

ARTE E CIDADE EM DISPUTA: OS EVENTOS *REAL ESTATEE TIMES SQUARE SHOW*¹.

Guilherme Vendramini Cuoghi²

Fábio Lopes de Souza Santos³

Por duas vezes em 1980, um coletivo de artistas-ativistas organizou a ocupação de imóveis “abandonados” ou subutilizados de Manhattan, em Nova York. Por duas vezes naquele ano, o Colab, como era conhecido, transformou momentaneamente tais construções em suporte de intervenção e exposição artística, mas também em objeto e palco para manifestações políticas. Em ambas as vezes, o grupo confrontou a produção tanto artística quanto urbana, entrando na disputa pelo controle do solo urbano e da legitimação artística. Cabe a este trabalho apresentar os eventos citados e discutir, ainda que brevemente, suas relações com a dinâmica urbana e com a prática artística de ponta do período.

REAL ESTATE SHOW: O EMBATE COM O MERCADO IMOBILIÁRIO

Collaborative Projects Inc. ou Colab, simplesmente, refere-se a um grupo de artistas multidisciplinares, de associação aberta, formado em 1977, na região do *Lower East Side*, sudeste de Manhattan. Segundo Lauren Rosati e Mary Anne Staniszewski, autoras do livro “*Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960-2010*”, o Colab surgiu com o objetivo de arrecadar fundos, elaborar projetos, organizar exposições e

¹ O presente trabalho é parte da pesquisa de mestrado intitulada “Espaços Alternativos em Nova York (1960-1980): rumo a uma nova inserção da arte na sociedade”, desenvolvida pelos respectivos autores junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), entre os anos de 2013 e 2018.

² Guilherme Vendramini Cuoghi é Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Federal de Uberlândia (2013) e mestre pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2018).

³ Fábio Lopes de Souza Santos possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2000). Atualmente é professor doutor efetivo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo em São Carlos, Universidade de São Paulo.

construir uma rede criativa e colaborativa para seus membros. O grupo, segundo elas, não tinha sede fixa ou qualquer tipo de espaço administrativo, expositivo, de discussão e produção permanente; era, portanto, nômade. Suas atividades incluíam reuniões mensais, exposições de filmes, a produção de um programa de televisão, a edição e publicação de um periódico sobre fotografia e filme (a *X Motion Picture Magazine*) e, claro, a organização de exposições artísticas. Inicialmente, estas continham temáticas excêntricas e eram comumente abrigadas nos apartamentos ou estúdios particulares de seus membros⁴. Mas, de acordo com as pesquisadoras, o Colab alcançou mesmo notoriedade por organizar exposições temporárias em edifícios desocupados⁵.

Foi literalmente na virada da década de 1970 para 1980 que ocorreu a primeira delas: “*The Real Estate Show*” [“O Show Imobiliário”, em tradução livre]⁶. Na calada da noite de Ano Novo, membros do grupo invadiram um prédio há mais de um ano abandonado no *Lower East Side*, preenchendo-o ilegalmente com uma variedade de trabalhos artísticos. Gravuras, cartazes, estêncis, pichações e instalações de 35 artistas tomaram as paredes e cômodos do edifício de número 125 da Rua Delancey (figura01). Fazendo jus ao nome do evento, seus conteúdos endereçavam-se criticamente às políticas habitacionais e aos problemas urbanos que se delineavam na época: incêndios criminosos de propriedade, aluguéis abusivos, gentrificação, entre outros. A pintura de Carla Perlman trazia uma lâmpada acesa sobre uma mesa de um apartamento incendiado; o cartaz de Gregory Lehmann continha uma série de cópias coloridas de propagandas de imóveis acrescidas de comentários sarcásticos do artista; as fotomontagens de Ann Messner comentavam a emergência dos sem-teto e prédios vazios da cidade; a colagem com cópias de textos de Warren Tanner lançavam reflexões sobre a propriedade privada; o guache sobre papel de Robin Winters trazia a imagem caricata de um proprietário acompanhada da frase “Pague ou Saia” [“*Pay or Get Out*”, no original]; o cartaz de Coleen Fitzgibbon continha o desenho fotocopiado de um homem nu no interior de um barril, com cédulas de dinheiro caindo ao seu redor, sobre o título “Extorsão de Proprietário” [“*Landlord Extortion*”, no original] (figura02); e os estêncis de Becky Howland levavam de dentro para fora do edifício a imagem de um polvo gigante com edifícios envoltos em seus tentáculos (figura 03) – isto para citar apenas alguns dos trabalhos.

