SUZANNE LACY

Asociaciones inevitables

Inevitable Associations

Tres son, al menos, los denominadores comunes en la larga trayectoria artística de Suzanne Lacy (Wasco, Estados Unidos, 1945): la creación de redes, la participación del público o de determinados colectivos y la colaboración con otros artistas y agentes sociales y culturales. Estamos hablando, por tanto, de un arte colaborativo y participativo que fomenta la producción de redes desde principios de los años 70 del siglo XX hasta la actualidad, anticipándose o, al menos, sentando algunas bases a la sociedad intercontectada en la que nos situamos en el siglo XXI. Estos son algunos de los motivos por los que el inicio de la exposición es una obra como *Construcción de la red* (1973).

Además, tres son los temas principales que destacan en esta muestra retrospectiva. En primer lugar, la violencia sexual contra las mujeres que podemos ver en *Tres semanas de mayo* (1977), *De luto y con rabia* (1977) y *De tu puño y letra* (2014). Por otro lado, el feminismo transformador y su memoria lo encontramos en *Cena internacional* (1979), *Cena en casa de Jane* (1993) y *El archivo de performances* (2007). Por último, varios proyectos centrados en las mujeres mayores: *Asociaciones inevitables* (1976), *La mujer sin techo* (1977) y *Susurro, las olas, el viento* (1983).

Pero, más allá de estos temas, otra característica en la trayectoria de la artista es trabajar mediante la investigación que se materializa en grandes *performances* que involucran a un número importante de personas, como por ejemplo *Notas sobre el cáncer* (1991). Además, otro conjunto de piezas subvierten el sistema del arte: la exhibición en *Exposiciones individuales de mujeres* (1975), el fetichismo de la obra de arte en *Viajes con Mona* (1977) y otras posibilidades del museo en *La piel de la memoria* (1991).

Suzanne Lacy es, sin duda, una artista norteamericana que presta una mirada crítica a su entorno, lo que se puede comprobar en dos obras sobre Estados Unidos y la clase trabajadora: *Arreglos* (1994) y *Lecciones de papá* (2019) en la que explora su ascendencia de clase obrera en California. Como en un bucle, al final de la muestra volvemos al origen de una larga y fructífera trayectoria.

There are at least three common denominators in Suzanne Lacys (Wasco, United States, 1945) long artistic career: the weaving of networks, works participated by the audience or by specific collectives, and the collaboration with other artists and social and cultural agents. We are, therefore, dealing with a collaborative and participatory form of art, which has nurtured the production of networks from the decade of the 1970s of the 20th Century to the present, anticipating or, at least, laying the groundwork for the interconnected society we find ourselves in in the 21st Century. These are some of the reasons why this exhibition starts off with a work like *Net Construction* (1973).

There are also three notable main themes in this retrospective. In the first place, the theme of sexual violence against women, which we can witness in *Three Weeks in May* (1977), *In Mourning and in Rage* (1977), and *De tu puño y letra* (2014). On the other hand, we can find the theme of transformative feminism and its memory in *International Dinner Party* (1979), *Dinner at Janes* (1993), and *The Performing Archive* (2007). Finally, there are a number of projects focused on elderly women: *Inevitable Associations* (1976), *Bag Lady* (1977), and *Whisper, the Waves, the Wind* (1983).

But beyond these themes, another characteristic trait in the artists career is research-based work which is materialized in large-scale performances that involve a significant number of people, as is the case in *Cancer Notes* (1991). Furthermore, another series of works subvert the art system: exhibitions in *One Woman Shows* (1975), the fetishism of the work of art in *Travels with Mona* (1977), and other potential museums in *Skin of Memory* (1991).

Suzanne Lacy is undoubtedly an American artist who takes a critical outlook of her environment, as we can see in two works on the subject of the United States and the laboring class: *Alterations* (1994) and *Dad Lessons* (2019), where she explores her Californian working class origins. As in a loop, at the end of the show we go back to the beginning of a long and fruitful career.

Net Construction, 1973
Construcción de la red

Las primeras *performances* de Lacy tenían a menudo un aspecto participativo que la conectaba con otros intérpretes o con el público. En *Construcción de la red*, representada en la Universidad de California en Santa Bárbara, exploraba lo que nos vincula como criaturas biológicas y analizaba cómo estamos, en cierto sentido, "atrapados" en nuestra propia carne. En la pieza, amarraba riñones de ternera a lo largo de una red hecha a mano y, con la ayuda de una aguja gigante, cosía los riñones y ataba a algunos miembros del público con trozos de cordel. Se quitaba la ropa, sujetaba los extremos de las cuerdas a varias partes de su cuerpo e iniciaba una serie lenta de movimientos. Lacy, unida al público por medio de la red y las cuerdas, influía en los movimientos de los espectadores y, a la vez, era manipulada por ellos.

Lacy's early performances often had a participatory aspect, connecting her with other performers or the audience. In *Net Construction*, staged at the University of California, Santa Barbara, she explored what links us as biological creatures and how we are in a sense "trapped" in our flesh. She removed her clothes, tied the ends of the strings to various parts of her own body, and began a slow series of movements. Bound to the audience through this configuration of strings and net, Lacy both influenced and was manipulated by their movements.

One Woman Shows, 1975
Exposiciones individuales de mujeres

Esta instalación desarrollada a lo largo de un mes en Grandview Gallery, una galería cooperativa de mujeres del Woman's Building de Los Ángeles*, era una alusión irónica a las exposiciones individuales. Daba una "estructura de *performance*" (con más énfasis en la construcción —el lugar, la hora, los participantes, la actividad— que en la calidad de la presentación) a actos femeninos de autodenominación y era, además, un retrato de una comunidad.

Un mes antes de la instalación, se había creado una "comunidad" temporal de intérpretes desarrollada mediante un sistema parecido al boca a boca o a una carta en cadena. Lacy eligió a tres mujeres ante las que realizaría la *performance*; cada una de ellas seleccionó a otras tres, que, a su vez, eligieron a otras tres, etc. Cada mujer participaba como público escogido en una *performance* y, después, como intérprete ante el público elegido por ella. El tema de las *performances* era un "acto de autodenominación" que dejaba un rastro visible en las paredes de Grandview Gallery al ejecutarse.

La inauguración de la instalación fue una *performance* con las mujeres que ya se habían incorporado al proceso. El público observaba desde un espacio acordonado situado al fondo de la galería. Las participantes se sentaban frente a Lacy cuando ésta daba comienzo a la primera pieza, en la que se autodenominaba, sucesivamente, "mujer violada" —mientras leía denuncias de violaciones de aquel día obtenidas en el Departamento de Policía de Los Ángeles—, "mujer puta" —que se extraía sangre del brazo, la inyectaba en un pomelo y golpeaba la pared con el pomelo y con el cuerpo cubierto de sangre— y mujer que "ama a las mujeres", momento en el que invitaba a las tres mujeres siguientes a realizar su *performance*.

Esas tres mujeres se desplazaban a diferentes puntos de la galería acompañadas por los espectadores a los que habían invitado e iniciaban simultáneamente sus respectivas actuaciones. A partir de un único momento dramático, la actividad se ramificaba en tres acciones que daban lugar a nueve, y así sucesivamente. La desaparición de los límites entre las distintas obras intensificaba la sensación de que había toda una comunidad en acción.

La *performance* continuó a lo largo de todo el mes, durante el que cada intérprete entraba en la galería a la hora elegida por ella, hacía su *performance* ante el público que había seleccionado y dejaba su rastro en la pared de la sala.

