

DOSSIER

¿LA ALEGRÍA COMO ESTRATEGIA?



Marcelo Pombo, Dibujos de Puerto Madryn. Marcador sobre papel. 1995

**LA EFICACIA DE LA PROTESTA
ALEGRE. PRÁCTICAS DE RESISTENCIA EN LA
POLONIA DE LOS OCHENTA**
**THE EFFECTIVENESS OF
THE JOYFUL PROTEST. RESISTANCE PRACTICES IN THE POLAND OF
THE EIGHTIES**

Katarzyna Cytlak

Universidad Nacional de San Martín - GEMECH

Katarzyna Cytlak es polaca y está radicada en Buenos Aires y Poznań (Polonia). Es Doctora en Historia del Arte (París 1 Panthéon-Sorbonne). Su investigación se centra en la creación artística de Europa Central y América Latina en la segunda mitad del siglo XX, desde una perspectiva transmoderna y decolonial. Entre 2014 y 2017: Becaria Postdoctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e investigadora asociada al Centro de Estudios sobre los Mundos Eslavos y Chinos (UNSAM). En 2018 se desempeñó como docente de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín.

Contacto: cytkaa@yahoo.fr

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Arte polaco**Pomarańczowa Alternatywa**Arte en contextos autoritarios**Arte y militancia política**Arte de los ochenta*

Este artículo propondrá observar las similitudes entre el concepto de la estrategia de la alegría del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby y la actividad del movimiento artístico Pomarańczowa Alternatywa (Alternativa Naranja), que nació en Wrocław, una ciudad del oeste de Polonia, durante los años ochenta. El texto analizará en particular las estrategias del artista, activista y performer Waldemar Major Frydrych, líder de este movimiento y diseñador de la revolución social conocida como la "Revolución de los enanos". Major Frydrych no definía su postura en oposición al poder de la República Popular de Polonia (como hacían en esa época los artistas ligados al movimiento social de Solidarność [Solidaridad]), sino que, a su manera seguía las directivas del poder estatal con el fin de revelar sus puntos débiles. Se observará así de qué manera la apropiación y la exageración tanto del discurso ideológico como de las prácticas de disciplinamiento de los ciudadanos polacos se usaron como materia prima de las performances callejeras. Refiriéndose al concepto de "la producción de socialidad" ["the Production of Sociality"] de Bojana Kunst, este texto analizará las prácticas artísticas subversivas del movimiento adoptadas para visibilizar la realidad de la crisis político-económica y social de la Polonia de este periodo.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Polish Art**Pomarańczowa Alternatywa**Art in Authoritarian Contexts**Art and Political Militancy**Art of the eighties**Resistance*

This article proposes to observe the similarities between the concept of the strategy of joy coined by the Argentine artist and sociologist Roberto Jacoby with the activity of the artistic movement Pomarańczowa Alternatywa (Orange Alternative), which appeared in Wrocław, a city in western Poland, in the 1980s. The text will particularly analyze the strategies of the artist, activist and performer Waldemar Major Frydrych, the leader of this movement and designer of the new social revolution, the "Revolution of Dwarfs", who did not define his position in opposition to the official power of the People's Republic of Poland as the artists linked to the social movement of Solidarność [Solidarity] had done at that time, but in his own way followed the directives of the state power, in order to reveal its weak points. We will observe how the appropriations and exaggerations of both ideological discourse and the practice of disciplining Polish citizens was used as the raw material for street actions. Referring to the concept of "the Production of Sociality" by Bojana Kunst, this text will analyze the subversive artistic practices, adopted to unsettle the reality of the political-economic and social crisis.

1. Puntos de contacto entre las estrategias artísticas en el Este y en el Sur

A pesar de que Europa Oriental y América Latina pertenecían a polos opuestos del Sistema-Mundo durante la Guerra Fría, su producción artística fue ampliamente comparada en catálogos y publicaciones de exposiciones recientes, en particular en los que se trataba la cuestión de la multicentricidad del arte de los largos años setenta, etiquetada con el término “conceptualismo”. Algunas publicaciones recientes, sobre todo de especialistas en arte este-europeo, buscan enfatizar las particularidades de la producción cultural este-europea de los años setenta en el contexto global y sobre todo subrayar las alianzas artísticas que permiten construir una revisión crítica del discurso occidentalista sobre el arte moderno (Piotrowski, 2015) (Piotrowski, 2018) (Kemp-Welsch, 2019). En estos textos, se presenta la hipótesis de que se pueden observar estrategias artísticas similares desarrolladas en dicho periodo tanto en Europa del Este como en América Latina como resultado del carácter autoritario y opresor del poder estatal y de la política cultural hegemónica, –determinada por el apoyo selectivo de las instituciones artísticas o la existencia de la censura (Cytlak, 2019). “Las condiciones de la dictadura militar y de los regímenes comunistas y socialistas en América del Sur y Europa” (Christ, 2010: 14)¹ se convirtieron en una razón principal para yuxtaponer las prácticas del arte conceptual de ambos continentes en exposiciones como *Subversive practices: Art under conditions of political repression: 60s-80s* (*Prácticas subversivas: Arte bajo condiciones de represión política: los 60-80*). Organizada por el Württembergischer Kunstverein, –la Asociación de arte de la región de Wurtemberg, en Stuttgart, Alemania– entre el 30 de mayo y el 2 de agosto de 2009, esta muestra propuso una visión descentrada y desoccidentalizada del arte experimental y socialmente involucrado.

La política de la Guerra Fría, y especialmente la experiencia de los regímenes autoritarios, de la censura y de las persecuciones a los opositores políticos se convirtieron en un puente entre estas dos regiones del mundo tan distantes. El proyecto de *Prácticas subversivas* se centró en “la heterogeneidad y divergencia de las prácticas artísticas de resistencia” (Dressler, 2010: 49)² desarrolladas en nueve contextos geográficos: “RDA, Moscú, Hungría, Rumania, Cataluña, un museo brasileño, Argentina, Perú y Chile” (Dressler, 2010: 49).³ La asociación de arte invitó en esa ocasión a un número considerable de curadores e investigadores en historia del arte de América Latina y Europa: László Beke (Hungría), Ileana Pintilie (Rumania), Cristina Freire (Brasil), Miguel A. López (Perú) y Fernando

1 “Conditions of military dictatorship and of communist and socialist regimes in South America and Europe.” Si no se indica lo contrario, todas las traducciones del inglés y el polaco son de la autora.

2 “heterogeneity and divergence of resistive artistic practices.”

3 “GDR, Moscow, Hungary, Romania, Catalonia, a Brazilian museum, Argentina, Peru, and Chile.”

