

 <https://orcid.org/0000-0002-7588-2373>

Jadwiga Romanowska

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: jadwiga.romanowska@uj.edu.pl

QUEERUJĄC (WE) FLAMENCO

Queering (in) Flamenco

Abstract: “A man is supposed to dance manly”, announces the first point of the flamenco ‘dec-alogue’ proclaimed in 1951 by one of the most important avant-garde flamenco dancers of the 20th century, Vicente Escudero. These words illustrate the relationship between flamenco and the traditional division of gender roles. Despite being considered the fruit of transcultural hybridisation, flamenco is characterised by a strong conservatism. In this context, flamenco dance is a field of struggle for kinetic identity in which two flamenco visions clash. The first is the traditional one, in which one of the determinants is the division into male and female dance, and the second is the queered one, in which the categories in question are blurred and transformed, ultimately leading to the inclusion of queered flamenco in the space of popular culture. The purpose of this text is to present the problem of redefining gender in contemporary flamenco dance and how its queering practices affect the aforementioned categories, opening up flamenco to the space of popular culture. The author focuses on the choreographer and dancer Manuel Liñan, as well as the pop culture project *Queer Flamenco* by Ruben Heras and Jero Férec. These artists continue to discuss the binary divisions within flamenco at the level of both gender and sexuality. In doing so, they perform acts of transgression by entering into a dialogue with the aesthetic and kinetic canons of masculinity and femininity that are strongly rooted in flamenco. Queer becomes for them not only a form of constructing their own kinetic identity, but also a sphere for creating inclusive spaces. At the same time, artists such as Heras and Férec incorporate flamenco into the context of popular culture.

Keywords: flamenco, dance, queer, popular culture, masculinity, femininity

Analizując zagadnienie płci kulturowej, fundatorka teorii *queer*, Judith Butler, definiuje ją jako rezultat powtarzania pewnych aktów performatywnych, które przypisują kobietom i mężczyznom określone role społeczne¹. Te role, odgrywane wielokrotnie, utrwalane są w społecznym dyskursie, przez co uważamy je za naturalne². Zdaniem

¹ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024, s. 283–284.

² *Ibidem*, s. 284.

Butler zawartość semantyczna pojęć kobiecości i męskości jest zatem umowna, a oba te terminy powinny raczej być traktowane jako swoiste continuum, a nie opozycje³. Płeć, która ma performatywny charakter, w tym kontekście „opiera się na repetycji określonych normatywnych praktyk, działań czy cielesnych gestów, które służą wytworzeniu różnicy płciowej i stworzeniu iluzji jej stabilności. W optyce Butler proces performatywnego konstruowania płci oraz materializowania ciała jest również procesem wytwarzania upłciowionego podmiotu, którego zaistnienie jest konsekwencją dostosowania się do regulacyjnych norm dotyczących płci”⁴. Butlerowska koncepcja aktów performatywnych może posłużyć jako punkt wyjścia do analizy tańca flamenco, dla którego podział na to, co męskie i kobiece, jest jednym z elementów definiujących tę formę ekspresji.

Flamenco wykrystalizowało się w połowie XIX wieku na południu Hiszpanii jako manifestacja andaluzyjskiej spuścizny kulturowej, bogatej w elementy chrześcijańskie, arabskie, żydowskie i rzymskie⁵. Mimo że flamenco jest uznawane za owoc wielopoziomowej wymiany transkulturowej⁶, cechuje się głębokim konserwatyżmem. Fakt ten łączony jest z tradycjonalizmem społeczeństwa andaluzyjskiego, które na tle innych hiszpańskich wspólnot autonomicznych wyróżnia się dużym przywiązaniem do tradycyjnych wartości⁷. Flamenco zawiera w sobie silne napięcie między tradycjonalizmem a transgresyjnością, między aspektem kosmopolitycznym a lokalnością. Antropolożka Cristina Cruces Roldán zwraca uwagę, że we flamenco bardzo istotną rolę odgrywa tzw. genetyczna marka jakości⁸. Trzeba pamiętać, że flamenco związane jest z konkretnym terenem geograficznym – Andaluzją – i z określonymi grupami etnicznymi/narodowymi: Andaluzyjczykami i andaluzyjskimi Romami, bezpośrednio łączonymi z jego narodzinami⁹. Według Cruces Roldán zarówno w warstwie

³ M. Lloyd, *Judith Butler: From Norms to Politics*, Polity, Cambridge 2007, s. 42.

⁴ K. Leszczyńska, A. Dziuban, *Pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem. Płeć (kulturowa) w refleksji teoretycznej socjologii – przegląd koncepcji*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, nr 2 (11), s. 25.

⁵ E. Dowgiąło, *O flamenco polskim piórem... Kulturowe realia i słowne bariery*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej, Wrocław 2018, s. 21.

⁶ T. Martin, *Transnational Flamenco: Exchange and the Individual in British and Spanish Flamenco Culture*, Palgrave Macmillan, Leeds 2020, s. 6.

⁷ G. Steingress, *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Signatura Ediciones, Sevilla 2007, s. 20–21; por. E.A. Bericat, *Valores tradicionales, modernos y posmodernos en la sociedad andaluza* [w:] E. Moyano Estrada, M. Pérez Yruela (red.), *La sociedad andaluza*, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Córdoba 2002, s. 63.

⁸ C. Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y Flamenco*, t. 1: *Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Signatura Ediciones, Sevilla 2002, s. 58.

⁹ Warto w tym kontekście zaznaczyć, że flamenco skonstruowane zostało na micie założycielskim (*leyenda flamenca*), który wciąż jest mocno obecny w jego postrzeganiu. Odnosi się on do tzw. etapu hermetycznego, w którym miało się narodzić w hermetycznej romskiej społeczności. Za: E. Dowgiąło, *O flamenco...*, op. cit., s. 23. Por. G. Steingress, *Sobre flamenco y flamencología*, Signatura Ediciones, Sevilla 1998; idem, *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, Almuzara, Córdoba 2006; idem, *Flamenco postmoderno. Entre tradición*

symbolicznej, jak i ruchowej znaczenie terminu *flamenco* jest konstruowane w kontekście podziałów binarnych, które można przedstawić za pomocą następujących par: tradycja vs nowoczesność, czystość (*pureza*) vs skażenie (*contaminación*), to, co materialne, vs to, co niematerialne, sztuka vs technika, głębia vs forma, intuicja vs akademizm, romskość vs brak romskości, *flamenco de uso* (wykonywane prywatnie) vs *flamenco de cambio* (wykonywane publicznie) i wreszcie: kobiecość vs męskość¹⁰.

