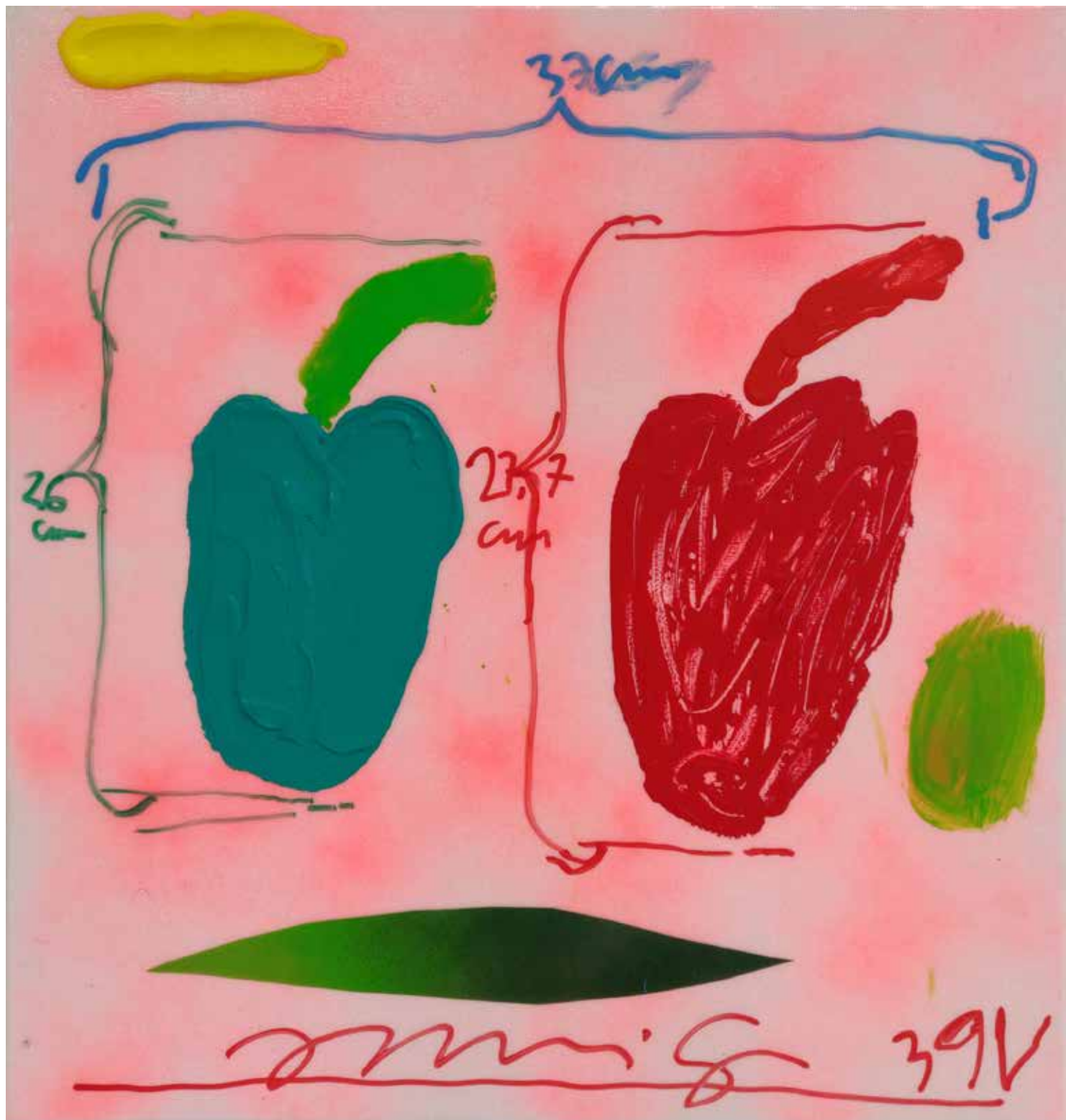


An abstract collage background featuring various organic, hand-painted shapes in shades of green, yellow, and teal. The shapes are layered and textured, creating a vibrant, artistic composition. The word "JUSSI" is centered in the upper half in a bold, green, sans-serif font.

JUSSI

GOMAN





JUSSI GOMAN

G A L E R I E F O R S B L O M





TALES OF TARDIGRADE, GALERIE FORSBLOM, 2020



REILUA PELIÄ

Merkintöjä Jussi Gomanin maalaustaiteesta

Tiedetään, että Jussi Goman on ex-ekspressionisti. Hänen varhaiset maalauksensa ovat erilaisia kuin nykyiset, kypsät. Akryylivärien ja akrylaattilakan sallimin keinoin hän on jo pitkään valmistanut kuvaesineitä, maalauksia, jotka ovat nähneet kaiken sellaisen taiteen, joka ”pyrkii vapautumaan ulkonaisten luonnonkuvien ja -vaikutelmien välittämisestä ja asettamaan sisäisen eläytymisen ja luovan yksilöllisen ilmaisan niiden edelle” (*Uusi tietosanakirja*, 1966). Tämä kaikki on tallennettu Gomanin tekemien kuvien sisään. Ne ovat nähneet ”sisäisen eläytymisen” ja havainneet, että se ei riitä. Tästäkö johtuu niiden outo objektiivisuus? Ja yhtä outo ajankohtaisuus, nykyaikaisuus – on kuin 1900-luku olisi äkkiä kokonaan nähty. Kalervo Palsa ja Piet Mondrian tapaavat supermarketin hedelmäosastolla ja löytävät Gomanin. Värit elävät ja täyttävät maan. **ELÄMÄ JATKUU.**

On vaikea saada selvää Gomanista. Hän on ”ovela”. Mutta tuntuu siltäkin, ettei hänellä ole sellaisia viiden pennin salaisuuksia kuin ovelilla yleensä. Gomanin maalaustaide ei ole älytehtävä. Se ei vaadi meiltä ”ratkaisua”. Kuvakerrosten alle on kenties teljetty 1900-lukulainen ekspressionisti, jolla saattaisi olla paljon sanottavaa – tyyppi, joka tahtoisi kertoa hurjia juttuja, elehtiä, paasata suu vaahdossa – mutta paksujen, jähmeiden, tiheiden muovikalvojen alta puhe ei kuulu – **TAI, PALJON LUULTAVAMMIN:** häntä ei sittenkään huvita vaahdota, hän on täysin tyytyväinen saadessaan levätä väripintojen alla. Se, mikä vaikuttaa oveluudelta, ehkä onkin vain avoimuutta, poikkeuksellista vilpittömyyttä, reilua peliä. Goman ei koskaan myhäile: enkö olekin salaperäinen, ottakaa selvää jos saatte!

Saattaa hän kyllä myhäillä, mutta ei koskaan itsetehostuksen takia, vaan siten kuin bussissa istuva yksinäinen, joka muistaa hauskan jutun. Ei naura: tosi humoristin merkki.





LOST IN THE JUNGLE, 2018

Mieleeni ei tule ketään toista nykytaiteen tekijää, josta olisi yhtä vaikea kirjoittaa kuin Gomanista. Ei auta mitään, että pidän – *NAUTIN* – hänen maalauksistaan. Ehkä tämä esteettinen ilo tekee sanojen tuottamisen entistä vaikeammaksi?... Melkein ylitsepääsemättömän vaikea on puhua sellaisesta, mikä ei ehdota puheenaihetta. Mistä juteltaisiin? Onko pakko jutella? Gomanin salaperäinen avoimuus... Mikä häkellyttävä ansio! Uudesta taiteesta suuri osa – se, joka ei korosta omaa salaperäisyyttään – on poliittista, esitelmöivää, jopa opettavaa, eräänlaista installoitua filosofiaa. Kriitikko voi yhtyä siihen helposti, joutumatta juuri katsomaan itse töitä. Aiheet tuskin tulevat puun takaa: ilmastonmuutos, antroposeeni, identiteetti... Keskusteltaisiinko näistä?
MIELUUMMIN EI.

Silti olisi kömpelöä sanoa Gomania ”epäkirjalliseksi”. Kirjalliseksi voisi luonnehtia taidetta, joka tapaa – omien synkronisten, ei-lineaaristen lakiensa alaisuudessa – kerronnan tai tekstin muotoa tai viittaa maailmankirjallisuuteen tavalla, joka käskää galleriakävijän poikkeamaan kotimatalla kirjastossa. Goman on kaukana tällaisesta, mutta ei hän myöskään torju kirjallisia merkkejä – ja vääräys olisi myös luonnehtia häntä formalistiksi tai koloristiksi. Ei! Vastalause kantautuu jostain syvältä. Ehkä sen esittää mainittu ekspressionisti, väripintojen alle haudattu. Sillä olen aina epäillyt, että juuri hän on möläyttänyt Gomanin teosnimet. Formalistin kaikki teokset olisivat Nimettömiä, mutta Gomanin maalauksilla on outoja lyhyitä nimiä, jotka vaikuttavat viime hetkellä keksityiltä. Ne on kuin ovensuusta *HUUDETTU*. Mitä tahansa Goman onkin, kirjallinen tai epäkirjallinen hän ei ole. Hän ei sovi näille akseleille. Hän on muuta. On unohdettava kirjallisuus. On unohdettava aikamme puheenaiheet, sovinnaiset tavat ohittaa itse kuvaesineet ja kaikki niiden ulottuvuudet, joita on kaksi, ellei enemmän.

Onhan Gomanilla sentään aiheita, asioiden muotoja. Lisäksi hänellä on tapahtumia, selkkauksia, sattumia, kohtaamisia, tilanteita. Sommitelman eri elementtien rajat piirtyvät korostuneesti esiin. Joissakin töissä osat ovat kuin painolaatat ja kirjakeet kehilössä: tiiviisti, mutta erillisinä. Goman menee mielellään abstraktin rajoille, mutta ei koskaan päästä irti figuureista. Tosin: onko täysin abstraktia kuvaa olemasakaan? *YKSIKIN VIIVA VOI ESITTÄÄ*. Kaksi viivaa luo jo jännitteen, kertoo kokonaisen tarinan. Musta neliö on puhelias, paljon esittävä ja merkitsevä teos. (Se jos mikä on ”kirjallinen”.)

Paremminkin: kaikki kuvat ovat abstrakteja. Osa kuvista vain tuo mieleemme sellaisia asioita, joita ei juuri nyt ole käsillä. Mieli etsii turvaa todellisuudesta, mutta kuva ei suostu viittaamaan pois itsestään, se ei ”sisällä” asioita niin kuin kulho sisältää viinirypäleitä. (Tätä kielikuvaa käytetään valokuvasta: ”tässä kuvassa on isäni” – alkeellinen virhe tämäkin.) Kuva on itse asia, ei tienviitta.

Digitaalisten kuvien ennennäkemättömän tehokas jakelu, suunnaton määrä ja hengästyttävä, täysin monotonien toisto (meemit, ”joka päivä sama kuva”) on vienyt

kuvilta viimeisenkin itseisarvon kuvina. Jokainen kuva on vain signaali, ärsyke, viittaus, kääre, joka heitetään pois, kun sisältö on nautittu. Itse asiassa jokainen kuva internetin virrassa on *merkki*. Luemme ja kulutamme niitä pitkinä sarjoina. Emme enää palvo kuvia, hämmästy niistä. Lapset eivät enää kerää kiiltokuvia eivätkä aikuiset postimerkkeile. Emme enää tee kuvilla mitään. Olemme todella unohtaneet merkin ja kuvan eron.

Goman haastaa aikakautensa. Hän ei päästä meitä helpolla; hän ei päästä meitä muualle juttelemaan (*TOSIASIASSA NÄPPÄILEMÄÄN*) muusta.

Kuva on itse asia. Tämä vaikuttaa olevan Gomanin kanta. Kun hän merkitsee maalauksen pintaan jonkin sommitelmansa elementin koon senttimetreinä, hän ei suinkaan tee teknistä piirrosta tai kaavakuvaa. Hän ei liioin ”tutki” mitään. Hän ainoastaan mittaa tekemäänsä kuvaa. Hän toistaa René Magritten tunnettua, yhä tarpeellista tiedonantoa, joka alunperin koski piippua: tämä kuvio tässä ei ole kulho eikä omena, vaan käsillä olevan taideteoksen kuva-alue, ja sen vaakamitta on 20 cm.