This month long installation in Grandview Gallery, a woman's cooperative gallery in the Los Angeles Woman's Building*, was an ironic reference to a one-person show. It was a "performance structure" (emphasis on construction—place, time, participants, activity—rather than on presentation quality) for women's acts of self-naming and a portrait of a community. One month before the installation, a temporary "community" of performers was developed by word of mouth, chain letter fashion. Lacy chose three women for whom she would perform. They each chose three, who each chose three, etc. Each performer would participate as both chosen audience for one performance, and as performer for her own chosen audience. The subject of performances would be an "act of self-naming" that would leave a trace on the walls of Grandview Gallery when finally performed.

The opening of the installation was a performance with those women brought into the process so far. An audience watched from a roped-off space at the rear of the gallery. The participants sat facing Lacy as she began the first piece, naming herself as the woman who is raped—reading rape reports from that day, gathered from the Los Angeles Police Department; the woman who is a whore—taking blood out of her arm, injecting it into a grapefruit, and slamming her paint soaked body and the grapefruit against the wall, and the woman who loves women—inviting the next three women to perform.

These three moved to different places in the gallery, bringing with them their own invited audience, and simultaneously began performing. From one dramatic moment the activity mushroomed into three actions, and then nine, and so on. The loss of boundaries between individual works intensified the sense that an overall community was in action.

The performance continued throughout the month, with each performer entering the gallery at a time of her own choosing, doing her performance before her own selected audience, and leaving traces on the gallery wall.

* El Edificio de la Mujer era un centro de arte y educación sin ánimo de lucro

* The Woman's Building was a non-profit arts and education center.

Inevitable Associations, 1976
Asociaciones inevitables

Esta *performance*, la primera de una serie que exploraba el proceso de envejecimiento de la mujer, se desarrolló a lo largo de dos días en el vestíbulo del hotel Biltmore, en el que en aquel momento se estaba llevando a cabo una reforma que en los medios se comparaba con los *liftings* y otras ideas asociadas al género y a la edad. Coincidiendo con la llegada de los miembros de la American Theater Association para registrarse en su congreso anual, la *performance* se montó en el vestíbulo del hotel con la intención de que recordara a tres estands de exposiciones o venta. En el primero, una joven elegantemente vestida repartía artículos periodísticos en los que se comparaba al edificio del hotel con una viuda rica entrada en años. En el segundo, la ayudante de un cirujano proporcionaba información sobre el antes y el después de la cirugía plástica. En el último estand, un maquillador artístico de Hollywood trabajaba en el cuerpo de Lacy, que iba envejeciendo con la ayuda de prótesis a medida que avanzaba la tarde. Una larga fila de sillas rojas colocadas frente a ella en el vestíbulo se iba llenando lenta y sigilosamente de ancianas vestidas de negro. Una vez completado el maquillaje de Lacy, las diez ancianas sentadas rodeaban a la artista, sacaban ropa negra de sus bolsos y la vestían con ternura. Ya completada la transformación, Lacy y las mujeres posaban juntas en el retablo de sillas rojas antes de dispersarse entre la multitud.

Al día siguiente, el público de la nueva sesión de *Asociaciones inevitables* se sentaba en tres círculos, cada uno de ellos con una silla roja para una de las ancianas de la *performance* del día anterior. Se proyectaban diapositivas como introducción a la velada: *Parte I, lo que se ve desde fuera* era la perspectiva de Lacy sobre el proceso de envejecimiento. *Parte II, lo que se experimenta* comenzaba con cada una de las tres ancianas hablando sobre su vida con más de 60 años.

Performance comisariada por David Antin, Frantisek Deak y Allan Kaprow en el marco del congreso de la American Theater Association celebrado en el hotel Biltmore de Los Ángeles.

The first of a series of performances exploring aging women, this was a two-day performance staged in the lobby of the Biltmore Hotel, then undergoing renovation that was compared in the media with face-lifts and other gender/age associations. As American Theater Association members were registering for an annual conference, the performance was set up in the hotel lobby to look like three demonstration booths. In the first booth, a smartly clad young woman passed out news articles comparing the building to an aging dowager. In the second, a surgeon's assistant provided before and after information on plastic surgery. In the final booth, Lacy was worked on by a Hollywood make up artist, becoming aged with prosthetics as the afternoon progressed. A long line of red chairs in the lobby opposite Lacy was slowly and stealthily filled by old women dressed in black. When her make-up was finished, the ten seated older women surrounded Lacy, pulled black clothes from their purses and tenderly dressed her. The transformation completed, Lacy and the women posed together in the tableau of red chairs before dispersing into the crowd.

The following day, an audience for the next act of *Inevitable Associations* was seated in three circles— each one with a red chair for an older woman from the previous day's performance. Slides were projected as an introduction to the evening: *Part I, what is seen from the outside*, was Lacy's perspective at that time of aging. *Part II, what is experienced*, began, with each of the three older women talking about their lives after 60.

Performance curated by David Antin, Frantisek Deak and Allan Kaprow as part of the American Theater Association Conference, Biltmore Hotel, Los Angeles.

Bag Lady, 1977
La mujer sin techo

Esta *performance*, una meditación sobre la acumulación, la alienación, las relaciones frustradas y la supervivencia, se inició en Los Ángeles, donde Lacy llenó de basura un carro de la compra que envió al de Young Museum de San Francisco.

En San Francisco, la artista, vestida como una sin techo y cargada con varias bolsas, dormía en la entrada del museo mientras el público pasaba por encima de ella. A continuación, entraba en el museo para realizar su *performance* empujando el carro de la compra. El público asistente la seguía a medida que recorría la exposición parándose una y otra vez para reorganizar sus posesiones.

En una grabación de audio, una anciana contaba anécdotas sobre sus experiencias hurgando en la basura, recogiendo espumillón de los árboles de navidad desechados y llevándose las sobras en los restaurantes. Al final del relato, resultaba evidente que las anécdotas no eran de una mujer sin hogar, sino de la niñez de la propia artista.

La narración grabada deconstruye la creación de la *performance*: la laboriosa clasificación de la basura, su transporte desde Los Ángeles a San Francisco y los esfuerzos realizados durante días para invitar a una vagabunda real a participar. Al fin, una tarde, cuando estaba sentada en un banco del parque, vio a una sin techo a la que había intentado acercarse varias veces. Desde el otro lado del parque, la mujer —aparentemente ajena a su entorno,— comenzó a dar voces sin un destinatario claro. Con una actitud errática que debía de parecer incoherente a quienes la oían, gritaba: "¡Déjanos en paz! No te queremos...". Lacy comprendió que esta desafiante acusación iba dirigida a ella, que había intentado en vano hablar con aquella mujer, y supo que, de hecho, la *performance* era tan solo un autorretrato.

Cityscapes: San Francisco and Los Angeles, en el M. H. de Young Museum of Art Downtown Center, San Francisco.

A meditation on accumulation, alienation, thwarted relationships and survival, this performance began when Lacy collected a shopping cart full of trash in Los Angeles that was then shipped to San Francisco's de Young Museum.

In San Francisco, Lacy, dressed as a bag lady carrying several shopping bags, slept in the doorway of the museum as audience members stepped over her. She entered the museum to perform by pushing a shopping cart. The audience followed her as she meandered through the exhibition stopping repeatedly to rearrange her possessions.

On a soundtrack, an old woman recounted anecdotes about trash digging, collecting tinsel from discarded Christmas trees, and packaging leftovers from restaurants. At the end of the narrative it becomes clear that the anecdotes are not those of a bag lady but of the artist's own childhood.

The tape-recorded narration deconstructs the making of the performance: laboriously sorting trash; transporting it from Los Angeles to San Francisco; and trying for days to invite an actual bag lady to participate. Finally one afternoon as she sat on a park bench, Lacy saw a bag lady she had tried to approach a few times. From across the park the woman—seemingly oblivious to her surroundings—began screaming, apparently to no one. In a rambling manner that must have seemed incoherent to others, the woman yelled, "You leave us alone! We don't want you..." Lacy understood this defiant accusation was directed at her, since she had futilely attempted to engage this woman, and that the performance was in fact only a self-portrait.

