

# RESİM SANATINDA MALZEMENİN YARATIM VE YIKIM DÖNGÜSÜ: NİCOLA SAMORİ<sup>1</sup>

Arş.Gör. **Fatih DÜLGER**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Eserleri

Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü

İstanbul / Türkiye

fatih.dulger@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9419-1677

**Öz:** Yaratım ve yıkım, art arda gerçekleşerek yeni oluşları meydana getiren süreçlerdir. Sanat akımları önceki dönemin eğilimlerini reddederek ortaya çıkarken, özellikle modern sanatta yeniye ulaşma arzusuyla geleneğe yönelik yıkıcı bir tavır alınır. Bu çalışmada, bahsedilen tavır sayesinde kendini gösteren sanatsal yönelimlere değinilirken amaç; içinde yıkıcı süreçleri barındıran bir yöntemle üretimler yapan Nicola Samori'nin resim pratiğini incelemektir. Sanatçı, hayranlık ve takıntıyla beraber bugüne taşıdığı barok figür anlayışını resminin bir parçası haline getirerek, onu farklı yollarla manipüle eder. Ustalıkla boyadığı yağlıboya resimleri ona son derece ters bir hareketle yıkıma uğratarak görsel, kavramsal ve malzemeye dair karşıtlıklar yaratır. İncelikle çalışarak gösterdiği yanılısamacı imgeyi ve anlamını, malzemenin maddiliği ile keskin ve şiddetli bir şekilde bozar. Bu sayede malzeme ve anlam, biçim ve içerik bakımından katmanlı bir gösterge sunar. Samori, tekil olarak eserlerinin yanı sıra bütünsel üretim sürecinde döngüyü her zaman yapılanmaya doğru yönlendirmeye çalışır, böylece döngüyü işlevsel kılar.

**Anahtar Sözcükler:** Resim Sanatı, Nicola Samori, Yaratım, Yıkım, Malzeme.

## THE CYCLE OF CREATION AND DESTRUCTION OF MATERIAL IN PAINTING: NICOLA SAMORI

**Abstract:** Creation and destruction are sequential processes that give rise to new formations. Art movements emerge by rejecting the tendencies of the previous period, and especially in modern art, there is a destructive attitude toward tradition with the desire to reach the new. This study focuses on artistic orientations that manifest through the attitude mentioned above, and aims to examine the painting practice of Nicola Samori, which is characterized by a method that involves destructive processes. The artist manipulates the baroque figure understanding, which he carries to the present day with admiration and obsession, by making it a part of his painting in various ways. He creates visual, conceptual, and material contrasts by destroying the oil paintings that he masterfully paints with an extremely reverse movement. Through meticulous work, he disrupts the illusionistic image and its meaning with the material's materiality sharply and intensely. Thus, it offers a layered sign in terms of material and meaning as well as form and content. Beyond individual works, Samori consistently directs the cycle towards structuring within his comprehensive production process, thus making the cycle functional.

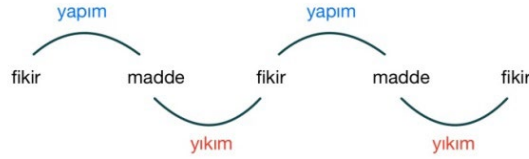
**Keywords:** Painting, Nicola Samori, Creation, Destruction, Material.

<sup>1</sup> Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

## 1. Giriş

Bu çalışmanın amacı; yüzey ve malzeme ilişkisi bağlamında yaratıcı yıkımı, Nicola Samori'nin resim pratiği üzerinden incelemektir. Bunu yaparken özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanattaki yıkıcı eylemlerin izi sürülerek günümüz resim sanatına yansımaları araştırılmıştır. Yaratıcı süreçler içerisinde; bozma, zarar verme ve geri alma gibi eylemlerle nasıl bir görsel karşıtlık ve plastik dil ortaya koyulduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Farklı malzeme ve ifade biçimleriyle karşılaştığımız yıkıcı sanat bir kenarda tutularak, konu daha çok resim sanatı ve onun materyalini kapsamaktadır. Araştırma yönteminin merkezinde sanatçının üretim süreci; düşünsel altyapısı ve görsel sonuca yönelik niyeti bulunmaktadır. Dolayısıyla bu içeriğe dair videolar, söyleşiler, sergi metinleri ve küratöryal değerlendirmeler ışığında eser incelemesi ve yorumu yapılmıştır.

Yaratma ve yok etme, kendi kuyruğunu yiyen yılan (ouroboros) gibi birbirlerini takip ederek bir döngü başlatan ve bu süreçte oluşları, şeyleri meydana getiren kavramlardır. Küçük bir zaman diliminde karşıt gibi görünseler de geniş ölçekte birbirlerinin ardılı oldukları ortaya çıkar. Her yaratım, bir belirsizlik ve karmaşıklık aşamasının belirli bir sonuca bağlanmasıdır (yapılanma), yıkım ise zamanla netleşerek var olanın tekrar karmaşıklığa ve belirsizliğe geçişiyle olur (çözünme). Yani aslında ikisi de dalgalanarak süregelen durumların kritik noktalarını birbirine bağlayan oluş dizileridir. Sanat eseri olarak maddesel bir olgudan bahsettiğimizde bu yapılanma ve çözünme süreçleri, somutlaştırma ve soyutlama olarak da değerlendirilebilir. Bir fikir olgunlaşıp materyalle buluşarak fiziksel bir forma dönüşür, ardından bu form yıkıma uğratılıp parçalanarak düşünsel alana çekilir ve buradan tekrar yeni formlar üretilmeye başlanır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Fikir ve madde üzerinden yaratım ve yıkım döngüsü.  
Kişisel Arşiv.

Yaratıcı süreçler öznel olmalarıyla imaj, malzeme ve kavram gibi elemanları sanatsal yönelimlere göre bir araya getirirken onları manipüle eder. Bu durum mevcut yapıyı bozucu, yıkıcı eylem ve fikirleri içinde barındırır. Her seçim bir diğerini yok etmektir, dolayısıyla var ederken yıkmak kaçınılmazdır. İnsanlığın tarihsel sürecine baktığımızda inşa edilen uygarlıkların, sistemlerin ve kültürlerin ardından, bir çözünme aşamasına geçildiği ve daha sonra bu çöküntüden kalan bazı parçalardan yararlanılarak benzer ya da alternatif yapılanmaların inşa edildiği gözlemlenir. Tarihsel dönemlerle birlikte sanat akımları da mevcut anlayışın kurallarını yıkarak yeniye atılım yapar. Rönesans döneminden 20. yüzyıla kadar birbirine tepki olarak ortaya çıkan sanat akımları, özellikle modern dönemle birlikte hızla değişir ve çeşitlenir. Modern dönemden günümüze sanattaki yıkıma dayalı fikirler ve eylemler çok daha keskin bir hal almıştır. Bu çalışmada çağdaş bir sanatçı olan Nicola Samori'nin üretim sürecinde bu sanatsal yıkım kavramından nasıl etkilendiği ve nasıl bir sonuç elde ettiği tartışılmıştır.

