



Dionisio Cañas, Patricia Gadea y Juan Ugalde con el pequeño Dionisio Ugalde Gadea, en Tomelloso 1989

# ESTRUJENBANK: DE LO SUBLIME A LO SINIESTRO

Una entrevista a Dionisio Cañas y Juan Ugalde,  
por Antonio Zúñiga

**ESTRUJENBANK: FROM THE SUBLIME TO THE SINISTER. AN INTERVIEW WITH DIONISIO CAÑAS AND JUAN UGALDE**

**ABSTRACT:** Estrujenbank was formed in 1987 and made its last appearance in Madrid in 2003 during the presentation of the re-edition of the collection of articles *Los tigres se perfuman con dinamita*. For this issue of *SOBRE* we have interviewed Dionisio Cañas and Juan Ugalde through an exchange of multiple emails. Juan now lives in Berlin, while Dionisio has moved from New York to Tomelloso, a rural town in La Mancha.

**KEYWORDS:** collective art, publishing, cultural politics, public space

**RESUMEN:** Estrujenbank se formó en 1987 e hizo su última aparición en Madrid el año 2003 en la presentación de la reedición del libro de artículos *Los tigres se perfuman con dinamita*.

En esta edición de *Sobre* entrevistamos a Dionisio Cañas y a Juan Ugalde mediante un intercambio de múltiples correos electrónicos. Juan vive en Berlín y Dionisio dejó Nueva York y ahora vive en Tomelloso, un pueblo rural de La Mancha.

**PALABRAS CLAVE:** Colectivos artísticos, edición, política cultural, espacio público



[Antonio Zúñiga:] La presencia de la clase trabajadora española –en las fiestas, en los bares, en el campo...– me parece uno de los aspectos más destacables en vuestros trabajos como Estrujenbank. En la película de Spike Lee, *Haz lo que debas*, de 1989, el motivo del malestar que desata el conflicto es que los clientes negros –y mayoritarios– de una pizzería no se sienten representados en los retratos de actores y cantantes italoamericanos que decoran las paredes.

La clase trabajadora ha estado excluida o bien idealizada en la mayoría de los casos; en general, muy escasamente representada en el arte contemporáneo. En cambio, en vuestro trabajo textual y fotográfico está muy presente y, entre otras cosas, me parece muy cariñosamente cercana a la de Boris Mikhailov. ¿Es un interés personal lo que os mueve a dar protagonismo a la clase trabajadora?

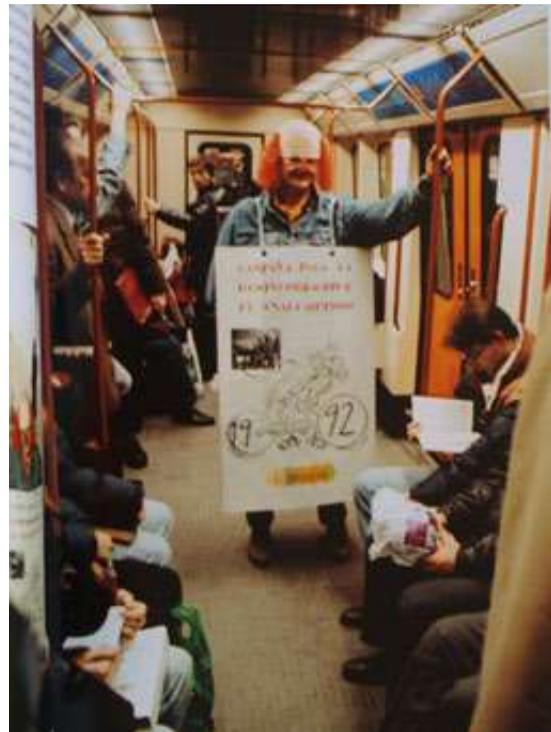
[Dionisio Cañas] Cuando conocí a Patricia Gadea y Juan Ugalde en Nueva York, en el año 1986, yo ya andaba liado con un vagabundo (homeless), Freddy y mis relaciones con el mundo del hampa y de los trabajadores neoyorquinos eran muy intensas. El primer encuentro fue solo con Patricia para entregarle una manta eléctrica que les enviaban los tíos de Juan, a quienes yo visité en Austin, Texas. Quedamos en el bar Mc Carthy's, en la esquina de la calle 14 y la séptima avenida de Manhattan. Yo estaba esperándola en aquel bar irlandés destartalado, mal iluminado y con olor a sudor, vómito, cerveza y humo. Allí, por la tarde, antes de que llegaran los obreros y los oficinistas, en aquel nido de ratas frecuentado por vagabundos y delincuentes de todo tipo, apareció Patricia.

