



Pelas ruas:
vida moderna e
experiências urbanas
na arte dos Estados
Unidos, 1893-1976

Pina_

Pelas ruas : vida moderna e experiências urbanas na arte dos Estados Unidos, 1893-1976 / curadoria Valéria Piccoli, Fernanda Pitta e Taylor Poulin ; textos Peter Wang ... [et al.] — São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2022.

Exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 27 de agosto de 2022 a 30 de janeiro de 2023.

ISBN 978-65-89070-18-4

Edição em português e inglês.

1. Arte moderna - Estados Unidos - Séc. XX.
I. Pinacoteca do Estado. II. Terra Foundation for American Art. III. Curadoria. IV. Textos.

CDD 709.73

MAC USP - BIBLIOTECA

DOAÇÃO PINACOTECA

11 / 22

Projeto gráfico idealizado pelos designers Celso Longo e Daniel Trench em 2016, na ocasião da reformulação da identidade visual da Pinacoteca.

fonte
papel
tiragem

cera
supremo 250 g/m² [capa] e
couché fosco 150 g/m² [miolo]
1.000 exemplares, dos quais
20% foram distribuídos
gratuitamente em atendimento
à Lei n. 8313. A edição deverá
ser comercializada no valor
de R\$150,00.

Fotos / Photos

©2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala Florence [pp. 144, 145]; ©2022. Digital Image. Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala [pp. 69, 71, 95, 104, 122, 124]; American Photo Archive/Alamy Stock Photo [p. 107]; ©Art Institute of Chicago. Image source: Art Resource, NY [p. 123]; ©Benny Andrews Estate; Cortesia [Courtesy of] Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY [p. 86]; Clark Richert [p. 162 acima/above]; Chicago History Museum [pp. 34 abaixo/below, 35, 140, 141 abaixo/below]; ©Columbus Museum of Art, Ohio: Museum purchase, Derby Found, from Philip J. and Suzanne Schiller Collection of American Social Commentary Art, 1930-1970 [p. 110]; Cortesia [Courtesy of] Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY [pp. 57, 61, 68, 119]; Cortesia [Courtesy of] the Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago [pp. 52, 78-81]; Eduardo Ortega [p. 198]; ©Emma Amos; Cortesia [Courtesy of] RYAN LEE Gallery, New York: [p. 83]; ©Estate of Norman Lewis; Cortesia [Courtesy of] Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY [pp. 112/113]; ©George Nelson Preston; Collection of Afua Magdalena Preston, New York. Cortesia do artista [Courtesy of the artist], RYAN LEE Gallery, New York, e [and] Nina Johnson Gallery, Florida [p. 132]; Getty Images [pp. 44, 53, 58 acima/above]; Isabella Matheus/Pinacoteca de São Paulo [pp. 188, 197]; ©Jacob and Gwendolyn Lawrence Foundation; Cortesia [Courtesy of] Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY [p. 89]; ©Museum Associates/LACMA [pp. 40, 62, 63 à esq./left, 65, 66, 73, 130, 155]; Nathan Keay, ©MCA Chicago [pp. 129, 161]; ©NYPL [p. 141 abaixo/below]; Philadelphia Museum of Art [pp. 64, 170]; Robert A. Sengstacke Archive, University of Chicago [pp. 156-159]; ©Romare Bearden Foundation; Cortesia [Courtesy of] Michael Rosenfeld Gallery LLC, New York, NY [pp. 126/127]; ©Terra Foundation for American Art, Chicago [pp. 19-21, 36-39, 41-43, 45-50, 63 à dir./right, 70, 75, 87, 94, 97-99, 101, 103, 105, 116/117, 125]; The Library of Congress [pp. 23-26, 28-33, 34 acima/above, 90, 106, 120, 121, 133-137]; ©The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY [pp. 54, 55, 58 abaixo/below, 72]; ©The Museum of Fine Arts, Houston [pp. 76/77, 118]; ©The Museum of Fine Arts, Houston, Will Michels [pp. 51, 146-153]; The Newark Museum of Art [pp. 59, 111]; ©Virginia Museum of Fine Arts/Foto [Photo] Travis Fullerton [pp. 67, 85, 91, 102]; © Vivian Browne; Cortesia [Courtesy of] RYAN LEE Gallery, New York e [and] Adobe Krow Archives, Los Angeles [p. 96]

