



The LGBT Center, espaço de memória e refúgio

Victor Santos

Como citar:

SANTOS, V. The LGBT Center, espaço de memória. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n.1, p. 326-369, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674335. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674335>.

Imagem [modificada]: Leonard Fink. Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR) na Marcha pelo dia da Liberação na Christopher Street, 1973. Fotografia. LGBT Community Center, Nova York.

The LGBT Center, espaço de memória e refúgio

The LGBT Center, space of memory and refuge

Victor Santos*

RESUMO

O presente artigo discute o arquivo da organização comunitária The Lesbian, Gay, Bisexual and Trans Community Center, de Nova York, a história de sua fundação nos anos 1980 e sua relevância atual. A heteronormatividade coloca historicamente pessoas LGBT+ em situação de vulnerabilidade. Com o surgimento da crise do HIV/AIDS, a partir de 1981, se observa uma piora aguda de tal situação. Além de prestar serviços de acolhimento e saúde, o LGBT Center constituiu-se como um importante espaço de preservação da memória de pessoas que a LGBTfobia e a AIDS vulnerabilizaram. Muitos dos objetos da coleção, seja por razões de não se encaixarem no cânone da “arte”, seja por serem explicitamente homossexuais, seriam facilmente descartados ou destruído. Analisando o acervo, composto desde “obras de arte” como pinturas, desenhos e murais, a fotografias documentais, cartazes, broches e cartas, somos colocados diante de questionamentos sobre as hierarquias entre arte erudita, documento histórico, cultura popular e mídias de massa. Ao fazê-lo, torna-se necessário balizar algumas questões candentes à história da arte e suas práticas. Partindo de alguns dos materiais da coleção, indaga-se de que modo essas divisões podem ser aplicadas e se são relevantes para as especificidades da população LGBT+.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo. Arte LGBT+. Fotografia. Cultura Material.

ABSTRACT

This article discusses the archives of the community organization The Lesbian, Gay, Bisexual and Trans Community Center, in New York, the history of its founding in the 1980s and its current relevance. Heteronormativity has historically placed LGBT+ people in a vulnerable situation. With the emergence of the HIV/AIDS crisis in 1981, its observed an acute worsening of this situation. In addition to providing sheltering and healthcare services, the LGBT Center was an important space for preserving the

memory of people made vulnerable by LGBTphobia and AIDS. Many of the objects in the collection, whether for reasons of not fitting into the canon of “art” or for being explicitly homosexual, would be easily discarded or destroyed. By analyzing the collection, which ranges from “works of art” such as paintings, drawings and murals, to documentary photographs, posters, buttons and letters, we are confronted with questions such as the hierarchies between high art, historical documents, popular culture and mass media. In doing so, it becomes necessary to highlight some important questions about the history of art and its practices. Through some of the materials found in the visual collection of the NY LGBT Center, we ask how these divisions can be applied and whether they are relevant to the specificities of the LGBT+ population.

KEYWORDS

Archive. LGBT+ Art. Photography. Material Culture.

Introdução: The Lesbian, Gay, Bisexual and Trans Community Center, sua história e modos de publicar o acervo

A questão LGBT, em qualquer área que seja investigada, vai provocar algum tipo de atrito, se não moral e da ordem dos costumes, da ordem da construção de conhecimento. Ela é, afinal, um debate que demanda não só uma interdisciplinaridade – não seria esse o caso de todos os objetos de estudo? – como exige colocar sob suspeita todo um conjunto de pressupostos, de crenças enraizadas e de naturalizações de toda ordem. Sobre isso, podemos citar duas passagens de um texto clássico, “Epistemologia do armário”. Conforme afirma Eve Kosofsky Sedgwick: “Tão espalhada tem sido a mancha dispersa da crise do homo/heterossexual que discutir quaisquer desses índices em qualquer contexto, sem uma análise anti-homofóbica, acabaria, talvez, por perpetuar compulsões implícitas em cada um deles sem o saber” (Sedgwick, 2007: 29). Mediante isso, uma das conclusões a que chega a autora aponta que: “Ser gay nesse sistema é ficar sob as tutelas radicalmente sobrepostas do discurso universalizante dos atos e do discurso minorizante

das pessoas”¹. Operar somente nessa perspectiva restrita da “minoría” e do “saber localizado” não apenas implica a idealização de um “universal” como reitera uma sistemática de gueto, como se qualquer um desses “conhecimentos de minoría” não dissesse respeito a nada senão a essas mesmas minorias em sua especificidade, ou seja, que elas não partem de um campo social, político, econômico e cultural comum ao dito “universal”.

No presente caso, ao abordarmos o arquivo da organização comunitária The Lesbian, Gay, Bisexual and Trans Community Center, sediado na cidade de Nova York, podemos problematizar a relação que certas imagens e objetos da cultura homossexual criam com a história, a memória e a arte dos Estados Unidos e, de modo mais amplo, com pressupostos canônicos dos espaços e práticas artísticas. Desse modo, a partir das singularidades que a experiência gay suscita e tomando por base a supracitada organização, podemos indagar: sob quais circunstâncias as documentações escritas e visuais do referido arquivo – especialmente as imagens fotográficas, a principal linguagem investigada neste texto – podem ser enquadradas como fontes relevantes para discutir certos pressupostos da arte como “alta” e “baixa” cultura, “arte universal” e expressões culturais marginais, a fotografia enquanto documento ou enquanto arte. Essas problemáticas são tangenciadas, em maior ou menor grau de profundidade, a partir da própria materialidade da coleção.

De antemão, não se pretende nem encerrar as discussões levantadas, tampouco propor um modelo alternativo – e “utópico” – em que se suspenda mecanicamente qualquer distinção hierárquica e qualitativa entre diferentes objetos e suas diferentes intenções de criação. O que se propõe é o deslocamento de certos critérios que, de tão enraizados, aparentam ser “naturais”. Em outras palavras, dado o recorte feito aqui, questiona-se: no caso do LGBT Center, como abordar imagens e objetos que não se enquadram propriamente no território do “artístico”, como perceber os valores dessas “expressões menores” para a construção e transmissão da memória de uma população historicamente oprimida como é a população LGBT+? Há sentido

em insistir na utilização de certas categorias e pressupostos? O presente estudo de caso almeja investigar e apontar algumas possibilidades.

Popularmente conhecido apenas como The Center, a organização foi fundada em 1983 e atuou, desde sua fundação, como espaço comunitário para reunião e promoção de atividades de diversos grupos voltados à população LGBTQ+, muitos dos quais de grande relevância histórica para o movimento gay² nos anos 1980 e 1990, como o grupo de ativistas AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP), o principal veículo de conscientização e agitação popular durante a crise do HIV/AIDS. Apesar de muitas das demandas imediatas do The Center se voltarem ao cuidado e à assistência social³, contando com acolhimentos, auxílio médico, atendimentos em saúde mental e dependência química, Robert Woodworth relata que desde o início se prezou que o espaço não fosse apenas um local de doença e morte, mas que oferecesse oportunidades para outras interações sociais, como eventos festivos e culturais (The Center, s.d.: n.p.). Comemorando 40 anos em 2023, o engajamento comunitário permanece fiel ao de seus primeiros anos de atividade. Em sua sede física – um prédio histórico construído antes da Guerra Civil e localizado em West Village, na ilha de Manhattan (NYC) –, o centro continua a servir de espaço para eventos, oferece variadas formas de atendimentos e serviços de saúde, oportunidades de emprego para pessoas marginalizadas, educação artística, conta com biblioteca própria e também disponibiliza, de forma gratuita e virtual, grande parte de sua coleção de documentos textuais e visuais para pesquisadores e outros interessados na história e cultura LGBTQ+.

Em 1990, ao organizar um arquivo oficial próprio, The Center dá seus primeiros passos para se consolidar como um espaço de relevância documental e historiográfica. The LGBTQ+ Community Center National History Archive foi criado por um dos voluntários da organização, o arquivista, historiador e fotógrafo Richard “Rich” Wandel. A instituição descreve o arquivo da seguinte maneira em seu *website*:

O LGBT Community Center National History Archive é um arquivo de base comunitária que coleciona, preserva e disponibiliza ao público a documentação da vida e organizações LGBT de Nova York e arredores. Através da nossa coleção, possibilitamos serem contadas com profundidade histórica e empatia as narrativas e experiências da população LGBTQ nova-iorquina.

Os materiais em nossas coleções vão desde 1878 até os dias atuais e são compostos de uma variedade de mídias, incluindo papel, cadernos de rascunho e anotações, fotografias, gravações de áudio e vídeo, panfletos e materiais impressos, cartazes e registros nato-digitais. Os acervos consistem em materiais produzidos por indivíduos e documentos de organizações; periódicos (jornais e revistas); arquivos de organização (materiais impressos criados por organizações para seus membros) e os arquivos organizacionais do The Center (The Center, s.d.: n.p.)⁴.

Para os interesses deste artigo, a Coleção Visual [*Visual Collection*] se destaca. Sobre ela, a instituição declara que é, em sua maioria, formada por doações anônimas: imagens, artigos, retratos, trabalhos artísticos ou *memorabilia* pessoal de, para ou sobre pessoas LGBT+, ou espaços construídos por essas pessoas, entre 1902 e 2004. Dentre os tópicos de interesse, pode-se apontar fotografias e outros registros materiais das Marchas do Orgulho entre 1970 e 2002, de manifestações políticas e protestos de 1965 a 1989 e mais uma variedade de outros registros de organizações como a Gay Activists Alliance (GAA), a Services and Advocacy for Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgender Elders (SAGE), GAY Magazine, o Gay and Lesbian Switchboard e o Gay Games. Retratos e itens pessoais de personalidades notáveis da cultura gay, sobretudo a nova-iorquina, também compõem o acervo do The Center. Dentre elas estão figuras centrais à história LGBT+ estadunidense como as ativistas dos direitos trans e das trabalhadoras do sexo Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera, a *drag king* Storme DeLarverie, o ator e *drag queen* Jackie Curtis, uma das musas warholianas; o ativista e historiador do cinema Vito Russo, autor de *Celluloid Closet* (1995), além do próprio Wandel, idealizador do arquivo, e de alguns de seus colegas de militância, como o casal de ativistas e autores Marc Rubin e Peter Fischer,

do Gay Activist Alliance. A coleção consiste majoritariamente em fotos – pessoais, documentais e artísticas –, negativos, filmes, slides, anúncios, cartões comemorativos e *sketches* (The Center: s.d.), como também livros das bibliotecas pessoais dessas pessoas, peças de teatro e outras *memorabilias*. Houve, ainda, outras formas de contribuições para o arquivo. Dentre as primeiras doações estavam alguns periódicos gays em microfilme doados pela Biblioteca Pública de Nova York (500PENS, 2017: n.p.).

