

Sanatta Bir Temsil Biçimi Olarak Büyü *Magic as a Form of Representation in Art*

Ayhan Karameşe* 

ÖZ

Bu çalışma, sanat tarihinde büyü temasının ikonografik, teolojik ile estetik bağlamlardaki çok katmanlı temsiliyi incelemektedir. Büyü imgesi, tarih boyunca yalnızca doğaüstü bir inanç sistemi değil; bilgi üretimi, iktidar ilişkileri, toplumsal cinsiyet rolleri, kültürel çatışmalar ve entelektüel tartışmaların görsel sanat yoluyla ifade bulduğu bir alan olmuştur. Bulgular, antik dönemden modern çağa büyü temsillerinin ruhsal arayışların yanında toplumsal denetim, korku inşası, marjinalleştirme ve direniş pratikleriyle de yakından bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır. Orta Çağ'da büyü ile cadılık özellikle kadın bedeni üzerinden tanımlanmış; ataerkil düzenin korkuları, günah anlayışı ve kontrol mekanizmaları sanatın güçlü ikonografisinde görünür hale gelmiştir. Rönesans ve Barok dönemlerinde büyü, simya, hermetizm, astrolojik bilgi ve alegorik temsil biçimleri aracılığıyla entelektüel bir ifade kazanmış, aynı zamanda estetik deneyimin parçası olmuştur. 19. ve 20. yüzyıllarda ise büyü, bilinçdışına yönelen okumalar, ruhsallık arayışları, ezoterik yaklaşımlar ve feminist yorumlar aracılığıyla modern sanatın merkezine taşınmıştır. Çağdaş sanatta büyü, kültürel kimlik, direniş estetiği ve alternatif bilgi biçimleri üzerinden yeniden ele alınmıştır. Sonuç olarak araştırma, büyüsöl imgelerin sanat tarihinde estetik, kültürel ile politik boyutlarıyla süreklilik gösteren çok katmanlı bir anlatı sunduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanat Tarihi, Okült İmgeler, İkonografi, Teoloji, Cadılık

ABSTRACT

This study explores the multifaceted depiction of the theme of magic within iconographic, theological, and aesthetic contexts throughout art history. Over time, the image of magic has transcended being merely a supernatural belief system, evolving into a domain where knowledge production, power relations, gender roles, cultural conflicts, and intellectual debates are expressed through visual means. The findings demonstrate that representations of magic from antiquity to the modern era are closely linked to spiritual pursuits as well as social control, fear construction, marginalization, and resistance. In the Middle Ages, magic and witchcraft were predominantly associated with the female body, with patriarchal fears, notions of sin, and mechanisms of control becoming visible in the powerful iconography of the period. During the Renaissance and Baroque eras, magic gained an intellectual dimension through alchemy, hermeticism, astrology, and allegorical forms of representation, simultaneously becoming part of aesthetic experience. In the 19th and 20th centuries, magic was repositioned at the heart of modern art through interpretations of the unconscious, spiritual searches, esoteric approaches, and feminist perspectives. In contemporary art, magic has been reconsidered in relation to cultural identity, aesthetics of resistance, and alternative epistemologies. In conclusion, this research emphasizes that magical imagery presents a layered narrative that maintains continuity across its aesthetic, cultural, and political dimensions within the history of art.

Keywords: Art History, Occult Images, Iconography, Theology, Witchcraft

* Sorumlu yazar / Corresponding author

¹Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Resim Bölümü, Sivas, Merkez, Türkiye E-mail: ayhankaragop1960@gmail.com

Başvuru/Submitted: 28.08.2025 Son Düzeltme/Last Revision: 28.09.2025 Kabul/Accepted: 03.10.2023

Turnitin Similarity Index 09%

GİRİŞ

Tarih boyunca büyücülük, insanlığın doğaüstüyle kurduğu ilişkinin hem kutsal hem de sapkın kabul edilen yüzünü temsil etmiştir. Antik dönemlerden itibaren toplumların doğayı, evreni ve görünmeyeni anlama çabaları, büyüselleştirici pratikler aracılığıyla şekillenmiştir. Bu pratikler yalnızca dinsel ritüellerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal yaşamın, edebiyatın ve sanatın temel motiflerinden biri haline gelmiştir. Gözle görülmeyen güçlerin kontrolü, kadim bilgilerin aktarımı ve doğanın sırlarına ulaşma arzusu, büyüünün sanatta da zengin bir temsil alanı bulmasına neden olmuştur.

Antik toplumlarda büyüselleştirici uygulamalar, kimi zaman tanrılarla iletişim kurmanın bir yolu, kimi zaman bireysel kurtuluşun ya da güç arayışının aracı olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, büyücülüğün yalnızca dinsel değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve estetik bağlamlarda çok katmanlı bir anlam evreni oluşturduğunu göstermektedir. Buradan hareketle, sanat tarihinde büyü imgesinin yalnızca bir inanç göstergesi değil, aynı zamanda toplumsal ve estetik bir ifade aracı olduğu söylenebilir.

Dinlerin kurumsallaşmasıyla birlikte büyücülük, heterodoks bilgi biçimi olarak çoğunlukla şeytan, sapkınlık ve kadın bedeniyle ilişkilendirilmiştir. Orta Çağ Avrupa'sındaki cadı avları, yalnızca dinsel dogmaların değil, aynı zamanda patriyarkal düzenin de yansıması olmuştur. Kadınların doğurganlığı, doğa ile kurdukları bağ ve kuşaktan kuşağa aktardıkları şifacı bilgileri, kilise otoriteleri tarafından potansiyel bir tehdit kaynağı olarak damgalanmıştır. Bu nedenle büyü ve cadılık, tarih boyunca kadınlık, cinsiyet rolleri ve iktidar ilişkileriyle doğrudan bağlantılı bir söylemsel alan yaratmıştır. Sanat tarihine bakıldığında bu süreç, teolojik korkuların yeniden üretildiği imgeler aracılığıyla, kimi zaman da ataerkil düzenin eleştirildiği yaratıcı anlatılarla görselleştirilmiştir.

Büyücülüğün sanat tarihindeki temsilleri yalnızca cadı figürüyle sınırlı kalmamıştır. Simyacılar, astrologlar, şamanlar, demonik yaratıklar ve kozmik semboller de geniş bir ikonografik repertuarın parçası olmuştur. Orta Çağ ikonografisinde cadılar çoğunlukla şeytani tehdit olarak resmedilirken; Rönesans döneminde simyacılar ve astrologlar doğanın gizemlerini çözmeye çalışan bilge figürler olarak tasvir edilmiştir. Dolayısıyla büyü imgesinin sanattaki çeşitliliği, sanatın yalnızca estetik bir alan değil; aynı zamanda dönemin toplumsal normlarını, dini dogmalarını ve felsefi arayışlarını temsil eden güçlü bir mecra olduğunu göstermektedir (Barstow, 1994, s. 37).

Sanatta büyü temsilleri, tarihsel dönemlere göre farklı anlam katmanları taşımıştır. 16. yüzyılda "Malleus Maleficarum" gibi teolojik metinlerin cadı imgesini sistemleştirmesi, sanat eserlerinde kadın bedeninin şeytani, tehditkâr ve erotik bir biçimde yeniden üretilmesine yol açmıştır (Kramer & Sprenger, 1948, s. 114). 18. ve 19. yüzyılda Romantizm ve Sembolizm akımları ise büyüselleştirici sembollerini bilinç, doğa ve bireysel özgürlük metaforlarıyla yeniden yorumlamıştır. 20. yüzyılda Sürrealizm büyüselleştirici imgeleri bilinçdışıyla teması sağlayan psikanalitik bir dilin parçası haline getirmiş; çağdaş sanatta ise feminist sanatçılar büyü imgesini kadın bilgisinin, direnişin ve özgürleşmenin sembolü olarak yeniden üretmiştir.