Aquel bar se convertiría en nuestro cuartel general durante los años de Estrujenbank en Nueva York; además de otro bar de negros, El Four Roses, que había junto al estudio de Juan y Patricia, en la calle Canal de Manhattan. Luego, ya en Madrid, el estudio de Juan y Patricia (y galería de Estrujenbank) estaba situado en la Plaza de Legazpi, donde los bares y restaurantes los frecuentaban camioneros y trabajadores. Por lo tanto, caía por su propio peso que aquellos ambientes se introdujeran en las obras que después se realizaron para Estrujenbak, no como una voluntad programática, sino como algo natural, una vivencia.

Por otro lado, yo siempre que volvía a España durante el verano me instalaba en mi pueblo natal, Tomelloso, Ciudad Real. Tomelloso es básicamente un pueblo agrícola y mi relación con los agricultores era muy intensa y constante; todos mis amigos eran de la clase obrera. Como Juan y Patricia venían con frecuencia a Tomelloso y tanto ellos como yo no parábamos de hacer fotos y vídeos de nuestro entorno, estas fotos y estos vídeos se fueron incorporando a las obras de Estrujenbank porque eran los ambientes en los que nos movíamos. Sí es cierto que tanto ellos como yo estábamos cansados del cosmopolitismo pedante que había en las obras de los artistas españoles de aquella época. Por esta razón nos parecía que era bueno reflejar el localismo, tanto urbano como rural, en el que nos movíamos. O sea, que la presencia de la clase trabajadora en las obras de Estrujenbank fue primero, como digo, algo natural, pero sí es cierto que posteriormente se hizo más intencional, más sistemática.

[Juan Ugalde] Funcionábamos más desde la intuición que desde una teoría preestablecida y cada uno tenía sus matices de cada asunto, que habitualmente discutíamos en los bares de Legazpi. Coincidíamos en que nos interesaba prioritariamente que el arte estuviera conectado con la sociedad y el momento en el que estábamos. La sociedad compuesta por los ciudadanos, (ya fueran de la clase trabajadora o de otra). En España, especialmente en esos momentos, solo interesaba desde las políticas estatales mirar hacia fuera. El planteamiento cultural y artístico no era precisamente apoyar una cultura o un arte propio, sino más bien se trataba de imitar todo aquello que viniera del norte de Europa o de los Estados Unidos.





Izquierda, Cubierta del catálogo de Estrujenbank para la exposición en la Fundación Caixa de Pensions, Valencia 1991.

Derecha, Patricia Gadea en el metro de Madrid interviniendo en la Campaña para la desinformación y el analfabetismo, 1991

En este sentido, hicimos nuestra una frase del libro *La estética de la desaparición*: «mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oíría, estar atentos a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario, negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros».

Y, sí, nos echamos a la calle a hacer fotos y tomar apuntes de todo aquello que no le interesaba a la «cultura dominante» Los bares de currantes, lo rural, la periferia de las ciudades, los mendigos, los analfabetos... que por otra parte era la realidad y la sociedad que teníamos ante nuestras narices en el estudio de Legazpi y con Dionisio en Tomelloso.

Y que contrastaba muy bien con aquella fiebre del oro del diseño, el lujo, el pádel, la nueva cocina, la vanguardia internacional...

Fue divertido que, cuando fuimos al País Vasco, estuvimos buscando deporte rural y no encontrábamos ninguna referencia en los puntos de información turística o en la prensa porque lo único que se anunciaba y publicitaba era el golf, el tenis, la hípica, etc.; al final, después de mucho buscar y preguntando aquí y allí, aparecieron como con un aura de misterio, en las zonas más rurales, sitios de segalaris, arrastre de piedra y aizkolaris donde pudimos ir a sacar fotos para incluir en los cuadros.

**[AZ]** En el tiempo que pasasteis en NY coincidisteis con Miguel Moreno, profesor de literatura española en la universidad y uno de los creadores de Agustín Parejo School. Este colectivo, el Agustín Parejo School, fue un grupo activista de referencia en España y contemporáneo de Estrujenbank, pero su trabajo no mostraba interés en la representación directa de la imagen proletaria y, en cambio, tenía un carácter más literario. ¿Cómo consideráis el trabajo de Agustín Parejo School en relación al de Estrujenbank?



