

O que se sente quando se é uma ficção?⁽¹⁾

Corpo, reprodução
e aborto a partir
de *Untitled*
[*Senior Thesis*] de
Aliza Shvartz

TERESA MELO*

Resumo: A performance artística *Untitled [Senior Thesis]* (2008) da artista Aliza Shvartz, que consistia na gravação de atos de autoinseminação e autoindução de abortos, foi declarada uma “ficção” pela Universidade de Yale e censurada para exibição pública. A partir do conceito de performatividade de género desenvolvido por Judith Butler, argumento que esta performance fornece consideráveis reflexões não apenas sobre a manutenção biológica e social do trabalho reprodutivo, como

.....

DOI: <https://doi.org/10.34619/kzy8-4mr5>

* ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9401-9068>

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Sociologia, Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. Mulheres na Sociedade e na Cultura 1069-061, Lisboa, Portugal.
teresacadormelo@gmail.com

1. Paráfrase do título do ensaio crítico de Aliza Shvartz “How does it feel to be a fiction?”. 2017. *Faked/Out*. New York: Recess.

também sobre a arte feminista como espaço para imaginar um futuro no qual as mulheres não são o ‘objeto’ de reprodução e sim as ‘autoras’ do seu próprio mapeamento.

Palavras-chave: aborto, arte feminista contemporânea, direitos reprodutivos e sexuais, performatividade de gênero, performance.

What does it feel like to be a fiction? Body, reproduction and abortion from Untitled [Senior Thesis] by Aliza Shvartz: *The artistic performance Untitled [Senior Thesis] (2008) by artist Aliza Shvartz, which consisted of recording acts of self-insemination and self-induced abortions, was declared a “fiction” by Yale University and censored for public exhibition. From the concept of gender performativity developed by Judith Butler, I argue that this performance provides considerable reflections not only on the biological and social maintenance of reproductive labour, but also on feminist art as a space to imagine a future in which women are not the ‘object’ of reproduction but the ‘authors’ of their own mapping.*

Keywords: *abortion, contemporary feminist art, reproductive and sexual rights, gender performativity, performance.*

“A noção naturalizada do corpo é em si consequência dos tabus que tornam esse corpo discreto em consequência das suas fronteiras estáveis.”

(Butler, 2017, p. 265)

“A libertação depende da construção da consciência da opressão, depende da sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade.”

(Haraway, s.d., p. 36)

INTRODUÇÃO

No Ocidente, a oposição entre mente e corpo esteve correlacionada com associações laterais que a vincularam a uma série de outros termos opostos ou binários, possibilitando-lhes operar de maneira intercambiável (Grosz,

2000). Precedentes cartesianos compartilhavam a visão do sujeito humano como um ser constituído por duas características opostas dicotomicamente — mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, sensatez e sensibilidade, profundidade e superfície, realidade e aparência, temporalidade e espacialidade, forma e matéria, e assim por diante — e ofereceram as características “positivas” que o corpo poderia receber em sistemas nos quais ele é a contrapartida subjugada da mente. Problematicamente, tais termos, distinções e relações funcionaram para definir e codificar o corpo, tradicionalmente desvalorizado (em termos não históricos), passivo, inerte e vazio, vendo nele a interferência das operações da mente, o elemento que precisaria de superação, a conexão com a animalidade e a natureza que demandaria transcendência (Butler, 2017; Grosz, 2000).

Ora, concepções sobre o corpo construído culturalmente deveriam questionar o “corpo” percebido antes da formação cultural. Em que medida este dualismo — corpo alheio e separado do seu significado — redefiniu a interação mente-corpo como cultura e natureza? A professora e filósofa feminista Elizabeth Grosz (2000) explica:

O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro a sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa. O termo subordinado é meramente negação ou recusa, ausência ou privação do termo primário, a sua queda em desgraça; o termo primário define-se expulsando o seu outro e neste processo estabelece as suas próprias fronteiras e limites para criar uma identidade para si mesmo. Assim, o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. (pp. 47-48)

Em que medida a relação binária foi sendo transferida e operada na oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, mente e masculinidade, corpo e feminilidade, se alinharam e expressaram nas representações? Será o corpo sexuado o fundamento no qual o gênero e as sexualidades se baseiam e atuam? Haverá moldes políticos e interesses estratégicos que tomam a fronteira do corpo como espaço de acontecimentos que o vinculam a determinados marcadores sexuais?