Imagens / Images

©2022 - The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil [p. 129]; ©2022 Estate of Marisol / AUTVIS, Brasil [p. 150 acima/above]; ©AMOS, Emma/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 83]; ©ANDREWS, Est. Benny/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 86]; Audrey Flack [p. 149]; ©Barbara B. Crane Trust [pp. 78-81]; ©BEARDEN, Romare/ AUTVIS, Brasil, 2022 [pp. 126/127]; ©Berenice Abbott/Getty Images [pp. 44, 53, 58 acima/above]; ©Cadmus, Paul/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 95]; ©CITRON, Est. Minna/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 111]; Cortesia e [Courtesy of and] copyright The Gordon Parks Foundation [pp. 88, 100]; Cortesia do artista e [Courtesy of the Artist and] Kavi Gupta, Chicago [p. 131]; Dominio Público [Public Domain] [pp. 19-31, 36, 37, 40, 49, 51, 63, 64, 69, 73, 76/77, 98, 116/117, 170]; ©EICHENBERG, Est. Fritz/ AUTVIS, Brasil, 2022 [pp. 87, 103]; Estate of Beauford Delaney [p. 39]; ©Estate of George Tooker. Cortesia [Courtesy of] DC Moore Gallery, New York [p. 110]; Estate of Henry Koerner [p. 124]; Cortesia [Courtesy of] the Roger Brown, Study Collection of the School of the Art Institute of Chicago [p. 125]; Cortesia de [Courtesy of the] Estate of Samuel L. Margolies [p. 43]; ©EICHENBERG, Est. Fritz/ AUTVIS, Brasil, 2022 [pp. 87, 103]; Foto de [Photo by] Diana Jo Davies, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library [p. 139, 141 acima/above, 142, 143]; Foto de [Photo by] Kay Tobin ©Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library [p. 138]; Estate of George Josimovich [p. 50]; George Nelson Preston [p. 123]; Gerald Williams [p. 131]; Grace Hartigan Studio [p. 122]; Guy Pene du Bois [p. 65]; ©Grooms, Red/ AUTVIS, Brasil, 2022 [pp. 146/147]; ©Hopper, Edward/ AUTVIS, Brasil, 2022 [pp. 41, 75]; ©Indiana, Robert/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 148]; ©Lawrence, Jacob/ AUTVIS, Brasil, 2022 [pp. 85, 89]; ©LEE-SMITH, Est. Hughie/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 68]; ©Marin, John/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 46 esq./left]; ©Marsh, Reginald/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 94]; ©Matta-Clark, Gordon/ AUTVIS, Brasil, 2022 [p. 165]; ©Millard Sheets Estate [p. 66]; ©Morgan Art Foundation Ltd [p. 148]; ©Robert Rauschenberg Foundation [pp. 144, 145]; RULE Gallery, cortesia [courtesy of] Drop City Archive [pp. 162, 163]; ©The Andrea Frank Foundation [p. 123]; ©The Andrea Frank Foundation, from The Americans [pp. 92/93, 108, 109, 115]; ©The Charles White Archives [p. 130]; The Zorach Collection [p. 67]; ©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art [pp. 52, 54, 55, 58 abaixo/below, 72]; Courtesy of Estate of Yun Gee [p. 62 dir./right].

Pelas ruas: vida moderna e experiências urbanas na arte dos Estados Unidos, 1893-1976

Valeria Piccoli, Fernanda Pitta, Taylor Poulin
curadoras

Verdadeiro riso santo no rio! Eles viram tudo! o olhar selvagem!
os berros sagrados! Eles deram adeus! Pularam do telhado! rumo
à solidão! acenando! levando flores! Rio abaixo! rua acima!¹
ALLEN GINSBERG, "O uivo", 1955-56

Esta exposição investiga os desenvolvimentos inter-relacionados da cidade norte-americana moderna e do crescimento de uma população cada vez mais diversificada, conforme representado nas artes visuais entre 1893 e 1976. Ela traz para o primeiro plano uma narrativa mais ampla acerca da arte nos Estados Unidos, narrativa essa que tem como base uma vasta gama de artistas e movimentos regionais cuja arte figurativa e socialmente engajada perseverou, ao longo do século XX, à sombra do domínio hegemônico da abstração. Muitas narrativas e imagens nascem de artistas que observam os ritos especiais, os ritmos variados e os padrões recorrentes da vida urbana e que neles se engajam. A partir dessas narrativas e imagens, os artistas destacam as cidades como laboratórios para a evolução de aspectos importantes da cultura norte-americana, permitindo que os visitantes reflitam sobre suas próprias experiências de vida em paisagens urbanas e como parte de um corpo coletivo.