Jotakin samaa on Gomanin uudessa keksinnössä, omien muistiinpanojen ”ikuistamisessa”. Tämä on ylellisyyttä, jota kirjailija voi vain ihmetellä. Kirjailijan muistiinpanot ovat tavallisesti jonkin laajemman tekstikokonaisuuden tuntomerkkejä, joiden perusteella teksti voidaan myöhemmin valmistaa. Kirjailija voi kylläkin kirjoittaa muistikirjaansa lauseita, joita ei myöhemmin pysty lukemaan, koska ei saa sanoista selvää. Silloin hän ei tee merkinnällään mitään. Hän voisi jäljentää harakanvarpaansa tai kehystää ne sellaisinaan kuvaksi; syntyisi aseemista kalligrafiaa. Mutta niin tehdessään hän lakkaisi olemasta kirjailija ja muuttuisi kuvataiteilijaksi. Kuvataiteilijan sen sijaan ei tarvitse luopua sanoista; hän ei ole niitä alun alkaenkaan käyttänyt. Tehdessään muistikirjansa sivusta (*PAPERIN VIIVOITUKSINEEN KAIKKINEEN*) replikan kankaalle Gomanin ei tarvitse edes välittää siitä, mitä varten on kuviot kirjaansa piirtänyt, jollain bussimatalla ehkä. Ne ovat mitä ovat ja sellaisiksi jäävät. Muistiinpano ei viittaa muualle. Se jo on valmis. Tupakka-askiin luonnosteltu mökki on jo eräänlainen mökki. Kyseessä on kuvien itseisarvo tai suvereniteetti. Ja tällaista älystä vapautumista voi kirjailija, myös kriitikko, vain kadehtia.

Kuvan ja merkin suhde? Se on Gomanilla hyvin mutkikas. Sillä vaikka nämä kulhot, pullot ja hedelmät kieltäytyvät viittaamasta toisaalle, poissaoleviin referentteihin – eli tosimaailman kulhoihin, pulloihin ja hedelmiin – eivät kerro niistä sitäkään vähää, mikä niistä kenties olisi kerrottavissa – ne eivät kuitenkaan peittele merkikilunnettaan vaan säilyttävät erehtymättömästi kulhon, pullon ja hedelmän muodon. Goman voisi olla pari askelta abstraktimpi. Mutta kuten sanottua, noita askelia hän ei ota. Hän väistää päättäväisesti kaiken formalismin ja kytkeytyy tällä eleellään asetelmamaalauksen historiaan, tosin vailla niitä piilomerkityksiä ja opetuksia, joita tämä porvarillinen kuvalaji on menneinä vuosisatoina usein välittänyt. Ei pääkalloa, mutta toisinaan pari luuta, katkenneita ehkä – mutta korjattuina, ehjiksi teipattuina.





Ei HÄTÄÄ! Ei symboleja. Ei memento moria eikä vanitasta. Kuten hedelmäosastolla, on mango pelkkä mango.

Laastarin, teipin sanoma: Ei se ole niin vakavaa, meillä on keinot! Kaikkea sattuu. Elämä on hyvää ja haurasta. *ETEENPÄIN!*

Vai olisiko Gomanin mangon suhde mangoon sama kuin punaisen viinikumin suhde kirsikkaan? Ei voi väittää, ettei suhdetta olisi. Mutta ei sitä voi kovin tiiviinä pitää. Karkinsyöjä ei juuri ajattele hedelmiä. Miksi Gomanin kriitikonkaan pitäisi niistä välittää? Hänellä on itse maalauksissa kylliksi ajateltavaa.

Kun kerran on keksinyt, että mangon ja Gomanin tavut ovat samat, ainoastaan eri järjestyksessä, ei sitä helposti unohda, eikä tälläkään tiedolla paljon tee.

Tahallaan, piruuttaan, esteettisen vaistonsa ajamana, Goman valitsee töihinsä mahdollisimman tylsiä, arkipäiväisiä, banaaleja esineitä ja kohteita: kuppi, omena. Kennelläkään ei voi olla mitään mielipidettä kupeista. Ne eivät herätä tunteita eivätkä varsinkaan keskustelua. (*KESKUSTELE NYT NIISTÄ, KRIITIKKO!*) Mutta juuri mitättömiin esineisiin sisältyy oudontumisen mahdollisuus. Omenaa esittävä värialue on aivan muuta kuin omena. Entäpä banaani – sen ulkoinen hahmo. Banaani on hyvin kaukana banaalista. Mikä muodon ja värin hulluus – hillitty hulluus! Vieläpä: kasvitieteessä banaani on marja, ja jos banaanit ovat marjoja, saattavat avokatot olla nisäkkäitä ja kuorma-autot tasalämpöisiä. Maalauستاiteessa asiat eivät ole sitä miltä näyttävät. Käsitteet liikkeeseen!

Mutta ennen kaikkea: ei kovia aiheita, ei seksiä eikä väkivaltaa, ei mielenterveysongelmia eikä ”synkkyyttä”, ei uhkaavia bassotaajuuksia. Ei hätää. Ei ”vihlovaa ekspressionismia”. Eikä koskaan muotokuvia tai ihmishahmoja, ei edes ihmisen poissaoloa – ei interiöörien kotoisaa, lohdullista tunnelmaa. Ei missään tapauksessa pisaraakaan psykologiaa. Ei mitään henkilökohtaista. Ei halpoja selityksiä.

Reilua peliä. Tämän kuvan teki Jussi, 33 v. Ja se on täsmälleen tällainen. Kuten näette.

Vaikeus on niiden, jotka ryhtyvät kirjoittamaan Jussi Gomanista. Sillä lopulta jokainen kuva vaatii kuvatekstin. Kuva on tekstiä, merkkiä, heikompi. Omilleen jätettynä kuva katoaisi kuin mystinen visio tai saippuakupla. Paitsi että emme useinkaan gallerioissa tai museoissa voi vastustaa kiusausta *sanoa edes jotain*, olemme kuville

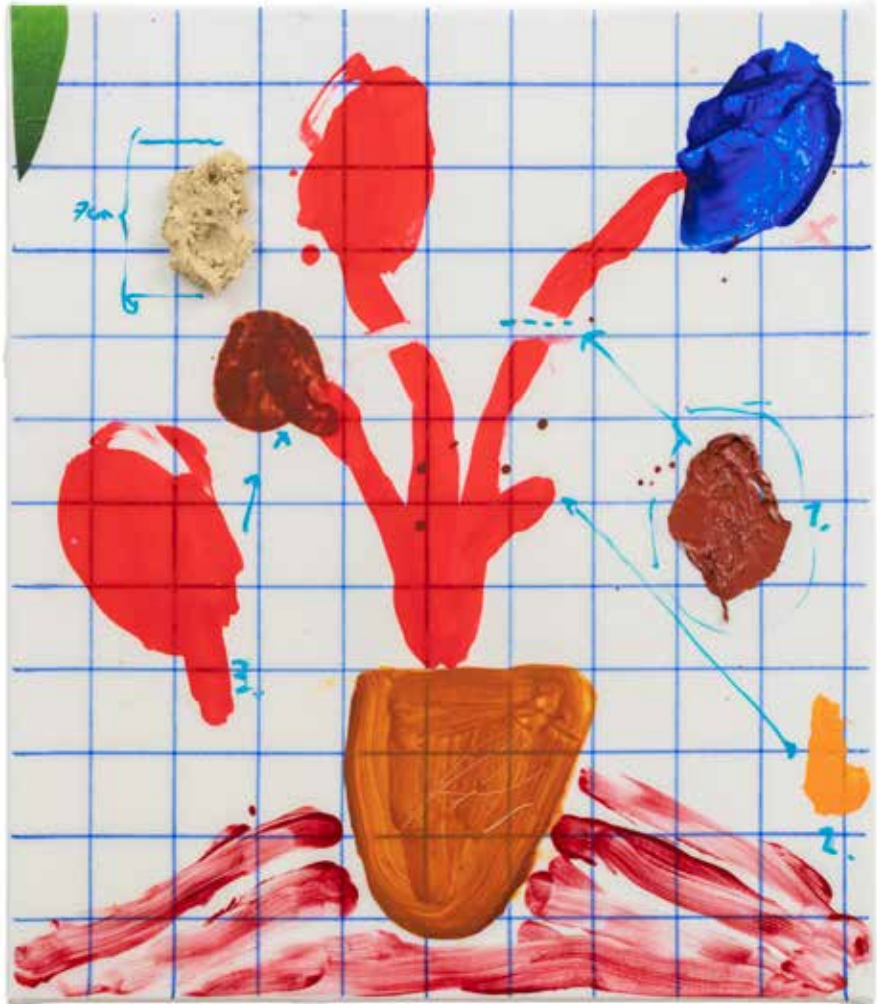
velkaa tämän *edes jotain*. Mykkyys on epäkohteliasta kuville. Kollektiivisen velan maksaminen käy työstä. Kriitikot ja taidehistorioitsijat ovat niitä, jotka sovittavat kuvien ja yleisön välit, niin että nämä ovat sujut. Paha vain, että monet taidekuvat *antolainaavat* loputtomasti, ilman luottokattoa. Syntyy velkakierre. Taidepuheen kysyntä pysyy suurena. Kuva on sittenkin merkkiä vahvempi. *PASSIIVINEN VOITTA AAKTIIVISEN.*

Kirjailija Michel Tournier on kuvataide-esseissään kirjoittanut kuvan ja merkin suhteesta ja niiden historiallisesta jännitteestä, joka vasta kristillisessä taiteessa löysi jonkinlaisen synteetin. Aiemmin oli ollut joko pyhä teksti vailla kuvaa tai rituaalikuva vailla selitystä. Kuvakiellon kulttuurit tuottivat ornamentiikan eli abstraktin taiteen ja toisaalta esimerkiksi kalligrafian, jossa kirjaimet ja tekstit vaivihkaa muuntautuvat kuviksi. Mutta vasta kuvakiellon kumoaminen tuotti taiteen sellaisena kuin me sen tunnetimme: omalakisena esteettis-älyllisenä toimintana, kokonaisvaltaisena ajatteluna tai ”taiteellisenä tutkimisena”, mykkyuden ja puheen, aistien, järjen ja tunteen ja kuvien ja merkkien monimutkaisena yhteispelinä.

Sitten Tournier kirjoittaa asetelmia maalanneesta ranskalaisesta Roger Chapelain-Midyta – ja nyt myös Jussi Gomanista – näin: ”Tällainen maalaustapa ei ole taivaasta tipahtanut. Se jatkaa pitkää perinnettä, joka alkaa Piero della Francescasta. Siihen voidaan liittää niinkin erilaisia taiteilijoita kuin William Blake tai Puvis de Chavannes. Se esittelee tilaa, jossa ihmiset näyttävät olevan samaa ainetta kuin talon seinät tai ilma jota he hengittävät. Sitä voisi sanoa aineen ykseyden kouluksi.”¹