Em *Problemas de Género*, a filósofa Judith Butler (2017) diz-nos que o corpo é figurado como o cenário de uma inscrição cultural, tal como uma

superfície inscrita de acontecimentos, sitiado e totalmente gravado pela história. Os próprios limites do corpo, localizados na região da desordem, são criados mediante marcas que estabelecem códigos para manter a harmonia, a coerência e a disciplina sociocultural, e é, como sugere Mary Douglas (1969) citada por Butler (2017), no exagero da diferença entre “o dentro e o fora, por cima e por baixo, o masculino e o feminino, com e contra” (p. 262), que a aparência da ordem surge.

A necessidade de reescrever os processos nos termos das políticas do corpo implica reescrever o elemento corporal do gênero mediante o sistema de normas, negações e exclusões significantes que têm disciplinado e categorizado as figuras de fantasia sobre a superfície do corpo. Implica igualmente trabalhar ao nível do campo do imaginário, que se desdobra nos códigos de legitimidade e que neles pode emergir como possibilidade do seu próprio desmantelamento. Butler parece mesmo desafiar a crença sobre a internalização e propõe como alternativa a existência de uma estratégia implícita ao serviço do sistema disciplinador (Butler, 2002). Se se considerar que o poder atua no sujeito, parece então que o sujeito existe para ser influenciado antes da atuação do poder. No entanto, se o poder produz o sujeito, a produção que o poder realiza é o mecanismo pelo qual o sujeito passa a existir. Com efeito, o sujeito passa a significar essas exigências no corpo e através dele (Butler, 2002). Quer isto dizer que, ao sujeitarem-se às estruturas de poder, os sujeitos se formam e definem segundo as suas normas?

Na tentativa de reivindicar a centralidade do corpo reprodutivo feminino e do útero, o seu elemento biológico principal, no núcleo do poder disciplinar e biopolítico, é importante compreender as razões pelas quais o controlo do corpo feminino e a gestão da reprodução se tornaram o espaço privilegiado de atuação do patriarcado. Nesta perspetiva, a construção de um referencial teórico que fosse capaz de envolver a interlocução entre biopolítica do corpo feminino e patriarcado impôs revisitarmos *Foucault's Futures: A Critique of Reproductive Reason* da filósofa e académica Penelope Deutscher (2017). Na sua visão, a reprodução passou a ser entendida como um dispositivo e um ponto de articulação entre a disciplina da sexualidade e a biopolítica da população que opera na ligação entre a administração biopolítica da vida e a biopolítica do sexo (Deutscher, 2017). Ademais, Deutscher faz uma distinção entre sexualidade e reprodução e reconstrói a crítica da hipótese repressiva de Michel Foucault defendida no primeiro tomo da *História da*

Sexualidade (Foucault, 1988) designando-a como “hipótese reprodutiva” (Deutscher, 2017, p. 71). Para a autora, a hipótese reprodutiva possibilita a produção da reprodução como conduta moral e agencial que é da responsabilidade especial das mulheres.

Se a história é a criação de valores e exige a sujeição permanente do corpo, através de gestos essenciais e até repressivos, será então a destruição deste corpo, enfraquecido gradualmente pela tríade da dominação, inscrição e criação, indispensável para a produção de novos significados. Neste sentido, a reclamação e a ocupação do corpo como território do próprio sujeito são vitais (Hooks, 1989), e esse é o primeiro espaço necessário de revisão na “política de localização” a ser identificado pelos sujeitos que pretendem participar na criação de uma prática contra-hegemônica. Ali se procura a dimensão de *chez-soi*, sugerida pela poeta Adrienne Rich em *Notes toward a Politics of Location*, ilustrativa de uma posição radical que confere um novo estatuto do feminino no universo cultural, politicamente ativo, simbólico e invocatório da consciência individual que se adensa quanto mais o sujeito adquire confiança no domínio de si e do seu corpo. “Começa, porém, não com um continente ou um país ou uma casa, mas com a geografia mais próxima – o corpo. Aqui, pelo menos, sei que existo” (Rich, 1986, p. 212).