Organizada por temas, a mostra abre com "A Cidade Branca", parte da Exposição Mundial Colombiana de 1893, que celebrou os 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América. Propalada como um ideal para a organização de centros urbanos nos Estados Unidos, com suas icônicas estruturas brancas e sua estética euro-cêntrica, a Cidade Branca era uma "cidade" temporária que deu sustentação à falsa narrativa da hierarquia racial contra a crescente onda de imigração e urbanização que alterava a paisagem

In the Streets: Modern Life and Urban Experiences in the Art of the United States, 1893-1976

curators

Real holy laughter in the river! They saw it all! the wild eyes!
the holy yells! They bade farewell! They jumped off the roof!
to solitude! waving! carrying flowers! Down to the river! into
the street!

ALLEN GINSBERG, "Howl", 1955-56

This exhibition examines the interrelated developments of the modern American city and the growth of an increasingly diverse population as represented in the visual arts between 1893 and 1976. It foregrounds an expanded narrative of art in the United States, one that draws on a large array of artists and regional movements whose socially conscious, figurative art persisted throughout the 20th century in the shadow of abstraction's hegemonic dominance. Many narratives and images emerge from artists engaging with and observing the special rituals, varied rhythms, and patterns of urban life. From these narratives and images, artists highlight cities as laboratories for the evolution of important aspects of American culture, allowing visitors to reflect upon their own experiences of living in urban landscapes and being part of a collective body.

Organized thematically, the exhibition opens with "The White City" of the World's Columbian Exposition of 1893, which celebrated the 400th anniversary of the arrival of Christopher Columbus in the Americas. Positioned as an ideal for the organization of urban centers across the United States through its iconic white structures and Eurocentric aesthetic, the White City was a temporary "city" that upheld the false narrative of racial hierarchy against the rising tide of immigration and urbanization altering the American landscape. The segregationist structure of the fair, divided between the White City and the Midway Plaisance, where non-Western and non-white

norte-americana. A estrutura segregacionista da feira, dividida entre a Cidade Branca e a Midway Plaisance, onde foram instaladas as culturas não ocidentais e não brancas, foi intensamente criticada em importantes publicações, como as do reformador social afro-americano Frederick Douglass, da feminista afro-americana Ida Wells e do defensor dos direitos dos indígenas norte-americanos Simon Pokagon, cujos textos são reproduzidos no final deste catálogo [pp. 205-25]. Suas vozes expuseram as limitações das ideias então projetadas acerca de sociedade, nação e progresso, tal como apresentadas pela Exposição Colombiana, e as contradições gerais da sociedade norte-americana. É fato que a feira contou com um prédio organizado e dedicado às mulheres – ou seja, projetado e decorado por artistas do sexo feminino –, na tentativa de reconhecer seu papel no tecido social. Mas a emancipação das mulheres seria ainda uma meta pela qual feministas como Doris Stevens teriam de lutar até que fosse reconhecida em nível federal, em 1920, como ela relata em seu livro *Jailed for Freedom* [Presas por demandar liberdade], do qual se publicou um trecho neste volume [p. 226].

Do ponto de vista brasileiro, a Exposição Colombiana foi o palco internacional no qual o país se apresentou pela primeira vez como nação republicana. Produtos brasileiros – de commodities e maquinários a artefatos arqueológicos e etnográficos – foram expostos em um prédio destinado a mostrar a riqueza e o progresso do país. A arte brasileira também foi exibida no pavilhão de Belas Artes, localizada na Cidade Branca, por meio de uma seleção que visava representar o passado e o desenvolvimento do país, bem como seu novo alinhamento com os valores republicanos norte-americanos. Em uma das fotografias reproduzidas neste catálogo [p. 27], podem ser vistas obras de artistas brasileiros, algumas das quais integram hoje o acervo da Pinacoteca de São Paulo. Uma delas é *Leitura*, de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), um tributo à educação feminina que acabara de ser oficialmente organizada como iniciativa pública do governo do estado de São Paulo.

A segunda seção da exposição, intitulada "Experimentações artísticas", enfoca o ambiente construído das cidades do leste e do centro-oeste norte-americanos, como Boston, Filadélfia, Chicago e Nova York, e como este levou artistas a experimentar com a linguagem artística, muitos deles inspirados pelos desenvolvimentos das vanguardas europeias. No início do século XX, os arranha-céus começaram a se erguer ao longo da linha do horizonte das cidades de Chicago e Nova York, suscitando um boom na construção de arranha-céus nas décadas de 1920 e 1930. As representações

culturas were positioned, was intensely criticized in important publications, such as those written by African American social reformer Frederick Douglass, African American feminist Ida Wells and Native American advocate Simon Pokagon, whose texts are reproduced at the end of this catalogue [pp. 205-25]. Their voices exposed the limitations of the projected ideas of society, nation, and progress presented by the Columbian Exposition and the overall contradictions of American society. Indeed, the fair included a building organized by and dedicated to women – that is, designed and decorated by women artists – in an attempt to recognize their role in the social fabric, but women's enfranchisement would be something that feminists like Doris Stevens would be fighting for until its federal recognition in 1920. This is recounted by her in her book *Jailed for Freedom*, from which an excerpt is printed in this volume [p. 226].

