

You were talking about your childhood. You grew up in San Francisco.

I was born in San Francisco. My father finished medical school when I turned eight, and we moved to Novato, in Marin County, north of San Francisco. That's where he set up his psychiatry practice. My parents split up when I was 12, and I lived in the same house with my Mom until I left to go to college.

Was there somebody in your family who was involved with art, or was it something you had to decide for yourself?

My mother is a Sunday painter. I never even considered doing art all the way through high school because I couldn't draw representationally or do cartoons very well. My father was happy to have me interested in science and math. He felt it was a good foundation to fall back on. One of my brothers is a lawyer; the other is an emergency room doctor.

When did you feel you wanted to be involved in music or art, and which came first?

Oh, music certainly! Mom took piano lessons as a child, so we had a piano in the house and I fiddled around with it. Then when I was nine I began trumpet lessons. I liked music; I liked playing it and I liked listening to it. I remember the first record I really wanted was a Snoopy and the Red Baron record (by The Royal Guardsmen) because I liked Snoopy. I heard it at a friend's house when I was five. I remember my parents playing the Beatles and the Rolling Stones at home. Instead of going out and playing, I would stay in and listen to records. We had a portable record player. My Mom would let me play that in my room.

And how did you decide to start playing the trumpet when you were nine?

In public school, music lessons were electives you could take. I don't know how I ended up with a trumpet other than it was a very "boy" thing to play.

And the next step was to play music as a deejay. Did you start playing in high school, for friends, or was it just for yourself?

Before I started buying records, I would sit around with a cassette player at home listening to the radio. When a song I liked came up I would hit "record," and go back and edit it later. I think I got a turntable—my own stereo system—when I turned 14.

Around that same time I got a bass guitar. I was still playing in school bands in junior high school. By then I was playing French horn, sousaphone, and the baritone horn. I would play up to five different instruments in the same concert. I stopped when I got to high school because the teacher was terrible. It was also tough being in the band and doing athletics. I would play in a football game, and then clean up and play in the band during the next game. So I just let it go. When I got to UC Davis—January, 1984—I got in touch with the college radio station and I started deejaying.

Do you think every young person needs music as a representation of identity?

I think so. I think you need something to fantasize about. In high school I wasn't exposed to that much. Whatever I listened to was on the radio, and the reception wasn't great, so I mostly listened to rock stations. In the late 1970s some were more adventurous. I was aware of people like Elvis Costello, other things on Stiff Records, like Lene Lovich. College radio stations were much more eclectic. I knew of The Dead Kennedys, but most of what I was listening to was Cheap Trick, Rush, Black Sabbath, reasonably middle-of-the-road stuff. I wasn't that into Kiss, but I liked Led Zeppelin. When you're in your early teens there are a lot of fantasies about what all that music is about. They all entail worlds you've been dreaming about.

I started going to concerts when I was 15. The first one was this big show called "Day on the Green" at the Oakland-Alameda Stadium, an open-air coliseum. It was organized by Bill Graham, the famous concert promoter. Graham lived up on the hill in Mill Valley, about 20 miles from where I grew up. Black Sabbath, Cheap Trick, Journey, and a band called Molly Hatchet that was southern-fried rock, a faster version of Lynyrd Skynyrd all played. I remember sitting on the baseball field, smoking pot and watching the bands. I started going to clubs later, when I went to college. I guess there were a couple of people who played in rock bands where I went to high school, but not very many.

And in college, did you decide immediately that you wanted to do fine arts?

No, I studied chemistry. I went to college thinking I would be an engineer. I studied electrical engineering and then chemical engineering and finally chemistry. At the same time I was working at the college radio station. So I think the music thing opened the door. I became the music director at the college radio station, KDVS. Two of us compiled the playlists for the station, tallied from what the deejays played. We would catalogue all the new records people sent to KDVS. If there were any extras, we would sell them to record stores to get other records for the station, or keep them. I took a class in silk-screening at the crafts center because I wanted to make t-shirts with the names or logos of the bands that I liked. Just before I thought I was going to graduate in chemistry, I decided to take a drawing class, as an elective, in what I thought was going to be my last quarter at school. I liked that drawing class so much ...



5/9/87 60 MINUTES
Pen dipped in Ink

above/arriba:
Sketchbook from UC Davis drawing class 1987
Bloc de las clases de dibujo de UC Davis 1987



Agustín Pérez Rubio entrevista A Dave Muller

18 de julio de 2007 Chelsea, Nueva York

Me hablabas de tu infancia. Te criaste en San Francisco.

Nací en San Francisco. Mi padre acabó la carrera de medicina cuando yo tenía ocho años y nos trasladamos a Novato, en Marin County, al norte de San Francisco. Allí montó su consulta de psiquiatría. Mis padres se separaron cuando yo tenía doce, y seguí viviendo en la misma casa con mi madre hasta que me fui a la universidad.

¿Había alguien de tu familia que estuviese implicado en el mundo del arte, o fue algo que tuviste que decidir por ti mismo?

Mi madre pinta por *hobby*. Durante secundaria jamás se me había ocurrido dedicarme al arte porque no se me daba nada bien el dibujo figurativo ni el cómic. A mi padre le parecía fenomenal que me gustaran las ciencias y las matemáticas. Le parecía una buena base en la que me podría apoyar más adelante. Uno de mis hermanos es abogado, el otro médico de urgencias.

¿Cuándo empezaste a ver que querías dedicarte a la música o al arte, y cuál fue primero?

¡La música, desde luego! Mi madre había dado clases de piano de niña, así que teníamos un piano en casa y yo me dedicaba a trastear con él. Con nueve años empecé a dar clases de trompeta. Me gustaba la música; me gustaba tocarla y escucharla. Recuerdo que el primer disco que de verdad quise tener era uno de Snoopy y el Red Baron (de The Royal Guardsmen) porque me encantaba Snoopy. Lo escuché en casa de un amigo con cinco años. Recuerdo que mis padres en casa escuchaban a los Beatles y los Rolling Stones. En vez de salir a jugar yo me quedaba en casa escuchando música. Teníamos un tocadiscos portátil. Mi madre me dejaba ponerlo en mi cuarto.

¿Y cómo te dio por tocar la trompeta con nueve años?

En el colegio público daban clases optativas de música. No sé por qué acabé tocando la trompeta, más que nada porque era un instrumento muy de chico.

Y el siguiente paso fue empezar a pinchar como DJ. ¿Empezaste en el instituto con los amigos, o pinchabas para ti?

Antes de empezar a comprar discos me dedicaba a escuchar la radio con una grabadora. Si ponían una canción que me gustaba, pulsaba *record* y más adelante rebobinaba y editaba la cinta. Creo que conseguí mi primer plato —y mi propio equipo— al cumplir los catorce.

Más o menos por la misma época me hice con un bajo. En los primeros años de secundaria todavía tocaba con la banda del instituto. Tocaba la trompa, el sausafón y la tuba. Llegué a tocar hasta cinco instrumentos diferentes en un solo concierto. En el instituto lo dejé porque el profesor era terrible. También resultaba complicado tocar con la banda y entrenar. Igual acababa un partido y me tenía que dar una ducha y saltarme el siguiente partido para ensayar con la banda. Así que acabé por dejarlo. Cuando llegué a UC Davis, en enero de 1984, me puse en contacto con la radio universitaria y empecé a pinchar.

