

Reseña

Quim Pujol e Ixiar Rozas (eds.) (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo.*

Barcelona, Ediciones Polígrafa. 300 páginas.

Mariana del Mármol

UNLP-CONICET

marianadelmarmol@gmail.com

Mariana Sáez

UNLP-CONICET

marianasaezsaez@gmail.com

Ejercicios de ocupación es el quinto título de Cuerpo de Letra, colección de Ediciones Polígrafa dedicada a las artes escénicas, de la que también forma parte, entre otros, *Agotar la danza* de André Lepecki, una obra de extensa circulación en el ámbito de la danza contemporánea local. La publicación cuenta con el apoyo del Mercat de les Flors (teatro municipal de Barcelona, que funciona como centro de investigación, producción, creación y difusión y como referencia para las artes escénicas en general y en especial para la danza) y el Institut del Teatre (instituto público de formación superior en artes escénicas, junto con el Mercat de les Flors y el Teatro Libre conforma la Ciudad del Teatro de Barcelona).

El volumen cuenta con una introducción escrita por lxs editorxs y otros doce capítulos, dos de estos son conversaciones, los restantes diez, capítulos de autoría individual.

Según relatan Quim Pujol e Ixiar Rozas en la introducción, “este libro habla de encuentros vibrátiles” entre sus autorxs, pero también de muchos otros encuentros que ocupan y resuenan en sus cuerpos. La compilación surge en relación con dos “ecosistemas culturales y artísticos”: el ciclo *Secció irregular*

del Mercat de les Flors, co-comisariado entre 2011 y 2015 por Quim Pujol y del cual participaron varixs de lxs autorxs incluidxs en este libro (Ixiar Rozas, Bartomeu Ferrando, Itziar Okariz, Aimar Pérez Galí e Idoia Zabaleta); y el espacio de laboratorios, seminarios y residencias artísticas Azala, co-creado y co-dirigido por Idoia Zabaleta, del que también forma parte Ixiar Rozas y por el que también han pasado varixs de quienes escriben aquí (Isabel de Naverán, Paula Caspao, Bojana Kunst, Itziar Okariz y Pedro Romero).

Además de compartir estos espacios, lxs autorxs de los distintos capítulos que conforman este libro tienen otros elementos en común: son artistas-investigadorxs vinculadxs a las artes escénicas, con títulos universitarios (en su mayoría de posgrado-doctorado) y/o que trabajan en el ámbito académico y con apoyo de diversas instituciones como el MACBA, el Museo Reina Sofía, el Mercat de les Flors y el Institut del Teatre, entre otras.

Este perfil de lxs autorxs impacta en las formas y el contenido de los textos. Se trata de un libro escrito mayormente por artistas que tematizan y reflexionan sobre su propia práctica, y en el que predomina una mirada estética y filosófica sobre el trabajo artístico.

Propondremos aquí un recorrido posible de *Ejercicios de ocupación* centrándonos en dos de las problemáticas que se abren a partir de la lectura de este conjunto de ensayos. Por un lado, la caracterización del hacer artístico contemporáneo, que aparece presentado fundamentalmente como una forma de producción de conocimiento en la que cobran relevancia el trabajo afectivo y las prácticas teóricas y de escritura. Por otro, aunque en estrecha vinculación, la posición de este hacer en el marco del capitalismo tardío y las formas neoliberales de afectividad, subjetividad y trabajo.

Los capítulos iniciales, una entrevista a Brian Massumi realizada por Mary Zournazi y un artículo de Eve Kosofsky Sedgwick en el que retoma la obra de Silvan Tomkins cumplen el rol de presentar las coordenadas teóricas sobre el afecto en las que se basa la imagen sobre el quehacer artístico presentada en el libro y que atraviesa ambos conjuntos de problemáticas. Se trata de dos traducciones de textos anteriormente publicados en su lengua original y que Pujol y Rozas traen a esta compilación con el objetivo de contribuir a la puesta en circulación de cierta bibliografía que consideran importante para la conceptualización de las prácticas artísticas pero ha sido publicada en otros idiomas. Lxs editorxs refieren a estos textos como parte de un conjunto de ensayos que se han escrito sobre los afectos desde los años noventa, en el marco de un “giro afectivo” que surge como reacción a las limitaciones del

posestructuralismo y la deconstrucción y que por su particular interés en la materia y el cuerpo, han tenido y siguen teniendo una influencia notable en la teoría, la investigación en artes y la práctica artística en general y muy especialmente en aquellas artes que utilizan el cuerpo como medio.