From a Brazilian perspective, the Columbian Exposition was the international stage in which the country presented itself for the first time as a Republican nation. Brazilian products – from commodities and machinery to archaeological and ethnographic artifacts – were displayed in a building designed to showcase the country's wealth and progress. Brazilian art was also displayed in the Fine Arts pavilion located in the White City through a selection that intended to represent the country's past and development, as well as its new alignment with American republican values. In one of the photographs reproduced in this catalogue [p. 27], works by Brazilian artists can be seen, some of which belong at present to the collection of the Pinacoteca de São Paulo. One of them is *Leitura* [Reading], by José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), a tribute to female education, which had just been officially organized as a public initiative by the government of the state of São Paulo.

The second section of the exhibition, "Artistic Experimentation," focuses on the built environment of eastern and midwestern American cities, including Boston, Philadelphia, Chicago, and New York, as it prompted artists to experiment with artistic idioms, many of whom were inspired by the developments of the European avant-garde. By the early 20th century, skyscrapers began rising along the skylines of Chicago and New York City, leading to a boom in skyscraper construction by the 1920s and 30s. Artists' renderings of these changing cityscapes varied between the sleek, linear architectural views of Charles Sheeler and Howard Cook and the more expressive views of artists like John Marin, Louis Lozowick, and Beauford Delaney, who sought to capture the incessant energy of the city. Artists sought to reflect the hectic transformation of the

artísticas dessas paisagens urbanas em processo de mudança variam das perspectivas arquitetônicas elegantes e lineares de Charles Sheeler e Howard Cook até as interpretações mais expressivas de artistas como John Marin, Louis Lozowick e Beauford Delaney, que buscavam capturar a incessante energia da cidade. Os artistas procuravam refletir a frenética transformação das paisagens arquitetônicas que os cercavam, concentrando-se em elementos associados ao crescimento social e econômico, como a comunicação, o transporte e a circulação. *Postes telegráficos com edifícios* (1917) [p. 49], de Joseph Stella, *Alvorada na Pensilvânia* (1942) [p. 41], de Edward Hopper, e *Estação Central de Illinois* (1927) [p. 50], de George Josimovich, transmitem aspectos tanto das promessas quanto dos receios relativos à rápida industrialização dos centros urbanos, ao passo que fotógrafos como Berenice Abbott e Walker Evans exploram os inéditos e vertiginosos pontos de vista fornecidos por essas enormes estruturas que se tornaram tão características das paisagens urbanas da era moderna.

"O individual e o coletivo" examina as conexões e as fraturas entre os indivíduos e a sociedade observáveis nos centros urbanos ao longo desse período, concentrando-se nas reações dos artistas às formas como as pessoas navegam pelos espaços urbanos, sozinhas, em duplas ou em grupos, tendo ao fundo a paisagem urbana como cenário para o desenrolar da vida cotidiana. Das primeiras ondas de imigração à chamada atomização da sociedade, ocorrida após a Segunda Guerra Mundial, as cidades dos EUA, e particularmente os bairros dentro dos grandes centros, tornaram-se locais de convivência e de segregação, onde as pessoas desenvolveram, expressaram e mudaram suas identidades. No início da década de 1950, a paranoia da Guerra Fria corroeu a confiança do público e fez dos norte-americanos estranhos em suas próprias vizinhanças, ao passo que iniciativas de renovação urbana nos Estados Unidos contribuíam para reforçar fissuras não resolvidas acerca de classe, raça e etnia. *Terror no Brooklyn* (1941) [p. 71], de Louis Guglielmi, e *Sombras da noite* (1921) [p. 74], de Edward Hopper, ilustram as angústias presentes na sociedade. Da mesma forma, *Sem título (Mão única)* (1967) [p. 61], de Ernest Crichlow, chama a atenção para as desigualdades entre aqueles que têm livre trânsito pelo espaço urbano e os que não o têm.

"Ritmos e padrões da cidade" aborda as oscilações da vida urbana entre o sustento por meio do trabalho e a libertação pelo entretenimento, com a cadência das cidades simbolizada pelo constante movimento e pela intensa circulação de pessoas. Da devastação da crise econômica

architectural landscapes that surrounded them, focusing on elements of social and economic growth, like communication, transportation, and shipping. Joseph Stella's *Telegraph Poles with Buildings* (1917) [p. 49], Edward Hopper's *Dawn in Pennsylvania* (1942) [p. 41], and George Josimovich's *Illinois Central* (1927) [p. 50] all convey aspects of the promise of and apprehensions toward the rapid industrialization of urban centers, while photographers like Berenice Abbott and Walker Evans explore the new and vertiginous viewpoints provided by those tall structures that became so distinctive of cityscapes in the modern era.