Dionisio y Patricia con un amigo en la entrada de su estudio en NY, 1988

[JU] Personalmente no recuerdo haber coincidido con él en Nueva York. Sí conocíamos a Rogelio López Cuenca antes de ir a NY, y luego colaboramos mucho en las actividades de Estrujenbank con el grupo Preiswert, compuesto por Esteban Pujals y Juan Pablo Wert, que era una filial Madrileña de Agustín Parejo School. Así como también colaboramos con el propio Parejo School, que participó en la expo «PSOE» que organizó el grupo Empresa en nuestra sala de exposiciones y en «Cambio de Sentido», en el pueblo de Cinco Casas.

A mí sus trabajos siempre me gustaron mucho y me parecen muy contundentes, pero me cuesta hacer comparaciones teóricas sobre el trabajo de unos y de otros.

[DC] Juan y Patricia eran los que en verdad estaban en contacto con los artistas de Parejo School y conocían su trabajo; yo era como un «paracaidista» que aterrizó en el arte español gracias a ellos porque mi campo de conocimientos era más bien la poesía y el arte que se estuvo haciendo en Nueva York en las tres últimas décadas del siglo XX. A Miguel Moreno lo conocí a través de Antoni Muntadas, a quien veía frecuentemente. Posteriormente Rogelio López Cuenca apareció por Nueva York; con él yo hablaba mucho más porque estaba interesado en la poesía experimental. Poco a poco se fue estableciendo una relación más continua con Parejo School, que culminaría en la exposición «Cambio de Sentido» [1991], organizada por Estrujenbank, en la que ellos participaron con unas grandes banderolas en las que había símbolos políticos como los del Partido Comunista.

Tengo la impresión de que Agustín Parejo School –como el otro grupo de la época, Preiswert–estaban políticamente más radicalizados, exclusivamente a la izquierda (teórica y prácticamente). Sus obras partían de una base teórica muy sólida, tanto desde el punto de vista estético como intelectual, y lo hacían visible –ese intelectualismo de izquierdas– en sus trabajos; digamos que eran más conceptuales que nosotros, que buscábamos la inmediatez del mensaje a través del arte. En ese sentido, a mí me parece que éramos totalmente diferentes como grupo (aunque todos eran amigos nuestros): por muchos libros que leyéramos, por muchas revistas de arte y catálogos que devoráramos, en las obras, las acciones y las performances había un aire fresco de improvisación lúdica, aunque, por supuesto, con una intencionalidad a veces de parodia, otras, de crítica, tanto del arte «oficial» como de la política cultural y práctica. Es decir, Agustín Parejo School partía de una base teórica y nosotros siempre partíamos de la vida cotidiana y del arte vivido como parte de nuestra experiencia vital, una experiencia que, por supuesto, incluía una reflexión sobre la situación del arte y de la sociedad. Pero no es igual reflexionar a partir de la vida propia que reflexionar a partir de la lectura de un libro.

**[AZ] Estrujenbank incorpora la reflexión escrita en forma de artículos como complemento a sus trabajos gráficos. Esta se concreta en unas cuantas publicaciones: *Portraits Landscapes and other things*, en 1987, con una tirada de 600 ejemplares; *Estrujenbanks News*, revista bimensual, en 1988, y *Estrujenbank News 1*, en 1989. Otros colectivos, en cambio, no se plantearon esta otra dimensión editorial. ¿Cómo surge la idea de convertirlos en editores y editar artículos en publicaciones periódicas o recogerlas en un libro?**

[DC] Eso fue una idea de Juan y de Patricia, y yo estaba encantado porque me permitía escribir, que era mi profesión principal. Como casi todo lo que hacíamos, no fue una idea estratégica premeditada, pero luego nos dimos cuenta de que era importante que algunas de nuestras propuestas estéticas, y las conversaciones informales que teníamos constantemente, pudieran plasmarse por escrito para que otros artistas las leyeran. No se trataba de hacer dinero con el negocio de las publicaciones; en realidad Juan y Patricia más bien perdían parte del escaso dinero que manejaban. Por un lado, con la publicación de la revista se alcanzaba un público de jóvenes artistas y de colectivos de la época; por otro lado, la publicación de *Los tigres se perfuman con dinamita* permitió que nuestras ideas estéticas, políticas y sociales alcanzaran un público que habitualmente no leía libros sobre arte o de artistas.