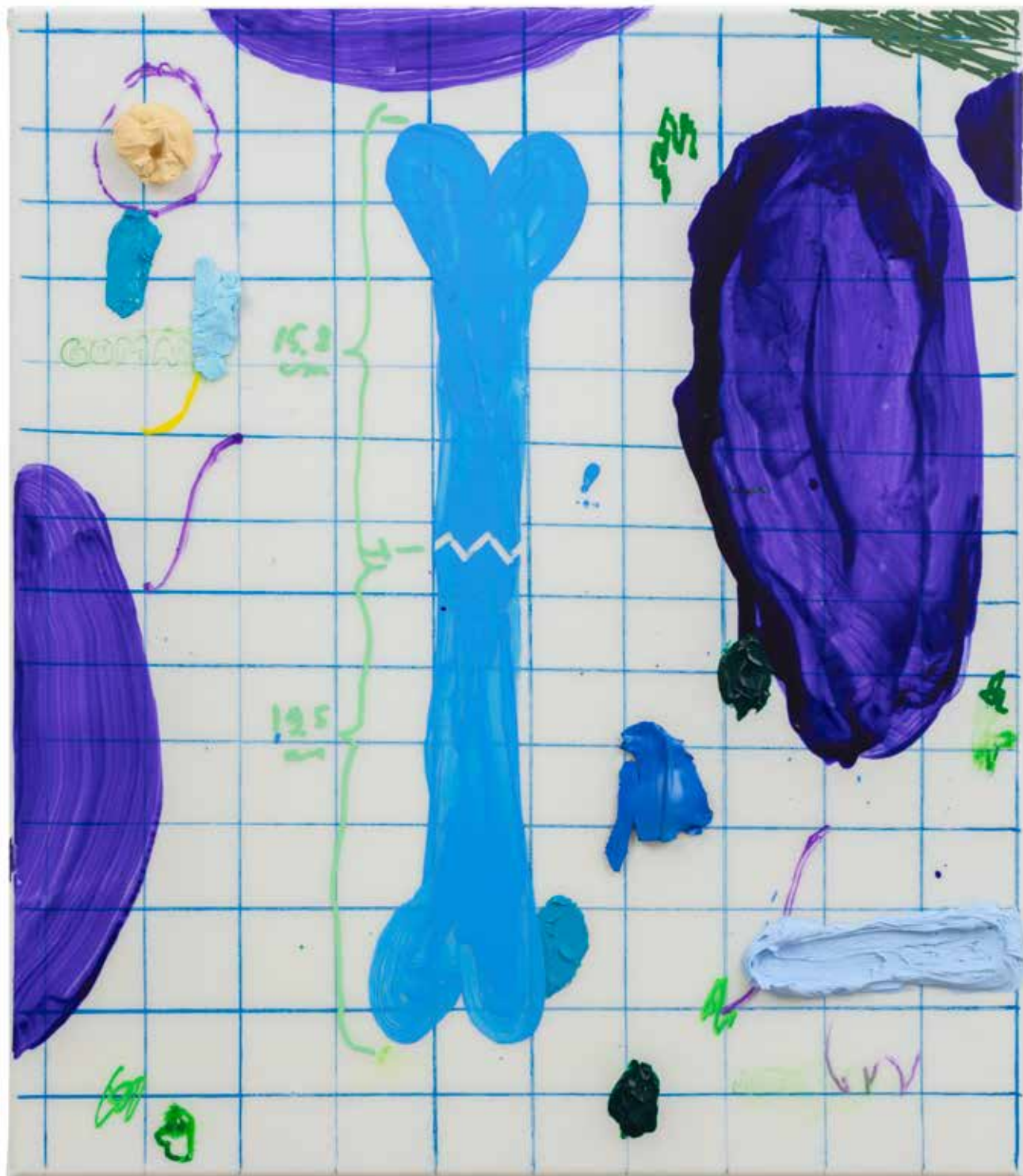
Aineen ykseys... toisin sanoen kaiken näkyvän tasa-arvo. ”Minä olen mies jolle näkyvä maailma on olemassa”, julisti aikanaan Théophile Gautier. Hän oli kirjailija ja koki tehtäväkseen varustaa näkyvän maailman omalla valtavalla kommenttikentällä. Hän julisti asioiden asiallisuutta ja kehotti meitä kääntämään katseemme maailmaan vailla ennakoasenteita, ajattelematta mitään sellaista kuin moraali tai hyöty. Mutta 1800-luvun julkea estetismi on samaa juurta kuin 1900-luvun vimmainen ekspressionismi ja suuri osa muustakin modernismista, ja ne voivat käydä taiteen voimille yhtä pahoin kuin moralismi ja opettaminen. Gomanin ja koko ”aineen ykseyden koulun” strategia on toisenlainen. Se ei kutsu ihailemaan näkyvää maailmaa, alista sitä objektiksi, siis aistiemme ravinnoksi. Se ei myöskään julista *l'art pour l'art* vaan sivuuttaa tyynesti kaikki ”mitä varten?”- ja ”mitä järkeä?”-kysymykset – ja solmii meidän ja maailman välille *RAUHAN*.

Pateettisesti sanottu. Millaisesta ”rauhasta” on kysymys? Ei ainakaan tuttuuden tuomasta lämmöstä ja lohdusta, ei rauhoittelusta. Ei liioin siitä, että häiritsevät merkitykset olisi siivottu pois ja jätetty jäljelle vain miellyttävä, puhdas esteettinen ”pinta”. Yritys tosin on turha, sillä merkityksiä ei voi kokonaan siivota kuvasta pois. Sen sijaan kuvan voi kiillottaa ja kuluttaa kliseeksi, latteaksi, kaavamaiseksi. (*JA NÄIN SYNTYY ”SISUSTUSTAIDETTA”*.) Goman tekee juuri päinvastoin: hän häiritsee omaa kuvaansa kirjoittamalla siihen akryylitussilla nimensä, liimaamalla kummallisen möykyn sen



pintaan tai antamalla sille älyttömän nimen. Näistä sohausuista syntyvät *väreet* ovat hänen teoksissaan melkein pä tärkeintä. Gomanin kankaat tuntuvat olevan liikkeessä. On kuin ne keinoisivat hiljaa tai lepattavaisivat kuin takkatuli. Tai mobile. Oikeastaan Gomanin työt ovat mobileita. Niiden katselu rauhoittaa. Pieni absurdus tekee hyvää. Se häätää järjen tyrannimaiset vaatimukset. Pieni häiriö tekee rauhan todelliseksi.

Ambivalenssi on Gomanin taiteen alituinen olosuhde. Mikään ei ole ihan tarkkaan tuota, vaan aina hiukan myös tätä. Samaan aikaan esittävä ja abstrakti. Sekä maalauksellinen että viivottimella piirretty ja mattoveitsellä leikattu. Ainainen sekä-että. Synkronisuus. Kaiken myöntäminen.



Akryyli ja akrylaatti. Toisin sanoen *muovi*. Hieman tuhmia välineitä, sellaisia joita steinerkoulussa kavahdetaan. Mutta muistakaamme aineen tasa-arvo! Goman koulussa kannatetaan sitä. Siellä keramiikkakin maalataan spraymaaleilla muovin väriksi. Ambivalenssi, ennen kaikkea – pieni huojunta. Systemaattinen epämääräisyys.

—

Ambivalenssi, eli, selkokielellä, värinä.

—

Ehkä enemmän kuin maalari Jussi Goman on sommittelija. Sommittelu on rauhan ja levon, oikean asennon hakemista, eikä ”vain” kuvaannollisessa mielessä. Tosi on kyseessä. Kuten sillat ja kirjahyllyt, myös taideteokset on rakennettava niin, että ne toimivat, kestävät käyttöä. Niiden täytyy esimerkiksi joustaa, siis liikkua, juuri sopivasti.

—

Kaiken on oltava omalla paikallaan, paitsi sen, minkä kuuluu olla sijoiltaan. *SOMMITTELIJAN CREDO.*

—

Goman työskentelee askarrellen. Goman rakentaa maalauksensa osista, toisinaan myös irto-osista, kuten teräväräjäisistä värikalvoista, jotka on valmistettu muualla ja kiinnitetty maalauksen pintaan, tai maalikokkareista, jotka avoimesti rikkovat maalauksen kaksiulotteisuutta. Aineellisesti näin heterogeeniset työt lähenevät kyllä kollaasia ja assemblaasia, mutta maalaamalla ne on tehty. Ja maalari Goman on viimeiseen asti, myös sommittelijana, askartelijana ja luonnontutkijana.

—

Maalaustaiteen teos *preparaattina*, valmiina mikroskoopin linssin alle. On varmaa, että valittu kohde on tutkimisen arvoinen – *MUTTA MIKSI?* Siksi, että ei tiedetä, mitä tietoa se sisältää, mikä se ylipäänsä on, miksi se on.

—

Taideteosten valmistaminen on *arkistoimista*. Sellainen, mistä ei vielä ymmärretä juuri mitään, on erityisen tärkeää ottaa talteen ja säilyttää julkisen katseen ulottuvis-
sa. Arkistointi vaatii huolellista prosessoimista, raskasta käsittelyä – mutta sellaista, joka ei muuta alkuperäistä materiaalia. Ydintä on suojeltava, ja eikö taiteilija juuri tässä tehtävässään muistuta konservaattoria ja kirjastonhoitajaa? Ytimensuojelijan on pysyttävä kylmänä merkityksille rakkaudesta niihin.

—

Karhukainen ilmestyi Gomanin maalaustaiteeseen alkuvuonna 2020 Galerie Forsblomin näyttelyssä *Tales of the Tardigrade*, tosin siis englanninkielisellä salanimel-

lään. Sillä karhukainen on eri asia kuin tardigrade. Kuvataiteilijallakin on äidinkielensä. Minulla ei ole juurikaan aavistusta sanan tardigrade merkitysavaruuksista sille, jonka äidinkieli on englanti. Mutta suomenkielisenä kykenen aavistamaan, että saapuessaan Gomanin työhuoneelle tämä outo olento esittäytyi taiteilijalle nimenomaan suomenkielisellä hellittelynimellään. Karhu on iso ja vahva; karhukainen on paljon pienempi ja paljon vahvempi. Se selviytyy kuun kamaralla. Karhu on myyttinen, karhukainen on paljon myyttisempi. Karhukaisen myyttisyys on tutkimatonta ja raakaa. Karhukainen on itse elämän henkäys. *SE ON IKUINEN, SAMMUMATON, PYHÄ.*

—

Mutta nimen lisäksi karhukaisella on muoto. Tuo ihmissilmälle näkymätön olio koostuu sanasta ja kuvasta; se on täydellinen esimerkki kuvan ja merkin vastavuoroisuudesta – siitä, miten pelkkä käännös karhukaisesta tardigradeksi kääntelee myös kuvaa huolimatta siitä, että kuvataiteilijana Goman keskittyy karhukaisen merkilliseen graafiseen hahmoon.

—

Karhukainen voidaan nähdä vain mikroskoopilla, tieteellisellä instrumentilla, mutta meidän katseellemme paljastueessaan tuo eläin on niin mielikuvituksellinen, että instrumentti voisi yhtä hyvin olla taiteellinen. Karhukainen näyttää kuvittajan harjoitustyöltä. Puhtaan symmetriset, geometriset kasvot yhdistyvät säkkimäiseen vartaloon ja koukkukynsiin, joita törröttää lyhyiden ja pulleiden raajojen päissä. Karhukaisen hullunkuriseen – mutta kätettyyn – ulkonäköön liittyy oivallus: jos banaani löydettäisiin nyt, sen muoto ja hahmo ihmetyttäisivät meitä suuresti. Tämäkin on kuvataiteilijan työtä – nähdä kaikki esineet ensimmäistä kertaa.

—

Kyökkiplatonismia: ne oikukkaat oliot, joita Goman on viime vuosina muovaillut keramiikasta eli taiteellisella instrumentillaan onkinut näkyville syvältä todellisuuden uumenista, ovat kyllä mielikuvitusolentoja. Mutta niitä ovat monet todellisuusolennotkin. *KAIKKI ON MAHDOLLISTA.* Yksivuotias ihmettelee joulupukkia, kirahvia, raitiovaunua ja koiraa kotikadullaan yhtä vähän (tai yhtä paljon – juuri sen verran kuin pitää). Olkaamme hänen kaltaisiaan.

—

Kirjalliset piirteet puuttuvat, vaikka ei niitä ole tarkoituksellisesti poiskaan häädetty. Tämähän jo todettiin. Mutta kirja on eri asia kuin kirjallisuus, ja on kirjatyyppejä, joita Gomanin maalaukset muistuttavat. Perspektiivivaikutelmineen, yllättävässä veistokseksi-muuttumisessaan, kolmannen ulottuvuuden avaamisessaan ne tuovat mieleen lasten (ja Andy Warholin) pop-up-kirjat, joissa aukeamilta kohoilee kartonkisia esineitä ja olioita. Gomanin teosten rakenteessa on myös jotakin samaa kuin (niin ikään lasten) kirjoissa, joissa sivut on tehty läpinäkyvästä kalvosta ja jokaisella sivulla on jokin kuvan – esimerkiksi anatomisen mallin – elementti. Kun sivut ovat toistensa päällä, kuva on kokonainen. Lisäksi se saa syvyysulottuvuuden. Selaaminen tai oikeastaan kuoriminen maalauksen katsomistapana? Katsoa maalausta kerroskerrokselta? Maalaus taiteilijakirjana. Lukea kuin läpinäkyvää kirjaa. *JNE. JATKAKAA.*

SOMETHING IN MY EYE, 2020



Vain idiootti jättäisi huomiotta Gomanin *värit*. Mutta mitä niistä voi sanoa? Maalauksen värit ovat kuin ihmisen kasvot. Niiden takana ei ole mitään, koska ne eivät ole naamio.

—

Entä tekijä? Onko Jussi Gomanin maalaustaiteessa sanoma? Mitä hän haluaa sanoa? Kysytään tätä vielä kerran, *HUVIN VUOKSI*, vastausta odottamatta.

—

Janne Räisänen, taidemaalari, mainitsi kerran ymmärtävänsä itsensä popyhtyeeksi. Maalaukset ovat biisejä. Yhteessä on useita jäseniä. Bändi itse on silti yksi ja eheä. Myös Goman kuuluu tähän tekijälajiin. Hän ei esitelmöi. Hän ei edes esiinny. Hän ei kehota: katsokaa, kuunnelkaa, palvokaa *minua*. Hänellä ei ole omaa asiaa. Hänellä on vain juttunsa, systeeminsä. Hän on moniosainen, kuin kone.