Cityscapes: San Francisco and Los Angeles, at the M.H. de Young Museum of Art Downtown Center, San Francisco.

SUZANNE LACY y ARLENE RAVEN

Travels with Mona, 1977-1978
Viajes con Mona

En esta *performance*, Lacy exploraba los grandes monumentos de Europa y Latinoamérica mientras pintaba, en varias localizaciones sucesivas, una reproducción de la *Mona Lisa* (ca. 1503-19) de Leonardo da Vinci a partir de una plantilla con números. En cada uno de los 12 lugares elegidos, siempre ante una famosa atracción turística, Lacy fingía ser durante varias horas una aplicada pintora que completaba su obra ayudada por la plantilla numérica mientras estudiaba la fama. En cada emplazamiento, un colega —un artista o un crítico, incluidas las artistas Iole de Freitas y Ulrike Rosenbach— la fotografiaba. La obra refleja las inquietudes de los artistas de *performances* de la época, dedicados entonces a formular esta nueva disciplina a la que se comparaba a menudo desfavorablemente con la pintura.

Posteriormente se representó por medio de fotografías, reproducidas como una serie desplegable de postales de viaje, con un texto de Arlene Raven. La irónica crónica de Raven plantea preguntas sobre la noción de las grandes obras del arte y la cultura creadas por hombres y reflexiona con humor sobre las situaciones de las mujeres artistas: “Cavilando junto a la ventana del tren, mientras algunos paisajes desconocidos e importantes monumentos artísticos quedan rápidamente atrás, Mona también contempla su propia imagen. Es un icono universal de las mujeres: misteriosa, reservada, silenciosa. Representa la tradición artística europea en la cima de sus aspiraciones. Una artista dedicada a la *performance* habla, pero no suele pintar lienzos. En este viaje, una *performance* sobre el turismo, la imitación, el arte, los artistas, los objetos artísticos, las mujeres y la cultura, busca las promesas del arte que hace tanto le fueron susurradas a Mona (¿será esa la razón por la que sonríe?): visibilidad, reconocimiento, fortuna e incluso inmortalidad. En estas circunstancias, siempre es mejor contar con la compañía de un Cuadro Famoso de un Gran Artista”.

In this performance Lacy explored the great monuments of Europe and Latin America while painting, in consecutive locales, a paint-by-number reproduction of Leonardo da Vinci’s *Mona Lisa* (ca. 1503-19). In each of the12 sites, Lacy posed for hours in front of a famous tourist attraction as a studious painter completing her scripted work while studying fame. At every location a colleague—an artist or critic, including the artists Iole de Freitas and Ulrike Rosenbach—photographed her. The work represents the concerns of performance artists of the era as they attempted to formulate this new discipline, one often compared, unfavorably, with painting. It was later represented as photographs, reproduced as a travelogue foldout postcard, with text by Arlene Raven. Raven’s ironic commentary raises questions about the notion of great works of art and culture produced by men and reflects with humor on the situations of women artists: “Musing at her train window, as unfamiliar landscapes and major monuments of art rush by, Mona also contemplates her own image. She is a universal hallmark of Women—mysterious, self-enclosed, silent. She is the European artistic tradition at its highest level of aspiration. A performance artist speaks but does not generally paint canvases. In this journey, a performance about tourism, imitation, art, artists, art objects, women and culture, she seeks the promises of art long ago whispered to Mona (is that why she’s smiling?)—visibility, acknowledgement, fortune, even immortality. Under these circumstances, it is best to have a Famous Painting by a Great Artist along.”

Mona por números, 1978
Mona by Number

En esta instalación presentada en el San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), Lacy se sentaba en una cabina de vidrio similar a la que protege a la *Mona Lisa* en el Musée du Louvre de París e iba completando su reproducción de la Mona Lisa coloreándola por números a diario durante dos semanas. Cuestionando la relativa falta de visibilidad de las mujeres artistas a lo largo de la historia, se reposicionaba irónicamente como figura histórica y creadora relevante.

Comisariada por Lynn Hershman y producida por su Floating Museum —una iniciativa gestionada por artistas que se dedicaba a crear *performances* e instalaciones diseñadas para entornos concretos— en una exposición realizada en el San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

In this installation at the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), Lacy sat inside a glass-enclosed booth resembling the Mona Lisa repository at the Musée du Louvre, Paris, completing her Mona Lisa paint-by-number replica daily for two weeks. Questioning the relative lack of visibility of women artists throughout history, she ironically re-positioned herself as relevant maker and historic figure.

Curated by Lynn Hershman and produced by that artist’s Floating Museum, an artist-run initiative for site-specific performances and installations, in an exhibition at the San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

De izquierda a derecha: / From Left to Right:

1. **Basilea, Suiza**
2. **Alpes suizos**
3. **En el tren rumbo a Alemania**
4. **Düsseldorf, Alemania**
5. **Kassel, Alemania**
6. **Florencia, Italia**
7. **París, Francia**
8. **Museo del Louvre**
9. **Londres, Inglaterra**
10. **El Suroeste de Estados Unidos**
11. **La Casa Azul de Frida Kahlo**
12. **Chichén Itzá, México**
13. **Tikal, Guatemala**
14. **Ciudad de Belice, Belice**
15. **El Observatorio Griffith, Los Ángeles**

Three Weeks in May, 1977
Tres semanas de mayo

Tres semanas de mayo **revelaba el alcance de las violaciones denunciadas en Los Ángeles en una *performance* que se desarrolló durante tres semanas en mayo de 1977. Fue la primera de una serie de *performances* de gran escala que Lacy dedicó al tema de la violencia contra las mujeres y es una de sus obras más emblemáticas. En ella se definen estrategias y procesos que se emplearían más adelante en otras series de Lacy y Leslie Labowitz en solitario y de las dos artistas trabajando juntas como *Ariadne*: *una red de arte social*, así como en obras posteriores de Lacy como *De tu puño y letra.***

Three Weeks in May **exposed the extent of reported rapes in Los Angeles during a three-week performance in May, 1977. This was the first of a series of large-scale performances by Lacy on violence against women and is considered a signature piece, defining strategies and processes for the series of works subsequently authored by Lacy (alone), Leslie Labowitz (alone), the two artists working together as *Ariadne*: *A Social Art Network*, and Lacy's later works like *De tu puño y letra.***

Mapas / Maps

Tras la idea preliminar para una *performance* de marcar en la pared de un espacio las denuncias policiales diarias, lo que suponía un tipo de obra procesual común en la época, se llegó a una necesidad política que adoptó una forma concreta de expresión estética.

¿Qué sentido tenía hablar de violación en una galería de arte cuando se podía ser víctima de una violación al volver a casa desde ella? El deseo de lograr una mayor visibilidad llevó a colocar un gran mapa de Los Ángeles en el centro comercial situado bajo el Ayuntamiento. Cada día, Lacy iba a la oficina central del Departamento de Policía de Los Ángeles para recopilar denuncias confidenciales de violaciones del día anterior y señalaba sus ubicaciones en el mapa. Alrededor de cada denuncia real colocaba marcas más suaves que simbolizaban las nueve violaciones adicionales estimadas por cada caso denunciado. Un segundo mapa, instalado junto al primero, que mostraba los espacios de resistencia —organizaciones y actividades de autoayuda para las mujeres agredidas—, anunciaba un programa de tres semanas de actividades sobre prevención de la violencia.

