaron a reconstruirla en un poderoso centro industrial tras la Segunda Guerra Mundial*¹⁷. Los rebeldes ocuparon la galería de arte tachándola de lúbrica y pornográfica y afirmando que

ese arte no debe existir en el territorio de la República Popular de Donetsk. El uso de drogas y ese tipo de arte estará penado aquí. [...] Este arte no tiene nada que hacer con lo elevado y lo sublime, con nada eslavo. Esta gente odia todo lo eslavo y todo lo ruso¹⁸.

Es evidente cómo el museo se convierte en diana de una hipermoral arraigada en los dispositivos morales expedidos por el poder gubernamental e ideológicamente muy cercana al concepto de *Entartete Kunst* (Arte Degenerado) que durante el régimen nazi se refirió al arte moderno que no enardecía el arte *heroico alemán* por sus connotaciones o influencias bolcheviques y judías, donde los artistas tildados de *artistas degenerados* fueron sujetos a sanciones.

En ese contexto sociopolítico se mantiene erguido, aunque débil, el Museo del Género de Járkov, primer y único museo dedicado al género en Europa del Este, y que ha

¹⁵ MIGNOLO, Walter, *Activar los archivos descentralizar las musas*, MACBA Quaderns portàtils, Barcelona, 2014. p. 15.

¹⁶ MACKEY, Robert, “Rebels in Ukraine Cleansing Donetsk of ‘Perverted’ Art”, *The New York Times*, 25. 06. 2015. [Recurso en línea] Disponible en la web: <http://goo.gl/iBXeJf> Consultado el 01.12.2015.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

sobrevivido a lo largo del 2015 a base de donaciones conseguidas gracias al proyecto #SaveGenderMuseum emprendido por María Pimienta Sánchez. Este museo responde al deseo de vehicular el discurso museístico como un aparato de falsación en oposición al sistema ideológico gubernamental. El Museo del Género presenta variantes al modelo de masculinidad/feminidad impuesto en Europa del Este recogiendo múltiples objetos de distintas épocas en los que, a través una metodología filosófico-historicista puramente foucaultiana, evidencia el constructo social y cultural del género: las manifestaciones identitarias no son un estanco ni una esencialidad, sino que se transforman horizontalmente (geográfica) y verticalmente (temporal), y tanto el enfoque historicista y multicultural sirven para reafirmar este hecho.

- ALTHUSSER, Louis, *Lenin and Philosophy*, New Left Books, London, 1971.
- BERARDI, Franco, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*, Enclave de Libro Ediciones, Madrid, 2014.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI ediciones, Madrid, 2012.
- GOLDSTEIN, Israeli, *Adiós al cine* [DVD], Centro Nacional Oleksandr Dovzhenko, Kiev, 2013.
- IVANITSKIYI, B. *Rússkaya zhénschina i époja domostraya*, Obschestvenniye nauki i covremennost, nº3, 1995.
- MACKEY, Robert, “Rebels in Ukraine Cleansing Donetsk of ‘Perverted’ Art”, *The New York Times*, 25. 06. 2015, [recurso en línea]. Disponible en la web: <http://goo.gl/iBXeJf>
- MARCUSE, Herbert, *Ética de la Revolución*, Taurus, 1970, Madrid.
- MIGNOLO, Walter, *Activar los archivos descentralizar las musas*, MACBA Quaderns portàtils, Barcelona, 2014.
- PRECIADO, Beatriz, *Gironcoli contra Money, o el arte como aparato de verificación disidente*, Jeu de Paume, Peau de Rat, 2015, [recurso en línea]. Disponible en la web: <http://bit.ly/1EKVWG5>
- RYBAKOVA, D.G., *Domostrói kak kodeks normálnogo povedéniya*, Asociación Nacional Rusa de Juventud, 2002.
- SAFRANSKY, Rudiger, *¿Cuánta verdad necesita el hombre?*, Editorial Lengua de trapo, Madrid 2003.
- SHKLIAREVSKY, Heorhii, *Niveles de democracia* [DVD], Centro Nacional Oleksandr Dovzhenko, Kiev, 2013.
- SLOTEDIJK, Peter, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- STEINER, George, *La idea de Europa*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.