Bu çalışmanın amacı, büyü imgesinin sanat tarihinde geçirdiği dönüşümleri ikonografik, teolojik ve estetik bağlamlarda incelemek ve bu dönüşümlerin Türkiye'deki sanat tarihi araştırmaları açısından önemini ortaya koymaktır. Araştırma sorusu, "Büyüselleştirici imgeler sanat tarihinde hangi ikonografik kodlarla aktarılmıştır ve bu imgeler günümüz sanat pratiklerinde hangi direniş biçimlerini mümkün kılmaktadır?" şeklinde belirlenmiştir.

Çalışmanın önemi, büyü temsillerinin bugüne kadar çoğunlukla Avrupa merkezli araştırmalar üzerinden değerlendirilmiş olmasıdır. Türkiye’de sanat tarihi alanında büyü ve okült imgelerin ikonografik çözümlemesine odaklanan çalışmalar sınırlıdır. Bu makale, Avrupa’daki temsilleri ele almakla birlikte, Türkiye’deki sanat tarihi yazını açısından da büyü imgesinin feminist teori, kültürel kimlik ve direniş estetiği bağlamındaki katkılarını tartışarak literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Böylece büyüsel imgeler, yalnızca geçmişin teolojik korkularının değil, aynı zamanda günümüzün politik ve kültürel direniş söylemlerinin bir parçası olarak ele alınmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden ikonografik çözümleme ve tarihsel bağlam analizi esas alınmıştır. İkonografik çözümleme yöntemi, sanat eserlerindeki sembolik öğelerin, dini ve kültürel referansların çözümlemesini mümkün kılmıştır.

Örneklem Seçimi ve Kapsam

Çalışmada incelenen eserler üç ölçüte göre belirlenmiştir:

1. Tarihsel çeşitlilik: Antik Çağ’dan çağdaş sanata kadar büyü imgesini temsil eden eserler arasından seçilmiştir.
2. İkonografik Yoğunluk: Büyü, cadılık, siyaha veya okült sembolleri barındıran görseller tercih edilmiştir.
3. Sanat tarihsel etkisi: Avrupa sanatındaki bilinen örneklerin yanı sıra, Türkiye’deki çağdaş üretimlerle bağlantı kurulabilecek eserler dikkate alınmıştır.

Bu çerçevede Orta Çağ’dan modern döneme uzanan el yazmaları, gravürler, resimler, illüstrasyonlar ve çağdaş sanat pratiklerinden toplam 13 eser örneklem kapsamına alınmıştır.

Yöntemin Uygulama Aşamaları

İkonografik çözümleme üç basamakta gerçekleştirilmiştir:

Betimleyici aşama: Her bir eserdeki figür, sembol, renk ve kompozisyon öğeleri detaylı biçimde tanımlanmıştır.

Karşılaştırmalı aşama: Eserlerdeki ikonografik öğeler, aynı dönemin veya farklı dönemlerin benzer temsilleriyle karşılaştırılmıştır.

Bağlamsal yorum aşaması: Elde edilen ikonografik bulgular, dönemin toplumsal, teolojik ve kültürel koşullarıyla ilişkilendirilmiş; feminist sanat kuramı ve çağdaş sanat yazınıyla bağlantıları kurulmuştur.

Araştırmada kullanılan kaynaklar üç ana grupta toplanmaktadır:

Birincil kaynaklar: Orta Çağ’dan günümüze el yazmaları, gravürler, resimler, illüstrasyonlar ve çağdaş sanat örnekleri.

İkincil kaynaklar: Sanat tarihi, ikonografi ve büyü üzerine yapılmış akademik çalışmalar (örn. Kieckhefer, 1989, Levack, 2006, Hanegraaff, 2012).

Çağdaş yorumlar: Feminist sanat kuramı, kültürel çalışmalar ve güncel sanat yazınında büyü imgesinin yeniden ele alınışını tartışan araştırmalar (Federici, 2004; Blocker, 1999; İba, 2020).

Bu yaklaşım sayesinde sanat eserleri yalnızca estetik özellikleri bakımından değil, aynı zamanda dönemsel bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Özellikle kadın bedeni, doğa ve direniş estetiğiyle ilişkilenen büyü imgeleri, feminist sanat pratiği perspektifinden çözümlenmiştir.

Böylece büyü, yalnızca estetik bir tema değil; aynı zamanda kültürel ve politik bir ifade biçimi olarak ele alınmıştır.

BULGULAR

Kutsaldan Sapkına: Antik ve Ortaçağ'da Büyünün Sanatsal Kodları

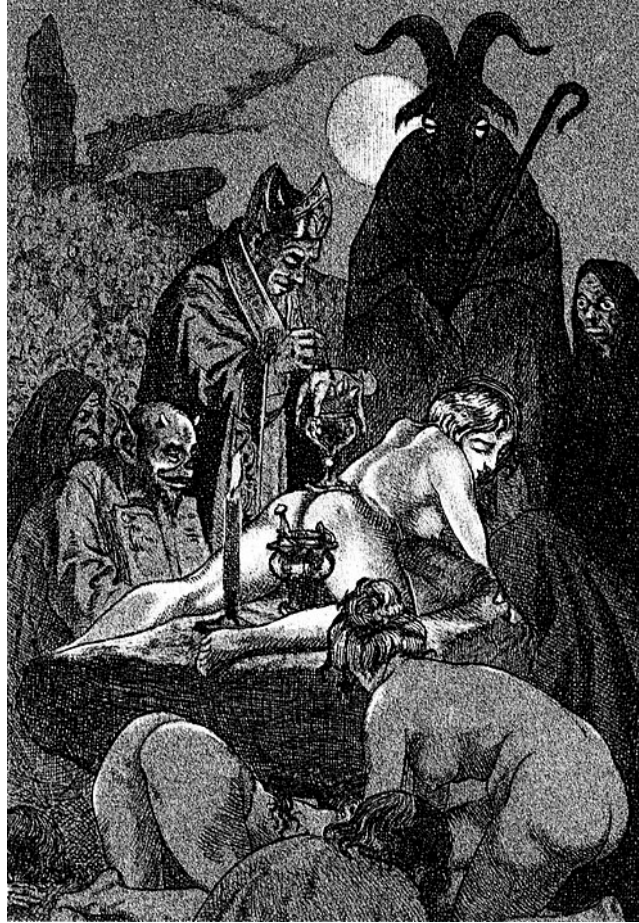
Orta Çağ Avrupa'sı, büyücülük ve cadılık kavramlarını dinî dogmalar çerçevesinde inşa etmiş ve bu kavramları özellikle kadın bedeniyle özdeşleştirerek şeytani olanın görsel anlatısını güçlendirmiştir. Hristiyanlığın egemenliği altındaki bu dönemde kilise, büyüyü Tanrı'ya karşı gelen bir bilgi türü ve ruhsal sapkınlık biçimi olarak konumlandırmış; bu yaklaşım hem teolojik metinlerde hem de sanat eserlerinde yoğun bir şekilde kendini göstermiştir. Özellikle 13. yüzyıldan itibaren büyücülükle ilgili yasal ve teolojik belgeler, sanat üretiminde "cadı" figürünün sistemli bir şekilde ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Cadı imgesi, Batı kültür tarihinde en fazla dönüşüme uğramış figürlerden biridir. Bu dönüşüm, yalnızca folklorik anlatıların değil, aynı zamanda dinsel otoritelerin ve sanatsal üretimlerin etkisiyle şekillenmiştir. Özellikle Hristiyan teolojisinin şeytan, günah ve sapkınlık kavramlarıyla kurduğu bağlam, cadıyı hem bir metafizik tehdit hem de sanatsal bir arketip olarak konumlandırmıştır (Levack, 2006, s. 127). Sanat tarihi açısından bu figür, ikonografik çözümleme için zengin bir zemin sunar. Cadı hem şeytani olanın hem de ilahi düzene karşı gelen ötekinin bedenidir.