An early idea for a performance—daily police reports stamped on a wall in a gallery, an aspect of process work familiar at the time—gave way to a need, politically, that was translated into an aesthetic form. Why talk about rape in an art gallery when one could be raped on the way home from that space? The demand for relevance led to the placement of a large map of Los Angeles in the public shopping mall below City Hall. Each day Lacy went to the Los Angeles Police Department's central office to obtain confidential rape reports from the previous day, and stamped their locations the map. Each actual report was surrounded by fainter stamp markings symbolizing of the estimated nine additional rapes for every one reported. A second map, installed next to the first and showing sites of resistance—organizations and self-help activities for injured women—revealed a schedule of three weeks of activities on violence prevention.

Eventos / Events

Durante el desarrollo de esta pieza se produjeron más de 30 eventos, cubiertos en su mayor parte por la televisión y la prensa. Hubo rituales en los que Melissa Hoffman, Anne Gauldin y Laurel Klick exorcizaban sus propias violaciones; una acción de guerrilla con Phranc y Judith Loischild en la que se marcaron diversas aceras de la ciudad; una *performance* de Cheri Gaulke y Barbara Smith ante un grupo de mujeres activistas y agentes de la policía que, animados por Lacy, se reunieron para cenar con el fin de aumentar la coordinación y crear un espacio seguro para la conversación personal; rituales privados creados por Laurel Klick, Melissa Hoffman y Anne Gaulden; una demostración de autodefensa realizada en el City Mall; y una serie de cuatro *performances* públicas de Leslie Labowitz.

Con el respaldo del Departamento de Obras Públicas de Los Ángeles y de diversos funcionarios gubernamentales y organizaciones locales de Los Ángeles, California.

Over thirty events were produced during the piece, and television and print media covered many of them. These included rituals by Melissa Hoffman, Anne Gauldin and Laurel Klick exorcising their own violations; a guerrilla event marking sidewalks throughout the city with Phranc and Judith Loischild; a performance by Cheri Gaulke and Barbara Smith for a group of women activists and law enforcement officials who met over dinner, instigated by Lacy to increase coordination and provide a safe space for personal conversation; private rituals by Laurel Klick, Melissa Hoffman, and Anne Gaulden; a self-defense demonstration in the City Mall; and a series of four public performances by Leslie Labowitz.

Supported by the Los Angeles Department of Public Works and various local organizations and government officials, Los Angeles, California.

SUZANNE LACY y LESLIE LABOWITZ

In Mourning and in Rage, 1977
De luto y con rabia

En diciembre de 1977, Los Ángeles esperaba en vilo a que se diera a conocer cada nueva víctima del "estrangulador de la colina" en el informativo de la noche y en la prensa. Pronto fueron diez las mujeres estranguladas y arrojadas a los lados de la carretera, una forma de deshacerse de los cuerpos distintiva de cada uno de estos crímenes. Los medios divulgaron una versión sensacionalista de las vidas de aquellas víctimas y contribuyeron a crear un clima de miedo y superstición. A pesar de la creciente bibliografía dedicada a los aspectos políticos de los delitos contra las mujeres, los artículos se centraban en la aleatoriedad y la inevitabilidad de la violencia, las circunstancias vitales de las víctimas y los rasgos de la personalidad del asesino anónimo.

De luto y con rabia fue una *performance* dirigida a los medios de comunicación en la que se ofrecía una interpretación alternativa del caso que incluía un análisis feminista de la violencia. Diversos participantes del Woman's Building, la Rape Hotline Alliance y el Concejo municipal se sumaron a la comunidad feminista y a las familias de las víctimas para crear un ritual público de rabia y desconsuelo.

Un convoy motorizado de 60 mujeres siguió a un coche fúnebre hasta el Ayuntamiento, donde esperaban los reporteros. Diez mujeres muy altas vestidas de negro, como las plañideras del siglo XIX, bajaron del coche fúnebre. En la escalinata de la entrada del Ayuntamiento, cada una de ellas proclamó una forma diferente de violencia contra las mujeres y la presentó como parte de un entramado de consentimiento social. Tras la intervención de cada una de las diez intérpretes, las mujeres del convoy, que entonces rodeaban la escalinata del Ayuntamiento formando un coro griego, gritaban: "¡En recuerdo de nuestras hermanas, plantamos cara y luchamos!". La décima mujer, vestida de rojo, dio un paso al frente para representar la capacidad de autodefensa. Diversos miembros del Ayuntamiento expresaron su apoyo ante la prensa y la Rape Hotline Alliance se comprometió a poner en marcha clases de autodefensa. La cantautora Holly Near creó "Fight Back" la noche anterior y la cantó a cappela en la plaza del Ayuntamiento. La *performance* llegó a su público gracias a una amplia cobertura en los informativos locales y estatales.

Entre las artistas participantes se contaron Bia Lowe y mujeres del Woman's Building. Fotografías de Maria Karras. Este proyecto formó parte de la serie de obras de *Ariadne*. Los Ángeles, California.

In December 1977, Los Angeles waited in suspense as each new victim of the "Hillside Strangler" was broadcast on the evening news and in print publications. Soon there were ten women, strangled and dumped on the sides of roads, a disposal that characterized each crime. Media sensationalized these victims' lives, contributing to a climate of fear and superstition. In spite of a growing body of literature on the politics of crimes against women, stories focused instead on the randomness and inevitability of the violence, the life circumstances of the women victims, and the personality characteristics of the anonymous murderer. *In Mourning and in Rage* was a media performance offering an alternative interpretation of the case that included a feminist analysis of violence. Participants from the Woman's Building, the Rape Hotline Alliance, and the City Council joined with the feminist community and families of the victims in creating a public ritual of rage as well as grief.

A motorcade of 60 women followed a hearse to City Hall, where news media reporters waited. Ten very tall women robed in black like 19th century mourners climbed from the hearse. At the front steps of City Hall, the performers each announced a different form of violence against women, connecting these as part of a fabric of social consent. After each of the ten performers spoke, the women from the motorcade, now surrounding the City Hall steps and forming a Greek chorus, yelled "In memory of our sisters, we fight back!" The tenth woman, clothed in red, stepped forward to represent the capacity for self-defense. City Council members voiced support to the press and the Rape Hotline Alliance pledged to start self-defense classes. Singer-songwriter Holly Near created "Fight Back" the night before and sang it *a cappella* in the City Plaza. The performance reached its target with extensive coverage on local and statewide news.

Participating artists include Bia Lowe and women from the Woman's Building. Photographs by Maria Karras. This project was part of the *Ariadne* series of works. Los Angeles, California.

SUZANNE LACY y LESLIE LABOWITZ

The Performing Archive: Restricted Access, 2007
Archivo de "performances": Acceso restringido

El proyecto *Archivo de "performances"* comenzó en 2006 en el 18th Street Art Center de Santa Mónica, California, como una instalación que reunía toda la documentación en papel del trabajo de *Ariadne: una red de arte social,* una organización conceptual creada por Lacy y Labowitz en 1978-80 con el fin de impulsar la colaboración entre los/las artistas que protestaban contra la violencia infligida a las mujeres, el gobierno local y los medios de comunicación. Estos archivos incluían notas preparatorias, comunicados de prensa y documentación de las *performances* realizadas por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz entre 1977 y 1982.

Archivo de "performances" fue un proyecto integrado por una sucesión de instalaciones, *performances* y vídeos relacionados con temas importantes para el arte contemporáneo, como el proceso de historificación del arte efímero, la "memoria" institucional y profesional y el valor de la producción artística de las mujeres. Se mostró en diversos lugares, como Los Ángeles, San Francisco y Berlín. Esta es la primera vez que el proyecto se exhibe en España.