Zawartość semantyczna terminu *flamenco* jest wciąż negocjowana na styku tych przeciwstawnych par¹¹, co jest bardzo widoczne w tańcu (*baile flamenco*). Taniec, obok śpiewu (*cante*) i gry na gitarze (*toque*), jest jedną z podstawowych manifestacji omawianej kultury. W tym kontekście hiszpańska antropolożka twierdzi, że taniec ucieleśnia najbardziej uniwersalny obraz flamenco¹². W jej opinii „Ciało to etnograficzna mapa kulturowych reprezentacji”¹³, która jest przestrzenią historycznej, politycznej i ideologicznej produkcji i reprodukcji. W tym kontekście taniec flamenco jako artystyczna manifestacja i estetyczny przedmiot stanowi również konstrukt społeczny¹⁴. Badaczka zwraca uwagę, że dwiema niezwykle istotnymi zasadami legitymizującymi normatywność we flamenco są płeć i etniczność. Różne formy interpretacji tego tańca w jego historii były internalizowane jako naturalizowane ekspresje tożsamości kobiety/mężczyzny, Roma/osoby niebędącej romskiego pochodzenia¹⁵. Obecnie zarówno kategoria etniczności, jak i płci jest reinterpretowana we flamenco. Niniejszy artykuł skupia się przede wszystkim na problemie redefiniowania płci we współczesnym tańcu oraz na tym, jak praktyki jego queerowania wpływają na wymienione kategorie, otwierając flamenco na przestrzeń kultury popularnej. W tekście autorka zestawia dobrze ugruntowane w badaniach analizy kategorii męskości i kobiecości we flamenco z własną analizą współczesnych queerujących flamenco artystów. Odwołując się do teorii aktów performatywnych, Judith Butler kładzie nacisk na procesualność i niedomknięty charakter queerowania flamenco. flamenco (być może jeszcze) nie s(queerowanego), a s(queerowanego). Warto zaznaczyć, że niniejszy

y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006), Signatura Ediciones, Sevilla 2007.

¹⁰ Na podstawie wystąpienia „Flamenco post-UNESCO. Acciones, nuestrificiación y paradojas, entre lo popular y lo comercial”, wygłoszonego podczas międzynarodowej konferencji „Canciones de Ida y Vuelta”, Lizbona, 6–7.10.2017, <https://www.facebook.com/InstitutoAndaluzFlamenco/?fref=ts> (dostęp: 7.10.2017).

¹¹ J. Romanowska, *Transkulturowanie, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2023, s. 191.

¹² C. Cruces Roldán, *Normative Aesthetics and Cultural Constructions in Flamenco Dance. Female and Gitano Bodies as Legitimizers of Tradition*, przeł. K.M. Goldberg [w:] K.M. Goldberg, N.D. Bennahum, M. Heffner Hayes (red.), *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, McFarland & Company, Jefferson, NC 2015, s. 210.

¹³ Ibidem, s. 214.

¹⁴ Ibidem, s. 210.

¹⁵ Ibidem.

tekst jest jednym z pierwszych artykułów poświęconych związkom queeru i flamenco na gruncie polskim.

Taniec flamenco posiada charakterystyczną dla siebie *kinesis*, która jest, używając języka kulturoznawcy Wojciecha Klimczyka, wrażliwością kinetyczną „charakterystyczną dla danego miejsca i czasu”. To także „forma, którą kultura nakłada na ludzki potencjał ruchowy, to sposób, w jaki człowiek swoją własną ruchliwość aktualizuje i przeżywa”¹⁶. Odnosząc się do zagadnienia *kinesis*, należy przywołać Bourdieuskie pojęcie habitusu – stałych dyspozycji, struktur ustrukturyzowanych, które „są [...] predysponowane do działania jako struktury strukturujące, tzn. jako zasada generowania i strukturywania praktyk i wyobrażeń, które, nie będąc bynajmniej efektem poddania się regułom, mogą być obiektywnie «regulowane» i regularne”¹⁷. Omawiany termin w swoich badaniach semiotyki tańca flamenco wykorzystuje badaczka Marta Wieczorek¹⁸. Twierdzi ona, że habitus jest „formą wcielania tożsamości, w której gender, społeczna hierarchia są nieustannie rekonstruowane i negocjowane”¹⁹. Zdaniem Wieczorek binarny podział na to, co kobiece i podporządkowane, oraz na to, co męskie i dominujące, konstytuuje taniec flamenco. Elementy kobiecego i męskiego tańczącego ciała są znakami, które można analizować, by poznać habitus flamenco²⁰. Przywoływana już Cruces Roldán²¹ posługuje się w tym kontekście innym, wypływającym z habitusu Bourdieuskim terminem – *hexis*, o którym Klimczyk pisze, że służy opisywaniu tego, „co w ciele stało się nawykiem, drugą naturą, oczywistością”²². Inaczej mówiąc: „Poruszając się w taki, a nie inny sposób, jednostki i społeczności budują konkretną kinetyczną tożsamość, dokonują politycznego wyboru określonych wartości, te zaś wchodzą zawsze w relację antagonistyczną, niekoniecznie otwarcie wrogą, z innymi wartościami i tożsamościami. Taniec, wytwarzając kinetyczną wspólnotę, jest w związku z tym narzędziem światopoglądowego sporu”²³. Obecnie w polu głównego nurtu flamenco znajduje się coraz więcej artystów, którzy pragną redefiniować wzorce męskości i kobiecości, a także nie uznają binarnych podziałów w jego obrębie. Aby to zrobić, musieli oni zaprojektować własną reprezentację, zgodnie ze swoimi ideałami i przesłankami filozoficznymi na temat tego, jacy są, w jaki sposób są reprezentowani i jak żyją²⁴. Taniec

¹⁶ Cyt. za: W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1, Universitas, Kraków 2015 s. 17.