Davis (Argentina). La exposición acercó la producción artística de estas regiones. Además, logró visibilizar los contactos artísticos existentes entre artistas que se dieron durante esos años, como la performance del artista húngaro Gábor Altorjay del año 1967 organizada en homenaje a la artista argentina Marta Minujín (*15 actions for Marta Minujín / 15 acciones para Marta Minujín*, de 1967 y 2007). La muestra destacó también ciertas afinidades formales y conceptuales de artistas que nunca habían estado en contacto y muy probablemente no sabían nada sobre la producción artística de sus colegas en el otro continente. Podemos dar como ejemplo una acción artística que consistió en la eliminación con láser de un tatuaje que llevaba la palabra “Rumania”, de Dan Perjovschi (*Rumania*, 1993-2003), y una performance de la artista brasileña Letícia Parente, que bordó en su pie las palabras “Made in Brazil” (*Marca registrada*, 1975). Estas yuxtaposiciones revelaron un campo de investigación en las relaciones Este-Sur que aún hoy está poco explorado.

Las proximidades tanto formales-conceptuales como conceptuales-estratégicas se pueden observar también en la creación y la práctica artística de estas zonas durante otros periodos y entre otros artistas. Un ejemplo particular de este segundo tipo de relación, desde lo estratégico-conceptual, se puede ver entre el concepto de la *estrategia de la alegría* del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby y la actividad del movimiento artístico-social contra-cultural y anárquico Pomarańczowa Alternatywa –Alternativa Naranja–. Esta fue una anti-formación, no-estructurada e informal, fundada por el escritor, artista-performer y estudiante de historia del arte Waldemar Major en Wrocław, ciudad del oeste de Polonia, a fines del periodo comunista (Jaworska, 2012: 96). Jacoby y Frydrych nunca conocieron sus respectivos trabajos y no tenían ningún tipo de contacto el uno con el otro; ambos se desempeñaron como teóricos y artistas-performers autodenominados, el uno “alegre” (Jacoby, 2000), el otro, “surrealista” (Frydrych, 1981), ambos de apariencia espontánea, trivial y lúdica. Los dos entendían las acciones callejeras, las performances, conciertos, u otro tipo de sociabilización lúdica, como un dispositivo particularmente eficaz de resistencia frente al poder autoritario, la hegemonía cultural, el aparato de la censura, y toda instrumentalización del arte por el poder estatal, pero también frente a todo pensamiento pequeño-burgués y conservador.

En este artículo observaremos de qué manera la apropiación y la exageración tanto del discurso ideológico como de las prácticas del disciplinamiento de los ciudadanos polacos fueron usadas como materia prima de las performances callejeras organizadas por Major Frydrych. Este texto resaltaré además las particularidades del concepto de performance planteado por Waldemar Major Frydrych en el contexto político-cultural este-europeo y polaco. En su trabajo, se puede observar un cuestionamiento tanto a la ideología del Estado comunista

como a la función del arte nacional usado por el poder autoritario, pero también a la idea de resistencia cultural, de arte militante y del artista disidente que construye su identidad artística en oposición al arte oficial y en alianza con la cultura de la iglesia católica polaca de los ochenta. Finalmente, se compararán las estrategias de Frydrych con las de Jacoby y se demostrarán sus convergencias y divergencias culturales-artísticas y político-sociales.

2. Arte e ideología en la República Popular de Polonia

En 1936, el filósofo alemán Walter Benjamin desarrolló una visión dialéctica sobre la relación entre estética y política e identificó el proceso de “estetización de la política” desarrollado por el fascismo (Benjamin, 1936). Benjamin opuso la práctica de la política como actividad estética, basada en la ritualización de la vida política característica de las doctrinas totalitarias, al arte politizado, que se resiste a la imposición de un aura y una ritualización, que también podría asociarse con el comunismo. Al denunciar el proceso de convertir la política en arte, este texto de Benjamin contribuyó a una visión del arte basada en la polarización entre prácticas artísticas retrógradas, ideológicamente involucradas en el proyecto político-social de los estados comunistas asociados con el conservadurismo estético, y el arte de vanguardia –rebelde, resistente, autónomo, innovador–, mirada que tuvo lugar después de 1945, durante la Guerra Fría y sobre todo en el Bloque occidental. El ejemplo clásico que alimentó una visión simplista del arte en el ex-Bloque del Este es el texto de 1939, popularizado después de 1945, del historiador estadounidense Clement Greenberg, que sostiene el antagonismo entre la vanguardia artística y el arte académico-sentimental, al servicio del consumismo o de la propaganda, propio de las sociedades industriales tanto del sistema capitalista como del modelo soviético. (Greenberg, 1939).

Recién en 1988, el historiador y crítico del arte ruso Boris Groys, con su libro *Gesamkunstwerk Stalin*, propuso un análisis del arte de la Unión Soviética usando categorías hasta ese momento “reservadas” para el modernismo occidental, y también criticó la manera de construir el discurso de la historia del arte en Occidente y la mirada occidentalista del arte este-europeo, a través de la perspectiva de la Guerra Fría (Groys, 1988). Groys puso sobre todo el énfasis en las similitudes entre los objetivos y las estrategias políticas de los movimientos artísticos de la vanguardia soviética y el arte “kitsch” del realismo socialista. “En la época de Stalin se logró realmente materializar el sueño de la vanguardia y organizar toda la vida de la sociedad en formas artísticas únicas” (Groys, 2008: 37), subraya Groys. De la misma manera, el arte oficial en la República Popular de Polonia después de 1945 fue formalmente diverso y su análisis no se puede