Hristiyan teolojisinde büyü ve cadılık, Tanrı'nın yaratıcı düzenine karşı gelen bir sapkınlık biçimi olarak ele alınır. Thomas Aquinas'ın *Summa Theologica* adlı eseri, doğaüstü güçleri Tanrı'nın bir lütfu olarak tanımlamış; bu gücü başka yollarla elde etmeye çalışanları ise sapkın olarak nitelemiştir (1947, s. 96). Heinrich Kramer ve Jacob Sprenger tarafından 1487 yılında yazılan *Malleus Maleficarum*'da büyücülük suçunun nasıl tanımlanacağı, cadıların nasıl teşhis edileceği ve cezalandırılacağı konusunda teolojik bir referans hâline gelmiş; bu eser, aynı zamanda görsel sanatlarda cadı figürünün biçimlenmesini doğrudan etkilemiştir.

Teolojide Havva'nın yasak meyveyi sunmasıyla başlayan kadın imgesi üzerindeki günah yükü, sanat eserlerinde cadı figürüyle somutlaşır. *Malleus Maleficarum* adlı kitapta kadının; zayıf, şehvetli ve şeytana açık olarak tanımlanması (Kramer & Sprenger, 2017, s. 114), sanatçıların özellikle çıplak kadın bedenini tehditkâr bir erotizmle bütünleştirmelerine neden olmuştur.

Cadıların tasvirinde kullanılan bazı ikonografik unsurlar, el yazmalarında, minyatürlerde ve kilise vitraylarında karşımıza çıkar. Bu temsillerde cadılar genellikle çıplak ya da yarı çıplak olarak, uçan süpürge ile kazanlarda kaynayan sıvılarla ya da şeytanla cinsel ilişki hâlinde betimlenir. Bu görseller, dönemin kadın bedenine yüklediği günah, arzu ve sapkınlık temalarını pekiştirir (Barstow, 1994, s. 37). Özellikle Jules Michelet'in *La Sorcière* kitabında ([Görsel 1](#)) Martin van Maële'in *Cadıların Şabatı* teması, karanlık doğa ortamında gerçekleştirilen büyü ritüellerini kadın bedeninin büyü ve doğaüstü güçle nasıl bütünleştiğini gösterirken, feminist bakış açısından kadının toplumsal konumunu ve dışlanmışlığını sorgulamaya imkân tanır (Bever, 2008, s. 209).



Görsel 1. *Martin van Maële, 1911, Cadıların Şabatı, İllüstrasyon / The Witches' Sabbath* (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath)

Sanat Eserlerinde Örnekler ve İkonografi

Cadı tasvirlerinde kullanılan ikonografik öğeler, doğrudan dönemin teolojik ve toplumsal korkularıyla ilişkilidir. Uçan süpürge, kara kedi, kazanlar ve çıplaklık gibi unsurlar, sıradan kadın bedenini doğaüstü ve şeytani bir bağlama taşır. Bu simgeler, özellikle 16. ve 17. yüzyıl sanatında sıkça görülür ve kadın bedeninin toplumsal kontrol ve teolojik korkular üzerinden temsil edilmesini gözler önüne serer.

Martin Le Franc tarafından 1440 civarında kaleme alınan *Le Champion des Dames* adlı şiirsel eserde ve bu esere eşlik eden illüstrasyonlarda, büyücü kadınlar uçan süpürgeler üzerinde tasvir edilmesiyle dikkat çeker ([Görsel 2](#)). Bu görsel tasvirler, cadıların uçabildiğine dair inancın en erken ikonografik kanıtlarından biri olarak öne çıkar. Orta Çağ'ın sonlarına doğru Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan cadı mitosunun görsel temsili açısından bu illüstrasyonlar, özellikle kadın bedenine yöneltilen korkuların, cinsellik, doğaüstü güç ve itaatsizlikle özdeşleştirilerek şekillendiği önemli bir dönüm noktasını yansıtır.

Le Franc'ın metni, kadınların ahlaki değerler karşısındaki konumunu tartışırken, bir yandan da büyücülüğün şeytani yönüne dair halk arasında yaygınlaşan korkulara katkıda bulunmuştur. Uçan süpürge yalnızca büyüsel bir ulaşım aracı olarak değil, aynı zamanda kadınların toplumsal normları ihlal etmesine dair alegorik bir simge olarak okunabilir; cadının göğesinin yükselişi, ataerkil düzene karşı metaforik bir tehdit olarak yorumlanabilir (Gibson, 2006, s. 78). Bu tür erken dönem görseller, Rönesans ve Barok sanatında cadılık temalarının biçimlenmesine ve büyü kavramının görsel kültürde kalıcı bir simge hâline gelmesine zemin hazırlamıştır.



Görsel 2. Martin Le Franc, 1451, Kadınların Şampiyonu, Kitabından Cadı Betimlemeleri / *Le Champion des Dames* (Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Champion_des_dames_Vaudoises)

Codex Gigas'ın Latince el yazmasında yer alan tam sayfa Şeytan betimlemesi, Ortaçağ demon ikonografisinin detaylı bir örneğidir (Görsel 3). Öne doğru çömelmiş, kolları yukarı kaldırılmış pozisyonundaki figür, insan anatomisine yakın oranlara sahip olmakla birlikte, elleri ve ayakları dört parmakla sonlanır ve uçlarındaki kırmızı pençelerle güçlendirilir. Boynuzlar belirgin şekilde kırmızı renkteyken, saçları kafatasını andıran kıvrımlar oluşturur. Açık ağız, küçük beyaz dişleri ve dışarı uzanan çatallı kırmızı dilleriyle Orta Çağ demon ikonografisinde Şeytan'a atfedilen yılan benzeri özellikleri çağırıştırır. Bu betimleme, kadın bedeniyle ilişkilendirilen cadı temalarının yanı sıra, dönemin doğüstü güç ve günah algısını görsel olarak ifade etmede nasıl bir rol oynadığını ortaya koyar.



Görsel 3. *Codex Gigas*, 13. yüzyılın Başları, *Şeytanın İncili Kitabından*, / *The Devil's Bible* (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Gigas#cite_note-16)

Büyü ve Kadın Bedenine Yönelik Oluşumlar

Orta Çağ'da büyü temsilleri yalnızca teolojik korkuların tezahürü değil, aynı zamanda köklü ataerkil yapının ürettiği toplumsal bir denetim mekanizmasıdır. Cadılık, özellikle kadınlara yönelik bir tehdit ve dışlama stratejisi olarak inşa edilmiştir. Yaşlı, yalnız yaşayan, bilgeliğiyle ya da şifacılığıyla tanınan, doğa ile ilişkisi güçlü kadınlar sıklıkla "cadı" figürüyle özdeşleştirilmiştir (Federici, 2004, s. 187). Bu figür, erkek egemen otoritenin korkularını ve kontrol arzusunu yansıtan kültürel bir sembol haline gelmiştir.

Sanat, bu bağlamda yalnızca büyüye dair alegorik anlatıları iletmekle kalmaz; aynı zamanda kadın bedenine yöneltilecek şiddetin simgesel olarak meşrulaştırıldığı bir gösteri alanı olarak işlev görür. Örneğin, *Hans Baldung Grien'in Cadıların Şababı* (Görsel 4) adlı gravüründe, kadın bedenleri büyü, şehvet ve doğaüstü güçle bütünleştirilmiş biçimde tasvir edilmiştir. Grien'in çizimlerinde yaşlı ve genç kadın bedenleri bir arada yer alarak, doğurganlık, ölüm, baştan çıkarıcılık ve çürümüşlük gibi temaların alegorik birer simgesi hâline gelir. Bu ikonografik yaklaşım, kadın bedeninin hem toplumsal korkuların hem de doğaüstü temsillerin merkezine oturtulduğunu gösterir.