## 2.Nicola Samori ve Sanat Anlayışı

1977 Forli doğumlu olan Nicola Samori, Bologna Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almıştır. 2015 yılı Venedik Bienali'nde İtalya pavyonunda yer alan sanatçı, Bagnacavallo'da yaşamakta ve üretimlerine burada devam etmektedir. Michelangelo'nun yaşamından etkilenen ve sonsuza kadar resim ve heykel yapabileceğini söyleyen sanatçıda, takıntıyla paralel giden bir adanmışlık vardır (Rosenfeld, t.y.). Özellikle Caravaggio ve Ribera'dan esinlenerek imgelenebilir figürler, o döneme ait yöntem ve teknikle resmedildikten sonra Samori'nin bu estetiğe olan güncel yorumu, kademeli bir yapma-bozma düzeni meydana getirir. Sanatçının bu açık referanslı imgeye müdahalesi agresif ve zarar veren bir eylem olmakla birlikte genelde kısıtlıdır; adeta bir zemin olarak algılanan geleneksel üslupla boyanmış resim kendini hep belli eder ve kimliğini tamamen yitirmez. Bu anlamda Samori'nin niyeti tam olarak yıkıcı değil daha çok yapı bozucu, dekonstrüktif bir niteliktedir. Kendi ifadesini aradığı süreçte, temellük bakımından öykündüğü sanatı yıkıma uğratarak çözümlenmeye çalışmasının dışında genelde imgeye bir ekleme veya eksiltme yapmaz. Herhangi bir eleştiri veya gönderme de yapmadan, ustalarının yaptıklarından faydalanan bir öğrenci konumunda gibidir.

## 3. Modern Sanatın Yıkıcılığı ve Samori'nin Üretimlerine Etkisi

19. yüzyılın ortalarından itibaren güçlü bir ivme kazanan modernist anlayışla, sanatçılar birçok açıdan resmin geleneksel düzenini, yeniye ulaşma arzusuyla yıkıma yönelmişlerdir. Resim sanatındaki yıkım kavramının geçmişine baktığımızda ilk durak kuşkusuz Empresyonizm olur. Bu dönemde yüzeydeki formun fırça darbeleriyle ışığa ve renge göre parçalanması, imgesel yıkımın başlangıcı olur. Parçalanarak titreşen formları belirginleştirerek daha geometrik bir yerden ele alan Cezanne'nin ardından, Kübizm ile yıkımın parçaları soyutlaşarak farklı uzamlar ve gerçekliklerle yeniden bir araya gelir. Bu yeni gerçeklik ve bakışla birlikte resim yapmak, görsel bir pratikten zihinsel bir tasarım zeminine doğru yaklaşır. Picasso'nun şu söylemi resimsel yüzeydeki parça bütün ilişkisini nasıl yıktığını ve yeniden düzenlediğini açıklar: "Geçmişte resimler aşama aşama tamamlanmaya doğru ilerlerdi. Bir resim eklemelerin toplamı olurdu. Benim durumumda bir resim yok etmelerin bir toplamı. Bir resim yaparım- sonra onu yok ederim. Ama sonunda hiçbir şey kaybolmaz." (Harrison ve Wood, 2011, s. 545).

I.Dünya Savaşı'nın yol açtığı anlam yoksunluğu ile sanatın değeri sorgulanmaktadır. Savaş sonrasında onun fiziksel, mental ve ahlaki yıkıcılığını bir ifadeye dönüştüren akım Dadaizm olmuştur. 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda Tristan Tzara, Dada'yı varlığın yumruklarıyla yıkıcı eylemlere kalkışmış bir protesto; mantığın, toplumsal denklemlerin, belleğin ve geleceğin iptali olarak nitelerken aynı zamanda onun özgürlük ve yaşam olduğunu dile getirir (Harrison ve Wood, 2011, s. 288). Bu radikal tavırla Dada, sanat ile yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmak ister, bunu yapmak içinse sanatı yok etmek en kestirme yoldur ve bu yol bir kültür (birikim) yıkma sürecinden geçer. Sanatın kendisi de dahil olmak üzere, her şeyin bir sanat nesnesi haline gelmesi mümkündür artık. Bu mantıkla Marcel Duchamp ilk kez "hazır nesne" kavramını sanata dahil etmiştir (Antmen, 124). 1919 yılında gösterilen L.H.O.O.Q isimli çalışmasında Duchamp, Mona Lisa tablosunun bir posterine sakal ve bıyık çizerek, insanın fazla anlam yükleyip yüceleştirdiği yüksek sanat ve estetiğe bir yumruk atar. Değerleri yerle bir etmek için en üsttekinde saldırır. Bu hareket, estetik eleştirisi bir yana davranışsal olarak da sanata bakış açısını genişletir. Sanatın "anti"si yaratılmaya çalışılırken bu çaba yaratıcı bir yıkım sürecine dönüşür ve sanat tarihinde bir dönüm noktası haline gelir. Bu nokta, geçmiş sanatın imgesiyle uğraşan Nicola Samori'nin üretim yöntemi için de temel bir yerdir. Dada ve Duchamp'dan farklı olarak Samori'nin estetik ve plastik değerlere saldırma niyeti yoktur. Aksine, hayran olduğu eserleri kendi üretim probleminin bir parçası olarak tekrar ele alır. Onları birer araç olmanın ötesinde referans ve ilham kaynağı olarak değerlendirir.

Modern sanatta Samori'nin üretimlerinin temelini oluşturan diğer taraf ise resimsel yüzeyin düzlemsellik ve materyal açıdan aşılması, yıkılmasıdır. Malevich'in iki boyutlu yüzeye yerleştiği kavramsal altyapı ve sıfırlanma, tuvalin yeniden ve farklı bakış açılarıyla ele alınmasına öncülük etmiştir. Buradan hareketle kimi sanatçılar boyaya ihtiyaç duymadan, sadece gerilmiş kanvası manipüle ederek yeni ifade biçimleri ortaya koymaya başladılar. Geleneksel malzemeler ve yöntemler yerine, çeşitli kesici-delici aletlerle tuvali delerek, yırtarak veya yakarak iz ve form oluşturma çabaları dikkat çeker. Bu girişimler resim sanatı ve materyali ile bir yüzleşme halidir; resmetmenin anlamı, yeterliliği ve güncel konumu sorgulanırken, materyal daha nesnel ve maddi bir yerden ele alınır. Bu yeni açılımla Lucio Fontana, resimde farklı bir espas algısı oluşturmayı başarır. 1940'ların sonundan itibaren yaptığı işlerde boş tuval veya metal üzerinde kesikler ve noktasal delikler açarak bir derinlik yaratır. Sathın delinmesiyle, derinlik artık yüzey üzerinde değil materyalin kendinde gerçekleşir (Marrone, 2016). Samori, yüzeye yaklaşım biçimi ve materyal deformasyonu açısından Fontana'yı usta olarak kabul eder. Bununla birlikte Alberto Burri'nin tuval üzerinde farklı malzemeleri yakarak form ve doku oluşturması da ona referans olan bir tavidir. Bu bağlamda Fontana ile 2015 Venedik Bienali'nde, Burri ile ise 2016 yılında Padova'da bir sergide (Gare de l'Est) birlikte yer almıştır (Rossi, 2021).

Samori, modern sanatın hem imgeye hem de materyale olan bu yıkıcılığından feyz alsa da, kendi üretimlerinde sanatı ve nesnesini karşısına alarak onlara yıkıcı bir konumda durmaz. İmajları zorlayarak türettiğini, çoğalttığını dile getiren sanatçı onlardan yararlanarak kendine has bir sonuç elde etmeye çalışır (Pariante, 2020). Yıkımın kendisiyle değil dönüştürücü etkisiyle ilgilenir. Dolayısıyla kullandığı imajların dönüşümünü göstermek, yönteminin bir parçasıdır. Bu anlamda yapıtları postmodern bir anlayışa sahiptir.