—

Mutta kuinka pitkälle analogia *maalaukset = biisi* kantaa? Rytmin, sävyjen, rajauksen kannalta aika pitkälle. Maalauksilla ja biiseillä on määrätty ulottuvuudet. Edes runo ei muistuta biisiä niin paljon kuin maalauksen tapainen kuvaobjekti; runoilla on taipumusta vuotaa yli tekstinsä rajojen, jatkua itse lukemisen jälkeen. Viittä riviä voi lukea viikon. Maalauksilla ja biiseillä taas on tyrannimaiset mittansa ja rajansa. Levytyksille kuitenkin kertyy soitto- ja kuuntelukertoja. Miten määritellään maalauksen katsomiskerta? Vilkaisu ei riitä. Kuten levy voi jäädä hyllyyn, ei edes olohuoneessa riippuvaa maalausta välttämättä katsota kuin kerran pari. Katsojan on tultava vahvistimeksi – mielellään faniksi. Hänen täytyy tehdä maalaukselle tilaa omassa lihassaan. Kun maalausta katsotaan tuolla ruumiinsopukalla, ei pelkillä silmillä, se on todella nähty. Tapahtuu jonkinlainen sisäistäminen ja affirmaatio: tunnistan tämän maalauksen, vahvistan sen, omaksun sen. Ja jos maalaus on hyvä – niin kuin sen pitää olla – se ei helposti soi puhki: tuttuus ei koskaan valloita sitä kauttaaltaan, vaan jossakin nurkassa – tai yhtä hyvin keskellä – säilyy yhä jotakin tuntematonta, sellainen kohta, jossa *kuva* ei alistu millekään *merkille*, minkään selityksen kohteeksi. Vastaavasti täytyy hyvän laulun sanojen joissakin tärkeissä kohdissa pysyä kaukana sanakirjamerkityksistään, jalostua pelkiksi eläimellisiksi äännähdyksiksi, ”lihan puheeksi”. (Siksi kaameat runot voivat olla kauniita sanoituksia.) Kuten laulaja laulaessaan, keskittyy Goman – taiteellinen kokoonpano, ei sooloartisti – maalatessaan noihin tärkeisiin kohtiin. Synnyttää sanoinkuvaamaton – maalarin ainoa tehtävä, maalaamisen oikeutus.

Antti Nylén

1 Michel Tournier: *Taaborinvuori ja Siinainvuori. Esseitä nykytaiteesta*. Suomentanut Annikki Suni. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide 1990





RENT SPEL

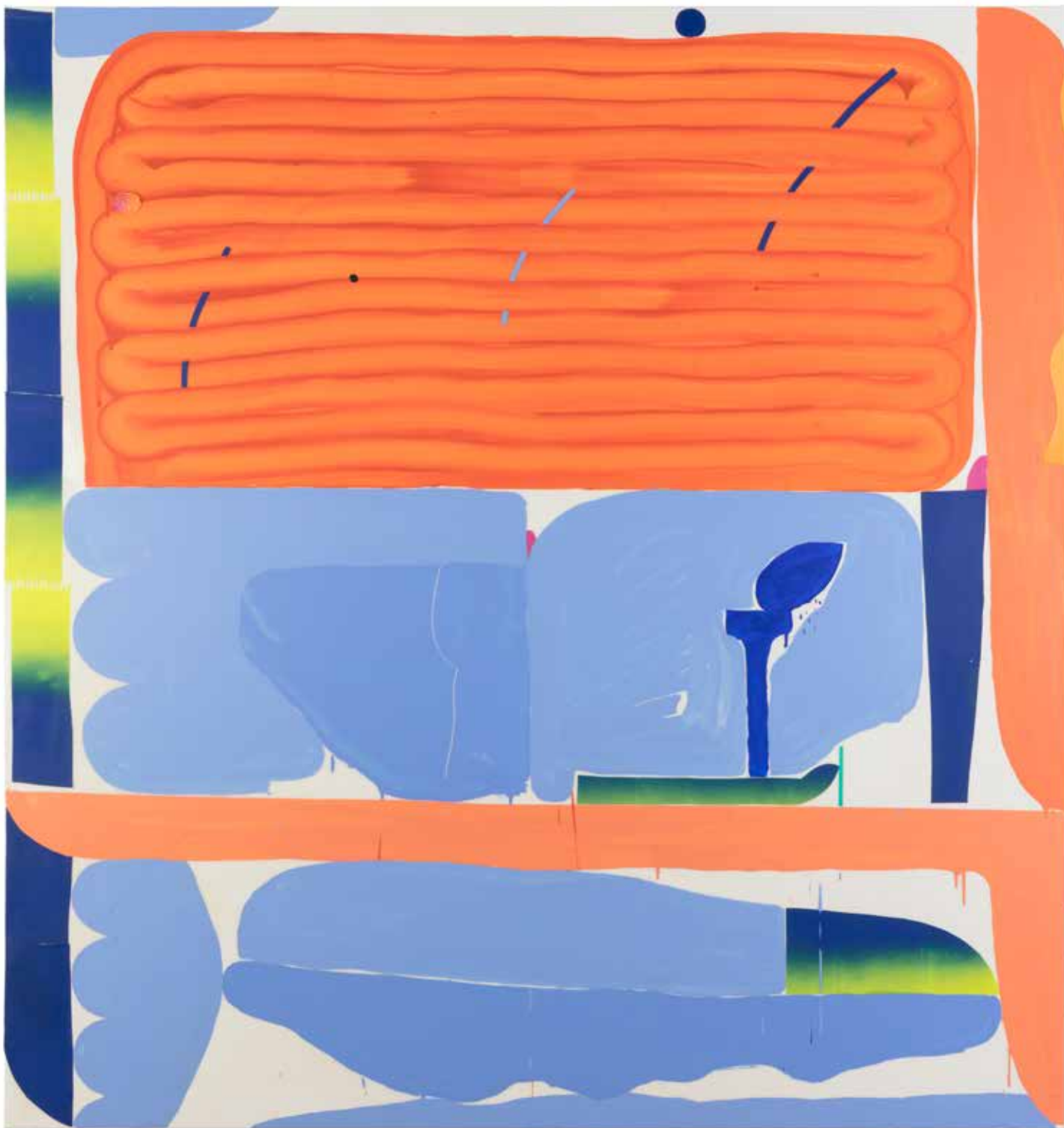
Anteckningar om Jussi Gomans målarkonst

Vi vet att Jussi Goman är en ex-expressionist. Hans tidiga målningar skiljer sig från de nutida och mogna. Med de metoder som akrylfärg och akrylatlack möjliggör har han redan under en lång tid framställt bildföremål, målningar, som har sett all sådan konst som "strävar till att frigöra sig från förmedlingen av yttre naturbilder och -intryck och ställa den inre inlevelsen och det kreativa, individuella uttrycket framom dem" (Uusi tietosanakirja, 1966). Allt detta har lagrats i bilderna som Goman har skapat. De har sett "den inre inlevelsen" och märkt att den inte räcker. Är det detta som är orsaken till deras underliga objektivitet, och deras lika märkvärdiga aktualitet, nutidlighet – det är som om man plötsligt upplevt hela 1900-talet i sin helhet. Kalervo Palsa och Piet Mondria möts vid supermarketens fruktavdelning och hittar Goman. Färgerna lever och fyller världen. Livet går vidare.

Det är svårt att sätta fingret på Goman. Han är "listig". Men det känns också som om han inte sitter på sådana fem pennis hemligheter som listiga vanligtvis har. Gomans målarkonst är inte en tankenöt. Den kräver inte en "lösning". Under bildlagren ligger kanske begravnen en 1900-tals expressionist, som kunde ha mycket att berätta – en typ, som skulle vilja berätta vilda historier, gestikulera, orera med fradgan skummande ur mungiporna, men talet hörs inte genom de tjocka och täta plastmembranen – *ELLER, TROLIGARE*: han vill egentligen inte orera, han är fullständigt tillfreds med att få vila under färgytorna. Det, som ser ut som list, är kanske bara öppenhet, en sällsynt uppriktighet, rent spel. Man ser aldrig Goman mysa: Se hur hemlighetsfull jag är, lös gåtan om ni kan!

WHAT GOES AROUND
COMES AROUND, 2015

Han kan nog le för sig själv, men inte för att framhäva sig, utan på det vis som någon som sitter ensam i bussen och minns en rolig historia. Han skrattar inte, vilket är den sanna humoristens märke.



Jag kan inte komma på en annan samtidskonstnär som det är lika svårt att skriva om som Goman. Att jag gillar – *NUJTER 4V* – hans målningar hjälper inte. Kanske denna estetiska glädje gör det ännu svårare att få fram ord? Det är nästan oöverkomligt svårt att tala om något sådant, som inte föreslår ett samtalsämne. Vad ska vi tala om? Måste vi tala? Gomans hemlighetsfulla öppenhet... Vilken förbryllande merit! Av den nya konsten är en stor del – den som inte framhäver sin egen hemlighetsfullhet – politisk, föreläsande, till och med lärande, ett slags filosofi i installationsform. Kritikern kan lätt hålla med den, utan att granska själva arbetet närmare. Temana kommer knappast från det blå: klimatförändring, antropocen, identitet... Ska vi diskutera dessa? Helst inte.

Det skulle ändå vara klumpigt att kalla Goman "icke-litterär". Konst kan karakteriseras som litterär då den, bunden av sina egna synkroniska, icke-linjära lagar, närmar sig berättandets eller textens form eller hänvisar till världslitteraturen på ett vis som beordrar galleribesökaren att gå via biblioteket på vägen hem. Goman är långt från detta, men han avvisar inte heller litterära markeringar – och det skulle också vara fel att karakterisera honom som formalist eller kolorist. Nej! Invändningen kommer någonstans från djupet. Kanske det är den tidigare nämnda expressionisten, begravd under färgytorna. För jag har alltid misstänkt, att det är han som kläckt ur sig namnen på Gomans konstverk. Formalistens alla konstverk skulle vara Namnlösa, men Gomans målningar har konstiga korta titlar, som verkar vara påhittade i sista stund. De är som ropade ur dörröppningen. Vad Goman än är, så är han inte litterär eller icke-litterär. Han passar inte på den axeln. *HAN ÄR ANNAT*. Man måste glömma litteraturen. Man måste glömma vår tids samtalsämnen, de konventionella sätten att kringgå själva bildföremålet och alla dess dimensioner, varav det finns två om inte flera.

Nog har ju Goman ändå teman, former av saker. Dessutom har han händelser, konflikter, skeenden, möten, situationer. Gränserna för de olika elementen i kollaget framhävs. I vissa arbeten är delarna som tryckplåtar och typer i en form: tätt tillsammans, men åtskilda. Goman går gärna mot gränserna för det abstrakta, men släpper aldrig figurerna helt. Å andra sidan: finns det en fullständigt abstrakt bild någonstans? Ett enda streck kan vara föreställande. Två streck skapar redan spänning och kan berätta en hel historia. En svart fyrkant är talande, mycket figurativ och ett betydande verk. (det, om något, är "litterärt".)

Snarare: alla bilder är abstrakta. En del bilder bara får oss att tänka på saker som inte just då finns i rummet. Sinnet söker trygghet i verkligheten, men bilden vägrar hänvisa bort från sig själv, den "innehåller" inte saker som en skål innehåller vindruvor. (Den här språkbilden används om fotografi: "i den här bilden *finns* min pappa" – ett elementärt fel det också.) Bilden är själva saken, inte en vägvisning.

mer, "varje dag samma bild") har berövat bilderna deras sista värdighet som bilder. Varje bild är bara en signal, en retning, en hänvisning, ett omslag, som slängs bort då innehållet konsumerats. I själva verket är varje bild i internets flöde en symbol. Vi läser och konsumerar dem som långa serier. Vi varken avgudar eller förvånas längre av bilder. Barn samlar inte längre glansbilder eller vuxna frimärken. Vi gör inget med bilder längre. Vi har verkligen glömt skillnaden mellan symbol och bild.

Goman utmanar sin samtid. Han låter oss inte komma lätt undan; han låter oss inte gå någon annanstans för att diskutera (*I SJÄLVA VERKET: KNAPPRA*) om annat.

Bilden är själva grejen. Det här verkar vara Gomans linje. Då han märker ut storleken på något av kollagets element i centimeter på målningens yta, gör han inte alls en teknisk ritning eller ett diagram. Han "undersöker" inget för mycket. Han bara mäter bilden som han gjort. Han upprepar René Magrittes kända, ännu relevanta informationsflöde, som ursprungligen handlade om pipor: den här figuren här är inte en skål eller ett äpple, utan det aktuella konstverkets bildområde, och dess bredd är 20 cm.