[JU] Supongo que teníamos un poco el espíritu punk del «házte lo tu mismo». Ya antes habíamos hecho algunas publicaciones en fotocopias. Por otra parte, no entendíamos el grupo como artistas que hacen obra sin más, sino que lo que nos interesaba era generar un ambiente alrededor, para lo cual usamos distintos frentes, como abrir la sala de exposiciones dentro de nuestro taller, editar la revista *Estrujenbank News* o meternos en el mundo de la *performance* o del vídeo más o menos documental en «¡Love analfabetismo!». También hay que tener en cuenta que por aquella época escribíamos mucho y nos mandábamos bastantes cartas (aun no había correo electrónico). También contribuyó a nuestra actividad editora que unos amigos de Mariano Lozano tuvieran una imprenta y nos ayudaran mucho con los fotolitos en los dos números de la revista que editábamos.

El Libro *Los tigres se perfuman con dinamita* surgió, en su primera edición, por encargo de un editor joven que empezaba y que creo que al final se dedicó a la medicina.

*Portraits Landscapes and other things* fue una publicación que elaboramos Patricia y yo en el 87, un año antes de empezar con Estrujenbank como tal

[aunque el nombre ya lo teníamos en la cabeza]. La presentamos en Nueva York, en nuestro estudio, con la colaboración de «Vinos de España», que nos dieron un montón de botellas. Llevábamos casi un año viviendo allí e intentábamos enseñar nuestro trabajo y encontrar galería. La imprimimos en una vieja imprenta muy barata de unos sicilianos ya mayores en el East Village y, como dirección de Estrujenbank pusimos la dirección de un amigo en Madrid, porque no sabíamos cuanto tiempo nos quedaríamos allí.

No recuerdo muy bien como la distribuimos, pero creo que la mandamos a Printed Matter, la repartimos entre conocidos en Madrid y Nueva York... y poco más...

[DC] La iniciativa en estos asuntos de la autopublicación era siempre de Juan y Patricia; yo sencillamente colaboraba. Por otro lado, en Nueva York yo estaba muy ligado a los poetas latinos que escribían en español y en inglés, y en esos ambientes era muy común que estos grupos hicieran sus propias ediciones de libros y revistas, en las cuales yo también colaboraba; o sea, que no era nada raro para mí participar en este tipo de ediciones.

Personalmente, mi única iniciativa fracasada como editor fue el intento de crear una revista hecha de fotocopias de Estrujenbank News New York, una vez que Patricia y Juan se fueron de Nueva York. Pero se quedó en eso, en un proyecto y muchas fotocopias de publicidad de supermercados, de menús de restaurantes, de soportes del consumo intervenidas. Nunca llegué a hacer ningún número de esta revista y las pruebas que hice ahora están en mi archivo de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, como todo los materiales relacionados con Estrujenbank, incluyendo, sobre todo, la larga correspondencia con Juan. Sus cartas son, a mi entender, uno de los mejores documentos que he podido leer sobre la situación de la época en general y su relación con el arte, además de una visión personal de la sociedad de aquellos años en España.

**[AZ] «Lo que se resiste –cito a Adorno– puede sobrevivir en la medida en que se integra.» En este sentido, la galería Estrujenbank no resistió, no se integró al tejido del mercado cultural de Madrid... ¿Que hubiera necesitado la galería para vivir más tiempo? ¿Cómo fue la relación con el mercado de galerías de la ciudad?**

[DC] Creo que la idea general de la galería no era incorporarse al tejido del mercado, sino más bien darle la oportunidad a grupos y personas para que desarrollaran proyectos que difícilmente podían tener acogida en las galerías comerciales. No sé muy bien cuál fue la relación con el mercado de las galerías de la ciudad. Juan puede responder mejor que yo a esta pregunta. En todo caso, sí recuerdo ver a algunos dueños y dueñas de galerías comerciales en las inauguraciones o que venían a ver las exposiciones, supongo que por curiosidad de ver que se estaba haciendo en otras galerías.

[JU] Habría que matizar, por un lado, que Patricia y yo llevábamos 10 años participando en todo tipo de cosas en la calle y organizando exposiciones en sitios no convencionales como en el Mercado de San Lorenzo del Escorial (dos años consecutivos), en un *hall* de la Facultad de Bellas Artes, en un pasaje subterráneo entre Lagasca y el Retiro de Madrid y en Nueva York, pegando dibujos en la calle o organizando periódicamente exposiciones en nuestro estudio. Nuestra idea no era hacer una galería; de hecho la denominamos Sala de Exposiciones jugando con el simulacro de lo institucional y con el simulacro estrujenbankiano.