Wandel, ao refletir sobre a construção da coleção e seu papel como arquivista, reconhece o espectro da AIDS como disparador da necessidade de preservação de uma cultura e de uma época que, então, parecia em vias de desaparecer:

Registros chegam de várias maneiras em arquivos comunitários. Alguns por vias formais de doadores e testamentos, outros são deixados à porta como órfãos. Familiar para qualquer arquivista é ser convocado ao luto por algum membro da comunidade. Seus entes queridos deixaram para trás tantas revistas ou tantas memorabilia LGBT. Seria uma pena jogar tudo fora, vocês não aceitariam? As conversas começavam com revistas e outras miudezas publicadas ou produzidas, mas rapidamente se voltavam ao mais pessoal. Esse seu ente querido deixou cartas? E agendas, diários ou álbuns de fotografias? Geralmente quem nos procura não as vê como importantes, a pessoa não era famosa, não era importante. Assim é a coisa da história, fragmentos e pedaços, de famosos e não-famosos, igualmente, para formar uma visão de um tempo e de um lugar. Nos anos 1980 e 1990, no início da crise da AIDS, ligações de parceiros, pais, irmãos e amigos do recém-falecido eram de ocorrência semanal. Parecia estranho no começo, quase macabro estar tantas vezes negociando os bens de alguém recentemente finado. Eu descobri que o arquivista estava fazendo muito mais que isso. Minhas conversas asseguravam para familiares e amigos que a vida daqueles a quem amavam realmente foi digna, e até importante. Um arquivista não era só um colecionador mas também, brevemente, um conselheiro de luto (Wandel, 2014: 10)⁵.

O relato de Wandel nos introduz não apenas à sensibilidade do arquivista, ele expõe a dinâmica de aquisição do acervo. Nota-se que as

fatalidades e o luto estão no cerne de sua constituição. De forma menos evidente, porém, também podemos sinalizar tanto a homofobia como a transfobia, que sempre colocam no horizonte de possibilidades a destruição de materiais abertamente LGBTQ+. Sobre isso, Christopher Reed aponta semelhanças nos casos de alguns artistas modernistas de diferentes nacionalidades como o estadunidense Charles Demuth, o inglês Duncan Grant e o russo Pavel Tchelitchew: um corpo de trabalho público, “oficial”, e outro privado, explicitamente homoerótico. Segundo o autor, a “vida dupla” era um vocabulário comum para discriminar a vida familiar e profissional daquelas relações baseadas no sexo. Não surpreende que as obras com temáticas homoeróticas mais explícitas fossem destruídas por amigos e familiares dos artistas, como ocorrera com Demuth, explicitando a vulnerabilidade a que essa imagética estava submetida (Reed, 2011: 134).

Nos Estados Unidos, a crise do HIV/AIDS reavivou esse ensejo. Os estigmas e a fobia social gerada por uma nova doença mortífera, cujas causas etiológicas e formas de transmissão tardaram a ser descobertas e descritas, somadas às dificuldades técnicas de realizar diagnósticos eficazes e em massa, a ausência de tratamentos eficientes e um governo conservador e moralista, criaram condições propícias para expor, tanto as pessoas quanto suas produções a uma nova experiência de vulnerabilidade. Vulnerabilidade essa que ameaçou não somente a memória dos mortos, mas afetou as formas como o legado dessa geração se transmitiriam.

É por isso que se torna imperativo, em semelhante caso, uma outra forma de atenção ao que sobreviveu. Seguir na contramão – “no contrapelo” da história, para citarmos a célebre formulação de Walter Benjamin – de uma perspectiva de história que relega ao esquecimento tudo o que é “menor”, “não-oficial”. Os objetos e expressões que “escapam” às normativas da arte tornam-se mais sujeitas a esse risco. O depoimento de Wandel opõe-se a uma concepção de história, de arquivo e de documento que não abarca as “miudezas” de pessoas que não eram nem famosas nem importantes.

Caso contrário, toda uma sorte de fontes documentais seria sepultada com aqueles que a AIDS matou.

Se nos anos 1980 e 1990, o centro comunitário se voltou às urgências da AIDS, em 2020, com a pandemia de COVID-19, não foi diferente, demonstrando ser uma instituição não só atenta às demandas do presente e hábil em utilizar os novos meios técnicos, como também preocupada em apreender as manifestações culturais dos momentos de crise social. O coronavírus impôs o isolamento social e, com ele, novas estratégias de sociabilidade tornaram-se necessárias. No âmbito da arte, uma das principais que podemos citar foi a popularização das exposições on-line. Através da ferramenta Google Arts & Culture, The Center produziu três exposições cuja temática se referia à COVID-19 [Fig. 1].



EXPOSIÇÃO ON-LINE
Queer Life in Quarantine
The Lesbian, Gay, Bisexual &
Transgender Community Center



EXPOSIÇÃO ON-LINE
Creating in the Time of COVID
The Lesbian, Gay, Bisexual &
Transgender Community Center



EXPOSIÇÃO ON-LINE
Introspection & Isolation
The Lesbian, Gay, Bisexual &
Transgender Community Center

FIG. 1. As três exposições veiculadas on-line durante a pandemia da Covid-19 pelo The Center.
Fonte: Print do website The Center. Acesso: 31/01/2024.

Além de outras exposições on-line – 21 no total – por meio do Google Arts & Culture, contando com materiais próprios e de outras coleções, como o acervo fotográfico da Public Library de Nova York, é possível o acesso a uma parcela do arquivo da organização⁶. Outra iniciativa expográfica virtual com participação do The Center que se destaca é o monumento on-line *Stonewall Forever: A Living Monument to 50 Years of Pride*⁷. No entanto, não é apenas

o ambiente virtual que faz a instituição ser relevante: o próprio espaço físico tem grande importância histórica e artística. Como anteriormente mencionado, a sede é localizada num prédio do século XIX, além de possuir em suas paredes um dos últimos murais realizados por Keith Haring [Figs. 2 e 3]: nove meses depois de realizá-lo, o artista morreu em decorrência da AIDS. A obra, de título *Once Upon a Time*, ainda hoje em exibição no banheiro do local, foi criada para a exposição *The Center Show*, uma série de instalações *in loco* ocorrida em 1989. Segundo afirma Lisa Liebman, foi através da exposição que se iniciou o arquivo, pensado para ser simultaneamente um arquivo e um museu (500PENS, 2017: n.p.).



FIGS. 2-3. Keith Haring. *Once Upon a Time*, 1989. Mural/instalação. Fotografia de autor desconhecido. Fonte: LGBT Community Center, Nova York.

Os materiais do acervo: preservando memórias em risco

Trazer a questão da cultura LGBT é tensionar algumas crenças e antagonismos: a separação tão contundente entre “alta” e “baixa” cultura é uma delas. É na fronteira da alta e baixa cultura onde a “arte gay” muitas vezes se instala, se não como “produto final”, objeto de arte, de contemplação estética, definitivamente

como as fontes que informam seus criadores. Nem o acervo documental do The Center, tampouco, especificamente, sua coleção Visual restringem-se ao que se chama comumente de “arte”. Em momento algum, deve-se assumir essa pretensão. Pelo contrário: mesmo nas instâncias mais próximas do artístico, como observado no caso das exposições virtuais, não há nenhuma demarcação explícita de hierarquia entre o que seria arte da documentação histórica, da *memorabilia* e das preocupações educativas e políticas. Essa parece ser uma das razões que justificam a preservação de vários materiais que, pelo crivo da arte mais tradicional, facilmente seriam descartados.

Dentre esses materiais, podemos apontar as notas políticas, cartazes e bilhetes da Liberação Gay, período que, grosso modo, se situa entre dois marcos históricos, 1969 e 1981: as Revoltas de Stonewall, que resultaram na ascensão e consolidação do movimento gay como um movimento político e cultural de massas nos anos 1970, até o início da disseminação em massa do vírus do HIV, na Era Reagan – momento marcado por um governo neoliberal, conservador e fundamentalista – e as *Culture Wars* do final dos anos 1980 e início dos 1990. Há também nos arquivos de The Center materiais anteriores à Liberação Gay e aos tempos do HIV/AIDS. Dentre eles, podemos citar os esboços de *A Modern Fairy Tale: autobiography of a camp* [Figs. 4 e 5], do escritor, ilustrador e fotógrafo George Haimsohn, cujo espólio também compõe o acervo. Dentre suas obras mais conhecidas, estão o livro e as letras do musical *Dames at Sea*, de 1966, escrito em parceria com Robin Miller. The Center possui os registros fotográficos e publicitários das várias produções do musical. *A Modern Fairy Tale* foi publicada sob o pseudônimo de Peter B. Luvvly em 1964. O livreto convida o leitor a intervir e desenhar nas páginas, seguindo a narrativa proposta: a infância, as errâncias e as peripécias amorosas de seu protagonista *camp*⁸. Para aquela geração, esse e outros livros de colorir de Haimsohn serviam como um passatempo lúdico marcado pelo humor e uma ironia mordaz, bastante típicos da sensibilidade gay dos anos 1960.