Något liknande finns i Goman nya uppfinning, "förevigandet" av de egna anteckningarna. Det här är en lyx som en skribent bara kan förundras över. Skribentens anteckningar är vanligen kännetecken för någon större texthelhet, som kan användas för att senare skapa texten. Skribenten kan skriva in meningar i sitt anteckningsblock, som senare inte går att läsa eftersom det inte går att tolka orden. Då är anteckningarna värdelösa. Skribenten kunde kopiera sina kråkfötter eller rama in dem som en bild: det skulle bli nonsens-kalligrafi. Men om skribenten gjorde så skulle hen upphöra att vara skribent och bli bildkonstnär. Bildkonstnären behöver inte överge sina ord, eftersom hen aldrig använt sådana. Då Goman återger en sida av sitt anteckningshäfte (*MED LINJERING OCH ALLT*) på duken behöver han inte ens bry sig om varför han ritat figurerna, kanske under en bussresa. De är vad de är och så förblir de. Anteckningen hänvisar inte vidare, utan är färdig. En stuga som ritats på en cigarettpaket är redan en sorts stuga. Det är fråga om bildernas egenvärde eller suveränitet. Och ett sådant intellektuellt frigörande kan en skribent, också en kritiker, bara avundas.

Förhållandet mellan bild och symbol är hos Goman väldigt krångligt. Även om dessa skålar, flaskor och frukter vägrar hänvisa till sina frånvarande referenter, alltså den verkliga världens skålar, flaskor och frukter – och berättar inte om dem ens det lilla, som kanske kunde berättas – döljer de inte sin karaktär utan bevarar felfritt skålens, flaskans och fruktens form. Goman kunde vara ett par grader mer abstrakt. Men som sagt, han tar inte de stegen. Han undviker beslutsamt all formalism och knyter sig med denna gest till stillebens historia, dock utan de gömda betydelser och lärdomar som denna borgerliga bildgenre under gångna århundraden har förmedlat. Inga dödsallar, men å andra sidan ett par ben, kanske brutna – men reparerade, omtjejade. Ingen fara! Inga symboler. Inget memento mori eller vanitas. Precis som på fruktavdelningen är en mango bara en mango.





Plåstrets, tejpets budskap: Det är inte så allvarligt, vi har lösningar! Sånt händer. Livet är gott och skört. *FRAMÅT!*

—

Eller kunde Gomans förhållande till mangon vara det samma som det röda vingum-mits förhållande till körsbäret? Man kan inte hävda att ett förhållande inte existerar. Men det kan inte anses vara ett nära förhållande. Godisätaren tänker inte just alls på frukter. Varför skulle Gomans kritiker behöva bry sig om dem? Hen har tillräckligt att fundera på i själva målningen.

—

Då man en gång insett att mango är ett anagram på Goman, är det svårt att glömma, och man gör inte mycket med den informationen.

—

Med flit, för att jävlas, eller driven av sin estetiska instinkt väljer Goman möjligast tråkiga, vardagliga och banala objekt och föremål för sina arbeten: en kopp, ett äpple.

↖ SPEEDO, 2019

^ OVER THE HILL, 2019

Ingen kan ha någon som helst åsikt om koppar. De väcker inte känslor eller ens diskussion. (*DISKUTERA NU DESSA KOPPAR, KRITIKER!*) Men just i dessa obetydliga föremål finns en möjlighet till främmandegöring. Färgområdet som föreställer ett äpple är något helt annat än ett äpple. Än bananen då – dess yttre skepnad. Bananen är väldigt långt från banal. Vilka tokiga former och färger – en återhållsam tokighet! Dessutom: i botaniken är bananen ett bär, och om bananer är bär, kan avokados vara däggdjur och lastbilar varmblodiga. Inom målarkonsten är saker inte som de verkar. Sätt begreppen i rörelse!

Men framför allt: inga tunga teman, inget sex eller våld, inga problem med den mentala hälsan eller “dysterhet”, inga hotande bastoner. Ingen fara. Ingen “skräckexpressionism”. Och aldrig några porträtt eller människofigurer, inte ens människans frånvaro – aldrig interiörernas hemtrevliga, lugnande stämning. Absolut inte ens en droppe psykologi. Inget personligt. Inga billiga förklaringar.

Rent spel. Den här bilden är gjord av Jussi, 33 år. Och den är just sådan här. Som ni kan se.

Svårigheter får endast de, som börjar skriva om Jussi Goman. Alla bilder behöver i slutändan ändå en bildtext. Bilden är svagare än texten, symbolen. En bild som lämnats ensam skulle försvinna som en mystisk vision eller en såpbubbla. Förutom att vi sällan i gallerier kan motstå frestelsen att säga *ens någonting*, vi är skyldiga bilderna detta *ens någonting*. Stumhet är oartigt mot bilderna.

Betalandet av den kollektiva skulden kräver arbete. Kritikerna och konsthistorikerna är de som medlar mellan bilderna och publiken och ser till att de är överens. Synd bara att många konstbilder lånar ut i all oändlighet, utan kreditgräns. Det bildas en skuldspiral. Efterfrågan på konstprat hålls hög. Bilden är ändå starkare än symbolen. Det passiva besegrar det aktiva.

Skribenten Michel Tournier har i sina bildkonstessäer skrivit om förhållandet mellan bild och symbol och de historiska spänningar som först i den kristna konsten hittade en sorts syntes. Tidigare fanns det bara heliga texter utan bilder eller en ritualbild utan förklaring. I kulturer med bildförbud producerade ornamentiken alltså abstrakt konst och å andra sidan exempelvis kalligrafen, där bokstäver och texten förstulet blev till bilder. Men först vid upphävandet av bildförbudet skapades konsten som vi känner den: en självständig estetisk-intellektuell handling, ett helhetsbetonat tänkande eller “konstnärligt undersökande”, stumheten och talets, sinnenas, förnufts och känslans och bildernas och symbolernas samspel.

Sedan skriver Tournier om Roger Chapelain-Midy, som målade stilleben – och nu också om Jussi Goman – med dessa ord: “Ett sådant här målningssätt har inte bara plötsligt uppenbarat sig. Det fortsätter på en lång tradition som inleddes med Piero della Francesca. Till den kopplas så inbördes olika konstnärer som William Blake eller Puvis de Chavannes. Den visar på ett läge där människan ser ut att vara av samma material som husets väggar eller luften de andas. Det kunde kallas skolan om materiens enhet.”¹

Materiens enhet... Med andra ord en jämställdhet bland allt som kan ses. “Jag är en man för vilken sinnevärlden existerar”, deklarerade Théophile Gautier en gång. Han var författare och såg det som sin uppgift att utrusta sinnevärlden med ett eget gigantiskt kommentarsfält. Han förklarade tingens materialism och uppmanade oss att vända blicken mot en värld utan förutfattade meningar, utan att tänka på sådant som moral eller nytta. 1800-talets grymma esteticism var sprungen ur samma grund som 1900-talets frenetiska expressionism och en stor del av den övriga modernismen, och de kan tära på konstens krafter lika mycket som moralism eller lärande. Gomans och “skolan om materiens enhets” strategi är en annan. Den bjuder inte in oss för att beundra sinnevärlden eller underkuva den till ett objekt för att nära våra sinnen. Den deklarerar inte heller *l'art pour l'art* utan förbigår lugnt alla frågor om “varför” och “vad är meningen” och skipar *fred* mellan oss och världen.

Patetiskt sagt. Hurdan “fred” är det fråga om? Det är åtminstone inte fråga om värmen och trösten som det bekanta kan skapa, eller ett lugnande. Inte så mycket därför att störande betydelser skulle ha städats bort och det som lämnats kvar är en behaglig, rent estetisk “yta”. Försöket är ändå förgäves, det går inte att helt städa bort betydelse från en bild. Man kan dock slipa och nöta en bild, platta till den, göra den schematisk, så att den blir en kliché. (Och så skapas “inredningskonst”) Goman gör precis tvärtom, han stör sin egen bild genom att skriva sitt namn på den med akryltusch, genom att klistra en konstig plump på dess yta eller genom att ge den ett vettlöst namn. De *rysningar* som dessa åtgärder skapar är kanske det viktigaste i hans konstverk. Gomans dukar verkar vara i rörelse. Det är som om de gungar sakta eller fladdrar som en öppen eld. Eller en mobil. Egentligen är Gomans arbeten mobiler. Att se på dem är lugnande. *LITE ABSURDITET GÖR GOTT*. Den förvisar förnuftets tyranniska krav. Lite störning gör friden verklig.

Ambivalens är ett återkommande förhållande i Gomans konst. Inget är exakt det ena, utan också lite grann det andra. Samtidigt både figurativt och abstrakt. Samtidigt måleriskt som det är ritat med linjal och skuret med mattniv. Det eviga både-och. Synkronicitet. Ett bejakande av allt.

Två dimensioner. Eller varför inte tre då man ändå håller på. *EFTERSOM VARFÖR INTE.*

LEVITATION, 2020





Akryl och akrylat. Med andra ord *plast*. Lite stygga verktyg, sådana som man i Steinerskolan rynkar på näsan åt. Men vi ska minnas materiens jämlikhet! I Gomans skola håller man på detta. Där målas också keramiken med sprej för att likna plast. Ambivalens framom allt, ett litet svaj. Systematisk obestämthet.

—

Ambivalens, eller på klarspråk, vibration.

—

Kanske Goman snarare är mer kompositör än målare. Komposition handlar om lugn och vila, sökande efter den rätta ställningen, och inte "bara" bildligt utan också i verkligheten. Liksom broar och bokhyllor måste också konstverk konstrueras så att

POTATOES, 2021

de fungerar och tål användning. De måste vara kunna ge efter, röra sig, precis lagom mycket.

—

Allting bör finnas på sin rätta plats, förutom det, som ska vara på fel plats. Kompositörens credo.

—

Goman har ett pysslande arbetssätt. Han bygger sina målningar av delar, ibland också löstagbara delar, som skarpkantade färgmembran, som tillverkats någon annanstans och fästs på ytan, eller färgklumpar som öppet bryter målningens tvådimensionalitet. Tematiskt närmar sig nog så här heterogena arbeten kollage och assemblage, men de är tillverkade genom målade. Och målare är Goman ända ut i fingerspetsarna, också som kompositör, pysslare och naturforskare.

—

Ett målarkonstverk som *preparat*, färdigt liggande under mikroskopets lins. Det är säkert, att det utvalda objektet är värt att studera - *MEN VARFÖR?* Därför, att man inte kan veta vilken information det kan innehålla, vad det överhuvudtaget är, varför det är.

—

Framställandet av konstverk är *arkiverande*. Sådant som man ännu inte förstår sig på är särdeles viktigt att ta vara på och förvaras till allmänhetens beskådan. Arkiverande kräver noggranna processer, tungrodd behandling – men en sådan, som inte förändrar det ursprungliga materialet. Kärnan måste skyddas, och påminner inte konstnären i just detta arbete om en konservator och bibliotekarie? Kärnbeskyddaren måste förhålla sig kyligt till betydelser av kärlek till dessa.

—

Björndjuret uppenbarade sig i Gomans målarkonst i utställningen *Tales of the Tardigrade* i början av 2020, dock under sin engelska pseudonym. För ett björndjur är något annat än en tardigrade. En bildkonstnär har också ett modersmål. Jag har ingen aning om vilken betydelsevärld ordet tardigrade har för en, vars modersmål är engelska. Men som finskspråkig tror jag mig kunna ana, att då detta djur anlände till Gomans arbetsrum presenterade det sig med sitt finska smeknamn. En björn är stor och stark, björndjuret är mycket mindre och mycket starkare. Det kan överleva på månens yta. Björnen är mytisk, björndjuret är mycket mer mytiskt. Björndjurets myt är utforskad och rå. Den är själva livets andetag. Den är evig, outsläcktlig, helig.

—

Men förutom namnet har björndjuret också en form. Varelsen, som är osynlig för det mänskliga ögat, består av ett ord och en bild, det är ett perfekt exempel på bildens och symbolens ömsesidighet – på det, hur bara översättningen av ordet björndjur till tardigrade också vänder bilden trots att Goman som bildkonstnär fokuserar på den symboliskt grafiska representationen av djuret.

Björndjuret kan bara ses med mikroskop, med vetenskapliga instrument, men då vi ser djuret är det så fantasifullt, att instrumentet lika väl kunde vara konstnärligt. Björndjuret ser ut som om det vore ett övningsarbete av en oerfaren illustratör. Det rent symmetriska, geometriska ansiktet förenas med en säckliknande kropp och krökta klor, som sticker ut från korta, knubbiga ben. Björndjurets tokroliga – men dolda – utseende är kopplat till en insikt: om bananen skulle hittas först nu skulle dess form och figur få oss att förundras. Detta är en del av bildkonstnärens arbete – att se saker för första gången.