Görsel 4. Hans Baldung Grien, 1510, *Cadıların Şabatı*, Gravür / *Witches' Sabbath* (Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>)

Benzer bir biçimde, Flaman sanatçı David Teniers *The Younger*'ın *Cadı Sahnesi* adlı tablosunda (Görsel 5), kadın figürleri büyü ritüellerinin merkezine yerleştirilmiştir. Söz konusu tabloda kadınlar yalnızca büyücü olarak değil, aynı zamanda sapkınlık, kaos ve toplumsal düzenin bozulmasıyla özdeşleştirilen figürler olarak temsil edilir. Kadın bedeni, hem kontrol altına alınması gereken bir tehlike hem de cezalandırılarak seyirlik hâle getirilen bir nesneye dönüşür.

Bu görsel temsiller, kadınların maruz kaldığı simgesel şiddeti görünür kılarak onları sosyal dışlanma ve fiziksel tehlikeye açık hedefler hâline getirir. Böylece sanat, yalnızca büyücülük korkularını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda kadın bedeninin denetlenmesi ve disipline edilmesi sürecini meşrulaştıran ideolojik bir araç olarak işlev görür.



Görsel 5. *David Teniers the Younger, 1635, Cadı Sahnesi / Witch Scene* (Kaynak: <https://www.descubrirelarte.es/2016/06/05/brueghel-el-inventor-de-la-iconografia-de-las-brujas.html>)

Alegorik Bilgelik Ve Hermetik Görü: Rönesans Ve Barok Sanatta Okült Estetik

Rönesans dönemi, Orta Çağ'ın skolastik, dogmatik ve teolojik yapısına bir tepki olarak gelişen hümanist düşüncenin etkisiyle, doğaya, bilgiye ve bireysel deneyime duyulan ilginin yeniden canlandığı bir çağ olarak öne çıkar. Bu entelektüel uyanış, büyü kavramını da köklü biçimde dönüştürmüştür. Rönesans insanı için büyü, artık yalnızca şeytani ve sapkın bir tehdit olarak değil; evrenin gizil yasalarını çözümlemenin, doğanın sırlarına erişmenin ve Tanrısal düzenin estetik ve kozmik uyumunu anlamanın bir aracı olarak görülmüştür. Bu çerçevede, Hermetik felsefe, Kabbala, astroloji ve simya gibi okült gelenekler, dönemin bilimsel araştırmaları ve sanatsal üretimleriyle iç içe geçmiş; gerçeklik ile gizlilik arasındaki sınırlar geçişli hale gelmiştir. Özellikle Marsilio Ficino ve Giovanni Pico della Mirandola gibi düşünürlerin etkisiyle büyü, evrensel düzene ulaşmanın sezgisel bir aracı olarak kabul edilir (Yates, 1964, s. 44).

Rönesans'ın akıl ve estetik açısından dengeli yaklaşımına karşılık Barok dönem dengeye, armoniye ve ölçüye dayalı anlayışının ardından, insan ruhunun çelişkilerini, tutkularını ve metafizik arayışlarını daha dramatik biçimlerde sahneye taşıyan bir estetik anlayışı benimsemiştir. Bu bağlamda büyü imgelemi, yalnızca doğa ve kozmik düzenle ilgili entelektüel merakın ürünü olmaktan çıkmış; aynı zamanda duygusal taşkınlık, dini vecd ve dünyevi hazların iç içe geçtiği bir temsil alanına dönüşmüştür.

Barok dönem ise, Rönesans'ın denge ve armoni anlayışının ardından, insan ruhunun çelişkilerini, tutkularını ve metafizik arayışlarını dramatik biçimlerle sahneye taşıyan bir estetik

yaklaşım benimsemiştir. Büyü imgesi, yalnızca entelektüel merakın ürünü olmaktan çıkmış; duygusal taşkınlık, dini vecd ve dünyevi hazlarla iç içe geçen bir temsil alanı hâline gelmiştir. Barok sanatçılar, Katolik Karşı Reformu'nun etkisiyle büyü temalarını kullanarak izleyicide hayranlık, huşu ve korku uyandırmayı hedeflemişlerdir. Işık-gölge oyunları, abartılı mimari formlar ve sembolik yoğunluk, büyüsel olanın hem tanrısal hem de tehditkâr yanını görünür kılmak için kullanılmıştır.

Bu dönemde büyü, çoğu zaman Hristiyanlık içi mistik deneyimlerle, melekse hiyerarşilerle ve şeytani ayartılarla iç içe kurgulanır. Sanat eserlerinde cadılar, büyücüler, simyacılar ya da büyüye kapılmış figürler, yalnızca folklorik değil, aynı zamanda ahlaki ve teolojik anlam katmanlarıyla donatılır. Albrecht Dürer, Salvator Rosa ve Rembrandt gibi sanatçıların eserlerinde büyü temalarını metafizik korkular, ahlaki çatışmalar ve ruhsal arayışlarla iç içe kurgular. Görsel teknikler (tenebrism, teatral kompozisyonlar) büyüü yalnızca göstermez; onunla estetik bir ilişki kurar.

Albrecht Dürer'in gravürü *Melankoli I*, ([Görsel 6](#)) Rönesans döneminde büyü ve okült düşüncenin nasıl entelektüel bir araştırma alanı olarak yeniden konumlandığını çarpıcı biçimde yansıtır. Eserde, melankolik bir figür olarak betimlenen kadın, düşünceye dalmış halde, çeşitli ölçüm aletleri ve simyasal sembollerle çevrilidir. Bu figür, klasik anlamda bir cadı ya da büyücü değil, doğa yasalarını çözmeye çalışan bir magus (bilge büyücü) kimliğine daha yakındır. Gravür, okült bilimlerin entelektüel değerini yüceltirken aynı zamanda insanın evrensel bilgiye ulaşma çabasındaki sınırlarını ve içsel çelişkilerini de sorgular. Dürer'in sembolizmi, Hermetik felsefenin ve Neoplatonik düşüncenin etkilerini taşır.



Görsel 6. Albrecht Dürer, 1514, *Melankoli I*, Gravür / *Melankoli I*. (Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>)

Barok dönemde, Salvator Rosa'nın *Büyülerinde Cadılar* (Görsel 7) adlı yapıtı, büyü temasının korku, tehdit ve doğaüstü unsurlarla bütünleştiği çarpıcı bir örnektir. Rosa, grotesk figürler ve şeytani ritüellerle dolu sahneler aracılığıyla, büyüünün yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığını; dönemin dini kaygılarını, doğaüstü korkuları ve Karşı-Reform bağlamında yoğunlaşan ahlaki gerilimleri de görünür kıldığını gösterir. Cadıların çarpıtılmış bedenleri ve çevrelerindeki fantastik yaratıklar, Barok'un teatral doğasına uygun olarak büyüünün toplumsal düzeni tehdit eden kaotik yönünü vurgular.



Görsel 7. Salvator Rosa, 1646, *Büyülerinde Cadılar*, Tuval Üzerine Yağlıboya / *Witches in Spells*. (Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_\(1615-1673\)_-Witches_at_their_Incantations_-_NG6491_-_National_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_(1615-1673)_-Witches_at_their_Incantations_-_NG6491_-_National_Gallery.jpg))

Rembrandt'a atfedilen *Dr. Faust Çalışma Odasında* olarak bilinen gravür (Görsel 8) Barok dönemin metafizik, teolojik ve estetik kaygılarını görsel düzlemde bir araya getiren çarpıcı bir örnektir. Eserin özgün adı Doctor Fautrieus, eserin doğrudan Faust mitiyle değil, daha geniş anlamda simyacı-bilgin figürüyle ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Ancak temsilin taşıdığı alegorik değerler, Faust mitosunu çağrıştıran temalar üzerinden okunmaya son derece uygundur: bilgi hırsı, ruhsal sınırların aşılması ve insanın doğaüstü güçlerle temas kurma arzusu.

