



MASAKRA

THE BOOK

PL

Boom Chica Boom / Paweł Sakowicz / 3
Reflejos de Marina y Ashley / 5
This One Is For My Bitches In The Fucking Club / Anka Herbut / 6
Reflejos de Polina y Oksana / 10
Brownface. Reprezentacje latynoskości w tańcu towarzyskim / Juliet McMains / 11
Kredyty / 14

ENG

Boom Chica Boom / Paweł Sakowicz / 16
Reflejos de Marina y Ashley / 18
This One Is For My Bitches In The Fucking Club / Anka Herbut / 19
Reflejos de Polina y Oksana / 23
Brownface. Representations of Latin-ness in Dancesport / Juliet McMains / 24
Credits / 26

BOOM CHICA BOOM

PAWEŁ SAKOWICZ

Five, six, seven and-a eight. Walk, walk, walk and walk. Stop. Chiki-taka, chiki-taka. A one. A three. Batucada, batucada. And eight. Boom Chica Boom, paah! Voolta, voolta, volta, volta, and stop. Tiki-tiki, tiki-tiki, sha! One, two, three and turn! Botafogos, a-boom! Ssssss-samba.

Tak miała brzmieć pierwsza scena *Masakry*, która jednak ostatecznie nigdy nie weszła do spektaklu. Cztery performerki siedzą blisko siebie i w myślach - pilnując tempa i rytmu - wizualizują sobie zapamiętany układ choreograficzny. Lekko się kołyszą, rozliczają takty, rozciągają i przyspieszają nazwy figur, onomatopeizują i podśpiewują. Bawią się soczystością i urokiem hiszpańskich słów, jednocześnie skrupulatnie pilnując tempa: palcami-metronomami uderzają w kolana i podłogę. W sumie ta scena zawiera w sobie prawie wszystko, czym są tzw. latynoamerykańskie tańce towarzyskie: marzenie białych o byciu czy przebieraniu się za latino.

PERDONA QUE NO TE CREA

Pomysł na realizację spektaklu opartego na tańcach latynoamerykańskich kiełkował w mojej głowie od dawna. Jako nastolatek sam zajmowałem się sportowym tańcem towarzyskim przez ponad dekadę. Zrezygnowałem, bo zmęczyła mnie sztuczność, groteskowość, niemożność improwizacji i nieustanny przymus rywalizowania ze wszystkimi dookoła. Z tych samych powodów - dwanaście lat później - zacząłem tęsknić za tym pięknym potworem i coraz częściej myślałem o pracy nad spektaklem, który patrzyłby na sportowy taniec towarzyski z krytycznej perspektywy. *Masakra* wyrosła z pytań o to, czy przebieranie się i tańczenie innej kultury nie jest kradzieżą i czy przyciemnianie karnacji na turniejach tańca jest tylko o tym, żeby „dobrze wyglądać w świetle reflektorów?” Oraz czy teoretycznie coś tak niewinnego jak taniec może być jednocześnie aktem przemocy?

Jak na spektakl nowej czy eksperymentalnej choreografii, ten proces pracy przebiegał dość nietypowo. Przez pierwsze dwa tygodnie głównie uczyłem performerki skomplikowanej techniki latynoamerykańskich tańców towarzyskich. A był to najintensywniejszy i najszybszy kurs: artystki musiały opanować podstawowe figury, charakterystyczną dla każdego tańca pracę stóp, nóg, bioder i rąk, opracować, zapamiętać i ucieleśnić układy choreograficzne. Dopiero mając taką bazę, mogły zacząć eksplorować performatykę i rozbuchaną teatralność tańców turniejowych. Bo opowieść czy historia grają tu kluczową rolę. Tańce latynoamerykańskie bazują na niezwykle skomplikowanej technice, na którą nałożona jest reprezentacja emocji. Dobra samba to ta, w której partnerka i partner popisują się między sobą mięsistymi i pulsującymi ruchami bioder, cha-cha to flirt i kokieteria, a rumba to dramatyczna opowieść o skazanej na zgubę miłości.

Jednak oryginalnie ani samba, ani rumba nie były o radosnym karnawale czy namiętności pary kochanków. To, co widzimy w telewizyjnym show czy na turnieju, jest najczystszy przykładem przywłaszczenia kulturowego, czyli przejęcia elementów kultury jednej społeczności przez członków zupełnie innej kultury. Spójrzmy na sambę: jako taniec afrykańskich zniewolonych społeczności przywiezionych do brazylijskiej Bahii, tańczona była w duchu *sufrimiento y alegria*, była radosnym momentem w życiu pełnym cierpienia. Wiele wieków później stała się popularna w Stanach Zjednoczonych za sprawą Carmen Mirandy, brazylijskiej artystki, która zrobiła ogromną karierę zagraniczną. Jednocześnie samba stała się tańcem ogólnobrazylijskim, nie tylko regionalnym.

Z Brazylii i Stanów została przywieziona do Londynu, gdzie na początku XX wieku - jak wiele innych tańców Ameryki Łacińskiej - skodyfikowano ją, i zmodyfikowano pod białe gusta tak, że stała się rozrywką dla wyższej klasy średniej. Z czasem zasiłała też grupę oficjalnych tańców towarzyskich, wykonywanych do dziś na turniejach tańca sportowego. Właściwie w każdym miejscu na Ziemi, oprócz Ameryki Łacińskiej i Południowej. Jak widać, droga samby od Afryki do europejskich parkietów była zawiła i na każdym etapie traciła coś ze swojej oryginalnej formy.

ME PARECE QUE ES TEATRO

Masakra rozpoczyna się jak turniej tańca, tylko zamiast par – jak w wielkim finale – występują cztery solistki. Ashley, Oksana, Marina i Polina zajmują swoje miejsca na kwadratowym parkiecie, lekko poruszają biodrami i wraz z głośnym uderzeniem bębnow rozpoczynają pierwszą sekwencję tańca. Samba powtórzona jest cztery razy, a za każdym razem kompozycja zwrócona jest w stronę innego boku kwadratu. Tak, żeby każdy/a mógł/a zobaczyć wszystko, żeby każdy/a dostał/a po równo. Pomiędzy sekwencjami tancerki sprawdzają, czy są obserwowane: skanują widzów, jakby chciały zapamiętać każdą twarz; intensywnie patrzą w oczy wybranych osób i uciekają wzrokiem na ułamek sekundy zanim te zdążą spuścić wzrok w podłogę.

Spojrzenie i strategie patrzenia to jedne z głównych elementów choreograficznych tego spektaklu. Początkowo sposób, w jaki performerki patrzą na publiczność jest dość agresywny: starają się swoim tańcem i obecnością ściągnąć jak największą uwagę. Patrząc, konkurują też ze sobą, przecinają sobie nawzajem drogę tak, żeby skraść spojrzenie. Kanały patrzenia służą też budowaniu specyficznej relacji między performerkami-partnerkami. W tańcach turniejowych tancerki i tancerze utrzymują ze sobą kontakt przez patrzenia na widza. Gra się na dwa fronty: z jednej strony obserwuje się partnerkę, z drugiej – co chwilę spogląda się na widownię, zabawia się ją i kusi. W samym spektaklu wzrok – podobnie jak materiał choreograficzny – przechodzi konsekwentną transformację. Im bardziej odchodzimy od skodyfikowanego języka ruchowego i zatapiamy się w somatycznym doświadczeniu i pracy z afektem, tym bardziej spojrzenie performerek staje się wsobne, jakby zapominało o obecności patrzącego. Widowiskowość i konkurencja przeistaczają się w tajemniczy krąg, który patrzy już tylko do wewnątrz.

YO TUYO ES PURO TEATRO

Jak znaleźć namiętność i seksualną energię w tańcu klasycznym? – zapytała retorycznie podczas próby Ramona. Racja, trudno posądzać balet ze swoim gładkim koczkim i białutkim tutu o spontaniczność czy rozwibrowanie. Stąd tak chętnie sięga się po tańce Innych, w których biodra są katalizatorem ruchu. Biodra mogą się przecież obracać, rotować, trząść, wibrować i stykać ze sobą. Biodra i ich opowieści są wypożyczane przez towarzyskie tańce latynoamerykańskie. Podobnie jak wypożyczany jest mocny, przyciemniający karnację makijaż czy krzykliwe kostiumy. Bo przywłaszczenie kultury łacińskiej przez taniec towarzyski dzieje się przez chwilę albo do pewnego stopnia. W sambie można poczuć się inaczej, pobawić się przez parę godzin, później szybko zmyć farbę z twarzy i ciała i wrócić do znanego, codziennego życia. W sambie można coś pouadać, ale też coś przeżyć.

Ta niewielka publikacja ma być uzupełnieniem problematyki, którą podejmujemy w spektaklu. Ma być artefaktem po tańcu, który znika chwilę po opuszczeniu sceny. Ma być zachętą do dyskusji nad tematyką przywłaszczeń kulturowych w choreografii. Być może ma też sprowokować pytanie o to, dlaczego malowanie twarzy na czarno wciąż uchodzi na sucho polskiemu reżyserom i reżyserkom teatralnym. Publikacja może być czytana po obejrzeniu spektaklu albo zupełnie poza jego kontekstem. Oprócz tego tekstu wprowadzającego, znajdują się tu teksty Anki Herbut (która śledzi kradzież tańca w choreografii współczesnej i popkulturze), Juliet McMains (tancerki-badaczki, która sprawdza czego pożądamy biali ludzie w niebiałym tańcu) oraz refleksje czterech performerek *Masakry* na temat procesu pracy nad spektaklem. W końcu *Masakra: The Book* ma być też rozszerzeniem praktyki mówienia i pisanie o choreografii przez same artystki i artystów tańca.