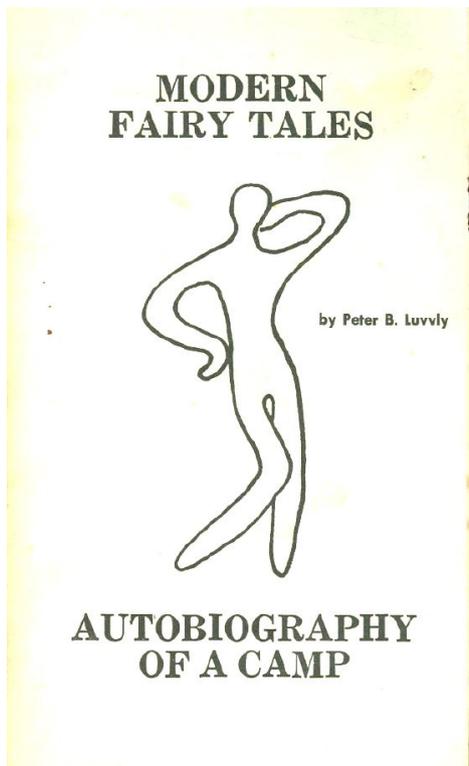


FIG. 4. George Haimsohn. *Modern Fairy Tales: Autobiography of a camp* [capa], 1964. Fonte: Livro de colorir. Houston LGBT History, Houston.

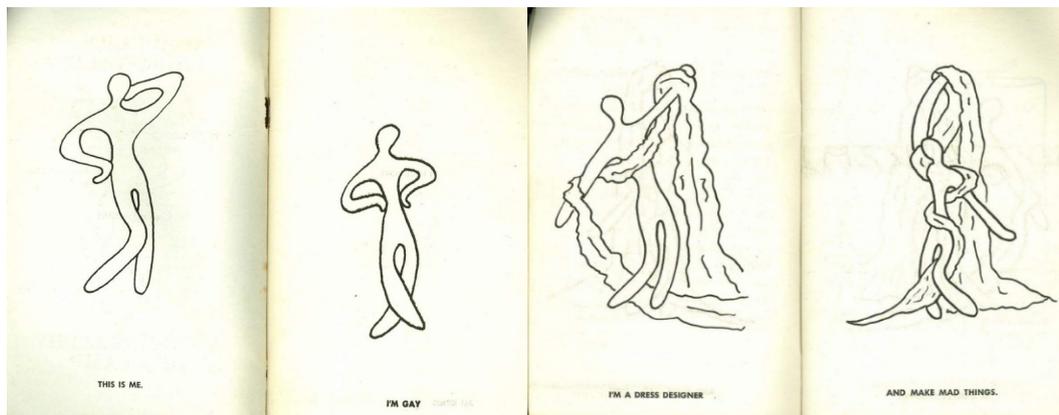


FIG. 5. George Haimsohn. *Modern Fairy Tales: Autobiography of a camp*, 1964. Fonte: Livro de colorir. Houston LGBT History, Houston.

Após junho de 1969 – quando se deram os embates entre a polícia e os frequentadores do bar gay Stonewall Inn, localizado ainda hoje na Christopher Street, no bairro Greenwich Village, em Manhattan –, a virada política pela qual passou a população gay se fez sentir também nos objetos e imagens produzidos então e, hoje, preservados na coleção. Esse episódio,

bastante popular na comunidade LGBT+, é como um “mito fundador” do movimento e das organizações contemporâneas pela diversidade sexual e de gênero. Sucedendo quase que imediatamente às noites de revolta, ocorreu a fundação da primeira organização de massa publicamente homossexual, o Gay Liberation Front [Frente de Liberação Gay] (GLF), para organizar e dirigir politicamente o novo movimento que surgia. Do Gay Liberation Front, derivou uma série de outras organizações políticas que gradualmente foram se capilarizando da cidade de Nova York para as principais capitais dos Estados Unidos. Um dos grupos de maior relevância formados no período, e para o The Center de especial importância porque grande parte de suas documentações referem-se a ele, foi o Gay Activist Alliance (GAA). A nota política de Marty Robinson⁹ [Fig. 6], um dos fundadores do GAA, exemplifica certas reivindicações da época. Nela se lê frases como: “NO MORE PLAYING STRAIGHT FOR ME”, “GAY IS BEAUTIFUL” – uma das principais palavras de ordem da época, evocada em muitos textos, manifestos e em atos públicos –, ainda acrescida de rejeita-se a “perda do emprego” por conta da orientação sexual, “amar escondido”, “contar mentiras”, “amar com culpa”, a “Mafia”¹⁰, “comer bosta”.

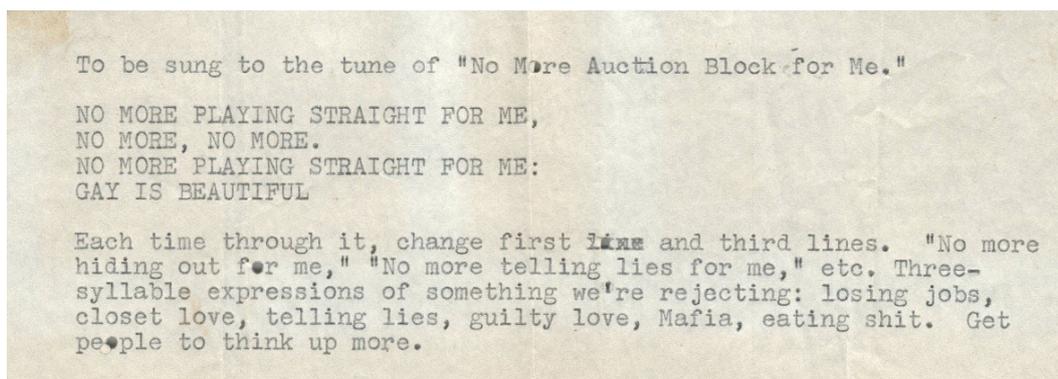


FIG.6. Marty Robinson, Gay Activist Alliance. Papéis e outros materiais da Gay Activist Alliance, 1970.
Fonte: Facsimile. LGBT Community Center, Nova York.

Através de outros tipos de documentos também somos apresentados ao GAA. O retrato de grupo, de autoria desconhecida [fig. 7], é um caso. A



FIG.7. Autoria desconhecida. Fundadores da *Gay Activist Alliance* (da esquerda para a direita: Arthur Evans, anônimo, sentado Arthur Bell, anônimo, Kay Tobin, Marty Robinson e seu companheiro Tom Doerr), 1969. Fotografia. LGBT Community Center, Nova York.



FIGS.8-9. Richard C. Wandel. *Gay Activists Alliance* Protest of New York City Board of Examiners, 1971; Richard C. Wandel. Altercação policial em manifestação da *Gay Activist Alliance* em Long Island, 1971. Fotografia. LGBT Community Center, Nova York.

anotação batida à máquina nos informa o teor político e a fotografia, por outro lado, nos mostra as pessoas por trás das ideias, sua fisionomia, a moda da época. Todos esses elementos visuais, típicos da fotografia, têm como um de seus efeitos a empatia entre retratados e observadores, a humanização dos nomes registrados nos documentos. Outras imagens referentes ao grupo trazem cenas de eventos comemorativos, reuniões e atos públicos; em meio às multidões em marcha nos atos e protestos, podemos ver que se repetem alguns rostos e nos familiarizamos com eles. Também em meio às multidões, reconhecemos alguns dos dirigentes presentes no referido retrato em grupo. Em outras fotos os vemos enfrentando autoridades [Fig. 8]. São registros da violência: há diversas cenas de truculência policial contra manifestantes, como observamos em *Altercação policial em manifestação da Gay Activist Alliance em Long Island*, feita por Richard Wandel no dia 22 de agosto de 1971 [Fig. 9]. Na foto vemos dois policiais arrastando, pelo braço e colarinho, um ativista. A posição do fotógrafo coloca o observador frontalmente em relação à cena: se está próximo o suficiente da ação para que, através da empatia que a fotografia provoca, implicar-se no que ela mostra. O enquadramento, obtido pela própria proximidade do fotógrafo em relação à cena truculenta, contribui para tal efeito. No plano mais próximo, centralizados na fotografia, posicionados à direita e à esquerda, estão em destaque dois policiais, e no centro, arrastado pela dupla, o manifestante prostrado e cambaleante. As três figuras formam um grupo que avança na direção do observador. Esboçando o mesmo gesto de avançar, mais ao fundo, os outros manifestantes da GAA, com a identificação de λ , símbolo do grupo, nas camisetas e no cartaz, expressam revolta em seus corpos e fisionomias.

A presença de Wandel, e sua câmera, não só demonstram a importância dada por ele à participação política como, também, à preservação dessas manifestações em imagens. Sendo um dos dirigentes do GAA e o responsável pela criação do arquivo do The Center, é possível afirmar uma intencionalidade clara em sua produção fotográfica. Um grande número das fotos da coleção – realizadas por ele e outros autores – retrata marchas,

protestos e zaps¹¹, como a marcha em Albany, capital do estado de Nova York, em 14 de março de 1971, e o zap do dia 13 de abril de 1971 no New York City Board of Examiners [Fig. 9]. A ação do dia 13 de abril visava denunciar e combater a discriminação e a demissão de professores homossexuais¹². A fotografia de Wandel retrata o ativista Arthur Evans, o primeiro à esquerda no retrato coletivo de autoria desconhecida, gritando com Murray Rockowitz, um dos inspectores do conselho.

Parte do valor das imagens feitas dessas manifestações públicas se deve ao seu caráter testemunhal. A história LGBT+ foi submetida a muitas tentativas de invisibilização. Para sobreviver às opressões sistemáticas, essa cultura se pautou, em tantos momentos de sua trajetória, em estratégias de dissimulações até que, ao longo dos anos 1970 com a Liberação Gay, foi possível conceber e construir as bases materiais para uma nova forma de sociabilidade – e não apenas uma sociabilidade individual ou local, mas uma prática política que buscou assumir novas feições e reivindicar posturas mais combativas, mais positivadas de ser explicitamente gay. Assim, o ímpeto em registrar esses eventos pode ser entendido como uma forma de agir contra certas mitologias que, segundo o historiador John D’Emilio, apontou como enraizadas coletiva e individualmente no imaginário das gerações pré-Liberação – visão essa que ainda não se tornou, de todo, obsoleta: o mito de que todos os homossexuais eram seres inerentemente isolados e o mito do “passado abismal”. Ambas as ideias têm em comum uma concepção abstrata, além de anistórica, do sujeito homossexual (D’Emilio, 2021: n.p.). Esses documentos, visuais e textuais nos arquivos do The Center, e outros espaços, contribuem para afirmar o contrário: conferem história, historicidade e desmentem a narrativa de que pessoas LGBT+ seriam fracas e indivíduos condenados à solidão e incompreensão. Desse modo, figuras como Eric Marcus, criador do podcast *Making Gay History*, reafirma a relevância dos arquivos de organizações como The Center, porque dão aos mais jovens um senso de hereditariedade: “pessoas que não têm ciência do quão longe e o quão rápido nós chegamos – e de todos aqueles que fizeram tudo isso possível”¹³ (Marcus apud 500PENS, 2017).