¹⁷ P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007 (1972), s. 192–193.

¹⁸ M. Wieczorek, *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 176.

¹⁹ Cyt. za: ibidem, s. 175.

²⁰ Ibidem, s. 176.

²¹ C. Cruces Roldán, *Normative Aesthetics...*, op. cit., s. 214.

²² Cyt. za: W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji...*, op. cit., s. 17.

²³ Cyt. za: ibidem, s. 19.

²⁴ M. Garzón Albarrán, *Influencia del Flamenco Queer y las Nuevas Identidades Sexo-Género en el Baile Flamenco. Revisión de su Presencia Mediante Jesús Carmona*, „Revista Danzaratte” 2023, nr 16 (31), s. 33.

flamenco staje się dla nich polem nieustannej walki o różnie rozumianą kinetyczną tożsamość, którą można wpisać w szersze pojęcie tożsamości kulturowej. Według Stuarta Halla tożsamość kulturową możemy rozumieć jako „praktykę dyskursywną, która nie jest czymś danym, czymś, co wykracza poza miejsce, czas, historię i kulturę”. Tożsamości kulturowe „są przedmiotem nieustannej «gry» historii, kultury i władzy. [...] Nie są esencją, są pozycjonowaniem”²⁵. Takie ujęcie tożsamości kulturowej pozwala na queerową interwencję.

Takiej interwencji podejmują się tancerz i choreograf – grenadyjczyk Manuel Liñan, oraz twórcy projektu *Queer Flamenco* – badalończyk Ruben Heras i urodzony w Londynie Jero Férec. W ten sposób starają się wywalczyć swoją kinetyczną tożsamość, zacierając granice między tym, co tradycyjne, a tym, co nowoczesne²⁶. Badacz Daniel Valtueña Martínez zalicza wszystkich wymienionych performerów do grupy *flamencos* budujących *España rarita* – dziwną, nieoczywistą Hiszpanię drugiej dekady XXI wieku, która musi zmierzyć się ze skutkami kryzysu ekonomicznego z 2008 roku i przemianami społecznymi zaistniałymi w jego konsekwencji²⁷. *España rarita*, jako zbiór różnorodnych praktyk performatywnych, skupia alternatywne tendencje artystyczne, które renegocjują teraźniejszą rzeczywistość, czyniąc ją dużo bardziej s(queerowaną)²⁸. Manuel Liñan, Ruben Heras i Jero Férec, mocno związani zarówno z nowoczesnym, jak i tradycyjnym flamenco, nieustannie dyskutują z binarnymi podziałami w jego obrębie na poziomie płci i seksualności. Dokonują w związku z tym aktów transgresji – wchodzą w dialog z silnie zakorzenionymi w pochodzącej z Andaluzji formie sztuki kanonami estetycznymi i kinetycznymi reprezentującymi męskość i kobiecość. Queerowanie flamenco staje się dla nich formą budowania tożsamości kinetycznej. Jednocześnie (s)queerowane flamenco zostaje przez nich poddane dekonstrukcji i redefinicji, dzięki czemu staje się dużo mniej dookreślone, a coraz bardziej otwarte rozmaite formy różnorodności.

Taniec flamenco – uwikłany w płć

Aby zrozumieć, jak mocno tradycyjny taniec flamenco oddziałuje na postrzeganie męskości i kobiecości, należy odwołać się do jego historii. Fernando López Rodríguez, skupiający się w badaniach na queerowości i flamenco, uważa, że wykreowany

²⁵ S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 168–171.

²⁶ Na potrzeby tego tekstu zostały wybrane dwa przykłady artystów queerujących flamenco, jednak warto zaznaczyć, że w społeczności flamenco znajdziemy więcej twórców i twórczyń, którzy/które to robią zarówno w warstwie formalnej, jak i symbolicznej, na przykład Rocío Molina czy Israel Galván.

²⁷ D. Valtueña, *España rarita: performances festivas en tiempos queer (2008–2020)*, niepublikowana praca doktorska, Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures The City University of New York 2022, https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5860&context=gc_etds (dostęp: 15.04.2024), s. 33.

²⁸ Ibidem, s. 187.

w drugiej połowie XIX wieku podział na flamenco męskie i kobiece w dużym stopniu obowiązuje do chwili obecnej, determinując to, jak wyglądają dzisiejsze występy²⁹. López Rodríguez przedstawia historię andaluzyjskiego tańca, koncentrując się na dialektyce między tradycyjnie rozumianymi siłami męskimi i żeńskimi w tańcu hiszpańskim³⁰. Flamenco w formie, którą znamy dzisiaj, powstało pod koniec XIX wieku w tzw. *café cantantes*³¹. To tam wykształcił się podział na taniec męski i kobiecy. Ten pierwszy skupiony jest na pracy ciała od pasa w dół (*de cintura para abajo*), przede wszystkim na efektywnym stopie (*zapateado*). Drugi natomiast, w założeniu bardziej ekspresyjny, wykorzystuje ciało od pasa w górę (*de cintura para arriba*), używając klatki piersiowej, pracy ramion (*braceo*), ruchu nadgarstków i dłoni (*flore-ro*) oraz głowy³². Binarny podział mocno wpływa na ruch i ekspresję poszczególnych części ciała zarówno u kobiet, jak i u mężczyzn³³.