No primeiro dia daquela nova década, o grupo então abriu oficialmente o edifício para o público. A centelha havia sido lançada. Esperava-se o início de uma discussão inflamada sobre especulação imobiliária,

⁴ Mostras como “*Batman Show*” (1977), organizada por Diego Cortez, e “*Doctors & Dentists*” e “*Dog Show*” (1979), organizada por Robin Winters, por exemplo, ocorreram no *loft* deste último, situado no SoHo. Já “*Income & Wealth Show*” (1979) e “*Manifesto Show*” (1979), co-organizada por Jenny Holzer, por exemplo, foram realizadas no estúdio de Coleen Fitzgibbon, outro membro fundador do grupo.

⁵ LAUREN, Rosati; STANISZEWSKI, Mary Anne. (org.) *Alternative histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012, p. 178.

⁶ Entre os organizadores do evento, encontram-se os nomes de Alan W. Moore, Becky Howland, Peter Moenning, Ann Messner, Joseph Nechvatal e Christy Rupp.

direitos de inquilinos, uso indevido de propriedades, planejamento urbano arbitrário e empreendimentos imobiliários ambiciosos. Porém, com pouco mais de um dia de ocupação, a polícia municipal foi acionada e o edifício novamente trancando. Nove dias depois, os trabalhos foram finalmente removidos do prédio e silenciados em um depósito da cidade. Neste breve período de tempo, moradores locais, autoridades, repórteres e outros artistas compareceram no local para testemunhar o ocorrido e também para se juntaram à causa do Colab (figura04). Os agentes municipais cederam à pressão e ofereceram aos artistas um outro edifício desocupado na cidade para abrigar suas exposições. Localizado no número 156 da Rua Rivington, tal espaço deu origem ao ABC No Rio, um centro comunitário voltado para arte e ativismo⁷.

Entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, artistas de todo tipo haviam fixado estúdios e residências em um antigo distrito industrial situado ao Sul da Rua Houston de Manhattan, bairro posteriormente conhecido como “SoHo” (acrônimo para *South of Houston Street*). Sua permanência ali era não só ilegal como também incômoda. De um lado, as leis de zoneamento urbano da cidade não permitiam que aquelas antigas edificações industriais, “lofts”, fossem utilizadas para outros fins que não o da fabricação industrial. De outro, sua permanência atrapalhava os planos de políticos e investidores do ramo imobiliário que queriam pôr abaixo os edifícios para a construção de uma via expressa de dez faixas e modernos edifícios apartamentos⁸. Neste meio tempo, artistas e moradores se organizaram para transformar os *lofts* em espaços habitáveis e para pressionar o poder municipal, de modo que o zoneamento da região fosse alterado para incluir o uso residencial. Pouco depois dos artistas vencerem esta batalha e sua situação ser finalmente legalizada, os valores imobiliários da região dispararam.

A ideia de morar em *lofts* industriais deixou de ser visto como uma situação precária para cair no gosto popular, tornando-se não só um modelo de habitação socialmente aceito, mas altamente desejado. De acordo com a pesquisadora Sharon Zukin, a partir do final dos anos 1970 e início dos 1980, o estilo “loft living” já despertava o interesse da classe média e alta e, conseqüentemente, dos investidores privados⁹. Conforme a economia norte-americana se recuperava da crise do petróleo e o neoliberalismo era semeado por entre as ruínas do Estado de bem-estar social (*welfare estate*), os sintomas da gentrificação do bairro se tornavam claros: *lofts*, estúdios e espaços artísticos “alternativos” ao circuito vigente, de produção experimental e sem-fins lucrativos, davam lugar a galerias comerciais e a luxuosos apartamentos e restaurantes.