—

Amatörplatonism: de nyckfulla figurer som Goman under de senaste åren format ur keramik, alltså fiskat upp ur verklighetens skrymslen med sina konstnärliga instrument, är nog fantasifigurer. Men så är också många verkliga varelser. *ALLT ÄR MÖJLIGT.*

—

En ettåring förundras över jultomten, giraffer, spårvagnar och en hund på gatan lika lite (eller lika mycket – just precis lagom). Må vi vara som ettåringen.

—

De litterära dragen saknas, även om de inte körts bort med flit. Det har vi redan konstaterat. Men en bok är en annan sak än litteratur, och det finns böcker som Gomans målningar påminner om. De påminner om barns (och Andy Warhols) pop-up-böcker, med sina perspektivtryck och tredimensionella öppnande, där föremål och figurer i kartong reser sig ur varje uppslag. Det finns också något i strukturen hos Gomans konstverk som påminner om (också främst barn-) böcker, där sidorna är gjorda av genomskinlig film och varje sida innehåller något element av en bild, exempelvis en anatomisk modell. Då sidorna ligger på varandra är bilden hel. Dessutom får den ett djup. Bläddrande eller egentligen *skalande* som metod för att se på målningar. En målning som konstnärsbok. Läs som en genomskinlig bok. *OSV. FORTSÄTT.*

—

Bara en idiot skulle inte lägga märke till Gomans *färger*. Men vad kan man säga om dem? En målningens färger är som människans ansikte. Det finns inget bakom dem, eftersom de inte är en mask.

—

Hur är det med upphovspersonen? Finns det ett budskap i Gomans målningkonst? Vad vill han säga? Vi frågar detta ännu en gång, för skojs skull, utan att förvänta oss ett svar.

—

Janne Räisänen, konstmålare, nämnde en gång att han uppfattar sig som en pop-grupp. Målningarna är låtar. Gruppen har många medlemmar, men är ändå en enhet.

NEWBIE, 2021

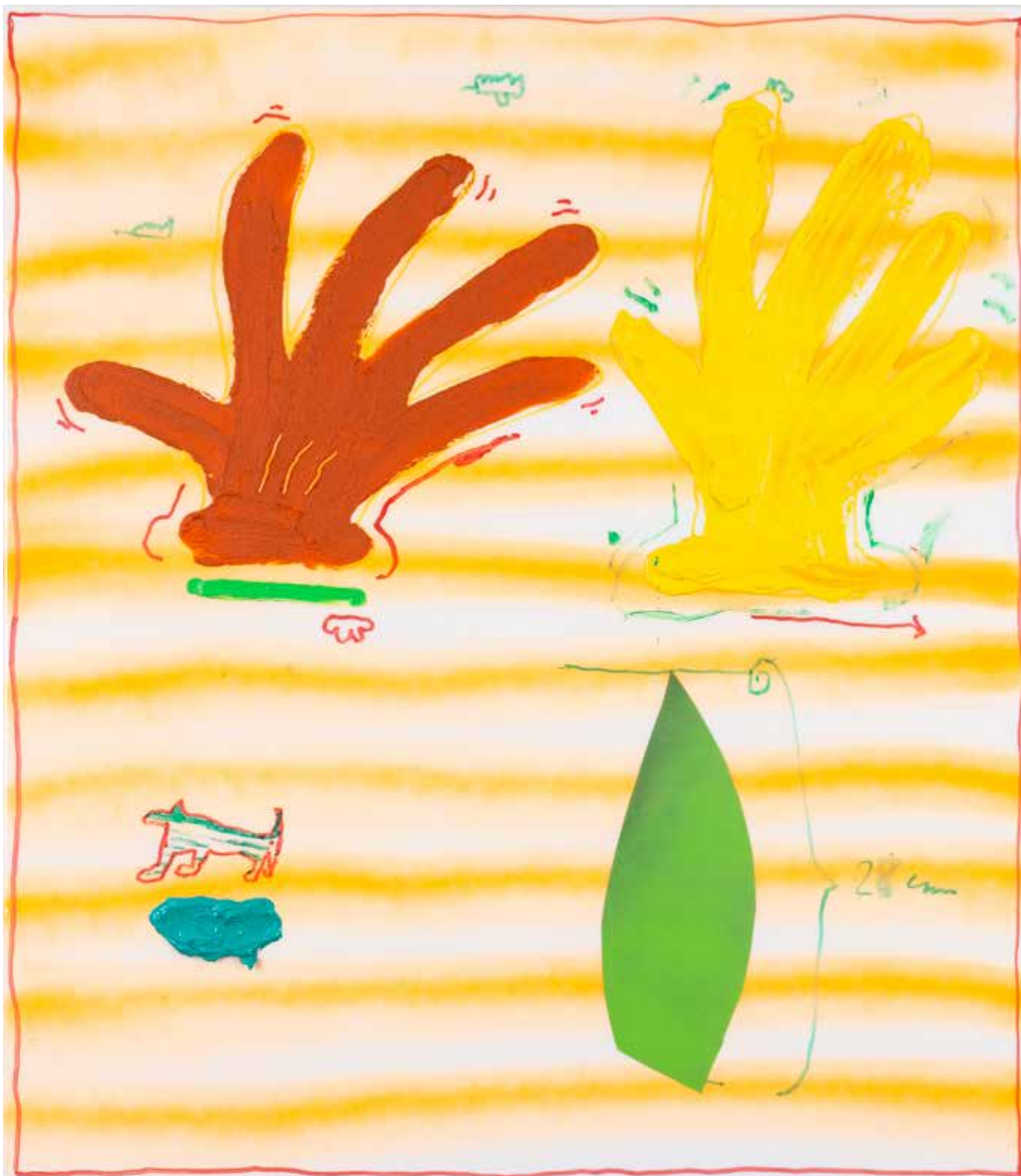


Också Goman hör till denna grupp av skapare. Han föreläser inte. Han framträder inte ens. Han uppmanar inte: se på *mig*, lyssna på *mig*, dyrka *mig*. Han har inget eget ärende. Han har bara sin grej, sitt system. Han har många komponenter, som en maskin.

—

Men hur långt bär analogin *målning* = *låt*? Ganska långt när det kommer till rytmer, toner, gränser. Både målningen och låten har bestämda dimensioner. Inte ens en dikt påminner lika mycket om en låt som ett bildobjekt i målningsform: dikter har en tendens att flöda över sin texts gränser, fortsätta efter läsandet. Man kan läsa fem rader i veckor. Målningar och låtar har å andra sidan sina tyranniska mått och gränser. Inspelningar samlar ändå uppspelningar och lyssningar. Hur definierar man hur många gånger någon tittat på en målning? *EN SNABB BLICK RÄCKER INTE*. Liksom en skiva kan ligga i hyllan, ser man inte nödvändigtvis ens på en tavla som hänger i vardagsrummet fler än ett par gånger. Beträktaren måste bli en förstärkare – gärna ett fan. Hen måste ge plats åt målningen i sin egen kropp. Endast då man betraktar en målning med det där kroppsskrymslet, inte bara med ögonen, har man verkligen sett den. Det sker någon slags internalisering och bekräftelse: Jag känner den här målningen, jag bekräftar den, jag tillägnar mig den. Och om målningen är bra – vilket den bör vara – blir den inte lätt överspelad: det välkända tar aldrig helt över den, utan i någon vrå – eller lika gärna i centrum – förblir något okänt, en punkt där bilden inte underkastar sig någon symbol eller förklaring. På motsvarande sätt måste texten i en bra låt på vissa viktiga punkter hålla distans till ordboks betydelsen, och förädlas till helt djuriska läten, "köttets röst". (Därför kan dåliga dikter fungera bra som lätttexter.) Likt sångaren som sjunger, fokuserar Goman – den konstnärliga uppställningen, inte soloartisten – då han målar på dessa viktiga punkter. Att föda det obeskrivliga – målarens enda uppgift, målandets berättigande.

Antti Nylén





FAIR PLAY

Notes on the paintings of Jussi Goman

It is a known fact that Jussi Goman is an ex-expressionist. His early paintings are different from his current, mature works. Using acrylic paints and varnish, he creates pictorial objects – paintings – that are conversant with the kind of art that “seeks to depict not objective visible reality but subjective responses and individual expressions.” (*Finnish Encyclopedia*, 1966). It’s all there documented in his art, which has seen its share of “subjective responses” and found them to be inadequate. Does this explain the uncanny objectivity of Goman’s art? Uncanny, too, is the insistently contemporary bent of his paintings. They seem to be saying “*BEEN THERE, DONE THAT*” to the entire 20th century. Kalervo Palsa meets Piet Mondrian in the fruit section at the supermarket and they collide with Goman. Colors burst into life and fill the earth. Life goes on.

Goman is hard to figure out. He’s “cunning”. But he doesn’t keep the kind of “penny for your thoughts” secrets that cunning people usually do. His art is not an intellectual riddle. There is no puzzle to be solved. Perhaps trapped somewhere beneath the layers of paint is a 20th century expressionist who might just have much to say – like the guy who is raring to share wild stories, foaming at the mouth as he rants and gesticulates dramatically – but the expressionist’s voice is muffled by a thick, stiff, opaque barrier of acrylic paint. Or, more likely, he has no interest in ranting and is quite content to lie low and relax beneath a blanket of paint. Perhaps what initially appears to be cunning is really just openness, exceptional sincerity – *FAIR PLAY*. Goman never smirks as if to say: “Aren’t I mysterious? Figure me out if you can!”

SYSTEM OF MEASUREMENT,
2017

Then again, he might smirk, but never smugly. He smirks in the way someone sitting alone on the bus might smirk when they remember a funny story. He never laughs out loud: the sure sign of a bona fide humorist.

I cannot think of any other contemporary artist who is as hard to write about as Goman. It makes no difference that I like – *ENJOY, MOREOVER* – his paintings. Perhaps my aesthetic pleasure makes it all the more difficult to find words?... It is virtually impossible to talk about something that adamantly refuses to broach any topic of conversation. What should we talk about? Is talk even necessary? Goman's mysterious openness... What an amazing feat! Most new art – when not busy reveling in its inscrutability – is political, delivers a commentary, or makes a didactic statement, like potted philosophy. A critic can easily applaud without even properly looking at the piece. The themes are what you might expect: climate change, the Anthropocene, identity... Shall we discuss these issues? Preferably not.

It would be gauche, however, to describe Goman as “non-literary”. Art can be deemed “literary” if it tentatively utters something along the lines of text or narrative – insofar as art's synchronistic, non-linear laws permit such a thing – or if it alludes to world literature in a way that compels you to visit a library on your way home from the gallery. Goman's art does neither, but literary symbols are not something he consciously avoids. It would be erroneous, too, to call him a formalist or colorist. No! *OBJECTION!* The cry rings from somewhere deep. Perhaps it is hollered by the aforementioned expressionist lurking beneath the layers of paint – who, incidentally, is the one I suspect is guilty of coming up with the titles of Goman's works. If he were a formalist, his pieces would all be called *Untitled*, but Goman's paintings have oddly abrupt titles, as if someone had thought them up on the spur of the moment, as if someone *BLURTED* them out on their way out of the front door. Whatever else he might be, Goman is certainly neither literary nor non-literary. This whole axis is simply not relevant. He is something else. In his case, we cannot seek recourse to literature. We must forget all the fashionable discourses and conventional stratagems we employ to circumvent the pictorial object-in-itself and its physical dimensions – of which there are exactly two... or sometimes more.

But Goman at least has a subject. He has things with distinct forms. He has events, incidents, coincidences, encounters, situations. There are clear boundaries between the elements in his compositions. In some paintings they are like typesetting blocks in a printer's tray: arranged neatly side by side, but separate. Goman likes to skirt the borderland of abstraction, but without ever totally letting go of figurative elements. Then again: is there such a thing as a completely abstract image? A line drawn on a page can represent something. Draw two lines, and you have dynamic tension – you tell a story. A black square is outright loquacious, it represents many things, and is packed with signification. (What could be more “literary”?)

Rather: all pictures are inherently abstract. Some just happen to remind us of an absent referent. Our mind seeks safety in familiar reality, but a picture ultimately refuses to point to anything outside itself, because it does not “contain” things like a fruit bowl contains grapes. (This notion of being “contained” is also implicit in the way we speak about photographs: “My father is *in* this picture” – yet another primitive misconception.) The image is a thing-in-itself, *NOT A ROAD SIGN*.