#### 4. Postmodernizm Kapsamında Joel- Peter Witkin ile Karşılaştırılması

Modern sanatın geleneksel anlayışa karşı yeni bir şeyler ortaya koyma çabasındaki kaçınılmaz yıkıcılığından sonra postmodernizm, her türlü yaratıcı süreci içinde barındırabilen kapsayıcı bir sanat ortamı sunar. Bu kapsayıcılık bir tür kuralsızlığı ve serbestliği de beraberinde getirir. Dolayısıyla postmodern yapıtlarda geleneksel ve modern unsurlar, malzeme ve üslup ayrımı yapılmadan aynı anda var olabilmeye olanağı yakalar. Özellikle modern sanatta çeşitlenen akımlar ve üsluplar, bu sınırsız postmodern havuzda sanatçılar için birer sanatsal ve kavramsal materyal haline gelir. İstedikleri her elamanı sanata dahil edebilen postmodern yönelimde elbette eklektik bir yapılanma söz konusudur. Bu yapıda bilhassa geçmiş, rahatlıkla manipüle edilebilir, yeniden şekillendirilebilir buluntu bir nesne konumuna düşer. Tekrar tekrar gün yüzüne çıkarılan geçmiş parçacıkları kimi zaman çağdaş eserleri domine eden bir kuvvet veya üzerine inşa edilen bir fon olarak çıkar karşımıza.

Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamı yok eder. Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir, yabancılığını yitirerek görsel bir klişeye dönüşür. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi - yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarih kalıntısı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratılacağına umulması- postmodern sanatın temel yöntemidir (Kuspit, 2006, s. 69).

Sanat eleştirmeni Donald Kuspit, "Sanatın Sonu" adlı kitabındaki bu eleştirisiyle özellikle çağdaş ve popüler sanatın nasıl yıkıntılardan toplama bir yöntem ve giydirilme bir anlamla oluşturulmaya çalışıldığını açıklar. Her ne kadar Nicola Samori'nin çalışmaları da görünürde bu yöntem uysa da, bir sanatçı olarak var olma biçimi ve

bütünsel üretim süreci onu daha farklı bir konuma yerleştirir. Samori temelde sanat üzerine değil; ölüm, korku, acı, zamanın fiziksel etkileri, çürüme ve arzu gibi konulara ilişkin eserler üretir. İçerik ve materyal altyapı bu konulara dayanır. Geçmişten esinlenen barok figürler ise bu kavramları ifade etmek için çağırılan yardımcılarıdır. Konuya uygun olarak seçilen tavır ve figürler bağlamlarından koparılmaz; bir yüzleşme ve takıntı nesnesi olarak ödünç alınır.

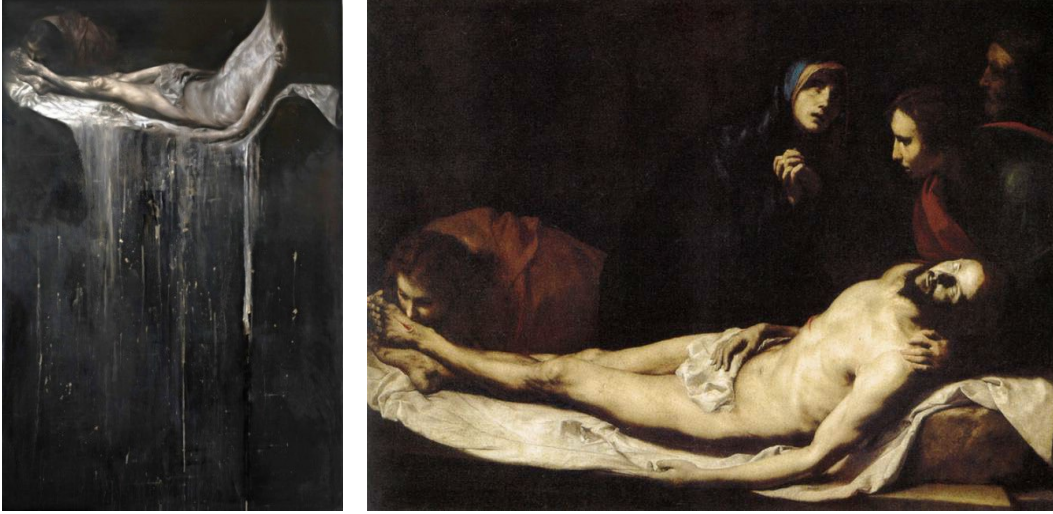
Postmodern sanatta Samori'nin belki de en yakın durduğu isim Joel- Peter Witkin'dir. Bu yüzden Samori ve Witkin'in üretim süreçlerinin ve anlayışlarının karşılaştırılması, Samori'nin günümüz sanatındaki konumunu belirginleştirecektir. Fotoğraf sanatçısı Witkin; Leonardo Da Vinci, Diego Velazquez, Francisco Goya ve Grant Wood gibi sanat tarihinin farklı dönem ve üsluplarından seçilmiş sanatçıların eserlerini yeniden yorumlar. Teatral olarak kurgulanan ve çekilen fotoğrafın ardından materyal olarak da müdahale edilen kompozisyonlarda sanatçı, çoğunlukla ölüm ve beden meselelerine yoğunlaşır (Görgülü, 49-50). Bu üst başlıklar ve akromatik yönelim dolayısıyla Samori ile benzerlik görülse de Witkin'de cinsellik, çirkinlik ve ahlak dışılık ekseninde mitolojik ve dini figürlerin yanı sıra sakat gerçek insanlar da grotesk ve düşsel bir atmosferde yer alır (Özdemir, t.y.). Konular ve elemanlar çok daha çeşitli ve kalabalıktır. Samori ise genelde tek figürlü resimler seçerken, figürün bedensel ifadesine odaklanır. Dolayısıyla Witkin'deki mekansal algı Samori'de pek yoktur.

İki sanatçının da referans aldıkları yapıtlardan ürettikleri işlere bakılırsa ayrışma daha net görülür. Örneğin Witkin'in "Las Meninas" uyarlamasında (Görsel 2) fotoğraf tekniğinin olanağıyla sağlanan montaj yöntemi çoklu ve eklektik bir yapı ortaya çıkarır. Kadrajda, 1957'de aynı resmin bir yorumunu yapan Picasso'ya bile yer vardır. Konu ise bağlam dışıdır; orijinalinde bir kraliyet ailesi gösteren resim, Witkin'de parodiye yakın sürreal bir kompozisyona dönüşür. Witkin, genelde seçtiği resimlerin temsillerine ters göstergeler sunar. Oradaki estetik ve ahlaki değeri bozmak, çirkinini göstermek ve seyirciyi rahatsız etmek ister. Dolayısıyla ironik bir yaklaşımı vardır.



