



Act on It! ¡Actuemos!

Artists, Community, and the Brockman Gallery in Los Angeles
Artistas, Comunidad y la Galería Brockman en Los Ángeles



**Mystery and beauty remain
constant forces behind my creative
energy. This is the energy that
spins the spiral.**

—Betye Saar

**We have to create an art for
liberation, an art for life.**

—Elizabeth Catlett

**Art has the audacity to be
anything it needs to be at a given
time. Anything.**

—John Outterbridge

**It is sometimes out of the rejected
that beauty and creativity spring.**

—Dale Brockman Davis

**Art is not a luxury as many
people think—it is a necessity. It
documents history—it helps edu-
cate people and stores knowledge
for generations to come.**

—Samella Sanders Lewis

**Act on It! Artists, Community, and
the Brockman Gallery in Los Angeles**

**¡Actuemos! Artistas, comunidad y
la Galería Brockman de Los Ángeles**

Lauren Hanson with Frances Lazare

Art  Bridges + LACMA

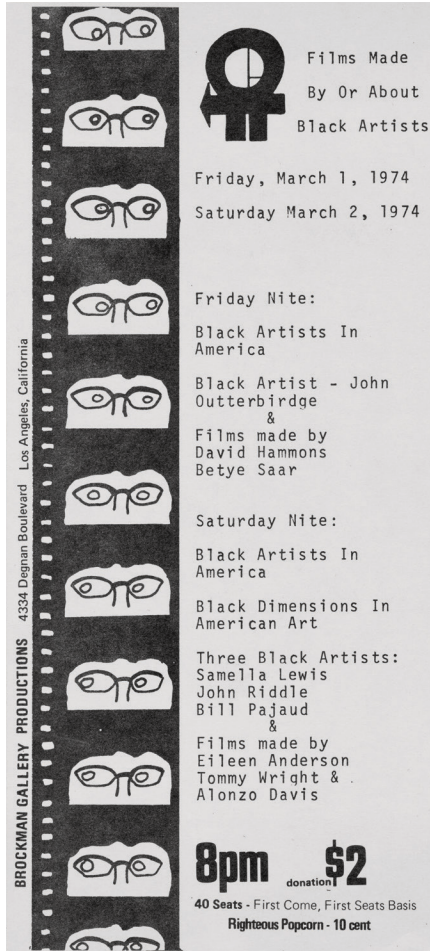
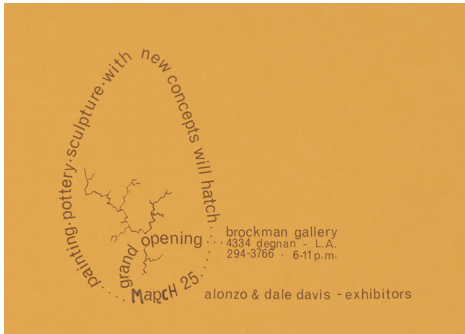




Previous pages: Opening of the Brockman Gallery, 1967 / Inauguración de la Galería Brockman, 1967

Opposite: John Biggers, *Sharecropper (Aparcero)*, 1945

Above: Samella Sanders Lewis, *Children's Game (Juego de niños)*, 1968/82



Clockwise from top left:

Dale Brockman Davis at the Brockman Gallery opening, 1967 / Dale Brockman Davis en la inauguración de la Galería Brockman, 1967

Dale Brockman Davis (left) and Alonzo Davis (right) with their father outside the Brockman Gallery, September 1983 / Dale Brockman Davis (izquierda) y Alonzo Davis (derecha) con su padre frente a la Galería Brockman, septiembre de 1983

Announcement for Brockman Gallery Productions film screening, March 1–2, 1974 / Anuncio para la proyección de una película de la organización Producciones de la Galería Brockman, 1–2 de marzo, 1974

Invitation to the Brockman Gallery grand opening, March 25, 1967 / Invitación a la gran inauguración de la Galería Brockman, 25 de marzo, 1967

Alonzo Davis with his Volkswagen, 1966 / Alonzo Davis con su Volkswagen, 1966

The Brockman Gallery

Act on It! brings together artists who exhibited at the Brockman Gallery in South L.A. during its years of operation, 1967 to 1990. Launched by brothers Alonzo Davis and Dale Brockman Davis in the wake of the 1965 Watts Rebellion, the Brockman Gallery was central to the development of the Black Arts Movement in Los Angeles, serving as a critical nexus for emerging artists of color and contributing to a growing network of Black-run spaces and collections. Through dozens of works in the collection of the Los Angeles County Museum of Art, *Act on It!* presents the types of aesthetic, political, and social statements visitors encountered at the Brockman Gallery and underscores the reach and significance of the Davis brothers' project.

Alonzo Davis and Dale Brockman Davis were born in Tuskegee, Alabama, under the racial segregation of Jim Crow, and spent their earliest years surrounded by the intellectual and cultural community of the Historically Black Tuskegee Institute (now Tuskegee University). In 1955, Alonzo, Dale, and their mother moved to California, settling in South L.A. near the campus of the University of Southern California (USC). The Davises were among many Black families who belonged to the Second Great Migration: the mass relocation of more than five million Black Americans between 1940 and 1970. At the onset of World War II, many African Americans began migrating west to work in the booming automobile, rubber, and steel industries. During these three decades, the Black population in Los Angeles grew more than tenfold, rising from 63,700 to over 760,000. As a result, the Black experience of Dale's and Alonzo's formative

La Galería Brockman

¡Actuemos! reúne las obras de los artistas que expusieron en la Galería Brockman en el sur de Los Ángeles, durante sus años de funcionamiento entre 1967 y 1990. Fundada en 1965 por los hermanos Alonzo Davis y Dale Brockman Davis a raíz de la Rebelión de Watts, la galería fue fundamental para el desarrollo del Black Arts Movement en Los Ángeles. Sirvió como nexo crítico para los artistas de color que comenzaban a surgir y contribuyó a expandir la creciente red de espacios de exhibición y colecciones administrada por gente negra. A través de docenas de obras de arte de la colección del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, *¡Actuemos!* presenta las manifestaciones estéticas, políticas y sociales que experimentaron los visitantes de la Galería Brockman, y resalta el alcance y la importancia del proyecto de los hermanos Davis.

Alonzo Davis y Dale Brockman Davis nacieron en Tuskegee, Alabama, bajo las leyes de segregación racial Jim Crow, y pasaron su infancia rodeados de la comunidad intelectual y cultural del Instituto Tuskegee, históricamente negro, ahora la Universidad de Tuskegee. En 1955, Alonzo, Dale y su madre se trasladaron a California y se establecieron en el sur de Los Ángeles, cerca del campus de la Universidad del Sur de California (USC). Los Davis fueron una entre muchas familias negras que formaron parte de la Segunda Gran Migración: la reubicación masiva de más de cinco millones de afroamericanos entre 1940 y 1970. Al inicio de la Segunda Guerra Mundial, muchos afroamericanos comenzaron a emigrar hacia el oeste para trabajar en las florecientes industrias del automóvil, el caucho y el acero. Durante estas tres décadas,

years in postwar California was diverse and multivocal. The brothers' move from a relatively self-contained Southern community to a rapidly growing Western metropolis widened their cultural horizons: they attended integrated schools with children from working- and middle-class families with an array of ethnic and cultural backgrounds.

In 1966, Dale, an art student at USC, and Alonzo, a recent graduate of Pepperdine University (then located in South L.A.), set out in a green Volkswagen Beetle, determined to see the country and connect with Black artists they admired. They joined the March Against Fear in Mississippi, revisited Tuskegee, met artists and students at Historically Black Colleges and Universities across the South, and sought out their artistic heroes on the East Coast. Inspired by the cultural renaissances occurring in Black neighborhoods across the country and catalyzed by what Alonzo described as their “resolve and commitment to be a part of a national response to the racism issues of the time,” the brothers began fantasizing about opening a space for artists of color in their own community.¹ A few months after arriving home (and despite the initial hesitations of their family members), Alonzo and Dale signed a lease for a storefront on Degnan Boulevard in Leimert Park.

In art school, Dale, Alonzo, and their peers were encouraged to study pedagogy and art education, based on the assumption that they would not survive financially as artists. They were told, Dale has recalled, “We had best get teaching credentials, because there would be no opportunities for African American artists to show.”² Indeed, although some Black writing, theater, and music received attention and support in the 1960s, Black visual culture largely existed outside of and with little interest from the “mainstream white community.”³ The established postwar L.A. galleries, including the Ferus Gallery and its neighbors on La Cienega’s “gallery row,” presented primarily white and, most often, male artists.⁴

la población negra de Los Ángeles se multiplicó por un factor de más de diez: aumentó de 63.700 habitantes a más de 760.000. Como resultado de ello, la experiencia de Dale y Alonzo en sus años de formación en la California de la posguerra fue diversa y contó con un gran número de voces. El traslado de los hermanos de una comunidad sureña relativamente autónoma a una metrópolis occidental en pleno crecimiento, ayudó a ampliar sus horizontes culturales. Ellos asistieron a escuelas integradas junto con niños que venían de familias de trabajadores y clase media de distintos orígenes étnicos y culturales.

En 1966, Dale, un estudiante de arte en USC, y Alonzo, recién licenciado de la Universidad Pepperdine (situada entonces al sur de Los Ángeles), emprendieron una travesía en un Volkswagen Beetle verde con la intención de ver el país, y conocer y relacionarse con artistas negros a quienes admiraban. Se unieron a la Marcha contra el Miedo en Misisipi, volvieron a visitar Tuskegee, conocieron artistas y estudiantes en las universidades históricamente negras del sur y buscaron a sus héroes artísticos en la costa este. Inspirados por el renacimiento cultural que sucedía en los barrios negros por todo el país, y motivados por lo que Alonzo describió como su “determinación y compromiso de formar parte de una respuesta nacional a los problemas de racismo de la época”, los hermanos comenzaron a fantasear con la idea de abrir un espacio para los artistas de color en su propia comunidad.¹ Pocos meses después de llegar a casa (y a pesar de las dudas iniciales que tenían los miembros de su familia), Alonzo y Dale firmaron el contrato de alquiler de un local en Degnan Boulevard, en Leimert Park.

Mientras estudiaban arte, a Dale, Alonzo y sus compañeros se les aconsejó estudiar pedagogía y educación artística, asumiendo que como artistas no podrían sobrevivir económicamente. Dale recuerda que les dijeron: “Lo mejor sería obtener un título de profesor, porque no habría oportunidades para los artistas afroamericanos de exponer su obra”.² Y, en realidad, aunque en la década de 1960 algunas obras de la escritura, el teatro y la música negra reci-

The brothers saw the Brockman Gallery as a counterpoint to this status quo. In the gallery’s earliest years, Alonzo stated that he and Dale “would like to think that the gallery is a stimulus for Black young people, serving to make them aware that they have artistic expression in their contemporary culture.”⁵ Indeed, during its ten annual exhibitions, the Brockman Gallery featured young Black artists who were often showing their work in a commercial gallery space for the first time.

The Davis brothers worked to build community, holding unofficial gatherings for the Black Arts Council and participating in visual arts symposia and festivals. In 1973 they established the non-profit organization Brockman Gallery Productions (BGP) to “broaden the audience and deepen the exposure beyond the visual arts to include cultural events including music and film festivals, street fairs, and even a fish fry.”⁶ As the gallery became established as a nucleus of creative activity in the community, Alonzo and Dale expanded their program to feature artists from other underrepresented backgrounds, including Latin American and Asian American artists.

The history of the Brockman Gallery shows that artists are not only shaped by culture or responsive to it: they are shaping it and shaping us. Brockman serves as a reminder that there is urgency in providing artists the space, platforms, and support they need to share their work with the public, and that a small, audacious effort can have far-reaching reverberations.

bieron atención y apoyo, la cultura visual, en gran medida, se mantuvo al margen y hubo poco interés por parte de la “comunidad blanca dominante”.³ Las galerías de Los Ángeles establecidas en la posguerra, como la Ferus y sus vecinas en la “hilera de las galerías” de La Ciénega, principalmente presentaron la obra de artistas blancos, en su mayoría, hombres.⁴

Los hermanos consideraron la Galería Brockman como un contrapunto a este estado de las cosas. En los primeros años, Alonzo declaró que él y Dale “creían que la galería era un estímulo para que los jóvenes negros tomaran conciencia de que su voz formaba parte de la expresión artística de la cultura contemporánea”.⁵ De hecho, en sus diez exposiciones anuales, la Galería Brockman presentó la obra de jóvenes artistas negros quienes, en muchos casos, exponían por primera vez en una galería comercial.

Mediante la celebración de reuniones no oficiales para el Consejo de las Artes Negras y la participación en simposios y festivales de artes visuales, los hermanos Davis se esforzaron por formar una comunidad. En 1973 establecieron la organización sin ánimo de lucro Producciones de la Galería Brockman (BGP, sigla en inglés) para “ampliar la audiencia y expandirse más allá de las artes visuales con el propósito de incluir eventos culturales como festivales de música y cine, ferias callejeras y en ocasiones sociales hasta puestos de pescado frito”.⁶ A medida que la galería se consolidaba como un núcleo de actividad creativa dentro de la comunidad, Alonzo y Dale ampliaron su programa para incluir artistas de otras procedencias escasamente representadas, entre ellos artistas latinoamericanos y asiático-americanos.

La historia de la Galería Brockman demuestra que los artistas no solo son formados por la cultura o son receptivos a ella, sino que ellos la moldean y nos moldean a nosotros. Brockman nos recuerda cuán urgente es proporcionar a los artistas el espacio, las plataformas y el apoyo que necesitan para compartir su trabajo con el público, y que un esfuerzo audaz, por pequeño que sea, puede tener un gran impacto.

Roots

The Davis brothers were acutely aware of their historical positions and their responsibility to the past. The very name of their gallery, Brockman, signified the complexities of the Black experience—the pride and the pain. The brothers honored their beloved grandmother, Della Brockman, but this name also carried the trauma of the past: Brockman was the first slave name the Davis brothers could trace on their maternal side.⁷ Although many prominent Black figures of the 1960s—from athlete Muhammad Ali to poet Amiri Baraka to revolutionary Malcolm X—chose new names in acts of self-determination they believed were key to Black agency, the Davis brothers reclaimed their ancestral roots.

Influenced by conversations about the power of collective memory and the responsibility to remember, reclaim, and reshape history from an African American perspective, Dale and Alonzo contributed to Black American art history by exhibiting emerging artists alongside more established African American artists, thereby placing their contemporaries' work within a historical lineage of Black artmaking in the U.S.