⁷ LAUREN; STANISZEWKI, 2012, p. 178 e 198.

⁸ Segundo Ann Fensterstock, um grupo de investidores chegou a contratar um arquiteto para projetar 5.000 novos apartamentos sobre as ruínas de 12,5 hectares da área (31 acres), enquanto um outro grupo de pessoas reacendeu o debate sobre a execução do *The Lower Manhattan Expressway* (LOMEX) – um projeto urbanístico grandioso, idealizado originalmente por Robert Moses nos anos 1940, que previa a obliteração de uma enorme faixa do SoHo e bairros adjacentes para a construção de uma via expressa de dez pistas que conectaria o Brooklyn à cidade vizinha, New Jersey. FENSTERSTOCK, Ann. *Art on the Block: Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p.27 e p.29.

⁹ ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

A mudança do público, do estilo e custo de vida fez com que grande parte dos artistas residentes no SoHo migrassem para bairros vizinhos, menos valorizados – como East Village e TriBeCa (acrônimo de "*Triangle Below Canal Street*" ou "Triângulo Abaixo da Rua do Canal", em tradução livre). E foi pontualmente neste cenário que surgiu o Colab. O grupo era, segundo Alan W. Moore, "a reminiscência do espírito coletivo que havia animado o SoHo nas décadas anteriores"¹⁰.

Por mais que tentassem fugir, a onda da gentrificação permanecia no encalço dos artistas. Segundo Moore, ainda no final dos anos 1970 os artistas já não conseguiam mais encontrar lugares com aluguel acessível no sul da ilha: "De repente, parecia que tudo estava secando – a disponibilidade de espaços de vivência, estúdios e *lofts*", escreve¹¹. Quando existentes, as ofertas de espaços eram, segundo ele, acompanhadas de negociações sórdidas, nas quais os proprietários permitiam a estadia dos artistas em seus imóveis caso concordassem em reformá-los e deixá-los depois de um ano. "Os proprietários exploravam descaradamente o poder produtivo dos artistas como uma estratégia de curto prazo, usufruindo de sua capacidade de converter antigos espaços comerciais e fabris em '*lofts*' habitáveis"¹². Em outras palavras, os artistas eram requisitados para serem despejados, eles haviam se tornado massa de manobra de investidores imobiliários, partícipes do processo que sustentava a inacessibilidade a novos espaços de moradia, produção e convívio. Eles eram vítimas e algozes de sua própria condição.

Antes mesmo da supervalorização dos *lofts*, havia outras estratégias imobiliárias em curso, que afetavam um contingente maior da população e que também vinham chamando a atenção dos membros do Colab. De acordo com Moore, a Comissão Trilateral de Nova York – um grupo de elite comissionado pela Fundação Rockefeller – havia publicado na época um influente relatório que recomendava a total destruição de bairros ao sul da ilha e a substituição de seus antigos edifícios por modernos arranha-céus. Um dos caminhos encontrados pelo grupo para alcançar tal destruição era permitir a atuação das "forças do mercado". Estas "forças" incluíam um sistema no qual os bancos deveriam negar empréstimos para qualquer um que tentasse abrir um negócio ou melhorar as propriedades nas zonas marcadas pela Comissão. Somase a isso o fato de que havia um grande número de proprietários insatisfeitos com a progressiva conquista legal sobre o controle dos aluguéis, que beneficiavam os inquilinos e tornavam os imóveis investimentos pouco lucrativos. Para contornar essa situação, Moore conta que inúmeros proprietários deliberadamente destruíam seus prédios por meio de incêndios criminosos, a fim de obter o dinheiro do seguro. Estes edifícios incendiados permaneciam vazios até que suas estruturas definitivamente colapsassem, a ponto de serem

¹⁰ MOORE, Alan W. "Excavating Real Estate: Alan W. Moore, with the artists of The Real Estate Show (1980). *The Pew Center for Arts & Heritage*, 27 mar. 2014, p. 2. Disponível em: <https://www.pewcenterarts.org/post/excavating-real-estate-alan-w-moore-real-estate-show-1980> (acesso: 30 de outubro de 2018).