"The Individual and the Collective" examines the connections and fractures between individuals and society in urban centers throughout this period, focusing on artists' reactions to how people navigate urban spaces alone, in pairs, or in groups, with the cityscape rising behind them as the backdrop of everyday life. From early waves of immigration to the so-called atomization of society that occurred after World War II, cities across the US, and particularly individual neighborhoods within cities, became places of both community and separation, where people developed, expressed, and shed various identities. By the early 1950s, Cold War paranoia corroded public trust, casting Americans as strangers in their own neighborhoods, while urban renewal initiatives across the United States contributed to unsettled fissures of class, race, and ethnicity. Louis Guglielmi's *Terror in Brooklyn* (1941) [p. 71] and Edward Hopper's *Night Shadows* (1921) [p. 74] illustrate the anxieties of society. Likewise, Ernest Crichlow's *Untitled (One Way)* (1967) [p. 61] highlights the inequalities between those who have free transit through the urban space and those who do not.

"Rhythms and Patterns of the City" addresses the oscillations of urban life between making ends meet through work and the release of entertainment, with the cadence of cities symbolized by the constant movement and the intense circulation of people. From the devastation of the economic crisis brought on by the Great Depression through the post-World War II economic boom, artists' depictions of cities and people reflect the fluctuations of the times. The slouching, slumping forms of downtrodden and out-of-work men and women in Isaac Soyer's *Employment Agency* (1937) [p. 104] contrast with the more ordered rows of suited people eating sandwiches and drinking coffee in George Tooker's *Lunch* (1964) [p. 110], a bleak statement on the perils of conformity that appeared in post-war society. Outside of work, the need for entertainment prevailed, with performance and performativity

provocada pela Grande Depressão até o boom econômico pós-Segunda Guerra Mundial, as representações artísticas de cidades e pessoas refletem as flutuações de acordo com os tempos. As formas desleixadas e sinuosas de homens e mulheres oprimidos e desempregados em *Agência de emprego* (1937) [p. 104], de Isaac Soyler, contrastam com as fileiras mais ordenadas de pessoas de terno comendo sanduíches e tomando café em *Almoço* (1964) [p. 110], de George Tooker, um sombrio comentário sobre os perigos do conformismo que surgiram na sociedade do pós-guerra. Fora do trabalho, prevalecia a demanda por entretenimento, com performance e performatividade se entrelaçando em cenas de multidões inquietas que se aglomeravam do lado de fora das atrações em Coney Island, como em *Pip e Flip* (1932) [p. 94], de Reginald Marsh; imagens de celebrações nas ruas, com *Luzes da cidade* (1934) [p. 103], de Fritz Eichenberg; e a crítica de Philip Evergood à desigualdade social e econômica em *A passagem do show* (1951) [p. 97].

"A multidão anônima" explora a ideia de ser um indivíduo em meio à multidão como uma genuína experiência da vida em centros urbanos populosos, algo que tem sido associado até mesmo à própria ideia de modernidade. Uma vasta aglomeração de banhistas, em *Coney Island* (1933) [p. 116], de Harry Roseland, parece desfrutar tanto de um dia de lazer à beira-mar quanto da realidade que se impõe pelo compartilhamento desse tempo e desse espaço com outras pessoas, construindo uma conexão inconsciente, mas concreta. As conexões, contudo, também se perdem na multidão. *Spring Way* (c. 1968) [p. 126], de Romare Bearden, e *Um quarto com vista* (1945) [p. 119], de Charles Shaw, compartilham diferentes histórias sobre estar sozinho na cidade, enquanto *Noivas de Grand Street* (1954) [p. 122], de Grace Hartigan, um veemente questionamento dos rituais de casamento, lança luz sobre as identidades individuais que colidem com as expectativas sociais, e o desconforto da própria artista quanto à conformidade social.