**Görsel 2:** solda: Joel-Peter Witkin, 1987, Nedimeler / Las Meninas. Museo Reina Sofía. URL 1, sağda: Diego Velazquez, 1656, Nedimeler / Las Meninas. Museo del Prado. URL 2

Nicola Samori'nin yaptığı bir uyarlamaya bakıldığında ise, örneğin Ribera'nın "Ağıt" adlı eserinden esinlenen çalışmada orijinale daha sadık kalındığı görülür (Görsel 3). Öncelikle en büyük fark elbette aynı malzemeyle üretilmesidir. Bir kolaj mantığı yoktur. Dolayısıyla burada imaj çekip alınmaktan ziyade kopyalanır, tekrar üretilir. Bu sebeple resmin duygusu büyük ölçüde korunmuştur. Resmin konusuna, temsiline bir saldırı ya da alaycı bir tavır söz konusu değildir. Buradan anlaşılmaktadır ki Samori'nin geçmiş sanata bakışı, daha kişisel bir ilişki içerisinde, resmetme pratiği üzerindedir. Bu anlamda her ne kadar bir imaj üzerinden yola çıkarsa da problemi daha çok plastiktir. Bu fark Samori'nin -bu araştırmada da bahsi geçecek olan- son dönem işlerinde daha belirgin ortaya çıkacaktır.



**Görsel 3:** solda: Nicola Samori, 2010, Göğe Yükseliş / Rapture.  
Wikiart.LU, sağda: Jusepe de Ribera, 1633, Ağıt / The Pieta.  
Museo Thyssen. RL 4

Ölüm kavramını, beden ve çirkinin estetiği üzerinden kapsamlı ve politik bir bakışla yansıtan Witkin'in yanında Samori içerik olarak kısıtlı kalır. Daha bireyci bir yerden ilerleyerek, bedensel ve psikolojik acıyı, hasarı gösterir. Sanat tarihinden seçtiği eserler de genelde bu tema üzerinedir. Bunun dışında, Witkin'de imaj üzerinden sembolik bir dil varken Samori daha doğrudan bir yöntemle pentürün duygusal etkisini öne çıkarır. Yok olma ve beden (maddilik) problemini sanatsal materyal ile birlikte çözmeye niyetlenirken, malzeme ve içerik ilişkisini son derece bağlı tutmaya, bu anlamda bir birlik yakalamaya çalışır. Sanatçının üzerine düştüğü bu plastik kaygı dolayısıyla eserleri öncelikle malzeme ve onu kullanım şeklinin içeriği yönlendirdiği dönüşüm üzerinden incelenecektir.

## 5. Samori'nin Resimlerinde Yaratım ve Yıkım Döngüsü

Samori geçmiş sanatı çağırırken –Duchamp, Witkin ve birçok çağdaş sanatçının yaptığı gibi- klasik resmin, mitin suretiyle değil; bizzat kendi yarattığı hayaleti, bir tür simülasyonu ile yüzleşir. Kendi kurduğu kapalı bir oyunu oynar gibidir adeta. Doğrudan aktardığı bazı kompozisyonların dışında, gösterdiği kurgusal resimler ve figürler

barok sanatı anıdır sadece. Kurgunun gerçekliği ve pratiklik için dönem sanatına benzer kompozisyon ve figürler oluşturan bir yapay zeka kullanır. Bu iş birliğinin çıktıları, benzetilmiş imaj veya fon olmanın ötesinde layığıyla boyanmış kendi resimleridir. Bu bağlamda ele aldığımızda Samori'nin barok sanata yaslanarak döngü-selleştirdiği yapım-yıkım olgusu, hem geleneksel hem de modern sanatı içinde barındıran postmodern bir iç içelik ve katmansallık sunar.

### 5.1. Figürde Bakışın Yitimi

Sanatçı özellikle Rönesans'tan 20. yüzyıl sanatına kadar süregelen, insanı merkeze alarak resimsel düzeni onun gözünden yansıtan bakışı bir kenara koyar. Bunu, resimdeki figürü önemsizleştirerek değil, ona ifadesini veren ve seyirciyle olan iletişimini sağlayan portresini, özellikle de gözlerini deforme ederek yapar. Bu bakımdan henüz nasıl bir yönelime sahip olduğu belli olmasa da resimlerdeki figürlerin antroposentrik bakıştan çıkmaya meyilli olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda sanatçı, insanın doğaya bakışının da kavramsal olarak yıkımına ve dönüşümüne işaret eder.

2017 yılından "Indovina" adlı eserinde (Görsel 4: solda) karanlık uzamdan yumuşakça beliren portrenin göz çevresi deforme edilmiştir. Müdahale çok radikal olmakla birlikte hassastır; net olarak belirlenmiş alanlar muntazam biçimde kesilerek tamamen koparılmamış, bir kenara kıvrılarak bağlı bırakılmıştır. Kıvrılan parçalar yüzeyde üç boyutlu bir etki yaratırken alttan görülen ıslak boya katmanı ışık ve doku farklılığı sağlar. Bu farklılık, dış (deri) ve iç yüzey ayrışmasını gösterir izleyiciye. Bu ayrıştırmanın gözlerde olması, figürün bakışına ve bu zamana kadar gördüklerine de yıkıcı bir müdahaledir. Ayrıca sanatçı, seyirciyi gözlerin hapsinden ve çekim gücünden kurtarmak ister. Figür resminin en güçlü olduğu tarafa; bakışta yoğunlaşan psikolojik etkiye sığınmaz ve onu dağıtmaya çalışır (Pariante, 2019).



**Görsel 4:** solda: Nicola Samori, 2017, Tahmin Eder / Indovina. Fabio Pariante. URL 5, sağda: Nicola Samori, 2023, Lacam. Nicodim Gallery. URL 6

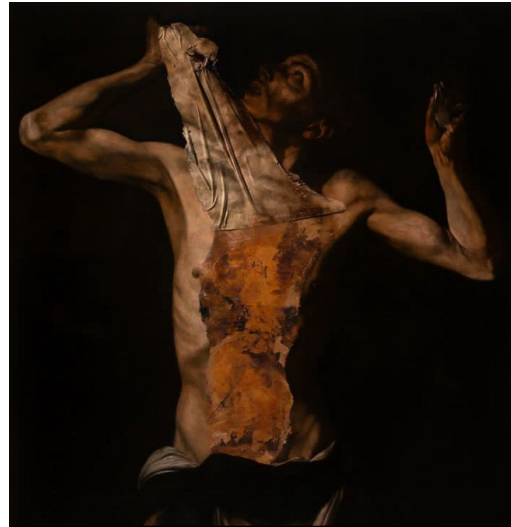
Daha yeni tarihli bir diğer portre çalışmasında ise (Görsel 4: sağda) malzeme ve onu kullanma yöntemiyle resim ve heykelin sınırlarını yakınlaştırır. Mermerin düz yüzeyine tuval gibi davranıp yağlıboya çalışırken, taşın

derinlemesine içeri girdiği, hacimleştiği mineral kısmını ise heykelimsi bir form olarak değerlendirir. Bu iki malzeme ve yöntem birbirlerini yok ederek var olurlar. Resimsel yüzeyin ve üç boyutlu formun niteliği birbirine bağlanmıştır, biri diğeri olmadan anlamsızlaşır. Pürüzsüz görsele baskı yapan, hasar verilmiş gibi görülen ve mermerin kütsel yapısını bozan kısım, taşın doğal bir oluşumudur; sanatçı tarafından yıkıcı bir eylem gerçekleştirilmemiştir. Resimsel alanla birlikte taşın kendi hacimsel niteliğiyle de bir yanılısma yaratılmış olur. Sonradan ve yapay olarak yapılmış gibi algılanan “hasarlı” kısım aslında öncüdür. Taşın bu olağan haline uyacak bir biçimde resimsel düzen sonradan kurgulanır ve boyanır. Materyalin içsel bozulması sanatçı için yaratıcı bir süreci başlatır; bu doğal dokusal parçalanma, aynı anda yapıcı ve ressamın ona ters bir anlayışla yaptığı resimle yıkıcı bir roledir. Samori, bu gibi malzeme ve anlama dayalı karşıtlıkları sanatsal ifadesinin önemli bir parçası olarak sıkça gösterir.