Niemal każdy tancerz rozpoczynający swoją ścieżkę flamenco jest uczony tradycyjnego ruchu i to jego znajomość świadczy o odpowiednich zasobach symbolicznego kapitału flamenco. W tym kontekście warto przywołać propozycję współczesnego flamencologa Francisca Aix Gracii, który podobnie jak Klimczyk i Cruces Roldán czerpie z myśli Pierre’a Bourdieu, pisząc o tym, że w tzw. polu flamenco walczą ze sobą dwa podejścia: otwartość i tradycjonalizm. Nurt otwartości (*aperturismo*) dąży do innowacji w podejściu do kategorii, takich jak płeć i etniczność. Tradycjonalizm łączony jest z koncepcją, według której flamenco nie da się po prostu nauczyć, trzeba „mieć je we krwi”³⁴. W tradycyjnym tańcu płeć jako konstrukcja kulturowa tworzy pewne oczekiwania ruchowe, różne dla tancerki (*bailaora*) i tancerza (*bailaor*). Podział na taniec męski i kobiecy jest powtarzany zarówno w pedagogice flamenco, jak i w produkcji artystycznej. Występy flamenco są także oceniane w kontekście ról

²⁹ D. Valtueña, *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808–2018)* by Fernando López Rodríguez. Review, „Dance Research Journal” 2020, nr 3 (52), s. 122.

³⁰ López Rodríguez śledzi ewolucję tańca flamenco od jego początków w kabaretowych kawiarniach (*café cantantes*) poprzez jego utowarowienie w *tablaos* – scenach flamenco, powstałych w latach 50. XX wieku – aż do drugiej dekady XXI wieku. Za: F. López Rodríguez, *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808–2018)*, Editorial Egales, Barcelona–Madrid 2021, s. 34–42. Por. D. Valtueña, *Historia queer...*, op. cit., s. 122.

³¹ *Cafés cantantes* to typ lokali popularnych w Hiszpanii na przełomie XIX i XX wieku, „inspirowany francuskimi *café chantantes*, oferujący swym gościom różnorodny repertuar *varietés*, między innymi popisy śpiewaków, tancerzy i muzyków flamenco”. Za: E. Dowgiało, *O flamenco...*, op. cit., s. 327.

³² F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 55.

³³ C. Cruces Roldán, „*De cintura para arriba*”. *Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla, 17–19 października 2002*, „Comunicaciones” 2003, nr 1, https://www.academia.edu/7011384/_DE_CINTURA_PARA_ARRIBA_HIPERCORPOREIDAD_Y_SEXUACION_EN_EL_FLAMENCO (dostęp: 30.12.2023).

³⁴ F. Aix Gracia, *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Fundación SGAE, Madrid 2014, s. 427–428.

płciowych³⁵. Kobieta musi się posługiwać miękkim, delikatnym, pełnym ekspresji ruchem, natomiast *bailaor* powinien unikać wyraźnie subtelnych gestów³⁶. Cruces-Roldán proponuje metaforyczne ujęcie ciała kobiecego w kontekście „miękkości mięsa” (*la blandura de las carnes*), w przeciwieństwie do sztywności kości u mężczyzn (*rigidez de los huesos*)³⁷. Badaczka mówi o hipercielesności (*hipercorporeidad*) jako kategorii determinującej kobiecą aktywność w tańcu. Owa hipercielesność zasada się na żeńskiej seksualności i definiuje elementy cielesności i ruchu, które pozwalają kobietom być włączonymi do świata flamenco bądź nie³⁸. Dla kobiecego tańca szczególnie istotne są: krzywizny, miękkość, dekoracyjność. Taniec męski natomiast to: wertykalność, siła, precyzja i oszczędność ruchu³⁹. Antropolożka odwołuje się również do opozycji między tym, co emocjonalne, a tym, co racjonalne, łącząc ten podział z atrybutami płci. Męska racjonalność jest mierzona przez kontrolę, obiektywność, dominację, natomiast kobiece emocje przez ciało będące przedmiotem – instrumentem słabym i podporządkowanym. W związku z hipercielesnością i nadmiernym wyeksponowaniem przez taniec ciało kobiety traktowane jest jako zmysłowy obiekt oddany spojrzeniu heteroseksualnego widza – mężczyzny⁴⁰. W tym kontekście López Rodríguez podkreśla rolę niedopowiedzenia w kobiecym tańcu. Prowokacyjne spojrzenie, uśmiech, użycie spódnicy i innych akcesoriów, takich jak: wachlarz, spódnica z trenem (*bata de cola*), kapelusz – wszystkie te elementy czynią z kobiety przedmiot podporządkowany męskiemu spojrzeniu⁴¹. Ostatecznie López Rodríguez podsumowuje: hipokorporalność mężczyzny i hiperkorporalność kobiety to awers i rewers tego samego zjawiska⁴². To *hexis* w tańcu flamenco. Tak jak kobieta – również mężczyzna musi precyzyjnie wpisać się w bardzo określony model męskości, by heteroseksualny widz mógł identyfikować się z nimi na scenie⁴³.

Obecność praktyk queer w historii tańca flamenco

Jeśli tak się nie dzieje, wkraczamy w sferę (s)queerowanego flamenco. Zdaniem Lópeza Rodrígueza pewne elementy queerowości były obecne w tańcu flamenco już od czasów *cafés cantantes*⁴⁴. W swojej monografii *Historia queer del flamenco*.

³⁵ F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 58.

³⁶ M. Wieczorek, *Feminine versus Masculine: The Dichotomies of Movement in Spanish Flamenco*, „International Journal of Humanities and Cultural Studies” 2015, nr 2, s. 528.

³⁷ F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 55.

³⁸ C. Cruces Roldán, „*De cintura para arriba*”..., op. cit., s. 1.

³⁹ Ibidem, s. 5.

⁴⁰ F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 121.

⁴¹ Ibidem, s. 56.

⁴² Ibidem, s. 131.

⁴³ F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 131.

⁴⁴ W tym kontekście Fernando López Rodríguez przywołuje, za historykiem tańca flamenco José Luisem Ortizem Nuevo, jako jeden z pierwszych dowodów na ewentualną queerowość flamenco – fragment

Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco autor śledzi queerowe wątki w historii flamenco, dostrzegając ich marginalizację w czasie dyktatury generała Francisca Franco (1939–1975). Wiąże to z tym, że w latach 50. XX wieku flamenco zostało wpisane w ofertę turystyczną Hiszpanii. W wizji flamenco dla turystów nie było miejsca na odstępstwa od normy⁴⁵.