Gravürün merkezinde, bir masa başında oturmakta olan yaşlı bir bilgin betimlenmiştir. Bilginin bakışları, aniden pencere açıklığından içeriye beliren büyük, dairesel ve ışıklı bir objeye yönelmiştir. Bu obje çoğunlukla büyü aynası ya da ilahi disk olarak yorumlanır. Diskin ortasında haç biçimli ışık huzmeleri ve "INRI" (İsa'nın çarmıhta taşındığı Latince yazıt) ibaresi yer alır. Buradaki ikonografi, yalnızca Hristiyan sembolizmini değil, aynı zamanda simyasal ve ezoterik okumaları da mümkün kılar.

Bu bağlamda, eser hem Barok sanatın görselliğe dayalı dramatik anlatım tekniklerini hem de dönemin ruhunu şekillendiren metafizik düşünceyi yansıtır. Gravürdeki derin kontrastlar özellikle bilginin yüzündeki aydınlık ile çevredeki gölgelerin karşıtlığı Barok'a özgü Tenebrizm tekniğini hatırlatır. Bu ışık kullanımı, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda büyüsel olanın, görünür ile görünmeyen, kutsal ile dünyevi arasındaki geçiş alanını temsil eden bir metafor olarak işlev görür.

Gravürdeki figür, duruşu, ifadesi ve çevresiyle kurduğu ilişki üzerinden betimlenmiştir. Barok dönemde büyü imgesinin, yalnızca cadı ya da şeytani figürler üzerinden değil; entelektüel arayışın içsel gerilimi üzerinden de kurulduğunu gösterir. Bu figür, doğaüstü olanla sınır tanımayan bir şekilde ilişki kurmaya çalışan Rönesans'ın magus figürünün Barok'taki karanlık ve içe dönük yansımasıdır.

Rembrandt'ın bu eserinde büyü, ne yalnızca korku uyandıran bir tehdit, ne de tamamen romantize edilmiş bir bilgelik arayışıdır. Aksine, bilginin sınırlarını sorgulayan ve insanın Tanrısal olanla kurmaya çalıştığı ilişkiye eleştirel bir mesafeden bakan bir görsel metafor olarak karşımıza çıkar. Buradaki büyü imgelemi, insanın bilgiye ulaşma arzusu uğruna ilahi düzenle çatışmaya girdiği kültürel anlatılardan biri olan Faustyen mitosun özünü yansıtır. Bu mitos, bilgi ve günah, aydınlanma ve yıkım, arzu ve kefaret gibi karşıtlıklar üzerinden bireyin yaşadığı içsel çatışmayı merkezine alır. Rembrandt'ın anlatısında da bu ikilem, derinlikli bir ruhsal sorgulama olarak görselleştirilir.



Görsel 8. Rembrandt, 1652, *Dr Faust Çalışma Odasında, Kağıt Üzerine Aşındırma, Kuru Nokta ve Burin* / *Dr Faust in his study* (Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/23964/faust-his-study>)

Bu bağlamda Rönesans ve Barok dönemleri, büyü imgeleminin yalnızca dışlanan ve bastırılan bir motif değil; aynı zamanda sanat ve düşünce tarihinin merkezi ifade araçlarından biri hâline geldiği evreler olarak değerlendirilmelidir. Büyü, insanın bilgiye ulaşma arzusu ve ilahi düzenle çatışması üzerinden kültürel, estetik ve metafizik sorgulama alanı yaratır.

Okült Temaların Alegorik Temsili

Sanat tarihi boyunca okült temalar, doğrudan temsilin riskli ya da tabu sayıldığı dönemlerde alegorik anlatım biçimleri aracılığıyla ifade edilmiştir. Alegori, görünmeyeni temsil etmenin, yasaklanmış ya da gizli bilgileri sanat aracılığıyla dolaşıma sokmanın hem estetik hem de simgesel bir yöntemidir. Bu anlatım tekniği sayesinde sanatçılar, ezoterik inançları, metafizik düşünceleri ve hermetik sembolleri çok katmanlı görsel kodlarla betimleme fırsatı bulmuştur (Hanegraaff, 2012, s. 305).

Özellikle Rönesans döneminden itibaren, okült bilgiye duyulan entelektüel ilgi arttıkça, simya, astroloji ve hermetizm gibi öğeler sanatta daha görünür hale gelmiş, ancak bunlar doğrudan değil, sıklıkla alegorik sahneler aracılığıyla sunulmuştur. Örneğin Botticelli'nin *La Primavera* tablosu, mitolojik bir sahne sunsa da arka planda doğanın simyasal döngülerini ve evrensel uyumu temsil eden alegorik bir yapıya sahiptir (Wind, 1969, s. 95). Bu tür anlatımlar, doğa, kozmik düzen ve insan deneyimi arasındaki ilişkiyi görsel olarak kodlayarak, toplumsal normlar ve teolojik kısıtlamalar karşısında kadın ve doğa imgelerini dolaylı biçimde ifade etme olanağı yaratmıştır.

Barok dönem sanatçıları da alegoriyi, ilahi bilgelik, göksel hiyerarşiler veya gizli düzenlerin görsel ifadesi olarak kullanmıştır. Rubens'in, Poussin'in ya da Georges de La Tour'un eserlerinde ışık-gölge oyunları, figürlerin jestleri ve simgesel nesneleri aracılığıyla mistik anlamlar aktarılmıştır. Georges de La Tour'un, *Dumanı Tüten Alevli Magdalen* adlı tablosunda ([Görsel 9](#)) İncil figürü Meryem Magdalene'nin ruh hali ve psikolojik durumu, zaman ve mekân bağlamında derinlemesine analiz edilir. Magdalene, yalnızca yaşlı bir kadın olarak değil, aynı zamanda İsa'nın deneyimlerine yönelik duygusal tepkilerini yansıtan tipik tasvirlerin ötesinde, bireysel ve içsel bir portre olarak sunulmaktadır.

Eserde, ışık kullanımı tartışmasız merkezî odak noktasıdır; izleyici, tabloda görülen ışığın oluşturduğu atmosfer aracılığıyla tefekküre ve manevi derinliğe yönlendirilir. Magdalene'nin yüz ifadesi, başını elinin arasına alışı ve mumdan yayılan parıltı, ölçülü düşünce ve ruhsal muhasebenin görsel temsili teşvik eder. Kafatasının Magdalene'nin kucağına yerleştirilmesi ile kutsal metinlerin ve dua kitaplarının üzerinde bulunduğu masanın üzerinde yer alan alevlerin ayrıntılı betimlenmesi, figürün içe dönük ve melankolik ruh halini daha da pekiştirir. Ayrıca, Haçlı Aziz John'un takipçileri tarafından aşkın yaşayan alevi olarak adlandırılan parlak ışığın yayıldığı siyah duman, La Tour'un doku ve tonlama konusundaki ustalığını ortaya koyan son derece incelikli ve özenli bir şekilde resmedilmiştir (Theung, 2015).



Görsel 9. Georges de la Tour, 1638-40, *Dumanı Tüten Alevli Magdalen, Tuval Üzerine Yağlıboya / Smoky Flaming Magdalen* (Kaynak: <https://unframed.lacma.org/2015/04/06/collection-magdalen-smoking-flame>)

19. yüzyıl Sembolizminde alegori, okült temaların yoğun biçimde birleştiği bir ifade aracıdır. Sanatçılar için sanat, görünen dünyanın ötesindeki hakikatlere ulaşma yolu olduğundan, alegori sezgiyle kavranan gizli gerçekleri görsel düzleme taşımada vazgeçilmez bir yöntem olmuştur.