Ademais, Marcus aponta os riscos de não preservar documentações. Até recentemente as gerações mais antigas de ativistas não tinham apreço em preservar suas coisas por acreditarem que não tinham valor, e, por isso mesmo, muito foi perdido dessas primeiras gerações – o que, para ele, torna iniciativas como o acervo criado por Wandel tão importantes¹⁴. Tais apontamentos corroboram com a seguinte colocação dada pelo próprio Wandel, conferindo um significado ainda mais explícito ao seu engajamento como arquivista e ao papel testemunhal de sua produção fotográfica: “A negação de nossa própria existência sempre foi uma das táticas mais primárias contra nós”¹⁵ (500PENS, 2017). Nesse sentido, podemos pensar a relevância e a potência singular da imagem fotográfica. Segundo Susan Sontag, “as fotos são meios de tornar real (ou mais real)” (Sontag, 2004:12).

Outros gêneros de fotografia, mais “anedóticas” em aparência, foram realizadas por Wandel e estão presentes nos arquivos do LGBT Center, alguns dos quais assumiram posteriormente um valor de “curiosidades históricas” ao retratarem pessoas que teriam um grande e não-intencional impacto nos noticiários da época. Esse é o caso da fotografia de casamento de John Wojtowicz e Liz Eden [Fig. 10]. A princípio, crê-se nessa imagem como mais um retrato de casamento, uma cena intimista do casal diante do mestre religioso; no entanto, trata-se de uma cerimônia, realizada aos moldes do rito tradicional, entre um homem cisgênero, com sua farda de gala, e uma mulher trans, com seu vestido branco de noiva, em 1971. O evento, por si só, já possui grande relevância documental, porém não foi naquele ano que o casal se tornou célebre na grande mídia. Em 1972, Wojtowicz planejou e executou uma tentativa de assalto a uma agência bancária para bancar a cirurgia de redesignação sexual de sua esposa. O episódio inspirou o roteiro do filme *Um dia de cão* [*Dog Day Afternoon*] (1975), dirigido por Sidney Lumet e protagonizado por Al Pacino. A correspondência entre Liz Eden e seu marido, entre 1973 e 1975, quando este esteve na penitenciária federal em Lewisburg, dentre outros *slides*, correspondências e alguns documentos sobre o filme, também integram o acervo do The Center.



FIG. 10. Richard C. Wandel. Casamento em 1971, de Liz Eden e John Wojtowicz, no Yellow Brick Road Bar, em Nova York. Fotografia. LGBT Community Center, NY.

Nota-se que as modalidades de imagens divergem grandemente em suas vocações e autores. Muitas delas, por serem produzidas por amadores, não constituem necessariamente uma “obra autoral” como esperado dos artistas; tampouco correspondem às expectativas dos discursos legitimadores da arte mais tradicional. Dentre esses fotógrafos amadores da coleção, os mais relevantes, em termos de quantidade de material, além de Richard Wandel, são Rudy Grillo e, sobretudo, Leonard Fink, a quem Wandel atribuiu um “excelente olho” (500PENS, 2017). Ainda que, para alguns apreciadores da “fotografia enquanto arte”, essas fotos possam perder valor ou relevância dado seu forte vínculo documental ou a certas limitações técnicas, em vez de pensá-las em sua negatividade, no que carecem, vejamos

o que suas singularidades têm a oferecer. Abordá-las desse modo não é, contudo, negar as qualidades criativas e artísticas que muitas delas possuem – especialmente se pensarmos no caso de Fink¹⁶.

Grillo, também membro do GAA, fotografou algumas marchas do Orgulho Gay da Christopher Street, tanto os desfiles como os momentos de descontração dos manifestantes, no Central Park, após o ato. Muitas de suas cenas podem ser observadas em complemento às fotos realizadas por Fink dos mesmos eventos, dentre eles destacando-se principalmente os registros da marcha de 1972. Além de apresentar outros ângulos e recortes de uma mesma cena, a fotografia em cores de Grillo nos dá acesso a outras relações com a imagem. Podemos argumentar que fotos coloridas se aproximam mais de nossa realidade ocular enquanto também satisfaz certa curiosidade do observador contemporâneo – vemos “as cores da época”. Essas cores em *Marcher dressed as angel in Central Park during Christopher Street Liberation Day* [Fig. 11], estão acinzentadas como num dia nublado. Ela mostra ao observador algo de lúdico, de certa estranheza: a situação e composição enfatizam esses aspectos. No gramado do famoso parque, vemos alguns homens caminhando em várias direções, congelados na iminência do caminhar. Quase de silhueta, o que veste um suéter azul escuro tem uma das mãos nas calças enquanto leva a outra mão ao rosto, formando com seu braço um ângulo agudo em relação ao tronco; na porção direita da imagem, de costas para este primeiro, um homem de longos cabelos e suéter azul acinzentado duplica seu gesto: está de perfil e também leva a mão à boca enquanto o outro braço repousa na base da coluna; logo atrás dele, vemos o tronco de um terceiro homem de roupas claras segurando uma câmera. Na margem inferior esquerda, o fragmento de um pé. Todas essas passagens dão à imagem aspecto singular, uma atmosfera peculiar que a figura vestida de anjo evoca – entre o cômico, o onírico e uma sensação de arbitrariedade da vida que a fotografia, em alguns casos, consegue ressaltar da realidade cotidiana. A figura se fantasia com um alto chapéu e uma longa bata esvoaçante, ambos na cor branca, como é esperado das entidades angélicas;

os dois discos dourados presos às costas fazem o papel das asas – o conjunto desses elementos distinguem a figura dos trajetos banais usados pelos outros personagens da foto. Colocando-se frontalmente à câmera, a posição que seus braços assumiram no instante do retrato confere certa estranheza a sua corporeidade. Todos os rostos visíveis estão à distância ou perfilados, e apenas o anjo olha na direção da câmera; porém seu rosto é distorcido pelo rastro de movimento da cabeça: ela transformou-se num borrão.



FIG. 11. Rudy Grillo. *Manifestante vestido de anjo no Central Park durante a Christopher Street Liberation Day, 1971.*
Fotografia. LGBT Community Center, NY.

A foto de Grillo, podemos notar, implica algo diferente do mero registro documental, como convencionalmente são enquadradas e concebidas as outras fotos de eventos semelhantes. Partindo dos elementos citados, podemos pensar como eles operam – a exemplo do rastro do movimento que distorce o rosto – como os “acidentes visuais” que Georges Didi-Huberman pontua (2013). Debatendo com Roland Barthes e sua ênfase na dimensão indicial da fotografia, o autor argumenta num sentido que busca valorizar na fotografia um outro aspecto seu. Apesar de reconhecer o “traço do real” próprio à fotografia, tão reiterado pela análise barthesiana, ele dá preferência a uma interpretação que valorize aspectos como os acidentes visuais: manchas (na película), borrões, rastros (de movimento), tais quais se observam em outros tipos de imagem, como a pintura. A fotografia é sobretudo uma imagem e também sujeita aos “acidentes visuais” da imagem e não somente aos do mundo real, conforme prioriza Barthes (2013: 338-9).

Em outros casos, reconhecer o aspecto “mais realista”, descritivo, da fotografia é relevante – a possibilidade de reconhecer as fisionomias, o espaço e outros elementos visuais apresentados na cena. Este é o caso do retrato feito por Leonard Fink das ativistas e líderes do grupo Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR) Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, por ocasião das marchas do dia da Liberação de Christopher Street ao longo dos anos 1970 [Fig. 12]. Ambas, dentre outros manifestantes retratados, surgem em diversas cenas segurando cartazes com as palavras de ordem e os motes políticos reivindicados. Para uma preocupação documental, que busca restituir alguns elementos factuais do período como a moda, a arquitetura e paisagem urbana, ou vestígios da mentalidade apreendidos através das palavras escritas nos cartazes e faixas levadas às manifestações, é de maior valor e interesse um tipo de registro que valorize representações mais nítidas e sem as grandes mediações que um olhar mais orientado ao artístico muitas vezes implica.



FIG.12. Leonard Fink. *Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR) na Marcha pelo dia da Liberação na Christopher Street, 1973.*
Fotografia. LGBT Community Center, NY.

Cartazes e panfletos [Fig. 13] confeccionados pelo Christopher Street Liberty Day (CSLDC), assinado por Rudy Grillo, membro da diretoria da organização, também são parte dos materiais encontrados nos arquivos do centro comunitário. Iniciada em 1970, a CSLDC foi o comitê responsável pela organização das marchas do orgulho da cidade de Nova York até 1984 (The Center, s.d). Como é comum nas táticas de agitação e propaganda de organizações políticas e grupos ativistas, há a produção de materiais visuais e outros identificadores de identidade visual. Enquanto fonte histórica, estão indicados diversos elementos relevantes para compreender

a correlação de forças, os ideais, os motes, os aliados políticos. Não há nada especialmente marcante no *design* do cartaz que o torna interessante à história da arte, como é o caso dos cartazes do construtivismo russo, por exemplo. De outro modo, apesar de uma maior sofisticação visual, por serem itens utilitários, os bôtons da coleção [Figs. 14 e 15] tampouco seriam alvo da atenção de uma história da arte mais convencional, mesmo que, para a história cultural e imagética da população LGBT, sejam objetos de grande relevância e significado.



FIG.13. Rudy Grillo e Christopher Street Liberation Day Committee. Panfleto da Christopher Street Liberation Day March, 1973. Fonte: LGBT Community Center, Nova York.