"Engajamento e distanciamento" investiga modos de documentar, envolver-se e representar-se a si mesmo em meio à agitação social e às complicações políticas que mobilizaram artistas e ativistas ao longo dos anos 1960 e 1970. *Sem título*, de Andy Warhol [p. 129] – que integra o portfólio *Dez obras de dez pintores* (1965), do Wadsworth Atheneum –, com sua imagem reticulada, semelhante àquelas impressas em jornais, oferece perspectivas incisivas a propósito da brutalidade policial observada durante protestos por direitos civis. Gerald Williams expressa efusivamente a noção de ser "alguém" no contexto do sonho americano, enquanto

intertwining in scenes of eager crowds pressing together outside the shows at Coney Island in Reginald Marsh's *Pip and Flip* (1932) [p. 94]; images of celebration in the streets with Fritz Eichenberg's *City Lights* (1934) [p. 103]; and Philip Evergood's commentary on social and economic inequality in *Passing Show* (1951) [p. 97].

"The Anonymous Crowd" explores the idea of being an individual within a crowd as a quintessential experience of living in dense urban centers, something that has even been associated with the idea of modernity itself. Vast stretches of beachgoers in Harry Roseland's *Coney Island* (1933) [p. 116] appear to enjoy both a day of leisure by the sea and the reality of sharing this time and space with others, building an unconscious but concrete connection. However, connections are also lost within a crowd. Romare Bearden's *Spring Way* (c. 1968) [p. 126] and Charles Shaw's *A Room with a View* (1945) [p. 119] share different stories of being alone in a city, while Grace Hartigan's *Grand Street Brides* (1954) [p. 122], a powerful questioning of the rituals of marriage, sheds light on individual identities that clash with social expectations, and the artist's own unease with social conformity.

"Engagement and Estrangement" examines modes of documentation, engagement, and self-representation amid the social unrest and the political complexities that stirred artists and activists throughout the 1960s and 70s. Andy Warhol's *Untitled* [p. 129] from the Wadsworth Atheneum portfolio *Ten Works by Ten Painters* (1965), with its half-tone newspaper-like image, offers trenchant commentary on police brutality during protests demanding civil rights. Gerald Williams vibrantly expresses the notion of being "somebody" within the American dream, while Charles White highlights the continued reality of persecution and enslavement of Black Americans. Diana Davies and Kay Tobin documented critical moments of the movement for gay rights throughout American cities. As presented in this section, inequality, racism, violence, displacement, and disempowerment were realities faced by Black, Latino, Indigenous and LGBTQIA+ communities, and art was a tool to make visible and protest the unfulfilled promises of the modern city ideal. The freedom to come and go, the right to live in peace among others, and to have a home to call their own should be for all. The Black Panther Party's "Ten-Point Program" [p. 235] presented the movement's stances and claims and freely referenced fundamental texts of American political culture, such as the Declaration of Rights (1871) and the Declaration of Independence (1776), indirectly criticizing the partiality of their

Charles White chama a atenção para a persistente realidade de perseguição e escravidão dos negros norte-americanos. Diana Davies e Kay Tobin documentaram momentos críticos do movimento pelos direitos dos gays nas cidades dos Estados Unidos. Como é possível observar nesta seção, desigualdade, racismo, violência, deslocamento e desempoderamento foram realidades enfrentadas por comunidades negras, latinas, indígenas e LGBTQIA+, e a arte foi uma ferramenta que lhes ofereceu visibilidade e que se constituiu como um meio de protestar contra as promessas não cumpridas do ideal da cidade moderna. A liberdade de ir e vir e o direito de viver em paz entre os outros e de ter um lar para chamar de seu deve ser garantido a todos. O "Programa de Dez Pontos" dos Panteras Negras [p. 235] apresentava uma série de posicionamentos e declarações do movimento, fazendo referência livre a textos fundamentais da cultura política norte-americana, como a Declaração de Direitos (1871) e a Declaração de Independência (1776), indiretamente criticando a parcialidade do universalismo de seus enunciados. Além disso, as cidades e seus arredores, como territórios, deveriam ser reconhecidos como pertencentes aos povos indígenas, seus primeiros ocupantes e legítimos proprietários, conforme reivindicado na "Proclamação de Alcatraz" [p. 238].² Os povos indígenas teriam ali o direito de restabelecer outras formas de convivência, bem como de desenvolver sua própria versão de instituições urbanas como escolas, centros de pesquisa e museus.

Enquanto a Exposição Mundial Colombiana se concentrou no bairro de Hyde Park, em Chicago, as comemorações do Bicentenário dos EUA em 1976 ocorreram de forma independente em cidades de todo o território dos Estados Unidos, reafirmando narrativas da fundação do país que, tais quais as da Exposição Colombiana, não abraçaram de fato a diversidade da nação. Esse ano de celebrações se reflete no *Portfólio Kent do Bicentenário: Espírito da Independência* (1975), uma coleção de litografias que respondem à pergunta "O que a independência significa para mim?". Encomendadas a artistas como Fritz Scholder, Marisol, Alex Katz, Ed Ruscha e Jacob Lawrence, as imagens resultantes se baseiam em clichês estabelecidos, ao mesmo tempo que os questionam, e retratam uma série de experiências pessoais, críticas e perspectivas em torno da identidade norte-americana. O profundo sentimento de incerteza, palpável em toda a sociedade dos Estados Unidos na época do Bicentenário, também é evocado em *Desenhos de vídeo: abstrato* (1976) [p. 160], de Howardena Pindell.