Modernist sanat da alegorik okült imgelerden vazgeçmemiş, aksine soyutlama yoluyla onları yeni biçimlerle üretmiştir. Hilma af Klint'in geometrik kompozisyonları ya da Kandinsky'nin ruhsal titreşimlere dayalı soyut imgeleri, doğrudan okült sembolleri çağrıştırmasa da onların ruhsal düzlemdeki karşılıklarını alegorik biçimde temsil eder (Tuchman, 1986, s. 175). Hilma af Klint'in 1906-1907 yıllarında ürettiği *İlkel Kaos* başlıklı serisi sanatçının sonraki tüm çalışmalarının temelini oluşturacak olan felsefi ve ruhsal endişeleri ortaya koyan 26 küçük boyutlu tuvalden oluşur. Bu eserler, evrenin doğuşunu ardışık bir düzen içinde temsil ederek kozmogonik bir anlatı sunar.

Af Klint'in [Görsel 10](#)'da örneği verilen serisinde, varoluşu biçimlendiren ikilikleri erkek ve kadın, cennet ve dünya, pozitif ve negatif gibi kutuplar sembolik bir düzlemde ele alır. Aynı zamanda, kariyeri boyunca geliştirmeyi sürdüreceği özgün sembolik sözlüğünün temellerini burada atar. Söz konusu kompozisyonlarda yer alan sürekli dönüşüm ve hareket içindeki ilkel kaos, başlıca mavi, sarı ve yeşil renklerle betimlenmiştir. Af Klint bu renkleri, Johann Wolfgang von Goethe'nin Renk Teorisi'nden ilham alarak simgesel anlamlarla yüklemiştir: mavi dişil enerjiyi, sarı eril enerjiyi temsil ederken; bu iki kutbun birleşimi yeşil ile ifade edilir. Bu yaklaşım, onun spiritüel estetik anlayışının temel taşlarından birini oluşturur.



Görsel 10. Hilma af Klint, 1906–1907, *İlkel Kaos, No. 16 / Primordial Chaos, No. 16* (Kaynak: <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Hilma-af-Klint/1197499/Grup-I-%2C-%C4%B0lkel-Kaos%2C-No.-16%2C-The-WURose-Serisinden%2C-1906-1907.html>)

Kompozisyonlarda sıklıkla karşılaşılan spiral formlar ise, Hilma af Klint'in bağlı olduğu spiritüalist grup De Fem'in (Beşler) uyguladığı otomatik çizim tekniklerinden etkilenmiştir. Spiral, sanatçı için yalnızca biçimsel bir öge değil, aynı zamanda büyüme, ilerleme ve evrim fikrini görsel düzlemde ifade eden güçlü bir semboldür. Bu sembolik yapı, onun sanat anlayışında yalnızca bireysel dönüşümün değil, evrensel bilinç düzeyinin evrimini de ima eder. Bu bağlamda alegori, artık yalnızca dış dünyayı değil, iç dünyanın, bilinçdışının ve ruhsal deneyimlerin estetik bir izdüşümü hâline gelir.

Bu bağlamda alegori, sanat tarihinde sadece estetik bir tercih değil; aynı zamanda gizli bilginin sembolik kodlarla kamufle edilmesi, sezgisel bilgiye ulaşma arzusunun görselleştirilmesi ve sanatın bir tür ezoterik iletişim aracı olarak işlev görmesidir. Alegorik okült temsiller, özellikle kadın figürleri üzerinden, toplumsal normlar, ruhsal arayış ve metafizik sorgulamanın görsel bir yansıması olarak işlev kazanır.

Ritüelden Direnişe: Çağdaş Sanatta Büyü, Beden ve Politik Estetik

20. yüzyıldan itibaren büyü ve okültizm temaları, sanatçılar için yalnızca tarihsel ya da folklorik birer merak nesnesi olmanın ötesine geçerek bireysel bilinçdışının keşfi, psişik süreçlerin ifadesi, toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanması ve estetik deneyimin alternatif yollarının araştırılması açısından merkezi bir rol oynamaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren sanat tarihinde büyü, özellikle sürrealizm, psikanalitik yönelimli sanat, feminist sanat pratikleri ve yeni medya sanatı aracılığıyla hem biçimsel hem de kavramsal olarak yeniden şekillenir. Sanatçılar, büyüü yalnızca karanlık ya da dışlanmış bir gelenek olarak değil; aynı zamanda yaratıcı eylemin, bireysel ve kolektif direnişin, ruhsal dönüşümün ve sembolik dilin zengin bir metaforu olarak ele alırlar. Böylece okült temalar, modern ve çağdaş sanatta yalnızca geçmişin izlerini değil, aynı zamanda geleceğe dair tahayyülleri de barındıran çok katmanlı anlatı yapılarına dönüşür.

Sanatçılar çoğu zaman eserlerini toplumsal algılarla etkileşim içinde üretir; bu eserler ise kimi zaman yerleşik formları ve biçimsel ezberleri bilinçli bir şekilde yeniden kullanarak anlam katmanları oluşturur. Buna bağlı olarak “Joseph Beuys’un II. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı travmatik düşüş deneyimini, sanat pratiğinde dönüştürücü bir ritüel biçiminde işler; keçe ve yağ gibi ham malzemeleri kullanarak beden, doğa ve toplumsal tarih arasında sembolik bir bağ kurar” (Britannica, 2025).

Joseph Beuys’un sanatsal yönelimi, materyalizmi reddeden ve hakiki spiritüalizmi önceleyen yaklaşımıyla, köklerini Alman Romantizm’inin derin sembolik geleneğinden alır. Sanatında yoğun sembollerle örülü anlatımı, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda insanın mit ve büyüyle olan kadim bağlarını yeniden görünür kılma çabasıdır.

Beuys’un eserlerinde yarattığı sahneler, spiritüel derinlikle yoğrulmuş duygusal bir yoğunluk taşır; ham ve organik malzemelerin kullanımı ise doğanın arketiplerini imgelerle buluşturarak kolektif bellekteki karşılıklarını sorgular. Sanatının her katmanında, kolektif bilinçdışının uykuda kalmış öğeleri dikkatle uyandırılır. Bu uyanışa yönelen her estetik eylem, izleyicinin bilinç katmanlarındaki imgeleri tinsellikle bir araya getirir. Beuys, bu bağlamda bedeni bir araç, ruhsal deneyimi ise kendi içsel mitolojisinin sahnesi olarak yorumlar (İba, 2020, s. 47).

Beuys’un, bir *Kuyruklu Piyano*’yu sıradan bir gri keçeye sararak ([Görsel 11](#)), normalde ses üretimi için var olan bu devasa enstrümanı, onu susturan ve işlevsiz hale getiren bir eylemle örter. Bu eylem, müziğin doğasını bastırmakla kalmaz, aynı zamanda iyileştirici ve dönüştürücü bir jest olarak okunur. Eserin başlığı da tıpkı içeriği gibi çok katmanlıdır: Homojen, birleşik bir bütünün varlığını ya da daha önce parçalanmış ve sonradan yeniden bütünleştirilmiş bir yapının izlerini ima eder. Sızma ise, bu keçe yüzeyin ötesine geçme; enstrümanı yeniden gündelik burjuva yaşamın ya da salon estetiğinin içerisine yerleştirme arzusunu çağırıştırır. Tüm kompozisyon, görsel anlamda bir oda müziği formu gibi işler ve Beuys’un savaş sırasında yaşadığı travmatik düşüş deneyimiyle birlikte, savaş sonrası Alman toplumunun kolektif duygusal soğukkanlılığa dair kırılan özlemini simgeler (TheArt Story, 2025).