¹¹ *Ibidem*, p. 5.

¹² *Ibidem*, p. 4.

demolidas¹³. Às custas da ganância e da ambição dos proprietários de imóveis, comunidades inteiras estavam sendo desfeitas, artistas e tantos outros indivíduos menos afortunados estavam sendo expulsos e obrigados a morar na rua ou em regiões muito distantes de seus locais de vivência e trabalho, enquanto assistiam à valorização de inúmeros edifícios desocupados.

Para além de uma mera exposição artística, da arte para a arte, o *Real Estate Show* expôs o jogo de interesses travado entre artistas e empresários, cidadãos e políticos, inquilinos e proprietários acerca do uso e controle do solo urbano. Tratou-se de uma reação crítica ao mercado imobiliário, à exploração dos proprietários e às políticas urbanas de Nova York, que permitiam o despejo de inquilinos, o enriquecimento ilícito de proprietários e promoção da gentrificação. Serviu, portanto, como testemunho e, ao mesmo tempo, manifesto contra a influência desmedida que o capital imobiliário exercia sobre o local e o modo como as pessoas deveriam viver na cidade. O *Real Estate Show* foi, assim, o resultado da combinação entre arte e ação de guerrilha, uma reação provocativa diante de uma situação insustentável: o “*Real Estate Show* nasceu de um grito de dor”, ele “foi primeiro uma ação e depois uma exposição”¹⁴ – para usar as palavras de Moore.

THE TIMES SQUARE SHOW: UMA LUTA A FAVOR DA PLURALIDADE

Seis meses depois do *Real Estate Show*, o Colab uniu forças com outros grupos e espaços do circuito *underground* – como o ABC No Rio e Fashion Moda – para uma segunda ocupação artística, de proporção e repercussão ainda maiores. O alvo, desta vez, foi um edifício de quatro andares “abandonado” no coração da *Times Square*.

No final dos anos 1970 e início dos 1980, a imagem da *Times Square* era bem distinta da atual. O mercado sexual e o comércio de drogas prosperavam em suas terras, enquanto acampamentos de sem-teto tomavam suas ruas. Sua reputação era a de um lugar abandonado e decadente, o que fazia desta parte da cidade alvo frequente de promessas de campanha e planos corporativos que pretendiam redesenhá-la. Segundo Anderson, investidores chegaram, por exemplo, a apresentar projetos à administração municipal que intentavam transformar a região em um complexo de lojas e parque temático. Até mesmo Ed Koch, o então prefeito de Nova York, tentou emplacar planos de campanha que prometiam limpar, restaurar e repovoar a *Times Square*, na tentativa de atrair novamente as pessoas para a região. Mas, ao contrário do que era divulgado, a *Times Square* era extremamente complexa, diversificada e altamente povoada, possuindo

¹³ Ibidem, p. 5-6.

¹⁴ Ibidem, p. 5 e 9.

um dos maiores tráfegos de sua época, com fluxo de até 8.000 pedestres por hora em suas ruas¹⁵. Esta desconexão entre o discurso propagado por políticos e empresários e a complexa realidade da região evidenciava o conflito de interesses que pairava sobre a Times Square (isto sem contar os conflitos internos, que atravessam, entre outras coisas, a discussão sobre a liberdade sexual, diversidade cultural, excesso de propagandas e violência urbana).

O entroncamento comercial nova-yorkino, como é hoje mundialmente conhecido, era o tradicional centro de entretenimento adulto da cidade, lar de bares, discotecas, casas de jogos, prostíbulos e salas de exibição de shows e filmes eróticos, frequentando por gays, prostitutas, usuários de drogas e todo tipo de gente à procura de diversão (figura 05). “A Times Square é a fossa comportamental de Nova York, o lugar onde as pessoas vão para fazer todas as coisas que elas não podem fazer em casa”, escreveu Jeffrey Deitch na época¹⁶. Fato era que a transgressão comportamental e a diversidade cultural animadas pela Times Square incomodavam a elite e a parcela conservadora da população. Narrativas irreais, campanhas higienistas e projetos reformistas refletiam, assim, tratativas de substituir os tipos de públicos e serviços da região por aqueles mais atraentes a políticos e empresários.