Charles White

Charles White, the first Black faculty member at the Otis Institute of Art (now Otis College of Art and Design), was an important mentor to Alonzo Davis and his fellow students. White

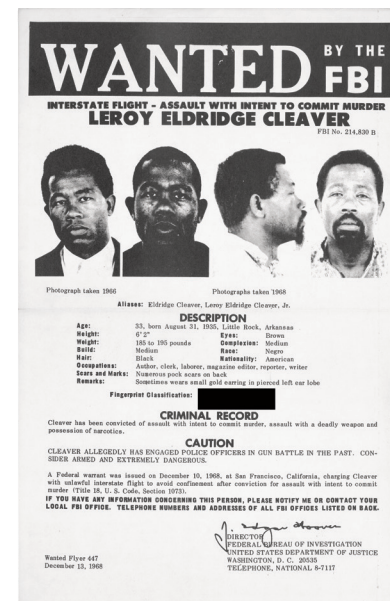
Raíces

Los hermanos Davis eran sumamente conscientes de su posición histórica y de su responsabilidad con el pasado. El nombre mismo de la galería Brockman se refería a la complejidad de la experiencia de ser negro, al orgullo y al dolor, y con él los hermanos honraron a su bienamada abuela, Della Brockman, cuyo nombre también conllevaba el trauma del pasado. Brockman fue el primer nombre asignado a un esclavo que los hermanos pudieron rastrear del lado materno.⁷ Aunque muchas figuras negras destacadas de la década de 1960 —desde el atleta Muhammad Ali hasta el poeta Amiri Baraka, incluso el revolucionario Malcolm X— eligieron nombres nuevos en actos de autodeterminación que ellos consideraban claves para la autonomía negra, los hermanos Davis, por su parte, reivindicaron sus raíces ancestrales.

Influenciados por las conversaciones sobre el poder de la memoria colectiva y la responsabilidad de recordar, reivindicar y volver a moldear la historia desde una perspectiva afroamericana, Dale y Alonzo contribuyeron a la historia del arte afroamericano al exponer la obra de artistas emergentes junto a la de los artistas afroamericanos más establecidos, situando así la obra de sus contemporáneos dentro del linaje histórico del arte negro en los Estados Unidos.

Charles White

Charles White, el primer miembro negro de la facultad de arte del Instituto de Arte Otis



Clockwise from top:

Charles White, *Wanted Poster Series #14a* (Serie afiche de se busca #14a), 1970

Wanted flyer, September 3, 1838 / Volante de “se busca”, 3 de septiembre, 1838

FBI wanted poster for Leroy Eldridge Cleaver, December 13, 1968 / Afiche de “se busca” del FBI de la Pantera Negra Eldridge Cleaver, 13 de diciembre, 1968

was committed to making socially and political-ly engaged art and believed artists needed to forge connections between their work and their lived experiences. An expert draftsman, he portrayed dignified figures to challenge persistent stereotypes of Black people.

White's *Wanted Poster Series* (1969–74) emerged from the artist's frustration about the contemporary condition of Black Americans.⁸ Consisting of dozens of drawings and prints, the series addresses the legacy of enslavement and interrogates how print media and representation have been wielded to extend this oppression. White began making the series after noticing a disturbing continuity between the FBI's 1968 wanted poster of Black Panther Eldridge Cleaver and pre-Emancipation wanted posters seeking African Americans who had escaped enslavement, which sometimes included depictions of Black figures alongside crude descriptions of each "runaway's" appearance (p. 11). The works in White's series suggest the intrinsic human value of individual Black bodies. For *Wanted Poster Series #14a* (p. 11), White rendered the faces of the two individuals with great respect and attention to detail: the figure on the left has his chin raised in defiance. White also incorporated abstract forms into the composition, centering the two faces within halo-like tondi amid overlapping geometric forms; art historian Kellie Jones referred to this as a "transhistorical space, one where the past and present collide, shift, pass each other by, and coexist."⁹ White does not depict the past injustices as finished: the dates he includes are "1619" and "19??" His print asks the viewer to consider when Black citizens will finally be liberated and will no longer live as fugitives in their own country.¹⁰

White's portrait of Mayor Thomas Bradley—created to celebrate Bradley's election as the first Black mayor of Los Angeles—draws on an alternative history of Black representation (p. 14). White depicted the new mayor in a state of reserved but confident contemplation, looking into the distance instead of gazing at the viewer. Using soft, tonal gradation, White

(ahora la Universidad Otis de Arte y Diseño), fue un mentor importante para Alonzo Davis y sus compañeros. White se dedicaba a crear arte con contenido social y político, y creía que los artistas debían establecer conexiones entre sus obras y las experiencias vividas. Como experto dibujante que era, retrató figuras dignas con el fin de desafiar los persistentes estereotipos de la gente negra.

La *Serie affiche de se busca* de White (1969–74) surgió de la frustración que él sentía por la situación actual de los negros estadounidenses.⁸ La serie, compuesta por docenas de dibujos y grabados, aborda el legado de la esclavitud y cuestiona cómo los medios impresos y las representaciones generales de la cultura popular han sido utilizados para extender esta. White comenzó a trabajar en la serie después de observar una inquietante semejanza entre el afiche de 'se busca' publicado por el FBI en 1968 de la Pantera Negra Eldridge Cleaver y los afiches de 'se busca' de los afroamericanos que se habían escapado de la esclavitud antes de la emancipación, los cuales a veces incluían representaciones de figuras negras junto con crudas descripciones del aspecto de cada uno de los "fugitivos" (p. 11). Las obras de la serie de White sugieren el valor humano intrínseco de las personas negras. En el *Serie affiche de se busca #14a* (p. 11), White dibujó los rostros de los dos individuos con gran respeto y atención al detalle: la figura de la izquierda tiene la barilla levantada en un gesto de desafío.

White también incorporó formas abstractas a la composición, centrando los dos rostros dentro de unos tondos, como halos, en medio de formas geométricas sobrepuestas. La historiadora de arte Kellie Jones se refirió a esta composición como un "espacio trans-histórico, uno donde el pasado y el presente chocan, luego se desplazan, pasan de largo y coexisten".⁹ White no representa las injusticias pasadas como algo concluido, las fechas que incluye son "1619" y "19??" Su grabado le pide al espectador que considere cuándo los ciudadanos negros serán finalmente liberados y no tendrán que continuar viviendo como fugitivos en su propio país.¹⁰

detailed only Bradley's face, highlighting his features and expression but leaving a white ground, which doubles as a pristine suit jacket, almost entirely untouched. This compositional strategy seems to refer to and build on Winold Reiss's portraits from the 1920s (p. 14). As Bradley looked to the future of Los Angeles, White linked him to the past, drawing on a shared intellectual and cultural lineage and an enduring vision of progress.

Elizabeth Catlett and John Biggers

Like White, John Biggers and Elizabeth Catlett aimed to replace pernicious caricatures with representations of dignified Black figures. Both artists tackled the practice of sharecropping, which has been described as "slavery rerouted."¹¹ After the Civil War, hundreds of thousands of formerly enslaved people survived financially by participating in sharecropping, a widespread system in which a tenant farmer exchanged labor for living accommodations and the promise of a share of profits from the harvest. This practice kept sharecroppers perpetually in debt to landowners, preventing them from gaining wealth and foreclosing on the possibility of their true mobility and liberty.

Catlett's sharecropper is a vision of strength (p. 14). She depicts the woman from below, so that the viewer must literally and metaphorically look up to her. Catlett originally created the print in Mexico, where she moved in 1946 and began working at the activist-oriented Taller de Gráfica Popular (TGP; People's Graphic Arts Workshop). *Sharecropper* exemplifies how Catlett internalized and mobilized the TGP's goal of using a transnational visual vocabulary to highlight the shared struggles of marginalized people across the globe. This print, along with a dozen of the artist's lithographs and fifteen sculptures, was exhibited at the Brockman Gallery in February 1971, the first solo show of Catlett's work in the U.S. in over two decades.

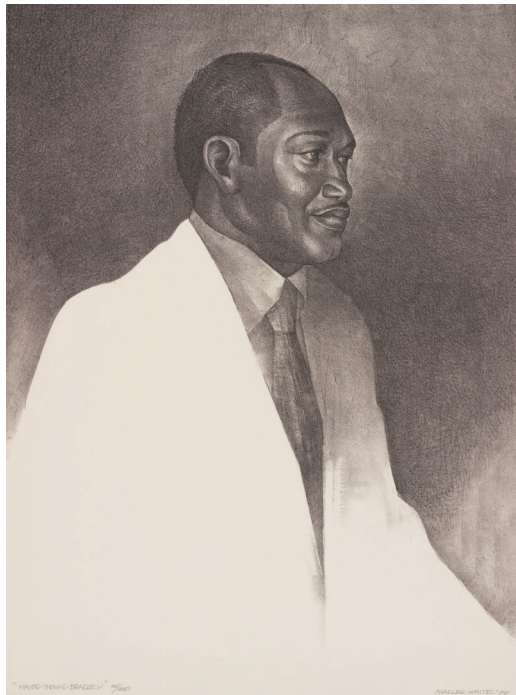
Biggers created his *Sharecropper* (p. 4) while studying and working alongside Catlett and White at Hampton Institute (now Hampton University), a Historically Black University in

El retrato de White del alcalde Thomas Bradley —creado para celebrar la elección de Bradley como el primer alcalde negro de Los Ángeles— se inspira en una historia alternativa de la representación de los negros (p. 14). White representó al nuevo alcalde en un estado de contemplación en el que aparece reservado, pero seguro de sí mismo, mirando hacia lo lejos en vez de mirar al espectador. Utilizando una gradación tonal suave, White dibujó en detalle el rostro de Bradley, resaltando sus rasgos y su expresión, pero dejando parte del papel en blanco, casi intacto, el cual se duplica como la impecable chaqueta de un traje. Esta estrategia de composición parece referirse y ser tomada de los retratos de Winold Reiss de los años veinte (p. 14). Mientras Bradley miraba hacia el futuro de Los Ángeles, White lo vinculaba al pasado, conectando un linaje intelectual y cultural compartido y una visión perdurable del progreso.

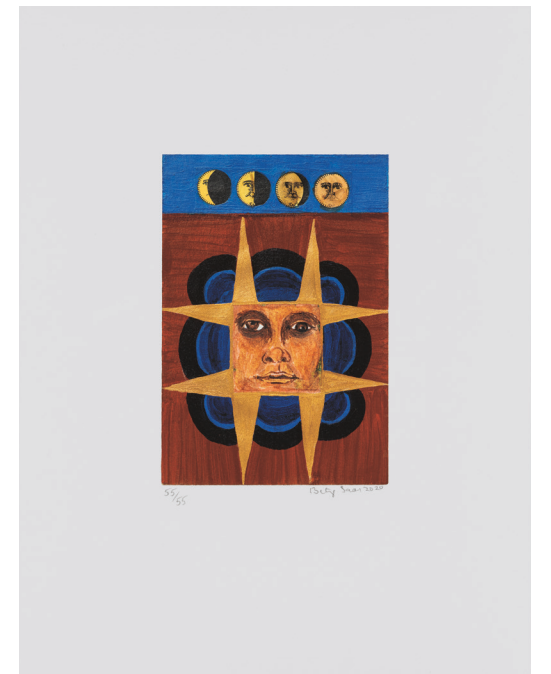
Elizabeth Catlett y John Biggers

Al igual que White, John Biggers y Elizabeth Catlett tuvieron como propósito sustituir las perniciosas caricaturas de las figuras negras por representaciones dignas. Ambos artistas abordaron en su temática la práctica de la aparcería, que se ha descrito como otra "forma de esclavitud".¹¹ Después de la Guerra Civil, cientos de miles de personas que habían sido esclavizadas sobrevivieron económicamente al participar en la aparcería, un sistema muy generalizado en el que el granjero arrendatario intercambiaba su trabajo por alojamiento y la promesa de tener parte en las ganancias de la cosecha. Esta práctica mantenía a los aparceros endeudados perpetuamente, impidiéndoles acumular riqueza y excluyéndolos de la posibilidad de una verdadera movilidad y libertad.

La aparcera de la obra de Catlett es una visión de fortaleza (p. 14). Ella retrata a la mujer desde abajo, de manera que el espectador debe literal y metafóricamente admirarla. Catlett creó el grabado originalmente en México, donde ella se estableció en 1946 y comenzó a trabajar en el Taller de Gráfica



Clockwise from top left:
 Charles White, *Mayor Thomas Bradley (Alcalde Thomas Bradley)*, 1974
 Winold Reiss, *Alain Leroy Locke*, c. 1925
 Elizabeth Catlett, *Sharecropper (Aparcera)*, 1952
 Betye Saar, *Fragments (Fragmentos)*, 1976



From left to right:
 Betye Saar, *The Divine Face (El rostro divino)*, 1971
 Betye Saar, *The Divine Face (El rostro divino)*, 2020

Virginia. His intimate portrait places an elderly sharecropper at the center of the composition, arms crossed, his wizened hands and face bearing the marks of a lifetime of manual labor. With a limited, somber palette, Biggers creates affinities between the figure's skin, his clothing, and the backdrop of a wooden shotgun house (a key motif for the artist, referring to his own upbringing in the South). Painted in 1945, the work conveys Biggers's resolve to depict everyday struggles and use art to bring attention to economic, social, and racial injustices.

Betye Saar

Los Angeles native Betye Saar uses collage and fragmentation to layer the political, personal, and spiritual in her art. In the late 1960s, she began collecting racist imagery and incorporating it into her work to reclaim stereotypes and myths as symbols of defiance.¹² Like many artists of the African diaspora—the voluntary and involuntary movement of people of African descent around the world—Saar uses memory as a tool to protect against historical erasure.

In works like *Fragments* (p. 14), Saar brings pieces of the past (vintage poker chips, lace doilies, floral corsages) and ancestral memorabilia (photographs, handwritten notes) powerfully into the present. This work was commissioned by Cirrus Editions, a local print publisher that has supported contemporary artists since 1970, to raise funds for Neighbors of Watts, an organization formed in 1968 to provide childcare at community centers in South Los Angeles.

Saar draws on her personal narrative in many works. Cast from the artist's left hand to mark her ninetieth birthday, *A Handful of Stars* (p. 18) is both a replica of the artist's tool and a symbol for the artist herself. Saar demonstrates her interest in astrology and the cosmos through a smiling sun, a stellar constellation, and the moon, while the rings in the work connote her Irish and African heritage. Her print *The Divine Face* (p. 15) incorporates phases of a waxing moon, an Ethiopian cosmic symbol, and a self-portrait. This imagery draws on sketches

Popular (TGP), el cual se orientaba hacia el activismo. La *Aparcera* ejemplifica la manera en que Catlett interiorizó y puso en movimiento el objetivo del TGP de utilizar un lenguaje visual transnacional para destacar las luchas compartidas de la gente marginada alrededor del planeta. Este grabado, junto con una docena de litografías y quince esculturas de la artista, fue exhibido en la Galería Brockman en febrero de 1971, la primera muestra individual de la obra de Catlett en los Estados Unidos en más de dos décadas.

Biggers creó este *Aparcero* (p. 4) mientras estudiaba y trabajaba al lado de Catlett y de White en el Instituto Hampton (ahora la Universidad Hampton), una universidad históricamente negra en Virginia. En este íntimo retrato, un aparcero de edad avanzada está en el centro de la composición, con los brazos cruzados y sus manos y rostro arrugados mostrando las marcas del trabajo manual de toda una vida. Con una paleta limitada y sombría, Biggers crea afinidades entre la piel de la figura, su ropa y el trasfondo de una casa de madera estilo *shotgun* (vivienda doméstica rectangular y estrecha) (un motivo clave para el artista que hace referencia a su crianza en el sur). La obra que fue pintada en 1945, transmite la determinación de Biggers de representar las luchas cotidianas y utilizar el arte para llamar la atención ante las injusticias económicas, sociales y raciales.