Görsel 11. Joseph Beuys, 1966, *Kuyruklu Piyano, Keçe / Grand Piano* (Kaynak: <https://www.artchive.com/artwork/infiltration-for-piano-joseph-beuys-1966/>)

Suzanne Treister'in çalışmaları ise "genellikle yıllar süren projeler aracılığıyla, dünyayı yönlendirdiği varsayılan gizli güçlerin izini sürerken, mevcut taksonomileri ve tarihsel anlatıları hayal gücüyle yeniden kurgulayan spekülative yorumlardan oluşur" (Treister, t.y). Treister'in çalışmalarında büyüsel imgeler adeta birer sembolik arkeoloji nesnesi gibi belirmektedir. Şaman ayinlerine odaklandığı serisinde (Görsel 12), ritüellerin mistik dokusu ve şamanın görünmeyenle kurduğu sezgisel temas, zamansız bir içsel yolculuğun sahnesine dönüşür. Gözle görülemeyenin titreştiği bu anlarda, ruhsal dönüşüm bedensel farkındalıkla iç içe geçer; her hareket, kutsal olanla kurulan sessiz bir diyalog gibidir. Şamanın trans hâli, yalnızca bir tören değil, aynı zamanda bilincin eşiklerinde yankılanan metafizik bir uyanışın görsel kayıdır (İba, 2020, s. 64).



Görsel 12. Suzanne Treister, 2014, *Sihirbaz + Kuma kadın ritüel dansı Kuzey Afrika / Magician + Kuma women ritual dance N E Africa* (Kaynak: https://www.suzannetreister.net/HFT_TheGardener/Shaman/HFT_ShamanVisions05.html)

1960 sonrası dönemde gelişen çağdaş sanat pratikleri, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir dönüşümün de habercisi olmuştur. Bu süreçte sanat, geleneksel disiplinlerin sınırlarını aşarak özgürleşme yönünde önemli adımlar atmış; estetik kaygıların ötesinde, düşünsel ve eleştirel bir boyut kazanmıştır.

Resim ve heykel gibi klasik ifade biçimlerinin modern bireyin duygu, düşünce ve toplumsal gerçekliklerini yansıtmakta yetersiz kaldığını düşünen sanatçılar, sanatı yalnızca görsel bir temsil aracı olarak değil, aynı zamanda bir düşünce üretme alanı olarak ele almaya başlamışlardır. Bu bağlamda kavramsal sanat anlayışı ön plana çıkmış, sanatçıların yaratım sürecindeki önceliği nesneden çok fikre yönelmiştir. Yerleştirme, beden ve performans sanatı gibi disiplinler arası yaklaşımlar, sanatın yalnızca bir ürün değil, aynı zamanda bir eylem, bir süreç ve bir deneyim olduğu fikrini güçlendirmiştir (Oktay, 2023, s. 651). Bu yeni yönelimlerde malzemenin gelenekselliği değil, anlam taşıma kapasitesi ön plana çıkmış; gündelik nesneler, bedenin kendisi, mekân ve zaman gibi öğeler sanatsal ifade araçlarına dönüşmüştür.

Bu dönüşümün çarpıcı örneklerinden biri Ana Mendieta'nın sanatında gözlemlenir. Kübalı bir göçmen olarak kimlik, aidiyet, doğa ve kadın bedeni temalarını işleyen Mendieta, özellikle Silüet serisinde çağdaş sanat tarihinde bedenin doğayla büyüsel bir bağ kurduğu nadir örneklerden biridir. Sanatçı, [Görsel 13](#)'te örneği verilen performansında kendi bedenini doğa ile birleştirerek oluşturduğu izler, gölgeler ve boşluklar aracılığıyla hem bir ritüel pratiği gerçekleştirir hem de kadın kimliğini doğanın döngüsellliği içinde yeniden konumlandırır. Bu eserlerde büyü, yalnızca tematik bir unsur değil; aynı zamanda performatif bir yöntem, ritüelistik bir jest ve politik bir söylem biçimi hâlini alır.

Mendieta, bu seri boyunca vücudunun izini çamura, toprağa, kuma, çime ve taş bırakır; bazen bu izleri yaprak, kan, su, ateş gibi elementlerle bütünleştirir. Her bir silüet, bir tür ritüel yazıt gibi doğaya kazınır ve ardından doğanın kendisi tarafından silinmeye bırakılır. Bu geçicilik, büyüsel bir döngüyü ölüm, yeniden doğuş ve dönüşüm temsil eder (Blocker, 1999, ss. 98-101).

Bu bağlamda Silüet serisi, toprak ve beden arasındaki büyüsel bir özdeşlik kurar. Sanatçının sürgünlük deneyimi Küba'dan küçük yaşta ayrılması ve Amerika'da yaşaması eserlerinde aidiyet ve köklenme arayışını doğa ile özdeşleştirerek büyüsel bir ritüelle çözümler. Mendieta'nın kendi ifadesiyle: "Benim sanatımdaki beden, yalnızca biyolojik değil; kültürel, ruhsal ve kozmik bir varlık. Silüetlerim, kaybettiğim toprağa geri dönüşün, ruhla birleşmenin bir yoludur" (Viso, 2004, s. 35). Eserlerin yaratım süreci, doğaya bir müdahale değil, doğa ile yapılan bir antlaşmadır. Bu yönüyle Mendieta'nın işleri, Batı merkezli, eril bilgi sistemlerine karşı sezgisel, döngüsel ve kolektif bir bilgi biçimini önerir. Silvia Federici'nin kadının bilgi üretme hakkı üzerindeki tarihsel baskılara dair yorumu, Mendieta'nın pratiğiyle çarpıcı biçimde örtüşür: "Büyü, kadınların tarihsel olarak bilgi üretiminden dışlanmasına karşı bir karşı bilgi sistemidir" (Federici, 2004, s. 23).



Görsel 13. *Ana Mendieta, 1976, İsimsiz: Silüet Serisi / Untitled Silhouette Series* (Kaynak: <https://scma.smith.edu/blog/performed-invisibility-ana-mendietas-siluetas>)

SONUÇ

Bu çalışma sanat tarihinde büyü temasının ikonografik, teolojik ve estetik bağlamlarda çok katmanlı bir şekilde nasıl temsil edildiğini ortaya koymuştur. Bulgular, büyü imgesinin tarih boyunca yalnızca doğaüstü bir inanç biçimi değil; aynı zamanda bilgi, iktidar, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel çatışmaların sanat yoluyla görselleştirildiği dinamik bir söylem alanı olduğunu göstermektedir. Antik Çağ'da büyü, kutsal bilgi ve doğanın gizemleriyle ilişkilendirilmiş, şaman, simyacı veya bilge figürü aracılığıyla entelektüel ve ruhsal boyutları destekleyen bir sembol olarak işlev görmüştür. Ortaçağ'da ise Hristiyan teolojisinin etkisiyle büyü, şeytani ve sapkın bir tehdit olarak yeniden kodlanmış ve özellikle kadın bedeniyle özdeşleştirilmiştir. Cadı imgesi, dinsel dogmalar ve ataerkil düzenin güçlenmesine hizmet eden bir korku figürü olarak işlev görmüş, sanat eserlerinde kadın bedeninin erotik, günahkâr ve tehlikeli yönleri vurgulanmıştır.

Rönesans ve Barok dönemlerinde büyü imgesi daha karmaşık bir temsil kazanmış, simya, hermetizm ve astrolojik bilgiyle bağlantılı entelektüel ve estetik bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiş; sanatçılar alegorik sahneler ve sembolik kodlarla gizli bilgi arayışlarını görünür kılmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda Romantizm ve Sembolizm etkisiyle büyü, bireysel

bilinç, doğayla özdeşlik ve ruhsal içe dönüşün metaforu haline gelmiş; 20. yüzyılda Sürrealizm ve çağdaş sanat pratiklerinde büyü, bilinçdışı, toplumsal direniş, feminist söylemler ve kimlik tartışmaları bağlamında yeniden ele alınmıştır.