En *Acceso restringido*, la primera exposición de *Archivo de "performances"*, Lacy y Labowitz exploraron la forma en la que pasado y presente colisionan, se perciben y reemergen a través de las perspectivas de creadoras jóvenes. Al promover la participación de un número limitado de artistas, en su mayoría nacidas alrededor de la década de 1970, Lacy y Labowitz ponen de manifiesto la naturaleza inquisitiva y abierta del trabajo conceptual desarrollado en Los Ángeles en los 70 por medio de una instalación que combina entrevistas en vídeo y una proyección con los propios archivos. Las artistas invitadas se encontraban con Lacy y Labowitz en el estudio para repasar los archivos y elegían un máximo de diez objetos que les interesaran. La experiencia de la selección se grababa en vídeo y se incluye en la instalación. Este proyecto sirve como recordatorio de la diferencia entre la historia sobre las mujeres y el feminismo recibida a través de la educación y las voces reales de las artistas extraídas de sus archivos.

Artistas participantes: Brienne Arrington, Cara Baldwin, Irina Contreras, Nzuji De Magalhaes, Anoka Faruqee, Zeal Harris, Micol Hebrun, Anna Sew Hoy, Cory Peipon, Haruko Tanaka, Elizabeth Tremante y Ginger Wolfe. El proyecto se representó posteriormente en el Yerba Buena Center for the Arts y en el museo Haus der Kunst.

"The Performing Archive Project" began in 2006 at the 18th Street Art Center in Santa Monica, CA and was an installation of the entire paper documentation of the work of *Ariadne: A Social Art Network* – a conceptual organization framed by Lacy and Labowitz in 1978-80 as a way to further collaboration between artists protesting violence against women, local government, and media. These archives included preparation notes, news releases, and documentation of the performance work of Suzanne Lacy and Leslie Labowitz from 1977 to 1982.

The Performing Archive was an ongoing installation, performance work and video project built around relevant themes in contemporary art, including the process of historification of ephemeral art, institutional and professional "memory," and the value of women's artwork. It was shown in different venues, including Los Angeles, San Francisco and Berlin. This is the first time the project is shown in Spain.

In *Restricted Access,* the first exhibition of *The Performing Archive,* Lacy and Labowitz explored how past and present collide, is considered, and re-emerges through the perspectives of young women artists. Inviting participation from a restricted number of practitioners, most born in or around the decade in question, Lacy and Labowitz demonstrate the open-ended inquiry characteristic of Los Angeles conceptual work of the 70's in an installation with video interviews and projection and the archives themselves. Meeting with Lacy and Labowitz in the studio, the guest artists went through the archives and chose up to ten items that interested them. Their selection experience was captured on video and is included in the installation. This project serves as a reminder of the difference between the received history, from education, on women and feminism, and the actual voices of women artists that can be mined from their archives.

The artist participants: Brienne Arrington, Cara Baldwin, Irina Contreras, Nzuji De Magalhaes, Anoka Faruqee, Zeal Harris, Micol Hebrun, Anna Sew Hoy, Cory Peipon, Haruko Tanaka, Elizabeth Tremante, and Ginger Wolfe. The project was subsequently represented at the Yerba Buena Center for the Arts and the Haus der Kunst.

SUZANNE LACY y LINDA PRUESS

International Dinner Party, 1979
Cena internacional

Este proyecto, un *happening* consistente en una cena celebrada simultáneamente en distintos lugares del mundo, fue creado por Lacy y Pruess para dar a conocer diversas redes de organizaciones de desarrollo personal, feminista y de mujeres de todo el planeta en la víspera de la inauguración de la primera exposición de *The Dinner Party* de Judy Chicago. La *performance* se diseñó como un tributo a Chicago, antigua profesora de Lacy, y aspiraba a llevar la idea de la cena al ámbito internacional animando a mujeres de todo el mundo a participar en un evento simultáneo en honor a mujeres destacadas de sus propias regiones. A causa de las diferencias horarias, la obra se convirtió en una *performance* de 24 horas de duración que quedó documentada en los telegramas enviados al museo por más de 200 grupos. Lacy señaló la ubicación de cada cena con un triángulo rojo invertido en un mapamundi en blanco y negro de más de seis metros de anchura junto al que se exhibían los telegramas. El proyecto, con sus más de 2.000 participantes de todos los rincones del globo, puso de manifiesto las metodologías y el alcance de la organización feminista en una era anterior a Internet.

"El 14 de marzo de 1979, *The Dinner Party* se inauguró en el SFMOMA de la mano de su visionario director Henry Hopkins, probablemente el primer profesional de la escena museística que abrió las puertas al arte feminista, ya que durante el fin de semana inaugural, el centro se llenó de *performances*, ponencias, paneles y debates feministas. Una de las *performances* fue *Cena internacional*, en la que Suzanne colgó en un mapa gigante los telegramas enviados por personas de todo el planeta que celebraron cenas para festejar la inauguración de mi (hoy icónica) obra. Esta iniciativa suya fue un trabajo maravilloso y generoso que empoderó a personas de todo el mundo y que prefiguró las soberbias creaciones que Suzanne ha producido desde entonces" (Judy Chicago, 2018).

Celebrada durante las ceremonias inaugurales de *The Dinner Party* de Judy Chicago, instalada en el San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

This project was a simultaneous worldwide dinner happening created by Lacy and Pruess to publicize networks of personal, feminist and women's development organizations around the globe on the eve of Judy Chicago's first *Dinner Party* exhibition. The performance was designed as a tribute to Chicago, Lacy's former teacher, to extend the concept of the dinner party globally, engaging women around the world in a simultaneous event honoring accomplished women in their own regions. Because of time differences, the work constituted a 24-hour performance and was documented by telegrams sent to the museum by over 200 groups. The location of each dinner was marked by Lacy with a red inverted triangle on a twenty-foot wide black and white map of the world, and the telegrams were displayed next to it. The project with its over 2.000 participants from all parts of the world demonstrated the methodologies and the extent of feminist organizing in a pre-Internet era.

"On March 14, 1979, *The Dinner Party* premiered at SFMOMA, which was headed up by the visionary director Henry Hopkins. He was probably the first museum professional to open the doors to feminist art because on the opening weekend, the institution filled with feminist performances, lectures, panels, and discussions. Among the performances was *International Dinner Party*, which involved a giant map on which Suzanne pinned up telegrams from people all over the planet who held dinner parties in celebration of the opening of my (now iconic) work. Hers was a wonderful, generous work that empowered people from all parts of the world and was a precursor to the marvellous work that Suzanne has been doing since then. (Judy Chicago, 2018)

Held during the opening ceremonies of *The Dinner Party* by Judy Chicago, installed at the San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.

Dinner at Janes, 1993
Cena en casa de Jane

Desde 1889, Hull House y la Hull House Association se convirtieron en el epicentro del Movimiento Settlement* en Estados Unidos con la creación de un centro para fomentar la teoría y la práctica en los ámbitos de la educación, las políticas públicas, la organización de la mano de obra, el arte y otras muchas cuestiones relacionadas con la justicia social. Con frecuencia, durante las cenas en la casa del Movimiento, se redactaban agendas para el cambio. En la segunda parte de *Círculo cerrado*, Lacy amplió esta tradición invitando a 14 activistas internacionales, todas ellas mujeres, a una cena en Hull House.

Lacy desarrolló la primera parte de este proyecto, *Círculo cerrado*, a lo largo de los diez meses previos a la cena. En ese periodo, una coalición de activistas locales seleccionó 100 nombres de mujeres para homenajear a Judy Chicago. Entre estas se incluyeron diez mujeres de la época del Movimiento Settlement relevantes desde el punto de vista histórico y otras 90 contemporáneas de diversos vecindarios. Los 100 nombres se grabaron en placas de bronce y se incrustaron en rocas que se distribuyeron por el Loop del centro de Chicago como monumentos temporales a las mujeres en una ciudad en la que no había obras públicas realizadas por mujeres.