Betye Saar

Betye Saar, una artista nativa de Los Ángeles, utiliza el *collage* y la fragmentación para superponer referencias de lo político, lo personal y lo espiritual en su arte. A finales de la década de 1960, empezó a coleccionar imágenes racistas y a incorporarlas en su obra para reivindicar los estereotipos y mitos como símbolos de desafío.¹² Como muchos artistas de la diáspora africana —el movimiento voluntario e involuntario de la gente de ascendencia africana alrededor del mundo—, Saar utiliza la memoria como herramienta que protege contra el olvido histórico.

Saar made in the 1970s and corresponds with an early assemblage of the same name (p. 15), which the artist has said was among her first works informed by “a Black or African American consciousness.”¹³ She has recounted that after visiting the Field Museum of Natural History in Chicago with David Hammons in the 1960s, she replaced Eurocentric iconography with non-European sources in her work, particularly turning to imagery rooted in African cultures.

En obras como *Fragmentos* (p. 14), Saar trae al presente de manera impactante unos objetos del pasado (fichas de póker antiguas, mantelería de encaje, ramilletes florales) y recuerdos ancestrales (fotografías y notas escritas a mano). Ediciones Cirrus, una editorial local que ha apoyado artistas contemporáneos desde 1970, encargó esta obra con el fin de recaudar fondos para Vecinos de Watts, una organización fundada en 1968 que proporcionaba guarderías infantiles en centros comunitarios en el sur de Los Ángeles.

Saar usa su historia personal en muchas de sus obras. Moldeada de la mano izquierda de la artista para celebrar su nonagésimo cumpleaños, *Un puñado de estrellas* (p. 18) es a la vez una réplica de la herramienta de la artista y un símbolo de sí misma. Saar demuestra su interés por la astrología y el cosmos a través de un sol sonriente, una constelación estelar y la luna, mientras que los anillos implican su herencia irlandesa y africana. Su grabado *El rostro divino* (p. 15) incorpora fases lunares del cuarto creciente, un símbolo cósmico etíope, y un autorretrato. Esta imaginería usa bocetos que Saar hizo en la década de 1970 y corresponde a un primer ensamblaje del mismo nombre (p. 15), del cual ha dicho fue una de sus primeras obras con base en “una conciencia negra o afroamericana”.¹³ Dijo también que después de visitar el Museo Field de Historia Natural en Chicago en la década de 1960 con David Hammons, ella comenzó a sustituir en su obra la iconografía eurocéntrica por fuentes no europeas, y se enfocó particularmente en la imaginería arraigada en las culturas africanas.



Betye Saar, *A Handful of Stars (Un puñado de estrellas)*, 2016



Clockwise from top left:
 John Outterbridge, *Untitled (Sin título)*, 1967
 Doyle Lane, *Clay Painting (Cerámica pintada)*, c. 1994
 La Monte Westmoreland, *Untitled (Leonardo Last Supper with Quaker Oats)*
 (*Sin título [Leonardo, la última cena con Quaker Oats]*), 1986
 Doyle Lane, *Vase (Florero)*, c. 1967

Material Experimentation

Betye Saar was among many Brockman Gallery artists who engaged with mixed-media assemblage, reworking discarded objects and imagery. The connection between Black artists in L.A. and assemblage was forged, in part, by the legacy of the 1965 Watts Rebellion, a six-day uprising initiated by the police violence that occurred after Marquette Frye and his brother were pulled over in the predominantly Black neighborhood of Watts, and further fueled by long-simmering frustrations over systemic disenfranchisement and targeted oppression. In the aftermath of the rebellion, artists Noah Purifoy and Judson Powell combed the neighborhood, collected charred wood, broken signage, and scattered debris, and used these salvaged remnants as the raw material for a new form of “junk art.” This transformation of discarded urban fragments into arresting sculptural forms profoundly influenced many Brockman artists.

John Outterbridge

John Outterbridge moved to Los Angeles in 1963, two years before the rebellion. He described Los Angeles as having an “assembled kind of culture,” a sentiment mirrored in his work, which incorporates found materials. “It seems that we all assemble notions, directives, disciplines, disappointments,” he observed. “We put all these things together as we seek a mode of expression and a way to live.”¹⁴ For

Experimentación con materiales

Betye Saar fue una entre muchos de los artistas de la Galería Brockman que usaron el ensamblaje de técnica mixta para transformar imágenes y objetos desechados. La conexión entre los artistas negros de Los Ángeles y el ensamblaje se forjó, en parte, por el legado de la Rebelión de Watts de 1965, un levantamiento de seis días iniciado por la violencia policial que se produjo después de que Marquette Frye y su hermano fueran detenidos en el barrio predominantemente negro de Watts, y el cual fue además avivado por frustraciones largamente latentes sobre la privación sistémica de los derechos y la opresión selectiva. Después de la rebelión, los artistas Noah Purifoy y Judson Powell escudriñaron el barrio, recogieron madera carbonizada, afiches rotos y escombros dispersos, y utilizaron estos restos rescatados como materia prima para una nueva forma de “arte *junk*”, o arte chatarra. Esta transformación de fragmentos urbanos desechados en llamativas formas escultóricas ejerció profunda influencia sobre muchos de los artistas de la Galería Brockman.

John Outterbridge

John Outterbridge se estableció en Los Ángeles en 1963, dos años antes de la rebelión. Él describió a Los Ángeles como una ciudad con “una cultura ensamblada”, una visión que se refleja en su obra, en la cual se incorporan objetos encontrados. “Pareciera que todos nosotros



Dale Brockman Davis, *Viet Nam War Games*
(*Juegos de guerra en Viet Nam*), 1969

one untitled assemblage (p. 19), Outterbridge shaped found wood and metal into an anthropomorphic face. Though abstract, the work loosely suggests a makeshift mask, bridging contemporary assemblage and longstanding sculptural traditions.

La Monte Westmoreland

In his assemblage and collage works, La Monte Westmoreland draws more from popular visual culture than from the physical detritus of the city. He features recurring images of ubiquitous (and often caricaturized) figures—such as the Quaker Oats man, Uncle Ben, Aunt Jemima, and Marilyn Monroe—alongside art historical icons like Thomas Gainsborough’s *Blue Boy*. In *Untitled (Leonardo Last Supper with Quaker Oats)* (p. 19), Westmoreland disrupts the solemnity of *The Last Supper* by inserting the Quaker Oats man, playfully subverting religious iconography with commercial branding. His work interrogates the intersections of consumer culture, historical imagery, and race, prompting viewers to reconsider the ways that imagery “found” in advertising and mass media shapes collective visual memory.

Doyle Lane

Doyle Lane’s experimentations centered on the interplay of materials rather than the assemblage of found objects or images. He created both functional and sculptural ceramic works, which range in texture from smooth and refined to highly blistered (p. 19). A master of notoriously finicky glazes within the California studio craft movement, Lane received far less recognition than white peers like Peter Voulkos and Ken Price.

The Brockman Gallery provided a crucial platform for Lane to showcase his technical skill at shaping clay into varied, dynamic forms. When shown together, Lane’s idiosyncratic, often small-scale objects coalesce into a unified collective composed of distinct yet harmonized elements—a metaphor, perhaps, for the community that gathered around the Brockman Gallery. Lane’s ceramics suggest

ensamblamos nociones, directivas, disciplinas y desilusiones”, observó él. “Unimos todas estas cosas mientras buscamos un modo de expresión y un estilo de vida”.¹⁴ Para este ensamblaje sin título (p. 19), Outterbridge usó pedazos de madera y metal que encontró y les dio la forma de un rostro antropomórfico. Aunque abstracta, la obra parece una máscara improvisada, en la cual se unen el ensamblaje contemporáneo y las tradiciones escultóricas de años.

La Monte Westmoreland

En sus ensamblajes y *collages*, La Monte Westmoreland se inspira más en la cultura visual popular que en los objetos descartados de la ciudad. Él presenta imágenes recurrentes de figuras ubicuas (y a menudo caricaturizadas)—como son los personajes de *Quaker Oats*, *Uncle Ben*, *Aunt Jemima* y Marilyn Monroe—junto con íconos de la historia del arte como el *Niño azul* de Thomas Gainsborough. En la obra *Sin título (Leonardo, la última cena con Quaker Oats)* (p. 19), Westmoreland altera la solemnidad de *La última cena* al insertar el personaje de *Quaker Oats*, trastornando con humor la iconografía religiosa al usar marcas comerciales. Su obra cuestiona las intersecciones entre la cultura del consumidor, la imaginaria histórica y la raza, incitando a los espectadores a reconsiderar la manera en que las imágenes que “vemos” en los avisos publicitarios y en los medios de comunicación masiva forman la memoria visual colectiva.

Doyle Lane

Las experimentaciones de Doyle Lane se centraron en la interacción de materiales y no en el ensamblaje de objetos encontrados o imágenes. Él creó obras de cerámica tanto funcionales como esculturales, que varían en texturas desde lisas y refinadas hasta superficies de múltiples burbujas (p. 19). Un maestro del uso de las técnicas de esmaltado más complejas del movimiento artesanal californiano, Lane recibió mucho menos reconocimiento que sus contemporáneos blancos como Peter Voulkos y Ken Price.

the power of aggregation, where individual works gain strength and resonance through their shared presence.

Dale Brockman Davis

In 1969, the number of U.S. forces stationed in Vietnam reached its peak—more than 500,000 troops—and the disproportionate effect of the Vietnam War on young Black communities led many to proclaim that it was “a white man’s war, but a Black man’s fight.”¹⁵ An avowed pacifist and conscientious objector, Dale Brockman Davis communicated his opposition to the war in the experimental ceramic work *Viet Nam War Games* (p. 21). Having recently turned from traditional ceramics to multimedia sculptures—a shift likely prompted by his contemporaries’ experiments in assemblage—Davis combined thrown ceramic vessels with found materials to create these missile- or bullet-like forms.

La Galería Brockman le proporcionó a Lane una plataforma crucial para exhibir su gran maestría técnica al modelar la arcilla en formas variadas y dinámicas. Cuando se exhiben en conjunto, las formas idiosincráticas y a menudo a pequeña escala de Lane se funden en un colectivo unificado compuesto de elementos distintivos pero armonizados, una metáfora, quizás, de la comunidad que se reunió en torno a la Galería Brockman. La cerámica de Lane sugiere el poder que tiene la agregación, en donde las obras individuales adquieren fuerza y resonancia cuando son exhibidas en conjunto.

Dale Brockman Davis

En 1969, el número de fuerzas estadounidenses estacionadas en Vietnam alcanzó su cifra máxima—una tropa de más de 500.000—y el efecto desproporcionado de la guerra de Vietnam en las comunidades de jóvenes negros llevó a muchos a proclamar que ésta era una “guerra de hombres blancos, peleada por hombres negros”.¹⁵ Un pacifista confeso y objetor de conciencia, Dale Brockman Davis, expresó su oposición a la guerra en la obra de cerámica experimental *Juegos de guerra en Viet Nam* (p. 21). Después de apartarse de la cerámica tradicional para trabajar en esculturas de multimedia—un cambio probablemente suscitado por los experimentos de ensamblaje de sus contemporáneos, Davis combinó vasijas torneadas con objetos encontrados para crear formas que parecían misiles o balas.

Body and Identity

In the 1960s and 1970s, a number of artists began exploring the body's role as a tool, a sign, and a source of meaning and knowledge. Many artists—particularly those engaged in the Black, Chicane, and feminist art movements—questioned how identity forms and evolves, whether through self-representation or myth-making. Artists of color who centered the body in their work defied expectations while re-presenting their self-images.

Kerry James Marshall

Kerry James Marshall has been hailed for “redefining Blackness as a visual device and cultural subject.”¹⁶ During a period when many of his white peers were moving away from representation and rejecting painting in favor of “intermedia”—as a newly established Otis department termed it—Marshall embraced figuration: “My crisis was actually a crisis of *under-representation*.”¹⁷

Marshall is best known for his monumental paintings, but has long maintained a simultaneous printing practice. Rather than collaborating with professional printers, he often carves and prints his woodcuts and linocuts himself. To make one linocut self-portrait (p. 28), Marshall adopted his mentor Charles White's trick of creating “atmosphere by controlling the flow of the cuts around his figures.”¹⁸ Swift, fluid lines radiate around his head like an aura or a halo as he gazes sternly yet assuredly out at the

Cuerpo e identidad

En las décadas de 1960 y 1970, un número de artistas comenzó a explorar el papel del cuerpo humano como herramienta, signo y fuente de significado y conocimiento. Muchos artistas —particularmente quienes participaban en los movimientos de arte negro, chicano y feminista— cuestionaron la manera en que la identidad se forma y evoluciona, ya sea a través de la autorrepresentación o la creación de mitos. Los artistas de color que centraban el cuerpo en su obra, desafiaron las expectativas al volver a presentar las imágenes que tenían de sí mismos.

Kerry James Marshall

Kerry James Marshall ha sido aclamado por “redefinir la negritud como un dispositivo visual y tema cultural”.¹⁶ Durante un período en que muchos de sus compañeros blancos se alejaban del arte figurativo y rechazaban la pintura a favor de una combinación de medios artísticos o “intermedia” —como lo denominó el recién establecido Departamento de Arte de la Universidad Otis— Marshall lo adoptó: “Mi crisis fue realmente una crisis de la *sub-representación*”.¹⁷

Marshall es conocido ante todo por sus pinturas monumentales, pero ha practicado simultáneamente el grabado durante largo tiempo. En lugar de colaborar con grabadores profesionales, él mismo a menudo talla e imprime sus xilografías y linograbados. Para hacer este



David Hammons, *Untitled (Sin título)*, 1968

viewer. Without including any tonal gradation, Marshall delineates himself using a black ground interrupted by parallel or intersecting lines of white.

Decades later, with *Frankenstein* and *Bride of Frankenstein* (p. 28), Marshall continued to interrogate the representation of the Black figure in art, here through two Black bodies on the edge of visibility. Immersed in inky black spaces, the subjects take shape through linear webs of varying density, the details of which emerge to the viewer only after sustained looking.

David Hammons

David Hammons has said that to create his iconic “body prints,” he greases his body and clothing, then presses himself against a piece of paper, either hanging on the wall or laying flat on the floor. After making contact, he says, “I have to carefully decide how to get up after I have made the impression that I want. Sometimes I lie there for perhaps three minutes or even longer just figuring out how I can get off the paper without smudging the image that I’m trying to print.”¹⁹ He then sprinkles acrylic pigment powder through a sieve onto the greased paper, allowing the pigment to soak into the areas his body has touched. Finally, he alters the imagery through erasure or the addition of drawings, screenprinted elements, or collaged objects. Hammons’s body, under pressure, reveals imagery that can be anticipated but is always subject to chance occurrence. Here, “impression” functions both literally and figuratively: as a graphic representation pressed onto a surface and as an idea or feeling about someone.

In one untitled body print (p. 25), an impression of Hammons’s hand with his index and middle fingers raised appears in black above a painted fragment of the U.S. flag. By 1968, this gesture would have readily been interpreted as a peace sign. Though the pose is typically executed with the palm facing outward, here Hammons inverts his hand and juxtaposes it with the stars and stripes. The work

linograbado de su autorretrato (p. 28), Marshall adoptó el truco de su mentor Charles White de crear una “atmósfera en la que controla el flujo de los cortes alrededor de sus figuras”.¹⁸ Líneas rápidas y fluidas irradian alrededor de su cabeza como un aura o un halo, mientras él mantiene una mirada severa pero segura ante el espectador. Sin incluir ninguna gradación tonal, Marshall se delinea a sí mismo utilizando un fondo negro interrumpido por líneas blancas paralelas o entrecruzadas.