## 5.2. Malzeme ve Mana(sın)da Karşıtlık

Yapıyı ve imgeyi bozan nitelikteki eylemler, öncelikle malzeme ve onun taşıdığı anlam bakımından incelendiğinde ortaya çıkan karşıtlığın ve gerilimin üretimi nasıl etkili hale getirdiği çözümlenmiş olur. Ressam, önce toplumsal olarak inşa edilen medeniyetin getirisi olarak yüzyıllar öncesinde kabul görmüş bir tavırla, ilahi bir dramatik yapısı olan figür kompozisyonları boyar. Ardından ustaca günümüze taşıyarak yansıttığı bu mirasa son derece ters ve bireysel bir tamperemanla müdahale ederek eserini son haline getirir. Neredeyse referans aldığı ustanın hassaslığında, ciddi bir mesai harcayarak gösterdiği resimsel becerisinin etkisini, bir noktadan sonra -sanki başka bir personaya bırakılmışçasına- malzemeyi imgeden bir anda kopararak bozar. Anlık bir bakışta, kazara ya da spontane gibi görülen bu kopuş aslında planlı bir bozma sürecidir.

Samori'nin “İşlerim, şifa ve şiddet arasındaki sürekli salınımı temsil ediyor. Boya katmanlarının yavaş ve özenli bir şekilde uygulanmasıyla biriken gerilim olmadan, kararlı bir jestle içindeki hiddeti serbest bırakmak için gerekli olan enerjiyi asla bulamazsın.” (Rossi, 2021) ifadesiyle anlaşılır ki malzeme ve temsiline yansıyan karşıtlık, sanatçının daha üretim sürecindeki davranış biçiminden başlar.



**Görsel 5:** solda: Nicola Samori, 2018, Geçersiz Kılmak / Anulante. Fabio Pariente. URL 7, sağda: Nicola Samori, 2023, İspanyol / Lo Spagnolo. Nicodim Gallery. URL 8



Konuyu üretimler üzerinden detaylandırarak olursak, örneğin 2018 yılına ait “Anulante” isimli eserinde (Görsel 5: solda), Ribera'nın soluk tenli ve dramatik pozdaki figürlerini animsatan tors, alt kenardan başlayarak koyu fona gömülmüş kafaya doğru uzanan ve daralan simetrik bir üçgen biçiminde kazınarak bozulmuştur. Ressam boyamaya başlarken oluşturduğu tüm plastik değerleri ve etkileri keskin bir şekilde geri alır. Üstelik bunu, malzemedeki hasarı ve deformeyi gizlemeye çalışmadan, göstere göstere yapar. Boyanın bakır üzerinde yapılması da bu kazıma, sıyırma işlemini daha etkili ve görünür kılar. Sıyrılan boyanın altındaki bakır yüzeyin sıcak parlak rengi ve dokusuyla birlikte kazıma işleminin izleri de belli olur. Kendini gösteren bu üçgenimsi biçimin soyut ve düzlemsel etkisi, resmin diğer kısmındaki derinlik ve hacim algısına kıyasla bütünde dekupe bir ilişkiye sebep olur. Bu sayede iki farklı tavırla yapılan alanlar arasındaki tezatlık resmin en çarpıcı ve önemli öğesi haline gelir. Ayrıca satıhtan kazınan boya katmanının, resmin üzerinde itilmiş ve sıkışmış bir şekilde bırakılmasıyla girift bir impasto boyut da oluşur. Böylece bir karşıtlık daha ortaya çıkar; boyanın, hikayenin illüzyonuna yönelik kullanılmasıyla düzlemsel imgeye dönüşmesi (soyutlaşması) ve boyanın imajdan kurtularak sadece maddesel özellikleriyle var olması. Resmi oluştururken malzemenin anlamı önce resmin konusuna dönüşür, ardından malzemenin kendisi olur. Materyalin fizikselliği imgenin pürüzsüzlüğünü yırtar. Maddesel taraftan materyal ve fikrinsel taraftan mana, sanatçı tarafından ayrı yerlerden çekilip, ilk yaratım sürecinde iç içe geçerek birleşir ve daha sonra yine sanatçı tarafından ayrıştırılır. Sonuçta ise bu iki eylemin aynı düzlemde gerçekleşmesi yine bir yaratıcı sürecin ve döngünün bir parçasıdır.

Barok üslubuyla boyadığı resimsel yüzeyi kazıyarak veya delerek bozması yaratıcı bir yıkım edimidir. Çünkü bu, reflekse dayalı salt ve kör bir zarar verme içgüdüğü değil, resmi dinleyerek yapılan bir hamledir. Eseri sonuca vardırıran, karşıtlığı oluşturarak gelirmiyi arttıran ve özgünlüğünü ortaya çıkaran en kritik andır. Asıl yaratıcılığın ve resmin bütünsel anlamının belirlediği süreç olmasıyla, süre olarak figüratif alan kadar olmasa da ondan daha da riskli bir mesaisi vardır. Bu bağlamda zamansallık ve ona bağlı düzenlemeler, yıkıcı süreçler içindeki yaratıcılığı açığa çıkarır. Giriş bölümünde bahsedilen fikir ve maddenin yaratıcı süreçte tekrar eden yapım-yıkım/oluşum-çözünüm aşamaları Nicola Samori'nin işlerinde net bir şekilde izlenebilir (Fisher, 1974, s. 61).

Sanatçı materyal ve anlamın geçişliliği ile bir gerçeklik devinimi de yakalar; gerçeklik kavramı malzeme ve mana arasında gidip gelir, ayrıştırır ve kapsar. Malzeme geleneksel boyanan kısımlarda araçsallaşırken deforme edilen alanlarda ise amacın doğrudan kendisi olur; yani ikili bir gösterge ve gerçeklik vardır. Bu gösterge yönteminde biri diğerini baskılamaz. Neredeyse aynı derecede olan kuvvetlerden biri diğerini yok etmez, sürekli birbirlerini iterler. Seyirci bu çekişmenin neticesini görme arzusuyla baş başa kalırken dramatik yapı da tazeliği korumuş olur.