A exposição virtual *Wear with Pride* mostra a coleção de bôtons, broches e distintivos do acervo ao longo das décadas, acompanhando por sua vez as mudanças de nomenclatura da marcha – inicialmente batizada de Christopher Street Liberation March Day e posteriormente renomeada de parada anual do orgulho gay da cidade de Nova York. Segundo o texto disponível na página da exposição, esses itens foram usados como distintivos de honra durante as celebrações anuais (The Center, s.d.). Para o aniversário de 10 anos da marcha, o CSLDC se apropriou do triângulo rosa,

símbolo utilizado pelo nazismo para marcar o uniforme dos homossexuais nos campos de concentração. Para a celebração, inverteu-se a orientação da base do triângulo, dando a ele um novo significado: da estigmatização ao orgulho. No bóton [Fig. 15] se lê: UNITY STRENGTH/ SUPPORT TRUST/ AFFIRMATION/ JOY SHARING/ MUTUALITY/ PRIDE/ CARING/ LOVE/ C.S.L.D.C 10 YEARS OF GROWTH 1970 1980.



FIGS.14-15. Buttons variados de Stonewall; Buttons da Christopher Street Liberation Day de 1980.

Fonte: LGBT Community Center, Nova York.

É a esse tempo que o mural *Once upon a time* feito por Keith Haring nas paredes do banheiro do The Center faz referência: o tempo do “era uma vez” dirige-se à década da Liberação Gay, um momento de grande inventividade criativa, de liberdade e exploração sexual, de lutas coletivas e utopias. Anos depois, o mesmo triângulo invertido ressurgiu como o principal símbolo da nova conjuntura social e política, cuja síntese maior está no slogan SILENCE = DEATH utilizado pelo ACT UP, a principal organização atuante no combate à crise da AIDS durante os anos 1980 e 1990.

Lembremos que foi em meio a essa crise sanitária que The Center foi fundado. Não à toa, parte dos registros da coleção se referem a atividades

motivadas pelas demandas de uma comunidade em crise. É o caso do registro de autoria desconhecida [Fig. 16] que retrata uma oficina de criação de *quilts* ocorrida no dia 2 de fevereiro de 1988.



FIG.16. Autoria desconhecida. Workshop para *Quilt Project*, 1988. Fotografia. LGBT Community Center, Nova York.

NAMES Project AIDS Memorial Quilt é um projeto coletivo de intervenção política, um exemplo da junção entre ativismo e práticas artesanais. Idealizado por Clive Jones em 1985 – e ainda em atividade, fazendo dela a maior iniciativa de arte coletiva em andamento –, o projeto tem como intuito a confecção de uma manta para celebrar a memória de algum ente falecido em decorrência da AIDS. Com as mesmas dimensões de um caixão,

costura-se no *quilt* o nome, as datas de nascimento e morte, bem como símbolos, figuras são feitas em bordado e patchwork, e até mesmo fotos são utilizadas na decoração. A ideia surgiu de uma experiência pessoal de Jones: ao perder mais um de seus amigos para a doença, revoltado com o silencioso descaso do governo frente à pandemia, ele produziu uma manta celebratória e convidou outros a seguir seu exemplo. Tinha em mente criar um espaço de luto coletivo e uma ação de intervenção pública para protestar contra as nefastas condições de discriminação e negligência a que a população acometida pelo vírus estava submetida. Nos primeiros anos de pandemia, a estigmatização de pessoas com AIDS impediu muitos funerais de serem realizados. Além disso, muitas famílias não aceitavam a participação de amigos LGBTQ+, namorados e namoradas nas cerimônias. Para tantos e tantas, era na confecção e exposições públicas das mantas as únicas oportunidades de se vivenciar a ritualística do luto.

Assim, de modo geral, pensando no conjunto de materiais presentes na coleção documental de The Center, a realidade implicada por esses objetos alinha-se a um apontamento feito por Siegfried Kracauer no primeiro parágrafo do ensaio *O Ornamento das Massas*:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Este, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente (Kracauer, 2009: 91).

Pode-se utilizar a passagem acima para reintroduzir e repensar a oposição entre alta e baixa cultura, arte erudita e manifestações populares, expressões mais perceptíveis e mais discretas de como um período pensa a si mesmo e o que dele, enfim, permanece – e o que se faz posteriormente

com o que permaneceu. A permanência e a impermanência material e/ou mnemônica de algo diz respeito a um conjunto complexo de critérios que definirão o esforço e a relevância em preservar certas coisas em detrimento de outras. Portanto, se quisermos abordar tal problemática de modo mais concreto, é incontornável nos debruçarmos sobre os discursos e as práticas sociais que produzem universalismos e especificidades de grupo, cânones e manifestações marginalizadas. Apesar da tendência das manifestações materiais e imateriais de sensibilidades e modos de vida de grupos socialmente oprimidos serem indiscutivelmente mais vulneráveis à destruição, não é o mesmo que dizer que todo e qualquer objeto produzido por eles deva ser preservado, tornado documento. Tampouco se deve equiparar ou negar mecanicamente que, a partir de determinados critérios, de fato, haja diferentes hierarquias possíveis entre objetos. Trata-se de buscar momentaneamente a suspensão de certas naturalizações para realizar uma operação intelectualmente crítica.

A superação desses antagonismos nos coloca diante de outra questão candente aos presentes interesses e que é discutida por Douglas Crimp, quando a AIDS se impôs como ponto incontornável na vida social. As considerações do autor se referem especificamente ao ativismo dos tempos da AIDS, mas elas também são pertinentes para a compreensão das formas de agitação popular anteriores a esse momento que utilizaram técnicas artísticas como meio de comunicação e a problemática maior que, a seguir, se esboçará. Dada a correlação de forças que englobava a nova doença e as problemáticas diretamente causadas por ela no meio artístico¹⁷, Crimp conclui que as tentativas de avaliar e teorizar os trabalhos produzidos naquele contexto deveriam se relacionar não apenas à estética, à historiografia ou à crítica de arte, “mas à ampla gama de estudos” interdisciplinares (Crimp, 2005: 24). Posto diante das indagações de suas preocupações teóricas e sociais, ele nota a tendência a duas respostas estéticas à AIDS: como tema em linguagens tradicionais da arte e como participação em práticas de ativismo político na forma de produções

gráficas de agitação e propaganda e documentários, por exemplo. Iniciativas como NAMES Project¹⁸ e os designs dos bótons e distintivos aproximam-se mais do segundo grupo por estarem especialmente fora das instituições de arte, não por uma questão de negação aos espaços expositivos, mas porque essas atividades já ocorriam organicamente fora deles. Sua finalidade se dá a partir de outros critérios, diferenciados da “arte erudita” das instituições tradicionais, mesmo utilizando tanto elementos dessa “arte erudita” assim como da “cultura popular” e da publicidade, por exemplo. Essas práticas artísticas híbridas com o ativismo ocorrem de forma anônima e coletiva, voltam-se para responder a uma demanda e público específico e, por essa razão, se inscrevem numa lógica diferente da preservação museológica, tornando-se para Crimp um “exemplo da imersão da arte na práxis da vida”. De forma geral, muitos dos artefatos do The Center possuem essa vocação, não por rejeitarem sumariamente as normativas da arte erudita, mas por passar ao largo de alguns de seus pressupostos.

Pensar criticamente um arquivo: modos que a questão LGBT+ tensiona “o arquivo cultural” como a imagem da história da arte

Para a história LGBT+, o ano de 1969 não marca somente o fim de uma década. Ele anuncia a promessa de um novo tempo e também uma abertura histórica para onde confluem várias forças e revoltas há décadas em marcha, cujas sínteses produziram uma nova forma política nos Estados Unidos. Segundo aponta o historiador John D’Emilio, essa nova geração soube aproveitar seu momento histórico particular: “Com intuito de fazer sua existência conhecida, os liberacionistas gays tomaram vantagem dos atos políticos quase diários realizados pela juventude radical por todo o país” (D’Emilio, 1983: 233). Desse modo, logo nos primeiros anos e com a nacionalização do movimento conquistou-se avanços de grande relevância, dentre eles podemos citar a retirada da homossexualidade da categoria

transtorno psiquiátrico pela Associação Americana de Psiquiatria (APA) em 1973. Acompanhando essa medida, observou-se uma crescente revogação das leis de sodomia em muitos dos estados do país.

Os avanços também se fizeram perceber no âmbito cultural e reverberaram nas mais diversas linguagens artísticas. A Liberação Gay se insere num contexto mais amplo de politização da arte, característico ao seu momento histórico. Michael Archer atesta que, complementando a bibliografia sobre arte, textos filosóficos e teóricos políticos e culturais como Adorno, Marx, Lukács, Goldmann e Marcuse despertaram o interesse dos artistas: “O interesse pela obra desses autores era um aspecto do prolongado debate durante os anos 70, amplamente inspirados pelo neomarxismo, sobre a correta relação entre arte e política” (Archer, 2012: 122-3). O próprio sentido de “político”, nesse contexto, amplia-se. Por exemplo, tanto para a teoria social como no âmbito da arte, o feminismo contribuiu para o surgimento de um novo paradigma que pode ser sintetizado numa máxima amplamente popularizada: “o pessoal é político”. A proposição busca desfazer a falsa dicotomia entre o privado/doméstico (imposição feminina) e o público (domínio do homem), pessoal e político, dando abertura a uma compreensão mais crítica às relações interpessoais, a certas práticas, gostos e padrões de comportamento.