Décadas más tarde, con las obras *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein* (p. 28), Marshall continuó cuestionando la representación de la figura negra en el arte, aquí a través de dos cuerpos negros que apenas son visibles. Inmersos en espacios de tinta negra, los sujetos adquieren forma a través de redes lineales de densidad variable, cuyos detalles sólo se hacen visibles ante el espectador después de una mirada prolongada.

David Hammons

David Hammons ha dicho que para crear sus icónicas “impresiones corporales”, él engrasa su cuerpo y su ropa, y luego se presiona contra un trozo de papel colgado en la pared o tendido en el suelo. Después de hacer contacto con el papel, él dice, “debo decidir cuidadosamente cómo levantarme después de haber hecho la impresión que quiero. A veces me quedo ahí tendido, quizás por tres minutos o incluso más, simplemente pensando en cómo despegarme del papel sin manchar la imagen que deseo imprimir”.¹⁹ Luego, con un tamiz, él esparce polvo de pigmento acrílico sobre el papel engrasado permitiendo que el pigmento se adhiera en las áreas que su cuerpo ha tocado. Para terminar, modifica las imágenes borrando partes o agregando dibujos, elementos serigrafiados u objetos en forma de *collage*. Cuando el cuerpo de Hammons hace presión contra el papel, se revelan imágenes que se pueden anticipar, pero éstas siempre están sujetas a las ocurrencias del azar. Aquí, la “impresión” funciona de ambas maneras: literal y figurativamente, primero, como una

communicates a bitter sense of irony: How could the American flag be the foundation for peace at a moment in which the country was sending its young citizens to die in a foreign civil war, in which leaders of the Civil Rights Movement were being assassinated, in which military troops were being actively deployed against domestic citizens engaging in peaceful protest?

Senga Nengudi

In addition to supporting community festivals, Brockman Gallery Productions sponsored performances and public art installations, among them Senga Nengudi’s *Ceremony for Freeway Fets* (1978). In the performance, Nengudi and her collaborators—including David Hammons and Maren Hassinger—staged a collaborative performance under an L.A. freeway, referencing West African Yoruba rituals and Japanese Noh theater. Nengudi used found materials to costume her collaborators, adorning both their headdresses and the columns supporting the freeway overpass with her signature material, nylon hosiery. Nengudi began working with hosiery in 1974, following the birth of her first son. For her, the elastic mesh represents how “the psyche can stretch, stretch, stretch, and come back into shape.”²⁰ Her nylon sculptures, which she has often “activated” by dancing with the weighted and pinned hosiery, evoke the elasticity and resilience of the human psyche and the transformative power of the female body.

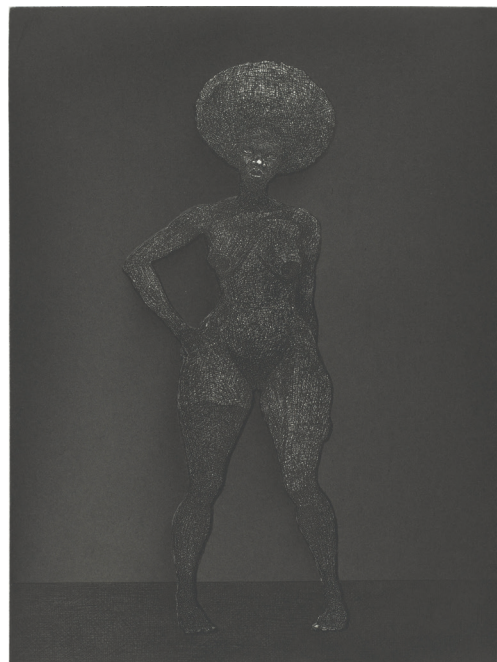
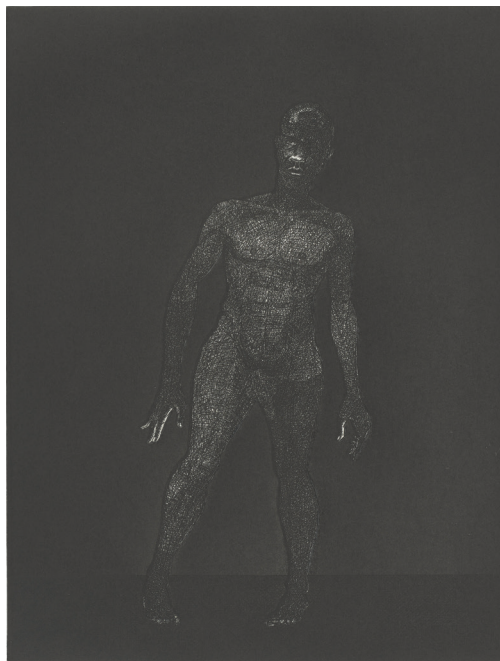
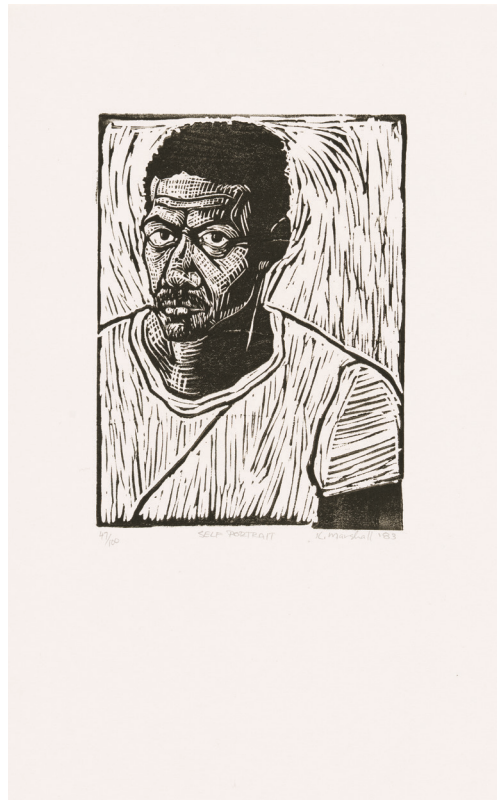
As with *Ceremony for Freeway Fets*, much of Nengudi’s work combines marginal sites with improvisational movement and found materials. After stumbling upon the demolition of an abandoned Catholic school, Nengudi grabbed a headdress (made of nylon and wire covered in hair) and asked filmmaker Barbara McCullough to document her movement. Nengudi entered the school, “literally as they were tearing it down with a bulldozer,” and performed in a window that reminded her of a tower in a “small castle.”²¹ The resulting photograph, *Rapunzel* (p. 28), captures the artist leaning out of the window, her head weighed down by long wires. This

representación gráfica impresa sobre una superficie y, segundo, como una idea o sentimiento sobre alguien.

En esta impresión sin título de un cuerpo (p. 25), aparece la mano de Hammons en negro con el dedo índice y el dedo corazón levantados sobre un fragmento pintado de la bandera estadounidense. Hacia 1968, este gesto habría sido fácilmente interpretado como un signo de paz. El gesto se hace típicamente con la palma de la mano mirando hacia afuera, pero aquí Hammons voltea su mano y la juxtapone con las estrellas y las rayas. Esta obra expresa un amargo sentido de la ironía: ¿cómo puede ser la bandera estadounidense el fundamento para la paz en un momento en que el país enviaba a sus ciudadanos a morir en una guerra civil foránea, en el que los líderes del Movimiento por los derechos civiles eran asesinados, y en el que las tropas militares se desplegaban activamente en contra de ciudadanos que participaban en protestas pacíficas?

Senga Nengudi

Además de prestar apoyo a los festivales de la comunidad, Producciones de la Galería Brockman patrocinó espectáculos e instalaciones de arte público, entre ellas *Ceremonia para los “Fets” de la autopista* (1978) de Senga Nengudi. En la obra, la cual se presentó bajo un paso elevado de una autopista de Los Ángeles, Nengudi y sus colaboradores —incluidos David Hammons y Maren Hassinger—escenificaron un espectáculo de colaboración que hacía referencia a rituales *yoruba* del África occidental y al teatro *Noh* japonés. Nengudi utilizó objetos encontrados para el vestuario de sus colaboradores y adornó sus tocados y las columnas que sostenían el paso elevado de la autopista con medias de nailon, un material característico de sus obras. Ella comenzó a trabajar con las medias de nailon en 1974, después de que nació su primer hijo. Para Nengudi, la malla elástica representa la manera en que “la psique humana puede estirarse, estirarse, estirarse y luego volver a su forma original”.²⁰ Ella a menudo “activa” sus



Clockwise from top left:
Senga Nengudi, *Rapunzel*, 1981, performance photographed by Barbara McCullough
Kerry James Marshall, *Self-Portrait (Autorretrato)*, 1983
Kerry James Marshall, *Bride of Frankenstein (La novia de Frankenstein)*, 2010
Kerry James Marshall, *Frankenstein*, 2010

allusion to Rapunzel evokes a European fairy tale centered around the female body and re-imagines it as “a futile fantasy.”²²

Carrie Mae Weems

In 1989, Carrie Mae Weems set up her camera in her home and began performing a series of tableaux. Illuminated by a single overhead lamp, her kitchen table became the setting for a landmark series of work. In the twenty photographs and fourteen text panels that comprise *The Kitchen Table Series* (p. 31), Weems constructs a fictional drama that elevates the humble domestic setting into a site where “relationships are made and articulated through power.”²³ Weems acts as the protagonist, a character she has described as her “muse”: a witness to history, a guide through a traumatic past, an acute observer, and a stand-in for herself and the viewer. Synthesizing traditional narrative forms—self-portraiture, oral history, social documentary—Weems suggests how to envision, position, and take ownership of one’s self-image.

John Valadez

John Valadez came of age in L.A. during the Chicano Movement, and the city and its people have been his lifelong subjects. He has championed Chicane and Latinx communities by carefully observing their members and meticulously rendering them in pastel portraits, photographic series, and large-scale murals. In *La Butterfly* (p. 31), Valadez depicts a vague setting but a highly specific individual, transcribing her hoop earrings, crucifix necklace, butterfly tattoo, flyway hair, and heavy makeup in painstaking detail that seems to render her both of her time and timeless.

esculturas de nailon al interactuar bailando con las medias cargadas y sujetas con alfileres que evocan la elasticidad y resiliencia de la psique humana y el poder transformador del cuerpo femenino.

Al igual que con *Ceremonia para los “Fets” de la autopista*, gran parte de la obra de Nengudi combina los sitios marginales con el movimiento improvisado y los objetos encontrados. En alguna ocasión, después de ver la demolición de una escuela católica abandonada, Nengudi se puso un tocado (hecho de nailon y alambre cubierto de pelo) y le pidió a la cineasta Bárbara McCullough que documentara sus movimientos. Nengudi ingresó a la escuela, “literalmente cuando la derrumbaban con un buldócer”, y montó un espectáculo desde una ventana que le recordaba la torre de un castillo pequeño.²¹ *Rapunzel*, la fotografía que resultó de esta escena, capta a la artista asomada a la ventana, con la cabeza agobiada por el peso de los largos alambres. Esta alusión a Rapunzel evoca un cuento de hadas europeo que gira alrededor del cuerpo femenino y lo vuelve a imaginar como “una fantasía fútil”.²²

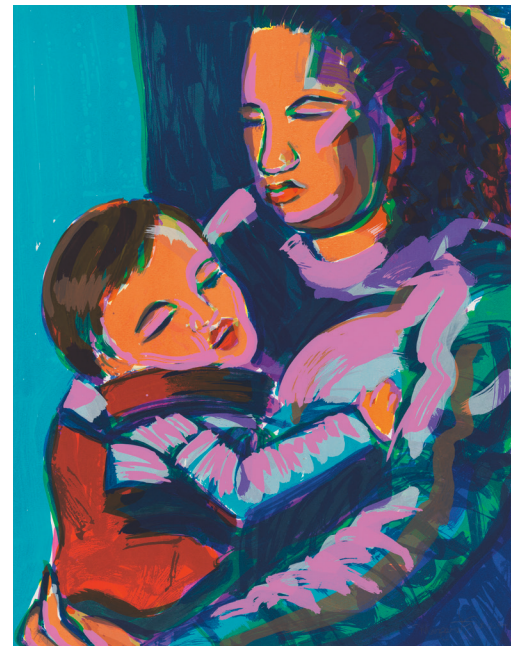
Carrie Mae Weems

En 1989, Carrie Mae Weems instaló una cámara en su casa y comenzó a actuar una serie de escenas. Iluminada por una única lámpara de techo, su mesa de la cocina se convirtió en el escenario de una serie de obras relevantes. En las veinte fotografías y catorce paneles de texto que componen *Serie de la mesa de la cocina* (p. 31), Weems construye un drama de ficción que eleva el humilde entorno doméstico y lo convierte en un lugar donde “las relaciones se establecen y se expresan a través del poder”.²³ Weems actúa como la protagonista, un personaje que ha descrito como su “musa”: un testigo de la historia, una guía a través de un pasado traumático, una observadora aguda y una doble de sí misma y del espectador. Sintetizando formas narrativas tradicionales, tales como los autorretratos, la historia oral y los documentales sociales,

Weems sugiere cómo imaginar, posicionar y apropiarse de la imagen que uno tiene de sí mismo.

John Valadez

John Valadez alcanzó la madurez en Los Ángeles durante el Movimiento chicano, y la ciudad y su gente han sido los temas de toda su vida. Él ha abogado por las comunidades chicanas y latinx observando cuidadosamente a sus miembros y plasmándolos meticulosamente en retratos al pastel, y en series fotográficas y murales a gran escala. En *La mariposa*, Valadez pinta un escenario indefinido, pero a una persona muy concreta al registrar en minucioso detalle sus aretes de aro, el collar de crucifijo, la mariposa tatuada, unos pocos pelos sueltos y un maquillaje recargado, tanto que la hace ver de su época como eterna.



Clockwise from top left:
Carrie Mae Weems, *Untitled (Sin título)*, from *The Kitchen Table Series* (*Serie de la mesa de la cocina*), 1990
John Valadez, *La Butterfly (La mariposa)*, 1983
Linda Vallejo, *Black Orchid (Orquídea negra)*, 1987
Margaret Garcia, *F. Emilio and Mom (F. Emilio y mamá)*, 1991

Common Ground Terreno común

Although the Brockman Gallery most often featured Black artists, the Davis brothers sought to “promote outstanding underrepresented artists” in the hopes of initiating cultural exchange.²⁴ As its exhibition program developed, the gallery committed to showing the work of Asian American, Chicane, and women artists, and invited guest curators to present diverse exhibitions.²⁵

In 1986, Linda Vallejo curated the two-part exhibition *Common Ground*, which emphasized the universality of art: “We are all artists together. We all hope to express our beliefs through our works of art. We all struggle and survive as artists, sons, daughters, friends and even moms and dads. We need a place to come together to understand that we are all here together, living on common ground. Our communities and families need to touch so we can understand and appreciate each other. *Common Ground* is that place we can touch.”²⁶ Many Brockman artists were also teachers, activists, curators, and historians, and conveyed the centrality of community both through their artwork and in their advocacy for cultural dialogue.