IZA SZOSTAK: Myślę, że po każdym pokazie spektaklu – czy to w Nowym Teatrze, czy na festiwalach – mogłaby się odbywać rozmowa z publicznością. Masakra jest naładowana tematami, które dla osób nie posiadających wiedzy z historii tańca, mogą być niezrozumiałe. Złożony proces kształtowania się tańców towarzyskich (kojarzonych raczej z telewizyjnymi programami rozrywkowymi) oraz temat zapożyczeń kulturowych czy wręcz “kradzieży na salony” skłania do krytycznej refleksji. Improwizowane tańce zniewolonych społeczności, które przez dekady powoli zamieniane były na brokat i wirtuozerię ruchową, to bardzo interesujące zagadnienie, analizowane przez osoby zajmujące się antropologią czy teorią kultury, ale pomijane przez media mainstreamowe i ich widownię.

Dużo też myślę o tańczącym ciele, którego historia jest opowieścią o ustanawianiu, o reżimach, zapożyczeniach i ideologiach. Ciało to miejsce, w którym ideologia ukazuje się poprzez estetykę, normy, kwestie płci czy rasy. Taniec dworski opowiadał o władcy, balet o hierarchii i aprobacie burżuazji, taniec modern chciał się emancypować, a towarzyski udaje i kradnie.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: To były dwa równoległe procesy. Pierwszy dotyczył opanowania trudnego technicznie materiału zaczerpniętego z tańców latynoamerykańskich. Drugi – rozważań nad ich miejscem we współczesnych dyskursach nasiąkniętych myślą postkolonialną. Nie było miejsca na mieszanie tych dwóch procesów: opanowanie techniki było tak trudne, że nie mogłam sobie pozwolić na odwrócenie uwagi.

Zdziwiło mnie, że te tańce nazywane są tańcami latynoamerykańskimi. Przecież one nie mają prawie nic wspólnego z Ameryką Łacińską. Dla mnie były one tożsame z tańcami towarzyskimi. Nawet nie wiedziałam, że do tańców towarzyskich zalicza się jeszcze tańce standardowe. Być może to kwestia tego, że nie biją po oczach kiczem jak te latynoamerykańskie. Bo tańce latynoamerykańskie są Violetta Villas tańca.

Taniec współczesny lubi zaznaczać swoją wyższość nad wieloma skodyfikowanymi formami tanecznymi, przywłaszczając je i ramując ironią. Taniec towarzyski nadaje się do ironicznych odczytań jak żaden inny. Czułam jednak, że takie podejście byłoby tak samo pobłażliwe, jak podejście pierwszych białych osób, które przywłaszczyły i wybieliły tańce, na bazie których powstały te obecnie nazywane latynoamerykańskimi.



THIS ONE IS FOR MY BITCHES WITH A FAT ASS IN THE FUCKING CLUB

ANKA HERBUT

Tytuł tego tekstu pożyczyłam od Nicki Minaj. W 2014 roku artystka wypuściła klip *Anaconda*, w którym ona i grupa tzw. *backup dancers* twerkują, dekonstruując twerk nie tyle nawet na poziomie choreograficznym, co jako fenomen podatny na kulturowe przywłaszczenia. Centralną postacią jest tu sama Minaj – amerykańska, czarnoskóra raperka trynidadzkiego pochodzenia. Wokół niej performują tancerki o różnym kolorze skóry. Ale to pupa Minaj jest tutaj jak kataklizm – jako jeden z żywiołów natury, rządzący stworzoną na potrzeby tego wideo dżunglą, wywołuje trzęsienie ziemi i obrazu. Artystka gra w ten sposób z egzotycyzmem i praktyką seksualizowania czarnego, kobiecego ciała poprzez postrzeganie go z poziomu estetyki i upychanie w ramy obrazu. Klip ten powstał rok po tym, jak Miley Cyrus twerkowała na gali MTV Music Awards i chwilę po tym jak amerykańska, bardzo biała gwiazda popu, Taylor Swift twerkowała na planie swojego klipu *Shake it off*, śpiewając o wytrząsaniu z siebie wszystkiego, co niemiłe. Tymczasem już dziesięć lat wcześniej Brenda Dixon Gottshield – antyrasistowska badaczka i choreografka – pisała, że czarna kultura stała się walutą w praktykach białego mainstreamu.¹ Że białe, szczupłe kobiety imitują czarną kulturę taneczną, jednocześnie pozbawiając taniec, którego używają (tak, używają), jego kulturowego i społeczno-politycznego ładunku. Wytwarzają przy tym sytuację, w której estetyka poważana jest znacznie bardziej niż kontent, a wizualność stawiana jest ponad inne wartości. Badaczka tańca Michelle Hefner Heyes pisze, że zawłaszczenie kulturowe często polega na przechwyceniu zewnętrznych znamion danej tradycji i użyciu ich jako dekoracji bez związku z kulturą czy społecznością, z której się czerpie. I właśnie o utratę kontentu chodziło chyba Minaj, kiedy dziennikarce „New York Times’a” mówiła: „jeśli chcecie cieszyć się naszą kulturą i naszym stylem życia, nawiążcie z nami relację, tańczcie i bawcie się z nami, twerkujcie, rapujcie i chciejcie wiedzieć co nas rusza, co nam przeszkadza i co jest według nas niesprawiedliwe. Niedobrze jest nie chcieć tego wiedzieć”.²

NIE TYLKO ZAWŁASZCZAJ. DOCEŃ, CO IMITUJESZ!

W *Dramacie bioder* budującym narrację drugiej części *Masakry* pada pytanie: „jak poskromić taniec, wygładzić taniec, wybielić taniec, a potem oddać taniec?” Współczesna kultura wypracowała całkiem spory zasób narzędzi i przypadków, które tworzą dziś niechlubne *know how* choreograficznych przywłaszczeń. Historia apropiacji w tańcu jest długa. Sięga XIX-wiecznych baletów egzotycznych w rodzaju obfitującego w rasistowskie stereotypy *Korsarza* Josepha Maziliera z 1814 roku czy rosyjskiego baletu *Bajadera* Mariusa Petipy z 1877 roku (w 2018 wystawionego zresztą w londyńskim Royal Opera House w pełnym rynsztunku orientalizmu i krytykowanego za <wciąż!> trywializowanie wschodnich tradycji). Appropriacja ugruntowana jest też głęboko w tradycji wodewili i minstrel shows, które w połowie XIX wieku wykształciły format wykorzystujący *blackface* oraz karykaturę śpiewu i zachowania zniewolonych społeczności z obszarów Afryki. Nie chodzi w tym wszystkim jednak o przywłaszczanie tańców etnicznych w popkulturowym rozumieniu, ale o czerpanie z zasobów zmarginalizowanych kultur czy też obszarów kulturowych o mniejszej widzialności.

Tak, jak w przypadku słynnego przywłaszczenia choreografii belgijskiej artystki Anne Teresy de Keersmaeker przez Beyoncé w 2011 roku, gdzie perspektywa zostaje odwrócona: w klipie *The Countdown* Beyoncé użyła materiałów ruchowych wypracowanych przez Keersmaeker w jej pracach *Achterland* z 1990 i *Rosas danst Rosas* z 1992 roku, które w tamtym czasie były ryzykowne i bezkompromisowe. W tym wypadku to praca białej choreografki o znacznie mniejszym zasięgu i widzialności (choć całkiem sporym w kontekście sceny tańca) zostaje przywłaszczona przez funkcjonującą na polu showbiznesu artystkę o afroamerykańskich korzeniach, której sceniczna persona poddawana jest seksualizacji i utowarowieniu.

Upprzedmiotawiający stereotyp zseksualizowanego czarnego, kobiecego ciała, w którym biodra i pośladki zostają sfetyszyzowane, a ich potencjalnie seksualno-empowermentowy aspekt przestaje mieć związek z historycznym kontekstem czarnej kultury, zaczął przeciekać do mainstreamu mniej więcej w latach 2000 - to wtedy, kiedy mainstream zaczął też zasysać między innymi twerk. W filmie *Cosmic Ass3* tancerka i aktywistka o afrykańsko-południowoamerykańskich korzeniach – Fannie Sosa – wywodzi twerk z czasów handlu ludźmi w XVII i XVIII wieku i obudowuje współczesnymi postkolonialnymi kontekstami: „Twerkuję, żeby pamiętać. Twerkuję, żeby stawiać opór”. Twerk jest dla niej jak miejski terrorizm, zmuszający do tego, by patrzeć jak kobiety odzyskują przestrzeń publiczną poprzez symulujące stosunek seksualny ruchy bioder, a więc część ciała odrzuconą przez wiele społeczeństw jako rezydium seksualnej – ergo nieakceptowalnej – energii. Zarówno Taylor Swift wykorzystująca twerk jako couchingową reprezentację postawy złotego środka, jak i Miley Cyrus, twerkująca w 2013 na gali rozdania nagród MTV, a w 2019 na swoim Instagramie, sprowadzają taniec do poziomu estetyki, wywłaszczając go z jego historii i podważając jego statut choreograficznej formy oporu.