O arco temático da exposição se encerra com "Cidades reimaginadas", uma seção que explora

supposedly universalist statements. Furthermore, cities and their surroundings, as territories, should be recognized as belonging to indigenous peoples, their first occupants and rightful owners, as claimed in the "Alcatraz Proclamation" [p. 238].¹ There, indigenous peoples would have the right to reinstate other forms of living together, as well as to develop their own version of urban institutions such as schools, research centers, and museums.

While the World's Columbian Exposition was celebrated centrally in the Hyde Park neighborhood of Chicago, the 1976 US Bicentennial celebrations occurred independently in cities across the US, reasserting narratives of the country's founding that, like the narratives of the Columbian Exposition, did not authentically embrace the nation's diversity. This commemorative year is reflected in the *Kent Bicentennial Portfolio: Spirit of Independence* (1975), a group of lithographs responding to the question "What does independence mean to me?" Commissioned to artists like Fritz Scholder, Marisol, Alex Katz, Ed Ruscha, and Jacob Lawrence, the resulting images draw on and challenge established clichés, portraying a range of personal experiences, criticisms, and perspectives of American identity. The deep-seated sense of uncertainty palpable throughout American society around the time of the Bicentennial is also evoked in Howardena Pindell's *Video Drawings: Abstract* (1976) [p. 160].

The exhibition's thematic arc ends in "Cities Reimagined," a section that explores how the countercultural atmosphere of the mid-1970s imagined specific interventions in the urban environment as well as alternative ways of communing in public spaces. The mural movement plays a special part in this narrative and is evoked particularly by the images of the *Wall of Respect* [p. 156], painted in 1967 on the exterior wall of a building in the Bronzeville neighborhood of Chicago. Developed by the Organization of Black American Culture (OBAC), the Wall of Respect depicted Black heroes of music, religion, theater, sports, and politics and became a prominent gathering place in the neighborhood. Until 1971, when the Wall was torn down after a fire, the mural converted the sidewalks and streets around it into a lively space for gathering, conversation, and community action. Robert Sengstacke's photographs of the mural being painted and activated convey how central this mural was to its community. Images of Drop City, an artists' community built in Colorado in the early 1960s as a social and artistic experiment and art colony, evoke the urge for that generation to escape the confines and conformism of modern society.

como a atmosfera da contracultura de meados da década de 1970 pensou intervenções específicas no ambiente urbano, bem como formas alternativas de comunhão em espaços públicos. O movimento muralista tem um papel especial nessa narrativa e é evocado particularmente pelas imagens do *Mural do respeito* [p. 156], pintado em 1967 no muro externo de um edifício no bairro de Bronzeville, em Chicago. Desenvolvido pela Organization of Black American Culture [Organização da Cultura Negra Americana] (Obac), o *Mural do respeito* retratou heróis negros dos campos da música, religião, teatro, esportes e política e se tornou um proeminente ponto de encontro no bairro. Até 1971, quando o muro veio abaixo após um incêndio, o mural converteu as calçadas e ruas ao seu redor em um espaço vivo para encontros, conversas e ações comunitárias. As fotografias feitas por Robert Sengstacke, do mural durante sua pintura e, depois, já cumprindo seu papel, transmitem o quanto esse mural era central para sua comunidade. Imagens da Drop City, uma comunidade de artistas construída no Colorado no início dos anos 1960 como um experimento social e artístico e colônia de arte, evocam o desejo daquela geração de escapar dos limites e do conformismo da sociedade moderna. Gordon Matta-Clark também explora formas alternativas de convivência em *Dança da árvore* (1971) [p. 164], um evento em que os performers criaram uma estrutura efêmera, feita de cordas e lençóis, entre os galhos de uma árvore, ocupando o organismo vivo como se este fosse um espaço a habitar.

Traçar a influência artística direta entre os EUA e o Brasil não é o objetivo desta exposição; em vez disso, ela busca examinar como diferentes tradições culturais e as representações que delas resultam passaram por processos de modernização semelhantes. O ano de 2022 marca o bicentenário da Independência brasileira e o centenário da "Semana de Arte Moderna", evento tradicionalmente associado ao surgimento de uma nova geração de artistas que tinham como objetivo promover uma renovação total do meio artístico brasileiro. Conhecidos como a geração modernista, esses artistas almejaram responder às rápidas transformações causadas pelos desafios que o século XX apresentou ao Brasil, como a migração acelerada para os centros urbanos, particularmente para São Paulo e Rio de Janeiro, que introduziu um novo contingente de pessoas que demandavam outras formas de circular e de viver no meio urbano.