Samella Sanders Lewis

Samella Sanders Lewis moved to Los Angeles in 1966 and quickly became a force within the burgeoning Black Arts Movement. Working as an educator—she was an education coordinator at LACMA (briefly); a professor at California State University, Long Beach, and Dominguez

Aunque la Galería Brockman presentaba principalmente la obra de artistas negros, los hermanos Davis también buscaron “promover artistas destacados poco representados”, con la esperanza de iniciar un intercambio cultural.²⁴ A medida que su programa de exposiciones se fue desarrollando, la galería se comprometió a mostrar la obra de artistas asiático-americanos, chicanos y mujeres artistas, e invitó a varios curadores a presentar diversas exposiciones.²⁵

En 1986, Linda Vallejo fue la curadora de *Terreno Común*, una exposición en dos partes, la cual hizo énfasis en la universalidad del arte: “Todos somos artistas. Todos tenemos la esperanza de expresar nuestras creencias a través de nuestras obras de arte. Todos luchamos y sobrevivimos como artistas, hijos, hijas, amigos e incluso mamás y papás. Necesitamos un lugar donde encontrarnos para comprender que todos estamos aquí juntos, viviendo en un terreno común. Nuestras comunidades y familias necesitan el contacto para poder comprendernos y apreciarnos. *Terreno común* es ese lugar en el cual podemos ejercer el contacto”.²⁶ Muchos artistas de la Galería Brockman eran maestros, activistas, curadores e historiadores que buscaron transmitir la importancia de la comunidad tanto en sus obras como en su defensa del diálogo cultural.

Samella Sanders Lewis

Samella Sanders Lewis llegó a vivir a Los Ángeles en 1966 y rápidamente se convirtió en



Margaret Garcia, *Red Bitch (Zorra roja)*, 1986

Hills; and the first tenured Black professor at Scripps College—she advocated for the exhibition and documentation of African American art. She self-published her landmark two-volume book, co-edited with Ruth Waddy, *Black Artists on Art* (1969 and 1971), and founded the Museum of African American Art in 1976. In 1978 she published *Art: African American*, the first textbook on this topic, which remains a widely consulted scholarly resource. In the introduction to *Black Artists on Art*, she argued, “A truly valid system of aesthetics should be derived from the culture of its inhabitants and should reflect the prevailing spirit of the times in a manner that involves all groups residing within the society.”²⁷

Lewis was also a prolific artist, excelling in printmaking. She believed that African American artists should learn about their histories and use “elements of their cultural heritage” in their work, embracing “a continuum of aesthetic principles” derived from African traditions.²⁸ Lewis conveyed the deep power of community in *Children’s Game* (p. 5) using abstracted geometric forms and recognizable imagery. Created in 1968 against a backdrop of political violence and the fight for equal rights, the print shows unified individuals who together become part of a greater whole, offering a promising view of what the future might hold.

Ruth Waddy

In 1968, Ruth Waddy received a blank sketchbook from her close friend and fellow artist Evangeline “EJ” Montgomery, who inscribed it: “May this year be the greatest. Happy Birthday. Have your friends fill up this book in 1968 and get us published in ’69.”²⁹ Indeed, Waddy and Lewis would publish the first volume of *Black Artists on Art* in 1969, drawing attention to a network of Black artists that included many Brockman Gallery regulars, such as David Hammons, Gloria Bohanon, Noah Purifoy, and Suzanne Jackson.

If *Black Artists on Art* is a public celebration of the artists around Waddy, the sketchbook is a private expression of this tightknit circle.

una presencia poderosa dentro del floreciente Black Arts Movement. Trabajando como educadora —fue coordinadora de educación brevemente en LACMA; profesora en la Universidad estatal de California en Long Beach y en Dominguez Hills; y fue la primera profesora titular negra de la Universidad Scripps— ella abogó por la exposición y documentación del arte afroamericano. Publicó de manera independiente su importante libro en dos volúmenes, coeditado con Ruth Waddy, *Los artistas negros hablan sobre arte* (1969 y 1971), y fundó el Museo de Arte Afroamericano en 1976. En 1978, publicó *Arte: Afroamericano*, el primer libro de texto sobre este tema que sigue siendo un recurso académico muy consultado. En la introducción de *Los artistas negros hablan sobre arte*, Waddy afirmó: “Un sistema de estética verdaderamente válido debe derivarse de la cultura de sus habitantes y reflejar el espíritu imperante de la época de manera que involucre a todos los grupos que residen dentro de esa sociedad”.²⁷

Lewis también fue una artista prolífica y sobresaliente en la técnica del grabado. Creía que los artistas afroamericanos debían aprender sobre sus historias y utilizar “elementos de su herencia cultural” en sus obras, acogiendo así “un conjunto de principios estéticos” derivados de las tradiciones africanas.²⁸ Lewis expresó el profundo poder de la comunidad en *Juego de niños* (p. 5), obra en la que usó formas geométricas abstractas e imaginaria reconocible. Creado en 1968 en un contexto de violencia política y de lucha por la igualdad de los derechos, el grabado muestra a unos individuos unidos, quienes juntos se convierten en parte de un todo mayor, ofreciendo una visión promisorio de lo que el futuro puede deparar.

Ruth Waddy

En 1968, Ruth Waddy recibió un cuaderno en blanco para dibujar de su colega y amiga cercana, la artista Evangeline “EJ” Montgomery, quien le escribió la siguiente nota: “Te deseo que este año sea el mejor. Feliz cumpleaños. Pide a tus amigos que te llenen este libro

Waddy brought the book to informal gatherings, exhibition openings, and artists’ studios, asking her friends to fill the pages with their sketches. Evidence of Waddy’s efforts to document and promote Black artists, the sketchbook has been described as a “time capsule” capturing “the feelings, the political climate, [and] the advent of the Black Arts Movement” in California.³⁰ The individual styles and gestures, ranging from Dan Concholar’s abstract forms to Suzanne Jackson’s familiar hand, bird, and heart motifs, offer a window into the vibrant community of artists at work in Southern California in the late 1960s and early 1970s (p. 37).

Margaret Garcia

Born in L.A.’s Boyle Heights neighborhood, Margaret Garcia creates work connected to her Chicana and Indigenous roots in an effort to communicate the life and experiences of her community. Early in her career, Garcia was best known for her murals, an art form she revered for its ability to educate and reach a broad public. Fellow Chicane muralists introduced her to Self Help Graphics & Art (SHG), a community arts center key to the artistic production of the Chicano Movement. Garcia began making prints through SHG’s Experimental Screenprint Atelier, a program that provided artists access to the otherwise cost-prohibitive practice of working with a master printer and invited them to benefit “from each other’s diversity.”³¹

Garcia met Alonzo Davis through SHG and was soon invited to show her work at the Brockman Gallery. According to the press release for her 1986 Brockman exhibition, which included *Red Bitch* (p. 33) and other works from her *Bitch/Dog* series (1984–89), Garcia’s dog motif “express[es] the sense of being cornered and the rage felt by those living in antagonistic times and places.”³² The tone conveyed by the snarling, feral dog contrasts sharply with the soft embrace of *F. Emilio and Mom* (p. 31)—a depiction of the artist’s sister-in-law and nephew—but both channel the artist’s fierce sense of maternal protectiveness.

en 1968 y que lo publiquen en el 69”.²⁹ En efecto, Waddy y Lewis publicarían el primer volumen de *Los artistas negros hablan sobre arte* en 1969 haciendo visible a una red de artistas negros que incluía a muchos de los habituales de la Galería Brockman, como David Hammons, Gloria Bohanon, Noah Purifoy y Suzanne Jackson.

Los artistas negros hablan sobre arte es una celebración pública de los artistas alrededor de Waddy, mientras que el cuaderno de dibujos es una expresión privada de lo unido que era este círculo. Waddy llevó el cuaderno a reuniones informales, a inauguraciones de exposiciones y a los estudios de los artistas, y pidió a sus amigos que llenaran las páginas con sus bocetos. Los esfuerzos de Waddy por documentar y promover a los artistas negros son evidentes ya que el cuaderno ha sido descrito como una “cápsula del tiempo” que capta “los sentimientos, el clima político, [y] el advenimiento del Black Arts Movement en California”.³⁰ Los estilos y gestos de cada uno de los artistas, desde las formas abstractas de Dan Concholar, hasta los familiares motivos de la mano, el pájaro y el corazón de Suzanne Jackson, ofrecen una visión hacia la vibrante comunidad de artistas que trabajaban en el sur de California a finales de los 60 y comienzos de los 70 (p. 37).

Margaret García

Margaret García nació en el vecindario de Boyle Heights en Los Ángeles. Sus obras nacen de sus raíces chicanas e indígenas y reflejan las experiencias y la vida de su comunidad. A comienzos de su carrera, a García se le conocía más por sus murales, una forma artística que ella apreciaba por su cualidad didáctica y su capacidad de llegar a un amplio público. Sus compañeros muralistas chicanos la introdujeron al Self Help Graphics & Art (SHG), un centro comunitario de arte que fue clave para la producción artística del Movimiento chicano. García comenzó a hacer grabados en el Taller Experimental de Grabado de SHG, un programa que dio acceso a los artistas a la práctica de

Linda Vallejo

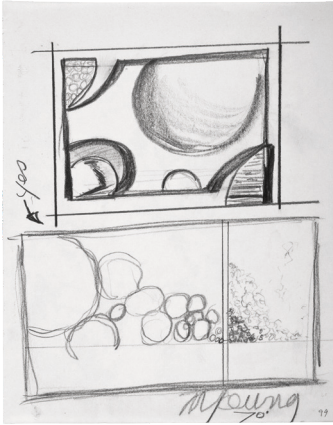
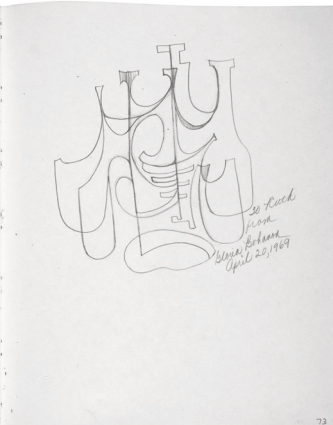
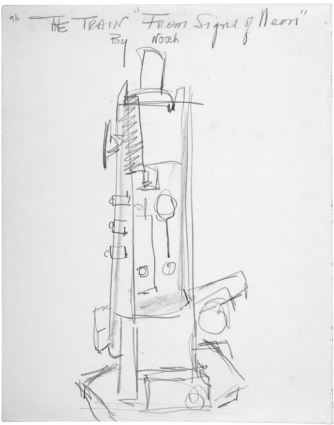
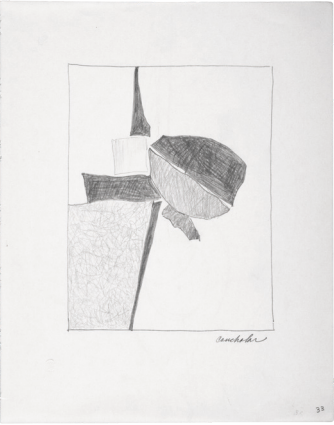
Linda Vallejo, also born in Boyle Heights, began a decades-long relationship with SHG in 1976. She first served as a printmaking instructor for SHG's Barrio Mobile Art Studio and soon after produced her first series of screenprints. In the late 1970s, Vallejo joined the Chicana Indígena Flores de Aztlán, a dance troupe that taught and performed Maya and Azteca ceremonial dance across California. Deeply invested in the communal nature of the Chicano Movement, Vallejo developed artwork suffused with her heritage and personal symbolism, often featuring imagery that explores the relationship of the female form nature. During performances with Flores de Aztlán, Vallejo wore the color purple and represented the orchid—a source of inspiration for her detailed view of the flower’s petals and lips (p. 31).

trabajar con un maestro grabador, algo que de otra manera hubiera sido prohibitivamente costoso, y les brindó la oportunidad de beneficiarse “del origen diverso de cada cual”.³¹

García conoció a Alonzo Davis por medio del SHG y pronto fue invitada a mostrar su obra en la Galería Brockman. Según el comunicado de prensa de su exposición en 1986, en la que se incluía a la *Zorra roja* (p. 33) y otras obras de su serie *Zorra/Perro* (1984–89), el motivo del perro “expresa la sensación de estar arrinconado y la rabia que sienten quienes viven en épocas y lugares antagónicos”.³² El tono expresado por el perro salvaje que gruñe contrasta agudamente con el suave abrazo de *F. Emilio y mamá* (p. 31), una representación de su cuñada y su sobrino; ambas obras, sin embargo, canalizan el fiero sentido de protección maternal de la artista.

Linda Vallejo

Linda Vallejo, también nació en Boyle Heights y desde 1976 comenzó una relación de décadas con el SHG. Ella primero fue instructora de grabado en la Barrio Mobile Art Studio del SHG y poco después produjo su primera serie de serigrafías. Hacia finales de 1970, Vallejo se unió a la compañía de baile chicana indígena Flores de Aztlán, que enseñaba e interpretaba danzas ceremoniales mayas y aztecas por todo California. Devota del sentido comunitario del Movimiento chicano, Vallejo desarrolló obras de arte impregnadas de su herencia y simbolismo personal, a menudo con imágenes que exploran la relación de la figura femenina con la naturaleza. Durante las presentaciones con Flores de Aztlán, Vallejo se vestía de color morado y representaba a una orquídea, una fuente de inspiración para esta visión detallada de los pétalos y los labios de la flor (p. 31).



Clockwise from top left:
Dan Concholar, *Untitled (Abstract Composition)* (*Sin título [Composición abstracta]*), c. 1970
David Hammons, *Untitled (Self Portrait)* (*Sin título [Autorretrato]*), 1968
Gloria Bohanon, *Untitled (Abstract Composition)* (*Sin título [Composición abstracta]*), 1969
Milton Young, *Untitled* (*Sin título*), 1970
Suzanne Jackson, *Untitled (Woman, Bird, and Flower)* (*Sin título [Mujer, pájaro y flor]*), c. 1970
Noah Purifoy, *Untitled (The Train "From Signs of Neon")* (*Sin título [El tren, tomado de "Los signos de neón"]*), c. 1970

Civic Engagement

From the outset, the Davis brothers made civic participation a cornerstone of the Brockman Gallery. In the 1970s, Alonzo began painting murals, envisioning them as vibrant public statements that would “give a true picture of Los Angeles as a multicultural community.”³³ Through Brockman Gallery Productions (BGP), the Davis brothers developed initiatives such as the Brockman Gallery Film Festival, the Watts Towers Jazz Festival, and the Professional Artist Employment Program. The latter, which “provide[d] job opportunities to unemployed artists to create high-quality works of public art,” received federal funding, evidence of the brothers’ ability to secure institutional support for artists while strengthening the cultural fabric of Los Angeles.³⁴

Romare Bearden

Romare Bearden believed in art as a force for social change, and his body of work underscores his deep commitment to Black cultural representation and civic participation. In the wake of the 1963 March on Washington he co-founded *Spiral*, a collective of Black artists who met in his studio to explore their role in the Civil Rights Movement. Bearden’s conviction that art could shape national conversations on race and justice drew the Davis brothers to his work and practice. They traveled to his studio on their 1966 road trip and later presented his work at their gallery.