Joan Miro 372



WATERDROPS, 2019

Today's barrage of digital images, their unprecedented ease of distribution, and their giddy, monotonous repetition (memes, "pics of the day") have robbed photographs of their last shred of intrinsic worth as *images*. Each picture is just a signal, a stimulus, an emblem, a wrapper that is discarded as soon as the contents are consumed. In fact, every image we confront in the online deluge is really just a sign. We read and consume them in never-ending sequences. We no longer revere images; they no longer astonish us. Children no longer collect die-cuts in scrapbooks, and nobody collects postage stamps these days. We no longer have any use for images. We have forgotten the difference between images and signs.

Goman challenges the era he is living in. He doesn't let us off the hook easily. He won't allow us to drift off and talk (*READ: TYPE*) about something else.

A picture is simply a thing-in-itself. This seems to sum up Goman's way of thinking. When he measures an element in his composition and writes the dimensions on the canvas in centimeters, his intention is not to execute a technical drawing or a diagram. He doesn't really "examine" anything. He is simply measuring the thing he just painted, repeating René Magritte's famous, still-relevant pronouncement that originally concerned a pipe: This is not a bowl or an apple, but a picture plane that measures 20 cm in width.

There is something similar about Goman's new trick of "immortalizing" his own handwritten notes – a luxury that a writer such as the undersigned can only behold with amazement. A writer's notes are normally the shorthand that eventually evolves into a larger textual entity. It is not uncommon for a writer to jot down sentences that nobody will ever read because the handwriting is illegible. Such notes are utterly useless. The writer could frame the illegible scrawl and hang it up on the wall like a picture, in which case it would be transformed into a piece of asemic calligraphy. But in doing so, the writer would cease to be a writer and instead become a visual artist. An artist, in turn, is not prevailed to forgo words, for words were never the artist's medium in the first place. By recreating an on-canvas replica of a page from his notebook (*COMPLETE WITH LINED PAPER*) Goman can ignore why he scrawled the markings in the first place – perhaps it was just a doodle he dashed off on the bus. His notes are what they are, and so they will remain. A marking refers to nothing beyond itself. It exists as a thing-in-itself. A doodle of a cottage on an empty cigarette pack is already itself a kind of cottage. We are talking about the intrinsic value or sovereignty of the image. And this kind of *intellectual emancipation* is something that a writer, or critic, can only envy.

What is the relationship between an image and a sign? In Goman's case, it's highly complicated. Although his bowls, bottles, and fruit refuse to point to anything beyond themselves, to any absent referent, that is to say bowls, bottles, and fruit in the real world – without furthermore bothering to utter the few things that might



be observed about these mundane objects – they do not disguise being signs either, retaining as they do the unmistakable shape of a bowl, bottle, or piece of fruit. Goman *could* easily take a few strides in a more abstract direction. But, as I mentioned earlier, he never takes those last few steps. He resolutely avoids all formalism and, in doing so, affiliates his work with the history of still life painting, admittedly without revisiting any of the hidden meanings and didactic lessons that typify this bourgeois genre of centuries past. There are no skulls in Goman's paintings, perhaps at most a few bones, broken ones – but bandaged and fixed with medical tape! **NO WORRIES!** No symbols. No memento mori, no vanitas. Just like at the supermarket, a mango is just a mango.

—

The message of the bandage and medical tape is: C'mon, it's not the end of the world, we can fix this! **S**T HAPPENS!** Life is good, life is fragile. Let's get past this!

ZOMBIE SNAIL, 2019

Could the relationship between Goman's painted mango and a real mango be the same as that between a red wine gum and a cherry? There's no point in claiming that no relationship exists. It's just not a very close one. When you're sucking on candy, fruit isn't the first thing you think of. But why should a critic even bother with such ponderings? We already have our hands full with the painting itself.

When it finally dawns on you that a real mango and Goman's painted mango are composed of identical morphemes, just arranged in different order, you're not likely to forget it. Not, mind you, that there's much you can do with this information.

With deliberate wickedness, guided by aesthetic intuition, Goman chooses to paint objects that are as boring, banal, and humdrum as possible: a teacup, an apple. Nobody could possibly have an opinion about anything as prosaic as a teacup. A teacup stirs no emotions, much less does it spur discussion. (*GO AHEAD, CRITIC, DISCUSS IT ANYWAY!*) But precisely by virtue of being so commonplace, mundane objects lend themselves to estrangement. A color plane representing an apple is something quite different from a real apple. And what about bananas? Think of the shape. A banana is far from banal. What a crazy shape and color – such understated absurdity! And further: botanically, a banana is a berry, and if bananas can be berries then surely avocados can be mammals and trucks are homeothermic. In paintings, nothing is what it seems. Get ready for a conceptual shakeup!

But, above all: no hardcore themes, no sex, no violence, no mental health problems, no “dark vibes”, no brooding bass beats. No worries. No “agonizing expressionism”. No portraits or human figures whatsoever, not even a trace of human absence – no cozy and comforting domestic interiors. And, under no circumstances, not even the slightest hint of anything psychological. Nothing personal. *NO CHEAP TALK.*

Fair play. This picture was painted by Jussi, aged 33. What you see is what you get.

The tricky part falls to those who try to write about Jussi Goman. Ultimately, every picture needs a caption. A picture is weaker than text, or signs. If left to its own devices, a picture would vanish like a mystic vision or a soap bubble. Rarely can we resist the temptation to say *something* when we visit a gallery or museum... this is *the very least* we owe pictures. Muteness would be impolite.

Paying our collective debt to pictures can be hard work. Critics and art historians are the ones tasked with the remit of arbitrating between pictures and their audiences; they are the ones who make sure that our debt is squared away. The trouble is that certain pictures *keep lending* without a credit limit. We get caught in a debt spiral.



The rapacious demand for art speak never subsides. It turns out that the picture is mightier than the sign after all. The passive trumps the active.

In his essays on art, the writer Michel Tournier discusses the relationship between images and signs and the historical tension that existed between them until Christian art united the two in a kind of synthesis. Earlier, there was either holy writing without illustrations, or ritualistic imagery without textual accompaniment. Iconoclastic cultures saw the birth of ornamental, or abstract art, as well as calligraphy, which furtively transforms script into pictures. But it was not until after the end of iconoclasm that art as we know it finally emerged: as its own distinct aesthetic-cum-intellectual activity, an all-embracing form of “artistic inquiry”, a complicated interchange of muteness, speech, sense, reason, sensibility, images, and signs.

Tournier then goes on to write about the French still life painter Roger Chapelain-Midy, in terms that could equally apply to Jussi Goman: “This manner of painting has not dropped from the heavens. It marks the continuation of a long tradition starting with Piero della Francesca and carried on by artists as diverse as William Blake and Puvis de Chavannes. It presents space in such a way that human figures seem to be part of the same fabric as the walls of the buildings and the air they breathe. It might be described as the “unity of matter” school of painting.”¹

The unity of matter... or what might be rephrased as “equality between all things”. “I am a man for whom the visible world exists,” declared Théophile Gautier back in his day. Gautier was a writer who took it upon himself to annotate the entire visible world with his own immense comment field. He proclaimed the objectivity of all things and urged us to focus on the visible world with a gaze liberated of prejudice, impervious to such things as morality and utility. But the flagrant aestheticism of the 19th century is analogous to the ferocious expressionism of the 20th century and most forms of modernism, in that all “isms” can be just as taxing upon art as moralism and didacticism. A different strategy is chosen by Goman and the “unity of matter” school. They do not bid us to behold the visible world with wonder. Nor do they subordinate and objectify reality as a morsel for our senses to feast upon. Nor indeed do they wave the *l'art pour l'art* flag. Instead, they calmly sidestep questions such as “what for?” and “what is the point?” by making peace between us and the world.

“Making peace” is a pathos-laden way to put it. What kind of “peace” are we talking about? Certainly not the soothing kind, the warmth and solace of the familiar. Nor are we dealing with art purged of jarring signifiers, reduced to being a pure and pleasing aesthetic “surface”. All attempts to “purify” art are futile anyway because an image can never be fully emptied of meaning. What can happen, however, is that an image becomes so trite and polished as to become a cliché, a formulaic blueprint. (*THIS IS HOW “WALL ART DECOR” WORKS.*) Goman does the opposite: he disrupts his paintings by scrawling his name with a marker pen, by gluing an incongruous blob



to the canvas, or by giving the piece a ridiculous title. These arbitrary-seeming potshots seem more salient than anything else in his work. Goman's canvases produce the illusion of being in constant motion, as if they were gently rocking, or flickering like a fire. Or spinning like a mobile. On second thoughts, Goman's paintings are mobiles. Looking at them is relaxing. We all need a bit of absurdity now and then. It takes the edge off the tyrannical demands of daily life. A small glitch in the system brings peace, the real kind.

—

Goman's art exists in a perpetual state of ambivalence. *NOTHING IS JUST ONE THING* – it's always a bit of the other as well. Figurative, but abstract. Painterly, but punctuated by crisp lines drawn with a ruler or cut with a carpet knife. Always both-and. Synchronous. All-accepting.

A BANANA, 2021

Two dimensions. Or... why not add a third while we're at it! Because... *WHY NOT!*

—

Acrylic and acrylate. Plastic, in other words. Naughty materials that would be frowned upon in Waldorf school. But let's not forget the equality of all matter! It's a principle endorsed in Goman school, where even ceramics are spray-painted to look like plastic. Ambivalence first – always disrupt, just a little. Long live systematic ambiguity!

—

Ambivalence, or vacillation.

—

Goman is perhaps more a “designer” than a painter. To design is to seek harmony and tranquility, to find the right posture, and not “only” in the pictorial sense. It's serious business. Just like bridges and bookshelves, paintings must be pieced together so that they function as they should and withstand usage. They must be resilient, bending to just the right degree.

—

Everything must be in its proper place, except for the things that are intentionally out of place. *THAT'S THE DESIGNER'S CREDO.*

—

Goman's process might be described as “crafty”. He assembles his paintings from parts, sometimes from grafted add-ons. He might cut out a sharply outlined color plane from another painting and glue it to the canvas or add monstrous globules of paint that unabashedly disrupt the two-dimensionality of the surface. In their method, his heterogenous works resemble collages or assemblages, but everything is painted. And Goman is a painter to the very last, even as a designer, crafter, and observer of nature.

—

His works are *specimens*, like slides ready to go under a microscope. Undoubtedly the chosen slide is worthy of study – but why? Because nobody knows for sure what information it conveys, what it really is, or why it exists in the first place.

—

Artmaking is a form of *archiving*. It is especially important to document things that are not yet fully understood, to preserve them for public scrutiny. Archiving is a task that requires careful, intense processing – but without transforming the material into something different from what it originally was. The core must be preserved. In this respect, an artist's work is similar to that of a conservator or a librarian, is it not? For the love of meaning, the protector of the core must remain unmoved by meaning.

The figure of the tardigrade first appeared in Goman's paintings in his 2020 exhibition at Galerie Forsblom, *Tales of the Tardigrade*. The tardigrade, also known as the water bear or moss piglet, is *karhukainen* in Finnish, which translates endearingly as "little bear". Goman, however, chose the less decipherable English name in the title of his exhibition – a significant gesture, since even visual artists have a native tongue. I have no idea what wealth of associations the word "tardigrade" might evoke for native speakers of English, but as a Finnish speaker I have an inkling that when Goman arrived at his studio in the morning, this curious creature introduced itself by its Finnish nickname. A bear is big and strong. A water bear is microscopic but much **STRONGER**. It can survive extreme conditions, even on the moon. The bear is a mythical creature, but more mythical still is the water bear. Its myth is raw and unstudied. It is the breath of life itself. It is eternal, unextinguishable, sacred.

The tardigrade has a name, but also a form. This microscopic creature invisible to the human eye is both a word and a picture; it is the perfect example of the reciprocity of sign and image – if you call a *karhukainen* a "tardigrade" instead of a "little bear", it changes the image, albeit that Goman concerns himself not with the names of things, but with the eccentric graphic form of this odd creature.

A water bear cannot be seen without the aid of a microscope, a scientific instrument, but the appearance of the creature that appears beneath the lens is so wildly imaginative that the instrument could just as well be an artistic one. A water bear looks like something dreamed up by a would-be illustrator. The perfectly symmetrical face is connected to a fat, sack-like torso with short, plump legs that end in claws. The water bear's absurd – but invisible – demeanor makes you wonder: If a banana were to be unveiled for the very first time, we would surely be nonplussed by its shape and appearance. This, too, is the task of the artist – to see things for the very first time.