CIEMNA MA DUSZA, LECZ MY, OCH, TAK BIAŁE

Podstawą wywodzących się z Afryki praktyk tanecznych jest założenie, że podczas tańca zarówno u tańczących, jak i u publiczności uruchamiają się ponownie i ponownie są doświadczane afekty, wspomnienia i emocje, będące impulsem, z którego dany taniec wyrósł.⁴ Co jednak dzieje się, kiedy taniec zostaje pozbawiony swoich korzeni, zachowując jedynie formalny aspekt historycznej formy ruchowej albo traktując ją tylko jako punkt wyjścia? Czy rock&roll ma jeszcze coś wspólnego z *cakewalkiem*, z którego się wywodzi, a który był subwersywną parodią menuetów tańczonych przez właścicieli XIX-wiecznych plantacji? Jaki związek ma współczesny lindy hop z *juba dance*, tańczonym najpierw na plantacjach, a później w Savoy Ballroomie w Harlemie, w którym ze względu na intensywność tańca trzeba było co trzy lata zmieniać podłogę? Jak ma się *juba dance* do systemu kroków skodyfikowanego dla lindy hopu przez wielkiego Boba Fosse, który tym samym stał się medialnym ojcem tego tańca? Gdzie w rumbie jako turniejowym tańcu towarzyskim, tańczonym głównie przez białe osoby z Europy środkowo-wschodniej, szukać śladów rumbi zniewolonych Afrykańczyków i Kubańczyków o najciemniejszej skórze, którzy ze względu na skute kajdanami nogi, znacznie bardziej angażowali w tańcu biodra? Na ile dzisiejszy dancehall ma w sobie jeszcze coś z tańca limbo, charakteryzującego się głębokim wygięciem ciała do tyłu, a tańczonego przez zniewolonych Afrykańczyków po wyjściu z ciasnych ładowni statków, którymi ich przewożono? Czy skomplikowana, rytmiczna struktura i policentryzm mambo mają się jakoś do utowarowionej w późnych latach 90. salsy, która z mambo wyrosła?

Bardzo ciekawym aspektem kulturowych przywłaszczeń w tańcu i choreografii jest kwestia kodyfikacji – społeczności afrykańskie często nie ustanawiały sztywnego systemu kroków tanecznych, ponieważ improwizacji i wspólnotowemu wytwarzaniu tańca nie po drodze jest z ideą fiksowania gramatyki ruchu, którego performatyka opierałaby się na wirtuozerskim wykonaniu uprzednio stworzonego materiału. Bo w autentycznych formach pomyłki w krokach stają się nowymi krokami, a przestają być pomyłkami. Tymczasem na vintage'owy koncept rzekomo raz na zawsze uchwyconej i zapisanej w krokach „istoty” tańca zwracają uwagę badaczki Juliet McMains i Danielle Robinson, kiedy piszą o obsesji współczesnych tancerzy i tancerek lindy hop na punkcie korzeni tego tańca i poszukiwaniu przez nich świętego Graala historycznej autentyczności.⁵ Tendencję tę wiążą jednocześnie z zanikiem innowacji i spłaszczeniem regionalnych różnic w odmianach tego tańca.

CZY DA SIĘ UKRAŚĆ COŚ, CO JUŻ ZOSTAŁO UKRADZONE?

Lindy hop powstał w latach 20. XX wieku i oryginalnie tańczony był przez Afroamerykanki i Afroamerykanów w oparciu o zasadę ruchowego dialogu, w parach i do bluesowej muzyki. Ale w latach 70. i 80. taniec ten zaczął być interpretowany przez osoby z Europy i Ameryki w oderwaniu od jego backgroundu kulturowego. Zaczęto powielać ruchy tancerzy zapośredniczone przez hollywoodzkie filmy – bez próby zrozumienia samego fenomenu Savoy Ballroomu, będącego centrum rozwoju lindy hop. Z kolei pod koniec lat 90. tancerki i tancerze uczyli się już od siebie nawzajem – tańczyli całe noce, a ich zmęczenie powodowało, że chcieli poruszać się coraz wolniej. Zaczęli więc tańczyć do wolniejszego od bluesa R&B, na dobre spowalniając lindy hop. Ciało, które tańczy, nadaje tańcowi kolor własnej skóry – twerk w wykonaniu Taylor Swift nie jest już wyrotowy, białe, pomalowane podkładem scenicznym ciało turniejowej tancerki latino pracuje głównie na napiętych mięśniach – nie na rozluźnieniu, a lindy hop w wykonaniu białych ciał może stać się popkulturową sensacją.

Duńska choreografka i performerka Mette Ingvarsten w pokazywanym niedawno w Polsce spektaklu *to come (extended)* z 2017 roku wykorzystywała lindy hop jako narzędzie do budowania relacji społecznych i wyprodukowania afektu socjalizującego tancerki i tancerzy z publicznością. Pozbawiona de facto historycznych referencji choreografia aktywizowała w tym wypadku publiczność i złączyła performerki/w i widzki/w we wspólnej ekscytacji. Ale będąc paradoksalnie całkiem blisko energii, która w Savoyu kazała co trzy lata wymieniać taneczny parkiet, wciąż stawia białe, tańczące lindy hop ciała w niewygodnej pozycji wobec słów jednej z największych tancerek lindy hop z okresu Savoya, Normy Miller, która mówiła, że tempo lindy hop miało być tak szybkie, żeby biali go nie przywłaszczyli. Mają już przecież wszystko, więc nie można im pozwolić, by zabrali jeszcze i to.6

Lindy hop, dancehall, rumba, mambo i twerk to tylko kilka z wielu pochodzących od czarnych społeczności tańców społecznych, które stając się popkulturowymi fenomenami zaczynały wytracać radykalizm i społeczno-polityczną siłę. Część z nich romans z mainstreamem opłaciła uproszczeniem i wygładzeniem materiału choreograficznego. Inne utraciły charakterystyczne dla afrykańskich tańców policentryzm, polirytmizację czy zasadę improwizacji i dialogu ciała w grupie, moc artykułowania poprzez ruch środowiskowego backgroundu czy wreszcie izolowanie i wypychanie miednicy oraz elastyczny i rozwibrowany kręgosłup często pochylony do przodu. Bo czy prostowanie kręgosłupa i chowanie pupy w tańcu zawsze służy technicznemu usprawnieniu i podkreśleniu tempa? Czy nie jest też przywłaszczeniową strategią klasową-rasową polegającą na wymazywaniu czarnej historii z tańców, które dziś praktykowane są w zróżnicowanych etnicznie, kulturowo, klasowo i ekonomicznie oraz genderowo społecznościach?

I CZY DA SIĘ ODDAĆ COŚ, CO ZOSTAŁO UKRADZONE?

W 2015 roku nowozelandzka choreografka Parris Goebel stworzyła choreografię do klipu Justina Biebera do piosenki *Sorry*. Wszystkie tancerki zaproszone do współpracy pochodziły z Nowej Zelandii – wszystkie miały raczej jasny kolor skóry. Ustawione na białym tle w grupach i podgrupach tańczyły dancehall, który oryginalnie stanowił manifestację tzw. niskiej kultury na Jamajce i któremu towarzyszył z reguły język jamajski, łączący brytyjski angielski z językami afrykańskimi i traktowany jako reprezentatywna dla niższych warstw społecznych odmiana angielskiego. Co więcej, odmiana stojąca w kontrze wobec czystości kolonizującego Jamajkę brytyjskiego języka. Oskarżana o zawłaszczenie kulturowe Goebel mówi jednak o wypracowanym przez siebie, autorskim stylu choreograficznym, który sama nazywa *polyswagg*. Miałyby on być pokłonem w stronę wszystkich tańców, jakie inspirowały ją do tej pory na jej choreograficznej drodze, będącej procesem destylowania tańca z jego oryginalnych kontekstów i wykasowywania społeczno-politycznego backgroundu, w którym oryginalnie był umocowany. Piosenka Justina Biebera śpiewana jest oczywiście po angielsku, ale co byłoby, gdyby została zaśpiewana przez niego po jamajsku?

Oh, is it too late now to say sorry?

Yeah, I know that I let you down

Is it too late to say I'm sorry now?

1. Por. Brenda Dixon Gottshield, *Digging the Africanist Presence in American Performance. Dance and other contexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
2. Vanessa Grigoriadis, *The Passion of Nicki Minaj*, [w:] „New York Times”, 7.10.2015 (<https://www.nytimes.com/2015/10/11/magazine/the-passion-of-nicki-minaj.html?smid=tw-nytimes&smtyp=cur>), dostęp z dnia: 26.10.2020.
3. Fanni Sosa, *Cosmic Ass* (2015), <https://vimeo.com/usermarilouponcin/cosmicassmarilouponcinfanniesosa> (dostęp z dnia: 27.10.2020).
4. Por. K. Welsh-Asante, *Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation*, [w:] *African Culture: The Rhythms of Unity*, red. K. Welsh-Asante, M.K. Asante, Westwood, Greenwood Press, 1985
5. Por. Juliet McMains, Danielle Robinson, *Swingin' Out: Southern California's Lindy Revival*, [w:] *I See America Dancing: Selected Readings, 1685–2000*, red. Maureen Needham, Champaign, University of Illinois Press, 2002, s. 86.
6. Tamara L. Brown, *So you think you can drive: black dance and American popular culture*, [w:] *Soul Thieves: The Appropriation and Misrepresentation of African American Popular Culture*, red. Tamara L. Brown, Baruti N. Kopano, Basingstoke, Palgrave, s. 204.