In his print *In Black America*, Bearden transformed the U.S. flag into abstract, quasi-

Compromiso cívico

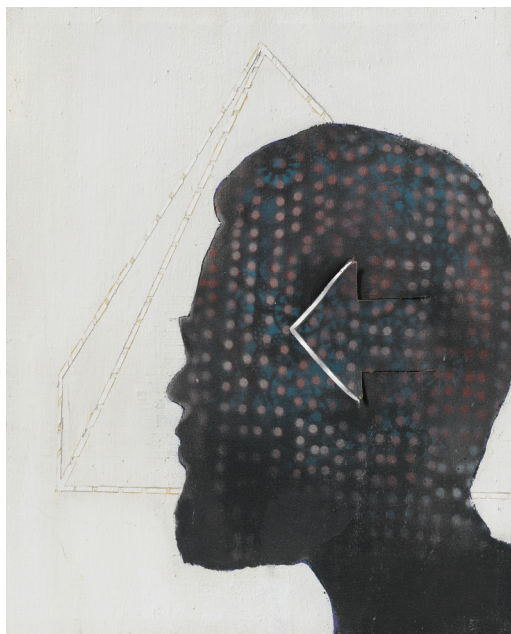
Desde un comienzo, los hermanos Davis se esforzaron por hacer que la participación cívica fuera una parte esencial de la Galería Brockman. En la década de 1970, Alonzo comenzó a pintar murales, concibiéndolos como vibrantes declaraciones públicas que “ofrecerían una verdadera imagen de Los Ángeles como una comunidad multicultural”.³³ A través de Producciones de la Galería Brockman (BGP), los hermanos Davis desarrollaron iniciativas tales como el Festival de Cine, el Festival de Jazz Watts Towers y el Programa de Empleo de Artistas Profesionales de la Galería Brockman. Este último, que “proporciona [o proporcionó] oportunidades de trabajo a los artistas desempleados para crear obras de arte público de alta calidad”, recibió fondos federales, evidencia de la habilidad de los hermanos Davis para asegurar un apoyo institucional para los artistas, que a la vez ayudara a fortalecer el tejido cultural de la ciudad de Los Ángeles.³⁴

Romare Bearden

Romare Bearden creía que el arte era una fuerza de cambio social, y su obra hace énfasis en un profundo compromiso con la representación cultural y la participación cívica de la gente negra. A raíz de la Marcha sobre Washington de 1963, Bearden fundó *Espiral*, un colectivo de artistas negros que se reunía en su estudio para explorar su papel en el Movimiento por los derechos civiles. La convicción de Bearden de que el arte podía influenciar las conversaciones



Romare Bearden, *In Black America* (*En un Estados Unidos negro*), 1971



Clockwise from top left:

Romare Bearden, *Falling Star* (*Estrella fugaz*), 1979

Jacob Lawrence, *The 1920's...The Migrants Arrive and Cast Their Ballots* (*Los años veinte... Los migrantes llegan y depositan su voto*), 1974

Alonzo Davis, *Self Portrait Inside Series* (*Serie autorretrato interior*), 1974

Alonzo Davis, *Act on It* (*¡Actuemos!*), 1985

architectural forms, with the profile of a Black figure anchoring the red, white, and blue. The print reminds viewers that Black Americans are essential to the fabric of the nation—the flag a key part of its iconography. Invoking architectural space, Bearden reminds viewers that without the labor of enslaved Americans, the infrastructure of the nation would not exist.

Bearden also explored African American womanhood in his work, offering dignified representations of Black women. In *Falling Star*, he framed a Black female figure within a quotidian domestic space as a celestial event occurs in the background. This composition recalls Renaissance depictions of the Annunciation (the announcement of divine pregnancy to the Virgin Mary). Bearden frequently depicted a Black Madonna in his work, and here imbued an everyday scene with a sense of the divine.

Jacob Lawrence

Lawrence is renowned for his bold, narrative portrayals of Black history, which his peer Romare Bearden described as expressing “in a powerful way, impressive in [their] intimate knowledge, the heroic struggles of Black people.”³⁵ The Brockman Gallery exhibited Lawrence’s work in 1981; during the run of the show, the artist engaged directly with local students, providing insight into his artistic process, the themes of his work, and his conviction that art is a powerful vehicle for storytelling and social commentary.

Lawrence’s *The 1920's...The Migrants Arrive and Cast Their Ballots* was commissioned in 1974 as a part of a portfolio celebrating the upcoming U.S. Bicentennial. Asked to respond to the question “What does independence mean to you?,” Lawrence addressed the determination of Black citizens who had moved northward in search of opportunity during the Great Migration in the early twentieth century. The composition, packed with figures waiting to vote at a polling station, emphasizes the perseverance required of Black Americans to exercise their fundamental democratic right.

sobre la raza y la justicia a nivel nacional atrajo a los hermanos Davis a su obra y a su práctica. Ellos visitaron su estudio durante el viaje por carretera que realizaron en 1966 y más adelante presentaron su obra en la galería.

En su grabado *En un Estados Unidos negro* (p. 39), Bearden transformó la bandera estadounidense en formas abstractas, cuasi arquitectónicas, con el perfil de una figura negra que domina los colores rojo, blanco y azul. Este grabado recuerda a los espectadores que los estadounidenses negros son una parte esencial del tejido de la nación, e igualmente la bandera una parte clave de su iconografía. Invocando el espacio arquitectónico, Bearden también hace notar que, sin la labor de los estadounidenses esclavizados, la infraestructura de la nación no existiría.

Bearden también exploró en su obra la femineidad afroamericana a través de representaciones dignas de las mujeres negras. En *Estrella fugaz*, enmarcó la figura de una mujer negra dentro de un espacio doméstico cotidiano, al tiempo que un evento celestial ocurre en el trasfondo. La composición evoca las representaciones renacentistas de la Anunciación (el anuncio del embarazo divino de la virgen María). Bearden con frecuencia representó en su obra una madona negra, y aquí infundió una escena cotidiana con un sentido de lo divino.

Jacob Lawrence

Lawrence es famoso por sus innovadoras representaciones narrativas de la historia de la gente negra, que su colega Romare Bearden describió como una obra que expresa “de una manera poderosa, impresionante en [su] conocimiento íntimo, las heroicas luchas de la gente negra”.³⁵ La Galería Brockman expuso la obra de Lawrence en 1981; durante su exposición, el artista se involucró directamente con los estudiantes locales, dándoles una idea sobre la naturaleza de su proceso artístico, los temas que trataba, y su convicción de que el arte es un medio poderoso para narrar historias y hacer comentarios sociales.

Alonzo Davis

As an MFA student at the Otis Art Institute, Alonzo Davis studied with Charles White, who encouraged the young artist to explore his interests and motifs in a serial manner.³⁶ Davis worked in series for the rest of his life; his multimedia *Self Portrait Inside Series* (p. 40) is an early example of this approach. In 1985, Davis started making his *Voter* series after being invited by Self Help Graphics & Art to participate in its Experimental Screenprint Atelier. *Act on It* (p. 40) draws on Davis's childhood in Alabama, where members of his family had once been denied the right to vote based on their race. Dominated by the word "vote," the composition features an arrow, Black figures marching through Selma (including Reverend Ralph Abernathy), and a watermelon slice. In the post-Emancipation South, the watermelon had initially been a symbol of self-sufficiency and freedom for African Americans; during the Jim Crow era, however, white Southerners turned the image into a racist symbol of poverty and simplicity to belittle their Black neighbors.³⁷ Davis's use of the fruit is a reminder of the power of images to shape how we think about ourselves and one another, and possibly even an attempt to reclaim its first symbolic use.

Now Is the Time (p. 44) similarly centers the word "vote," here within an enlarged U.S. postage stamp, a reference to the circulation of information and imagery. Davis explained he wanted to "emphasiz[e] the power and impact of the right to vote" and bring attention to Jesse Jackson, who ran for president in 1984 and 1988 and was the second Black person, after Shirley Chisholm, to mount a nationwide presidential campaign.³⁸ "Now is the time" was a slogan Jackson's campaign used on buttons and posters to encourage voter turnout.

Carlos Almaraz

Los Angeles's successful bid to host the 1984 Summer Olympics prompted a flurry of cultural activity in the city. Alonzo Davis devised a mural project run jointly by BGP and the Olympic Organizing Committee; at the dedication

La obra de Lawrence *Los años veinte... Los migrantes llegan y depositan su voto* (p. 40) fue comisionada en 1974 como parte de un portafolio para la celebración del Bicentenario de los E.U. A la pregunta: "¿Qué significa para usted la independencia?", Lawrence abordó el tema de la determinación de aquellos ciudadanos negros que se habían desplazado hacia el norte en busca de oportunidades durante la Gran Migración de principios del siglo XX. La composición, llena de figuras esperando para votar en el lugar de votación, enfatiza la perseverancia que ha sido requerida por parte de los estadounidenses negros para poder ejercer un derecho democrático fundamental.

Alonzo Davis

Como estudiante de Maestría en Bellas Artes del Instituto de Arte Otis, Alonzo Davis estudió con Charles White, quien animó al joven artista a explorar sus intereses y temas en forma de serie.³⁶ Davis trabajó en series por el resto de su vida; su *Serie autorretrato interior* (p. 40), obras en multimedia, constituyen los primeros ejemplos de esta aproximación. En 1985, Davis comenzó a trabajar en su serie *Votante* luego de haber sido invitado por el Self Help Graphics & Art a participar en su Taller de Grabado Experimental. Su obra *¡Actuemos!* (p. 40) está inspirada en su infancia en Alabama, donde a los miembros de su familia se les había negado el derecho a votar a causa de su raza. Dominada por la palabra "votar", la composición presenta una flecha, figuras negras cruzando Selma (incluido al reverendo Ralph Abernathy), y una tajada de sandía. En el sur, después de la emancipación, la sandía había sido inicialmente un símbolo de autosuficiencia y libertad para los afroamericanos; sin embargo, durante la era Jim Crow, los blancos del sur convirtieron la imagen en un símbolo racista de pobreza y simplicidad para menospreciar a sus vecinos negros.³⁷ La presencia de la sandía en la obra de Davis nos recuerda el poder que tienen las imágenes para influir en la forma cómo pensamos sobre nosotros mismos y el uno del otro, y es quizás incluso un intento de recuperar su primer uso simbólico.

ceremony for the Olympic Murals, Mayor Tom Bradley described the project as "an example of how art can help transform the city.... These new paintings represent a welcome addition to the current artistic renaissance in the downtown area" (p. 44).³⁹ Davis also dedicated Brockman's summer 1984 exhibition program to Olympic themes, hosting exhibitions of sports-related imagery and presentations of Olympic memorabilia, from historic examples by Jacob Lawrence and Ernie Barnies to fifteen posters commissioned for the 1984 games. Carlos Almaraz, who was born in Mexico and became active in the Chicano Movement in East L.A., was one of the commissioned artists (p. 44). His vision of his city is vibrant and vibrant, populated by expressionistic palm trees and mountains that surround a luminescent City Hall as visions of athletes dance in the sky above.

En la obra *El momento es ahora* (p. 44) la palabra "votar" también aparece en el centro, en este caso en una estampilla ampliada de correo estadounidense, una referencia a la circulación de la información y la imaginería. Davis explicó que deseaba "enfaticar el poder y el impacto del derecho a votar", y dirigir la atención hacia Jesse Jackson, quien se postuló para las elecciones presidenciales de 1984 y 1988 y fue la segunda persona negra, después de Shirley Chisholm, en organizar una campaña presidencial a escala nacional.³⁸ *El momento es ahora* fue una consigna de la campaña de Jackson que se utilizó en los prendedores y afiches para animar a los votantes a ir a las urnas.

Carlos Almaraz

El éxito de la propuesta de Los Ángeles para ser la sede de los Juegos Olímpicos en 1984 provocó una oleada de actividad cultural en la ciudad. Alonzo Davis ideó un proyecto de murales dirigido conjuntamente por BGP y el Comité Organizador de los Olímpicos; en la ceremonia de inauguración de los Murales Olímpicos, el alcalde Tom Bradley describió el proyecto como "un ejemplo de la manera en que el arte puede ayudar a transformar la ciudad.... Estas nuevas pinturas representan un bienvenido complemento al actual renacimiento artístico que ocurría en el centro de la ciudad". (p. 44).³⁹ Davis también dedicó el programa de exposiciones del verano de 1984 de la Galería Brockman a los temas olímpicos, acogiendo muestras de imaginería relacionada con el deporte y presentaciones de *souvenirs* olímpicos, desde los ejemplos históricos creados por Jacob Lawrence y Ernie Barnies, hasta los quince afiches comisionados para los juegos de 1984. Carlos Almaraz, quien nació en México y participó activamente en el movimiento chicano del este de Los Ángeles, fue uno de los artistas delegados (p. 44). Su visión de la ciudad es vibrante y llena de movimiento, poblada de palmeras y montañas expresionistas que rodean el luminoso Ayuntamiento con imágenes de atletas que bailan en el cielo.



Clockwise from top:

Carlos Almaraz, *Poster for the Games of the XXIII Olympiad, Los Angeles* (*Afiches para los Juegos de la XXIII Olimpiada, Los Angeles*), 1984

Alonzo Davis, *Eye on '84, Olympic series, Los Angeles* (*Serie de los olímpicos, Un ojo en el '84, Los Angeles*) (detail), 1984

Alonzo Davis, *Now Is the Time* (*El momento es ahora*), 1988



Howard Smith, textile for Vallila (*Textil para Vallila*), c. 1978

As the Black Arts Movement sought to define a new Black aesthetic, many artists mobilized to create art that embodied liberation, pride, and empowerment. Although some staunchly believed that Black art should be explicitly political, other artists found personal strategies to, as Betye Saar has said, “create works that expose injustice and reveal beauty.”⁴⁰

Timothy Washington

While studying at the Chouinard Art Institute (then in downtown L.A.), Timothy Washington became attracted to the luminous quality of the metal plates used in printmaking. He began to treat these plates’ incised surfaces as works of art in themselves, rather than using them as mere tools with which to reproduce and distribute images. The artist sprayed aluminum sheets with enamel paint and then etched, sanded, and otherwise manipulated the metal surfaces, frequently producing figures with simplified eyes: round, penetrating voids the artist hoped would imprint in the viewer’s mind.

Some of Washington’s works address the past and its unfulfilled promises, whereas others, like *Introduction to Life*, remain more elusive in their references. In the latter engraving, an androgynous figure emerges from the dark and extends an open hand, offering sustenance to a pigeon in flight. The bird and human being coexist in a realm that readily supplies nourishment, opening up the possibility of a space of

A medida que el Black Arts Movement buscó definir una nueva estética negra, muchos artistas se movilizaron para crear arte que personificara la liberación, el orgullo y el empoderamiento. Aunque algunos artistas creían firmemente que el arte negro debía ser explícitamente político, otros encontraron estrategias personales para “crear obras que exponen la injusticia y revelan la belleza”, como lo expresó Betye Saar.⁴⁰

Timothy Washington

Mientras estudiaba en el Instituto de Arte Chouinard (entonces en el centro de Los Ángeles), Timothy Washington se sintió atraído por la cualidad luminosa de las placas de metal utilizadas para hacer grabados. Él comenzó a usar las superficies incisas de estas placas como obras de arte en sí mismas, en vez de como simples herramientas con las cuales reproducir y distribuir imágenes. El artista rociaba las láminas de aluminio con pintura esmaltada y, a continuación, grababa, lijaba y manipulaba las superficies metálicas, creando con frecuencia figuras con ojos simplificados: redondos y penetrantes vacíos que el artista esperaba quedarían grabados en la mente del espectador.