En la entrevista que se publica en este volumen, Massumi retoma la noción de afecto de Spinoza, quien habla del cuerpo según su capacidad para afectar o ser afectado. Señala que no se trata de dos capacidades diferentes sino que siempre van unidas y que implican permanentes transiciones, pasajes de umbrales que modifican lo que los cuerpos son y lo que pueden hacer conforme avanzan.

Luego de desarrollar su teoría sobre el afecto en relación con nociones como las de esperanza, libertad e identidad que se ponen en discusión a partir de las preguntas de la entrevistadora, Massumi se refiere a la manipulación de los afectos que se da en el contexto del capitalismo tardío y su utilización para la obtención de plusvalía. Y señala que esta utilización es muy inquietante y confusa “porque parece haberse dado cierta convergencia entre las dinámicas del poder capitalista y las dinámicas de la resistencia” (Massumi y Zournazi, 2015: 35). Es decir, que el poder capitalista captura ciertas dinámicas de resistencia y las canaliza hacia la obtención de beneficios.

Este es un punto central para la comprensión de los vínculos entre afectos, vida y trabajo que propone el libro, ya que el trabajo, y especialmente el “trabajo inmaterial” cumple un rol central en estos mecanismos. En este tipo de tarea, la vida de lxs trabajadorxs se transforma en una “herramienta capitalista”: su vitalidad, sus capacidades afectivas, llegando al punto de no poder distinguir sus potenciales de vida de las fuerzas capitalistas de producción. Massumi llama a esto “subsunción de la vida bajo el capitalismo”.

Esta vinculación entre afectos, vida y trabajo, así como la confusa encrucijada entre el potencial de resistencia del entrelazamiento afectivo de ciertos modos de vida y trabajo y la captura de este potencial por parte del capitalismo es un tema central que aparecerá de un modo u otro en los diferentes capítulos del libro, y que tendrá un desarrollo especialmente detallado en el artículo de Bojana Kunst al que nos referiremos extensamente más adelante.

Otra de las claves para recorrer el libro que nos brinda el texto de Massumi es la referencia a un modo particular de pensamiento que aún se expresa mediante sensaciones corporales, que sigue profundamente ligado a las sensaciones que se despliegan a partir de la acción. El autor lo vincula a la

noción de “abducción” de C.S. Peirce y a la noción misma de afecto que define como un “pensar corporalmente (consciente pero vagamente, en el sentido de que aún no es un pensamiento). Es un movimiento del pensamiento o un movimiento pensante” (Massumi y Zournazi, 2015: 27 y 28). Tal como se evidencia en los restantes capítulos del libro, este modo de pensar es central para definir el trabajo de lxs artistas contemporáneos.

El ensayo de Sedgwick cuya traducción se incluye en el libro, sigue en esa misma línea, aportando elementos para caracterizar esta forma de pensamiento, y en particular, el hacer teórico y la escritura. En el texto introductorio, Pujol y Rozas señalan su interés en recuperar la propuesta de la autora feminista americana porque creen que tiene “gran potencial de desarrollo” y afirman que si las teorías sobre el afecto fueron criticadas por dar lugar a “políticas radicalmente desterritorializantes” -crítica que quizás podría caberle a la propuesta de Massumi-, Sedgwick abre el camino a una posible reterritorialización de la teoría afectiva que la dote de agencia política sin caer en las constricciones de la mentalidad dualista. Esta autora abona a un abordaje que se sitúa en un término medio o en el “pliegue” entre abordajes modernos y posmodernos que no quede encallado en la lógica de la dualidad pero que no se pierda tampoco en una infinita gama de matices.

A partir del análisis de la obra del psicólogo Silvan Tomkins, la propuesta de Sedgwick cuestiona la concepción posestructuralista de la teoría, a la que caracteriza por su distanciamiento de los argumentos de base biológica, por la preeminencia del habla como modelo de representación y la supervivencia de modelos explicativos basados en opuestos binarios. Para mostrar otra forma de producción teórica, Sedgwick incluye largas citas textuales de Tomkins que evidencian una escritura plagada de repeticiones, multiplicidad de voces, heterogeneidades y listas de posibilidades más que principios generales.