AGNIESZKA KRYST: *Masakra* jest dla mnie jednym z najciekawszych doświadczeń zawodowych. To także moja osobista taneczna podróż, w trakcie której obserwowałam jak oryginalna samba z Bahii (której się uczyłam i którą tańczyłam w innym projekcie) jest kroku po kroku przywłaszczana i kodyfikowana, ostatecznie przemieniając się w tą, którą znamy z zachodnioeuropejskich parkietów. Nauka kroków, blichtr, kicz, kamp, ale też precyzyjne wykończenie każdego gestu i ruchu. Tańczenie Masakry to również niesamowita podróż performatywna: wcielamy się zarówno w damskie, jak i męskie role, redefiniujemy je i ucieleśniamy. Gramy z reprezentacją, ale nie udajemy zawodowych tancerek tańca towarzyskiego. Rywalizujemy, uwodzimy krokami, gestem, spojrzeniem, a na koniec jednoczymy się we wspólnym tańcu.

Uwielbiam nasze rozmowy w garderobie przed spektaklem. Doklejanie Izie treski. Prostowanie włosów. Malowanie kresk na powiekach, podkreślanie kości policzkowych i olej rycynowy na podłodze, żeby przed wyjściem na scenę wdepnąć w niego parę razy i dzięki temu mniej ślizgać się podczas tańca.

KAROLINA KRACZKOWSKA: Podczas tworzenia spektaklu mierzyliśmy się z tym, jak podejść do przywłaszczenia czegoś, co samo już jest przywłaszczeniem. Jak obnażyć wykreowaną w tańcach towarzyskich sztuczność i nieautentyczność. Przerysowaniem? Mimikrą? Dystansem albo działaniem z przymrużeniem oka?

Próbując różnych zabiegów choreograficznych doszliśmy wspólnie do wniosku, że jest to możliwe wyłącznie poprzez totalne ucieleśnienie. Przez autentyczną gloryfikację wirtuozerii tanecznej i performatyki tancerek latynoamerykańskich. Poprzez stanie się tą osobą, a potem za pomocą środków choreograficznych jej stopniową dekonstrukcję. Znalezienie w sobie tej autentycznej Oksany, okazało się dla mnie wyzwaniem – procesem, który nie zakończył się wraz z premierą. To postać bardzo ode mnie daleka, kłócąca się z moim temperamentem i moją wizją kobiecości. I to właśnie okazało się najbardziej fascynujące. Możliwość stania się kimś diametralnie innym, przywłaszczając jej umiejętności taneczne, jej seksapil, jej brawurę i pewność siebie. To było niesamowicie uwalniające.

Być może właśnie w przywłaszczaniu tkwi jakaś ogromna siła, pozwalająca nam zdobyć nowe umiejętności, uwolnić nas od funkcjonowania w konstrukcjach przynależnych wyłącznie do kultury, w której nas wychowano. Takie poszerzenie pola własnych doświadczeń ma ogromny potencjał poznawczy.

W zastosowaniu takiego zabiegu artystycznego nie można ani na chwilę zwątpić. Trzeba się mu w pełni oddać. Dlatego przed wyjściem na scenę, która na czas spektaklu staje się naszym parkietem, powtarzamy sobie: „Chicas, mamy to.” Tutaj nie ma miejsca na zwątpienie. w to, że jesteś wspaniała, że jesteś królową parkietu.



BROWNFACE. REPREZENTACJE LATYNOSKOŚCI W TAŃCU TOWARZYSKIM

JULIET MCMAINS

RASOWOŚĆ W LOGICE TAŃCÓW TOWARZYSKICH

W pewnym sensie taniec towarzyski wydaje się reprezentować utopijną społeczność, w której ludzie różnych ras, klas społecznych i narodowości zostają połączeni wspólną miłością do tańca. Wpisujący się w tę romantyczną wizję udział tancerzy z krajów byłego Związku Radzieckiego, Zachodniej Europy, Azji, Australii i Stanów Zjednoczonych, staje się dowodem na to, że taniec sportowy potrafi jednoczyć ludzi ponad podziałami narodowymi i rasowymi.. Zarówno zauważalna w tańcach latynoamerykańskich gloryfikacja kultury latynoskiej, jak i widoczna w tańcach standardowych arystokratyczna kultura europejska, wydają się potwierdzać, że sportowy taniec towarzyski w równym stopniu uprawomocnia kulturę różnych grup etnicznych. W zasadzie jeśli spojrzeć na tańce latynoamerykańskie przez pryzmat teorii performatywności, to dekonstruuje one biologiczne kategorie rasowe. Skoro (rasowy) status „Latynosa” można osiągnąć przez wykonywanie tańca sportowego, to znaczy, że taką tożsamość rasową może osiągnąć każdy, kto opanuje ten specyficzny kod ruchowy, niezależnie od rasy biologicznej. Niemniej jednak, taki obraz wielonarodowościowego i wieloetnicznego tygla tylko utrudnia zrozumienie eurocentrycznej i zdominowanej przez białych logiki, na której opiera się ten przemysł. Historia tańców turniejowych jest nierozdzielnie związana ze spuścizną imperializmu i kolonializmu Zachodu, z których się wywodzą. Reprezentacja „latynoskości” w tańcu turniejowym opiera się na stereotypach, które zrodziły się z historii napięć na tle rasowym w europejsko-amerykańskich relacjach z Ameryką Łacińską i je powiela. Sam fakt istnienia kategorii „tańców latynoamerykańskich”, w której tańce wywodzące się z różnych krajów z diametralnie różnymi historiami i praktykami ruchowymi, są wrzucone do jednego worka, obnaża eurocentryczną perspektywę tego dyskursu. Jestem daleka od sugerowania, że zamiary i działania ze strony konkretnych osób miały świadomie rasistowski wymiar, ale faktem jest, że sposób reprezentacji rasy w tańcach turniejowych wpisuje się w szeroko rozumiany dyskurs rasowy obecny w społeczeństwie amerykańskim.

Wyodrębnienie dwóch kategorii w tańcach turniejowych z góry zakłada binarny podział, w którym sekcja tańców latynoamerykańskich z samego założenia stanowi odstępstwo od zachodnich tańców standardowych. Ogólnie rzecz biorąc, tańce standardowe wywodzą się z kultury zachodniej, natomiast latynoamerykańskie z Ameryki Łacińskiej. Podczas gdy takie uogólniające stwierdzenia spływają skomplikowany rys historyczny tych tańców, diametralne różnice między nimi są widoczne przede wszystkim w performatyce. W tekstach z dziedziny nauk o białości można dostrzec bliską relację między wizerunkiem pary w tańcach standardowych i reprezentacją białości.

Krytyk kultury Richard Dyer w swojej książce pt. „Biały” poddaje analizie wizualne reprezentacje przedstawicieli białej rasy w kulturze Zachodu. Jego badania wykazują, że biała rasa jest przedstawiana jako silna, heteroseksualna, dobra, czysta, boska, zamożna, lekka, uniwersalna i niewidzialna. Jego teoria opiera się w głównej mierze na założeniu, że białość może transcendować pewne ciała i sprawiać, że stają się reprezentatywne dla całej ludzkości (Dyer 1997). Standardowe tańce turniejowe ilustrują wiele z tych wartości, czego przykładem są np. pełne przepychu kostiumy, galanteria tancerza, ubóstwianie piękna tancerki, ich zgrane, poruszające się harmonijnie ciała; wszystkie te staroświeckie wyznaczniki, które zdają się wykraczać ponad konkretną nawet rasową tożsamość danej osoby. Ale nawet po bardzo pobieżnej analizie, staje się jasne, że tego rodzaju romantyczność, artykułowana także poprzez kostiumy i wstrzemięźliwość ruchową, wywodzi się z arystokratycznego stylu tańców salonowych Europy. Pod względem estetycznym - poprzez zachowanie pionu, minimalną pracę z ciężarem ciała, ukrywanie wysiłku, płynność ruchów oraz figury podkreślające długość mięśni i linii ciała - przypominają one tańce klasyczne.

Taki obraz białości staje się po części naturalną konsekwencją tego, jaką pozycję ma rasa reprezentowana w latynoskiej sekcji turnieju. Te dwie kategorie są ze sobą zawsze zestawiane podczas mistrzostw, jedna praktycznie nie istnieje bez drugiej. Jeśli tańce standardowe są reprezentacją białej rasy, to sekcja tańców latynoamerykańskich musi sygnalizować tożsamość „inną” od białego standardu. Zgodnie z postkolonialną teorią inności, typ latynoski lansowany w tańcach turniejowych, świadczy w większym stopniu o fantazji zachodniego świata niż de facto o rzeczywistym doświadczeniu osób uważających się pod względem etnicznym i rasowym za Latynosów. Performerka i krytyczka kultury Coco Fusco zwróciła uwagę na to, że rasowa kategoria „Latino” do tego stopnia niszczy różnorodność etnicznych, rasowych i kulturowych grup, że jej przydatność jest bardzo niewielka. Najczęściej przejawia się to w sposobie, w jaki społeczności różnych nacji Ameryki Łacińskiej doświadczają dyskryminacji w Stanach Zjednoczonych. Niemniej jednak „Latynos” jako kategoria rasowa jest delikatnie mówiąc, dezorientująca, wzięwszy pod uwagę, że Latynosi mogą być biali, czarni, brązowi albo mieć jeden z wielu odcieni skóry, jakie występują pomiędzy tymi trzema. Odcień skóry i pozycja klasowa w znaczącym stopniu determinują pozycję społeczną, a mimo to fikcja możliwej do odtworzenia tożsamości „Latynosa” jest wciąż lansowana przez tańce turniejowe.