Ainda assim, a relação difícil, muitas vezes contraditória, entre a arte e a homossexualidade, não deixou de ser complexa, comportando uma diversidade de abordagens. São, afinal, muitas as problemáticas que emergem desse contato. Podemos citar, conforme aponta Richard Meyer em seu artigo *Gay Power CIRCA 1970: Visual Strategies for Sexual Revolution* (2006) que as imagens das movimentações sociais da Liberação Gay não costumam figurar na historiografia da arte que narra as transformações sociais e culturais nos anos 1960 e 1970. O mesmo é afirmado por Christopher Reed em *Art and Homosexuality*. Conforme denuncia, não são avaliadas criteriosamente as possíveis contribuições que artistas e fotógrafos informados diretamente pelo contexto da Liberação desempenharam crítica e criativamente para a

área. Reed comenta um caso bastante esclarecedor. Mesmo ocorrendo no cerne do “bairro artístico de Nova York”, o Greenwich Village, as revoltas de Stonewall não foram comentadas pela mídia artística especializada e, mesmo após 20 anos das revoltas, a exposição comemorativa *Imagine Stonewall*, organizada pelo Lesbian and Gay Community Services Center, foi pouco discutida na imprensa artística (Reed, 2011: 180). Outro caso citado pelo autor é relevante de ser destacado por dizer respeito diretamente ao The Center e sua coleção. Ele se refere a um projeto colaborativo entre o pintor John Button e um jovem artista britânico, Mario Dubsy, uma fotocoloragem-mural instalada na sede do Gay Activists Alliance (GAA) [Figs. 17 e 18] – ao qual The Center dedica uma de suas exposições virtuais. Sobre a recepção da obra pelo circuito, Reed comenta:

Olhando retrospectivamente para os anos formativos da organização política e comunitária de gays e lésbicas nos anos 1970, o que é mais impressionante é o quão invisível sua produção imagética foi para o mundo da arte. Uma colagem de escala mural instalada em 1971 na primeira sede do Gay Activists Alliance na baixa Manhattan falhou em conseguir qualquer cobertura nas revistas de arte apesar do fato de que ela tinha mais de doze metros de comprimento, impossível de passar despercebida, num espaço público no coração do mundo da arte.¹⁹(Reed, 2011: 183).

Os retratos do poeta Walt Whitman e Huey Newton, uma das lideranças dos Panteras Negras, o símbolo do punho erguido, o slogan “*gay power*” – claramente inspirado no “*black power*” – compõe junto às fotos de multidões em protestos e marchas um sentido positivado de luta coletiva [Fig. 17]. A palavra *struggle*, escrita em letras garrafais, reitera essa posição. De forma semelhante às fotos das marchas do orgulho, dos *zaps* e protestos feitos por Wandel, Grillo e Fink, o mural busca dar um sentido positivo à identidade homossexual e estimular um sentimento de pertencença. Se o estereótipo pregava que os homossexuais eram sujeitos frágeis, furtivos, isolados, o mural demonstra justamente o oposto através da fotografia, trazendo esses “atestados de existência” como argumento.



FIGS.17-18. Richard C. Wandel. Instalação de mural na sede da *Gay Activists Alliance*, 1971.
Fotografia da instalação. The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center.

Há também um apelo à historicidade na eleição da técnica da fotografia, para além da pragmática da composição. Para Peter Burke, ela opera no sentido do “testemunho ocular”, considerando as imagens como fontes para a história. Dentre elas, podemos ver uma foto de Fred McDarrah logo acima de Huey Newton; a imagem em questão [Fig. 18], o retrato de um grupo de jovens, foi publicada no jornal *Village Voice* em julho de 1969 junto com a primeira reportagem publicada sobre as revoltas de Stonewall. O grupo posa na frente do estabelecimento, comemorando a vitória contra a violência policial após dias de embates. Fotos desse tipo são justapostas a outras de teor mais erótico: corpos nus se tocando, homens e mulheres jovens e atraentes – afinal, por que essas duas esferas, da ação política pública e a dos afetos, deveriam estar separadas? Em tempos das revoluções sexuais, nada mais apropriado para expressar a máxima “o pessoal é político”.

A fotocollagem mural busca inserir as lutas dos liberacionistas gays no interior da história social, no geral, e, em particular, em conjunto com as

outras lutas populares contemporâneas: as campanhas contra a guerra do Vietnã, as lutas contra a opressão racial e patriarcal. Há na composição uma solidariedade entre as diferentes forças de oposição às opressões estruturais da sociedade capitalista que se expressa na figuração dos agentes políticos centrais de outros movimentos.

Mesmo que boa parte dos grandes nomes da história e crítica de arte não se dediquem a discutir com profundidade recortes de raça, gênero e classe, é perceptível que a contracultura, os direitos civis da população negra e as reivindicações feministas estavam – e em certa medida continuam estar – mais bem incorporados e avançados nos debates se comparados ao movimento LGBTQ+. A exposição de 1988 de cartazes políticos ocorrida no Museum of Modern Art fundamenta a afirmação. Os curadores não apresentaram nenhum exemplo dos cartazes de combate e conscientização sobre a AIDS na mostra. Enquanto isso, as ruas de Manhattan estavam cobertas por eles (Reed, 2011: 183-184). A tendência observada de se evitar associações diretas às realidades gays e lésbicas pode ser explicado pelo que observa Monique Wittig em seu ensaio *Pensamento Straight*:

Ainda que se tenha aceitado nos últimos anos que não existe “natureza”, que tudo é cultura, permanece dentro dessa cultura um cerne de natureza que resiste a averiguação, um relacionamento excluído do social na análise – um relacionamento cuja característica é a inevitabilidade da cultura, assim como da natureza, que é o relacionamento heterossexual. (...) A consequência dessa tendência à universalidade é que o pensamento heterossexual não consegue conceber uma cultura, uma sociedade na qual a heterossexualidade não ordene não apenas todas as relações humanas, mas também a sua própria produção de conceitos e todos os processos que escapam à consciência. (Wittig, 2017: 57).

Tal observação é reiterada quando notamos, por exemplo, que numa obra mais contemporânea e de grande relevância teórica como *O Fim da História da Arte* (originalmente publicado em 1987), Hans Belting num capítulo propício a esse debate, intitulado “Arte Universal e Minorias:

Uma Nova Geografia da História da Arte”, não mencione o movimento da Liberação Gay ou então a corrente crise da AIDS e os usos de recursos artísticos, principalmente pela população gay, como ferramenta de conscientização pública. No referido capítulo, apesar de ressaltar o papel central dos Estados Unidos como local disparador da questão da arte das “minorias”, a atenção do autor se dá no nível dos regionalismos do país e sobretudo no debate étnico-racial. Outra vez, a ausência do recorte, ou meras menções à agenda gay, parece reforçar o argumento de Christopher Reed e de Monique Wittig.

Não seria verdadeiro afirmar, contudo, uma total inexistência de textos consolidados que apontem tal recorte. Michael Archer em *Arte Contemporânea: Uma História Concisa* e Hal Foster em *O Retorno do Real* apresentam alguns comentários que incorporam a homossexualidade e seus impactos culturais em suas análises.

Vale ressaltar que mesmo que não diretamente referenciado nas principais bibliografias, muitos dos apontamentos, críticas e debates ali presentes podem ser apropriados para se discutir a questão gay, como é o caso de Belting no aludido texto. Em diálogo com Boris Groys, ele propõe a ideia da “imagem da história da arte” como “arquivo cultural”, um arquivo em que os acontecimentos da arte, classificados segundo a sua significação, formam elementos daquela construção que chamamos a história da arte” (Belting, 2006: 119). Em outras palavras, podemos aferir que a imagem criada da história da arte produz a si mesma a partir de um referencial cultural determinado, e bastante específico, mesmo que não explicitado. Ainda conforme a tese de Groys, Belting comenta que “Todas as inovações [na história da arte, portanto, do “arquivo cultura” do qual ela mesma parte] (...) surgem fora desse arquivo ou em contradição com os valores representados nele”:

O arquivo não pode ser ilimitadamente receptivo sem alterar radicalmente a si mesmo, em sua existência e significação. Quanto mais e mais rápido absorve algo novo, tanto menos pode garantir a hierarquia sob a antiga

existência, questionada não somente pela abrangência, mas também pela peculiaridade de cada novidade. A proteção diante do novo consistia numa resistência coerente, visto que só admitia o novo quando sua categoria correspondia à antiga ordem de valores no arquivo. O mecanismo de inovação constante ainda não assegura a conservação da memória cultural. A expansão do arquivo para a memória de todas as culturas do mundo não pode ser isenta de consequências²⁰.

Antes de poderem disputar um local no “arquivo cultural” e adentrá-lo enquanto pessoas abertamente gays e reivindicando a si mesmos e suas obras como tal – um processo que, ainda hoje, vemos em construção e não sem enfrentar grandes ofensivas –, os agentes da Liberação Gay e seus herdeiros acabaram por criar seus próprios “arquivos culturais”, muitas vezes sem a devida consciência do que realizavam. Esses arquivos, porém, não são sinônimos da “imagem da história da arte” de que fala Belting, não se confundem com ela porque em muitos dos casos seus objetos não se encaixam, não foram realizados ou sequer pertencem, a princípio, às categorias da arte; é necessário uma expansão de domínio discursivo e mesmo a troca da concepção de arte pela maior abrangência do conceito de imagem, por exemplo.

Mesmo aqueles casos que facilmente se encaixam nas categorias mais tradicionais de arte ou mesmo experiências que não diferem em nada de outras praticadas na arte contemporânea, senão por seu conteúdo abertamente homossexual – como são os casos trazidos acima por Reed –, a adesão das grandes instituições a eles foi refratária e tardia, tornando necessária a existência e preservação desses materiais e a criação de arquivos próprios. Foi graças a iniciativas dessa natureza que obras como a fotocoloragem-mural de Button e Dubsky sobreviveu, ao menos enquanto registro fotográfico, ao incêndio criminoso que destruiu a sede do GAA em 1974. A fotografia de Wandel, citando Didi-Huberman, tornou-se: “o que tragicamente sobreviveu a uma experiência, recordando esse acontecimento mais ou menos evidente, como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas” (Man Ray apud Didi-Huberman, 2012: 214).

O ato de incendiar como prática de eliminação de arquivos e pessoas, grupos, locais e objetos indesejados não surpreende por sua originalidade. O fogo que destrói e nos coloca diante do irreparavelmente perdido é uma das reencarnações do incêndio na biblioteca de Alexandria – uma das imagens mentais originárias na cultura do Ocidente para tratar do conhecimento irremediavelmente perdido. E somando-se a elas, toda uma tradição de iconoclastia e das imagens mentais que elas evocam. Não faltam casos para citar. No século XX, um evento histórico central une a destruição de arquivos pelo fogo e a perseguição dos homossexuais: a queima pública de livros pela Alemanha nazista. Enquanto imagem, as cenas da pilhagem dos livros e da queima tornaram-se bastante difundidas em livros de história e outras mídias. O impacto visual é imediato, mas lhes falta contexto. O que não se costuma comentar é que algumas dessas fotos mostram a invasão, depredação e queima da biblioteca do Instituto de Pesquisa Sexual [*Institut für Sexualwissenschaft*] do Dr. Magnus Hirschfeld, em 1933. Podemos apenas imaginar tudo aquilo que está irremediavelmente perdido.