Na przełomie XX i XXI wieku we flamenco głównego nurtu znajdziemy więcej projektów, w których zarówno kobiety, jak i mężczyźni wychodzą poza przypisane im w tańcu role. Starają się oni poszukiwać ruchu wykraczającego daleko poza binarne podziały płciowe oraz manifestować seksualność niewpisującą się w heteronormatywne wzorce. Prowadzą także dialog ze strojami i rekwizytami do tej pory bardzo silnie związanymi z poszczególnymi płciami. Erotyzacja męskiego ciała i praktyki *cross-dressingu*, takie jak używanie kobiecych strojów przez męskich wykonawców czy spodni i męskich rekwizytów przez kobiety, a także wykorzystywanie nienormatywnych ciał i ruchów zyskały swoje miejsce w pokazach flamenco⁴⁶. W tym kontekście warto przywołać twórczość tancerki i choreografki Sary Baras, pojawiającej się w produkcjach Carlosa Saury. Pod koniec XX wieku zaczęła ona tańczyć *farruce* – formę będącą od lat 60. minionego stulecia ucieleśnieniem stereotypowej męskości. W *farruce* intensywny i bardzo pokazowy step łączy się z licznymi piruetami i prostymi liniami ciała. Baras założyła do tańca męski strój, co zdaniem Lópeza Rodrígueza pozwala jej taniec wpisać w praktyki *cross-dressingu*. Po niej wiele innych artystek w stroju męskim zaczęło tańczyć omawianą formę, łamiąc zasady *decorum* flamenco⁴⁷. Obecnie nikogo nie dziwi widok tancerki w spodniach wykonującej ten przypisany mężczyźnie taniec. Natomiast w roku 1996 również występujący u Saury tancerz i choreograf Joaquín Cortés jako jeden z pierwszych wykorzystał spódnicę z trenem (*bata de cola*) w swoim przedstawieniu *Pasión gitana*⁴⁸.

z dziennika *Alabardero* z 13.12.1884 r., gdzie mowa jest o występie flamenco, podczas którego można było zobaczyć „tańce Cyganów i mężczyzn o wątpliwej płci” (*los bailes de los gitanos i hombres de dudoso sexo*). Za: F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 42; por. J.L. Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*, El Carro de la Nieve, Sevilla 1990, s. 425.

⁴⁵ Objętość tego tekstu nie pozwala na dłuższe omówienie historii queerowego flamenco. Zainteresowanych odsyłam do monografii Fernanda Lópeza Rodrígueza: *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, Egales Editorial, Madrid 2016; i *Historia queer...*, op. cit.

⁴⁶ D. Valtueña, *Historia queer...*, op. cit., s. 122.

⁴⁷ Są to m.in.: Mercedes Ruíz, María Pagés, Concha Jareño czy Inmaculada Ortega, za: F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit. s. 190–192.

⁴⁸ F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 192.

Praktyki queer we współczesnym tańcu flamenco: Manuel Liñan i *Flamenco Queer*

W 2014 roku, podczas Festiwalu Flamenco w Jerez de la Frontera, Manuel Liñan tańczący gościnnie w przedstawieniu *Los invitados* uznanej artystki Belén Mai wykonał formę *caracoles* w *bata de cola*, używając przy tym kolejnego przypisanego do kobiecego repertuaru rekwizytu – chusty (*mantón*). Następnie powtórzy tę choreografię w swoim przedstawieniu *Nómada* w tym samym roku⁴⁹. Wydarzenie wywołało tak wielki szum medialny, że rok później plakat z jego postacią w sukni z trenem reklamował kolejną edycję festiwalu⁵⁰. Artysta jeszcze raz, w 2016 roku, wrócił do sukni z trenem w realizacji *Reversible*⁵¹. W lutym 2019 roku Liñan przedstawił najnowsze dzieło *¡Viva!*, po premierze którego został okrzyknięty queerowym tancerzem flamenco (*bailaor queer*)⁵². W przedstawieniu wraz z nim występowało siedmiu tancerzy. Wszyscy wcielali się w role kobiet, a całość przedstawienia oparta była na ich *cross-dressingu*. „Moi tancerze i ja tańczymy samych siebie” – mówi w jednym z wywiadów Liñan na temat tej współpracy⁵³. Warto zauważyć, że Manuel Liñan to jeden z najbardziej wybijających się tancerzy na dzisiejszej scenie flamenco, a jego biografia od początku zawiera w sobie walkę o swobodną autoekspresję. Ojciec Liñana – toreador tradycjonalista o konserwatywnych poglądach – widział dla niego tylko jedną ścieżkę kariery: bycie toreadorem. Jednakże syn już w dzieciństwie zamykał się w pokoju, by przebierać się w suknie swojej matki i eksperymentować z makijażem⁵⁴. Artysta w rozmowie z badaczką Patricią Larą Folch opowiada, że przez całe życie w trakcie nauki flamenco doświadczał „korekcyjnej przemocy ze względu na płeć” (*la violencia de género correctiva*). Niejednokrotnie spotykał nauczycieli, którzy wymagali od niego, by tańczył „po męsku”, a jeśli tego nie robił, wyśmiewali go. Folch przypomina klasyczne zdanie, które bardzo często wypowiadają nauczycielki tańca do swoich uczennic: „ruszajcie dłońmi / nadgarstkami jak gołębicę”. Liñan w takich sytuacjach słyszał, że nie może poruszać dłońmi jak gołębicę ani tańczyć w sukni z trenem (*bata de cola*): „Uważaj na ruchy bioder i rąk, Manuelu, są zbyt zniewieściałe” – słyszał często⁵⁵. Obecnie artysta rozlicza się z opresyjną przeszłością. W przedstawieniu *¡Viva!* używa rekwizytów ściśle związanych z tańcem kobiecym: podkreślających kształt ciała sukni bogatych w falbany, *batas de cola*

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 193.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Co ciekawe, sam wspomina w wywiadzie udzielonym Patricii Folch, że musiał się dowiedzieć, czym właściwie jest queer, za: P.L. Folch, *Flamenco Meets Queer Theory: Imaginando anacronismos junto a Manuel Liñan*, <https://a-desk.org/magazine/flamenco-meets-queer-theory/> (dostęp: 27.12.2023).