La cena era una oportunidad para que estas mujeres excepcionales participaran en una obra de arte que imaginaba el futuro desde un marco de gran importancia histórica. Entre las invitadas estuvieron Gloria Steinem, Dolores Huerta, Susan Faludi, Nawal El Saadawi, Susan Grode, Myrna Cunningham, Devaki Jain, Chung Hyun Kyung, Wilma Mankiller, Johnnetta Cole y Anita Hill.

Un documental de Michelle Baughan capturó este memorable evento. Entre los artistas participantes se contaron Phylis Geller, Jane Saks y Tom Weinberg. Para la exposición *Culture in Action*, comisariada por Mary Jane Jacobs para Sculpture Chicago, Chicago, Illinois.

Since 1889 the Hull House and the Hull House Association has offered a demonstration of the U.S. Settlement Movemen*, providing a center for theory and practice in education, public policy, labor organizing, art, and a host of other social justice concerns. Agendas for change were often drafted as part of the settlement house's evening meals. For the second part of *Full Circle*, Lacy expanded on this tradition by inviting 14 international women activists to a dinner at the Hull House.

Lacy produced the first part of this project, *Full Circle*, over the 10 months prior to the dinner, which featured the selection of 100 women's names to celebrate Chicago by a coalition of local activists. The women included ten historically important women from the Settlement Movement era and 90 women from current day neighborhoods. All 100 names were engraved on bronze plaques and embedded on boulders which were distributed throughout the Loop in downtown Chicago as temporary monuments to women in a city where there were no public works by women.

The dinner was an opportunity for these notable women to participate in a work of art that actively envisioned the future within the context of a place rich in historical significance. The guest list included Gloria Steinem, Dolores Huerta, Susan Faludi, Nawal El Saadawi, Susan Grode, Myrna Cunningham, Devaki Jain, Chung Hyun Kyung, Wilma Mankiller, Johnnetta Cole, and Anita Hill.

A documentary by Michelle Baughan captured the memorable event. Participating artists included Phylis Geller, Jane Saks and Tom Weinberg. For the exhibition *Culture in Action*, curated by Mary Jane Jacobs for Sculpture Chicago, Chicago, Illinois.

* Fue un movimiento de reforma social que trataba de disminuir la brecha social entre ricos y pobres.

* It was a reformist social movement. Its goal was to bring the rich and the poor of society together in both physical proximity and social interconnectedness.

Whisper, the Waves, the Wind, 1983-1984
Susurro, las olas, el viento

Lacy trabajó con la artista local Sharon Allen y con un grupo de mujeres de más de 65 años del sur de California para crear una serie de acciones políticas y mediáticas que culminaron en una *performance* realizada frente al mar ante mil espectadores. En la playa de La Jolla, en California, 154 mujeres mayores vestidas de blanco bajaron en procesión por unas escaleras empinadas hasta sus asientos situados en dos playas contiguas. Las participantes se sentaron en torno a varias mesas cubiertas con manteles blancos mientras hablaban de sus vidas, sus relaciones, sus esperanzas y sus miedos. Los espectadores las observaban desde el borde de los acantilados mientras una banda sonora creada por Susan Stone repetía para ellos las conversaciones mantenidas en la playa. Posteriormente, se invitó al público a bajar hasta la playa para escuchar más de cerca y para disfrutar del espacio de contemplación activa creado por Lacy y por las mujeres.

La obra convertía la intimidad de las revelaciones personales en un espectáculo público con implicaciones sociales y políticas profundas en el que se exploraba la pérdida de visibilidad cultural, dignidad, respeto y recursos que sufren las mujeres mayores. El escenario elegido proporcionaba un emotivo telón de fondo en el que el movimiento cíclico de las olas sobre la orilla amplificaba las experiencias individuales, pero también universales, sobre la feminidad, el envejecimiento y la mortalidad compartidas en la obra. La estructura de este *tableau vivant* se basaba en el movimiento de teatro populista. Era la primera vez que Lacy usaba este recurso formal que inspiró varias *performances* posteriores y que le permitía interrumpir y cuestionar estereotipos por medio de la representación personal e individual.

Banda sonora de Susan Stone. Fotografías de Edith Kodmur y vídeo de Kathleen Laughlen.
Performance patrocinada por La Jolla Museum y la Universidad de California en San Diego.

Lacy worked with local artist Sharon Allen and a group of Southern California women over the age of 65 to produce a series of policy and media actions that culminated in an oceanfront performance for an audience of 1000. On a beach in La Jolla, California, 154 older women in white processed to their seats down steep stairs onto two contiguous beaches. Participants sat at white cloth-covered tables discussing their lives, their relationships, their hopes and their fears. Audiences watched first from the cliffs, a sound score created by Susan Stone reiterating for them the conversations held on the beach below. Later, the audience was invited to walk down onto the beach for a closer listen and to experience a space of active contemplation that Lacy and the women created.

The work translated the intimacy of personal disclosure into a public spectacle with greater social and political implications, exploring older women's losses of cultural visibility, dignity, respect, and resources. The setting provided a poignant backdrop as the cyclical washing of waves on the shore resonated with the individual yet universal experiences of womanhood, aging, and mortality that were shared. The structure of this tableau vivant was based on the populist theatre movement, the first time Lacy deployed this formal device that inspired several subsequent public performances and provided a way to interrupt and question stereotypes through personal and individual representation.

Soundtrack by Susan Stone. Photographs by Edith Kodmur and video by Kathleen Laughlen.
Performance co-sponsored by the La Jolla Museum and the University of California at San Diego.

De tu puño y letra, Quito, Ecuador, 2014-2015
By Your Own Hand, Quito, Ecuador

La obra contó con la participación, entre otros, de Bruno Louchouarn, Oderay Game, Gabriela Ponce, Timm Kroeger, Paulina León, María Fernanda Cartagena y Mónica Moreira.

En Ecuador se estima que seis de cada diez mujeres son víctimas de la violencia y que solo el 10 % de ellas logran escapar de parejas violentas. Cuando Lacy llegó a Quito en 2014 conoció el proyecto *Cartas de mujeres* de 2012, en el que 10.000 mujeres ecuatorianas habían escrito cartas sobre sus experiencias con la violencia. Entendió las cartas como una súplica no respondida. Con numerosas artistas y activistas locales, Lacy exploró las dificultades de implicar más a los hombres en el problema de la violencia contra las mujeres. Tras varios meses de organización en los que se trabajó con estudiantes universitarios y se impartieron talleres para hombres, el proyecto presentó una *performance* final en una plaza de toros del centro de Quito.

Acompañadas por la banda de música municipal, más de 1.500 personas entraron en la Plaza Belmonte, donde las recibían Mediadores que eran esenciales para dar a conocer al público la naturaleza conversacional del evento. En los primeros tres "actos", un relato implacable sobre la infancia, el cuerpo y la violencia de género extraído de las voces auténticas de las mujeres ecuatorianas era leído por distintos hombres. El ruedo se fue llenando con cientos de hombres de todas las edades y ámbitos (incluidos muchos agentes de policía), que leyeron juntos sus cartas individuales en un crescendo de sonido roto al fin por un silencio abrupto. Las voces de varias ancianas con el pelo blanco situadas entre los 300 hombres preguntaron: "¿Por qué llamas amor a esto?".