2023 yılında yaptığı “Lo Spagnolo” (Görsel 5: sağda) isimli eseri de benzer nitelikte olmasıyla sözü edilen tüm bu özellikleri taşımanın yanı sıra yeni bir katmana daha sahiptir. Sanatçı önceki birçok resminde figürün baş kısmını ve portesini göstermez, farklı oyunlarla saklar. Kısmen görünenler ise resmin merkezinde yer almaz ve dikkati çekmez. Lo Spagnolo'da ise referans aldığı ustalardan farklılaşan formda bir beden ve karakteristik bir porte vardır. Figürün, kasıktan göğse kadar olan kısmının büyük bir bölümü ressam tarafından kazanılmıştır ve soyulan “deri” figürün eline tutturulmuştur. Dolayısıyla resimdeki figür kendi vücut derisini soyuyormuş gibi bir yanılsama gösterilir. Sanatçı dışardan yaptığı yıkıcı müdahaleyi yeniden resmin konusuna bağlar, böylece materyal ve anlam açısından birlik kurar. Diğer birçok resmindeki figürlerin aksine buradaki bilinçli ve ne yaptığını bilen bir varlıktır. Bu nadir figür, ölümlü bedenle derdi olan ressamın bir yansıması gibidir. Sanatçı, geleneksel bir tavırla illüzyona dayalı bir resmi, materyalin çıplaklığını göstererek yapı bozumuna uğrattıktan sonra tekrar aynı hikayenin konusuna dahil eder. Malzemeyi önce barok bir atmosfer ve figürle ilişkilendirir, ardından bu

ilişkiyi vahşice keser ve onu maddeleştirir. Sonuçta ise ilk kurduğu bağlamı ve kopuşu tamamlayıcı (karşı koyan) birer unsur olarak bir arada tutar. Art arda gerçekleştirilen yapma-bozma işlemleri neticede üst üste binerek, anlam-materyal ve biçim-içerik bakımından katmanlanır. Önceki paragrafta açıklanan anlam ve materyal geçişliliğinin doğurduğu gerçeklik devinimi kavramsal olarak desteklenir.

Nicola'nın işlerine bütünsel olarak bakıldığında fark edilen başka bir karşıtlık ise estetik anlamda güzel ve çirkin kavramlarıdır. Bu karşıtlığın taraflarından biri klasik dönemde idealleştirilen insan vücudu ve bu estetiği kuvvetlendiren pozlar; diğeri ise yıpratılmış, kazınmış, zarar verilmiş, eriyen ve soyutlaşmayla mücadele eden figürlerdir. Sanatçı ideal insan göstergesini sarsarken, imgeselin yanı sıra fiziksel dokunuşlar ve eylemlerle de onu rahatsız edici bir hale sokar. Bu aslında güzelliğin anlamını ve kıymetini ortaya çıkaran, ona karşıt ve aynı zamanda onu tamamlayan bir ifadenin yöntemidir. Kuspit, sanat eserindeki güzel ve çirkin göstergelerinin gelişen diyalogunu şöyle açıklar:

İçimizde hissettiğimiz ve dünyada yaşarken deneyimlediğimiz yıkım ve ölümden bedensel egomuzu korumanın tek yolu, güzel sanat eserleriyle kendimizi özdeşleştirmektir. Sanat ancak gerçek anlamda güzel olduğunda yaşamdaki çirkinliğe meydan okuyabilir- onu alt edemese de ona karşı direnebilir. Böylece daha büyük, bunaltıcı ve sonsuz çirkinlik ortamında küçük bir anlık mutluluk alanı yaratılmış olur, hem de bu alan icra ve yanılısamada bir duraksama anından ibaret olsa bile. Dolayısıyla çirkinliğin estetik açıdan dönüştürülmesi, kendi yıkımımız ve ölümümüze dair -dünyadaki çirkinliğin bir parçası olduğumuzu onaylayan- bilincimizin yarattığı duyguların -bilinç eşiğinin altında- kontrolünde olma hissi yaratır. Çirkinliğin sanatta yarattığı bu trajik hile, varoluşumuzda sürekli bir aksaklık bulunduğunu onaylasa da, bizi çirkinliğe karşı daha güçlü kılar (Kuspit, 2006, s. 204).

Samori de aslında bu yaratılmış güzelliği kasıtlı olarak bozarak, onu daha gerçekçi ve insani bir yere çeker. İnsanın korkusunu, varoluş kaygısını, engelleyemediği yok oluşu açıkça resmeder. Ancak bunu yıkıcı bir tavırla değil, çeşitli artistik jestler vasıtasıyla yapar. Böylece bütünde yine sanatsal inceliğini korumuş olur. Resim sanatının belki de en üst sayılan seviyesinden, görünürde dadaist bir yöntemle günümüze sıçrar. Bu yöntem çarpıcı bir görsel ortaya koyar çünkü güzelliğin sükunetinin yanında çirkinliğin şiddeti ve baskısı daha çekicidir. Sanatçı ayrıca maddenin ve dolayısıyla bedeninin zaman içerisindeki doğal dönüşümüne, insanın kavramsallığına ve beden dışı devamlılığına dikkat çeker.

### 5.3. Sınırsız Zaman, Ölümlü Beden ve Posthuman

Nicola Samori'nin sanatında görselleşen ifadenin kaynağı temelde zamansal endişelere dayanır. Kavramsal olarak ölüm, korku, acı, çürüme, arzu ve şiddet gibi her daim geçerli olan insani konuları işlemesi, izleyiciye bu zaman kaygısını hissettirir. Geçen sürenin varlık üzerindeki izlerini hazırlayan süreçleri ziyaret eder ve bu anları bir süreliğine durdurarak görünür kılar. Zamanın yaşam ve fani beden üzerindeki görünür etkileri onu üretkenliğe iter. Çünkü ona göre sanat, zamanın telaşını sakinleştiren özgürleştirici bir yarıktır (Rossi, 2021). Yaratıcı dünyadaki zamanı manipüle eden sanatçı bazen doğrudan ileri veya geri atlar, bazen ise olayları hızlandırır veya yavaşlatır. Materyalin ve imgenin yıkımıyla hakim olma üzerinden büründüğü tanrısal kimliği, zamanı bükerek de gösterir. Genelde öncelikle geçmişe, onun için zamanın yarıklarından biri olan barok döneme gider ve burada zihinsel olarak dolu dolu geçirdiği vakti pratiğe yansıtır. Buradan topladığı figüratif imgeler taşıyan zaman parçacıklarını şimdiki zamanın farklı anlarına dağıtır. Konu ve imge olarak geriye dönerken, malzemeyi entropiye teslim eder. Yani bir yandan zamana karşı direnirken diğer taraftan akışa bırakır. Hatta bu akış hızını da geçerek, geri gittiğinden belki çok daha fazla ileri gider. Görselin bozulma, okunamaz hale gelme aşamasını; malzemenin ise deforme olma, çürüme sürecini hızlandırır. Adeta bir okçu gibi önce yayı geriye doğru yavaşça

ve kararlı bir şekilde gerer, ardından bir anlık küçük ama etkili bir hamle ile oku serbest bırakarak hızlıca ileriye doğru ivmelenmesini sağlar. Neticede geçmiş ve gelecek arasında dolaşan zamansal bir kolaj çıkar ortaya. Resmin elemanları ve gösterdiği imaj bu dolaşımın birlikte hareket ederek dalgalanır ve farklılaşır. Byung-Chul Han'ın dile getirdiği gibi; "Geçmiş ve gelecek birbirinden uzaklaşır. Bir değişim, süreç, gelişme olan zamanı anlamlı kılan şey aynılığı değil, farklılığıdır. Şimdinin kendi başına bir tözü yoktur. Bir geçiş noktasıdır sadece. Hiçbir şey salt olmak durumunda değildir. Her şey oluş durumundadır. Her şey başkalaşır"(2018, s. 24).