La preocupación por los procesos de construcción de conocimiento y producción teórica y por las prácticas de pensamiento y de escritura que aparece en los textos de Sedgwick y Massumi, es una constante que atraviesa tanto el contenido como las formas de los restantes ensayos que constituyen el libro.

El primero de este conjunto, correspondiente a una conferencia-acción llevada a cabo por Bartolomé Ferrando en el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) da cuenta con contundencia de la apuesta a otros modos posibles de escritura que podrá verse, de distinta manera, en los capítulos que le siguen. El texto no

contiene mayúsculas ni signos de puntuación y recurre a la repetición como procedimiento fundamental.

La propuesta de un modo alternativo de organizar la escritura, también puede observarse a primera vista en el ensayo que Quim Pujol que cierra el libro, construido a partir de fragmentos breves separados por tríadas de asteriscos que incluyen textos propios, anécdotas, fragmentos de películas, partes de libros, una entrada de Wikipedia, una canción de Chico Buarque y finaliza con un relato futurista sobre la vida en el tercer milenio. No hay introducción, conclusión ni articulación analítica de los textos.

Algo similar ocurre con el ensayo de Mireia Sallarès, que combina fragmentos de un diario personal, con la reescritura de ese diario en tercera persona, y la transcripción de un interrogatorio ficcional. Construye así un texto documental, imaginario, poético y contradictorio.

El uso de un estilo fragmentario, y de modos alternativos de introducir el diálogo con otros textos y otrxs autorxs también puede verse, aunque de manera distinta, en los ensayos de Ixiar Rozas y Paula Caspão. Aunque la fragmentariedad aparece de manera menos pronunciada, estos también se componen con piezas relativamente discontinuas y con una ilación que se da más en términos de resonancia que de articulación analítica. En los textos de estas dos autoras, puede verse también cierta particularidad en el tipo de subtítulos propuestos que, cargados de acciones y movimientos, recuerdan a las pautas de improvisación y composición usadas en las clases de danza.

Pero este interés en los modos de escritura no aparece sólo en la forma de los textos sino también su contenido. Tanto Rozas como Caspão (y también Ferrando) se preguntan por la manera en que el cuerpo (y la voz en el caso de Rozas) aparece en la escritura y por la forma en que el movimiento y los modos de estar con el cuerpo en el mundo influyen en el pensamiento. Estas mismas inquietudes aparecerán también en los ensayos de Aimar Pérez Galí e Isabel de Naverán y en la conversación entre Itziar Okariz e Idoia Zabaleta que forma parte de la compilación.

Todxs ellxs cuestionan la idea dualista de que el pensamiento y la escritura deben darse en un espacio y tiempo aislados del movimiento y de la actividad; que se necesita tiempo para pensar, y que hay solo una posición corporal para escribir. Apuestan a la construcción de epistemologías que se aparten del modelo representacional.

El recurso a modos más fragmentarios de escritura y a la tematización sobre el impacto de las situaciones topológicas y corporales en las que se piensa y se escribe da cuenta de otro interés: el de evidenciar los procesos y montajes que intervienen en la creación (y también en la distribución) de obra, de textos, de teoría en el campo del arte.

Esto nos lleva al principal modo en que este libro habla del trabajo artístico: poniendo en evidencia algunos de los mecanismos que lxs artistas utilizan para crear y tematizando muchas de sus tareas como artistas contemporáneos. Así, este conjunto de ensayos pone de manifiesto que el trabajo de lxs artistas escénicos no se limita a la "interpretación" o a la puesta en escena de sus cuerpos, sino que también incluye otra serie de tareas como leer, escribir, elaborar pensamiento, producir teoría, dialogar y compartir con otros, idear proyectos, generar las condiciones para realizarlos, gestionar, organizarse. Pero hacen esas cosas de un modo particular, desde el cuerpo y el movimiento y eso genera también otros resultados: otros pensamientos, otras escrituras, otros modos de afectividad y de vinculación.