CORPO, REPRODUÇÃO E ABORTO A PARTIR DE *UNTITLED [SENIOR THESIS]*

No dia 18 de abril de 2008, o jornal *Yale Daily News* publicava um artigo da autoria da estudante de Belas Artes da Universidade de Yale Aliza Shvartz (1986). Nele a autora justificava a intenção e processo do seu projeto artístico e interdisciplinar *Untitled [Senior Thesis]* (2008). Constituído por componentes de performance, vídeo e instalação escultural, a artista queer e feminista explicava que durante nove meses se autoinseminara artificialmente e autoinduzira abortos mensalmente por meio de medicamentos abortivos. Além disso, nunca utilizara testes de gravidez, e o uso de medicação específica legal para a interrupção das gravidezes teria sido intencionalmente programado de forma a coincidir com o 28.º dia do seu ciclo menstrual (Shvartz, 2008).

Este processo tornou impossível demonstrar se alguma das inseminações teria sido eficaz, se teria abortado um embrião (Shvartz, 2008) ou, no limite, se qualquer uma das partes da performance teria efetivamente acontecido. A ambiguidade em torno da possibilidade da gravidez resultou na existência da peça artística apenas na forma narrativa e de discurso público. Como explica a artista (2008):

Para me proteger a mim e aos outros, só eu sei o número de doadores que participaram, a frequência e a precisão com que me inseminei e o abortivo específico que usei. Devido a estas medidas de privacidade, a peça existe apenas na sua narrativa (...). Esta peça — nas suas formas textuais e escultóricas — pretende questionar a relação entre forma e função que convergem para o corpo. A obra de arte existe como a narrativa verbal (...), como uma instalação que acontecerá no Green Hall, como uma performance baseada no tempo, como um conceito independente, como um mito e como um discurso público. (para. 2-3)

A peça gerou controvérsia a nível nacional e nas comunidades antia-borto virtuais. De imediato, a performance foi descrita por um porta-voz da universidade como “uma obra de arte, uma ficção criativa concebida para chamar a atenção para a ambiguidade que envolve a forma e a função do corpo de uma mulher”, acrescentando que a artista não teria engravidado nem induzido nenhum dos abortos. “Em vez disso, todo o episódio, incluindo um comunicado de imprensa descrevendo a exposição (...), não foi mais do que arte performativa” (Abrahamson et al., 2008). Consequentemente, a apresentação pública foi proibida e, com efeito, a artista decidiu não divulgar qualquer representação visual posterior ao acontecimento, mantendo apenas disponíveis fotogramas da performance dentro de uma banheira ou no ato de autoinseminação.

Shvartz rejeitou as alegações da natureza fictícia do seu projeto. “Ser considerada uma ficção constitui um certo tipo de apagamento, uma interdição por parte de uma agência, mas também pode autorizar uma violência real tangível contra o corpo”, referiu (Shvartz, 2017). Que tradições discursivas, contextos e estruturas decidem a veracidade e como se determinam as subjetividades? Ao desmentir as declarações da autora, estaria a universidade a atribuir o estado de ficção à obra e à própria artista? A própria ideia de ficção,

cuja raiz etimológica da palavra em latim é *fictionem* e significa moldar ou fingir, apresenta em si várias linhas de exploração, nas quais se podem conjugar infinitas possibilidades. Além disso, as esferas do imaginário e da ficção encontradas nas artes e culturas populares não devem ser pensadas como a antítese da realidade, mas como o exterior constitutivo. Talvez como Jacques Rancière defende, ficção é a “criação de uma certa estrutura de racionalidade, uma estrutura de apresentação de factos, personagens e situações, de ligação de acontecimentos” (Debuysere, 2017).