Nesse sentido, a arte dos Estados Unidos, tal qual a do Brasil, em vários momentos expressou os ideais utópicos inerentes à cidade, bem como

Gordon Matta-Clark also explores alternative ways of living together in *Tree Dance* (1971) [p. 164], an event in which performers created an ephemeral structure of ropes and sheets among the branches of a tree, occupying the living organism as though it was a living space.

Tracing direct artistic influence between the US and Brazil is not the exhibition's aim; rather, it examines how different cultural traditions, and their resulting representations, went through similar processes of modernization. The year 2022 marks both the bicentennial of Brazilian independence and the centennial of the Semana de Arte Moderna [Modern Art Week], an event that is traditionally associated with the emergence of a new generation of artists aiming to promote a complete renewal of the Brazilian artistic milieu. Known as the modernist generation, those artists were eager to respond to the rapid transformations caused by the challenges that the 20th century presented to Brazil, such as the accelerated migration to urban centers, particularly São Paulo and Rio de Janeiro, that introduced a new contingent of people demanding other ways of circulating and living in the urban environment.

In this regard, the art of the United States, like that of Brazil, has at various times expressed the utopian ideals inherent to the city as well as its inevitable failures. After all, although premised on encounter, engagement, and coexistence, the city also involves separation, segregation, and clashes between various peoples and communities. Yet, the unfulfilled dream of modern urban life – living together in a shared space with our differences – is still what we keep on pursuing, day by day, across and in the streets, crossways, and spaces where we exist and resist together.

We are indebted to the museums and collections for their support in agreeing to loan their works to the show. We also thank the scholars and colleagues who generously debated the ideas of this project with us: Layla Bermeo, Margarita Karasoulas, Daria Jaremtchuk, Ana Paula Simioni, Renata Bittencourt, Jessica Horton, Romi Crawford, Taina Caragol, Carmenita Higginbotham, and Rachel Boyle. Special thanks go to Peter Wang, Amy Chazkel, and Rodrigo Moura, invited authors that collaborated with their original ideas to expand on the topics of the exhibition. To our colleague Peter John Brownlee, our recognition for his significant contribution to this project at its early stages.

seus inevitáveis fracassos. Afinal, embora tenha como premissa o encontro, o engajamento e a convivência, a cidade também envolve separação, segregação e confrontos entre diversos povos e comunidades. No entanto, o sonho não realizado da vida urbana moderna – viver juntos, com nossas diferenças, em um espaço compartilhado – ainda é o que seguimos perseguindo diariamente por ruas, encruzilhadas e espaços onde existimos e resistimos juntos.

Somos gratos aos museus e coleções por seu apoio ao concordarem em emprestar suas obras para a mostra. Agradecemos também aos acadêmicos e colegas que generosamente debateram as ideias deste projeto conosco: Layla Bermeo, Margarita Karasoulas, Daria Jaremtchuk, Ana Paula Simioni, Renata Bittencourt, Jessica Horton, Romi Crawford, Taina Caragol, Carmenita Higginbotham e Rachel Boyle. Nossos agradecimentos especiais vão para Peter Wang, Amy Chazkel e Rodrigo Moura, autores convidados que, com suas ideias originais, colaboraram para expandir os temas da exposição. Ao nosso colega Peter John Brownlee, nosso reconhecimento por sua significativa contribuição para este projeto em seus estágios iniciais.

1 Tradução de Claudio Willer. Cf. Allen Ginsberg, *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

2 Em 6 de novembro de 1969, um grupo de jovens indígenas urbanos ocupou a ilha de Alcatraz, liderado por Richard Oakes, um ativista indígena Mohawk, reivindicando simbolicamente a ilha para as nações indígenas norte-americanas. A ocupação resistiu até 11 de junho de 1971. Até hoje, a ocupação de Alcatraz, de cerca de 100 pessoas, foi a maior jamais realizada em um edifício federal nos Estados Unidos.

1 In November 6, 1969, a group of young urban indigenous people occupied Alcatraz Island. Led by Richard Oakes, a Mohawk indigenous activist, they symbolically claimed the island for American indigenous tribes. The occupation resisted until June 11, 1971. Up to now, the occupation of Alcatraz, which involved about 100 people, has been the largest ever to have happened in an American federal building.