“Soy un sujeto que genera discurso en su práctica, pero a diferencia de otros, a mí me suda el discurso” afirma Aimar Pérez Galí en un texto-conferencia-performance (2013:14) que puede ser pensado como precuela del que se incluye en esta compilación. Y continúa:

“Hace falta no ser teórico para poder hablar de estas cosas. Porque es desde la condición misma de practicar la danza desde donde hago este acto de escritura, reflexión y enunciación”. (Idem: 15).

Desde ese lugar de enunciación en tanto artistas escénicos y performáticos, el ensayo de Itziar Okariz e Idoia Zabaleta, presenta una conversación entre ambos que da cuenta de esta forma de concebir y practicar el trabajo artístico. Comparten algunos de sus procedimientos de trabajo y reflexionan sobre el rol de los afectos en ellos. Zabaleta afirma que el afecto es el motor de su trabajo, y Okariz que los afectos son los que producen el trabajo y también la incorporación del trabajo de otros. En relación con esto último es en esta conversación en donde surge la frase “ejercicios de ocupación” que da título a la compilación y que refiere al entendimiento afectivo de las formas de vinculación con lxs otros, a este “ir y venir, este extenderse y penetrar de los otros en nosotros y de nosotros en los demás” (Pujol y Rozas, 2015: 13).

En esta misma línea podemos situar el concepto de “comunidad sudorosa” planteado por Pérez Galí en el ensayo con el cual contribuye a esta compilación, en referencia a la red de agentes que producen el afecto para que

un cuerpo baile y transpire. Una red de agentes en la que Pérez Galí incluye los vínculos afectivos que se van hilando en la práctica, con aquellxs *cualsea* con los que el artista “se va cruzando, leyendo, viendo, apropiando, encarnando, trabajando, observando, analizando, aplaudiendo y aprendiendo” (Pérez Galí, 2015: 220).

Ahora bien, de acuerdo con la propuesta analítica que presenta el libro, hablar de afectos implica hablar de la organización de la vida y de cómo esta se funde o confunde con el trabajo. Esta idea, cuya aparición en el texto de Massumi ya hemos señalado, se hace presente en buena parte de los ensayos que conforman esta compilación.

Caspão señala que el trabajo no se restringe a lo que hace para “ganarse la vida” sino que configura toda su experiencia. Y para dar cuenta de ello, refiere a los conceptos de “ecosistema” y de “forma de vida” que produce y son producidos por el hacer artístico. En esta misma línea, de Naverán llama la atención sobre el hecho de que cada vez más, entre artistas e intelectuales, la pregunta por el modo de vida se constituye como pregunta por las formas de trabajo. Por su parte, Pedro Romero, señala la estrecha imbricación entre arte, amor y economía, proponiendo un análisis arqueológico del baile y el cante flamencos.

Sin embargo, es en la contribución de Bojana Kunst, donde se aborda con mayor profundidad esta relación entre trabajo artístico y vida en el marco del capitalismo tardío.

Kunst inicia su ensayo con un texto que el filósofo belga Dieter Lesage escribió sobre la artista Ina Wudtke. El texto, llamado “El artista como trabajador” describe de manera minuciosa todo lo que su protagonista hace cuando trabaja: una multiplicidad de actividades que se mueven entre la organización, la producción, la difusión, el trabajo en red, la presentación de la obra y la de la propia artista, con un ritmo rápido y repetitivo.

Al retomar este texto, Kunst pretende poner en escena los cambios que han tenido lugar en el trabajo de lxs artistas contemporáneos en las últimas décadas y que lxs convierte en el prototipo del trabajador flexible y precario que requiere el capitalismo neoliberal. Retoma la tesis de Paolo Virno según la cual, en una sociedad posfordista la actividad basada en la comunicación y no dirigida a un producto final se convierte en el ideal del trabajo asalariado y señala la alta cualificación de lxs artistas contemporáneos en las habilidades de

flexibilidad, movilidad, performatividad, simultaneidad e impermanencia requeridas por este tipo de trabajo.