resolver de manera tan simple y evidente como plantaba Greenberg. El periodo en la cultura polaca dominado por el estilo del realismo socialista –figurativo e ideológico– se limitó a unos cuatro o cinco años alrededor de 1950 (Włodarczyk, 1986). Como observó el historiador del arte polaco Piotr Piotrowski, dentro de los puntos débiles del realismo socialista se encuentra el hecho de que el estilo formalista reemplazó el arte (autónomo, experimental) por ideología y “la psicología del artista” por la política del Partido Comunista (Piotrowski, 1999: 34). Y aunque la obra del realismo socialista, según Piotrowski, “restituyó no tanto el cuadro [la representación pictórica] como su sustituto” (Piotrowski, 1999: 34)⁴, el estilo basado en los valores tradicionales de la obra pictórica (los estudios formales de composición, la verosimilitud de la representación, la figuración) “dio un fuerte apoyo a los intentos de reconstrucción del sentido de una obra del arte [entendido] como herramienta para ordenar el mundo” (Piotrowski, 1999: 33)⁵ de los artistas polacos en la crisis de la representación posterior a los desastres de la Segunda Guerra Mundial. De la misma manera, los *happenings* y las acciones callejeras organizadas por Alternativa Naranja a partir de mediados de los años ochenta y hasta la caída del Bloque soviético y la crisis del sistema-mundo bipolar en 1989 constituyeron una “respuesta alegre” a la crisis social que había comenzado a principios de la década, con la proclamación del estado marcial (diciembre de 1981- julio de 1983). Este estado marcial, de acuerdo al general Jaruzelski, tuvo como objetivo contrarrestar el “desorden” y la “desmoralización”⁶ de los polacos causados, según él, por la actividad de Solidarność [Solidaridad], un sindicato no gubernamental fundado en septiembre de 1980 para luchar por los derechos de los obreros y las obreras y el aumento de sus salarios. La desconfianza del pueblo hacia el Estado y la crisis de la imagen del poder comunista y de su discurso de propaganda fueron causadas por la instalación de la violencia por parte del poder estatal contra los ciudadanos polacos, la presencia de los militares y de los tanques en las calles, las persecuciones de miembros de Solidarność, la represión violenta de protestas, pero también por la crisis económica creciente –que implicó tiendas vacías y cartas de reglamentación de la venta de comida (Paczkowski, 2006). Sin embargo, Waldemar Major Frydrych, quien se autoproclamó en varias ocasiones diseñador de la nueva revolución social, la “Revolución de los enanos” (Frydrych, 2010: 9-190), no definió su postura en oposición al poder de la República Popular de Polonia.

4 “restituował on nie tyle obraz, ile jego substytut.”

5 “dawało mocne oparcie próbom odbudowy sensu dzieła sztuki jako narzędzia porządkowania świata.”

6 Estos términos fueron usados por el general Wojciech Jaruzelski en su discurso del 12 de diciembre de 1981, que inició el periodo del gobierno militar en Polonia (Roszkowski, 2003: 50).

Al referirse al repertorio iconográfico de la propaganda comunista, al cumplir con las directivas del realismo socialista y al proponer nuevas formas de celebrar las fiestas nacionales, Alternativa Naranja manifestó su ambición y su potencial para devenir un nuevo arte oficial de la República Popular de Polonia. La obra gráfica titulada *Klasycy* (*Clásicos*, sin fecha) muestra el perfil de Frydrych vestido con una bufanda de lana larga y un sombrero de papel triangular decorado con una estrella roja,⁷ como “el quinto padre del comunismo”, junto con las caras de perfil de los cuatro padres del comunismo: Marx, Engels, Lenin y Stalin, y plantea así la idea de una continuación y horizontalidad del proyecto del Estado comunista y de la “revolución naranja”. Alternativa Naranja confirmó su actitud servil a la ideología del Estado polaco comunista con su propuesta de festejos colectivos, populares y alegres por la Revolución de Octubre (*Wigilia Rewolucji Październikowej* [*En vísperas de la Revolución de Octubre*], del 6 de noviembre de 1987) que debía ser festejada por todos ciudadanos. El Consejo de Comisarios del Pueblo, constituido por miembros de Alternativa Naranja, responsable de la reconstrucción de los eventos de la lucha revolucionaria que tuvo lugar en el centro de Wrocław (con el crucero Aurora y el acorazado Potemkin recreados en cartón), afirmaba:

Compañero, vístete con tus mejores galas, de color rojo. Ponte los zapatos rojos, la gorra roja, la bufanda. Si no dispones ni siquiera de la banda roja, ni de otros elementos de ropa [de este color], pide prestado a la vecina una cartera roja. En último término, ante la falta de bandera roja, pinta de rojo los extremos de los dedos. Si no tienes nada rojo, compra una *baguette* roja con ketchup (Frydrych, 2010: 158).⁸

Además, Alternativa Naranja, al proclamar “la Revolución de los Enanos”, usando el dispositivo de los grafitis en las ciudades de Polonia, tuvo la ambición de contribuir a la renovación de los eslóganes ideológicos del poder y del Partido Comunista de Polonia. Los participantes de la acción *En vísperas de la Revolución de Octubre* fueron vestidos con camisetas decoradas con mensajes ideológicos: “Mañana será mejor”, “Voy a trabajar más”, o “Exigimos la rehabilitación de Trotsky” (Frydrych, 2010: 158).

7 Frydrych usó una bufanda y un sombrero de papel durante uno de sus primeros *happenings* callejeros, *Tuby* [*Tubos*], el 1º de abril de 1986. La acción consistió en prender fuego a tubos largos pintados, hechos de papel, en el centro de la ciudad de Wrocław (Pomarańczowa Alternatywa. *Happening Tuby*).

8 “Towarzyszu, ubierz się odświętnie na czerwono. Zalóż czerwone buty, czerwoną czapkę, szalik. Jeżeli nie dysponujesz nawet czerwoną opaską lub innymi elementami garderoby, pożycz od sąsiadki czerwoną torebkę. W ostateczności braku czerwonej flagi pomaluj na czerwono końce palców. Jeżeli nie masz nic czerwonego, kup czerwoną bagietkę z keczupem.”

El movimiento Alternativa Naranja intentaba mejorar la imagen desacreditada durante el Estado marcial de los militares soviéticos usando uniformes militares durante varias acciones callejeras lúdicas –así los uniformes, asociados con la opresión del Estado, empezarían a provocar otro tipo de connotaciones–, alegres y divertidas. Esto se logró, por ejemplo, durante la acción *Dzień Wojska czyli Manewry Melon w majonezie* [Día del Ejército o Maniobras de Melón en mayonesa], el 12 de octubre de 1987, celebrada con tanques de cartón por las calles de Wrocław (Pomarańczowa Alternatywa. “Dzień Wojska Polskiego”). En el “Manifiesto del Surrealismo Socialista”, de 1981, que fusiona los escritos sobre el surrealismo de André Breton, los textos de Karl Marx y las explicaciones acerca del realismo socialista, Waldemar Major Frydrych no solo renueva el idioma de la propaganda, sino que también ensancha las fronteras del arte (Frydrych, 1981). Para renovar y mejorar la percepción de la milicia, por ejemplo, se declararon a todos los ciudadanos polacos “obras de arte” (Frydrych, 1981), incluso a los milicianos, y se invitaron a los ciudadanos a darle flores a quienes aseguraban el orden público en Polonia durante los festejos del Día del Miliciano (*Dzień Milicjanta*, 7 de octubre de 1987) (Pomarańczowa Alternatywa. “Dzień Milicjanta). Un *happening* que formó parte de los festejos, titulado *Pomagamy Milicji* [Ayudamos a la milicia], consistió en la distribución de “multas de honor”. Alternativa Naranja intentó también ayudar al poder polaco y responder a la crisis económica y a las faltas de productos de primera necesidad en las tiendas en Polonia. La distribución de papel higiénico el 1° de octubre de 1987 –repetida después el 15 del mismo mes– tuvo como objetivo mejorar la vida cotidiana de los habitantes de Wrocław (*Papier Toaletowy* [Papel Higiénico]) (Pomarańczowa Alternatywa. “Papier Toaletowy - I i II Edycja”).