Foi em meio a este conturbado contexto que o Colab decidiu ocupar um dos edifícios vagos da Times Square – mais especificamente, o localizado na esquina da *West 41st Street* com a *7th Avenue*, antigo lar de uma casa de massagem. Unidos, desta vez, da permissão de um mês de uso cedida pelo proprietário e do auxílio financeiro do *National Endowment for the Arts*, uma agência nacional de fomento cultural, o grupo convidou mais de cem artistas (locais, “de rua” e membros do coletivo) para instalar e exibir seus trabalhos naquele edifício, durante todo o mês de junho.

O *Times Square Show*, como foi chamado, trazia uma infinidade de trabalhos artísticos espalhados por todo o edifício: da fachada ao interior, das escadas e corredores ao banheiro, do porão ao quarto e último andar (figura 06). A sala “*Money, Love and Death*” continha, entre outras coisas, as imagens de ratos enfileirados percorrendo todo o rodapé (“*Rat Patrol*” de Christy Rupp) e ilustrações de armas, cédulas de dinheiro e pratos de comida vazios (“*Gun, Dollar, Plate*” de Coleen Fitzgibbon e Robin Water) embalando todo o espaço, como uma espécie de papel de parede (figura 07). O cômodo “*Portrait Gallery*” incluía, entre outras coisas, as cabeças de oito soldados mortos em uma missão no Irã (feitas em cerâmica pela artista Mimi Gross) e os bustos em gesso de moradores negros e latino-americanos do Sul do Bronx (feitas por John Ahearn). No quarto andar, a pia quebrada do banheiro havia sido preenchida por grãos de sal encardidos e agulhas usadas, em clara relação ao consumo de drogas da região (obra de Jamie Summers). Em outra sala,

¹⁵ ANDERSON, Samuel. “Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show”. *Emisphérica*, revista digital, edição 6.1 de 2009. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/> (acesso: outubro de 2018)

¹⁶ DEITCH, Jeffrey. “Report from Times Square.” *Art in America*, v.68, n.9, (1980) September 1980, p. 61.

havia uma instalação feita a partir de colagens de revistas masculinas, imagens de sereias, noivas, bruxas, enfermeiras, santas e garotinhas que, segundo Lippard, representava um protesto contra os estereótipos lançados sobre as mulheres e a violência promovida pela pornografia¹⁷. Além dos incontáveis trabalhos afixados nos cômodos, que não cabem aqui serem citados por completo, a exposição trazia também apresentações de performances, exibição de filmes e vídeos e ainda uma loja de *souvenirs*, que colocava à venda, por um preço acessível, versões dos trabalhos expostos pelos artistas (figura08).

Diferentemente de um museu ou galeria comercial, o público-alvo do evento não eram curadores, críticos, diretores e *marchands* – figuras carimbadas em *vernissages* e exposições do circuito artístico –, mas sim o próprio público da Times Square. Segundo Deitch, a partir do momento em que a porta do edifício foi aberta, a rede de participantes do evento foi rapidamente expandida para incluir trabalhadores, criminosos, prostitutas e outras figuras da vizinhança – atraídas pela curiosidade, mas também pela familiaridade com os conteúdos ali expostos. Em suas palavras, “a porta aberta do edifício foi uma metáfora perfeita para a acessibilidade da arte.”¹⁸

A pluralidade de trabalhos e a diversidade de públicos contemplados pelo evento resguardavam o desejo de romper a bolha do mundo da arte, de dar voz a artistas fora do radar do grande circuito, de aproximar a prática e a vivência artística do grande público e das questões sociais e urbanas imediatas. Os artistas e organizadores do evento, de modo geral, estavam mais preocupados com o conteúdo do que com a forma, mais voltados para a arte política e popular do que para a arte “acadêmica pós-minimalista”, mais atentos à inclusão do que à exclusão, mais interessados na expansão do que na retração do circuito artístico. “A maioria dos membros do Colab”, segundo Deitch, “estava comprometida com a mudança social, encarando a arte como um meio de comunicação radical e não como um diálogo circular, fechado, com as tradições artísticas do passado”¹⁹. Assim, ao mesmo tempo em que enaltecia a complexa realidade da Times Square, colocando em xeque os discursos contrários à sua existência, a ação do coletivo refletia o descontentamento com as preocupações provincianas e os rituais elitistas da galeria comercial e do museu, e a impaciência com a postura hipócrita de alguns espaços artísticos alternativos do período, que consentiam com as adversidades sociais e urbanas e com a falta de representatividade artística e/ou cultural de grupos minoritários, mas que a elas permaneciam indiferentes²⁰.