Zamanın tüm bu serüvenini ondan acımasızca etkilenen insan bedeni üzerinden gösterir sanatçı. Resimlerdeki psikolojik, resimsel ve materyal etkilerin hepsi beden üzerinde toplanır. Aynı anda hem resimsel yüzeyin hem de resmin gösterdiği bedenin üzerinde farklı zamansal izler vardır. Beden, ressamın zamansızlık algısını her defasında yıkmaktadır, dolayısıyla beden aşılması gereken bir şeydir. Resimlerinde de bunu gösterir; figürler canlı birer organizma olmalarından rahatsızdır, bedenlerinden kurtulmak isterler sanki. Sanatçı gerçek hayatta arzulası da yapamayacağı şeyi tuvale yansıtır; figürlerini beden kılıfından soyar fakat buna karşılık güzelliklerini feda eder.

Başlangıçta yaşadığımız dünyanın görseline benzeterek yarattığı atmosfer ve figürleri, devamında bu evrenden kısmen de olsa çıkartarak malzemenin, maddenin gerçekliğiyle yıkıma uğratır. Yalnız, zaman okunu her seferinde mutlak yıkım noktasına vordurmaz, maddeyle beraber yaşanan bedeni ve aslında ruhu da boşlukta asılı bırakır. Çünkü bir yere varma niyetinde değil, arayış çabası içerisindedir; yeni, farklı bir beden, farklı bir uzam ve gerçeklik arayışı. Bu noktada posthuman kavramı dahil olur konuya, çünkü Samori geçmişten aldığı figürleri yavaş yavaş dönüştürme girişiminde bulunur. Bu yeni, oluş halinde olan figürler iyileştirilmiş bir versiyonu ima etmezler. Derisi soyulan, içi boşaltılan bedenlerden geriye kalan belirsizlik ve formsuzluktan nasıl bir düzenleme yapılabilir sorusunun cevabı aranır. "İnsanlıktan çıkan" figürler doğayla nasıl bir ilişki kurarak kendini yeniden tanımlayacaktır? Sanatçının geçmişe olan takıntısı evrilerek gelecek kaygısına dönüşür.



**Görsel 6.** Nicola Samori, 2023-24, Yorgun Medea / Medea Stanca.  
Art Forum. URL 9

Son dönem işlerinden olan tuval üzerine yağlıboya resmi “Medea Stanca”da (Görsel 6) zamansal, materyal ve imgesel olarak bozduğu figürün yeni oluş halini görürüz. İlk dikkat çeken şeylerden biri cömertçe gösterdiği uzamın aydınlanıyor olmasıdır; koyu ve düz fon, yerini daha yumuşak bir atmosfere bırakmıştır. Sadece yer çekiminin hissedildiği mekanda, tek mi çift mi olduğunu tam kestiremediğimiz figüratif form, bir varoluş çabası içindedir. Oşum aşamasındaki form, yer yer geçmişte tanımlanmış beden ifadeleri barındırırken, bazı alanlarda malzeme henüz kendi anlamını aşamaz. Bir devinim içinde, şimdilik uzuv suretinde olan formlar kırılındır çünkü; “Zamansal sürekliliğin çöküşü varoluşu radikal şekilde kırılanlaştırır” (Han, 2018, s. 63). Uzam ve madde ile birlikte kendi zamanını da oluşturması gerektir bu öte varlığın. Arka planda ve öndeki form armonisinde ten rengi tonları hakimdir. Figürde dolaşan koyuluk ise onu var eden bir anti gibi belirli sınırlar çizer. Fon ve form ilişkisi olarak baktığımızda ise renk ve tonal geçişlilik -koyu fonda dekupe olarak öne çıkan figürlerinden ayrılan bir şekilde- çevreyle uyum içerisindedir. Resmin isminden anlaşıldığı üzere mitolojide erkek egemen topluma karşı mücadele eden bir büyücü olan Medea, yorgun olarak nitelendirilmiştir. Bu bağlamda bir dönüşüm beklentisinde olan ve bunun için ne gerekiyorsa yapacak olan bir karakterin yaşadığı içsel süreç olarak da yorumlanabilir resim. Bu da eril toplumun getirisi olan antroposentrik bakışın reddini ve yeniden tanımlanacak bir insan doğa ilişkisini destekler.

Samori'nin resimsel sürecinde gözler ve portrenin yitiminden sonra uzuvlar deforme olur, beden hacmini yitirir ve belirsizleşir. Figürler soyutlaşarak hafiflerken resmin gerilimini azalır. Tuval yüzeyinde imgeye materyal bir saldırı yoktur. Katharsis yaşanmış ve geride kalmış gibidir. Döngü tekrar resimsel düzlemde yapım sürecine girmiştir. Yeni bir yapılanmaya doğru giden bu dönüşüm aşamasında sanatçı çevrimiçi dolaşımdaki tüm dataya erişme imkanı olan yapay zekadan hem kendine hem de resmine yarayacak şekilde faydalanır. Kimilerince bir tehdit olarak algılanan, etik bulunmayan ve özellikle sanat alanına bulaşmaması gerektiği düşünülen yapay zeka ile iş birliği yapılması, insan kaynaklı da olsa yeni ve belki de tarafsız bir akılla yola çıkılması, posthuman için önemli bir adımdır.

## 6.Sonuç

Sanatçılar görünürde yıkıcı eylemlere girişeler de aslında yaşamın ve sanatın sonsuza dek sürmesi umudu ve arzusu içerisindedirler. Yaşama dair bir çaba olarak ölüme karşı isyan, sanat yoluyla karşılanır. Sanat, sanatçıların yıkıcılığını rahatlıkla içinde barındırabilecek kadar büyük ve kapsayıcıdır. Sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalktığına göre, yaşamdaki yıkım ve dönüşüm süreçlerinin sanatta da kendini göstermesi son derece olağandır.

Günümüzde üretimlerine devam eden Nicola Samori, Avrupa'da yüzyıllardır süre gelen bu kültürel yaratım ve yıkım döngüsünü kendi çalışmalarında devam ettirir. Önce ustalıklı aktardığı klasik figür anlayışına ters olarak onu bozan, deforme eden ve çirkinleştiren bir tavırla işe devam ederek kavramsal, görsel ve materyal anlamda karşıtlık yaratır. Resmin ana gerilimi oluşturan bu karşıt düzen, kendi içinde beden, deri, bakış ve yanılısama gibi kavramlar üzerinden farklı anlam katmanları da içerir. Yaratım ve yıkım döngüsü bazı işlerinde yıkıma daha yakın bir yerde dursa da, genel üretim sürecinde döngüyü yapılanmaya doğru götürmeye çalışır. Yıkma, bozma, zarar verme gibi işlemler parantez içinde kalır. Bu anlamda temelde yıkıcı değildir; ilerleme için gerekli yapı bozan eylemi gerçekleştirir sadece. Kendi sanatsal serüvenini ve figüratif ifadesini de bu süreçler üzerinden kurar. İdeal bir figür estetiğini, onu geçmiş özelliklerinden ve sınırlarından sıyırıp, çevreyle daha uyumlu bir türe dönüştürme girişimi döngünün güncel yapılanma durumudur. Yöntemi ise bir anlamda minimal olarak düşünülebilir çünkü sınırsız eleman ve serbest davranış hakkı olan bu dönemde kendini belirli araçlarla sınırlar. Sürekli

ekleyerek değil; çıkararak, geri alarak oluşturur resminin önemli bir kısmını. Uygulamadaki ekonomik ve net tavır, bunun sonucu olarak da imgedeki kontrast, belirgin bir odak noktası oluşturur. Bu bakımdan esinlendiği barok resmin dağınık kompozisyon özelliğinden ve postmodern üretimlerin karmaşıklığından ayrılır.