Alternativa Naranja no estaba contra la instrumentalización del arte por parte del poder estatal –como fue el caso del arte polaco de vanguardia, que se consideraba a sí mismo como “independiente” o “disidente”. El movimiento y su *porte-parole* Waldemar Major Frydrych se auto-instrumentalizaron de manera consciente para ayudar, con todo su potencial creativo e imaginativo, a mantener el *statu quo*, y al expresar su entusiasmo y su apoyo al proyecto oficialista de la Polonia Socialista. El arte producido por esta formación fue una expresión acrítica frente al poder –como observan Piotrowski y Groys, el arte producido después del periodo stalinista podía usar también el lenguaje visual de las vanguardias artísticas (Groys, 1988) (Piotrowski, 1999).⁹ El arte apoyado por el

9 Piotrowski subrayó que la abstracción geométrica como una tendencia en pintura con tradición muy fuerte en Polonia era aceptada por el poder polaco, dado su falta de relación “directa” con la vida. El arte figurativo y narrativo –más comprensible para el gran público– era mucho más “peligroso” y controlado. Él analiza el ejemplo del aporte polaco en una muestra de doce países socialistas organizada en Moscú en 1958, cinco años después de la muerte de

Estado en la República Popular de Polonia debía afirmar e ilustrar el discurso ideológico del poder, acompañar al pueblo en su camino hacia el comunismo, decorar los edificios públicos, glorificar a los héroes nacionales, y finalmente contribuir a los festejos y manifestaciones oficiales. Waldemar Mayor Frydrych como líder de Alternativa Naranja aceptó ese desafío.

3. Los conceptos de la resistencia

Alternativa Naranja no sólo buscó dar una respuesta “alternativa” al proyecto del arte oficial. El color naranja, su atributo, provenía de la mezcla del rojo, asociado con la Unión Soviética y con el proyecto comunista, con el amarillo —el color del Papa en la Iglesia católica, que ganó mucha importancia en Polonia con la elección, en 1978, del polaco Karol Wojtyła como el Papa Juan Pablo II—. El movimiento de Solidarność [Solidaridad], que en los años ochenta ganaba cada vez más apoyo social, sostenía una idea de resistencia al poder autoritario muy seria. Los artistas se inscribieron en lo que la crítica de la cultura polaca Maria Janion llamó el “paradigma romántico” (Janion, 2000: 25). El arquetipo del guerrillero-militante-mártir que pierde su vida por la patria libre se planteó en el siglo XIX, durante el periodo del romanticismo, que para los polacos coincidió temporalmente con la lucha por la independencia del país, que a fines del siglo XVIII había perdido su autonomía.¹⁰ Aunque los sublevamientos polacos fracasaron, en la literatura se desarrolló un movimiento llamado “mesianismo”, basado en la idea de Polonia como el Cristo de las naciones: un país cuyo destino repite el sufrimiento del Jesús Cristo de la religión católica y cuyo sufrimiento contribuirá a la salvación del mundo (Wawrzynowicz, 2015). El arte “disidente” de los años ochenta no apoyado por el aparato institucional oficial entra en alianza con la Iglesia católica, involucrada en la lucha por la independencia de manera muy activa y concreta; los monasterios escondían a los perseguidos por el poder, la Iglesia permitió también la transferencia de dinero para Solidarność desde el Vaticano (Raina, 1996). Además, desde un plano simbólico, la Iglesia católica era vista como “un mediador entre el poder, el “subterráneo” [la oposición] y la sociedad” (Sowa, 2011: 600).¹¹ A principios de los ochenta, se podía ver el fenómeno de “sztuka w kruchcie” [arte en el porche de la iglesia]: instalaciones de todo tipo, y, sobre todo, pinturas figurativas de gran formato expuestas en espacios que pertenecían a los edificios sagrados. Las iglesias empiezan a cumplir el rol de un espacio independiente para la cultura, rol hasta

Stalin. La exposición polaca, exitosamente recibida por el público, mostraba un arte de expresión abstracta, que operaba con el idioma del arte moderno y no con el lenguaje del realismo socialista (Piotrowski, 1999: 41-45).

¹⁰ Polonia recobró su independencia recién en 1918, después de la Primera Guerra Mundial.

¹¹ “mediator pomiędzy władzą, podziemiem i społeczeństwem”.

ese momento ocupado por granjas, sótanos y departamentos privados, y que, como observó el grupo artístico anarquista Łódź Kaliska, devino “una corriente que predisponía a la salvación de la nación” (Nowina Soroczyńska, 2018: 28).¹² En octubre de 1981, durante el Primer Congreso Nacional de Delegados de Solidarność, organizado en la ciudad de Gdańsk, durante el cual sus miembros reclamaron un nuevo acuerdo social y el pluralismo de perspectivas –social, política y cultural (NSZZ Solidarność, 2010 (1981): 105)–, la oposición al poder en Polonia confirmó su alianza con la Iglesia católica. En el programa del movimiento, se subrayaba:

Al definir sus aspiraciones, “Solidaridad” se basa en los valores de la ética cristiana, en nuestra tradición nacional y en la tradición democrática del mundo del trabajo. Un nuevo impulso para la acción es la encíclica sobre el trabajo humano de Juan Pablo II. La “Solidaridad” como organización de masas de la gente trabajadora es también un movimiento de renacimiento moral de la nación (NSZZ Solidarność, 2010 (1981): 84).¹³

Asimismo, el arte de los ochenta expresó su seriedad en la militancia por una Polonia independiente. Esto se ve en la representación del sufrimiento y del miedo superado gracias a acciones colectivas de resistencia organizadas por Solidaridad con el auspicio de Dios, el Honor y la Patria Libre.

Las acciones callejeras de Alternativa Naranja fueron consideradas independientes y en confrontación con el poder estatal. No obstante, su carácter de bricolaje, de papel-maché, su tono alegre y lúdico no encajaban con el concepto del arte de la oposición –seria, católica, dando testimonio del sufrimiento del pueblo polaco. Los *happenings* callejeros organizados por Frydrych infantilizaban a propósito la idea de resistencia, pintando sobre los muros de las ciudades polacas grafitis y dibujos de enanos, que a partir de agosto de 1982 también fueron pintados sobre las manchas en los muros de los espacios públicos hechas por la policía para cubrir los eslóganes y grafitis que criticaban al poder (Frydrych, 2010: 113-115). Algunas acciones fueron percibidas con desconfianza por parte de la oposición, como una acción colectiva en la que se formó un ciempiés de papel-maché durante el día del chiste Prima Aprilis (*Marsz stonogi* [*Marcha de un ciempiés*], 1º de abril de 1987) (Pomarańczowa Alternatywa. “Marsz

12 “nurtu pretendującego do zbawienia narodu”.