Gostaria de argumentar que foi precisamente isto que Shvarts tentou fazer com a sua performance. Ao atuar dentro do espaço da marginalidade, *Untitled [Senior Thesis]* explorou as condições para desestabilizar espaços cristalizados, abrir radicalmente camadas implícitas e explícitas de supressão, repressão e exclusão, onde o corpo da mulher tem sido historicamente considerado lugar de regulação, e esvaziar a feminilidade da sua “função” heteronormativa. É assim possível identificar que, através da recusa radical da reprodução expressa pela repetição dos abortos, a artista performatizou uma resistência ao posicionamento simbólico do sujeito-mulher preso à narrativa da capacidade e função reprodutiva inerente e pré-determinada, para que novas narrativas e possibilidades pudessem emergir. “Muitas de nós somos ficções, tanto em relação às histórias da subjetividade, quanto em formas tangíveis que moldam os nossos compromissos diários com as estruturas maiores de poder” (Shvartz, 2017). Portanto, na medida em que “mulher” é lido como marcador de diferença no sistema capitalista e patriarcal, constitui uma ficção e, neste sentido, pode tornar-se uma demarcação dentro da ordem patriarcal.

Se a estrutura temporal de *Untitled [Senior Thesis]* é determinante — os nove meses, a temporalidade simbolicamente reservada para o desenvolvimento linear da evolução humana mapeada no corpo reprodutivo de uma mulher, e o próprio ciclo menstrual da artista —, é também a disrupção com o padrão normativo sobre a reprodução feminina que subverte toda a lógica do “tempo feminino” doméstico, laboral e reprodutivo. Como escreve Monique Wittig, “o que cremos ser uma percepção física e direta é apenas a construção mística, uma formação imaginária” (citada por Butler, 2017, p. 93). Com efeito, o sexo biológico e os traços físicos tomados como marcas, ao ancorarem as mulheres nos seus corpos, confirmam a ordem natural segundo a qual os ditames das relações opressivas operam. Uma questão que

tem permanecido constante nesta esfera é, particularmente, a maternidade. O desejo de ser mãe é central para se ser uma boa mulher. Neste contexto, o aborto é a transgressão do ideal da Mulher-Mãe porque desafia esse papel e, ao mesmo tempo, insinua a sexualidade desfrutada por outras razões além da reprodução. Embora as mulheres que tenham abortado possam ser vistas como egoístas por rejeitarem o papel da maternidade ou de alguma forma o utilizarem inadequadamente como mulheres, as razões para procurar o aborto desmentem esses estereótipos (Russo, 2014).

Sugiro então que a ameaça da temporalidade acíclica e atípica representada nesta performance é análoga à questão do controlo sobre os direitos reprodutivos das mulheres e à retórica misógina em torno do aborto, e pode ser lida como uma rejeição quer da imposição da descendência linear, quer de ser o veículo que transporta o legado da herança patriarcal. Compreende-se então que o sexo que leva apenas à repetição da atividade em vez da procriação não é atraente nem para o capitalismo, nem para o patriarcado, e que um útero vazio, o seu uso indevido ou mesmo desuso, continua a ser uma aberração sociocultural. Essa desconfiança do ser reprodutivo substancializa a mulher grávida como a personificação de uma vontade natural, tanto para homens quanto para mulheres, dentro da economia capitalista; e, por isso, não surpreende que expressões como “artista do aborto” e “performance do aborto” tenham sido frequentemente usadas para referir Shvarts e o seu projeto (Szymanek *et al.*, 2018).

Finalmente, a abordagem sobre o reconhecimento de *Untitled [Senior Thesis]* não deve ser reduzida a uma leitura causa-efeito com foco somente na sua relação com domínios externos como a política ou a moralidade que possam ter influenciado a sua produção ou eficácia final. Como explica Rancière (2004), a verdadeira arte tem o poder de romper com as hierarquias existentes e desafiar as normas estabelecidas. Na sua plena autonomia, a arte pode criar uma rutura na ordem instituída e abrir oportunidades de emancipação e de libertação. Acresce que, quando se fala de performatividade, não é necessariamente da utilização da performance artística como meio de tornar uma crítica social pública e manifesta através do corpo. É compreender a performance como ação revolucionária de estar para ser e transformar, “pois na performance o que pode ser resgatado é a existência de ações físicas que com o corpo são capazes de transformar a realidade” (Sotto, 2020, p. 102).