To, jak odczytuje się ruch w turniejowych tańcach latynoamerykańskich, pokazuje jak Inna, niebiała tożsamość rasowa kontrastuje z pozycją białego przedstawiciela kultury Zachodu, skonstruowaną już w praktykach tańców latynoamerykańskich. Taniec ten interpretuje się jako bardziej seksualny, co podkreślają kostiumy, przewaga ruchów bioder oraz wizualna narracja (sugerowana fabuła występu) konstruowana na bazie ruchów imitujących seksualne uwodzenie. W przeciwieństwie do tańców standardowych, które nakazują parze pozostawać w bliskim kontakcie (ciała splecione w ciągłym uścisku), tańce latynoamerykańskie dysponują szeroką gamą pozycji, pozwalających na większą różnorodność pod względem choreografii i ekspresji. Performerka tańców latynoamerykańskich sugeruje również rasowy status niebiałości, która dzięki szerszej gamie figur i możliwości ruchowych wydaje się posługiwać o wiele większym fizycznym i emocjonalnym ładunku ekspresji. A jednak taniec „latynoski” może wciąż wydawać się bardziej „prymitywny” ze względu na mniej ustrukturyzowaną choreografię i technikę wykonania niż w przypadku tańców standardowych. Na przykład w ostatnich dekadach praktycznie każda wariacja standardowa została nazwana, a każda technika wykonania opisana, podczas gdy zaawansowana choreografia tańców latynoamerykańskich jest każdego roku unowocześniana przez jej praktyków. Ta wolność w zakresie choreografii w kategorii latynoamerykańskiej stwarza osobom o kolorze skóry innym niż biały możliwość bycia bardziej kreatywnym i innowacyjnym, ale jednocześnie otwiera drogę do formułowania pod ich adresem zarzutów o brak dyscypliny i mniejszą w porównaniu do „wyrafinowanych” tańców standardowych kontrolę. Podczas gdy tańce standardowe opowiadają romantyczną bajkę o ucywilizowanej kulturze Zachodu, tańce latynoamerykańskie stają się wyrazem prymitywnej ludzką ekspresję, otwarcie seksualnej, emocjonalnej i fizycznej. Te charakterystyczne danej kategorii cechy nie są kontekstualizowane pod względem czasu i miejsca, ale względem ich wzajemnej zależności. Stąd też jeśli tancerz tańców latynoamerykańskich to konstrukt tworzony w kontrze do zachodniego, cywilizowanego, arystokratycznego, i białego tancerza standardowego, to tancerz Latino musi być zatem niecywilizowany, dziki, kolorowy i nie należy do kultury Zachodu.

Jednak reprezentacja rasy w tańcach towarzyskich nie sprowadza się wyłącznie do różnicy pomiędzy białym i kolorowym. Brownface tancerzy latynoamerykańskich uwidacznia ich odmienność nie tylko od tancerzy standardowych, ale również od tancerzy latynoskich – wykonujących salsę, tango argentyńskie czy sambę – poza kontekstem turniejowego tańca towarzyskiego. Oprócz barwy skóry Wykonawcy tańców sportowych performują swoją odmienność od rodowitych Latynosów nie tylko poprzez barwę skóry, ale również za pomocą techniki tańca, która diametralnie różni się od latynoskich tańców społecznych. . Tak więc nawet, jeśli tancerze salsy turniejowej i salsy klubowej wykonywaliby ten sam taniec „Latino” przy akompaniamencie tej samej muzyki, ich sposób tańczenia radykalnie by się od siebie różnił. Turniejowy tancerz latynoamerykański może być postrzegany jako czysty, zrównoważony i pod kontrolą (lub inaczej, jako sztywny, nieskazitelny, wymuskany i przewidywalny) w przeciwieństwie do rytmicznego, opartego na zabawie, spontaniczności i wolności (lub inaczej, żywiołowego, dzikiego, niechlujnego) stylu tancerzy salsy. Richard Dyer podkreśla, że opalona biała skóra jest wciąż postrzegana jako biała.

Przypomina on swoim czytelnikom i czytelniczkom, że ktoś, kto używa produktów samoopalających może przywłaszczyć sobie pewne cechy kojarzone z niebiałą grupą etniczną, nie poświęcając przy tym swoich przywilejów, wynikających z przynależności do rasy białej. Podobnie rzecz biorąc „latynoski” taniec towarzyski jest wciąż tańcem towarzyskim. Tancerz tańców latynoamerykańskich przywłaszcza sobie pasję i wyzwolenie seksualne kojarzone z tańcem Latynosów, jednocześnie nie tracąc swoich klasowych i rasowych przywilejów, które definiują taniec towarzyski. Ani biali tancerze z brązującymi kosmetykami na ciele, ani angielskie tańce z latynoamerykańskimi nazwami nie stają się tymi rasowymi Innymi, do których się odnoszą. Zachowują swój biały przywilej, nawet jeśli posługują się egzotycznymi elementami charakterystycznymi dla kultury latynoskiej.

KREDYTY

MASAKRA: THE BOOK

Koncepcja, projekt i realizacja: Paweł Sakowicz
Teksty: Paweł Sakowicz, Anka Herbut, Juliet McMains
Refleksje: Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Iza Szostak
Korekta: Anka Herbut
Tłumaczenie: Karolina Kraczkowska, Paweł Sakowicz
Zdjęcia: Karolina Zajązkowska

Fragmety tekstu Juliet McMains przetłumaczono i opublikowano za zgodą autorki.

Projekt dofinansowany z funduszy m.st. Warszawy.
Październik 2020 / pawelsakowicz.com



MASAKRA

W 1937 roku polski rząd wysłał na Madagaskar ekspedycję, mającą zbadać możliwość kolonizacji wyspy. Uczestniczyli w niej major Mieczysław Lepecki, współpracownik Józefa Piłsudskiego, oraz pisarz i podróżnik Arkady Fiedler. Wyprawę wspierała Liga Morska i Kolonialna, popularyzująca hasło: jak każdemu wolnemu narodowi, Polsce należą się kolonie. Polską kolonią Madagaskar nigdy jednak nie został.

W 1920 roku w Londynie nieformalna konferencja nauczycieli tańca powołała nowy styl: modern ballroom dance. Tańce zniewolonych społeczności z obszarów Brazylii, Haiti i Kuby zostały skodyfikowane i stały się popularną rozrywką dla wyższej klasy średniej. Z czasem samba, cha-cha, rumba, paso doble i jive stworzyły grupę latynoamerykańskich tańców towarzyskich, do dziś wykonywanych na turniejach tańca sportowego.

Koncepcja i choreografia: Paweł Sakowicz
Kreacja i taniec: Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Iza Szostak
Dramaturgia: Anka Herbut
Muzyka: Lubomir Grzelak
Scenografia: Anna Met
Reżyseria świateł: Jacqueline Sobiszewski
Produkcja: Nowy Teatr
Podziękowania: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
Poszerzanie pola - choreograficzny program Nowego Teatru i Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
Kuratorka: Joanna Leśnierowska
Premiera: 9.01.2019



BOOM CHICA BOOM

PAWEŁ SAKOWICZ

Five, six, seven and-a eight. Walk, walk, walk and walk. Stop. Chiki-taka, chiki-taka. A one. A three. Batucada, batucada. And eight. Boom Chica Boom, paah! Voolta, voolta, volta, volta, and stop. Tiki-tiki, tiki-tiki, sha! One, two, three and turn! Botafogos, a-boom! Ssssss-samba.

This is what the first scene of the *Masakra* was supposed to sound like, but it never made it into the performance. The four performers sit close to each other and in their minds - keeping pace and rhythm - visualize the remembered choreography. They sway slightly, they count the bars, they stretch and accelerate the names of the figures, they onomatopoeize and sing. They play with the richness and charm of Spanish words, while meticulously keeping track of the pace: they hit the knees and the floor with their metronome-fingers. All in all, this scene contains almost everything that is called Latin American ballroom dances: white's dream of being or dressing up as Latino.

PERDONA QUE NO TE CREA

The idea for a performance based on Latin American dances has been sprouting in my head for a long time. As a teenager, I was involved in Latin and ballroom dancing myself for over a decade. I quit because I was tired of the artificiality, the grotesque, the inability to improvise and the constant compulsion to compete with everyone around me. For the same reasons - twelve years later - I started to miss this beautiful monster and thought more and more about working on a show that looks at Dancesport from a critical perspective. *Masakra* grew out of questions about whether dressing up and dancing to another culture is a robbery and whether tinting skin at dance competitions is just about "looking good in the spotlight?" And can something theoretically as innocent as dance be an act of violence?