13 “Solidarność, określając swe dążenia, czerpie z wartości etyki chrześcijańskiej, z naszej tradycji narodowej oraz z ro- botniczej i demokratycznej tradycji świata pracy. Nowym bodźcem do działania jest dla nas encyklika o pracy ludzkiej Jana Pawła II. ‘Solidarność’ jako masowa organizacja ludzi pracy jest także ruchem moralnego odrodzenia narodu.”

stonogi”) o una actuación con bailes y juegos infantiles y disfraces de enanos con gorras naranjas durante el Día del Niño, 1º de junio de 1987 (*Krasnoludki w PRL* [Enanos en la República Popular de Polonia] (Pomarańczowa Alternatywa. “Krasnoludki w PRL”). Como lo formuló Juliusz Tyszka, las estrategias de Alternativa Naranja no encajaban con la idea de protesta adoptada por ejemplo durante los paros estudiantiles, sobre todo al principio de la década de los ochenta. Tyszka observó que “tales exhortaciones [como el manifiesto de Frydrych o el uso de la figura del enano] podrían ser difícilmente toleradas por los líderes de la huelga estudiantil en la Universidad Wrocław, involucrada en una 'seria' lucha política con los comunistas” (Tyszka, 1998: 314).¹⁴

Además, Waldemar Major Frydrych conceptualizó en su manifiesto de 1981 (Frydrych, 1981) la represión llevada a cabo por la policía, que buscaba calmar todo tipo de comportamiento atípico en las calles de Polonia, como las acciones artísticas. Las detenciones que realizaba la policía de los *happeners*, de su público, pero en muchas ocasiones también de peatones aleatorios – inconscientes de que formaban parte de las acciones artísticas– se pensaban como parte integrante de los *happenings*, y sobre todo eran usadas para revelar las paradojas y las debilidades del sistema autoritario opresor. Los arrestos de los enanos eran acompañados de las lágrimas de niños polacos que no entendían por qué la policía actuaba de manera violenta frente a ellos (*Enanos en la República Popular de Polonia*, 1987) (Frydrych, 2010:142-144). Parte de los detenidos después de los festejos alternativos de la Revolución de Octubre, por estar vestidos con manteles o bufandas rojas, ni siquiera sabían que eran parte del *happening*, y no entendían las razones de su detención (*En vísperas de la Revolución de Octubre*, 1987). Esta suerte de “colaboración” de Alternativa Naranja con la policía, con el sistema represivo –y no en contra de él–, era inaceptable para los miembros de Solidaridad. Asimismo, los estudiantes y los jóvenes que eran parte del movimiento de Alternativa Naranja no compartían tampoco la visión del mundo y de la sociedad con los miembros de Solidarność, en muchos casos bastante conservadores, que soñaban con una vida de burguesía capitalista, tradicionalista y católica, propia de Europa occidental. La acción de diciembre de 1987 que resultó en la detención por parte de la policía de treinta personas disfrazadas de San Nicolás – incluso de dos “verdaderos” San Nicolás, contratados por unas tiendas–, apuntó contra las costumbres y valores de la clase media (*Święty Mikołaj na Świdnickiej* [San Nicolás por la calle Świdnicka], 8 de diciembre de 1987) (Pomarańczowa Alternatywa. “Święty Mikołaj na Świdnickiej”).

14 “such exhortations could hardly be tolerated by the leaders of the student strike at Wrocław University, involved in ‘serious’ political struggle with the Communists.”

En su *Crítica de la razón de Solidarność*, que analiza las matrices intelectuales de la oposición polaca durante la última década del Bloque soviético, el sociólogo Sergiusz Kowalski señala los dos factores que unificaron al movimiento opositor al poder autoritario en Polonia y garantizaron su éxito –el anticomunismo y la fe católica practicada por la mayoría de los ciudadanos polacos (Kowalski, 1990). Alternativa Naranja no encajaba con estas características: era un movimiento que reunía a personas jóvenes que no eran ni claramente católicas, ni anticomunistas, sino que en su búsqueda de liberación se acercaban a la izquierda occidental anticlerical. El carácter chistoso y la alegría infantil y genuina de estar en las calles, de entrar en relación con el público, pero también con los representantes de la policía y del poder, era simplemente incompatible con la imagen del polaco-mártir-guerrillero en busca de la libertad y la democracia, moralmente cristalino, que defendía su patria y los valores espirituales.

4. *El Carnaval Río-Botnyczy* [Río-brero], apropiaciones incompletas y la crítica de la figura del artista de vanguardia

La actividad de Alternativa Naranja nos permite repensar el concepto del arte de vanguardia: innovador, revolucionario y políticamente involucrado. Si el teórico alemán Peter Bürger acusa en 1971 a la “post-vanguardia” de revivir el proyecto de la vanguardia como “una farsa”, y por contribuir a la estatización e institucionalización de la producción artística de la vanguardia histórica (Bürger, 1974), Alternativa Naranja, que ocuparía en la clasificación de Bürger el lugar de la “post-post-vanguardia”, se auto-proclamaba a propósito como farsa. Cuando Waldemar Major Frydrych se refiere, de forma bastante romántica, al movimiento surrealista, lo hace para anunciar su triunfo –el de un movimiento de vanguardia que finalmente logró cumplir con su gran sueño y organizar la vida de una sociedad (Groys, 2008 (1988): 37). “La vida social ha superado a los sueños atrevidos de los surrealistas de entreguerras”, anunció Frydrych en su manifiesto (Frydrych, 1981).¹⁵ No obstante, este sueño utópico encuentra su encarnación en una realidad distópica y opresora, gobernada por el absurdo, que no es más una experiencia poético-estética de la vida, sino una ley oficial.