Recorda a artista visual mexicana e ativista feminista Mónica Mayer (s.d.), conhecida essencialmente pelo seu trabalho conceptual e performativo que aborda o papel da mulher na sociedade: “o nosso trabalho como artistas é detetar como funciona o sistema e desarticular. Criar imagens que reflitam o que somos e delineiem o que queremos ser”. Assim, compreender os estigmas relacionados com o aborto e pensar nos contornos da atividade artística em termos do seu funcionamento relacional – crítico, ativo e de acordo com o seu contexto – e mobilizador de afetos (que afeta e é afetada, que transtorna e é transtornada, que transforma e é transformada), informará estratégias para o desafiar. Talvez por isso exista nos “atos” discursivos do imaginário social desta performance uma força que irrompe no espaço político heteronormativo de feminilidade que desafia as mulheres a imaginarem-se de outra forma.

Portanto, refletir sobre formas de representação artística feministas e contra-hegemónicas implica ampliar as instâncias de reconhecimento e legitimidade. Se o artístico é também a expressão do eu íntimo e uma das vias privilegiadas dessa realização, é crucial derrubar os cânones, quebrar os comportamentos patriarcais que caracterizam as relações, transgredir fronteiras e géneros, romper dependências, descolonizar o discurso, construir percursos alternativos de discussão e atuação. É um posicionamento que coloca o pensamento feminista no centro da atuação e que implica continuidade, resistência, diálogo e circulação dentro e fora dos circuitos convencionais.

CONCLUSÃO

Ao longo deste ensaio argumentei que *Untitled [Senior Thesis]* forja um manifesto radical contra o posicionamento simbólico patriarcal da mulher, do corpo feminino e da feminilidade heteronormativa, dentro dos quais a vida de uma mulher é inteligível na medida em que segue a narrativa pré-determinada sobre a função “natural” da reprodução. Ao fazer do seu corpo reprodutivo um local de produção cultural e criativa e uma via da sua arte, Shvarts levantou questões importantes sobre uma relação historicamente tensa e complexa entre sujeito-mulher e agente reprodutivo e sujeito-mulher e sujeito criativo, conseguindo corporificar, através da performance artística, o forte desejo

feminista de a mulher se tornar “a autora” em vez de um mero recurso de reprodução e salvaguarda da descendência e futuro do patriarcado. O aborto, elemento central da performance, representa a sua autonomia e libertação, pois ela é “a autora” tanto das inseminações quanto das interrupções das gravidezes. Por outras palavras, Shvarts sugere que o valor simbólico e ético do sujeito-mulher reside justamente na inversão da posição da mulher num contexto em que é a reprodução a servi-la a si (à sua arte e expressão política) em vez de ser a mulher quem serve a reprodução do outro.

O tom potencialmente fictício que caracteriza *Untitled [Senior Thesis]* sugere que a ficção foi o pano de fundo necessário para que a verdade se tornasse visível. Ao implantar a prática artística performativa como modo de contar uma história, Shvarts teceu a efemeridade de uma obra de arte a partir da qual (re)imaginou temporalidades, espaços e materialidades. Contar é distinto do ato de dizer e pode ser tão próximo da revelação como do engano. Contar um segredo ou uma mentira pode relacionar-se com a performatividade da ficção e é semelhante ao ato de narrar. Como as várias tradições da história oral das quais deriva, este contar está ideologicamente em desacordo com a estrutura narrativa colonial e patriarcal, na medida em que esta última é material, desigual e muitas vezes repressiva. O paradoxo de ser uma ficção material é que se é invisível como sujeito e hipervisível como objeto (Irigaray, 2003). Será que ser uma “ficção” é um dos requisitos do sistema de governação que procura, pela via da redução do sujeito à sua materialidade, o controlo deste?

Não existem novas formas de ser sem uma resistência firme à ordem social que perpetuamente exclui essa possibilidade. Primeiro, deve ter-se em conta a construção social, cultural e científica da diferença sexual, bem como as discriminações e opressões que daí surgem. Quer dizer, a reflexão dos fundamentos imaginativos e ideológicos que elaboraram a construção do ser feminino e do ser masculino na malha social é absolutamente essencial a fim de distinguir as modalidades na tessitura. As pessoas não são ficções. Os corpos são palpáveis, reais e tangíveis, existem e ocupam espaço. O corpo mantém-se presente para expressar insurgências, divergências, denúncias, questões e outros olhares sobre a realidade.