Retoma también, la propuesta de Boltanski y Chiapello sobre las semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo tardío. Según estos autorxs, la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo libre y tiempo privado son características del trabajo creativo contemporáneo que están en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo, de modo que muchas de las características actuales de los procesos de creación artística, tales como la apertura, la comunicación, la creciente proximidad entre arte y vida, la producción de subjetividad y el exceso de sociabilidad, pueden encontrarse también en los nuevos procesos de trabajo surgidos con el posfordismo.

Kunst plantea así, que la desaparición de las fronteras entre arte y vida que muchxs artistas del siglo XX situaron en el centro de sus tendencias emancipatorias, se encuentran hoy en día en el centro de la producción capitalista de valor. De tal modo que todo aquello que en principio es visto como liberador, resulta tener un efecto devastador sobre la vida de lxs sujetos, una vida marcada por una incesante actividad que lxs lleva “de un trabajo a otro, de un compromiso político y laboral a otro” de modo tal que su vida laboral desborda todas las otras dimensiones de su existencia y la búsqueda libertad se transforma en “dependencia cotidiana a un sinfín de tareas y proyectos” (Kunst, 2015: 163). Esta caracterización coincide con la presentada por de Naverán al referirse a (y sospechar de) la “falta de tiempo” que identifica en su entorno:

“La mayoría de mis amigas y colegas, todas trabajadoras autónomas, artistas, comisarías independientes, intelectuales, se quejan de esta falta y desean que llegue el momento en que puedan parar a tiempo su acelerada vida profesional, esa que en su día eligieron de forma consciente para no caer en las trampas del trabajo y la vida organizada por otros.” (de Naverán, 2015: 173)

De acuerdo con Kunst, todo esto genera un “omnipresente sentimiento de precariedad” que resulta constitutivo del entorno afectivo en el que habitan los artistas, un sentimiento basado en “una frustración y un libre disfrute simultáneos” (Kunst, 2015: 158) y en relación al cual, se desarrolla “una nueva ecología del don y la amistad” para poder subsistir en la precariedad y en la inestabilidad que caracterizan sus vidas.

Y no solo sus vidas. Tal como puede verse en los restantes ensayos de este libro, las decisiones artísticas, los métodos y rasgos estéticos del trabajo

artístico están estrechamente conectados con sus condiciones de producción; la manera en que trabajamos está profundamente inscrita en la forma de nuestra obra artística.

Profundizando aún más en esta inscripción, Kunst señala que hay una interesante conexión económica entre trabajo no artístico y obra artística, lo cual exige que la obra artística se analice junto a su producción: de hecho, para ella esta es la única manera en que puede llevarse a cabo un análisis estético del trabajo artístico. La mayoría de los ensayos de este volumen refieren a sus condiciones de producción, y muestran que las producciones cognitivas, de aparente inmaterialidad, se anclan en procesos materiales y encarnados, no obstante esta dimensión económica no es abordada en profundidad (es apenas mencionada en el ensayo de Romero y muy brevemente en el de Sallarés).

Ahora bien, siguiendo con Kunst, la forma en que trabajan lxs artistas no sólo es condicionada por la economía y el mercado, sino que se sitúa en un campo de actividad más amplio en el marco del cual el trabajo estético produce una reconfiguración y transformación de percepciones, e instaura formas de articular lo común. La “comunidad sudorosa” de la que nos habla Pérez Galí da cuenta de ello.

En este punto, Kunst comienza a indagar cuáles son las posibles vías para recuperar la potencia política del trabajo artístico y señala la necesidad de establecer una alianza emancipatoria entre el trabajo y la vida a través de la constante politización de esta diferencia entre estos dos ámbitos. Una alianza que ponga de manifiesto las paradojas de la autonomía contemporánea y el carácter ilusorio de la posibilidad de elegir y organizar la propia vida.

Plantea que aún cuando la subjetividad artística es la representación más eficiente del borramiento de la diferencia entre vida y trabajo, es necesario recordar que no es verdad que esa diferencia no exista. Resulta entonces de extrema importancia hacer visible la explotación al interior mismo de los métodos de producción artísticos: trabajar de tal manera que las condiciones de producción se hagan visibles.

La visibilidad se vuelve así, el *locus* de una paradoja. Por un lado, y tal como argumenta la autora desde el inicio de su ensayo, la visibilidad es un requisito central del trabajo posfordista contemporáneo que es en su mayoría comunicativo y lingüístico y lxs artistas se han vuelto unxs virtuosxs a la hora de visibilizar su trabajo.