Alternativa Naranja estaba interesada en lo que la crítica de danza Bojana Kunst identificó como “la producción de socialidad” [*the Production of Sociality*] (Kunst, 2014: 50-98). Refiriéndose a los libros mayores de autores como Chantal Mouffe y Jacques Rancière, que rearticulan el concepto de la política y de lo

¹⁵ “Życie społeczne wyprzedziło swym rozmachem najśmielsze marzenia surrealistów międzywojennych.”

político (Kunst, 2014: 15),¹⁶ o al pensamiento de Maurizio Lazzarato (Kunst, 2014: 19), quien conceptualiza la producción de subjetividad entendida como una comodidad crucial para el sistema capitalista (Lazzarato, 2010: 12-16), Kunst busca redefinir la relación entre el arte –en particular la danza y la performance contemporáneas– y las sociedades actuales del sistema capitalista. No obstante, algunas de sus tesis pueden ser aplicadas a las acciones callejeras de Frydrych. El carácter efímero (inmaterial) de las acciones de Alternativa Naranja –varias fueron muy poco documentadas y fotografiadas– y el enfoque sobre la producción de la nueva socialidad –de relaciones sociales de un nuevo tipo, que pueden generar “otras” experiencias de la vida común– encuentran analogías actuales en el libro de Kunst. La especificidad de la estrategia de Alternativa Naranja con respecto al arte actual consistió en su instrumentalización del aparato opresor en el contexto de un país gobernado por un régimen autoritario. En este caso la milicia fue también incluida en la producción del arte.

Las acciones de Alternativa Naranja y de Major Frydrych se pueden entender como un arte de izquierda sin control del poder, por fuera de estructuras partidarias, un arte disidente pero afuera del antagonismo poder-oposición. Un arte que no se ocupó de expresar o encarnar ideales heroicos, sino de estar cerca de la cotidianidad, de la vida misma –o, en otras palabras, de las “politics”, tal como planteaban Mouffe y Rancière–.¹⁷ Sus miembros conocían a Marx –las doctrinas del Marxismo–, el leninismo era enseñado como materia obligatoria en las escuelas y las universidades en Polonia; también conocían al “joven” filósofo húngaro György Lukács. Este último planteó ya a principios del siglo XX, en su teoría estética, la crítica del arte como comodidad y de las formas culturales modernas –incluso del objeto artístico– que él opuso a la vida-misma.¹⁸ Alternativa Naranja produjo un arte que actuaba no con el espacio público, sino con la calle –con sus pasantes, que son la fauna viviente y no controlable de espacios que suelen ser dominados por el poder autoritario. Además, lo hizo usando todos los elementos de su microcosmos– incluso del aparato opresor. En este sentido, Alternativa Naranja llevó a cabo lo que el filósofo francés Michel Foucault conceptualizó al incluir las prácticas de las resistencias en el sistema del poder y constatar: “Las resistencias no se basan en algún principio heterogéneo [...] Ellas son el otro término, en las relaciones de poder (Foucault, 1994 (1976):

16 Mouffe propone la distinción entre “the political” [lo político]- la esencia, o la dimensión ontológica de la política, y “politics” [la política] –su articulación en la vida real (Mouffe, 2005: 8-9). De manera analógica, Rancière sostiene una diferenciación entre “politics” –una práctica activa de la política-, y “the police”- su constitución simbólica (Rancière, 1998: 28).

17 Véase la nota de pie núm. 47.

18 György Lukács en “Prólogo a *La Teoría de la Novela* (1916)” (Lukács 1975: 290).

126).¹⁹ Así, Alternativa Naranja adoptó una actitud inclusiva, opuesta a la estrategia de distinción y de polarización, actitud de conflicto abierto y radical con el poder planteada por los miembros de Solidaridad. Alternativa Naranja intentó conciliar dos ideas del arte: un arte de izquierda, socialista, o del poder estatal y un arte disidente, de la oposición al Bloque soviético, de Solidaridad. En ambos casos las apropiaciones de sus características fueron solo parciales y –por esta razón–, inaceptables para ambos ámbitos, el del arte oficial y el del arte de la oposición.

El reconocimiento del potencial de resistencia de la alegría y del humor es una característica común de la propuesta artístico-política de Waldemar Major Frydrych y de Roberto Jacoby, tanto en su propuesta conceptual-teórica, como en su arte. Este acercamiento puede no sólo resaltar los paralelismos entre contextos culturales alejados, sino sobre todo entre los mecanismos de control y disciplinamiento de sociedades que vivieron regímenes autoritarios y militares. Al resaltar algunas de sus similitudes, pero también las divergencias entre ambos, se puede contribuir a la construcción de nuevas narrativas transatlánticas y transnacionales sobre el arte, por fuera del modelo hegemónico persistente de relación de dependencia cultural entre Europa y América Latina. Estos dos ejemplos dialogan con la muestra ya citada de “Subversive practices”, cuyo objetivo fue resaltar “la heterogeneidad y divergencia de las prácticas artísticas de resistencia” (Dressler, 2010: 49) en los contextos latinoamericanos y europeos.

Jacoby habla de “las dimensiones lúdicas o carnales del encuentro social” (Jacoby, 2011 (2000): 412) en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983), como una respuesta alternativa a la de las protestas en el espacio público de las Madres de Plaza de Mayo y el movimiento de derechos humanos, que se manifestaron contra la “aniquilación del cuerpo”, la violencia y los modos del disciplinamiento del poder autoritario hacia los ciudadanos (Jacoby, 2011 (2000): 412). El ambiente de las fiestas, del baile, del disfraz, la liberación de conductas sexuales y la producción musical de grupos como Virus y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (Lucena y Laboureau, 2015) podría encontrar analogías en el ámbito de los jóvenes de Wrocław de los ochenta. La invención de nuevas formas de relación en el espacio público fue también el objetivo de Alternativa Naranja. En ambos casos, la oposición directa y militante a los mecanismos y estructuras del poder fue abandonada. Antes bien, el objetivo fue reintroducir en los espacios públicos elementos perdidos en el contexto de los regímenes autoritarios, como la espontaneidad, la alegría, y el humor, y recrear el

19 “Les résistances ne relèvent pas de quelque principe hétérogène [...]. Elles sont l’autre terme, dans les relations de pouvoir.”

sentimiento de confianza entre los ciudadanos perdido por el aparato de las denuncias y escuchas.

Jacoby conceptualizó su “estrategia de la alegría” como “el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa” (Jacoby, 2011 (2000): 410). Un objetivo similar fue aplicado en las acciones de Alternativa Naranja. Como observó Jarosław Wardęga, uno de los participantes de las acciones de Alternativa Naranja, los objetivos de este movimiento fueron los siguientes: “En primer lugar, romper el hermetismo de la oposición, en segundo lugar, exponer [los mecanismos d]el poder (...) Y en tercer lugar, romper las barreras del miedo en la comunidad” (Kenney, 2007: 111).²⁰ Tanto en Argentina como en Polonia, estas acciones lúdicas, colectivas y participativas, que involucraban directamente al público, tuvieron el objetivo de redefinir la figura del artista-militante, la correlación entre arte y política, y el rol del arte en la sociedad. Ambos, Jacoby y Waldemar Major Frydrych, subrayaron la importancia de estos nuevos modos de ser colectivamente que tuvieron la ambición de desestabilizar al público en su experiencia de vida cotidiana en sociedades controladas por regímenes autoritarios. Para ambos, hacer fiestas y actuar de manera alegre en espacios sociales tuvo una dimensión política evidente y, además, muy eficaz, aunque pacifista, frente al poder autoritario y a otras actitudes de resistencia adoptadas en Polonia y en Argentina.