Duchamp'ın sanatsal değerlere karşı duruşu veya Witkin'de öne çıkan estetik ve ahlak sorgulaması Samori'de devam etmez. Fontana ve Burri gibi imge ya da figürü de dışlamaz. Nicola Samori, salt plastik değerler veya sanat üzerine değil; ölüm, korku, bedensel çürüme, acı ve arzu gibi çok temel ve insanın özüne dair kavramlara ilişkin eserler üretir. Sanat tarihi ile teorik veya politik bir çatışması yoktur. Çağın bir getirisi olarak geçmiş sanatı nesneleştirse de onu karşısına değil, yanına alır. Dolayısıyla yıkım kavramına yaklaşımı ikonoklastik bir açıdan değildir, aksine ısrarla kendini ikonofil olarak tanımlar (Rossi, 2021). Postmodernizmin imkan verdiği çoğulcu yapıyla sanata karşı hem romantik hem de dadaist bir tutum gösterse de, onun parçalı yapısına mesafeli durarak belirli bir çerçeve içinde tutar kendini.

Ayrıca Samori, resmetme becerisini değil onu bozma kudretini ve cesaretini sergiler. Titiz bir çalışmayla ciddi bir mesai harcayarak yaptığı pentürü, hiç tereddüt etmeden kararlı ve şiddetli bir şekilde bozar. Yüzeve önce yanılısamaya dayalı bir imge örtüp ardından onu soyar, çıplak hale getirir. Aynı anda yönetebildiği yapım ve yıkım süreçlerinden dolayı ortaya koyduğu sanatsal tavır, eylemselliği ile eserden taşıy kendine ulaşır. Erki resim sanatından, ilahi olandan, malzemedan, imge ve anlamından alır, kendisine ve eylemine atfeder. Sürekli öldü olarak lanse edilen boya resmini elleriyle canlandırarak, kendi yöntemiyle tekrar dönüştürmeye çalışır. Hem ölü bedeni gösterir; resimsel beden, hem de canlı kanlı malzemeyi; maddesel beden.

Bütünsel olarak bakıldığında Samori'nin üretimleri bir araya getirmenin değil, resmetme pratiğinin sonuçlarıdır. Bu araştırmada yer verilen örnek işleri gözden geçirildiğinde önce bir çırak gibi kopyalama yöntemiyle başladığı, ardından kendi ürettiği benzer görseller üzerinde hem imgesel hem de materyal deformasyona gittiği ve son olarak bu sürecin bir çıktısı niteliğinde kendi yarattığı forma ulaşma niyeti görülür. Bu anlamda daha "ressamca" bir tavır sergiler. Takıntılı olarak ilgi duyduğu klasik figür resminden kopmadan yeni bir kavrayış ortaya koymaya çalışır. Geleneksel olanı yıkıma uğrattırken modernist bir eylem gerçekleştirir fakat bunu yaparken imgenin ve malzemenin dönüşümünü göstererek güncel bir noktaya ulaştırır. Özetle geleneksel resmin figüratif ifade problemini, postmodernizmden yararlanıp fakat ona hapsolmeden bugüne taşımayı başarır.

## Kaynakça

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Fisher, John. (1974). Destruction as a Mode of Creation. *The Journal of Aesthetic Education*, s. 57-64. Erişim: 02.09.2024. <https://doi.org/10.2307/3332132>

Görgülü, Eren. (2019). Joel-Peter Witkin'in Fotoğraflarında Yeniden Üretim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, s. 45-57. Erişim: 02.09.2024. <https://doi.org/10.22252/ijca.622502>

Han, Byung- Chul. (2018). *Zamanın Kokusu*. (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Marrone, Roberto. (2016). Rip it, burn it, tear it, cut it - the art of destruction. *Christies*, Erişim: 02.03.2024. <https://www.christies.com/en/stories/the-art-of-destruction-in-the-1950s-4aba9927d6a045c5bc23041202b73a0f>

Özdemir, A. Beyhan. (t.y.). Fotoğraf Ve Fantazy. *Fotoğrafya*. Erişim: 02.09.2024. <https://www.fotografya.gen.tr/issue-5/beyhan.html>

Pariante, Fabio. (2019). Between Blood and Painting: The Art Without Eyes of Nicola Samori. *Fabio Pariante*. Erişim: 11.03.2024. <https://www.fabiopariante.com/between-blood-and-painting-the-art-without-eyes-of-nicola-samori/>

Pariante, Fabio. (2020). 5 Questiones to the Sculptor and Painter Nicola Samori. *Museum week*. Erişim: 05.06.2024. <https://museum-week.org/magazine/2020/11/13/5-questions-to-the-sculptor-and-painter-nicola-samori/>

Rosenfeld Gallery (t.y.) Nicola Samori Overview. *Rosenfeld Gallery*. Erişim: 02.05.2024. <https://galleryrosenfeld.com/artists/20-nicola-samori/overview/>

Rossi, Lucia. (2021). A Conversation with Nicola Samori. *Contemporary Art Issue*, Erişim: 12.04.2024. <https://www.contemporaryartissue.com/an-interview-with-nicola-samori-an-extract-from-preparing-for-darkness/>

## Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Kişisel Arşiv.

Görsel 2: solda: Joel-Peter Witkin, 1987, Nedimeler / Las Meninas. Museo Reina Sofia. Erişim: 03.09.2024, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/meninas-self-portrait-after-velazquez>, sağda: Diego Velazquez, 1656, Nedimeler / Las Meninas. Museo del Prado. Erişim: 03.09.2024, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Görsel 3: solda: Nicola Samori, 2010, Göğe Yükseliş / Rapture. Wikiart. Erişim: 03.09.2024, <https://www.wikiart.org/en/nicola-samori/rapture-2010>, sağda: Jusepe de Ribera, 1633, Ağıt / The Pieta. Museo Thyssen. Erişim: 03.09.2024, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ribera-jose/pieta>

Görsel 4: solda: Nicola Samori, 2017, Tahmin Eder / Indovina. Fabio Pariante. Erişim: 15.03.2024, <https://www.fabiopariante.com/between-blood-and-painting-the-art-without-eyes-of-nicola-samori/>, sağda: Nicola Samori, 2023, Lacam. Nicodim Gallery. Erişim: 14.03.2024, <https://www.nicodimgallery.com/exhibitions/nicola-samori-blend-the-blind/images?view=thumbnails#tab:slideshow;slide:6>

Görsel 5: solda: Nicola Samori, 2018, Geçersiz Kılmak / Anulante. Fabio Pariante. Erişim: 15.03.2024,

<https://www.fabiopariante.com/between-blood-and-painting-the-art-without-eyes-of-nicola-samori/>, sağda:  
Nicola Samori, 2023, İspanyol / Lo Spagnolo. Nicodim Gallery. Erişim: 14.03.2024,  
<https://www.nicodimgallery.com/artists/nicola-samori/featured-works?view=thumbnails>

Görsel 6: Nicola Samori, 2023-24, Yorgun Medea / Medea Stanca. Art Forum. Erişim: 16.03.2024,  
<https://www.artforum.com/venue/nicodim-gallery-new-york/>