For a performance of new or experimental choreography, this work process was rather unusual. For the first two weeks, I mainly taught the performers the complex technique of Latin American ballroom dancing. And it was the most intense and the fastest course: the artists had to master the basic figures, the work of feet, legs, hips and hands characteristics of every dance, develop, remember and embody choreographic patterns. Later, they could begin to explore the performativity and the exuberant theatricality of those dances. Because a story or narrative plays a key role here. Latin American dances are based on an extremely complicated technique, over which the representation of emotions is imposed. Good samba is the one in which partners show off their fleshy and pulsating movements of the hips, cha-cha is flirty and saucy, and rumba is a dramatic story about doomed love.

However, originally neither samba nor rumba were about a joyful carnival or the passion of a pair of lovers. What we see in a television show or tournament is the purest example of cultural appropriation: the taking over of elements of the culture of one community by members of a completely different culture. Let's look at samba: as a dance of the African enslaved communities brought to the Brazilian Bahia, it was danced in the spirit of *sufrimiento y alegria*, it was a joyful moment in a life full of suffering. Many centuries later it became popular in the United States thanks to Carmen Miranda, then an interesting phenomenon took place - the dance spread to the whole country and samba became a general landscape dance, not only regional.

It was brought from the US and Brazil to London, where at the beginning of the 20th century - like many other Latin American dances - it was codified and modified for white tastes so that it became an entertainment for the upper middle class. With time, it also joined the group of official ballroom dances, performed to this day at Dancesport competitions. Anywhere on earth, except Latin and South America. As you can see, the path of samba from Africa to European dance floors was complicated and lost some of its original form at every stage.

ME PARECE QUE ES TEATRO

Masakra starts like a dance competition, but instead of couples - as in the grand finale - there are four soloists. Ashley, Oksana, Marina and Polina take their places on the square dance floor, move their hips slightly and start the first dance sequence with the loud blast of drums. The samba is repeated four times with the composition facing a different side of the square each time. So that everyone can see everything, so that everyone gets equal. Between the sequences, the dancers check to see if they are being watched: they scan the viewers as if they wanted to remember every face; they intensely look into the eyes of selected people and look away for a split second before they have time to look down at the floor.

The gaze and the strategies of looking are among the main choreographic elements of this performance. Initially, the way the performers look at the audience is quite aggressive: they try to attract as much attention as possible with their dance and presence. When looking, they also compete with each other, crossing each other's path to steal their gaze. Viewing channels are also used to build a specific relationship between performers-partners. In Dancesport, the dancers keep in touch by looking at the viewer. You play on two fronts: on the one hand you observe your partner, on the other - you look at the audience every now and then, entertaining and tempting them. In the performance itself, the eyesight - just like the choreographic material - undergoes a consistent transformation. The more we move away from the codified movement language and immerse ourselves in somatic experience and working with affect, the more the performers' gaze becomes inbred, as if forgetting about the presence of the beholder. The show and competition turn into a mysterious circle that looks only inwards.

YO TUYO ES PURO TEATRO

How to find passion and sexual energy in classical dance? Ramona asked rhetorically during one rehearsal. Right, it is difficult to suspect a ballet with its slick hairstyle and white tutu for spontaneity or vibrant presence. That is why people are so eager to reach for dances of the Others, in which the hips are a catalyst for movement. After all, hips can turn, rotate, shake, vibrate and touch each other. Hips and their stories are borrowed by Latin American ballroom dances. Similarly, strong darkening make-up or flashy costumes are borrowed. Because the appropriation of Latin culture by Dancesport happens for a while or to some extent. You can feel different in samba, play for a few hours, then quickly wash off the paint from your face and body, and return to the familiar, everyday life. You can pretend something in samba, but also experience something.

This small publication is supposed to complement the issues we deal with in the performance. It is supposed to be an artifact after the dance that disappears a moment after leaving the stage. It is meant to be an encouragement to discuss the topic of cultural appropriation in choreography. Perhaps it is also meant to provoke the question of why painting faces in black still gets away with Polish directors and theater directors. The publication can be read after watching the performance or completely out of context. In addition to this introductory text, there are texts by Anka Herbut (who tracks the appropriations of dance in contemporary choreography and pop culture), Juliet McMains (a researcher and dancer who investigates what white people crave in a non-white dance) and reflections by four performers of the *Masakra* on the process of working on the piece. After all, *Masakra: The Book* is also to be an extension of the practice of speaking and writing about choreography by the dance artists themselves.

IZA SZOSTAK: I believe that each performance should end with an after talk – whether it be shown in Nowy Teatr or in a context of a festival. Masakra is loaded with topics, which for some viewers (especially those who are not familiar with some of the background knowledge) seem to be confusing. The complex origins of ballroom dancing (which is mainly associated with television entertainment programmes) along with the topic of cultural appropriations and „their theft onto the ballroom scene” calls for critical reflection even more so. The dance practices of the enslaved, which progressively throughout the decades were transformed into glitter and movement virtuosity, is an extremely fascinating topic. Its problematics were the subject of anthropological and theoretical research, but were left out of debate by television programmes hosts and their spectators.

It also makes me think a lot about the dancing body, its history talks about instituting, discipline, appropriation and ideology. The body is a place where ideology manifests through aesthetics, norms, gender and race. The court dances spoke of the sovereign, ballet of the hierarchy and the approval of the bourgeoisie, modern dance aspired to emancipate while the ballroom dance is based on imitation and appropriation.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Those were two parallel processes. The first one had me focused on mastering the demanding Latin ballroom dance technique. The second, was related to theoretical debates on how these dances were framed within the contemporary postcolonial discourse. One process left no room for the other: mastering the steps turned out to be so demanding there was no room for any distraction.

Finding out they were called Latin dances, was pretty surprising. They barely had anything to do with Latin America. To me they seemed tantamount to ballroom dances. I was even unaware that ballroom dances included standard dances. Perhaps it's a question of style which is much less kitschy than that of the Latin category. Latin ballroom dances are a true epitome of Violetta Villas in the dance scene.

Contemporary dance indulges in establishing its superiority over a number of other codified dance forms: appropriating it and framing it with irony. Ballroom dancing can be a perfect target for ironical portrayal like any other. It occurred to me though that this approach would be as patronising as that of the first white nations who appropriated and bleached those dance practices, which we now have come to call ballroom Latin dances.



THIS ONE IS FOR MY BITCHES WITH A FAT ASS IN THE FUCKING CLUB

ANKA HERBUT

The above title is a quote from Nicky Minaj. In 2014 the artist released a video clip titled *Anaconda* where she uses the twerk, along with a group of backup dancers, to deconstruct it, much less at the level of choreography and more as a phenomenon susceptible to cultural appropriations. All eyes are on Minaj herself – a Trinidadian-born American rapper. She is surrounded by dancers with different skin colours. But it's Minaj's buttocks that have the killing power of a cataclysm – one of nature's elements, reigning over the jungle, created especially for the purpose of the video clip, they trigger an earthquake and shatter the imagery. The artist deliberately plays with the exotic and the practice of sexualizing the Black female body by perceiving it through the lens of aesthetics and framing it as an imagery. The clip was shot one year after Miley Cyrus twerked during her performance at the MTV Music Awards gala and moments after the white American pop star Taylor Swift twerked on the set of her video clip *Shake It Off* while singing about shaking off everything that upsets us. Meanwhile, already 10 years before, Brenda Dixon Gottschild – a scholar, choreographer and self-described anti-racist cultural worker – wrote that Black culture had become the currency of the mainstream white practices.¹ That slim white women imitate the Black dance culture, stripping the dance they exploit (yes exploit) of its cultural and sociopolitical gravity. This creates a situation where the aesthetics take precedence over the content, and visuals begin to play a key role. A dance theoretician Michelle Hefner Heyes writes that cultural appropriation usually consists in snatching the external attributes of a given tradition and exploiting it as a decoration divorced from the culture or society they refer to. And it was the loss of this very content Minaj was alluding to in an interview with the *New York Times* journalist: "If you want to enjoy our culture and our lifestyle, bond with us, dance with us, have fun with us, twerk with us, rap with us, then you should also want to know what affects us, what is bothering us, what we feel is unfair to us. You shouldn't not want to know that."²

DON'T JUST APPROPRIATE. APPRECIATE WHAT YOU'RE IMITATING!

In the drama of the hips which unfolds in the narrative of the second part of *Masakra* a question is being posed: „How to tame the dance, smooth the dance, bleach the dance and then give the dance back?“ Contemporary culture has developed quite a repertory of tools and examples which now account for a shameful know-how of choreographic appropriations. The history of dance appropriations is long. It dates back to XIXth century's exotic ballets such as Joseph Mazilier's *Le Corsair* premiered in 1814, which is teeming with racial stereotypes, or the Russian ballet *La Bayadere* by Marius Petipa created in 1877 (staged in 2018 by the Royal Opera House in London with full oriental ornamentation of the set design and still! criticised for trivializing the Eastern traditions). Appropriations are deeply rooted in vaudevilles and minstrel shows, which in the middle of the XIXth century adopted a format exploiting the blackface and caricaturing the singing and behaviours of the enslaved populations from the African continent. The question is not so much about appropriating the ethnic dances from the perspective of pop culture as it is about tapping into the resources of marginalised cultures or cultural areas with less visibility.