Estas analogías entre las estrategias adoptadas por ciudadanos y artistas pueden verse también en otras prácticas de resistencia adoptadas en ambos países. Por ejemplo, marchar con ollas frente a la crisis económica y la falta de productos de primera necesidad en la República Popular de Polonia fue también una estrategia utilizada para denunciar la actitud de consumismo de los ciudadanos polacos por parte de Alternativa Naranja (*Święto garnków [La fiesta de las ollas]*, 1º de abril de 1987) (PAP 2017) y se inscribe asimismo en la tradición argentina de los cacerolazos -marchas durante las cuales los participantes hacen ruido con cacerolas y ollas- (Telechea, 2006).

Asimismo, la actividad de Alternativa Naranja puede encontrar analogías también en las estrategias performáticas adoptadas por Jacoby como artista, tanto en los años sesenta como en el periodo post-dictatorial. Su uso de los medios masivos para construir y publicar en la prensa relatos sobre un *happening* que nunca tuvo lugar (*Participación total o Happening para un jabalí difunto*, julio de 1966, de autoría con Raúl Escari y Eduardo Costa) (Costa, Escari y Jacoby, 1966) y para denunciar el carácter especulativo de los medios de información y de

20 “Po pierwsze złamać hermetyzm opozycji, po drugie obnażyć władzę (...) I po trzecie złamać bariery lęku w społeczeństwie”.

comunicación puedan compararse con las estrategias de Alternativa Naranja frente al aparato de represión del poder polaco. En ambos casos, el humor se usó para provocar una sensación de dislocamiento simbólico del público o de los lectores con el fin de denunciar el sistema manipulador y su poder de disciplinamiento de los ciudadanos mediante el control de las informaciones y de las conductas en el espacio público.

El 16 de febrero de 1988, Alternativa Naranja organizó la acción callejera *Karnawał Rio-Botnyczy* [*El carnaval Río-brero*]. La acción fue de inspiración “latina”. El nombre de esta performance remitía al famoso carnaval de Río de Janeiro, y, al mismo tiempo, designaba su carácter local: la palabra “robotniczy” significa en polaco “de obrero” y sugería una fiesta popular, en el país socialista, para la clase trabajadora. Alrededor de cinco mil personas disfrazadas llevaron a cuestas un muñeco, alter ego del general Wojciech Jaruzelski, 1º secretario del Comité Central del Partido Obrero Unido de Polonia, al poder en Polonia desde 1981 (Pomarańczowa Alternatywa, Karnawał). Fue el último carnaval de Polonia bajo el régimen de la Unión Soviética. Un año después, comenzaron las negociaciones que resultaron en las primeras elecciones democráticas en el Bloque del Este, en junio de 1989. Fue una acción que encarnó de manera muy pronunciada el concepto de la denuncia del absurdo de la vida en Polonia (Frydrych, 1981). Es también un ejemplo del tipo de acciones que podrían encajar en la teorización de la “estrategia de la alegría” (Jacoby, 2000). Este *happening* le sacó el maquillaje al carácter autoritario del poder representado por la milicia que, a pesar de la invitación de los integrantes de la acción a festejar con ellos (los disfrazados repetían el eslogan “Milicja też się bawi” [“La milicia también se divierte”]), arrestaba a los participantes. Para concluir, es interesante notar que esta acción también remite a una de las últimas producciones artísticas de Jacoby: una muestra de fotos analizada por la investigadora y teórica del arte Ana Longoni. En esas fotografías Jacoby disfrazado de clown declara que no es un clown, citando el cuadro del pintor surrealista René Magritte titulado *Ceci n’est pas une pipe* (*Eso no es una pipa*), de 1928-1929 (Longoni, 2011: 6). La imagen de Jacoby funciona de manera similar a los enanos de Alternativa Naranja y los enmascarados bailando por las calles de Wrocław: disfrazado con una gorra burlesca el artista no es ridículo y absurdo, sino que la situación en la cual vive es absurda y ridícula, y por eso se disfraza así.

Bibliografía:

- Benjamin, Walter. “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 5, núm. 1, 1936, pp. 40-68.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Christ, Hans D. y Iris Dressler. *Subversive practices: Art under conditions of political repression: 60s-80s, South America, Europe*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- Costa, Edurado, Raúl Escari y Roberto Jacoby. “Participación total o Happening para un jabalí difunto”, julio de 1966. Disponible en *Vivo Dito. Performances de Argentina*, <http://www.vivodito.org.ar/node/93> (Visitado el 5 de julio de 2020).
- Cytlak, Katarzyna. “Redes marginales. Relaciones artísticas entre Europa del Este y América Latina”, *desbordes*, num. 0.6: “Conexiones sur-este / Ecologías de la acción”, diciembre de 2019, disponible en <https://des-bordes.net/2019/12/17/redes-marginales-la-especificidad-de-los-intercambios-postales-y-las-colaboraciones-del-arte-correo-entre-europa-del-este-y-america-latina-1969-1989/#autor> (Visitado el 5 de julio de 2020).
- Dressler, Iris. “Subversive Practices. Art Under Conditions of political Repression 60s-80s/ South America/Europe”, en Christ, Hans D. e Iris Dressler. *Subversive practices: Art under conditions of political repression: 60s-80s, South America, Europe*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 38-56.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1994 (1976).
- Frydrych, Waldemar Major. “Manifest surrealizmu socjalistycznego” [“Manifiesto del Surrealismo Socialista”], 1981. Disponible en: Digital Library of the KARTA Center, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nn7zr92> (Visitado el 5 de julio de 2020).
- Frydrych, Waldemar Major. *Żywot mężczyzn pomarańczowych* [La vida de los hombres naranjas]. Varsovia: Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, 2010. Primera edición: 2001.