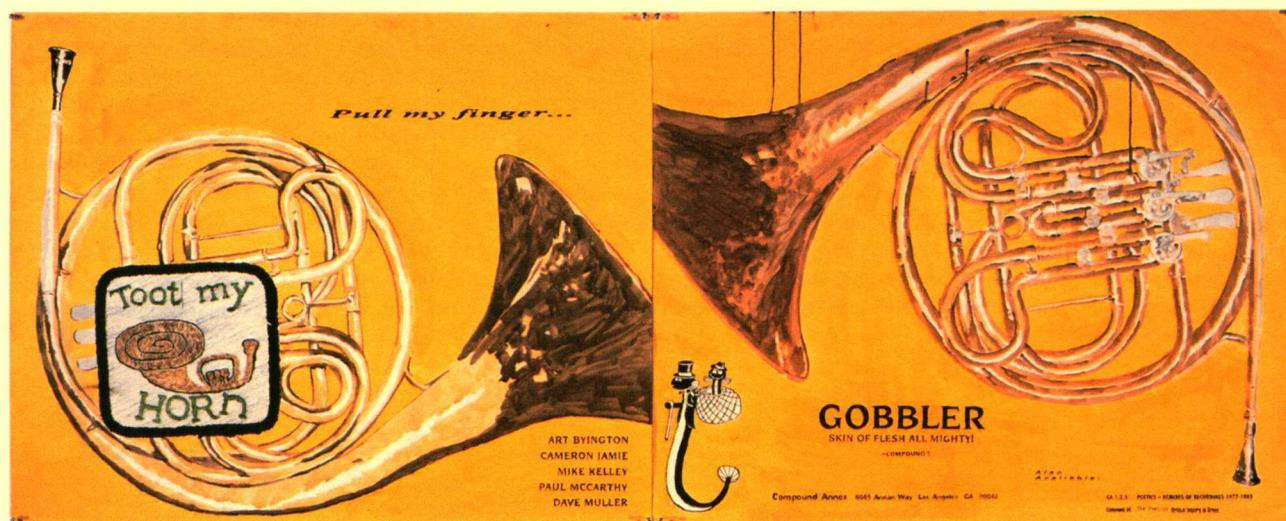
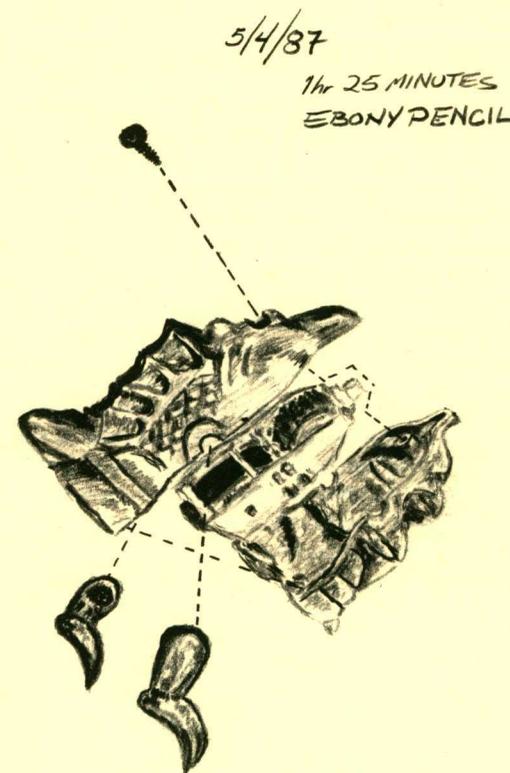
¿Crees que toda persona joven necesita la música como vía para representar su identidad?

Creo que sí. Creo que necesitamos algo en lo que proyectar la fantasía. En el instituto no estuve expuesto a demasiadas cosas. Escuchaba lo que sonaba en la radio, y tampoco llegaba muy buena señal, así que casi siempre escuchaba emisoras de *rock*. A finales de los setenta algunas se volvieron más osadas. Conocí a gente como Elvis Costello y otros del sello Stiff Records como Lene Lovich. Las emisoras universitarias eran mucho más eclécticas. Conocí a los Dead Kennedys, pero casi todo lo que escuchaba era del estilo de Cheap Trick, Rush, Black Sabbath, cosas bastante normalitas. Kiss no me gustaba demasiado, pero Led Zeppelin sí. En la adolescencia uno fantasea mucho con el sentido de ese tipo de música. Te llevan a esos mundos que has soñando.

Empecé a ir de conciertos con quince años. El primero fue un festival que se llamaba Day on the Green en el estadio Oakland-Alameda, un anfiteatro al aire libre. Lo organizaba Bill Graham, el famoso promotor. Graham vivía en lo alto de la colina en Mill Valley, a unos 30 kilómetros de mi casa. Tocaron Black Sabbath, Cheap Trick, Journey y una banda de *rock* sureño que se llamaba Molly Hatchet, una especie de Lynyrd Skynyrd acelerados. Recuerdo estar sentados en la pista de béisbol, fumando canutos y viendo a los grupos. Más adelante empecé a salir de discotecas, ya en la universidad. Supongo que en mi instituto alguno habría que tocaba en una banda, pero serían pocos.

En la universidad, ¿decidiste desde un principio hacer Bellas Artes?

No, yo estudié Químicas. Me matriculé en la universidad pensando que iba para ingeniero. Estudié Ingeniería Eléctrica, luego Ingeniería Química y, por último, Químicas. Al mismo tiempo trabajaba en la radio universitaria. Creo que la música me abrió las puertas. Acabé siendo director musical de la emisora universitaria, KDVS. Éramos dos los que elaborábamos la lista de temas de la radio, sobre la base de lo que pinchaban los DJs. También catalogábamos todos los discos nuevos que nos mandaban a KDVS. Si había alguno de más, los vendíamos en las tiendas de discos para comprar más música para la emisora, o nos los quedábamos. Me matriculé en serigrafía en el taller de artesanía porque quería hacer camisetas con los nombres y los logos de los grupos que me gustaban. Justo antes de licenciarme en Químicas, decidí dar una optativa de dibujo, en el que se suponía que iba a ser mi último cuatrimestre. Me gustó tanto la clase de dibujo...



You never did any drawing before that?

Not really. The previous summer—1986—I visited New York for the first time with my girlfriend and her sister. I pretty much just followed them to NY. They went shoe shopping and I went record shopping. After that we decided to go to a museum. We went to the Guggenheim, and there was a Richard Long retrospective. I had no idea about contemporary art. My idea of art was seeing Picasso with my mother in San Francisco. I knew who Andy Warhol was because of the Velvet Underground. I totally got into this show by Richard Long. Wow, you can take a walk in the wilderness and it can be a work of art! Stacking up stones can be art. I was transfixed. I still own the catalogue that I bought at that show for about \$20. So, thank you, Richard Long!

So your approach to drawing came from designing your own t-shirts?

I was doing a lot of drawing and copying. Before silk-screening I had made a couple of t-shirts for myself by hand. I had a job in the chemistry department, sitting around waiting for people to come up to the storeroom window and ask for goggles or chemical supplies. I would draw things and I thought, why not take a class? And it turned out to be really great. One of our assignments was to choose one thing and draw that thing every day in a sketchbook. I chose a Japanese monster toy that, when pushed forward, shot sparks out of its mouth. I made drawings of it as fast as I could. I took the whole thing apart and made an exploded diagram. I did all sorts of drawings over ten weeks, at least one a day. I realized that everything I had been doing until then was work, but this was fun. It was very joyful. My job in the chemistry department covered tuition; so I decided to stay in school, to see if I wanted to get an art degree. I began after the summer break with a painting class and a sculpture class. I gravitated to sculpture: all I did for the rest of the time I was in school was concentrate on sculpture, graduating with a double degree in Art Studio and Chemistry.



Jeffrey Lee Pierce performing at / tocando en el 616 Anderson 1986

In those years you were focused on music, so were you also really focused on drawing?

The funny thing is that I hardly did any drawing until later. I was into making objects. I welded sculpture out of found steel. There was a railway yard in the town, which had a repair section with big dumpsters full of things like railroad spikes. I would grab as many as I could, carrying them off on my bike to the sculpture shop. I would weld them into geometric shapes, mostly minimal geometric shapes made from large numbers of the same object.

Did you have any important teachers or artists around you who influenced you at the time? What about other people, friends, and so on?

There was a strong group of peers. The funny part is that most of them were like me, in that they were doing art and something else like math, biochemistry, or American studies. We fed off each other. It was a little competitive, but also very generative. The sculpture professor, Lucy Puls, took us seriously from day one. UC Davis was where Bruce Nauman studied as a graduate student. It was William Wiley and Robert Arneson who recognized that this guy was pretty interesting, and Nauman quickly went from being a student at UC Davis to showing his work around the world. That was the lure and it was an influence somehow. I remember seeing work from Anish Kapoor, and a lot of the British sculptors: David Nash, Tony Cragg, Richard Deacon, and David Mach. I also liked a lot of Arte Povera. I really liked Luciano Fabro. Jenny Holzer and David Hammons, too. I didn't really think about drawing except if I had to make a quick study for a sculpture.

Roger Berry was a visiting professor at UC Davis. He lived 20 minutes away in Sacramento and made large outdoor sculpture. I thought he was interesting. He was a friend of friends. I worked for him after I got out of school as his assistant.

I left Davis to go to grad school in New York at the School of Visual Arts and I lived there for one year. I left in the summer of 1991 to attend the California Institute of the Arts, which is near LA.

When you started at university, you were developing a career as an artist and also as a deejay, then you also started as a kind of curator, with Three Day Weekend. deejaying and curating are quite similar. You are a selector, you decide what things to put together, you have to decide what people want and what you can give them, and you have to relate different things that maybe people hadn't thought of. How do you see this? Could you tell me about how Three Day Weekend started?

I never pre-planned radio shows. I would grab a bunch of things and make decisions on the spot. I thought about how to put things together. Checking records, I would listen to both the beginning and the end of the song. How does that song work with the next one? Do you want to wait till it really fades out for the next record? Do you want to give it a little bit of time so the transition is different? Sometimes it's better to let them mix. It's not that different from thinking about how you want artworks to work together in space.

By the time I got out of college I'd been deejaying for five or six years. At SVA I realized most people were stuck in a certain way of doing things. They learned how to do art the way art is done.

THE BEATLES

¿Antes de eso no habías hecho nada de dibujo?

En realidad no. El verano anterior, 1986, había ido por primera vez a Nueva York con mi novia y su hermana. En realidad me acoplé al viaje. Ellas iban a comprar zapatos y yo fui a comprar discos. Al terminar decidimos ver un museo. Fuimos al Guggenheim, que tenía una retrospectiva de Richard Long. Yo no tenía ni idea de arte contemporáneo. Lo que sabía de arte era por una exposición de Picasso que había visto con mi madre en San Francisco. Sabía quién era Andy Warhol por la Velvet Underground. Me encantó la exposición de Richard Long. ¡Hala, uno se puede dar un paseo por el campo y hacer de ello una obra de arte! Apilar piedras puede ser arte. Me quedé pasmado. Todavía tengo el catálogo de la exposición que compré por unos 20 dólares. ¡Así que muchas gracias, Richard Long!

¿Así que tu aproximación al dibujo proviene de diseñar tus propias camisetas?

Dibujaba mucho y copiaba mucho. Antes de empezar a serigrafiar me había hecho alguna camiseta a mano. Tenía un trabajito en el Departamento de Química que consistía en estar allí sentado esperando a que se acercara alguno a la ventanilla del almacén a pedir unas gafas o algún material químico. Me dedicaba a hacer dibujos y pensé, ¿por qué no dar clases? Y resultó ser genial. Uno de los trabajos que teníamos que hacer consistía en elegir un objeto y dibujarlo todos los días en un bloc. Yo elegí un muñequito de un monstruo japonés que, cuando le dabas un empujón, echaba chispas por la boca. Lo dibujé lo más rápido que pude. Lo desmonté entero e hice un esquema comentado. Le hice todo tipo de dibujos a lo largo de diez semanas, al menos uno diario. Me di cuenta de que todo lo que había hecho hasta entonces era trabajo, pero esto lo hacía por diversión. Lo acometía con alegría. Con lo que ganaba con el trabajo del departamento me daba para pagar la matrícula, así que decidí seguir en la universidad, para ver si quería licenciarme en Bellas Artes. Después del verano me matriculé en una asignatura de pintura y otra de escultura. Me incliné por la escultura: lo único que hice durante el tiempo que estuve en la facultad fue centrarme en la escultura y me acabé licenciando con un diploma conjunto en Bellas Artes y Química.

En aquella época en la que estabas tan centrado en la música, ¿también te centraste en el dibujo?

Tiene gracia, pero apenas volví a dibujar hasta mucho más adelante. Me gustaba hacer objetos. Hacía esculturas soldando piezas de acero que me iba encontrando. En el pueblo había un taller ferroviario, con un patio de reparaciones que tenía unos volquetes llenos de cosas como clavos de traviesas. Yo arramplaba con todos los que podía y me los llevaba en la bici al taller de escultura. Luego los soldaba para hacer formas geométricas, sobre todo formas minimalistas hechas de muchísimas piezas idénticas.

¿Hubo algún profesor o artista en tu entorno que te influyera en aquella época? ¿Y otras personas, amigos y demás?

Tuve un grupo de compañeros muy potente. Tiene gracia, pero la mayoría de ellos estaban en mi misma situación; es decir, estudiaban Bellas Artes al mismo tiempo que hacían Matemáticas, o Bioquímica, o Estudios Americanos. Nos aportábamos mucho los unos a los otros. Resultaba un tanto competitivo, pero también muy productivo. La profesora de escultura, Lucy Pols, nos tomó muy en serio desde el primer día. En UC Davis había hecho un posgrado Bruce Nauman. Fueron William Wiley y Robert Arneson quienes vieron que aquel chico prometía, y Nauman pasó en seguida de estudiar en UC Davis a exponer por todo el mundo. Su figura estaba muy presente y de alguna manera nos influyó. Recuerdo ver obras de Anish Kapoor, y de muchos escultores británicos: David Nash, Tony Cragg, Richard Deacon y David Mach. También me gustaban muchas piezas del Arte Povera. Me encantaba Luciano Fabro. También Jenny Holzer y David Hammons. No se me pasaba por la cabeza dibujar salvo que tuviera que hacer un diseño rápido para una escultura.

Roger Berry daba clase en UC Davis como profesor invitado. Vivía a 20 minutos de allí, en Sacramento, y hacía grandes esculturas exteriores. Me parecía muy interesante. Teníamos amigos en común, y acabé trabajando con él de asistente tras acabar la carrera.

Cuando acabé en Davis me trasladé a Nueva York para hacer un curso de posgrado en la School of Visual Arts. Allí estuve un año y en el verano de 1991 volví a California para estudiar en el California Institute of the Arts, cerca de Los Angeles.



Early Mullers / Primeros "Mullers" 2007

En tu época universitaria, al mismo tiempo que desarrollabas tu carrera como artista y como DJ, también empezaste a ejercer de comisario, con el Three Day Weekend. Pinchar discos y comisariar son actividades bastante afines. Realizas una labor de selección, decides qué elementos combinar, tienes que decidir qué quiere la gente y qué les puedes dar, y puedes crear relaciones que tal vez a nadie se le habían ocurrido. ¿Tú cómo lo percibes? ¿Me podrías hablar de los inicios del Three Day Weekend?

Nunca llevaba preparados los programas de radio. Agarraba un montón de discos y tomaba todas las decisiones sobre la marcha. Pensaba en cómo ensamblar unos temas con otros. Al probar un disco, escuchaba siempre el principio y el final. ¿Cómo puede funcionar esta canción con la siguiente? ¿Conviene esperar a que se acabe del todo para que se funda con el siguiente tema? ¿Conviene cortarla para que la transición sea diferente? A veces funciona mejor si se deja que se fundan los dos temas. En realidad se parece bastante a la manera en que uno decide cómo quiere que las obras funcionen juntas en un espacio.

Para cuando terminé la universidad, ya llevaba pinchando unos cinco o seis años. En la School of Visual Arts me di cuenta de que la mayoría de mis compañeros estaban encasillados en una manera concreta de hacer las cosas. Habían aprendido a hacer arte "como es debido".

Maybe they didn't have other options.

So for a while I thought I was at a loss, but then I realized I wasn't. I had been training for this, in another way, for a long time.

When I was music director at KDVS I felt that there was something efficient in merely connecting things that were already pretty close; capitalize on an opportunity. In Davis there were no clubs for bands to play, so we would play in people's living rooms. I lived in a house that was known for its address, 616 Anderson, and it had a very large living room. Other bands had already played there before. You could set up a band in one end and pack in about 150 people. I knew the touring schedule of various bands, and would organize shows at 616. You could set up something one week, make flyers, and the next week it would happen. There was enough of a following that any show you had, a crowd would turn up. It was like going to a party.

So do you think there was a conceptual connection between this and Three Day Weekend?

Yes, certainly, but only in retrospect. When I was at CalArts, I started doing these one-day shows in my studio; again it was taking your living/work space and turning it into a space where people could do exhibitions. And again, it seemed efficient; all you had to do was reconsider how you were going to use something. All your peers would want to do a show if you just said, "Hey, you can have my studio." It was more fruitful as a way to see what other people were doing. "Come and do something." It's the same thing as having a band play in your house.

So I would encounter these barriers, and I would dig through them by conceptually switching things around. The work I was doing was this small-scale modular sculpture, so I didn't need my studio as a factory space. Using it instead as a project space for my peers seemed more interesting. That eventually led to doing the Three Day Weekend shows out in the world.

How did this start exactly? What was the key to Three Day Weekend?

The series of one-day shows ended when I graduated. People were interested enough to ask me, "What are you going to do now?" In school there is a captive audience all the time. So if you do something every day that's different, someone's there to witness it. To do that out in the world seemed more like a stunt. I thought about how to get around that. After a while I got a big space where I lived and worked. It became obvious that I could do shows there, but I was trying to figure out what kind of shows, what I wanted to do and what I didn't want to do. I didn't want to be a gallery. I didn't want to do shows that were long, because I had to make a living and I didn't have the extra time. I didn't want to have to do shows. I wanted an organic, user-friendly situation. So I finally started thinking, what if I did it for just a couple of days? Within a few hours I thought, "I'll do it for three days, and I'll call it Three Day Weekend. It will take place around holidays." I figured I would be open on the holiday. It could be something you could do that day. That made it accessible. On the first night we'd have a party, and that would be when most everyone would see the show. We'd have deejays and sometimes there would even be bands playing. Then I'd hold hours for two or three days, so you could see the art.

THREE DAY WEEKEND PRESENTS: December 20 and 21, 26-28, January 2-4

Dina Sinachar of Sekandria *Victor the wild boy of L'Averyon*
The Salzburg sow-girl *The wolf children of Mindapore*
Lucas the South African balloon-child *Tomka of Zips*
Clemens, the Overdyke pig-child *The Karpfen bear-girl*
The first Lithuanian bear-child *Peter the savage of Hanover*
The second Lithuanian bear-child
The third...
The Irish sheep-child
Hesse the wolf-child

THE GIRLS
OF
TARRANT
HIGH

Three Day Weekend is currently located at 1818 Glendale Boulevard in Echo Park.
(The cross-street is Clifford.)

Hours: noon-6pm
Special appointments are possible.

Reception: 8 pm--?, Friday, December 19

Information/appointment:
(213) 481-0093 (tel/fax)

miranda lichtenstein

Three Day Weekend flyer 1997

How many people?

We'd get 100 or 200 people showing up. Six to ten people would take part in each of the early ones. I didn't think it was important that I was the curator. It was more like I co-organized them. Someone would come up with an idea and I would figure out how I could add to it and help it. Pretty soon we were making catalogues for shows—xeroxed catalogues like 'zines.

Were the people taking part friends of yours, or people you met whose work you liked?

A bit of each. I knew people from different schools in LA. Different things would come to me. I remember Diedrich Diederichsen did one with his students from Stuttgart, because he a visiting teacher at the Art Center College of Design in Pasadena. I knew people who knew him. Different things would come up. Eventually down the line we started to do solo shows.

When did you start doing the invitations and all of that?

Even when I was having bands play at my house in Davis, I liked making the flyers. This was before I had taken any art classes. More often than not it was a collage, to be xeroxed after I'd assembled everything on the page. It wasn't until a Three Day Weekend exhibition of drawings that I started drawing. Until then I still thought of myself as a sculptor. Maybe a social sculptor. I came up with the idea of making drawings that looked like posters for other people's shows. I liked the idea that you could see one of these drawings and it would tell you there was a show going on somewhere else. I wanted it to function as an aesthetic work of art and as a supplier of information that you might use. That's what got me doing Three Day Weekend in the first place: the idea of being useful to culture, providing an opportunity. I could make art about that too. Later, it got to be more and more about my opinion about things.

1962-1997

Tal vez no disponían de otras opciones.

Durante un tiempo me sentí algo desubicado, pero en seguida vi que no era así. Me llevaba formando para esto, de otro modo, durante mucho tiempo.

Siendo director musical de KDVS me resultaba muy efectivo conectar ciertas cosas que ya de por sí estaban próximas, aprovechando la oportunidad que me brindaban. En Davis no había salas donde pudieran tocar los grupos, así que se montaban conciertos en las casas de la gente. Yo vivía en una casa que se acabó conociendo por la dirección, 616 Anderson, que tenía un salón enorme. Ya había tocado allí algún grupo. Se podía instalar el equipo en una esquina y meter a unas 150 personas. Yo estaba al tanto de los calendarios de gira de unos cuantos grupos, así que les organizábamos conciertos en el 616. Se podía organizar en una semana, con sus *flyers* y todo. Éramos lo bastante conocidos como para que, si montáramos un concierto, la casa se llenara. Era como dar una fiesta.

¿Así que te parece que entre esto y el Three Day Weekend existía un vínculo conceptual?

Sí, desde luego, pero eso lo veo ahora, al echar la vista atrás. Cuando estudiaba en Cal Arts empecé a montar exposiciones de un día en mi estudio: de nuevo, se trataba de tomar tu espacio vital y de trabajo y convertirlo en un espacio donde alguien pudiera exponer. Como te venía diciendo, me parecía una combinación muy efectiva: no había más que replantear el uso que se le dan a las cosas. Todos mis compañeros estaban dispuestos a montar una exposición si yo les decía: "Oye, te dejo mi estudio". A mí me resultaba muy fructífero a la hora de ver qué hacían los demás. "Oye, vente y monta algo". Igual que cuando nos traíamos a los grupos a tocar en casa.

Si me topaba con una barrera, la socavaba mediante un cambio de planteamiento conceptual. Yo en aquella época me dedicaba a hacer esculturas modulares a pequeña escala, así que no necesitaba usar el estudio como taller. Me parecía mucho más interesante usarlo como espacio de proyectos para mis colegas. Y eso acabó desembocando en el Three Day Weekend, ya en el mundo exterior.

¿Cómo surgió concretamente? ¿Cuál fue la clave del Three Day Weekend?

La serie de exposiciones de un día se acabó cuando me licencié. A la gente le había interesado lo bastante como para preguntarme: "¿Y ahora qué vas a hacer?" En la facultad cuentas con un público cautivo. Si montas algo nuevo todos los días, siempre habrá alguien que se acerque a verlo. Pero hacer lo mismo en el mundo real me parecía más complicado. Me planteé cómo enfocarlo. Al cabo de un tiempo me hice con un espacio grande que me servía de estudio y vivienda. Estaba claro que ahí podía montar exposiciones, pero no tenía muy claro de qué tipo. Tenía que determinar qué era lo que quería y lo que no quería. No quería montar una galería. No quería que fuesen exposiciones demasiado largas, porque me tenía que ganar la vida y no me sobraba el tiempo. No quería verme obligado a montar expos. Quería generar una situación orgánica y cómoda. Con lo cual pensé, ¿y si las hago durante un par de días? Al par de horas se me ocurrió, "lo haré durante tres días, y lo llamaré Three Day Weekend (Fin de Semana Largo), coincidiendo con los puentes". Se me ocurrió que podía abrir los días festivos. Así la gente podía aprovechar para verlo y se hacía más accesible. La primera noche dábamos una fiesta, que era cuando la mayoría de la gente veía la exposición. Traíamos DJs y alguna vez tocaba un grupo. Luego abría durante un par de días o tres, para que la gente pudiera ver las obras.

¿Cuánta gente?

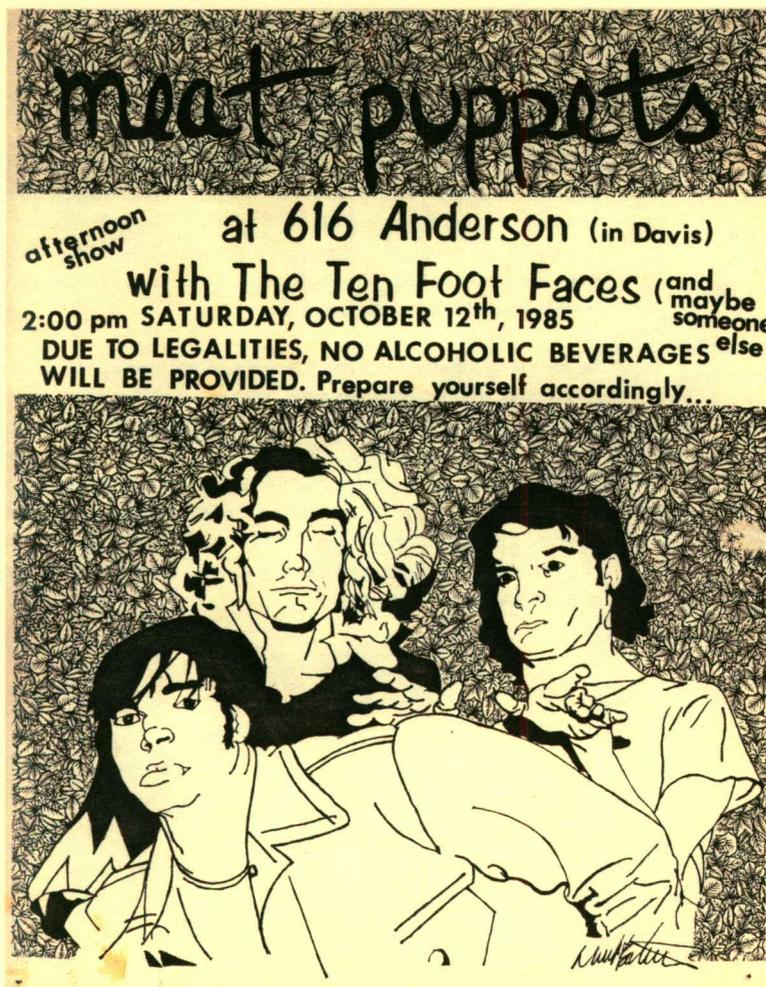
Venían entre 100 y 200 personas. En las primeras ediciones exponían entre seis y diez artistas. Para mí no tenía mayor importancia el hecho de ser yo el comisario. Me sentía más bien organizador. A alguien se le ocurría una idea, y yo pensaba en cómo podía apoyarla o reforzarla. En seguida empezamos a hacer catálogos de las expos; catálogos fotocopiados en plan fanzine.

¿Los artistas que exponían eran amigos tuyos, o gente a la que conocías y cuyo trabajo te gustaba?

De todo un poco. Conocía a gente de las distintas facultades de Los Angeles. Me llegaban cosas por diversas vías. Recuerdo que Diederich Diederichsen montó una con sus alumnos de Stuttgart porque estaba de profesor invitado en el Art Center College of Design de Pasadena. Teníamos amigos en común. Iban surgiendo cosas. Con el tiempo empezamos a hacer exposiciones individuales.

¿Cuándo empezaste a hacer las invitaciones y todo eso?

Ya cuando montábamos los conciertos en casa en Davis me gustaba hacer *flyers*. Eso antes de matricularme en Bellas Artes. Casi siempre los hacía en *collage*, para fotocopiar después de haber montado la hoja. No fue hasta una exposición de dibujo en el Three Day Weekend que me puse a dibujar. Hasta ese momento me había visto como escultor. Tal vez un escultor social. Se me ocurrió la idea de hacer dibujos que parecieran carteles de exposiciones de otros artistas. Me gustaba la idea de que uno pudiera ver uno de estos carteles y le informara de otra exposición que había en otro lugar. Quería que funcionara como obra de arte estética y también como un soporte informativo que se pudiera utilizar. Por eso mismo empecé con el Three Day Weekend: me atraía la idea de ser útil al entorno cultural, de generar oportunidades. También podía hacer arte sobre ese tema. Más adelante, la cosa acabó girando más en torno a mi propia opinión sobre las cosas.



616 Anderson flyer 1985

So you became more curatorial?

Because it was an artwork, I didn't have to answer to anybody. People liked them because they were generous. In this case, not only was I promoting myself, I was promoting something else too.

Do you think that this situation around Three Day Weekend and all your generosity in promoting other artists, in the end helped to advance your own career?

Eventually it does. Because if you do this thing, and you do it for long enough, people figure out it's "culturally significant." In time, it looks like a career. For a long time I was the artist who was "best known for Three Day Weekend." It was not at all conscious in terms of "I've got to come up with something." I don't think that way. But in retrospect, I couldn't have done better. All I did was do what I wanted to do.

Maybe it opened up channels for your work to reach other people.

What you really need is a way to get to know yourself, to figure out what you are and how you are. You can do that in different ways. Three Day Weekend helped me figure that out for myself. I found what things I had faith in. And one of the things I have faith in is that other people are going to do interesting things. It was useful for me in that way. Eventually I built what I feel is a good foundation on which I can make decisions. There are a lot of forces out there that blow you this way and that, so it helps if you can stay centered. It also gave me a lot of confidence; if you do enough things, you have a better sense that you can do more things.

How did you manage the organization of Three Day Weekend events in LA or in the American context, as opposed to a European context like London or Germany? Did you find any differences?

Radical differences. The one I always remember was being considered a "cultural ambassador." People wanted me to be the person from LA who told them what was cool in LA. After doing a number of shows where I was invited to do that, I had to figure out other ways to do things. I'm not trying to stake out a territory and I'm often interested in contradictory things.

You were talking about your background in music, and your approach to art. At what point in your career, and why, did you decide to enter the art system and not any other area? Maybe at some point you could have chosen to be a musician, or an illustrator, or something relating to promotion and marketing. Why did you decide to put your work in the art system?

It seemed the least restrictive to me. I liked playing music in front of people, and I liked writing music with bands, and I liked practicing three days a week, because things would happen. But at some point, as much as I liked that, I liked doing art more. Because I'm some kind of autonomy freak, it seemed art was the most open of all of them. I put all my eggs in the basket that seemed the least restrictive to me.



I Keep Waiting for Hendrix to Break into the Star-Spangled Banner (White Noise on Red) 1997

What differences and similarities do you see between your work, deejaying, and the art world?

Even when I was doing the poster work, I really liked seeing a lot of things together; a lot like my radio shows. Nice things can happen when works are near each other, or further away, or across the room. When I arrange things, I create relationships that are spatial even though I use flat elements. I feel my training as a deejay keeps me attuned to those relationships.

As for being a musician, I think there's something about music that's not verbal, that you can't explain, that you just don't get otherwise. And I'd like art to achieve that occasionally. I want my art to be as useful to me as a good piece of music, to take me somewhere new, to make me think and also make me happy. When I was doing the poster work, a lot of titles came from lyrics and other musical things. There was a whole series in a group show where I made one drawing about each of the artists in the show, and the name of the series was *What Goes On*, a Velvet Underground song.

¿Así que te volviste más comisario?

Al ser una obra de arte, no tenía que responder ante nadie. Gustaban porque eran obras generosas. En este caso, no sólo me promocionaba a mí mismo, sino de paso también a otro artista.

¿Crees que la situación que se generó en torno al Three Day Weekend y tu generosidad a la hora de promocionar a otros artistas a la larga te ayudó en tu propia carrera?

A la larga sí. Al hacer estas cosas durante un tiempo suficiente la gente acaba entendiendo que tiene una "relevancia cultural". Con el tiempo, hasta acaba pareciendo que estás desarrollando una carrera. Durante mucho tiempo yo era "el artista conocido por su Three Day Weekend". No se trataba de un enfoque consciente, en términos de "se me tiene que ocurrir algo". No me funciona así la cabeza. Pero echando la vista atrás, no podría haber hecho las cosas mejor. Y no hice más que lo que me apetecía.

Tal vez abrió vías para dar a conocer tu trabajo a otras personas.

Lo que de verdad necesita uno es una vía para conocerse a sí mismo, para descubrir quién eres y cómo eres. Eso se puede hacer de diferentes maneras. Three Day Weekend me ayudó a entenderlo por mí mismo. Descubrí en qué cosas creía. Una de las cosas en las que creo es que los demás pueden hacer cosas interesantes. Me resultó muy útil en ese sentido. A la larga sentí lo que a mí me parecen unas bases sólidas sobre las que tomar mis decisiones. En el mundo hay muchas fuerzas que te arrastran a un lado y a otro, por lo que conviene mantenerse centrado. También me aportó mucha seguridad: cuando uno saca adelante una serie de cosas, entiende que puede implicarse en otras muchas.

¿Cómo abordaste la gestión de los Three Day Weekend en Los Angeles, o en un contexto americano, por oposición al contexto Europeo de Londres o Alemania? ¿Viste mucha diferencia?

Sí, diferencias radicales. Lo que más me llamó la atención es que se me considerara en todo momento un "embajador cultural". Se esperaba de mí que fuera un emisario de Los Angeles que viniera a contar lo que estaba pegando en Los Angeles. Tras un par de exposiciones en las que me pidieron que hiciera precisamente eso, me tuve que buscar las vueltas para enfocarlo de otra manera. Mi intención no es acotar un territorio y a menudo me interesan cosas contradictorias.

Me hablabas de tu formación musical y de tu enfoque del arte.

¿En qué momento de tu carrera, y por qué motivo, decidiste entrar en el sistema del arte y no en cualquier otro ámbito? Tal vez en un momento dado podrías haberte decantado por ser músico, o ilustrador, o algo que tuviera que ver con la promoción y el marketing. ¿Por qué decidiste introducir tu trabajo en el sistema del arte?

Me parecía el menos limitador. Me gustaba tocar delante de un público, y me gustaba escribir temas con un grupo y ensayar tres veces por semana, porque surgían cosas. Pero llegado un punto, por mucho que me gustara aquello, me gustaba más el arte. Estoy obsesionado por la independencia, y me parecía que el arte era el ámbito más abierto. Lo aposté todo a la carta que me parecía menos limitadora.

¿Qué semejanzas y qué diferencias encuentras entre tu trabajo como DJ y el mundo del arte?

Ya cuando trabajaba en los carteles, me encantaba ver un montón de cosas juntas, al igual que cuando hacía los programas de radio. Pasan cosas bonitas cuando se ponen diversos trabajos uno al lado del otro, o más alejados, o cara a cara en un extremo y otro de la sala. Al colocar las cosas, voy creando relaciones que funcionan en el espacio, aunque utilice elementos planos. Me parece que mi formación como DJ me hizo sensible a ese tipo de relaciones.

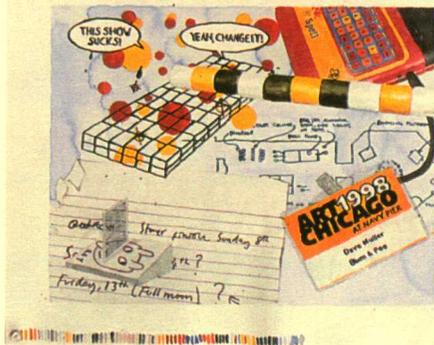
En cuanto a mi trabajo como músico, me parece que la música tiene algo que no es verbal, que no se puede explicar y que no se puede obtener de otro modo. Me gustaría que el arte pudiera lograrlo de vez en cuando. Pretendo que mi arte sea tan útil como un buen tema musical, que me lleve a un lugar desconocido, que me haga pensar y también que me haga feliz. Cuando hacía los carteles, muchos de los títulos venían de temas musicales o de otros aspectos relacionados con la música. En una exposición colectiva colgué toda una serie de dibujos de cada uno de los artistas que exponía, y titulé la serie *What Goes On*, que es un tema de la Velvet Underground.

How to Secede (Without Really Trying) Dave Muller (and guests)

October 14th - November 12th 2000
Preview - Friday, October 13th. 6 - 8 pm

The approach

1st Floor, 47 Approach Road, London E2 9LY
Open Thursday - Sunday, 12 - 6pm or by appointment
Tel 020 8983 3878/Fax 020 8983 3919



Bits & Bobs 2000-2002

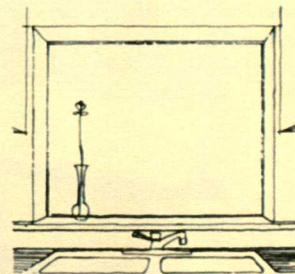
'I Can Live With That' Three Day Weekend

Lisa Anne Auerbach
David Hughes
Euan MacDonald
Andrew Grassie
Dave Muller
Evan Holloway
Elizabeth Saveri

Preview - Friday, October 13th, 2000 from 6pm
Open Saturday,
Sunday and
Monday, October 14th - 16th. 12 - 6pm

The approach

1st Floor, 47 Approach Road, London E2 9LY
Tel 020 8983 3878/Fax 020 8983 3919
tdweekend@earthlink.net



Sink with a View 2000-2002

That reminds me of a piece by Tobias Rehberger, who made a vase for each artist to put their flowers in. It's completely different, but you have a similar approach to the idea of art and the idea of events as things that happen together.

I agree. I think in the early 1990s it was something that was around. What you'd call the "service art group" that interacted with the viewing public in a different way. A part of it was you being there and taking part. The work invited you in, more than most things would.



Destroy All Monsters playing at / tocando en The Deep, Tokyo, November, 1996
left to right / de izquierda a derecha: Art Byington, Jim Shaw, Dave Muller, Mike Kelley

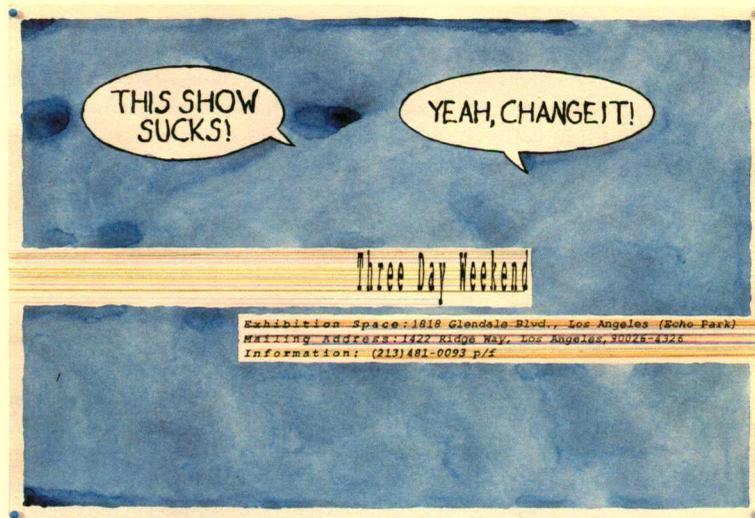
For five years you were an assistant to Mike Kelley. But more than an assistant, you also took part in some of his performances, and played in his band Destroy All Monsters. In what way do you feel this experience affected your work?

Playing in Destroy All Monsters is great. We still do it, though not very often. When it happens, we assemble and practice for a week or so, and then play a show somewhere. We did three shows in Japan in 1996, one in front of 800 people. It is all fun. I get a kick out of getting in front of people and doing whatever. It's another facet of what I do. Even if it's a failure, it will be an interesting failure.

You were saying that Three Day Weekend is all about fun. I think in all this there was an ironic point of view about the art world. The context you were working in was underground or alternative. You were at university, but sometimes you would do a show in a garage. Now Dave Muller is an artist, in the art system, represented by two of the most important galleries in the American gallery system, Barbara Gladstone and Blum & Poe, and of course The Approach in London. So what area in your work, in your idea of the process, still has to do with this idea of the underground or the alternative? What is there of the Dave Muller from that early period that is still in the Dave Muller at Gladstone Gallery today?

What you are asking is how I reconcile being an established artist with the idea of being against something or underneath something? Putting it simply, I'm willing to do something that might fail. What was nice about doing Three Day Weekend for so long was that if something doesn't go exactly right, it's not that big a deal. So hopefully I've gotten over my fear of failure.

You try to figure out things that interest you that aren't closed off. That's how you become useful to culture. Try not to become an institution if you can avoid it. The main focus of an institution is to keep the institution going, whereas I just want to be more organic. Change is organic. That's a bit hard if people want you to keep making the same things, but you just try to work that out. And luckily I still think it's a big enough world. There's room for me to do what I want.



Monochrome #1 (Beavis and Butthead Quote) 1997

Regarding your works, in my opinion you have two bodies of work that have an emotional impact. One is your body of work about the *Top Ten*. To me, they are portraits, but for the viewer, they are like a mirror reflecting culture and identity. There is something very emotive in that work. The second one is the piece you made for Art Unlimited in 2007, *The Way We Live Now*. I felt this space was a mausoleum; each drawing was like a tombstone. How do you get from drawings to feelings? When you are talking about space in sculpture, or music, it moves you inside. But when it's two-dimensional, sometimes at the beginning it's not easy.

I agree. When I was talking about what I wanted it to do, I was talking about what worked for me in music. As you were saying, sometimes a song you haven't heard in a long time comes on the radio and makes you feel excited. I think because music can do that, it's possible to do it with something static and two-dimensional.

The record spines in the *Top Ten* are drawn at exactly the same height as the person who chose them. I still mean to do one of my daughter Grace, who is less than 4 ft tall. My inner sculptor makes me use my own body as a reference. These drawings are large. They approach some level of physicality.



detail / detalle:
The Way We Live Now 2007

Lo cual me recuerda a una pieza de Tobias Rehberger, que hizo un búcaro para que cada artista metiera sus flores. No tiene nada que ver, pero tenéis un enfoque parecido en cuanto a la idea del arte y la idea de los acontecimientos como cosas que suceden juntas.

Estoy de acuerdo. Creo que es una idea que estaba presente a principios de los noventa. Aquello que se denominaba el "service art group" (grupo de arte al servicio), que interactuaba con el público de otra manera. Un aspecto clave de aquello era que uno estuviera allí y participara. La pieza te invitaba a adentrarte en ella, más de lo que suele ser habitual.

Durante cinco años trabajaste como asistente de Mike Kelley. Pero más que asistente, participabas en algunas de sus performances y también tocaste en su grupo Destroy All Monsters. ¿Cómo afectó aquella experiencia a tu trabajo?

Tocar con Destroy All Monsters es genial. Todavía lo hacemos, pero no muy a menudo. De vez en cuando nos reunimos, ensayamos durante una semana y damos algún concierto en algún sitio. En 1996 tocamos en Japón delante de 800 personas. Lo hacemos por diversión. A mí me encanta ponerme delante del público a hacer lo que sea. Es un aspecto más de lo que hago. Aunque sea un fracaso estrepitoso, será un fracaso interesante.



Destroy All Monsters playing at / tocando en The Deep, Tokyo, November, 1996
left to right / de izquierda a derecha: Mike Kelley, Carey Loren, Dave Muller

Decías que con el Three Day Weekend se trataba ante todo de pasarlo bien. Yo en todo esto veo una perspectiva muy irónica del mundo del arte. Trabajabais en un contexto underground o alternativo. Estabais en la universidad, y llegasteis a exponer en un garaje. Ahora Dave Muller es un gran artista, plenamente inmerso en el sistema del arte, representado por dos de las galerías más importantes de Estados Unidos, Barbara Gladstone y Blum & Poe, sin olvidar The Approach en Londres. ¿Qué aspectos de tu trabajo, de tu enfoque del proceso creativo, tienen que ver todavía con esa idea de lo underground o de lo alternativo? ¿Qué queda de ese Dave Muller del periodo inicial en este Dave Muller de hoy que expone en la Gladstone Gallery?

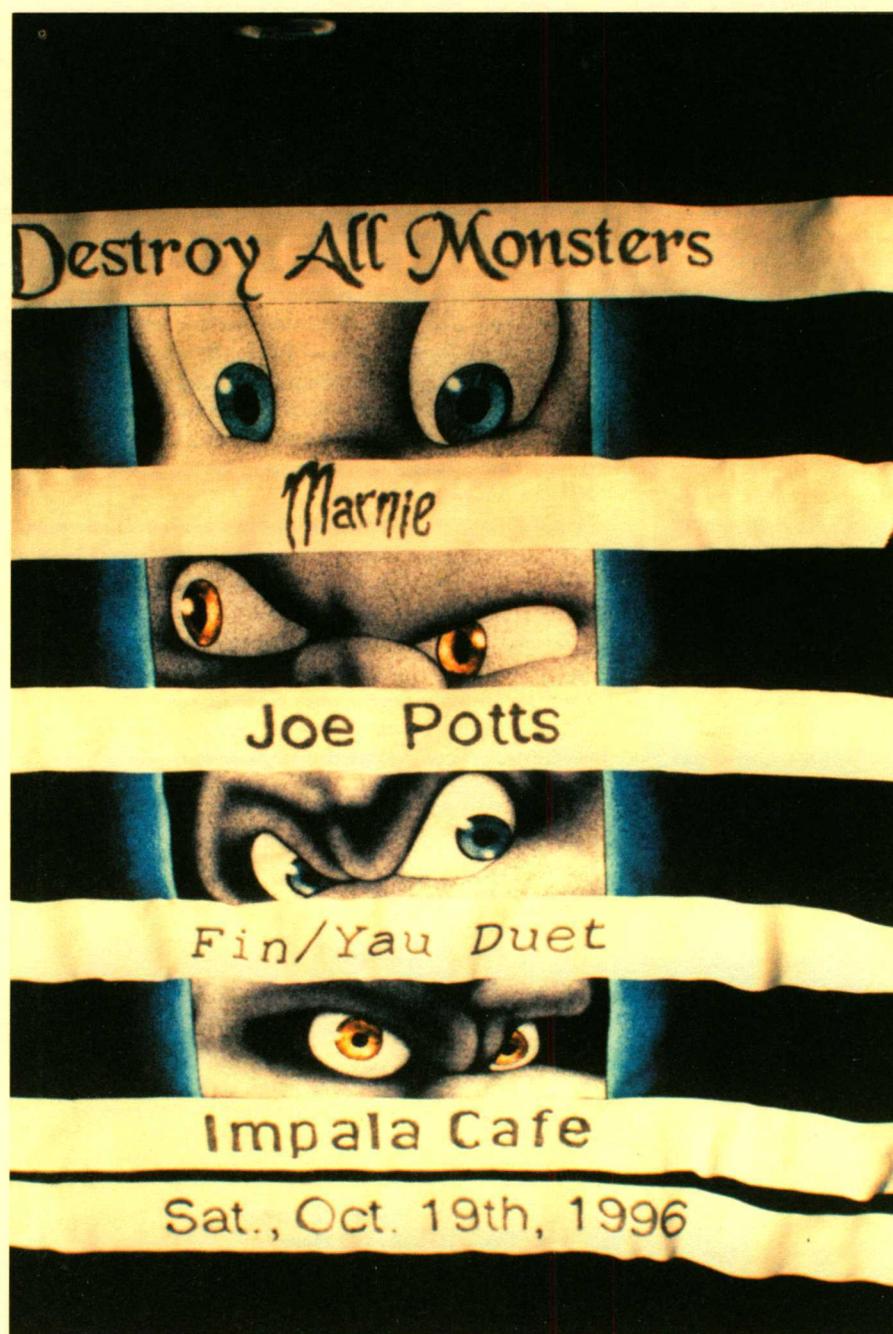
¿Lo que me estás preguntando es cómo reconcilio el hecho de ser un artista consagrado con la idea de oponerse a algo o estar por debajo de algo? En términos muy sencillos: estoy dispuesto a hacer algo que pueda fracasar. Lo bueno de hacer el Three Day Weekend durante tanto tiempo es que si algo no salía del todo bien, tampoco importaba demasiado. Con un poco de suerte, he superado el miedo al fracaso.

Uno trata de identificar aquellas cosas que le interesan y que no están acotadas. Así es como se puede realizar una aportación útil en términos culturales. Tratar de no institucionalizarse, si se puede evitar. La principal motivación de una institución consiste en dar continuidad a la propia institución, mientras que yo trato de ser más orgánico. El cambio es orgánico. Lo cual no resulta fácil si la gente espera de ti que te dediques a hacer más de lo mismo, pero yo trato de evitarlo. Y por suerte me parece que el mundo todavía es lo bastante amplio. Hay espacio de sobra para que yo haga lo que quiera.

Metiéndome más de lleno en tu obra, en mi opinión tienes dos conjuntos de obras que ejercen un impacto emocional. Uno son los Top Ten. Para mí son retratos, pero para el espectador son como un espejo que refleja la cultura y la identidad. Esos trabajos ejercen un efecto profundamente emotivo. El segundo es la pieza que hiciste para Art Unlimited en 2007, The Way We Live Now. Aquel espacio me pareció un mausoleo; cada dibujo era como una lápida. ¿Cómo llegas del dibujo al sentimiento? Si hablamos del espacio escultórico, o de la música, hay algo que te mueve por dentro. Pero tratándose de dos dimensiones, en un principio no resulta nada fácil.

Estoy de acuerdo. Cuando te hablaba del efecto que quería lograr con esa pieza, hablaba de lo que para mí funciona en términos musicales. Como bien dices, a veces puede sonar en la radio una canción que no habías escuchado en mucho tiempo y te emociona. Pienso que, si la música es capaz de hacer eso, también se puede hacer con algo estático y bidimensional.

Los lomos de los discos del Top Ten están dibujados a la altura exacta de la persona que los ha seleccionado. Todavía tengo pendiente hacerle uno a mi hija Grace, que mide menos de 1,20. El escultor que llevo dentro me exige utilizar mi propio cuerpo como unidad de medida. Son dibujos grandes que adquieren una dimensión casi física.



Destroy All Monsters flyer 1996

Me ha gustado lo que has dicho sobre tu interés en la idea del tiempo. Anteriormente decías que en el fondo no analizas, y sin embargo haces un *Top Ten* todas las semanas, lo cual resulta bastante analítico y organizado.

En realidad no los hago todas las semanas. Lo que dije es que impongo mis propias reglas, de forma que si quiero puedo hacer un dibujo *Top Ten* con mi selección de la semana. Pero no se me da muy bien lo de llevar un diario. No suelo hacerlo, pero me concedo la posibilidad de hacer uno por semana.

En cierto modo siento que el método académico no es lo bastante libre para permitirme manejar mis fascinaciones como yo quiero. Lleva asociadas demasiadas cargas, parece haber una manera estipulada de abordar las cosas. Bastante tuve de todo eso durante mis estudios de Ingeniería y Química. Sí lo valoro en un nivel más amplio. Te permite concentrarte en algo y abordar un tema muy amplio en pedacitos asequibles. Pero la trampa está en decir que todos esos pedazos se suman. Tal vez sí se sumen, pero tal vez no. Uno lo desmonta. Analiza los pedacitos y luego quiere pensar que todos los pedacitos se pueden volver a ensamblar para formar una gran presunción, pero en realidad nuestro conocimiento no pasa de los pedacitos.

El entorno académico tiene más que ver con sostener la institución que con la exploración. Existe una manera concreta de hablar de las cosas. Existe un miedo a desviarse de ese lenguaje estipulado. Yo prefiero buscar mi propia expresión y dejar que los demás den con una traducción. En ese sentido, el *rock* es antiacadémico. Es un poco adolescente, y ahí me parece que reside gran parte de lo bueno que tienen muchos estilos de música, en el sentido de que no están anclados en las responsabilidades de la vida adulta, la parte que te amarra y te hunde.

Con respecto al conjunto de tu trabajo, ¿crees que la intuición constituye una clave conceptual? ¿También eres intuitivo a la hora de coleccionar discos?

Sí y sí. Hay muchos coleccionistas que persiguen un canon determinado. Yo escucho de todo, hasta el punto de no estar al tanto de cuáles son las tendencias o de qué pueden ser ciertas cosas. Me voy encontrando con ellas. A veces cuando pincho al público le resulta incómodo, porque me salto los géneros a la torera.

Si aceptamos el contexto de la desmaterialización o de la era virtual en términos de algunos de tus retratos, y de lo que hacías con tu emisora, ¿qué espacio le queda al disco como fetiche?

No creo que sea casualidad que una parte del trabajo que hago lo esté haciendo en el momento en el que está desapareciendo la manifestación física de la grabación musical. Creo que en parte es lo que me lleva a realizar este trabajo. Un elemento no puede adquirir ese cariz arqueológico hasta que no se pierde de vista, hasta que está en peligro de extinción. Se siguen fabricando discos, pero ya no se trata del medio dominante. En algún momento desaparecerán también los CDs, que en realidad no tienen nada de interesante. A mí me gustan los vinilos en tanto que objetos; en relación con las dimensiones del cuerpo, un disco es un vehículo precioso. Temo que el concepto entero del disco se pierda por culpa de las descargas digitales: la gente selecciona las canciones que le gustan. Es una pena porque hay algunos temas estupendos que no son éxitos.

Por otra parte, el otro día hablaba con un amigo de cómo añadirle más cosas al mp3; metadatos que se pueden incluir en el paquete de una canción o un disco, aprovechando las posibilidades que ofrecen los ordenadores. Unos diseños de portadas ampliados que incluyeran distintos tipos de datos. Existe un sinfín de posibilidades, que hasta ahora se han abordado de una forma muy perezosa. Los primeros discos de 45 y 78 venían en un sobre de papel de estraza. Cabe mejorar mucho las cosas. El mp3 es muy útil, y tiene muchísimas ventajas, entre ellas la portabilidad. Yo viajo con más de 400 días de música metidos en un disco duro. Pero se pierde la vinculación con la imagen a gran escala y la corporalidad palpable. A la hora de pinchar, es mucho más divertido rebuscar en un montón de vinilos y ver cómo la aguja descende sobre el surco del disco que estar embobado delante de una pantalla de ordenador.

En cuanto a tu escultura sonora, que al mismo tiempo es una emisora de radio, entiendo que funciona a modo de retrato, porque, como tú bien dices, "eres lo que escuchas".

Eres en esencia la suma de tus experiencias, filtradas por lo que decides aceptar. Si esto lo pensamos en términos de la música, lo que escuche será lo que yo soy musicalmente, del mismo modo que lo que soy visualmente será la suma de lo que haya visto. Esto no resulta fácil representarlo. Los ordenadores nos facilitan la tarea de crear un modelo de lo que uno escucha, o al menos de lo que podría escuchar en un momento dado.



Three Day Weekend flyer 1997