Algunas de las obras de Washington abordan el pasado y las promesas incumplidas, mientras que otras, tales como *Introducción a la vida*, son más evasivas en sus referencias. En este grabado, una figura andrógina emerge de la oscuridad y extiende una mano abierta para



Timothy Washington, *Introduction to Life* (Introducción a la vida), 1969

thriving—possibly an allegory of uplift that today resonates as a celebration of radical Black joy.

Howard Smith

Born and raised in Philadelphia, Howard Smith spent most of his life in Finland. Although his initial move to Scandinavia was not a deliberate decision—he stayed after traveling abroad with a friend—he happily renounced “an unpleasant and certainly an unproductive situation for a Black person” in the U.S.; the day before he left for Helsinki, he was arrested for burglary when trying to get into his own home without a key.⁴¹ In Finland, Smith felt freedom from the racial biases and injustices that defined American society: “It was the first time in my life that I felt a real, free man.”⁴²

While in Finland, Smith worked as a designer. He created the vibrant red flowers seen in this textile, part of a series of popular home decorations (p. 45). These examples of his early prints also convey his interest in using collage techniques to create energetic, even exuberant abstractions. Although he acknowledged the importance of overtly political art, he was also a fierce advocate of art that was healing—art that, he asserted, “plays a part in soothing the wounds.”⁴³

ofrecerle alimento a una paloma en vuelo. El ave y el ser humano coexisten en un mundo que les proporciona alimento fácilmente, abriendo la posibilidad de un espacio próspero, posiblemente una alegoría de enaltecimiento que resuena en este momento como una celebración de alegría negra radical.

Howard Smith

Howard Smith nació y fue criado en Filadelfia, pero pasó la mayor parte de su vida en Finlandia. Aunque su traslado inicial a Escandinavia no fue una decisión deliberada —se quedó después de viajar al extranjero con un amigo— él renunció con agrado “a una situación desagradable y ciertamente improductiva para una persona negra” en los Estados Unidos; el día antes de viajar a Helsinki, fue arrestado con cargos de robo cuando trataba de entrar a su casa sin usar una llave.⁴¹ En Finlandia, Smith se sintió libre de los prejuicios raciales y de las injusticias que definían la sociedad estadounidense: “Fue la primera vez en mi vida que me sentí un hombre libre de verdad”.⁴²

En Finlandia, Smith trabajó como diseñador. Allí creó las vibrantes flores rojas que se ven en esta tela, parte de una serie de decoraciones populares para el hogar (p. 45). Estos ejemplos de sus primeros grabados también transmiten su interés en el uso de técnicas de *collage* para crear abstracciones llenas de energía e incluso exuberantes. Aunque él reconoció la importancia de un arte manifiestamente político, también fue un ferviente defensor del arte terapéutico, afirmando “que el arte cumple el papel de ayudar a sanar las heridas”.⁴³

Brockman and Beyond

Alonzo Davis has recalled that in 1966, the gallery was just a seed of an idea, “a fantasy” onto which he and his brother projected their future selves. The Davis brothers could not have foreseen the range of exhibitions they would host, the reach and reverberations their efforts would have. They built a gathering space for Angelenos from across the sprawling metropolis to meet and exchange ideas about art and culture. They brought together artists from Altadena and Compton, and held programs at high schools and colleges from Santa Monica to East L.A. to Carson. After establishing roots in Leimert Park, they began expanding, doing “outreach [to] move the work out of the community and into the greater community of Los Angeles and Southern California,” organizing a number of satellite exhibitions stretching across the region.

Act on It! echoes these efforts to create a wide-reaching sense of what it means to live, work, and create in the Los Angeles area. Traveling Southern California, from Lancaster to Monterey Park and then Carson, the exhibition invites the spirit of the Brockman Gallery into its spaces, channeling the Davis brothers’ ambition to celebrate the cultural activities of their city’s diverse population.

Brockman y más allá

Alonzo Davis recordaba que en 1966 la galería apenas erala semilla de una idea, “una fantasía” sobre la cual él y su hermano proyectaron su propio futuro. Los hermanos Davis no hubieran podido imaginar la variedad de exposiciones que realizarían, ni el alcance ni el impacto que tendrían sus esfuerzos. Construyeron un espacio de reunión para los angelinos de los alrededores de la metrópolis para intercambiar ideas sobre arte y cultura. Reunieron a artistas de Altadena y Compton, y llevaron a cabo programas en escuelas de secundaria y en universidades ubicadas en el área entre Santa Mónica y el este de Los Ángeles y Carson. Después de echar raíces en Leimert Park, comenzaron a expandirse por fuera de su comunidad y hacia la gran comunidad de Los Ángeles y el sur de California”, organizando un número de exposiciones satélites a través de la región.

¡Actuemos! continúa con estos esfuerzos de crear un sentido amplio de lo que significa vivir, trabajar y crear en la zona de Los Ángeles. La exposición en su recorrido por el sur de California, desde Lancaster hasta Monterey Park y luego Carson, acogerá en sus espacios el espíritu de la Galería Brockman, canalizando la ambición que tuvieron los hermanos Davis de celebrar las actividades culturales de la población diversa de su ciudad.

Notes

1 Lizzetta LeFalle-Collins, "Planting A Seed: The Brockman Gallery and the Village," *Nka: Journal of Contemporary African Art*, no. 30 (Spring 2012): 9.

2 Dale Brockman Davis, "Artist and Gallerist Dale Brockman Davis Reflects on the Watts Uprising," *Artbound*, August 11, 2015, <https://www.pbssocal.org/shows/artbound/artist-and-gallerist-dale-brockman-davis-reflects-on-the-watts-uprising>.

3 For more on this, see Daniel Widener, *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles* (Duke University Press, 2010), 157.

4 Open from 1957 to 1966, Ferus was a vital space for avant-garde artists working in an array of styles: West Coast Abstract Expressionism, Pop art, finish fetish, Light and Space, and Southern California assemblage. The gallery is known for hosting the first solo shows of artists including Ed Ruscha and Robert Irwin, and first exhibiting Andy Warhol's iconic soup can paintings.

5 Ruth Gore, unpublished article, 1969, box 5, folder 57, Brockman Gallery Archive, Los Angeles Public Library Special Collections (LAPLSC).

6 Dale Brockman Davis, "Brockman Gallery," manuscript draft for *L.A. Object & David Hammons Body Prints*, ed. Lindsay Charlwood and Connie Rogers Tilton (Tilton Gallery, 2011), box 1, folder 27, Brockman Gallery Archive, LAPLSC. (The essay was published, but with the quoted text omitted.)

7 See Alonzo Davis, interview by Karen Anne Mason, October 1990–April 1991, transcript, African American Artists of Los Angeles, Oral History Program, Charles E. Young Research Library, Department of Special Collections, University of California, Los Angeles.

8 Charles White, quoted in *Graphic Arts Council Newsletter* 5, no. 5 (January–February 1970): 6.

9 Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* (Duke University Press, 2017), 46.

10 Discussing the series in a public lecture at LACMA, White declared, "[Black] folks are all fugitives. It ain't just Cleaver. We are all fugitives." Charles White, "Soul and Art," Black Artists: Art and Social Commentary, Black Arts Council lecture, Los Angeles County Museum of Art, October 27, 1969, https://archive.org/details/clcmar_000039.

11 Jared Tetreau, "Sharecropping: Slavery Rerouted," *WGBH: American Experience*, August 16, 2023.

12 See Carol S. Eliel, *Betye Saar: Call and Response* (Los Angeles County Museum of Art and DelMonico Books, 2019), 12–18.

13 Eliel, *Betye Saar*, 18.

14 John Outterbridge, quoted in Barbara Isenberg, *State of the Arts: California Artists Talk About Their Work* (William Morrow, 2000), 122.

15 Stanley Goff and Robert Sanders, *Brothers: Black Soldiers in the NAM* (Presidio Press, 1982), ix. For more on this topic, see the "Black Soldier" special issue of *The Black Scholar* (vol. 5, no. 2 [October 1973]); Daniel S. Lucks, *Selma to Saigon: The Civil Rights Movement and the Vietnam War* (University Press of Kentucky, 2017); and Beth Bailey, *An Army Afire: How the*

US Army Confronted Its Racial Crisis in the Vietnam Era (University of North Carolina Press, 2023).

16 Susan Tallman, *Kerry James Marshall: The Complete Prints, 1976–2022* (Ludion and D.A.P., 2023), 7.

17 Kerry James Marshall, quoted in Tallman, *Kerry James Marshall*, 12.

18 Tallman, *Kerry James Marshall*, 42.

19 David Hammons, "David Hammons," in *Three Graphic Artists: Charles White, David Hammons, Timothy Washington* (Los Angeles County Museum of Art, 1971), 8.

20 Senga Nengudi, "R.S.V.P. I," *Vital Signs: Artists and the Body* (Museum of Modern Art, New York, 2024), audio guide, <https://www.moma.org/audio/playlist/340/4658>.

21 Senga Nengudi, interview by Margarita Nieto, July 9–10, 2013, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-senga-nengudi-16131>.

22 Sharon Mizota, "For These 20 Women Artists, 'Rapunzel' and 'Dyketactics' Are Just the Beginning," *Los Angeles Times*, August 16, 2019, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-08-16/for-these-20-women-artists-rapunzel-and-dyketactics-are-just-the-beginning>.

23 Carrie Mae Weems, interviewed by Dawoud Bey, *Bomb*, July 1, 2009, <https://bombmagazine.org/articles/2009/07/01/carrie-mae-weems/>.

24 Dale Brockman Davis, "Brockman Gallery," manuscript draft for *L.A. Object*.

25 Alonzo Davis's National Endowment for the Humanities grant application from 1980 outlined plans for exhibitions that would "reflect a different segment of the art community...1) Black art 2) Chicano art 3) Women's art, and 4) art which reflects social awareness and commitment. The shows will be curated, in all cases, by members of the local art community who [are] representative of the groups being exhibited." Box 1, folder 25, Brockman Gallery Archive, LAPLSC.

26 Linda Vallejo, *Common Ground* pamphlet, July 1986, <https://lindavallejo.com/wp-content/uploads/2018/03/Common-Ground-1986.pdf>.

27 Samella S. Lewis and Ruth G. Waddy, eds., *Black Artists on Art*, vol. 1 (Contemporary Crafts, 1969), vii.

28 Samella Sanders Lewis, *African American Art and Artists* (University of California Press, 1990), 4.

29 Various artists, *The Ruth Waddy Sketchbook*, 1968–81. Los Angeles County Museum of Art, gift of the Azzi-Lusenhop Black Arts Movement Collection and purchased with funds provided by Robert and Kelly Day, the Modern and Contemporary Art Council, and the Elliot and Kimberly Perry Collection, M.2011.33.1–122.

30 Cedric Adams, "The Ruth Waddy Sketchbook," Los Angeles County Museum of Art, January 30, 2011, video, <https://www.youtube.com/watch?v=12Vw2PFH99A&t=211s>.

31 Sister Karen Bocalero, "The Experimental Screenprint Atelier," *LA Prints: Self-Help Graphics Atelier Program, 1983–1986* (Transamerica Center Gallery, 1986), <https://lindavallejo.com/wp-content/uploads/2018/04/9.pdf>.

32 "Magu y Mague," press release, February 28, 1986, box 6, folder 19, Brockman Gallery Archive, LAPLSC.

33 Alonzo Davis, quoted in "Olympic Mural

Dedication," press release for Olympic Arts Festival, 1984, box 8, Folder 37, Brockman Gallery Archive, LAPLSC.

34 Brockman Gallery Productions, "Professional Artist Employment Program," announcement in *Black Art: An International Quarterly* 2, no. 1 (Fall 1977): 68.

35 "News Release," 1986, box 6, folder 11, Brockman Gallery Archive, LAPLSC.

36 Alonzo Davis, in discussion with Lauren Hanson, August 27, 2024.

37 See David Pilgrim, *Understanding Jim Crow: Using Racist Memorabilia to Teach Tolerance and Promote Social Justice* (PM Press, 2015), and National Museum of African American History and Culture, "Popular and Pervasive Stereotypes of African Americans," accessed October 23, 2024, <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/popular-and-pervasive-stereotypes-african-americans>.

38 Alonzo Davis, "Now Is the Time description," 1988, Appendix C Silk Screen Prints 1983–2007, Self Help Graphics & Art archives, University of California, Santa Barbara, Special Research Collections, https://www.library.ucsb.edu/special-collections/cema/shg_appC.

39 Thomas Bradley, quoted in "Olympic Mural Dedication," 1984.

40 Betye Saar, quoted in *Betye Saar: Colored—Consider the Rainbow* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2002), 5.

41 Smith, "BAQ Interviews Howard Smith," 4.

42 Smith, "BAQ Interviews Howard Smith," 8.

43 Smith, "BAQ Interviews Howard Smith," 10.

Citas

1 Lizzetta LeFalle-Collins, "Planting A Seed: The Brockman Gallery and the Village" ("Sembrando una semilla: La Galería Brockman y el pueblo"), *Nka: Journal of Contemporary African Art (Revista de arte africano contemporáneo)*, no. 30 (primavera 2012): 9.

2 Dale Brockman Davis, "Artist and Gallerist Dale Brockman Davis Reflects on the Watts Uprising" ("El artista y galerista Dale Brockman Davis reflexiona sobre el Levantamiento de Watts"), *Artbound*, 11 de agosto, 2015, <https://www.pbssocal.org/shows/artbound/artist-and-gallerist-dale-brockman-davis-reflects-on-the-watts-uprising>.

3 Para más información, ver Daniel Widener, *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles (Arte negro del oeste: Cultura y lucha en Los Angeles de la posguerra)* (Duke University Press, 2010), 157.

4 Abierto desde 1957 a 1966, Ferus fue un espacio vital para los artistas de vanguardia que trabajaban en una variedad de estilos: Expresionismo abstracto de la costa oeste, Arte pop, fetiche acabado, Luz y espacio, y Ensamblaje del sur de California. La galería es conocida por ser la anfitriona de las primeras exposiciones individuales de artistas, incluidos Ed Ruscha y Robert Irwin, y la primera en exponer las icónicas pinturas de las latas de sopa de Andy Warhol.

5 Ruth Gore, artículo no publicado, 1969, caja 5, folder 57, Archivo de la Galería Brockman, Colecciones especiales de la Librería Pública de Los Ángeles (LAPLSC).

6 Dale Brockman Davis, "La Galería Brockman" borrador del manuscrito para *L.A. Object & David Hammons Body Prints (Objeto de Los Angeles y grabados corporales de David Hammons)*, ed. Lindsay Charlwood y Connie Rogers Tilton (Galería Tilton, 2011), caja 1, folder 27, Archivo de la Galería Brockman, LAPLSC. (El ensayo fue publicado, pero se omitió el texto citado.)