Just as with the infamous appropriation of the Belgian choreographer Anna Teresa de Keersmaeker by Beyonce in 2011, where the reverse procedure takes place: in the videoclip Countdown Beyonce used movement materials crafted by Keermaeker in her dance pieces *Achterland* (1990) and *Rosas danst Rosas* (1992), which back then were considered risky and uncompromising. In this case it is the legacy of a white choreographer with much less reach and visibility (even though quite significant in the context of contemporary dance scene) which is subject to appropriation by an Afro-American show business artist whose stage persona has been sexualised and commodified.

The objectified stereotype of the overtly sexualised Black female body, where the hips and buttocks have been fetishised and where the potentiality of its sexually empowering aspect has seized to claim any reference to the historic context of the Black culture, started to infiltrate the mainstream around the years 2000s – which is when the mainstream started to incorporate twerking among others. In the movie *Cosmic Ass*³ Fannie Sosa – a dancer and an activist of African and South American descent – dates back twerk to the XVIIth and XVIIIth century period when slave trade ran rampant and frames it within contemporary postcolonial contexts: „I twerk to remember. I twerk to resist”. She sees twerk as a form of urban terrorism, that forces us to witness how women redeem the public sphere by thrusting their hips in movements simulating sexual intercourse. Hips, are exactly the body part that has been rejected by a plethora of societies as a residual place of sexual – ergo unacceptable – energy. Both Taylor Swift, whose twerk exploitation is a perfect example of striking a happy medium, and Miley Cyrus, twerking on the MTV Music Awards gala in 2013 and on her Instagram in 2019, reduce the dance to its aesthetics, robbing it of its heritage and undermining its status as a form of resistance.

OUR SOULS ARE DARK BUT WE'RE OH SO WHITE

African-derived dance practices are founded on the premise that the dance, will reactivate and recreate in both, dancers and spectators, the affects, memories and emotions which were the original impulse for the dance.⁴ However, what happens when the dance is deprived of its roots, keeping only its formal aspect of a historical dance form or is taken only as a starting point? Does rock&roll have still anything in common with cakewalk, from which it originated, and which parodied in a subversive fashion minuets danced by the XIXth century plantation owners? What is the link between contemporary lindy hop and juba dance - performed originally on the plantations and later on in the Savoy Ballroom in Harlem, where the dance floor, because of the dance's intensity, had to be renovated every third year? What does juba dance have in common with lindy hop, whose steps had been codified by the legendary Bob Fosse who thus become the father of the dance in the media? Where in rumba, a dancesport performed usually by whites from Central and Eastern Europe, can one trace the dance practices of the enslaved Africans and Cubans with the darkest skins, whose shackled legs made for a more pronounced engagement of the hips? To what extent does contemporary dancehall reference limbo, a dance form with a characteristic spinal curve to the back performed by the enslaved Africans after they disembarked the cramped ship cargoes in which they were transported? Does the complex, rhythmic structure and polycentrism of mambo reference in any way salsa, commodified in the late 90s, which it originally comes from.

Codification is one of the most interesting aspects of cultural appropriations in dance and choreography – it was rare for the African nations to codify the dance steps in a rigid fashion, since improvising and generating dance materials in a communal way clashed with the idea of fixing a dance vocabulary, where the performativity would depend on the virtuosic execution of the previously composed material. That's because in the original forms an error became a new step and ceased to be an error. Meanwhile dance researchers Juliet McMains and Danielle Robinson point to the vintage concept of the „essence” of dance, codified and supposedly captured once and for all, when they describe the obsession of the contemporary lindy hop dancers with the origins of the dance and their quest for the Holy Grail of its historic authenticity.⁵ At the same time they associate this tendency with the decline of innovation and flattening out of the dance's regional variations.

CAN ONE STEAL WHAT HAS ALREADY BEEN STOLEN?

Lindy hop originated in the 1920s of the XXth century and was danced by the Afro-Americans. It consisted in a movement dialogue between dancers, it was danced in couples to Blues music. However, in the 70s and 80s the dance started to be performed by European and American populations who abstracted it from its cultural background.

The dancers' moves mediated by the Hollywood films, were being copied – with no interest whatsoever in understanding the Savoy Ballroom phenomenon - the hub for lindy hop development. Meanwhile at the end of the 90s the dancers started to pick up steps from each other, they danced all night long and their fatigue made them move ever so slower. Which is why they started to use R&B music, slower than Blues and reduced the pace of lindy hop for good. The dancing body paints the dance with its own skin colour – twerking done by Taylor Swift is no longer revolutionary, the white body of a Latin ballroom dancer covered in brown skin foundation works mostly with muscular tension – instead of release, while lindy hop danced by whites has the potential to become a pop-cultural sensation.

In her performance to come (extended) from 2017, recently shown in Poland, the Danish choreographer Mette Ingvarsten used lindy hop as a tool to form relationships and create an affect of a dancer socialising with the audience. Stripped of its historical references, the choreography's job was to animate the audience and unite the performer with the spectators in a common excitation. Paradoxically, even though it remained fairly close to the vibrant energy of the original dance, which forced the Savoy dance floor to be renovated every 3 years, Norma Miller, one of the worlds most renowned dancers of the Savoy era, still intimidates the white bodies dancing lindy hop claiming that its tempo was intentionally made fast to keep the white dancers from appropriating it. „They already own everything. That's why we can't let them to snatch this.”⁶

Lindy hop, dancehall, rumba, mambo and twerk are only some of the many Black derived social dances, which by claiming a pop cultural status started to lose its radicalism and socio-political power. For some of them flirting with the mainstream has cost them the complexity of the choreographic material. Others have lost their polirhythm, the improvisation and the dialogue between the bodies within the group, the capacity to articulate thanks to the background movement of the environment or even the isolation and thrusting of the pelvis along with an elastic and a vibrating spine often bent forward, so typical for the African dances. Does straightening the spine and tucking in the buttocks always work in favour of improving the dance technically and ramping up the pace? Isn't it a racial class appropriation strategy to wipe out the Black history from the dances, practiced nowadays in ethnically, culturally, hierarchically, economically and gender diverse societies?

CAN SOMETHING THAT HAS BEEN STOLEN BE GIVEN BACK?

In 2015 Parris Goebel, a choreographer from New Zealand created a dance routine for Justin Bieber's video clip of the song titled Sorry. All the dancers who collaborated on the video came from New Zealand – all of them were white. Positioned against a white backdrop, divided into bigger and smaller groups, they did dancehall, which was originally used to manifest the so-called lower culture of Jamaica and which was usually associated with the Jamaican language that fused British English with Afrikaans and was perceived as an English dialect representative of a lower class. What is more as a language variety that strongly contrasted with the purity of the British English of Jamaica's colonisers. Accused of cultural appropriation Goebel defends herself by claiming the choreographic strategy, which she termed the polyswagg, was her trademark style. It claimed to celebrate all the dances that she used for inspiration throughout her career, which mainly consisted in distilling the dance forms from their original contexts and eliminating their socio-political background, in which they originally functioned. Justin Bieber's song is naturally sung in English but what if instead it was performed in Jamaican?

*Oh, is it too late now to say sorry?
Yeah, I know that I let you down
Is it too late to say I'm sorry now?*

1. Brenda Dixon Gottshield, *Digging the Africanist Presence in American Performance*. Dance and other contexts, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
2. Vanessa Grigoriadis, *The Passion of Nicki Minaj*, [in:] „New York Times”, 7.10.2015 (<https://www.nytimes.com/2015/10/11/magazine/the-passion-of-nicki-minaj.html?smid=tw-nytimes&smtyp=cur>), access: 26.10.2020.
3. Fanni Sosa, *Cosmic Ass* (2015), <https://vimeo.com/usermarilouponcin/cosmicassmarilouponcinfanniesosa> (dostęp z dnia: 27.10.2020)
4. K. Welsh-Asante, *Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation*, [in:] *African Culture: The Rhythms of Unity*, red. K. Welsh-Asante, M.K. Asante, Westwood, Greenwood Press, 1985
5. Juliet McMains, Danielle Robinson, *Swingin' Out: Southern California's Lindy Revival*, [in:] *I See America Dancing: Selected Readings, 1685–2000*, red. Maureen Needham, Champaign, University of Illinois Press, 2002, p. 86.
6. Tamara L. Brown, *So you think you can drive: black dance and American popular culture*, [w:] *Soul Thieves: The Appropriation and Misrepresentation of African American Popular Culture*, red. Tamara L. Brown, Baruti N. Kopano, Basingstoke, Palgrave, p. 204.



AGNIESZKA KRYST: *Masakra* is one of my most interesting professional experiences. It is also a personal dance journey during which I could observe how the original Bahia samba (which I learned and danced in another project) was systematically appropriated and codified, eventually transforming it into the one we have now come to associate with the western-european ballroom scene. Mastering the steps, the glamour, the kitsch, the camp, along with the precise execution of each gesture and move. Performing *Masakra* is also an amazing journey: we take on both male and female roles, we redefine them and embody them. We flirt with representation but we do not pretend to be professional ballroom dancers. We compete, we seduce with our steps, gestures, eye contact to ultimately become united in a common dance.

I absolutely adore our backstage conversations just before the show. Iza's hair extension fitting. Hair straightening. Putting on an eyeliner, defining our cheekbones with a blush and those few drops of castor oil on the floor which we dip our shoes in several times before we walk on stage. It helps us to slide less during the show.

KAROLINA KRACZKOWSKA: During the creative process one of the challenges we were faced with was addressing the issue of how to appropriate something that has already been appropriated. How to expose the artificiality and inauthenticity of ballroom dancing? By blowing it out of proportion, mimicry, taking distance, taking it with a pinch of salt?