Mediante essas lacunas e a imaginação que busca preenchê-las, a atenção a detalhes e materiais que seriam desprezados, Didi-Huberman, recorrendo à sua base benjaminiana, defende uma perspectiva filosófica e metodológica que aqui é, além de pertinente, necessária às determinações que a homossexualidade impõe à história da arte. O olhar de quem investiga deve estar atento aos rastros “vestígios, restos da história, contrapontos e contrarrítmicos” (Didi-Huberman, 2019: 117); “o historiador deve se tornar o trapeiro (...) da memória das coisas”. Tal gesto pode ser reelaborado na conceitualização de sobrevivência, que diz respeito a esses rastros e ao trabalho do tempo. Por meio dela, evidencia-se a materialidade do próprio tempo e também sua espectralidade, produzindo assim “uma arqueologia que não é apenas material, mas também psíquica”. Assim, conclui o autor:

De fato, a noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção do documento objetivo tanto quanto a da “faculdade” subjetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona;

mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual²¹.

Partindo dessas colocações, podemos retomar a fotocolagem mural de John Button e Mario Dubsy como caso paradigmático. Mediante ao fato de ter sido ignorado por seus contemporâneos dos círculos eruditos da arte e, considerando as condições de sua destruição, um incêndio criminoso, podemos conferir às fotografias de registro um valor de testemunho, de sobrevivência, de salvaguardar alguns fragmentos da obra do irremediavelmente perdido.

A homofobia se coloca como um dos sedimentos que a escavação agita no solo investigado: uma resposta a ela é a causa da própria existência do mural e simultaneamente razão de sua destruição, que só não foi completa por causa das fotos. Devemos a essa sobrevivência, e tantas outras, à criação de outros “arquivos culturais” que não espelham a história da arte canônica, mas a tensionam e, ao fazê-lo, também agitam outros sedimentos e evidenciam as características particulares, obscurecidas sob uma fachada de universalidade e neutralidade, do solo sob qual ela se constituiu. Para o caso das pessoas LGBTQ+, nada disso é trivial ou deve ser tomado como autoevidente. Pelo contrário, se faz necessário a evidenciação das possibilidades concretas de produção das obras e de todas as mediações que a fazem ser passíveis de sobrevivência, de serem apreciadas e estudadas. A metáfora da escavação arqueológica, do movimento que agita o substrato e o evidencia durante a busca do objeto enterrado, é bastante fortuita para elucidar tal perspectiva.

As condições materiais de produção e circulação da cultura LGBTQ+ impõem uma abertura das categorias estáveis que discriminam obras de arte de outras formas visuais. Mediações pouco ortodoxas tornam-se necessárias para consulta ou, antes, para a própria sobrevivência de alguns materiais. Esses “trapos”, como cartazes, revistas pornográficas, livros de colorir,

bótons, literatura *pulp*, matérias de jornais independentes, fotos pessoais, diários, cartas e toda uma sorte de pequenezas pessoais constituem a base material das principais fontes da cultura gay dos séculos XIX e XX. Não foi por estar no interior daquele “arquivo cultural” que é a história da arte, seus espaços e dispositivos de legitimação que esses objetos e a história que eles contam se preservaram. Muito do que foi convertido ao artístico, especialmente as imagens fotográficas, provém desses arquivos organizados informalmente, de modo colaborativo, reunindo materiais dispersos entre amigos, colegas de profissão e alguns familiares. O *outing* dos homossexuais, enquanto categoria política e cultural, e sua “exposição” ao mundo desafiou a lógica da marginalidade, do isolamento e do sigilo. Encontra-se na retórica da arte um coadjuvante semântico que se baseia na exposição como veículo de construir e legitimar algo. O ato de aparecer, de se fazer ver, está implícito na palavra de ordem da época, ainda hoje bastante utilizada: “*come out of the closet*” – “sair do armário”, sair de um local onde se guarda, onde se esconde, e reivindicar e dar continuidade à cultura de um grupo que, por causa de sua dinâmica de organização em comunidades nos grandes centros urbanos, tornara-se na segunda metade do século XX semelhante a uma etnia (Rubin, 2017: 93).

Pensemos mais especificamente no papel e no valor da técnica fotográfica, tendo em mente que a fotografia é uma das grandes protagonistas do acervo de The Center, em volume e como objeto das exposições virtuais. Quando investigadas a partir do testemunho, da memória, é a presença delas no arquivo que permite a sobrevivência de fontes documentais que a homofobia e a crise da AIDS teriam soterrado, como o mural incendiado instalado na sede da GAA, as fotos das marchas pelo orgulho e dos protestos; os bilhetes, anotações e notas políticas que os fizeram; também os dados mais prosaicos como informações sobre a moda da época, a paisagem, arquitetura urbana, padrões de beleza, dinâmicas de flerte. Nesse sentido, as fotos convertem-se em “reliquia do tempo” (Sontag, 2004: 84), preservam resquícios do imaterial, instantes da sociabilidade de

uma população que foi sistematicamente vulnerabilizada, ora submetida a tentativas de invisibilização (a destruição concreta), ora mostrada de modo distorcido (uma forma de destruição metafórica). Raramente vista a partir de seus próprios termos. Em casos distintos, tem-se ainda outras expressões da LGBTfobia. Ela também condicionou que, quando não destruídos, muitas imagens e textos permanecessem secretos ou tivessem uma circulação bastante reduzida, seja por necessidade do próprio produtor preservar sua intimidade – não esqueçamos os riscos que assumir-se publicamente como homossexual acarretava –, seja por limitações legais, morais ou culturais.

Um tortuoso trajeto está implícito em cada um dos materiais presentes no acervo do LGBT Center. Diante de condições de existência tão complexas, não é ingênuo transpor a ele duas reflexões feita por Boris Kossoy sobre a fotografia como objeto do saber histórico e os caminhos percorridos por ela:

A imagem fotográfica é o que resta do acontecimento, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos (Kossoy, 2020: 41).

(...) os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram²².

As mesmas vicissitudes se aplicam a qualquer objeto, porém é sobre a imagem fotográfica que o autor se atenta. Ao longo de *História e Fotografia*, Kossoy reitera algumas vezes a dupla realidade da foto: a primeira realidade, a do mundo visível, e a segunda referente à representação dele. Há no gesto do fotógrafo o desejo de preservar determinado instante, recortando-o do curso dos eventos. Desse gesto, desdobra-se um possível paradoxo: faz-se da dinâmica vivaz da realidade que se buscava representar um instante estático, uma imagem-fantasma. Tudo o que é representado representa também tudo aquilo que não se retratou e, por isso, que se perdeu. Não só aquela realidade vivida e observada. Logo após o instante

do clique, ela já se encerra, sobrevivendo ali, isolados, sem antes e depois, somente as aparições nas fotos; a amplitude do que não se capta é sempre incomensuravelmente maior. Por isso que, apesar de seu estreito vínculo com a realidade, a fotografia nunca será o seu reflexo. Ademais, ao passo que o fotógrafo presencia, ele também cria a realidade visualmente apresentada – “o testemunho e a criação são os componentes de um binômio indivisível que caracteriza os conteúdos das imagens fotográficas” afirma Boris Kossoy – e que se torna, por sua vez, a imagem transmitida do passado, um filtro, uma das formas de olhar.

Sendo a fotografia também um objeto, ela está também sujeita à destruição, de modo que a primeira realidade, aquilo que a foto representa, desaparece outra vez quando ela deixa de existir. Sobre esse risco, é válido citar outra vez Didi-Huberman: “cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual” (Didi-Huberman, 2012: 210).

São essas as razões que fazem com que consigamos superar indagações – verdadeiramente justas, é preciso dizer – da seguinte ordem: o que haveria de interesse e valioso para a arte em tantas fotografias amadoras, por exemplo, como são as do *The Center*? Para além de um debate teórico acerca dos limites ou da importância da imagem como documentação histórica, da fotografia como arte ou como documento, de distinções categóricas sobre alta e baixa cultura, é preciso se apoiar numa perspectiva que coloque também como central o sujeito e seus agenciamentos. Essa perspectiva é indicada por Kossoy quando ele incorpora à sua reflexão sobre a fotografia, suas vicissitudes, caminhos e a “intromissão do fotógrafo” no instante da representação. A intromissão da qual fala, se pensada aqui a partir da problemática do sujeito homossexual como agente, implica numa tomada de posição ativa frente a seu meio. Assim, as fotografias produzidas por ele dão a ver realidades encobertas e em muitos casos difíceis, ou mesmo impossíveis, de serem expostas no presente de sua produção, dado seu conteúdo. Ainda

assim, elas foram realizadas, preservadas e hoje encontram locais mais receptivos a elas – mesmo que virtualmente. A grande quantidade de fotos feitas por Leonard Fink, Rudy Grillo e Richard Wandel denotam uma autoconsciência da importância do tempo que viviam. Denotam também um legado a se transmitir.

É igualmente por meio de tal “intromissão do fotógrafo” na realidade vivida que se permite uma aproximação de uma expressão pessoal, critério mais próximo dos valores caros à arte. Pode-se conhecer os filtros culturais que a fotografia – união entre documental e estética (Kossoy, 2020: 52-53) – torna possível, pois se tem no ato fotográfico todo um amálgama de fatores posto em jogo: o repertório estético, escolhas inconscientes, valores técnicos e formais, cargas emotivas, traços de personalidade materializados no retângulo da foto .

Justamente por “não pode ser ilimitadamente receptivo sem alterar radicalmente a si mesmo, em sua existência e significação” (Belting, 2006: 119), que os materiais da coleção do The Center e toda sua complexidade subjacente, tudo o que engendram criticamente, se faz relevante em tema e forma para uma história da arte mais inclusiva. Eles não são apenas grandes casos “da imersão da arte na práxis da vida” (Crimp, 2005: 23), mas sobretudo fazem pressão para transformar certos critérios que dão coesão ao “arquivo cultural”, que é a imagem da história da arte e suas instituições; uma imagem que é de beleza, mas que carrega no seu verso a violência e a opressão, pois: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse simultaneamente um monumento da barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante” (Belting, 2016: 245).