Pero si la visibilidad es posible debido a la precariedad y la flexibilidad, debido a la fetichización de la experiencia social y comunicativa que el trabajo artístico posibilita, entonces recuperar el aspecto material del trabajo, la base sensorial y material de su actividad resulta una acción indispensable de cara a la recuperación de su politicidad.

Creemos que esta es la apuesta y la paradoja que está detrás de este libro. Por un lado, el libro mismo es un ejemplo del requisito de visibilidad del trabajo artístico y su ligazón con las formas neoliberales de “economía del conocimiento” de las que nos habla Caspão. Pero al mismo tiempo, se dedica a visibilizar qué es lo que hacen lxs artistas cuando trabajan, los procesos y montajes que intervienen en la creación de obras, de textos, de pensamiento y el carácter corporal, encarnado y localizado (topológico, al decir de Rozas) de estos procesos.

Esgrime una denuncia sobre el modo en que la ligazón afectiva entre trabajo y vida se vuelve funcional a los mecanismos del capitalismo neoliberal, pero existe una importante diferencia en los distintos ensayos en el tono, la explicitación y la radicalidad de la crítica y la denuncia. Como si la inquietante convergencia entre las dinámicas del poder capitalista y las dinámicas de la resistencia de las que nos habla Massumi tomara cuerpo en el libro mismo.

Resulta también, parte de esta misma paradoja que lxs artistas que accedan a visibilizar sus modos de trabajo, sus formas particulares de pensamiento y escritura, sean lxs que ocupan posiciones más privilegiadas dentro del campo artístico y del conjunto de instituciones que vehiculizan los procesos de formación, entrenamiento y producción que lxs coloca en el centro de las exigencias de la “economía del conocimiento”.

Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué ocurre con el trabajo de lxs artistas que ocupan lugares más periféricos en el campo artístico o habitan territorios alejados de las grandes capitales? ¿Qué posibilidades tienen de visibilizar su tarea y si lo hicieran, qué (otras) condiciones de producción se harían visibles? ¿Sería también una mirada estética de su trabajo la que predominaría? Y en cualquier caso ¿de qué modo contribuye una mirada estética del trabajo artístico a construir estrategias que aborden el tipo de problemas estructurales y materiales con los que convive una gran cantidad de artistas?

Más allá de estas inquietudes, creemos que el libro es un valioso aporte para la comprensión de una problemática compleja y multifacética como la del

trabajo artístico. Incluso cuando la mirada que presenta surge de un ecosistema geográfica, económica e institucionalmente distante, resuena en muchos puntos con las que circulan entre los grupos de artistas que nos son más cercanos. Fundamentalmente, las referencias teóricas y poéticas sobre las que se construye (sobre todo el vocabulario y el andamiaje conceptual vinculado al afecto) y la predisposición hacia una lectura estética y a la persistencia de ciertos grados de romantización de la propia tarea, aún cuando en otros planos se pretende ejercer una crítica.

Consideramos que para lograr efectos sobre la realidad, el desarrollo tanto de aportes teórico críticos como de políticas culturales que busquen promover mejores condiciones laborales para lxs artistas escénicxs no puede estar escindido de la mirada que este colectivo tiene sobre sí mismo, sobre sus prácticas, sus formas de vida y de trabajo y las condiciones en que estas se desarrollan. Y para ello *Ejercicios de ocupación* resulta un valioso aporte.

Bibliografía

- de Naverán, I. (2015) No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar. En Pujol, Q. y Rozas, I. (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa, 173-216.
- Kunst, B. (2015b). Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. En Pujol, Q. y Rozas, I. (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa, 151-172.
- Massumi, B. y Zournazi, M. (2015) Navegar movimientos. En Pujol, Q. y Rozas, I. (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa, 21-55.
- Pérez Galí, A. (2015) La comunidad sudorosa. En Pujol, Q. y Rozas, I. (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa, 217-236.
- Pérez Galí, A. (2013) *Sudando el discurso*. Barcelona: La poderosa, Mi otro trabajo.
- Rozas, I. y Pujol, Q. (Eds.). (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa