

PAPER LOVE

BY JAMES HOFF

Aaron Flint Jamison is an artist from Portland, Oregon, but he is also the editor of a particular publication that in terms of form and concept blurs the boundaries between the artist’s book and the magazine. James Hoff, an avid reader of *Veneer*, met with the artist to talk about the extraordinary handmade quality of the magazine, and the irresistible qualities of purple-heart wood.



James Hoff: It’s nice to finally meet you (kind of), perhaps make contact is a better way of saying it. I feel as though I’ve been receiving dispatches from you through friends and various bookstores now for years, (not to sound too cold war about it). Much of your work does involve a degree of undermining and employing bureaucratic channels and I’m curious to what extent this is a conscious exploration by you as an artist and/or the by-product of your role as a publisher, if you even distinguish between these two roles.

Aaron Flint Jamison: Thank you. I’m unapologetic about the work having a hard life in traditional economies or bureaucracies. That defines things automatically. Amongst other objects and performances I do indeed make books, but am I a traditional publisher? The work that I make has been dropped and rejected by distributors and I’m quite sure that most bookstores and sellers consider it to be a headache.

Jh: I’ve always liked how you dismantle the role of editor/publisher with *Veneer*, formally and conceptually blurring the lines between an artist book and the magazine platform. There is, of course, a tradition to this critical approach—*Semina* and *Landslide* quickly come to mind. Can you talk a little bit about the genesis of *Veneer* Magazine and how it developed?

afj: Perhaps a good way to answer this question would be to speak about the project’s early material selections and how those and the specific process forced a rubric for the remaining books. I would hope that someone could look at the first issue that we started building in 2006 and witness a romance with the medium itself. Parts of the book are letterpressed, other sections are printed on an offset press. The trim size is tall and narrow and the paper stocks are heavy and exaggerated. It is typeset in the technical but delicate Baskerville. The spine is excessively glued with a stiff hot melt perfect binding. Many inserts fall out of the pages when flipping through it. Producing in multiple these objects with

such tools and humble materials has been exciting to me since the beginning. This frank eagerness is important to what we are doing.

Jh: I think they are great to explore and I always liked how you negotiated formal complications through craft and material. This brings me to a particular work of yours that has been stuck in my head for a long time. It’s a work I’ve never seen in person—it is *Untitled Bulb (2007)*. Part of me wants to ask you how you came up with the idea to build museum grade light bulbs from scratch and part of me wants to ask how on earth you convinced SFMoMA to allow you use them (I mean how many waivers did you have to sign for that one?). I guess the obvious question is whether or not they worked, but the question I’m most interested in is what they illuminated?

afj: A precise definition about where pieces begin and end is rare. It’s like the fuzziness in pinpointing exactly where the culture begins and ends in Kom-bucha. This implies that often tangible aspects of what I’m doing exist outside of this type of documentation, of course. Occasionally and as Joseph Grigely has wisely labeled these things exhibition prosthetics come about as appendages of performances, publications, shows, or bigger ideas. How wonderful. More traditional gallery environments stunting this energy is a concern, but also I love the formal platform such places provide. I hope that it goes without saying that formal questions are also very interesting to me! I’m lucky to have found a few places and individuals who are willing to take these risks with me and communicate them in ways that respect the work. So, actually, I’m unaware of the piece that you are talking about. What’s interesting here is how your work often seems to involve unfolding and mine the opposite. Among others, both have central concerns of economy and like, authenticity. I remember opaquely texting you after watching a stream of you broadcasting your mobile number during a talk at the Walker Art Center years ago. I enjoy being confused by the role that justice plays in your editing. Thank you, 2012. Do you think that the treatment of material is overshadowed by concerns of accessibility? I’d hate for this conversation to digress into one of access, but maybe you could briefly talk about transparency before we move on.

Jh: It’s a good question, but I’d say that in my editorial work, at least with Primary Information, treatments are mostly driven by source material. That said, the only creative role for the editors of Primary Information is in the artists we choose in carrying out this role we try to maintain a non-influence, though this attempt is usually somewhat cracked by reality. Miriam [Katzeff] and I essentially began the press when we were working at Printed Matter in 2001, where we were completely taken by the Guerrilla Art Action Group archive and wanted to see it (and material like it) out in the world. It was here that our romance for the archive met the institutional dogma of access, likely with a heightened sense of justice given the subject of our focus.

It seems your work with Yale Union (now) and (formerly) with Department of Safety has some altruistic roots. Was this part of the motivation or a bi-product of a larger mission/concern? Contemporary (and now historical) thinking about artists’ books requires the viewer to see the book as a spatial and conceptual alternative to the exhibition space, though little sensitivity is given to the qualitatively differences of spaces in formulating this concept. It is clear that you have a vast interest in the materiality of the page, but do you see a difference in the types of spaces that your work inhabits, whether it is at Yale Union, a gallery you are working with, or in *Veneer*. Your movement between these spaces appears seamless, but is it?

afj: That’s generous of you to call it seamless. I’m aware of it being cavalier, but thinking about the audience in relation to these centers is something that I rarely afford myself. It’s important, but these questions are not part of my particular job there and I work with some great individuals who can process in this way. My availability at YU—and at DoS for that matter—is focused around production these days. The second part of your question is a very interesting one, of course. Nothing is easy. I often think of the Yale Union building itself as a red herring because of the responsibility historic and fetishized architecture seems to mandate. It’s a struggle to resist this and attempt to think around exhibition and production responsibly. I’m not alone here. This is why we built the kitchen first. I have little to do with programming, but I can tell you that this is why we are having the Finlay exhibition in a room that is 70 sq/ft instead of an adjacent space that is empty and 10,000 sq/ft. This is why the Kuchar exhibition has been happening for three years and will last another five years. This is why we built the print shop in the basement—because it’s always producing and that energy is crucial to the activity of the rest of the project. I read the Xerox Book for the first time while sitting on a sweaty subway. It was circumstantial, but I found some tears in my eyes. I’m a deep believer, but

I don’t subscribe to there being any formula for making these books or exhibitions. They are very different.

Jh: I’d been meaning to ask you about Finlay—I see a parallel in your work and his, particularly in the way his work was constantly expanding through traditional and non-traditional partnerships and methodologies, some more stable than others, but never relying on them wholesale. Can you discuss your interest in Finlay? and perhaps talk a little more about the exhibition(s) devoted to him that you and YU are working on?

afj: What a complicated artist! I’ll be the last to say that I’m an expert on Finlay or that my work should be uttered in the same sentence as his. I was introduced to his practice during the second Bush regime and then a few years ago Tim Johnson and Caitlin Murray of Marfa, TX, asked me to make an anthology about him. This little book that they subsequently edited and I produced, *The Present Order: Writings on the Work of Ian Hamilton Finlay*, was the outcome. It was a very confusing project for me because I was asked to interface indirectly with the work and then present it and produce it for some abstract interested audience that might actually purchase such a textbook. What is my roll, then a designer!? What does that mean? More recently at Yale Union we have partnered with Reed College to make a few small exhibitions of his work over the next year. The college owns many hundreds of Finlay’s pieces and are generously loaning them to us. The way that these exhibitions will happen is that we’ve asked aficionados who are more seasoned in responding to his work to make selections as individual, humble Finlay shows. Because the body is so diverse these Finlay experts all direct their attention to different aspects of the work. This model allows for different, complicated, and even contradictory edits to be presented from the exact same collection.

Jh: I am curious about a re-occurring medium in your work from the past few years: purple-heart wood. It is such a specific surface and material. How’d you come to it? Are you still working with it?

afj: It’s true that my interest in this stuff is determined and that I love it! I don’t think that I need to go into the particular reasons for returning to its use. I would say that it’s a particularly unpleasant material to render. My workshop is covered often in purple dust. How is this natural? I’m admittedly capricious and wide-eyed and have used plenty of materials that are more sincerely seductive over the years but I have never found a suitable replacement for the characteristics I love about the purple wood.

Jh: It sits in my mind perhaps because of *Snuggle Kit* which was the last work I saw of yours (at the “Freaks and Geeks” exhibition at Air de Paris last summer). You have an exhibition coming up shortly at Air de Paris—in finishing up here can you tell me a little bit about it or give me a few hints about what your working on now? Likewise, when I can expect the next installment of *Veneer*?

afj: The realistic plan is that the next *Veneer*, 09/18, will be on bookshelves everywhere by the end of the year. I’m quite excited about this. It’s shaping up nicely. I generally enjoy working light on my feet, but I don’t rush the process. Do you know about the story of the previous issue, 08/18? This is a conclusion: The offset printing facility and bindery that I was contracting with in Canada went into receivership and *Veneer* was the last book that it produced. However, the technicians were less concerned with quality control at that point as the bankers were kicking them out of the warehouse. The result of this was that the covers of *Veneer* were bound upside down and then accidentally they shipped me all the improperly bound books even though I refused payment. No one cared because the press was already bankrupt. We used that money we were going to spend on the issue instead on a plumbing project at Yale Union. Then we ripped off all of the covers of the magazine and considered 08/18 remaindered, free for anyone who wanted it. There is not one issue of that magazine that has a cover on it in the entire world. It was catastrophic and a failure at the time because there were entire signatures typeset in lead that were misbound and could not be salvaged, but in retrospect I’m also very proud of the new sinks in the basement of Yale Union.

Opposite – *Veneer Magazine 01/18-08/18*, 2007-2012.
Courtesy: the artist



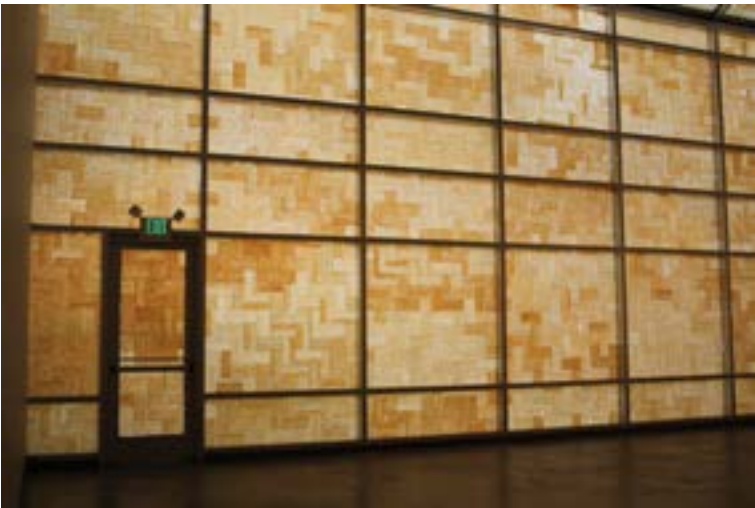
(A)



(B)



(C)



(D)



(E)

(A, D) Exhibition views
“Peeling Layers Yields Brief
Openmouthed “Oh!”, Open
Satellite, Bellevue, WA, 2010

(B) The Present Order: Writings
on the Work of Ian Hamilton
Finlay, Marfa Book Company,
2010. Courtesy: the artist

(C) A Floating Brand, 2012.
Courtesy: Air de Paris, Paris.
Photo: Aurélien Mole

(E) Exhibition views at
Artspeak, Vancouver, 2012.
Photo: Blaine Campbell

Aaron Flint Jamison è un artista di Portland, ma è anche l'editore di una pubblicazione particolare che, formalmente e concettualmente, confonde i confini fra libro d'artista e rivista. James Hoff, avido lettore di Veneer, ha incontrato l'artista: la straordinaria artigianalità della rivista è stato uno degli argomenti toccati, insieme a quello delle irresistibili qualità del legno amaranate.

James Hoff: È bello incontrarci finalmente (o avere una sorta d'incontro), forse “essere in contatto” è un modo migliore di dirlo. Mi sembra che siano ormai anni che ricevo le tue spedizioni attraverso amici e varie librerie. La maggior parte del tuo lavoro implica un certo grado di sovversione e uso di canali burocratici e sono curioso di sapere fino a che punto tutto ciò è un'esplorazione consapevole da parte tua, come artista, e/o un effetto collaterale del tuo ruolo di editore, nel caso che tu faccia una distinzione fra questi due ruoli.

Aaron Flint Jamison: Grazie. Non mi lamento del lavoro, avendo avuto vita dura nelle economie tradizionali e con gli apparati burocratici. E quindi ho detto tutto. Fra gli altri oggetti e le performance, certamente produco libri, ma sono un editore tradizionale? Il lavoro che faccio è stato abbandonato e respinto dai distributori e sono abbastanza sicuro che la maggior parte delle librerie e dei rivenditori lo considerino un gran mal di testa.

JH: Mi è sempre piaciuto il modo in cui hai smantellato il ruolo del redattore/editore con *Veneer*, formalmente e concettualmente, confondendo i confini fra libro d'artista e rivista. C'è, senza dubbio, una tradizione in questo approccio critico – *Semina* e *Landslide* vengono immediatamente alla mente. Mi puoi parlare un po' della genesi di *Veneer Magazine* e di come si è sviluppato?

AFJ: Forse, un buon modo di rispondere a questa domanda sarebbe di parlare delle selezioni dei primi materiali per il progetto e di come questi ultimi e il processo stesso produssero una categoria per i restanti libri. Mi piacerebbe che qualcuno, guardando il primo numero – che abbiamo iniziato a mettere insieme nel 2006 – fosse testimone di una storia d'amore con il medium stesso. Parti del libro sono stampate in rilievo, altre sezioni sono in offset. Il formato della pagina è alto e stretto e la selezione delle carte irragionevolmente ampia. Il carattere tipografico è il tecnico ma delicato Baskerville. Il dorso è strettamente saltato in una legatura di colla a caldo. Molti inserti cadono dalle pagine mentre la sfoglia. Produrre multipli di questi oggetti con tali mezzi e materiali umili è stato eccitante fin dall'inizio. Questo entusiasmo genuino è importante in ciò che facciamo.

JH: Credo che questi materiali siano fantastici da esplorare e ho sempre ammirato il modo in cui riesci a fare fronte alle complicazioni formali attraverso la sapienza artigianale e i materiali. Questo mi ricorda un tuo lavoro particolare che mi si è fissato in testa per molto tempo. Non l'ho mai visto personalmente – si tratta di *Untitled Bulb (2007)*. Una parte di me vorrebbe chiederti come è nata l'idea di costruire lampadine di qualità museale da materiali di recupero, e l'altra, come hai convinto il SFMoMA a permetterti di usarle (voglio dire: quante deroghe hai dovuto firmare per farlo?). Credo che l'ovvia domanda sia se hanno funzionato o meno, ma la domanda cui sono più interessato è: “Che cosa hanno illuminato?”

AFJ: Una precisa definizione dei confini di quei lavori è difficile. È come la sfocatura visibile quando si tenti di determinare con precisione i contorni della coltura della Kombucha. Questo implica che spesso aspetti tangibili di ciò che faccio esistono anche al di fuori di questo tipo di documentazione. Occasionalmente – e come Joseph Grigley ha saggiamente etichettato questi oggetti – le protesi della mostra si manifestano come appendici di performance, pubblicazioni, mostre, o idee più vaste. Splendido. L'idea che ambiti espositivi più tradizionali blocchino questa energia mi preoccupa, ma adoro anche la piattaforma formale che questi luoghi offrono. Spero che sia abbastanza chiaro che i problemi formali m'interessano parecchio! Sono fortunato ad aver trovato qualche luogo ed alcuni individui che intendono assumere questi rischi con me e comu-

Paper Love

di James Hoff

nicarli in modi che rispettino il lavoro. Quindi, in realtà, sono all'oscuro del lavoro di cui stai parlando. Ciò che è interessante, in questo contesto, è come il tuo lavoro spesso sembra comprendere l'idea del dischiudersi e il mio il contrario. Inoltre, ambedue si occupano di economia e di autenticità. Mi ricordo vagamente di averti mandato un messaggio dopo aver visto un filmato streaming in cui diffondevi il numero del tuo cellulare durante una conferenza allo Walker Art Center, anni fa. Grazie, 2012. Pensi che l'uso del materiale sia messo in secondo piano da problemi di accessibilità? Mi dispiacerebbe che questa conversazione facesse troppe digressioni sull'argomento dell'accessibilità, ma forse puoi brevemente parlare dell'argomento della trasparenza prima che proseguiamo.

JH: È una buona domanda, ma direi che nel mio lavoro editoriale, perlomeno con Primary Information, i modi di utilizzo sono perlopiù determinati dal materiale di partenza. Detto questo, l'unico ruolo creativo per i redattori di Primary Information è negli artisti che scegliamo – nel portare avanti questo ruolo, cerchiamo di mantenere una non-influenza, sebbene questo tentativo sia in qualche modo, e non di rado, compromesso dalla realtà. Miriam [Katzeff] e io abbiamo dato vita alla casa editrice quando lavoravamo da Printed Matter nel 2001, dove eravamo completamente presi dall'archivio di Guerrilla Art Action Group che desideravamo vedere (insieme con del materiale analogo) divulgato nel mondo. È stato in quel momento che la nostra passione per l'archivio ha incontrato il dogma istituzionale dell'accesso, probabilmente con un senso della giustizia accresciuto, dato il soggetto del nostro interesse. Sembra che il tuo lavoro con il Yale Union (ora) e (precedentemente) con il Department of Safety abbia anche radici altruistiche. È parte della motivazione o conseguenza di un interesse/missione più ampio? Il pensiero contemporaneo (e ora storico) sui libri d'artista richiede che lo spettatore veda il libro come un'alternativa spaziale e concettuale allo spazio della mostra, sebbene scarsa attenzione sia riservata alle differenze qualitative degli spazi nella formulazione di questo concetto. È chiaro che hai un grande interesse nella materialità della pagina, ma vedi una differenza fra i tipi di spazi che il tuo lavoro abita, che sia al Yale Union, in una galleria con cui lavori, o in *Veneer* il tuo movimento fra questi spazi sembra ininterrotto, ma lo è?

AFJ: È generoso da parte tua definirlo come senza soluzione di continuità. Sono consapevole che sia un lavoro noncurante, ma pensare al pubblico in relazione a questi argomenti, è qualcosa che raramente mi permetto. È importante, ma queste domande non sono parte del mio specifico lavoro e io collaboro con alcune fantastiche persone che, invece, possono occuparsene. La mia disponibilità al YU – e anche a DoS – attualmente è concentrata sulla produzione. La seconda parte della domanda è, senza dubbio, molto interessante. Niente è facile. Spesso penso allo stesso edificio del Yale Union come a un depistaggio, poiché la responsabilità storica e l'architettura feticizzata sembrano esigerlo. È una lotta opporsi a questo, e tentare di pensare responsabilmente alla mostra e alla produzione. Ma non sono da solo. Questo è il motivo per cui abbiamo costruito, per prima cosa, la cucina. Ho poco a che fare con la programmazione, ma posso dirti che questo è il motivo per cui quest'estate abbiamo fatto la mostra di Finlay in una stanza di ventidue metri quadrati invece che in uno spazio adiacente, vuoto, di tremila. Questo è il motivo per cui la mostra di Kuchar è in corso da per tre anni e durerà ancora per cinque. Questo il motivo per cui abbiamo costruito la stamperia nel seminterrato – perché produce continuamente e quell'energia è cruciale all'attività del resto del progetto. Ho letto lo Xerox Book per la prima volta su un vagoncino della metropolitana affollato. È un indizio che mi sia ritrovato con le lacrime agli occhi. Sono un vero credente, ma non sottoscrivo il fatto che ci sia una formula per fare questi libri o queste mostre, che sono tutti molto diversi.

JH: Avrei voluto chiederti di Finlay – per i paralleli fra il tuo lavoro e il suo, particolarmente nel modo in cui il suo lavoro si è espanso costantemente attraverso metodologie e sinergie tradizionali e non, alcuni più stabili di altre, sebbene non si sia mai basato completamente su di esse.

Possiamo parlare del tuo interesse per Finlay? E forse anche delle mostre dedicate a lui su cui tu e la YU state lavorando?

AFJ: Che artista complesso! Sarei l'ultimo a dire di essere un esperto di Finlay o che il mio lavoro possa essere balbettato nella stessa frase del suo. Sono stato introdotto alla sua pratica durante il secondo mandato di Bush e poi, alcuni anni dopo, Tim Johnson e Caitlin Murray di Marfa, in Texas, mi hanno chiesto di creare un'antologia su di lui. Questo libretto che loro successivamente hanno redatto e io prodotto, *The Present Order: Writings on the Work of Ian Hamilton Finlay*, ne è stato il risultato. È stato un progetto molto disorientante per me perché mi è stato chiesto di interfacciarmi indirettamente con il lavoro e poi presentarlo e produrlo per un pubblico interessato ma astratto che avrebbe potuto acquistare un libro di quel tipo. Qual era il mio ruolo dunque – di designer!? Che significava? Più di recente al Yale Union abbiamo lavorato in associazione con il Reed College per creare alcune piccole mostre sul suo lavoro per l'anno successivo. Il collegio possiede molte centinaia di lavori di Finlay e ce le sta generosamente prestando. Il modo in cui queste mostre avranno luogo è attraverso la richiesta che abbiamo fatto agli appassionati, esperti del suo lavoro, di fare selezioni per piccole mostre individuali di Finlay. Poiché l'insieme di lavori è così vario, questi esperti di Finlay dirigono tutti la loro attenzione a differenti aspetti del medesimo lavoro. Questo modello permette di presentare riletture diverse, complicate, e persino contraddittorie dalla stessa esatta collezione.

JH: Sono curioso riguardo a un medium che ricorre nel tuo lavoro degli ultimi anni: il legno amaranate. Si tratta di una materiale e di una superficie molto peculiari. Come ci sei arrivato? Ci stai ancora lavorando?

AFJ: È vero che il mio interesse in questo materiale è peculiare e che lo amo! Non credo di aver bisogno di entrare in spiegazioni complesse per la ricorrenza con cui lo uso. Dirò che è un materiale particolarmente difficile con cui avere a che fare. Il mio luogo di lavoro è spesso coperto di polvere viola. E questo è naturale? Sono irrazionalmente e genuinamente attratto da questo materiale anche se ne ho usato moltissimi materiali francamente più seducenti nel corso degli anni – ma non ho mai trovato un rimpianto adatto delle caratteristiche che amo del legno amaranate.

JH: Ce l'ho in mente forse a causa di *Snuggle Kit*, che è stato il tuo ultimo lavoro che ho visto (alla mostra “Freaks and Geeks” da Air de Paris l'estate scorsa). Hai una mostra fra poco da Air de Paris – dal momento che siamo finiti qua, me ne puoi parlare un po' o di darmi qualche dettaglio riguardo a ciò su cui stai lavorando al momento? E inoltre: quando posso aspettarvi la prossima uscita di *Veneer*?

AFJ: Realisticamente il prossimo numero di *Veneer*, 09/18, sarà dovunque sugli scaffali per la fine dell'anno. Sono molto emozionato per questo. Sta venendo bene. Generalmente mi piace lavorare in maniera agile, ma non accelero il processo. Sai la storia del numero precedente, il 08/18? Questa è stata la conclusione: la stamperia e la legatoria offset con cui ero in contatto in Canada è stata posta in amministrazione controllata e *Veneer* è stata l'ultima pubblicazione che ha prodotto. Tuttavia, i tecnici erano meno concentrati sul controllo della qualità, a quel punto, dal momento che i banchieri li stavano cacciando dalla fabbrica. Il risultato di questo è stato che le copertine di *Veneer* erano rilegate al contrario e poi, accidentalmente, mi hanno spedito tutte le copie rilegate in maniera sbagliata anche se ho rifiutato il pagamento. Nessuno si è preoccupato, perché lo stampatore era già in bancarotta. Abbiamo usato quel denaro che avremmo dovuto spendere sulla rivista in un progetto idraulico al Yale Union. Poi abbiamo strappato tutte le copertine della rivista e considerato 08/18 come un reso, gratuito per chiunque lo avesse voluto. Non c'è in tutto il mondo una sola copia di quella rivista che abbia la copertina. È stata una catastrofe e un fallimento, in quel momento, perché c'erano intere segnature composte in stampa al piombo che erano rilegate in maniera sbagliata e che non potevano essere recuperate ma, retrospettivamente, sono anche molto orgoglioso dei nuovi lavandini nel seminterrato del Yale Union.