Sabíamos muy bien lo que es una galería y trabajábamos con ellas. Por tanto, no había ningún intento de hacer nada parecido, ni ninguna forma de competencia. Queríamos hacer exposiciones con otros criterios y en otro terreno de



Sin título, 1990.  
Técnica mixta sobre tela,  
89 x 116 cm

juego; y sobre todo juntar y debatir ideas con las nuestras, especialmente en lo referente al arte colectivo y a un criterio político del arte. Todo ello dentro de lo experimental y sin ninguna idea de permanencia.

**[AZ]** Los textos sobreviven o se domestican en formatos editoriales de presencia intermitente en librerías y exposiciones, como ahora en la exposición del MACBA «Gelatina Dura». La idea misma de Estrujenbank forma parte de una serie de colectivos de artistas que ahora parecen impensables o fuera de lugar a pesar de la situación social tan alarmante que vivimos. ¿Hay una estetización política del arte crítico que desactiva su potencialidad? ¿Textos radicales como «Desinfórmate» o el «Retorno de lo rural» ahora no serían posibles por su franqueza?

[JU] En arte siempre está el factor sorpresa y el hacer cosas desde nuevos puntos de vista. Cuando esas cosas se «normalizan» y pierden su impacto –especialmente por la abundancia y el exceso– pueden llegar a resultar aburridas. Por otra parte, el mundo del arte está –especialmente ahora con la globalización– cada vez más centralizado y manejado desde las élites del mercado, los museos y las instituciones académicas, que escenifican el arte crítico desde conceptos principalmente estéticos.

[DC] El poder del trabajo colectivo sigue vigente, pero quizás esté ocurriendo fuera de España, en Latinoamérica, por ejemplo. Hace poco intervine en unos en-

cuentros sobre el «por-venir» del arte, «La situación 2016», organizados por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Allí pude escuchar a representantes de grupos de artistas muy interesantes, como los de Internacional Errorista (Argentina) o Mujeres creando (Bolivia). En España también se unen artistas, principalmente fotoperiodistas y videocreadores, en circunstancias como ante la llegada de refugiados a Europa en los últimos dos años.

Quizás en España estamos en una etapa diferente, puesto que a nivel individual sigue habiendo artistas muy comprometidos con la realidad social como Rogelio López Cuenca, Francesc Torres (los textos que publica en su muro de Facebook son tan *fuertes* como pudieron serlo los nuestros), Antoni Muntadas, entre otros. Hay jóvenes, como María Cañas, que hacen obras muy potentes de crítica social desde un punto de vista irónico que, en parte, son herederas del espíritu de Estrujenbank.

**[AZ] Dionisio, el trabajo de las fotocopias al que haces referencia, ¿es *Economía*, el que publicamos ahora en *Sobre*?**

[DC] No, las fotocopias a las que hago alusión no tienen nada que ver con *Economía*. Este fue un trabajo individual mío, aunque debo decir que se puede incluir en mi «impulso Estrujenbank», como parte de él; y lo mismo se puede decir de un proyecto posterior, El Gran Poema de Nadie (2002-2016). En este sentido, tanto Patricia como yo hemos reconocido en varias ocasiones que, a pesar de que Estrujenbank dejara de existir, buena parte de nuestra obra la seguimos haciendo pensando en el grupo.

**[AZ] La recopilación de vuestro trabajo editada por El Garaje Ediciones lleva por título *Tot Estrujenbank*. ¿Está todo Estrujenbank realmente o falta algo por explicar en la publicación? Por otra parte el Tot catalán del título es interesante. ¿Por qué, en catalán?**

[DC] Juan y Mariano negociaron todo el asunto de la publicación de *Tot Estrujenbank*. La verdad es que no sé por qué se decidió poner el título en catalán, pero quizás Juan lo sepa porque, como te digo, fueron ellos dos quienes se encargaron de esta publicación. Yo me limité a aportar textos, documentación, fotografías, etc.

[JU] Sí, la duda estaba en poner el título en catalán o en euskera; finalmente nos decidimos por el catalán porque ninguno teníamos relación directa con Cataluña y para un banco como el nuestro siempre está bien abrir nuevos mercados. En *Tot Estrujenbank* intentamos reunir la documentación sobre el grupo; evidentemente, estaría bien una expo en la que se pudieran ver cuadros, instalaciones y vídeos.