⁵³ Za: <https://www.nytimes.com/2020/03/17/arts/dance/queer-flamenco-viva-manuel-linan.html> (dostęp: 4.01.2024).

⁵⁴ Za: ibidem.

⁵⁵ P.L. Folch, *Flamenco Meets Queer Theory...*, op. cit.

i chust. Stosuje również mocne makijaże, biżuterię i stworzone do przedstawienia damskie peruki oraz kobiece buty do tańca, zaprojektowane tak, by idealnie pasowały na męską stopę⁵⁶. Patricia Lara Folch zastanawia się, na ile można rozpatrywać działania grenadyjskiego artysty jako praktykę drag, konkludując, że Liñan się w nią wpisuje⁵⁷. Przy tej okazji warto na chwilę dłużej zatrzymać się przy *bata de cola*, rekwizycie, od którego rozpoczęło się queerowanie flamenco przez Liñana. *Bata de cola* stało się typowym elementem stroju tancerki flamenco na przełomie XIX i XX wieku, niosąc za sobą skojarzenia z uwodzeniem i podtekstem erotycznym⁵⁸. W Hiszpanii czasów dyktatury Franco role społeczne powiązane z rolami płciowymi były niezwykle mocno zarysowane. *Batas de cola* stanowiły atrybut kobiecości, który powinien być przez tancerki w pełni kontrolowany⁵⁹. Według badacza Ryana Rockmore'a obecnie znaczenie sukni/spódnicy z trenem ewoluowało do bycia eksperymentalnym portalem męskości. *Bata de cola* staje się narzędziem kontestacji i negocjowania znaczeń. Może być również akcesorium służącym destabilizacji wzorców i oczekiwań wobec męskości we flamenco⁶⁰. Tak też się dzieje w praktyce wykonawczej Manuela Liñana, który redefiniując wzorce kobiecości i męskości, sam zauważa, że jego spektakle stają się częścią queerowej pamięci i początkiem zmiany w tradycyjnym flamenco⁶¹. Prace Liñana są manifestacją zmiany kulturowej, która nastąpiła w Hiszpanii na przestrzeni ostatnich lat⁶².

Manifestacją owej zmiany w wymiarze popkulturowym *sensu stricto* jest zainicjowany w 2019 roku projekt *Flamenco Queer* – tancerza Rubena Herasa i londyńskiego gitarzysty Jero Féreca. Nawiązując do występów drag i flamenco, które odbywały się na początku XX wieku w dzielnicach Barcelony, Raval i Poble-Sec⁶³, artyści postanowili (s)queerować tradycyjną estetykę występów w *tablaos*, tworząc platformę dla dialogu flamenco z różnymi formami queerowości⁶⁴. Do swojego projektu zapraszają artystów reprezentujących różne tożsamości i style taneczne (takie jak na przykład *vouging*). Według samych autorów pomysłu „*Flamenco Queer* proponuje dynamiczny i estetycznie unikatowy pokaz, zawsze poszukując interseksjonalnej reprezentacji wśród artystów. Wszystko to, by uwidocznic obecność i wkład

⁵⁶ O tym wszystkim opowiada w dokumencie *Flamenco Queer* z 2021 roku w reżyserii Fredericka Bernasa i Any González, traktującym o przygotowaniach do premiery przedstawienia *¡Viva!*

⁵⁷ P.L. Folch, *Flamenco Meets Queer Theory...*, op. cit.

⁵⁸ R. Rockmore, *Queering the Tale of the Skirt: The Masculine Presence, Archival Histories, and Queer Future of the Bata de Cola* [w:] K.M. Goldberg, A. Pizà Prohens (red.), *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2022, s. 105.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ P.L. Folch, *Flamenco Meets Queer Theory...*, op. cit.

⁶² Warto jednak zaznaczyć, że Liñan deklaruje, iż zarówno on, jak i jego tancerze byli obiektami homofobicznych drwin. Byli również oskarżani o to, że przynoszą wstyd flamenco. Za: <https://www.nytimes.com/2020/03/17/arts/dance/queer-flamenco-viva-manuel-linan.html> (dostęp: 4.01.2024).

⁶³ <https://www.wmc.org.uk/en/whats-on/2023/flamenco-queer> (dostęp: 19.01.2024).

⁶⁴ F. López Rodríguez, *Historia queer...*, op. cit., s. 275.

kultury queer w różne aspekty kultury flamenco⁶⁵. Queerując flamenco, twórcy posługują się zarówno cross-dressingiem (zabawą strojem i makijażem), jak i muzyką oraz tekstem. Obaj artyści zrywają z tradycyjnie rozumianą męskością, zakładając stereotypowo kobiece stroje (koronki, falbany, dopasowane suknie, pastelowe kolory i intensywny makijaż). Podczas występów *Flamenco Queer* łączy elementy *drag show* i *performance'u* z tańcem, śpiewem, grą na gitarze. W trakcie pokazów artyści zrywają z jasno zdefiniowanym podziałem płciowym, wciąż mediując między kobiecością a męskością. Performerzy przygotowali album pt. *Travesti*, będący fuzją flamenco i muzyki pop, któremu towarzyszą teledyski operujące queerową estetyką⁶⁶. Aby zrozumieć, na czym polega ich popkulturowy i queerowy zarazem charakter, warto odwołać się do najnowszego teledysku zespołu, do utworu *Báilame vida*, wykonywanego wraz ze śpiewaczką flamenco Aną Brenes⁶⁷. Teledysk jest siedmominutowym (7:38) krótkim metrażem, w którym widz poznaje historię niewpisującego się w binarny podział płciowy tancerza-cross-dressera (mówiącego o sobie per *travesti*), pewnej nocy wyrzuconego z *tablaó*. Bohater wdaje się w krótką dyskusję z grupą, którą obwinia za swoją sytuację, a następnie zaczyna tańczyć na ulicy *farruce*, wspomnianą już wyżej formę będącą ucieleśnieniem tradycyjnie rozumianej męskości. Warto zwrócić uwagę na strój tancerza: skórzane spodnie wycięte z tyłu w taki sposób, by odsłonić pośladki i wewnątrz ud, przezroczysta koszula z czarnej, oprószonej brokatem siatki i krótka skórzana, odsłaniająca brzuch kurtka, na której możemy zauważyć brokatowe zdobienia i napis *Báilame vida*. Jego brwi pomalowane są białym brokatem, a częściowo rozpuszczone kręcone włosy delikatnie spięte do góry. Stylizację artysty dopełniają pomalowane na czarno paznokcie, które eksponuje, wykonując typowo kobiece ruchy dłoni w tańcu. Do tancerza dołącza kilka osób ubranych w podobnej – przywołującej na myśl praktyki BDSM – estetyce, wśród nich śpiewaczka Ana Brenes. W drugiej części teledysku widzimy radośnie podskakujące postaci, co kontrastuje z estetyką utworu i z mocnymi, urywanymi dźwiękami gitary, niezmiennie grającej *farruce*. W piątej minucie nastrój zmienia się ponownie. Główny bohater prezentowany jest w kadrze niczym bohater teledysku do piosenki *Vouge* Madonny. Tańczy w różowym świetle otoczony wieloma parami rąk w satynowych rękawiczkach. Chwilę później następuje zbliżenie na śpiewającą Anę Brenes, otoczoną z każdej strony telefonami komórkowymi. Dalej przenosimy się do przestrzeni, w której przy mocno migającym stroboskopie toczy się zabawa. Sceny stepu flamenco zestawione są z klubową imprezą. Ostatnia minuta teledysku

⁶⁵ Za: <https://tarantosbarcelona.com/en/events/flamenco-queer/> (dostęp: 5.01.2023). O ile nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka hiszpańskiego i angielskiego są mojego autorstwa.

⁶⁶ Wśród nich można wymienić na przykład *Travesti – Flamenco Queer* feat. Pakita Spain, https://www.youtube.com/watch?v=BM5W43fCBEM&ab_channel=FlamencoQueer (dostęp: 19.01.2023); *Flamenco Queer – Azúcar pa' tu cuerpa*, https://www.youtube.com/watch?v=UVe11LMudq4&ab_channel=FlamencoQueer (dostęp: 19.01.2024).

⁶⁷ *Báilame vida – Flamenco Queer*, feat. Ana Brenes, https://www.youtube.com/watch?v=ZOM9ldkOluU&ab_channel=FlamencoQueer (dostęp: 19.01.2024).

znów kieruje nas na ulicę, gdzie śpiewaczka, otoczona grupą osób, wciąż wykonuje *farruce*. Gdyby nie nieoczywiste stroje bohaterów, scena przypominałaby typowe spotkanie flamenco. Teledysk w niezwykle trafny sposób pokazuje, jak twórcy *Flamenco Queer* bawią się konwencjami, nie pozwalając widzowi przyzwyczaić się do żadnej z nich. Estetyka ich dzieł nawiązuje do popowych teledysków, jednocześnie wciąż pozostając w kontakcie z tradycyjnym flamenco, przez co mocno poszerza ekspresyjny horyzont tej sztuki.

I choć omówione przykłady praktyk queerowania flamenco nie wyczerpują tematu, to ukazują, jak zmienia się obecnie ta głęboko zanurzona w lokalności i tradycji forma ekspresji. W polu „uwikłanego w płęć” flamenco nieustannie tradycjonalizm ściera się nowoczesnością, a binarny podział na taniec męski (*de cintura para abajo*) i kobiecy (*de cintura para arriba*) jest wystawiany na estetyczną próbę przez queerowe praktyki artystów, takich jak Manuel Liñan, Ruben Heras i Jero Férec. O ile ten pierwszy artysta zanurzony jest w „konwencjonalnym” flamenco, w ramach którego stara się negocjować swoją kinetyczną tożsamość, o tyle twórcy *Flamenco Queer* idą w swojej narracji o krok dalej. Przez queerowanie flamenco umieszczają je w sferze kultury popularnej, co pozwala na dużo bardziej otwarte czytanie tej andaluzyjskiej, pozornie zamkniętej formy tańca. Według badacza Iana Biddle’a „w samym sercu praktyki flamenco znajduje się strukturalna dwuznaczność, która nie tylko robi miejsce na queerowe odczytanie, ale wręcz na nie nalega”⁶⁸. Wydaje się, że omówione przykłady jasno to pokazują, zrywając z cielesnym i ekspresyjnym *status quo* w tańcu flamenco. Liñan, Heras i Férec przepuszczają flamenco przez butlerowski filtr płci kulturowej. Nie zgadzają się na ciągłe odtwarzanie aktów konstytuujących tradycyjnie rozumianą męskość i kobiecość we flamenco. Rzucają wyzwanie tym kategoriom, wchodząc z nimi w dialog. Ich interpretacja nie jest zamknięta, znajduje się, tak jak chce tego Butler, w ciągłym procesie stawania się. Proces queerowania nie jest zakończony, jest ciągłą grą z konwencją, dzięki której we flamenco jest miejsce na chwilowe queerowe odczytania, ale też na bardziej tradycyjną formułę. Zainteresowany widz ma dzięki temu możliwość poznania całego szerokiego uniwersum uwikłanego w płęć flamenco, które pozwala na jego zróżnicowane interpretacje.

Bibliografia

- Aix Gracia F., *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Fundación SGAE, Madrid 2014.
- Bericat E.A., *Valores tradicionales, modernos y posmodernos en la sociedad andaluza* [w:] E. Moyano Estrada, M. Pérez Yruela (red.), *La sociedad andaluza*, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Córdoba 2002.

⁶⁸ I. Biddle, *Romance Cartographies: Flamenco Articulations of Queer Spaces in Urban Andalusia*, „Radical Musicology” 2019, nr 7, [b.n.s.].