Lucy Lippard resume bem as questões sustentadas pelo evento. Para ela, o Times Square Show foi evidentemente sobre a Times Square; ou seja: sobre sexo, ganância, violência e degradação humana. Foi

¹⁷ LIPPARD, Lucy. 1980. “Sex and death and shock and schlock: a long review of the Times Square Show”. *Artforum* 19, no. 2 (October): pp. 52.

¹⁸ DEITCH, 1980, p. 60.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ DEITCHER, David. Polarity Rules. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002, p. 217.

também sobre artistas agindo conjuntamente como guerrilheiros, se identificando com a realidade e com as causas dos habitantes deste local – invejando-os, imitando-os e colonizando-os ao mesmo tempo em que se rebelavam contra a limpeza e a impiedade das instituições e das “alternativas” do mundo da arte. Foi também uma crítica ao sistema artístico vigente, uma rebelião microcós mica de artistas pela independência econômica, pela realização de uma exposição mais ou menos aberta. “Acima de tudo”, salienta, “o Times Square Show foi sobre a arte ser uma outra coisa que não só arte”²¹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Samuel. “Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show”. *Emisphérica*, revista digital, edição 6.1 de 2009. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/> (acesso: outubro de 2018).
- DEITCH, Jeffrey. “Report from Times Square”. *Art in America*, v.68, n.9, September, 1980.
- DEITCHER, David. *Polarity Rules*. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002.
- FENSTERSTOCK, Ann. *Art on the Block: Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- LAUREN, Rosati; STANISZEWSKI, Mary Anne. (org.). *Alternative histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.
- LIPPARD, Lucy. “Sex and death and shock and schlock: a long review of the Times Square Show”. *Artforum* 19, no. 2, October, 1980.
- MOORE, Alan W. “Excavating Real Estate: Alan W. Moore, with the artists of The Real Estate Show (1980)”. *The Pew Center for Arts & Heritage*, 27 mar. 2014, p. 8. Disponível em: <https://www.pewcenterarts.org/post/excavating-real-estate-alan-w-moore-real-estate-show-1980> (acesso: 30 de outubro de 2018).
- ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

²¹ LIPPARD, 1980, p. 52-53.

FIGURAS



Figura 1 – Vista da montagem dos trabalhos no interior do edifício ocupado pelo Colab. Foto de Ann Messner. Fonte: <https://annmessner.net>



Figura 3 – Registro de Becky Howland após fixar seu polvo na fachada do edifício. Foto de Ann Messner. Fonte: <http://98bowery.com>



Figura 2 – Pôster de Colen Fitzgibbon para o Real Estate Show (1980). Fonte: <http://98bowery.com>



Figura 4 – Coletiva de imprensa após o fechamento do evento Real Estate Show (1980). Destaque para o artista alemão Joseph Beuys (segundo da direita para esquerda). Foto de Barbara Brooks. Fonte: <http://98bowery.com>



Figura 5 – Registro da Times Square em 1983. Crédito: Andreas Feininger/Getty Images. Fonte: <https://edition.cnn.com>



Figura 6 – *Times Square Show* (1980) – vista externa do local de exposição. Foto de Lisa Kahane. Fonte: ANDERSON, 2009.



Figura 7 – Vista da sala "Money, Love and Death". Foto de Andrea Callard. Fonte: ANDERSON, 2009.



Figura 8 – *Times Square Show* (1980) – vista do interior da loja do. Fonte: <https://collaborativeprojects.files.wordpress.com>