Kitchen-sink Platonism: the whimsical creatures that Goman has been sculpting from clay over the past few years – fishing them forth from the deep recesses of reality with his artistic instrument – are indeed only just imaginary creatures. But so too are many creatures we encounter in real life. Anything is possible. A one-year-old is equally surprised (or unsurprised, as the case may be) by the sight of Santa Claus, a giraffe, a tram, or a dog walking down the street. May we all be like that one-year-old.

Goman's paintings lack literary qualities, but he does not deliberately censor them. So much we have already established. But literature is not the same thing as a book, and Goman's paintings are reminiscent of certain book genres. In their treatment of perspective, in their surprising metamorphosis into sculptures, and in the unexpected appearance of a third dimension, they resemble children's (or Andy Warhol's) pop-up books, in which cardboard objects and creatures leap out as the pages are turned. The structure of his paintings is also somewhat similar to those (again, chil-



dren's) books with see-through pages providing "x-ray" vision of images such as human anatomy. When all the transparent overlays are in place, the image is complete, creating the illusion of depth. Could a similar "lift-the-flap" or *peeling* method be a good way of looking at paintings? Could a painting be viewed layer by layer? Can a painting be read like a book with transparent pages? And so on. The reader can fill in the rest.

—

Only an idiot would bypass Goman's treatment of color. But what can we say about it? The colors of a painting are like a person's face. There is nothing behind them because they are not a mask.

BONES, 2021

What about the author? Do Goman's paintings have a message? What does he want to tell us? Let's ask, one last time, just for a fun, without expecting an answer.

—

Janne Räisänen, a fellow Finnish painter, once said that he realized he was a pop band. His paintings are pop songs. The pop band has many members but is an intact unit. As an author, Goman is of the same species. He does not lecture. He does not even perform. He does not shout: "Look at me, listen to me, adore *me*". He has no agenda. He simply does his own thing, follows his own system. He has many parts, like a machine.

—

But how far can we take the *painting = pop song* analogy? Quite far, at least as far as rhythm, tonal harmonies, and containment are concerned. Paintings and songs both have edges: they start here, and they end there. Not even a poem resembles a song as much as a pictorial object like a painting. Poems have a habit of spilling over the boundaries of the text; they tend to keep going after the act of reading is over. Five lines can keep going for a week. But paintings and songs have tyrannical boundaries and inflexible dimensions. A recorded song can of course be played and replayed countless times. But how do you calculate the number of times a painting is looked at? A glance doesn't count. Just as a CD may never leave the shelf, so too a painting hanging on the living room wall may never be looked at more than once or twice. It needs a viewer as its amplifier – ideally the viewer should also be its fan. The viewer must make the painting part of their flesh. And when a painting is viewed not just with the eyes, but through this chunk of flesh, only then is it truly seen. A form of internalization and affirmation occurs: "I recognize this painting, I acknowledge it, I absorb it as part of myself." And if the painting is good, as it should be, it never gets overplayed: not every inch becomes saturated with overfamiliarity. Somewhere, lurking in some corner – or possibly right in the middle – is uncharted territory, a part of the painting that refuses to submit to signification or explanation, a point where *image* refuses to become *sign*. So too the lyrics of a great song should at certain points boldly digress from their dictionary definitions and find distillation as pure animal noises, as "speech of the flesh". (This is why terrible poems sometimes make great song lyrics.) Just like a singer singing, Goman – *THE BAND, NOT THE SOLO PERFORMER* – focuses on those critical points when he is painting. Capturing the inef-fable: Here is painter's *raison d'être* and justification for painting.

Antti Nylén





WHAT GOES AROUND
COMES AROUND, 2015
Acrylic on Canvas
150 x 140 cm
Private collection
p. 24



SNUG FIT, 2016
Acrylic on Canvas
80 x 70 cm
Private collection
p. 8



SYSTEM OF MEASURE-
MENT, 2017
Acrylic on Canvas
80 x 70 cm
p. 40



BELOW ZERO, 2017
Acrylic on Canvas
210 x 200 cm
The Saastamoinen Foundation
/ EMMA - Espoo Museum of
Modern Art
p. 26



TROPICAL COCKTAIL, 2018
Acrylic on Canvas
170 x 150 cm
p. 43



ICEBERG, 2018
Acrylic on Canvas
50 x 40 cm
p. 29



LOST IN THE JUNGLE, 2018
Acrylic on Canvas
200 x 250 cm
p. 10-11



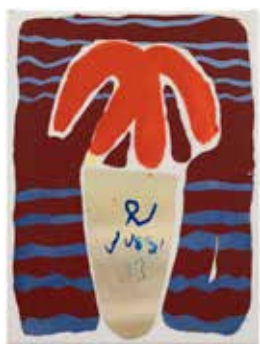
JUNGLE, 2018
Acrylic on Canvas
200 x 250 cm
Cover



WATERDROPS, 2019
Acrylic on Canvas
240 x 300 cm
Finnish National Gallery, Museum of
Contemporary Art Kiasma
p. 44-45



ZOMBIE SNAIL, 2019
Acrylic on Canvas
80 x 70 cm
p. 46



OVER THE HILL, 2019
Acrylic on Canvas
40.50 x 30.50 cm
Private collection
p. 30



SPEEDO, 2019
Acrylic on Canvas
40.50 x 30.50 cm
Private collection
p. 30



MANGOES, 2019
Acrylic on Canvas
40.50 x 30.50 cm
Private collection
p. 13



GOING PLACES, 2019
Acrylic on Canvas
250 x 200 cm
p. 14



CUCKOO, 2020
Ceramic, Glaze, Spray
40 cm
p. 3



SOMETHING IN MY EYE,
2020
Ceramic, Glaze, Spray
45 cm
p. 21



LEVITATION, 2020
Acrylic on Canvas
80 x 72 cm
AEE Aalto University
p. 33



SAME BUT DIFFERENT,
2020
Acrylic on Canvas
50 x 46 cm
p. 4



COURTSHIP, 2020
Acrylic on Canvas
80 x 70 cm
p. 39



DIVERSE, 2021
Acrylic on Canvas
80 x 71 cm
Private collection
p. 23



BONES, 2021
Acrylic on Canvas
80 x 71 cm
Private collection
p. 53



OSSIFICATION, 2021
Acrylic on Canvas
46 x 40 cm
Private collection
p. 18



POTATOES, 2021
Acrylic on Canvas
46 x 40 cm
p. 34



A BANANA, 2021
Acrylic on Canvas
46 x 40 cm
Private collection
p. 50



SPARE PARTS, 2021
Acrylic on Canvas
46 x 40 cm
p. 17



SLOWLY, 2021
Acrylic on Canvas
170 x 150 cm
p. 55



NEWBIE, 2021
Ceramic, Glaze, Spray
22 cm
Private collection
p. 37



BOAT ESCAPE, 2021
Ceramic, Glaze, Spray
30 cm
Private collection
p. 48

JUSSI GOMAN

1980 Born in Pudasjärvi, Finland
Lives and works in Riihimäki

EDUCATION

2008 Master of Fine Arts, Academy of Fine Arts, Helsinki
2001 Satakunta University of Applied Sciences, Kankaanpää Fine Arts, Finland

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2021 *Alone in a Lonely Desert Island*, Kulturcentrum Ronneby konsthall, Sweden
Memo, Galerie Forsblom, Helsinki
2020 *Tales of the Tardigrade*, Galerie Forsblom, Helsinki
2017 *Big bang vol. 2*, Galerie Forsblom, Helsinki
2016 *Sense*, Galerie Forsblom, Helsinki
2015 *Bubble Bobble*, Galleria Forum Box, Helsinki
2014 *Quick Fix*, Korjaamo Galleria (studio), Helsinki
2013 *Good to Go*, TM-Galleria, Helsinki
2012 *Loppujen lopuksi*, Galleria Forum Box, Helsinki
2011 *Maalauksia* (Hämeen Nuoret scholarship exhibition), Galleria ARX, Hämeenlinna, Finland
Laissez-Faire, Helsinki Art Museum, Kluuvi-galleria, Helsinki
2010 *Good Bye Sweet Dreams*, GalleriaKONE, Helsinki
2009 *Maalauksia*, Huuto Galleria, Helsinki
2006 *Artificial Smile*, Galleria Fafa, Helsinki
2003 *Käytävä!*, Academy of Fine Arts, Helsinki

GROUP EXHIBITIONS

2021 *Rönsy*, Ars Häme, Hämeenlinna, Finland
Hullu rakkaus, Lappeenranta Art Museum, Finland
2020 *Hullu rakkaus*, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki
2019 *Tila Havainnon Taustana*, Riihimäki Old Glass Factory, Finland
Kaukana Viileä Varjo, Serlachius Museum, Mänttä, Finland
2018 *Upside Down*, Saastamoinen Foundation Art Collection exhibition, Kuopio Art Museum, Finland
2016 *Ihan tiloissa*, Oulu Museum of Art, Finland
2015 *Ars-Häme Anniversary Exhibition*, Hämeenlinna Museum of Modern Art, Finland
BELA Biennale, Sao Paulo, Brazil
2014 *Art of Basware Anniversary Exhibition*, ArtHelsinki, Helsinki
Festen, Galleria Forum Box, Helsinki
2013 *Into the Woods*, Knipsu, Bergen, Norway
Artist Chain, Diana-näyttämö, Helsinki
2012 *Nordisk Akvarell*, Fullersta Gård, Huddinge, Sweden
Fun!, curatorship, Riihimäki Art Museum, Finland
2011 *Believe it or Not*, Helsinki Art Museum, Helsinki
Ääni ja hiljaisuus, Hämeenlinna Art Museum, Finland
Hidas vaikutus, Riihimäki Art Museum, Finland
Rappiotaiteen festivaali, Helsinki
2010 *Maailmani*, Ars Auttoinen, Padasjoki, Finland

	<i>Hämeen Nuoret 2010</i> , Galleria ARX, Hämeenlinna, Finland
2009	<i>Young Artists</i> , Kunsthalle Helsinki
2009	<i>Ihmisen Jälki</i> , Oulu Museum of Art, Finland
2008	<i>Riihimäki Art Biennale</i> , Riihimäki Art Museum, Finland
	<i>Neljä ulottuvuutta</i> , Sääksmäki, Finland
	<i>PudART 2008</i> , Pudasjärvi, Finland
2007	<i>Punk Panther</i> , Taidesalonki Husa, Tampere, Finland
2006	Galerie Forsblom Projects, Helsinki
	<i>Kalevalanäyttely</i> , Juminkeko, Kuhmo, Finland
	MFA Degree Show of the Academy of Fine Arts, Kunsthalle Helsinki
	<i>Young Artists</i> , Kunsthalle Helsinki
2005	Summer Exhibition of the Academy of Fine Arts, Helsinki
	<i>The Art of Analyste</i> Competition Exhibition, Sanoma House, Helsinki
2003	<i>The Art of Analyste</i> Competition Exhibition, Sanoma House, Helsinki
2001	Lakari School summer exhibition, Pudasjärvi, Finland

COLLECTIONS

AEE Aalto University, Helsinki
 Academy of Fine Arts, Helsinki
 Aineen taidemuseo, Tornio, Finland
 Analyste Oyj, Tampere, Finland
 Esko Jääsalo Collection, Helsinki
 Finnish Art Society, Helsinki
 Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, Mänttä, Finland
 Helsinki Art Museum, Helsinki
 Hämeenlinna Art Museum, Finland
 Iijokiseutu, Pudasjärvi, Finland
 Jenny and Antti Wihuri Foundation, Helsinki
 Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki
 Kuntsi Museum of Modern Art, Lars Swanljung Collection, Vaasa, Finland
 Lars Göran Johnsson Collection, Turku Art Museum, Finland
 Norrköpings Konstmuseum, Sweden
 Oulu Museum of Art, Finland
 Riihimäki Art Museum, Riihimäki, Finland
 Saastamoinen Foundation Art Collection, Espoo, Finland
 Seppo Fränti Collection, Helsinki
 Tampere Art Museum, Finland
 The Collection of Finnish State Art Commission, Helsinki

PUBLIC WORKS

Pudasjärvi Kindergarten, Pudasjärvi, Finland
 City of Riihimäki, Finland

AWARDS

2020 William Thuring Main Prize

G A L E R I E F O R S B L O M

Catalogue editor: Kiira Miesmaa

Author : Antti Nylén

Translating:
English: Silja Kudel
Swedish: Jonas Munter

Graphic design: Eeva Martikainen

Images:
Angel Gil
Except: *Zombie snail, Same but different, Courtship*
Juho Haavisto

Printed by: Grano, Helsinki, 2021

Published by: Jussi Goman & Galerie Forsblom
All rights reserved

Thank you



SAASTAMOINEN
FOUNDATION

ISBN 978-952-68186-8-9