Having tried out different choreographic strategies, we came to the conclusion that the only possible solution lay in its full embodiment. To validate the dance virtuosity and performance skills of the Latin dancers. To fully transform into a personality, only to deconstruct it through choreographic devices. The search for Oksana within me, turned out to be a true challenge. A process which, no doubt had only barely begun, after the premiere. Her image couldn't be more incompatible with mine, we had conflicting temperaments and held opposing ideas on womanhood. And it is this very contrast that turned out to be most fascinating in the creative process. The potentiality to become someone so radically different, by appropriating their dance skills, sex appeal, bravado and self-esteem, turned out to be liberating.

How could it be that ironically, appropriation was so tremendously empowering. It allowed us to gain new sets of skills and liberated us from functioning within the cultural constructs we were brought up in. Expanding the field of our own experience turned out extremely informative.

There was no room for doubt within this choreographic strategy. You had to entirely give yourself over to this process. Which is why before entering the stage, our ballroom dance floor, we tell ourselves: „Chicas, we've got it.” There is no doubt that you're phenomenal, that you're the queen of the dance floor.



BROWNFACE. REPRESENTATIONS OF LATIN-NESS IN DANCESPORT

JULIET MCMAINS

DANCESPORT'S RACIAL LOGIC

On one level, Dancesport seems to represent a utopian community in which peoples of different races, classes, and nationalities are brought together by their common love of dance. From this romantic point of view, the participation of dancers from former Soviet-bloc countries, Western Europe, Asia, Australia, and the United States demonstrates the power of Dancesport to unify people across national and racial boundaries. The celebration of Latin culture, as exemplified in the Latin dances, alongside references to aristocratic European culture, as portrayed in the standard dances, appears to provide further evidence that Dancesport equally validates the cultures of varied ethnic groups. In fact, Dancesport "Latin" might even deconstruct biological racial categories when observed through the lens of performativity theories. If the racial position "Latin" can be established through Dancesport performance, it follows that racial identity can be assumed by any individual who learns those particular codes of movement, irrespective of perceived biological race. However, such an image of a multinational, multiethnic melting pot serves to obscure the Eurocentrism and white-dominated systems of logic by which the industry is structured. Dancesport's history is inseparable from the legacy of Western imperialism and colonialism out of which it evolved. The representation of "Latin" in dancesport performances relies on and reproduces stereotypes derived from a racially fraught history of Euro-American relations with Latin America. The very existence of a category called "Latin dance," in which dances from different countries with radically different histories and physical practices are lumped together, reveals the Eurocentric perspective of this discourse. I am not suggesting conscious racist intent or actions on the part of particular individuals, but representations of race produced by Dancesport do interact with larger racial discourses circulating in American society.

The naming of the two divisions of Dancesport already sets up a binary in which Latin is a deviation from the Western standard. Broadly speaking, the standard dances are of Western descent and the Latin dances of Latin American. While such a sweeping statement glosses over the complicated historical trajectories of the dances, the categorical distinction is maintained in performance. The image portrayed by the standard couple bears much in common with representations of whiteness as discussed in literature from the nascent field of whiteness studies. In his book *White*, cultural critic Richard Dyer examines visual representations of white people in and by Western culture.

His analysis reveals that the white race is constructed as powerful, heterosexual, good, clean, godly, wealthy, light, universal, and invisible. Central to his theory is the notion that whiteness is able to transcend particular bodies and stand in for all humanity (Dyer 1997). Dancesport standard portrays many of these values, exemplified in the lavish costumes, his chivalry, her extolled beauty, their unison movement—all these "old-fashioned" markers that appear to transcend specific, perhaps even racial, individual identity. But upon even cursory examination it becomes clear that this notion of romance, along with the costumes and the graceful restraint of movement, is derived from a European, aristocratic model of social dance. Aesthetic values are very similar to those of classical dance, including vertical movement, light use of body weight, concealment of effort, flowing movement, and poses foregrounding extension and length of muscles and body lines.

This representation of whiteness is partially enabled by the corollary racial position that is represented in the Latin division of competition. The two categories are always juxtaposed at competitions, neither one ever appearing without the other. If the standard performance represents whiteness, the Latin performance must signal a racial identity which is "Other" to this white standard. Consistent with representations of Otherness examined by postcolonial theorists, Dancesport's version of Latin reveals much more about Western desires than actual experiences of individuals who consider themselves ethnically or racially Latin. Performance artist and cultural critic Coco Fusco has pointed out that the racial category "Latino" collapses such a broad range of ethnic, racial, and cultural groups that its usefulness as a category can be very limited. It most often comes to have meaning through the way in which peoples from different Latin American nations experience similar discrimination in the United States. However, to speak of Latino as a racial category is confusing, to say the least, since Latinos are white, black, brown, and dozens of mestizo shades in between. Skin color and class position play significant roles in the determination of social position, and yet the fiction of a generic "Latin" identity is fostered through Dancesport.

A reading of the movements performed in Latin Dancesport reveals how this Other, non-white racial identity constructed by Latin Dancesport performance contrasts with the white Western racial position previously identified in standard ballroom practices. It is more sexual, as signaled by costuming, predominance of hip movements, and visual narrative (the story suggested by the performance) constructed in moves that are often mimicking sexual seduction. As opposed to the standard dances, which require the couple to be in a closed dance position (pressed against each other in a perpetual embrace), Latin dances can be performed in a wide range of relative body positions, allowing for more variations in choreography and personal expression. The Latin dance performance also suggests a non-white racial position that appears to be more physically and emotionally expressive owing to the greater range of body shapes and movement choices. However Latin also appears "primitive" because its technique and choreography are less formally structured than standard's. For example almost every step variation has been named and its technique written down for decades, whereas advanced Latin choreography is being reinvented each year by its practitioners. This choreographic freedom in the Latin category opens possibilities for nonwhiteness to be more creative and innovative, but at the same time leaves Latin open to accusations of being less disciplined and controlled than the "refined" standard dances. While the standard dances represent a romantic fairy tale of civilized Western culture, the Latin dances represent a primitive mode of human expression that is by contrast overly sexual, emotional, and physical. These identities are not contextualized in time or place but by their relationship to each other. Therefore, if the Latin dancer is constructed in contrast to the Western, civilized, aristocratic, and white standard dancer, the Latin dancer must be non-Western, uncivilized, savage, and nonwhite.

However, the representation of race in the ballroom is not quite as simple as such a white/nonwhite dichotomy suggests. The brownface of the Latin dancers marks their difference not only from the standard dancers in the ballroom, but also from the Latino dancers - salseros, tangueros, sambistas - outside the ballrooms. Beyond skin color, dancesport athletes also perform their difference from ethnic Latinos through a movement technique that is recognizably different from Latino social dance practices. So, while both ballroom Latin dancers and club salsa dancers, for example, may dance „Latin" dancing to the same music, the two performances will look very different. The ballroom Latin dancer might be characterized as appearing clean, controlled, and balanced (or from a different perspective stiff, sterile, and predictable) in contrast to the salsa dancers rhythmical, playful, spontaneous, and free (or wild messy, violent, and off-balance) style. Richard Dyer points out that tanned white skin is still recognizable as white. He reminds his readers that someone who uses tanning products can borrow particular characteristics associated with a nonwhite ethnic group without forfeiting white racial privilege. Likewise, „Latin" ballroom dancing is still ballroom dancing. The ballroom Latin dancer borrows some of the passion and sexuality associated with Latin dancing without forfeiting the class and racial privilege by which ballroom dancing is defined. Neither the white dancers in bronze paint nor the English dances with Latin names become the racial Others they refer to. They maintain their white privilege even as they trade in the exotic characteristics associated with Latin culture.

CREDITS

MASAKRA: THE BOOK

Concept, design and realisation: Paweł Sakowicz
Texts: Paweł Sakowicz, Anka Herbut, Juliet McMains
Contribution: Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Iza Szostak
Proofreading: Anka Herbut
Translation: Karolina Kraczkowska, Paweł Sakowicz
Photos: Karolina Zajączkowska

Fragments of text by Juliet McMains were translated and published by courtesy of the author.

The project is co-financed by the funds of the Capital City of Warsaw.
October 2020 / pawelsakowicz.com



MASAKRA

In 1937, the Polish government sent an expedition to Madagascar to explore the possibilities of colonising the island. The expedition was supported by the Maritime and Colonial League, closely linked to the Polish authorities, and promoted the slogan: like every free nation, Poland deserves to have its own colonies.

However, Madagascar never became a Polish colony.

In 1920, an informal conference of dance teachers in London created a new style: modern ballroom dance. The dances of the enslaved communities of Brazil, Haiti and Cuba were codified and became a popular entertainment for the upper middle class. Over time, samba, cha-cha, rumba, paso doble and jive became the ballroom Latin American dances and are still performed at dance competitions.

Concept and choreography: Paweł Sakowicz
Created with and performed by: Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Iza Szostak
Dramaturgy: Anka Herbut
Music: Lubomir Grzelak
Set design: Anna Met
Lighting design: Jacqueline Sobiszewski
Production: Nowy Teatr
Thanks to: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
Widening the Field - choreographic program by Nowy Teatr and Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk
Curator: Joanna Leńnierowska
Premiere: 9.01.2019