- Biddle I., *Romance Cartographies. Flamenco Articulations of Queer Spaces in Urban Andalusia*, „Radical Musicology” 2019, nr 7, [b.n.s.].
- Bourdieu P., *Szkic teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007 (1972).
- Butler J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York 1993.
- Butler J., *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024.
- Cruces Roldán C., “*De cintura para arriba*”. *Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla, 17 al 19 de octubre de 2002*, „Comunicaciones” 2003, nr 1, https://www.academia.edu/7011384/_DE_CINTURA_PARA_ARRIBA_HIPERCORPOREIDAD_Y_SEXUACI%C3%93N_EN_EL_FLAMENCO (dostęp: 30.12.2023).
- Cruces Roldán C., *El flamenco escénico y la división sexual del trabajo. Estudio estadístico de la Bienal de Flamenco de Sevilla, 2014*, „Revista de Investigación sobre Flamenco la Madrugá” 2015, nr 12, s. 1–33.
- Cruces Roldán C., *Más allá de la música. Antropología y Flamenco*, t. 1: *Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Signatura Ediciones, Sevilla 2002.
- Cruces Roldán C., *Normative Aesthetics and Cultural Constructions in Flamenco Dance. Female and Gitano Bodies as Legitimizers of Tradition*, przeł. K.M. Goldberg [w:] K.M. Goldberg, N.D. Bennahum, M. Heffner Hayes (red.), *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, McFarland & Company, Jefferson 2015, s. 210–224.
- Dewaal Malefyt T., *Gendering the Authentic in Spanish Flamenco* [w:] W. Washabaugh (red.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford, NY 1998, s. 51–62.
- Dowgiało E., *O flamenco polskim piórem... Kulturowe realia i słowne bariery*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej, Wrocław 2018.
- Flamenco post-UNESCO. Acciones, nustrificación y paradojas, entre lo popular y lo comercial*, wystąpienie wygłoszone podczas międzynarodowej konferencji *Canciones de Ida y Vuelta*, Lizbona, 6–7.10.2017, <https://www.facebook.com/InstitutoAndaluzFlamenco/?fref=ts> (dostęp: 7.10.2017).
- Garzón Albarrán M., *Influencia del Flamenco Queer y las Nuevas Identidades Sexo-Género en el Baile Flamenco. Revisión de su Presencia Mediante Jesús Carmona*, „Revista Danzaratte” 2023, nr 16 (31), s. 31–41.
- Hall S., *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 165–195.
- Klimczyk W., *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1, Universitas, Kraków 2015.
- Leszczyńska K., Dziuban A., *Pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem. Pleć (kulturowa) w refleksji teoretycznej socjologii – przegląd koncepcji*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, nr 2 (11), s. 13–34.
- Lloyd M., *Judith Butler: From Norms to Politics*, Polity, Cambridge 2007.
- López Rodríguez F., *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, Egales Editorial, Madrid 2016.
- López Rodríguez F., *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808–2018)*, Editorial Egales, Barcelona–Madrid 2021.

- Martin T., *Transnational Flamenco: Exchange and the Individual in British and Spanish Flamenco Culture*, Palgrave Macmillan, Leeds 2020.
- Ortiz Nuevo J.L., *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*, El Carro de la Nieve, Sevilla 1990.
- Rockmore R., *Dancing the Ideal Masculinity* [w:] K.M. Goldberg, N.D. Bennahum, M. Heffner Hayes (red.), *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, McFarland & Company, Jefferson, NC 2015, s. 210–224.
- Rockmore R., *Queering the Tale of the Skirt: The Masculine Presence, Archival Histories, and Queer Future of the Bata de Cola* [w:] K.M. Goldberg, A. Pizà Prohens (red.), *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2022, s. 101–125.
- Romanowska J., *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2023.
- Steingress G., *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Signatura Ediciones, Sevilla 2007.
- Steingress G., *Sobre flamenco y flamencología*, Signatura Ediciones, Sevilla 1998.
- Steingress G., *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, Almuzara, Córdoba 2006.
- Valtueña D., *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808–2018) by Fernando López Rodríguez. Review*, „Dance Research Journal” 2020, nr 3 (52), s. 121–123.
- Valtueña D., *España rarita: performances festivas en tiempos queer (2008–2020)*, niepublikowana praca doktorska, Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures The City University of New York 2022, https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5860&context=gc_etds (dostęp: 15.04.2024).
- Washabaugh W., *Fashioning Masculinity in Flamenco Dance* [w:] idem (red.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford, NY 1998, s. 39–50.
- Wieczorek M., *Feminine versus Masculine: The Dichotomies of Movement in Spanish Flamenco*, „International Journal of Humanities and Cultural Studies” 2015, nr 2, s. 527–535.
- Wieczorek M., *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

Netografia

- Folch P.L., *Flamenco Meets Queer Theory: Imaginando anacronismos junto a Manuel Liñán*, <https://a-desk.org/magazine/flamenco-meets-queer-theory/> (dostęp: 27.12.2024).
- <https://tarantosbarcelona.com/en/events/flamenco-queer/> (dostęp: 5.01.2024).
- <https://www.facebook.com/groups/activismolgbtmsmx/posts/2811965895762174/> (dostęp: 7.01.2024).
- <https://www.wmc.org.uk/en/whats-on/2023/flamenco-queer> (dostęp: 19.01.2024).
- <https://www.nytimes.com/2020/03/17/arts/dance/queer-flamenco-viva-manuel-linan.html> (dostęp: 4.01.2024).
- <https://www.theguardian.com/stage/2022/jun/22/compania-manuel-linan-viva-review-unbridled-all-male-flamenco> (dostęp: 4.01.2024).

Filmy

Flamenco Queer, reż. F. Bernas, A. González, 2021.

Teledyski

Azúcar pa' tu cuerpa, https://www.youtube.com/watch?v=UVel1LMudq4&ab_channel=FlamencoQueer (dostęp: 19.01.2024).

Báilame vida – Flamenco Queer, feat. Ana Brenes, https://www.youtube.com/watch?v=ZOM9ldkOluU&ab_channel=FlamencoQueer (dostęp: 19.01.2024).

Travestí – Flamenco Queer, feat. Pakita Spain, https://www.youtube.com/watch?v=BM-5W43fCBEM&ab_channel=FlamencoQueer (dostęp: 19.01.2024).