7 Ver Alonzo Davis, entrevista de Karen Anne Mason, octubre 1990–abril 1991, transcripción, Artistas Afroamericanos de Los Angeles, Programa de Historia Oral, Charles E. Young Research Library, Departamento de Colecciones Especiales, Universidad de California, Los Angeles.

8 Charles White, citado en *Graphic Arts Council Newsletter (Boletín informativo del Consejo de Artes Gráficas)* 5, no. 5 (enero–febrero 1970): 6.

9 Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s (Al sur de Pico: Artistas afro-americanos en Los Angeles en los años 1960 y 1970)* (Duke University Press, 2017), 46.

10 En la discusión de las series en una conferencia pública en LACMA, White declaró: "Las personas [negras] son todas fugitivas. No solamente Cleaver. Todos somos fugitivos". Charles White, "Alma y arte", Artistas negros: Comentario de Arte y Social, conferencia del Consejo de las Artes Negras, Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, 27 de octubre, 1969, https://archive.org/details/clcmar_000039.

11 Jared Tetreau, "Sharecropping: Slavery Rerouted" ("Aparcería: Otra forma de esclavitud"), *WGBH: American Experience*, 16 de agosto, 2023.

12 Ver Carol S. Eliel, *Betye Saar: Call and Response (Betye Saar: Llamado y respuesta)* (Museo de Arte del Condado de Los Angeles y Libros DelMonico, 2019), 12–18.

13 Eliel, *Betye Saar*, 18.

14 John Outterbridge, citado en Barbara Isenberg, *State of the Arts: California Artists Talk About Their Work (El estado de las Artes: Los artistas de California hablan de su obra)* (William Morrow, 2000), 122.

15 Stanley Goff y Robert Sanders, *Brothers: Black Soldiers in the NAM (Hermanos: Soldados Negros en NAM)* (Presidio Press, 1982), ix. Para más información sobre este tema, ver "Black Soldier" (*Soldado negro*) edición especial de *The Black Scholar (El Académico negro)* (vol. 5, no. 2 [octubre 1973]); Daniel S. Lucks, *Selma to Saigon: The Civil Rights Movement and the Vietnam War (De Selma a Saigón: El movimiento por los derechos civiles y la guerra de Vietnam)* (University Press of Kentucky, 2017); y Beth Bailey, *An Army Afire: How the US Army Confronted Its Racial Crisis in the Vietnam Era (Un ejército en llamas: Cómo el ejército estadounidense enfrentó su crisis racial en la era de Vietnam)* (University of North Carolina Press, 2023).

16 Susan Tallman, *Kerry James Marshall: Grabados completos, 1976–2022* (Ludion y D.A.P., 2023), 7.

17 Kerry James Marshall, citado en Tallman, *Kerry James Marshall*, 12.

18 Tallman, *Kerry James Marshall*, 42.

19 David Hammons, "David Hammons", en *Three Graphic Artists: Charles White, David Hammons, Timothy Washington (Tres artistas gráficos: Charles White, David Hammons, Timothy Washington)* (Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, 1971), 8.

20 Senga Nengudi, "R.S.V.P. I," *Vital Signs: Artists and the Body (Signos vitales: Los artistas y el cuerpo)* (Museo de Arte Moderno, Nueva York, 2024), audio guía, <https://www.moma.org/audio/playlist/340/4658>.

21 Senga Nengudi, entrevista de Margarita Nieto, 9–10 de julio, 2013, Archivos de Arte Estadounidense, Instituto Smithsonian, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-senga-nengudi-16131>.

22 Sharon Mizota, "For These 20 Women Artists, 'Rapunzel' and 'Dyketactics' Are Just the Beginning" ("Para estas 20 mujeres artistas, 'Rapunzel' y 'Dyketáticas' son solo el principio"), *Los Angeles Times*, 16 de agosto, 2019, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-08-16/for-these-20-women-artists-rapunzel-and-dyketactics-are-just-the-beginning>.

23 Carrie Mae Weems, entrevista de Dawoud Bey, *Bomba*, 1 de julio, 2009, <https://bombmagazine.org/articles/2009/07/01/carrie-mae-weems/>.

24 Dale Brockman Davis, "La Galería Brockman", borrador del manuscrito para *Objeto Los Angeles*.

25 Solicitud de beca de Alonzo Davis para el *National Endowment for the Humanities* de 1980 en la que resume los planes para exposiciones que "reflejaran un segmento diferente de la comunidad negra...1) Arte negro 2) Arte chicano 3) Arte de las mujeres y 4) Arte que refleja conciencia y compromiso social. La curaduría de las exposiciones será, en todos los casos, realizada por miembros de la comunidad de arte local, quienes son representativos de los grupos en exhibición". Caja 1, folder 25, Archivo de la Galería Brockman, LAPLSC.

26 Linda Vallejo, *Common Ground pamphlet (panfleto Terreno común)*, julio 1986, <https://lindavallejo.com/wp-content/uploads/2018/03/Common-Ground-1986.pdf>.

27 Samella S. Lewis y Ruth G. Waddy, eds.,

Black Artists on Art (Los artistas negros hablan sobre arte), vol. 1 (Contemporary Crafts, 1969).

28 Samella Sanders Lewis, *African American Art and Artists (Arte y artistas afroamericanos)*, (University of California Press, 1990), 4.

29 Varios artistas, *The Ruth Waddy Sketchbook, (El libro de dibujos de Ruth Waddy)*, 1968–81. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, obsequio de la Colección del Black Arts Movement de Azzi-Lusenhop y adquirido con fondos suministrados por Robert y Kelly Day, el Consejo de Arte Moderno y Contemporáneo y la Colección de Elliot y Kimberly Perry, M.2011.33.1–122.

30 Cedric Adams, *The Ruth Waddy Sketchbook*, "El libro de dibujos de Ruth Waddy", Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, 30 de enero, 2011, video, <https://www.youtube.com/watch?v=12Vw2PFH99A&t=211s>.

31 Sister Karen Bocalero, "The Experimental Screenprint Atelier," *LA Prints: Self-Help Graphics Atelier Program, 1983–1986* ("El taller experimental de serigrafía", *Grabados de L.A.: Programa del Self Help Graphics & Art, 1983–1986*) (Galería Centro Transamérica, 1986), <https://lindavallejo.com/wp-content/uploads/2018/04/9.pdf>.

32 "Magu y Mague", comunicado de prensa, 28 de febrero, 1986, caja 6, folder 19, Archivo de la Galería Brockman, LAPLSC.

33 Alonzo Davis, citado en "Dedicación del mural olímpico", comunicado de prensa para el Festival de Artes Olímpicos, 1984, caja 8, Folder 37, Archivo de la Galería Brockman, LAPLSC.

34 Producciones de la Galería Brockman, "Programa de empleo de artistas profesionales", anuncio en *Black Art: An International Quarterly* 2, no. 1 (Otoño 1977): 68.

35 "Comunicado de prensa", 1986, caja 6, folder 11, Archivo de la Galería Brockman, LAPLSC.

36 Alonzo Davis, en discusión con Lauren Hanson, 27 de agosto, 2024.

37 Ver David Pilgrim, *Understanding Jim Crow: Using Racist Memorabilia to Teach Tolerance and Promote Social Justice (Entendiendo Jim Crow: El uso de recuerdos racistas para enseñar tolerancia y promover la justicia social)* (PM Press, 2015), y Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana, "Esteretipos populares y generalizados de los afroamericanos", consultado 23 de octubre, 2024, <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/popular-and-pervasive-stereotypes-african-americans>.

38 Alonzo Davis, *Now Is the Time* description" ("Descripción de *El momento es ahora*"), 1988, Apéndice C Impresiones serigráficas 1983–2007, Archivos de Self Help Graphics & Art, Universidad de California, Santa Bárbara, Colecciones Especiales de Investigación, https://www.library.ucsb.edu/special-collections/cema/shg_appC.

39 Thomas Bradley, citado en la "Dedicación del mural olímpico", 1984.

40 Betye Saar, citado en *Betye Saar: Colored—Consider the Rainbow (Betye Saar: De colores: Considere el arcoíris)* (New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2002), 5.

41 Smith, "Entrevistas BAQ Howard Smith", 4.

42 Smith, "Entrevistas BAQ Howard Smith", 8.

43 Smith, "Entrevistas BAQ Howard Smith", 10.

Cover: David Hammons, *Untitled (Sin título)*, 1968

Photo Credits

Unless otherwise noted, all photos © Museum Associates/LACMA. Cover (detail), pp. 25, 37 (top right): © 2025 David Hammons/Artists Rights Society (ARS), New York; pp. 2–3, 6: Brockman Gallery Archive, Los Angeles Public Library Special Collections; p. 4: © Estate of John Biggers, courtesy of Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY; p. 5: © Estate of Samella Sanders Lewis; pp. 11 (top), 14 (top left): © The Charles White Archives; p. 11 (bottom left): Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture; p. 11 (bottom right): Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division, Printed Ephemera Collection; p. 14 (top right): National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; purchase funded by Lawrence A. Fleischman and Howard Garfinkle with a matching grant from the National Endowment for the Arts, © Estate of Winold Reiss; pp. 14 (bottom left), 15 (right), 18: © Betye Saar, courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles; p. 14 (bottom right): © 2025 Mora-Catlett Family/licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY; p. 15 (left): © Betye Saar, courtesy of the artist and Roberts Projects, Los Angeles, photo credit: Robert Wedemeyer; p. 19 (top left): © Estate of John Outterbridge, photographer: Ed Mumford, courtesy of parrasch heijnen, Los Angeles; p. 19 (top right), (bottom): © Doyle Lane; p. 19 (middle): © La Monte Westmoreland; p. 21: © Dale Brockman Davis; p. 28 (top left): © 2025 Senga Nengudi, courtesy of Sprüth Magers and Thomas Erben Gallery, reproduction: Timo Ohler; p. 28 (top right): © Kerry James Marshall; p. 28 (bottom left), (bottom right): © Kerry James Marshall, courtesy Ludion Publishers; p. 31 (top left): © Carrie Mae Weems; p. 31 (top right): © John Valadez; pp. 31 (bottom left), 33: © Margaret Garcia; p. 31 (bottom right): © Linda Vallejo, courtesy of parrasch heijnen, Los Angeles; p. 37 (top left): © Dan Concholar; p. 37 (middle left): Courtesy of Noah Purifoy Foundation © 2025; p. 37 (middle right): © Gloria Bohanon; p. 37 (bottom left): © Suzanne Jackson; p. 37 (bottom right): © Milton Young; pp. 39, 40 (top left): © 2025 Romare Howard Bearden Foundation/licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY; p. 40 (top right): © 2025 The Jacob and Gwendolyn Knight Lawrence Foundation, Seattle/Artists Rights Society (ARS), New York; pp. 40 (bottom left), (bottom right), 44 (bottom left): © Alonzo Davis; p. 44 (top): © The Carlos Almaraz Estate; p. 44 (bottom right): © Alonzo Davis, USC Digital Library, Robin Dunitz Slides of Los Angeles Murals Collection, photo by Robin Dunitz; p. 45: © Erik J. Smith & Erna Aaltonen; p. 47: © Timothy Washington

Special thanks to our exhibition partners: Robert Benitez at the Lancaster Museum of Art and History; Aandrea Stang at California State University, Dominguez Hills; Joseph Daniel Valencia and Steven Wong at the Vincent Price Art Museum; and Anne Kraybill at the Art Bridges Foundation. Many thanks also to LACMA CEO and Wallis Annenberg Director Michael Govan, and to our current and former colleagues Sarah Applegate, Stephanie Barron, Breanne Bradley, Amanda Burr, Laura Cherry, Susan Chun, Claire Crighton, Emma Crow, Dale Daniel, Claudine Dixon, Miranda Dunn, Carol Eliel, Marlon Franco, Soko Furuhata, James Gamboa, Rita Gonzalez, Kristal Hale, Lauren Helliwell, Darwin Hu, Iris Jang, Etta Johnson, Nandi Jordan, Carly Kamei, Charlie Kang, David Karwan, Naima J. Keith, Carinne Klaristenfeld, Julia Latané, Dhyandra Lawson, Leah Lehmbeck, Catherine Massey, Erin Maynes, Jason Nichols, Carolyn Oakes, Elma O'Donoghue, Veridana Pontes, Fiona Ragheb, John Rice, Holly Rittenhouse, Geena Roth, Britt Salvesen, Fernando Sanchez, Eve Schillo, Susan Schmalz, Piper Severance, Staci Steinberger, Jacob Stock, Martin Sztlyk, Bobbye Tigerman, Alicae' Tyler Head, Shannon Vittoria, and Jessica Youn.

Scan here to see a documentary short featuring the Davis Brothers and the Brockman Gallery.

Escanee aquí para ver un breve documental con entrevistas de los hermanos Davis de la Galería Brockman:



This exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art in collaboration with the Lancaster Museum of Art and History; Vincent Price Art Museum at East Los Angeles College; and California State University, Dominguez Hills.

local access

Local Access is a series of American art exhibitions created through a multi-year, multi-institutional partnership formed by LACMA as part of the Art Bridges Cohort Program.



Artists in the Exhibition

- Carlos Almaraz (1942–1989)
- Romare Bearden (1911–1988)
- John Biggers (1924–2001)
- Gloria Bohanon (1939–2008)
- Elizabeth Catlett (1915–2012)
- Dan Concholar (1939–2017)
- Alonzo Davis (1942–2025)
- Dale Brockman Davis (b. 1945)
- Margaret Garcia (b. 1951)
- David Hammons (b. 1943)
- Mildred Howard (b. 1945)
- Suzanne Jackson (b. 1944)
- Doyle Lane (1923–2002)
- Jacob Lawrence (1917–2000)
- Samella Sanders Lewis (1923–2022)
- Kerry James Marshall (b. 1955)
- Senga Nengudi (b. 1943)
- John Outterbridge (1933–2020)
- Noah Purifoy (1917–1994)
- Martin Puryear (b. 1941)
- Frank Romero (b. 1941)
- Betye Saar (b. 1926)
- Raymond Saunders (b. 1934)
- Howard Smith (1928–2021)
- John Valadez (b. 1951)
- Linda Vallejo (b. 1951)
- Timothy Washington (b. 1946)
- Carrie Mae Weems (b. 1953)
- La Monte Westmoreland (b. 1941)
- Charles White (1918–1979)
- Milton Young (b. 1935)

Artists, Community, and the Brockman Gallery in Los Angeles

Artistas, Comunidad y la Galería Brockman en Los Ángeles

The Brockman Gallery La Galería Brockman	07	Common Ground Terreno común	32
Roots Raíces	10	Samella Sanders Lewis Ruth Waddy Margaret Garcia Linda Vallejo	
Charles White Elizabeth Catlett and John Biggers Betye Saar		Civic Engagement Compromiso cívico	38
Material Experimentation Experimentación con materiales	20	Romare Bearden Jacob Lawrence Alonzo Davis Carlos Almaraz	
John Outterbridge La Monte Westmoreland Doyle Lane Dale Brockman Davis		Uplift Enaltecimiento	46
Body and Identity Cuerpo e identidad	24	Timothy Washington Howard Smith	
Kerry James Marshall David Hammons Senga Nengudi Carrie Mae Weems John Valadez		Brockman and Beyond Brockman y más allá	49