Varias actuaciones por sorpresa de músicos en directo se sucedieron hasta el cuarto acto, en el que los participantes leyeron cartas que expresaban lo difícil que había sido escapar para las mujeres que las habían escrito. Durante el acto final, los hombres que habían intervenido salieron del ruedo y reaparecieron entre el público. El último acto se desarrolló entre el público, donde 300 hombres, alumbrándose con velas, leyeron "sus" cartas a pequeños grupos de dos o tres personas, de modo que la conversación resultante se convirtió en el gesto final de la *performance*, en el que los intérpretes y los espectadores participaron por igual. Este proyecto, patrocinado por la oficina del alcalde, representaba la valentía de los hombres dispuestos a involucrarse públicamente en el diálogo sobre la violencia, que los colaboradores esperaban prolongar mucho más allá de la conclusión de la obra.

Al igual que el trabajo de Lacy en las décadas anteriores, este proyecto constituye una forma de arte social o público que combina varios medios de expresión y exploraciones artísticas con acciones concretas, que fomenta colaboraciones amplias dentro y fuera del mundo del arte y que aborda cuestiones esenciales de relevancia pública según una metodología participativa. Sin duda, uno de los problemas globales más importantes y visibles de nuestro tiempo es el de la violencia contra las mujeres y los niños.

In Ecuador, an estimated six of every ten women are victims of violence and only 10% of women escape violent partners. When Lacy arrived in Quito in 2014 she was introduced to the 2012 *Cartas de Mujeres* project, where 10.000 Ecuadorian women wrote letters on their experiences of violence. She saw the letters as an unanswered plea for action. With scores of local artists and activists, Lacy explored the difficulties of including men more centrally in this issue of violence against women. After months of organizing including college students and workshops for men only, the project presented a final performance in a bullring in the center of Quito.

Accompanied by the City Band, over 1.500 people entered the Plaza Belmonte, greeted by Mediators who served key roles in bringing the audience into the conversational nature of the event. The first three "acts" featured a relentless narrative drawn from the authentic voices of Ecuadorian women as read by individual men—on childhood, the body, and intimate partner violence. The ring slowly filled with hundreds of men of all ages and from all walks of life (including many police officers), who all together read their individual letters, creating a crescendo of sound, broken by an abrupt silence. The voice of elderly white-haired women amidst 300 men, asked "Why do you call this love?"

Surprise interventions from live musicians built throughout until the 4th act, when readers read letters expressing what it took for the women letter writers to escape. During this final act, the men performers left the bullring and reappeared among the audience. The last act took place in the audience, where 300 men huddled over candles to read "their" letters to intimate groups of two or three people at a time, the ensuing conversation becoming the final gesture in the performance involving performers and audience members alike. Sponsored by the Mayor's office, this project represented the bravery of men willing to publicly enter the conversation on violence, one collaborators hoped to encourage long after the project concluded.

Like her decades of work, this project constituted a form of Social or Public Practice Art that combines various expressive media and artistic explorations with concrete actions; that engages with broad partnerships inside and outside the arts; and one that addresses substantial matters of public importance as defined through a participatory methodology. Surely one of the most important, and visible global issues of our times is that of violence against women and children.

Contributors to the work included Bruno Louchouarn, Oderay Game, Gabriela Ponce, Timm Kroeger, Paulina León, María Fernanda Cartagena, and Mónica Moreira.

SUZANNE LACY, SUSANNE COCKRELL y BRITTA KATHMEYER

Alterations, 1994
Arreglos

Arreglos **fue una *performance*/instalación creada para la exposición colectiva sobre las banderas celebrada en Capp Street Projects en San Francisco. En esta muestra, artistas, arquitectos y diseñadores de todo el país presentaron *assemblages*, cuadros, fotografías y obras de técnica mixta que mostraban nuevos símbolos y banderas para Estados Unidos en un momento en el que el país se preparaba para entrar en el nuevo siglo. Lacy, Cockrell y Kathmeyer crearon esta pieza irónica, una instalación que cada día se llenaba de mujeres que se sentaban entre enormes pilas de ropa usada de color rojo, blanco y azul. Las mujeres, que cosían las prendas a mano para formar largas hileras rojas, blancas y azules que se repartían por el suelo de la galería, se concentraban en silencio en esta tarea aparentemente interminable. Aunque se evocaba a iconos patrióticos femeninos tan emblemáticos como Betsy Ross, estas mujeres hablaban de las inmigrantes llegadas a la ciudad, en especial de las que se dedicaban al sector textil. La galería, situada en mitad del distrito textil de San Francisco, se convirtió así en un espacio dedicado al análisis del rol de la raza y la clase en la producción de ropa en Estados Unidos, en el trabajo de las mujeres y en el pseudopatriotismo que se beneficia de la mano de obra barata mientras censura la inmigración.**

Old Glory, New Story: Re-flagging the 21st Century, **Capp Street Projects, San Francisco; instalada posteriormente en el Santa Monica Museum of Art, Santa Mónica, y el San Francisco Museum of Modern Art.**

Alterations **was a performance/installation created for the group exhibition on flags at Capp Street Projects in San Francisco. In this exhibition, artists, architects and designers from across the country presented assemblage, painting, photography, and mixed media works that featured new flags and symbols for the United States as it prepared to enter the new century. Lacy, Cockrell and Kathmeyer created this ironic work, an installation populated on a daily basis by live women who sat amidst huge red, white and blue piles of used clothes. Hand-stitching the garments together into long red, white and blue lines that trailed around the gallery floor, the women quietly focused on their seemingly endless task. While evoking patriotic icons as emblematic of women as Betsy Ross, these women referred instead to the migrants to this city, particularly those in the garment industry. The gallery, located in the middle of San Francisco's garment district, was the site for speculation on the role of race and class in the production of clothes in the United States, in women's work, and in pseudo-patriotism that benefits from cheap labor while decrying immigration.**

Old Glory, New Story: Re-flagging the 21st Century, **Capp Street Projects, San Francisco; subsequently installed at the Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, and the San Francisco Museum of Modern Art.**

Dad Lessons, 2019
Lecciones de papá

Lacy ha explorado sus orígenes de clase obrera en el valle de San Joaquín de California y en otros lugares, como la región de los Apalaches (las colinas situadas al sureste del país). A lo largo de sus cuatro décadas de trabajo, los problemas de clase en Estados Unidos han aparecido en algunas piezas, pero nunca con tanta claridad como en sus *Proyectos Tulare*. Con fotografías y vídeos, ha creado instalaciones sobre las ventas de garaje, el ahorro y otros aspectos de la vida de la clase obrera, incluyendo esporádicamente a su familia.

En esta nueva instalación, Lacy recrea simbólicamente la habitación de la casa con tres dormitorios en la que su padre, Larry Lacy, residió en los últimos años de su larga vida. En un conjunto de cuatro fotografías que representan la habitación de su padre, llena de fotos de una vida bien vivida, la memoria, la clase y el envejecimiento se mezclan en esta existencia de clase trabajadora recordada a través de los momentos críticos de la guerra y la profunda satisfacción por la familia. Las fotos forman parte de una instalación de técnica mixta en la que se reproduce esta habitación que es a la vez un monumento conmemorativo, un archivo viviente y un *collage* escultórico creado por y para su padre.

En el marco de esta serie, Lacy inició un conjunto de *Lecciones de papá*, unos vídeos protagonizados por su padre, Larry Lacy, ya anciano. En este vídeo, solo frente a la cámara, recuerda su servicio en las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos. La pieza, filmada bajo un B-17 como el que pilotaba su padre y con los vastos paisajes del valle de San Joaquín como telón de fondo, muestra la memoria en acción a través del lenguaje coloquial e informal de los hombres de clase obrera del sur de Estados Unidos.

Lacy has explored her working class origins in the San Joaquin Valley of California and far beyond, as she did in Appalachia (the southeastern hills of the United States). Throughout her four decades of work the issues of class in the US appear, but never as clearly as they have in her on-going *Tulare Projects*. In photographs and videos she has created installations on yard sales, economies, and other aspects of working class life, casually including her family in this work.