Tomemos, uma última vez, a fotografia como parâmetro, e partindo dela podemos estender a seguinte colocação de Douglas Crimp às outras materialidades do acervo aqui apresentadas: “A própria fotografia (...) foi excluída do museu e da história da arte, porque, praticamente por necessidade, ela aponta para o mundo que está fora de si mesma” (Crimp, 2015: 14), assim ela “desmorona”, coloca em cheque muitas das ficções

caras ao modernismo: a autonomia da arte e a sacralidade dos museus . Ao apontar necessariamente para tal “realidade externa”, por necessitar recorrer a essa exterioridade, que se evidencia uma coesão discursiva e material somente mantida à base da violência, da opressão, da naturalização das singularidades que produzem a imagem das classes dominantes como naturais e universais. Desse modo, para uma perspectiva como a do LGBT Center, não é tão crível distinguir práxis social e política daquilo que se convencionou nomear como “o mundo da arte”.

Referências

- 500PENS. Preserving LGBTQ History For Future Generation. Disponível em: <https://500pens.wordpress.com/2017/06/17/preserving-lgbtq-history-for-future-generations/>. Acesso em: 31/01/2024.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015.
- D’EMILIO, J. *Sexual Politics, Sexual Communities: Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-70*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- D’EMILIO, J. *Capitalismo e a identidade gay*. Tradução Gustavo Guimarães. LavraPalavra, 2021. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2021/03/19/o-capitalismo-e-a-identidade-gay/>. Acesso em: 31/01/2024
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 206-219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

SEDGWICK, E. K. Epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Querereres, Campinas, v. 28, p. 19-54, 2007.

KACRAUER, S. *O ornamento das massas*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KOSSOY, B. *História e Fotografia*. 2a. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

MEYER, R. Gay Power circa 1970: Visual Strategies for Sexual. Revolution. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, v. 12, n.3, p. 441-462, 2006.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REED, C. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxonia, Inglaterra: Oxford University Press, 2011.

RUBIN, G. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

THE CENTER. New York City's Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center. Disponível em: <https://gaycenter.org/about/> e <https://artsandculture.google.com/partner/the-new-york-gay-and-lesbian-community-center>. Acesso em: 31/01/2024.

WANDEL, R. *Leonard Fink: Coming Out: Photographs of Gay Liberation and the New York Waterfront*. EUA, Alemanha: Edition clandestin, Judith Luks, 2014.

WITTIG, M. *Pensamento "Straight"*. Tradução Julia Pereira Lima. In: PEDROSA, A.; MESTQUITA, A. (orgs.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

Notas

* Mestre em Artes Visuais pelo programa de Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Bolsista CAPES. E-mail: victor.santosc@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9094-8270>.

1 *Ibidem*: 47.

2 No período descrito, diferente da conotação contemporânea, o termo "gay" costumava ser empregado como um termo guarda-chuva para se referir ao que hoje nomeamos pela sigla LGBTQ+ e suas derivações. Em outras palavras, entendia-se que a palavra "gay", englobava várias práticas sexuais e expressões de gênero que não se adequam aos padrões normativos correntes.

3 Dado o grande desconhecimento sobre a doença na época, muitas famílias se recusaram a cuidar de seus membros doentes. O mesmo vale para os serviços de saúde: no caso de não recusarem os enfermos, em muitos casos eles eram negligenciados pelas equipes dos hospitais e clínicas.

4 Tradução minha do texto original: "The LGBT Community Center National History Archive is a community-based archive that collects, preserves, and makes available to the public the documentation of LGBTQ+ lives and organizations centered in and around New York. Through our collections, we enable the stories and experiences of New York's LGBTQ+ people to be told with historical depth and understanding. // Materials in the collections run from as early as 1878 to the present day, and are made up of a variety of media, including paper, scrapbooks, photographs, audio and video recordings, pamphlets and printed materials, posters and born-digital records. Holdings consist of personal

papers created by individuals and records of organizations, periodicals, organization files and The Center's organizational records."

- 5 Tradução minha do texto original: "Records arrive in various ways to a community archive. Some come through formal means from donors or from estates, others simply are left like orphans at the front door. Familiar to any archivist is the call from a grieving community member. Their loved one left behind so many magazines or LGBT memorabilia. It would be a shame to just toss it out, would we take it in? Conversations begin with magazines and published or manufactured odds and ends, but quickly turn to the more personal. Did your loved one keep their letters? How about diaries, journals or photo albums? Frequently the caller does not see these as important, their loved one wasn't famous, wasn't important. Such is the stuff of history, bits and pieces, from famous and non-famous alike, which add up to a view of a time and place. In the 1980s and '90s, at the beginning of the AIDS crisis, the calls from partners, parents, siblings and friends of the recently passed were a weekly occurrence. It seemed strange at first, almost ghoulish to be so often arranging for the acquisition of the goods of the recently deceased. I discovered that the archivist was doing more than that. My conversations were assuring the loved ones that the lives of those they loved were indeed worthwhile, even important. An archivist was not only collector but also, briefly, grief counselor. Tradução do autor, assim como as demais citações em inglês, cujos originais estão reproduzidos em notas".
- 6 Para acessar a lista dos documentos disponíveis, ver o link a seguir: https://docs.google.com/document/d/1uVmheitORg9FDQqdedUQ4sNza9ZAKxlEbj_ODb7LMk/edit. Outras informações estão disponibilizadas no site oficial da instituição e, no caso de um interesse nos documentos visuais, recomenda-se a página do The Center no Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/the-new-york-gay-and-lesbian-community-center>.
- 7 Ver: <https://stonewallforever.org/>.
- 8 *Camp* é uma gíria de difícil tradução. Nos anos 1960, ela se referia intimamente ao que se compreendia então como a "sensibilidade gay". Susan Sontag dedicou um de seus ensaios ao tema, *Notas sobre Camp*, publicado também em 1964. Dentre as acepções dadas por ela ao termo, podemos citar que a sensibilidade camp tem grande apreço pelo exagero, pelo artificial.
- 9 Marty Robinson foi um carpinteiro e um ativista pelos direitos gays, antes, no grupo Mattachine Society, durante e após Stonewall. Liderou a Primeira Marcha pela Liberação na Christopher Street, em 1969, e, ao final do mesmo ano, fundou a Gay Activists Alliance (GAA). Durante a crise da AIDS continuou sua atuação política, sendo um dos membros fundadores do ACT UP.
- 10 A máfia nova-iorquina foi proprietária dos principais bares frequentados pela população gay no período. Sobre isso, dois dados devem ser apontados. Era criminalizado a reunião de pessoas gays em estabelecimentos comerciais, por isso os poucos bares que recebiam esse público, como é o caso de Stonewall Inn, estavam localizados em regiões marginalizadas da cidade, em estabelecimentos irregulares mantidos pela máfia local e através de propina paga à polícia. A ilegalidade dos estabelecimentos e a ilegalidade da reunião de pessoas gays submetiam os frequentadores desses bares a uma dupla vulnerabilidade. Batidas policiais, violências e chantagens eram corriqueiros nesses espaços. Não à toa, foram nos bares gays que muitas revoltas, antes e após Stonewall, se iniciaram.
- 11 O *zap* foi uma tática de ação política popularizada pelo GAA. Ela consistia em "manifestações surpresas". Surpreendia-se figuras públicas da política e de corporações privadas em confrontos públicos em locais estratégicos como redes de televisão, sedes governamentais e espaços de grande

circulação de pessoas e visibilidade, demandando atenção à causa gay. Essas ações eram elaboradas para chamar à atenção da mídia gay e heterossexual. O primeiro *zap* do GAA ocorreu em 4 de abril de 1970 durante a celebração do centésimo aniversário do Metropolitan Museum of Art. Para consultar as fontes, acesse o endereço: <https://www.nyclgbtsites.org/site/gay-activists-alliance-zap-at-the-metropolitan-museum-of-art/>. Acesso em: 10/08/ ago. 2023.

12 Para mais informações sobre o caso, ver: <https://www.nyclgbtsites.org/site/gay-activists-alliance-zap-at-the-new-york-city-board-of-examiners/>. Acesso em: 11/08/ ago. 2023. Nota-se que no site a data creditada à imagem difere da data descrita na página de acesso da fotografia no The Center Google Arts & Culture (a qual consta na legenda). O site da NYC LGBT History, traz a data 25 de janeiro de 1971. É possível acessar a fotografia supracitada na exposição virtual de The Center intitulada *Rich Wandel*.

13 Tradução minha do texto original: “who don’t have an understanding of how far and how fast we’ve come — and the people who’ve made that possible.”

14 *Ibidem*.

15 Tradução minha do texto original: “The denial of our very existence has always been a primary tactic against us”.

16 Quatro exposições virtuais do centro comunitário são dedicadas ao vasto e multitemático corpo de trabalho de Leonard Fink: *The Piers, The Bars, Street Transvestite Action Revolutionaries e Leonard Fink*.

17 Dentre as muitas contribuições de Crimp ao debate da arte nos tempos da crise do HIV/AIDS, e que aqui servem como exemplos dos impactos diretos dessa crise nas práticas artísticas, destacam-se suas críticas aos retratos de pessoas com AIDS feitas por Nicholas Nixon, os debates acerca da censura e posteriores tentativas de criminalização da retrospectiva de Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment*, e as inúmeras formas de exploração da AIDS enquanto tema de produções culturais.

18 Crimp também criticou esse projeto em seu ensaio *Spectacle of Mourning*. Ver: *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (2002).

19 Tradução minha do texto original: "Looking back at the formative years for gay and lesbian political organizing and community building in the 1970s, what is striking is how invisible their image making was to the art world. A mural-scale collage installed in 1971 in the first head-quarters of the Gay Activists Alliance in downtown Manhattan failed to arouse any coverage in art magazines despite the fact that it was an unmissable forty feet long in a public space at the heart of the art world".

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*: 45.

Artigo submetido em agosto de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.