Finalmente, a visão tradicional e que localiza os dois elementos, arte e política, em espaços separados e diferenciados é superada quando se entendem como interligados e ao mesmo nível. Ao desestabilizar o espaço

e transgredir os limites cristalizados, comprova-se que existe um propósito para a arte: ajudar o sujeito-observador a tornar-se consciente de si e do seu próprio poder (Berger, 2001).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrahamson, Z., Kaplan, T. & Power, M. (2008, Abril 18). *Shvarts: Yale clash over project*. Yale News. <https://yaledailynews.com/blog/2008/04/18/shvarts-yale-clash-over-project/>
- Berger, J. (2001). Introduction. In G. Dyer (Ed.), *John Berger: Selected essays* (pp. 6–9). Vintage Books. <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/vainsencher17/files/2016/08/Berger-intro-full.pdf>
- Butler, J. (2002). *Bodies and power, revisited*. Radical Philosophy. <https://www.radicalphilosophy.com/article/bodies-and-power-revisited>
- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero* [Gender trouble: Feminism and the subversion of identity]. Orfeu Negro.
- Debuysere, S. (2017, setembro 20). *On the Borders of Fiction – A conversation with Jacques Rancière*. Sabzian. <https://www.sabzian.be/article/on-the-borders-of-fiction>
- Deutscher, P. (2017). *Foucault's Futures: A critique of reproductive reason*. Columbia University Press.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber* [The history of sexuality I: The will to knowledge]. Edições Graal. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940534/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf
- Grosz, E. (2000). *Corpos reconfigurados* [Reconfigured bodies]. *Cadernos Pagu*, 14, 45-86. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>
- Haraway, D. (n.d.). *O manifesto ciborgue: A ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX* [A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century]. https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf
- Hooks, B. (1989). Choosing the margin as a space of radical openness. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 15-23. <https://www.jstor.org/stable/44111660>
- Irigaray, L. (2003). Poder do discurso, subordinação do feminino [The power of discourse and the subordination of the feminine]. *Ex-aequo*, 8, 44-55. <https://exaequo.apem-estudos.org/files/2017-11/artigo-03-luce-irigaray.pdf>

- Mayer, M. (s/d). Predomina el síndrome de “juntas y agarraditas de la mano”. Las exposiciones de mujeres artistas: Del vigor de los 70’s y 80’s al vergonzoso retroceso de finales de milenio [The syndrome of “together and holding hands” predominates. Exhibitions of women artists: From the vigour of the 70’s and 80’s to the shameful setback at the end of the millennium]. *La Jornada*. <https://bit.ly/3Jlb7sr>
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Continuum. <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/10/rancic3a8re-jacques-politics-aesthetics-distribution-sensible-new-scan.pdf>
- Rich, A. (1986). Notes toward a Politics of Location. In *Blood, Bread and Poetry*. W.W. Norton.
- Russo, N. F. (2014). Abortion, unwanted childbearing, and mental health. *Salud Mental*, 37, 283–291. <https://www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2014/sam144b.pdf>
- Shvarts, A. (2008). *Shvarts explains her ‘repeated self-induced miscarriages’*. The Yale Daily News. <https://yaledailynews.com/blog/2008/04/18/shvarts-explains-her-repeated-self-induced-miscarriages/>
- Shvartz, A. (2017). *How does it feel to be a fiction?*. Recess Art. <https://www.recessart.org/wp-content/uploads/essay.html>
- Sotto, I. (2020). Protestas en el espacio público como performance [Protests in public space as performance]. In J. Campos (Ed.), *Valdivia presente* (pp. 102-105). Núcleo Milenio Arte Performatividad y Activismo NMAPA. <https://nmapa.cl/libros/valdivia-presente/>
- Szymanek, A., Fritchey, S. & Shvarts, A. (2018). *Aliza Shvarts: Off scene*. CT: Artspace.



Imagem 1 - © Aliza Shvartz



Imagem 2 - © Aliza Shvartz



Imagem 3 - © Aliza Shvartz

Data de submissão/ Submission date: 28/02/2023

Data de aprovação/ Approval date: 31/10/2023

Esta revista tem uma licença Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) / This journal is licensed under a Creative Commons – Attribution – Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0) license