-
- Greenberg, Clement. “Avant Garde and Kitsch”, *The Partisan Review*, vol. VI, núm. 5, Fall 1939, pp. 34-49.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Múnich: Hasner, 1988.
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*, trad. Desiderio Navarro. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Jacoby, Roberto. “La alegría como estrategia”, *Zona Erógena*, núm. 43, 2000. En Ana Longoni (ed.). *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones La Central, 2011, pp.410-412.
- Janion, Maria. *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi [A Europa, sí, pero junto con nuestros muertos]*. Varsovia: Sic!, 2000.
- Jaworska, Agnieszka. *Pomarańczowa Alternatywa*. Toruń: Adam Marszałek, 2012.
- Kemp-Welsch, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. Cambridge MA: MIT Press, 2019.
- Kenney, Padraic. *Wrocławskie zadymy*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2007.
- Kowalski, Sergiusz. *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia potocznego [Crítica de la razón de Solidaridad. Un estudio de sociología del pensamiento común]*. Varsovia: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 1990.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester y Washington: Zero Books, 2014.
- Lazzarato, Maurizio. “Conversation with Maurizio Lazzarato. June 23, 2010”, *Le Journal des Laboratoires y TKH Journal for Performing Arts Theory*, número especial: “Exhausting Immaterial Labour in Performance”, núm. 17, octubre de 2010, pp. 12-16.

-
- Longoni, Ana. “Experimentos en las intermediaciones del arte y la política”, en Roberto Jacoby. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones La Central, 2011, pp. 6-26.
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela. «El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de virus durante los últimos años de la dictadura militar », en Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.2, 2015, p. 192-202.
- Lukács, György. *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975, vol. I.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. New York: Routledge, 2005.
- Nowina Soroczyńska, Ewa. *Mistrzowie ostentacyjnych transgresji. Łódź Kaliska z antropologiem w tle [Maestros de la transgresión ostentosa. Łódź Kaliska con un antropólogo de fondo]*. Łódź, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- NSZZ Solidarność. “Program NSZZ „Solidarność” uchwalony przez I Krajowy Zjazd Delegatów, Gdańsk, dnia 7 października 1981 r.” [El Programa de NSZZ Solidarność proclamado durante del Primer Congreso Nacional de Delegados, Gdańsk, el 7 de octubre de 1981], *Federalista*, núm. 1, marzo de 2010, pp. 83-124. Disponible en http://ofop.eu/sites/ofop.eu/files/biblioteka-pliki/f1_83-124.pdf (Visitado el 9 de agosto de 2020).
- Paczkowski, Andrzej. *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981- 22 VII 1983* [La guerra polaco-jaruzelska. El estado marcial en Polonia 13 de diciembre de 1981 – 22 de julio de 1983]. Varsovia: Prószyński Media 2006.
- PAP [Polska Agencja Prasowa - La Agencia de prensa polaca]. “30 lat temu Pomarańczowa Alternatywa zorganizowała happening ‘Święto Garnków’” [Hace 30 años, la Alternativa Naranja organizó un evento llamado ‘La Fiesta de Cacerolas’], *Dziewe.pl*, 1º de abril de 2017, <https://dziewe.pl/aktualnosci/30-lat-temu-pomaranczowa-alternatywa-zorganizowala-happening-swieto-garnkow> (Visitado el 5 de julio de 2020).
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia Modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* [Los significados del modernismo. Hacia una historia del arte polaco después del año 1945]. Poznań: Rebis, 1999.
-

Piotrowski, Piotr. “The Global NETwork. An Approach to Comparative Art History”, en Joyeux-Prunel, Beatrice, Catherine Dossin y Tomas Da Costa Kaufmann, *Circulations in the Global History of Art*, Ashgate, Farnham, 2015, pp. 149-165.

Piotrowski, Piotr. *Globalne Ujęcie Sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Rebis, 2018.

Pomarańczowa Alternatywa. “Dzień Milicjanta” [“Día del Miliciano”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#dzien-milicjanta> (Visitado el 9 de agosto de 2020).

Pomarańczowa Alternatywa. “Dzień Wojska Polskiego” [“El día del Ejército polaco”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#dzien-wojska> (Visitado el 9 de agosto de 2020).

Pomarańczowa Alternatywa. “Happening ‘Tuby’ czyli ‘Zadymianie Rynku’” [“El happening ‘Tubos’ o ‘La fumigación del Mercado principal’”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#happening-tuby> (Visitado el 9 de agosto de 2020).

Pomarańczowa Alternatywa. “Karnawał Rio-botniczy’ – 16 lutego 1988” [“El carnaval Río-brero” – 16 de febrero de 1988], *Pomarańczowa Alternatywa*, <https://sites.google.com/site/pomaranczowaalternatywa874/1-1-karnawal-rio-botniczy-16-lutego-1988> (Visitado el 9 de agosto de 2020).

Pomarańczowa Alternatywa. “Krasnoludki w PRL” [“Enanos en la República Popular de Polonia”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#happening-krasnoludki> (Visitado el 9 de agosto de 2020).

Pomarańczowa Alternatywa. “Marsz stonogi” [“Marcha de un ciempiés”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#stonoga> (Visitado el 9 de Agosto de 2020).

Pomarańczowa Alternatywa. “Papier Toaletowy - I i II Edycja” [“Papel Higiénico – I y II edición”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*,

-
- <http://www.orangealternativemuseum.pl/#papier-toaletowy> (Visitado el 9 de agosto de 2020).
- Pomarańczowa Alternatywa. “Święty Mikołaj na Świdnickiej” [“San Nicolás por la calle Świdnicka”], *Pomarańczowa Alternatywa, Muzeum Wirtualne*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#mikolaje> (Visitado el 9 de agosto de 2020).
- Raina, Peter. *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945-1989* [La Iglesia en la República Popular de Polonia. La Iglesia católica y el Estado a la luz de los documentos de 1945-1989], tomo 3. Poznań y Peplin: W Drodze y Bernardinum, 1996.
- Rancière, Jacques. *Dis-agreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Roszkowski, Wojciech. *Najnowsza historia Polski 1980-2000* [La historia reciente de Polonia, 1980-2000]. Varsovia: Wydawnictwo Świat Książki, 2003.
- Sowa, Andrzej Leon. *Historia Polityczna Polski 1944-1991* [La historia política de Polonia 1944-1991]. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Telechea, Roxana. “Historia de los cacerolazos: 1982-2001”, *Razón y Revolución*, núm. 16, 2º semestre de 2016, pp. 141-184, <https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/ryr16/ryr16-telechea.pdf> (Visitado el 9 de agosto de 2020).
- Tyszka, Juliusz. “The Orange Alternative: Street Happenings as Social Performance in Poland under Martial Law”, *New Theatre Quarterly*, vol. 14, núm. 56, noviembre de 1998, pp. 311-323.
- Wawrzynowicz, Andrzej (ed.). *Spór o mesjanizm. Rozwój idei* [La disputa por el mesianismo. Desarrollo de ideas]. Varsovia: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015.
- Włodarczyk, Włodzimierz. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954* [Realismo socialista. El arte polaco en los años de 1950 a 1954]. París: Libella, 1986.
-