In this new installation, Lacy symbolically recreates the single room in a three bedroom home that her father, Larry Lacy, inhabited for the last years of his long life. In a set of four photographs representing her father's room filled with photographs of a life well-lived, memory, class, and aging are mixed in this working class life remembered through the critical moments of war and the deep satisfaction in family. The photos are part of a mixed media installation that represents the room that is simultaneously a memorial, a living archive, and a collage sculpture of and by her father.

As part of this ongoing series, Lacy began a series of *Dad Lessons*, video works featuring her elderly father, Larry Lacy. In this video, alone in the camera's frame, he recalls his service in the United States Air Force. Shot under a B-17 like the one her father flew and set against sweeping backdrops of the San Joaquin Valley, this work evidences memory in action through the casual colloquial language of Southern working class men.

Cancer Notes: Seven-Day Genesis, 1991
Notas sobre el cáncer: génesis en siete días

Lacy desarrolló una *performance* de siete días para reflexionar sobre el cáncer, la relacionalidad y la muerte en el contexto del funcionamiento de un gran hospital del norte del estado de Nueva York dedicado a la investigación de esta enfermedad. Lacy, instalada en una habitación vacía de una antigua ala infantil, tuvo encuentros con una persona cada hora durante ocho horas al día a lo largo de una semana para realizar entrevistas a pacientes, médicos, personal de enfermería, investigadores y administradores del Roswell Memorial Hospital. En cada entrevista, tomaba notas espontáneamente sobre sus observaciones y trazaba los vínculos en diagramas que adoptaron la forma de grandes dibujos realizados sobre papel de periódico. Estableció conexiones entre las vidas personales y profesionales, grabó las historias y las perspectivas de los entrevistados sobre el cáncer y creó un retrato del funcionamiento del hospital y sus significados a través de los ojos de sus distintas poblaciones. Al final de la semana, montó una instalación temporal con los diagramas y volvió a reunir a todos los participantes para celebrar un debate sobre sus respectivas observaciones y experiencias.

Patrocinada por Art Park en un proyecto comisariado por David Katsive en el Roswell Park Cancer Institute, Búfalo, Nueva York. Lacy y la diseñadora gráfica Leslie Becker documentaron posteriormente el proyecto en un artículo gráfico.

Lacy developed a seven-day performance to consider cancer, relationality, and death within the workings of a large cancer research hospital in upstate New York. Installed in a vacant room in a former children's ward, Lacy met one person each hour, 8 hours a day, over a period of seven days to conduct interviews with patients, doctors, nurses, researchers and administrators of Roswell Memorial Hospital. With each interview she spontaneously recorded notes on observations and diagrammed connections that took the form of large drawings on newsprint paper. She made connections between personal and work lives, recorded individual interviewees histories and perspectives on cancer, and created a portrait of the workings of the hospital and its meanings through the eyes of its various populations. At the end of the week she produced a temporary installation of the diagrams and reconvened all participants for a discussion on their mutual observations and experiences.

Sponsored by Art Park in a project curated by David Katsive at Roswell Park Cancer Institute, Buffalo, New York. Lacy and graphic designer Leslie Becker subsequently documented the project as a graphic article.

SUZANNE LACY y PILAR RIAÑO-ALCALÁ

Skin of Memory, 1999
La piel de la memoria

El barrio Antioquia es una comunidad situada en mitad de Medellín, Colombia, con una historia rica, diversa y en ocasiones trágica que incluye la pérdida, la estigmatización y la violencia como experiencia compartida por varias generaciones. A pesar de esta historia y de una economía basada con frecuencia en actividades ilegales, los residentes de sus 2.000 viviendas sienten un gran orgullo por una cultura expresiva y resiliente con hondas conexiones familiares. El proyecto, basado en el trabajo comunitario y académico de su colaboradora, Pilar Riaño-Alcalá, y de otros historiadores, politólogos, activistas y educadores, comenzó antes de la llegada de Lacy con varios talleres sobre el uso de la memoria para prevenir algunas formas de violencia localizada. Cuando Lacy se sumó al grupo, invitada por Riaño, crearon un equipo remunerado de personas en su mayoría jóvenes y las formaron. Entrevistaron a más de un tercio de las familias del barrio Antioquia para reunir objetos cargados de recuerdos personales que se exhibirían en un "Museo Arqueológico del Barrio Antioquia" de carácter temporal. El museo fue creado por Lacy, Riaño, la arquitecta colombiana Vicky Rameriz, el diseñador estadounidense Raúl Cabra y varios artesanos locales en un autobús que podía trasladar la exposición de forma segura a diferentes sectores de un barrio caracterizado por la territorialidad. Durante diez días, el autobús estuvo estacionado en distintas zonas del barrio para que todos los vecinos pudieran verlo sin arriesgarse a entrar en áreas hostiles.

La muestra reunió 500 objetos, como figurillas del Pato Donald, billetes de dólar norteamericanos, cubiertos bañados en oro de un antiguo traficante de drogas, fotos de boda, carnés de identidad e incluso fotos y ropas de familiares asesinados en tiroteos. Los residentes que lo visitaban escribían cartas destinadas a vecinos desconocidos que expresaban deseos para el futuro del barrio y que se depositaban en un contenedor de vidrio en el autobús. Más adelante, las cartas se entregaron a los residentes locales en una procesión jubilosa. Cada día 300 personas visitaban el autobús-museo en el barrio. Diversos programas de televisión nacionales se hicieron eco de su traslado durante una semana al centro de Medellín en respuesta a la petición de los residentes de ofrecer una visión más positiva de su comunidad.

Con Raúl Cabra, Vicky Rameriz y Mauricio Hoyes.
Producido por Corporación Región, Comfanelco, Corporación Suisse y Edúcame, Medellín, Colombia.

Barrio Antioquia is a community in the middle of Medellín, Colombia with a rich, varied, and sometimes tragic history that includes loss, stigmatization, and violence as a common experience for several generations. In spite of this history and an economy often dependent upon illegal activities, residents of its 2.000 households have a strong sense of pride in a resilient and expressive culture with deep familial connections. Built on the community and scholarly work of her collaborator Pilar Riaño-Alcalá and other historians, political scientists, activists and educators, the project began prior to Lacy's arrival with the uses of memory workshops to prevent forms of localized violence. When Lacy joined the team, invited by Riaño, they formed a paid team of mostly young people and trained them. They interviewed over a third of the families in Barrio Antioquia to collect objects loaded with personal memories for display in a temporary "Museo Arqueológico del Barrio Antioquia." The museum was created by Lacy, Riaño, Colombian architect Vicky Rameriz, U.S. designer Raúl Cabra, and local artisans in a bus that could safely take the exhibition to different sectors in a barrio marked by territoriality. For ten days, the bus was stationed throughout different quarters of the Barrio to ensure that all could see it safely without having to cross into hostile areas.

The display contained 500 objects including Donald Duck figurines, American dollar bills, gold plated silverware from a former drug dealer, wedding pictures, identification cards, and even the pictures and clothes of family members killed in shoot-outs. Residents who came to the bus wrote letters addressed to unknown neighbours that expressed wishes for the future of the barrio – deposited in a glass container in the bus. The letters were later delivered to local residents in a jubilant procession. 300 people a day visited the bus museum in the barrio; it was subject of national television programs when it moved for a week to downtown Medellín, at residents' requests, to represent their community in a more positive light.

With Raúl Cabra, Vicky Rameriz, and Mauricio Hoyes.
Produced by Corporacion Region, Comfanelco, Corporacion Suisse, and Educame, Medellín, Colombia.