Çalışmanın sınırlılıkları ise şunlardır: İncelenen eserler coğrafi olarak ağırlıklı olarak Batı Avrupa ve çağdaş uluslararası örneklerle sınırlıdır; Türkiye bağlamındaki örnekler daha sınırlı ve kısıtlı erişimle analiz edilmiştir. Ayrıca bazı ikonografik yorumlar yoruma dayalıdır ve bu nedenle farklı perspektiflerden yeniden değerlendirmeye açıktır.

Gelecekteki araştırmalar için öneriler şunları içermektedir: Farklı coğrafi ve kültürel bağlamlarda büyü ve cadılık temsillerinin incelenmesi; çağdaş Türk sanatında okült ve feminist imgelerin daha sistematik analiz edilmesi; disiplinler arası yaklaşımların (sanat tarihi, antropoloji, sosyoloji, kültürel çalışmalar) büyü ve kadın bedeni temalarıyla ilişkilendirilmesi; çağdaş dijital ve yeni medya sanatında büyüsel imgelerin performatif ve politik boyutlarının araştırılması.

Bu çerçevede büyü temsilleri, sanat tarihinde yalnızca estetik bir anlatım değil; toplumsal, kültürel ve politik dinamiklerin görünür kılındığı çok katmanlı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Gelecekte yapılacak çalışmalar, büyüsel imgelerin kültürel hafıza, direniş estetiği ve feminist sanat pratikleriyle ilişkisini daha da derinleştirecek ve Türkiye'deki sanat tarih araştırmalarına önemli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Aquinas, T. (1947). *Summa theologiae*. Christian Classics Ethereal Library.
- Baldung Grien, H. (1510). *Cadıların şabatı* [Witches' sabbath]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>
- Barstow, A. L. (1994). *Witchcraze: a new history of the european witch hunts*. Harper Collins.
- Beuys, J. (1966). *Kuyruklu piyano* [Grand piano]. <https://www.artchive.com/artwork/infiltration-for-piano-joseph-beuys-1966/>
- Beuys, J. (t.y). *German sculptor and performance artist*. <https://www.theartstory.org/artist/beuys-joseph/>
- Bever, E. (2008). *The realities of witchcraft and popular magic in early modern europe*. Palgrave Macmillan.
- Blocker, J. (1999). *Where is ana mendieta? identity, performativity, and exile*. Duke University Press.
- Britannica. (t.y). *Joseph beuys german sculptor and performance artist*. <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Beuys>
- Codex Gigas (13. yüzyılın başları). *Şeytanın İncili* [The Devil's Bible]. https://en.wikipedia.org/wiki/Codex_Gigas#cite_note-16
- Dürer, A. (1514). *Melankoli I*. [Melankoli II]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch: women, the body and primitive accumulation*. Autonomedia.
- Georges de la Tour (1638-40). *Dumanı tüten alevli magdalen* [Smoky flaming magdalen]. <https://unframed.lacma.org/2015/04/06/collection-magdalen-smoking-flame>
- Gibson, M. (2006). *Witchcraft and society in england and america, 1550–1750*. Routledge.

- Hanegraaff, W. J. (2012). *Esotericism and the academy: rejected knowledge in western culture*. Cambridge University Press.
- Hilma af Klint (1906–1907). İlk kaos, No. 16 [Primordial chaos, No. 16]. <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Hilma-af-Klint/1197499/Grup-I%2C-%C4%B0lkel-Kaos%2C-No.-16%2C-The-WURose-Serisinden%2C-1906-1907.html>
- İba, Ş. M. (2020). *Büyük ritüelleri ve tılsımların günümüz heykel sanatındaki izleri*. Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Kieckhefer, R. (1989). *Magic in the middle ages*. Cambridge University Press.
- Kors, A. C. & Peters, E. (2001). *Witchcraft in europe, 400–1700: a documentary history*. University of Pennsylvania Press.
- Kramer, H. & Sprenger, J. (1948). *Malleus maleficarum*. The Pushkin Press, London.
- Le Franc, M. (1451). Kadınların şampiyonu [Le Champion des dames]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Champion_des_dames_Vaudoises
- Levack, B. P. (2006). *The witch-hunt in early modern europe*. Pearson Education.
- Mendieta, A. (1976). İsimsiz: silüet serisi [Untitled silhouette series]. <https://scma.smith.edu/blog/performed-invisibility-ana-mendietas-siluetas>
- Oktay, G. (2023). Doğada heykelleşen beden: ana mendieta'nın silüeta serisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 649-659. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3595527>
- Rembrandt (1652). Dr Faust çalışma odasında [Dr Faust in his study]. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/23964/faust-his-study>
- Rosa, S. (1646). Büyülerinde cadılar [Witches in spells]. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_\(1615-1673\)_-Witches_at_their_Incantations_-_NG6491_-_National_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_(1615-1673)_-Witches_at_their_Incantations_-_NG6491_-_National_Gallery.jpg)
- Teniers, D. (1635). The younger, cadı sahnesi [Witch scene]. <https://www.descubrirelarte.es/2016/06/05/brueghel-el-inventor-de-la-iconografia-de-las-brujas.html>
- Treister Suzanne. (t.y). <https://www.suzannetreister.net/info/bio.html>
- Treister, S. (2014). Sihirbaz + kuma kadın ritüel dansı Kuzey Afrika [Magician + Kuma women ritual dance N E Africa]. https://www.suzannetreister.net/HFT_TheGardener/Shaman/HFT_ShamanVisions05.html
- Tuchman, M. (1986). *The spiritual in art: abstract painting 1890–1985*. Los Angeles County Museum of Art.
- van Maële, M. (1911). Cadıların şabati, [The witches' sabbath]. https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath
- Viso, O. (2004). *Ana mendieta: earth body, sculpture and performance 1972–1985*. Hirshhorn Museum.
- Wind, E. (1969). *Pagan mysteries in the renaissance*. W. W. Norton Company.
- Yates, F. A. (1964). *Giordano bruno and the hermetic tradition*. University of Chicago Press.

Hakem Değerlendirmesi

Dış bağımsız

Yazar Katkısı

Bu makalenin tüm aşamaları sorumlu yazar A.K. tarafından hazırlanmıştır.

Veri Seti Erişimi

Mevcut çalışma sırasında kullanılan ve/veya analiz edilen veri setleri, makul bir talep üzerine sorumlu yazardan temin edilebilir.

Finansal Destek

Sorumlu yazar, bu çalışmanın herhangi bir finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Çıkar Çatışması

Sorumlu yazar herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyan

Bu makale, insan katılımcılarla yapılan herhangi bir süreç içermemektedir. Bu yüzden etik kurul izni alınmasına gerek yoktur.

Bilgilendirilmiş Onam

Bu makale, insan katılımcılarla yapılan herhangi bir süreç içermemektedir. Bu yüzden etik kurul izni alınmasına gerek yoktur.

Bilgilendirme

Bu makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Yazışmalar ve materyal talepleri ile ilgili konular için sorumlu yazarla iletişim kurulmalıdır.

Bu makalenin herhangi bir aşamasında üretken yapay zeka araçlarından faydalanılmamıştır.

Tüm yazarlar, makalenin yayınlanmış versiyonunu okumuş ve kabul etmiştir.

Peer-review

Externally peer-reviewed.

Author Contributions

All stages of this article were prepared by the corresponding author A.K.

Data Availability Statement

The data sets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author upon reasonable request.

Funding

The author declared that this study has received no financial support.

Conflict of Interest

The corresponding author has no conflict of interest to declare.

Ethical Approval

This article does not contain any studies with human participants performed by any of the authors.

Informed consent

This article does not contain any studies with human participants performed by any of the authors.

Acknowledgement

Research and publication ethics were followed in this article.

Correspondence and requests for materials should be addressed to Corresponding Author.

This article did not utilize generative AI tools at any stage.

The experimental work in the article was carried out in accordance with international declarations, guidelines, etc.