

“YETİŞKİNLER İÇİN HAYALET ÖYKÜLERİ”  
ABY WARBURG VE PATHOSFORMEL SANAT TARİHİ<sup>1</sup>

“GHOST STORIES FOR ADULTS”  
ABY WARBURG AND PATHOSFORMEL ART HISTORY

Ali Şahan Kuru<sup>2</sup>

ÖZ

Bu çalışma Warburg'un *Pathosformel* olarak adlandırdığı yöntemin teorik bağlamda nasıl karakterize edildiğini ve bir sanat tarihi yöntembilimi olarak nasıl kullanıldığını analiz edecektir. Çalışmanın ilk bölümü Aby Warburg'un yaşantısı ve *Pathosformel* yaklaşımın ortaya çıkışını tarihi bir izlekte ortaya koymaya çalışacaktır. İkinci bölümde ise yaklaşımın bellek kuramları ile olan ilişkisi Mnemosyne (bellek) Atlası üzerinden incelenerek bir sanat tarihi kuramı olarak kültürel analiz ve imgelerin kültürlerarası örtük bağları üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Pathosformel, Bellek, Rönesans, İkonoloji, İkonografi, Metodoloji.

ABSTRACT

This study will analyze the Pathosformel method as titled by Warburg in theoretical context and its uses for art history methodology. The first part of the study will put forward Aby Warburg's life and the emergence of the Pathosformel approach in a historical context. The second part will examine how the approach is linked to the memory theories based on Mnemosyne Atlas and finally will focus on the intercultural implicit ties of the cultural analysis and images as an art history theory.

**Keywords:** Pathosformel, Memory, Renaissance, Iconology, Iconography, Methodology.

1. Giriş

Aby Warburg 1866-1929 yılları arasında yaşamış, Rönesans ve klasik sanat üzerine yoğunlaşan çalışmalar yaparak sanat tarihinde ikonografinin gelişmesini sağlayan Alman kültür kuramcısı ve sanat tarihçisidir. 1888 -89 yılları arasında Floransa'daki Sanat Tarihi Enstitüsü'nde Botticelli'nin *Primavera* ve

<sup>1</sup> Başvuru tarihi: 04.04.2017 - Kabul tarihi: 09.06.2017

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, alisahankuru@gmail.com.

*Venus'ün Doğuşu* tabloları üzerinde doktora çalışmasını devam ettirirken ilk defa ikonografik yöntemi kullanmıştır. Bu yöntem daha sonra kavramın geniş oranda kabul görmesini sağlayacak olan Panofsky'nin dilbilime benzer biçimde yapılandığı (gösteren - gösterilen - gösterge) düzeneğinden farklı olarak daha alt bir katmanda zamansallık ve belleği içine alan bir yöntemdir. Warburg 1895 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığı gezi sırasında bir Kızılderili kabilesi olan Hopi'lerin geleneksel sanatlarında kullandıkları motifleri aynı yöntemle inceleyerek bu motiflerin kültürel kökenleri ve kolektif bilinçdışı ile olan bağlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu bakımdan Warburg'un yöntemi zaman dışı (anakronik) ve kültürlerarası bir geçişliliğin izini sürmek üzerine kurulmuştur. Warburg'un "ifade etme dürtüsü" (Wind, 2009:192) olarak adlandırdığı olgu: imajların zihinsel yansımalarının kolektif bellekte iz bırakmış daha eski bir biçimle birleştirdiğini varsayan psikanalitik bir yaklaşımdır. Pathosformel olarak kavramlaştırdığı bu yeni yaklaşım, yirminci yüzyılın henüz başında sanat, kültür ve tarih teorisine ilişkin yerleşik paradigmaları aşındırmış ve Georges Didi-Huberman'ın deyimiyle; "epistemolojik bir kopuşa" neden olmuştur (Akay, 2009:30). Bu kopuş, sanat tarihinin deha ve başyapıtlar kültürünün sınırlarının dışına çıkarak, "film, tiyatro, sosyal jestler, bellek araştırmaları ya da politik ikonografi" gibi alanları da kapsayan imgesel olguların çalışılmasına alan açmıştır. Uwe Fleckner Warburg'u; "imge dünyalarının birbiriyle ilişkilerini kuran bir bireşimci değil, sanat ve kültür tarihini son derece keskin bir bıçakla teşrih eden titiz bir çözümleyici" olarak kabul eder (Akay, 2009:97). Kendini psikotarihçi olarak tanımlayan Warburg'un Bellek Atlası (Mnemosyne Atlas) çalışması da pozitivizmi ve evrimci yaklaşımı reddeder. Ali Akay Agamben'den alıntılanarak Warburg'un çalışmalarını; "henüz adı konmamış bir dal" olarak tanımlar ve "estetikleştiren formalist" bakışa karşı, pathosformel kavramıyla, biçimsel yanın içerikten ayrı tutulamayacağını altını çizer (Akay, 2009:13).

## 2. Aby Warburg ve Sanat Tarihinin Sınırları

Aby Moritz Warburg 13 Haziran 1866'da Hamburglu Yahudi bir bankerin en büyük oğlu olarak dünyaya geldi. Babası Moritz Warburg oğlunun bir süre sonra bankacılık işini kendinden devralacağını umuyordu; annesi Charlotte Oppenheimer da aynı umudu taşıyordu. Aby yedi yaşındayken ateşli bir tifo hastalığı geçirdi ve o tarihten sonra sağlığı hiçbir zaman tam olarak düzelmedi. On üç yaşında kardeşiyle yaptığı anlaşmaya göre Aby, doğuştan gelen yasal haklarını (mali haklar) kardeşine devredecek ve buna karşılık kardeşi Aby'nin ünlü kütüphanesinin temelini oluşturacak olan kitapları düzenli olarak onun için satın alacaktı. Alberto Manguel, *Geceleyin Kütüphanesi* adlı kitabında Warburg'un kitaplara olan düşkünlüğünü şöyle anlatıyordu:

İlk tattığı entelektüel deneyimler arasında aklında kalan altı yaşındayken gördüğü Balzac'ın 'Petites Miseres de la vie conjugale' adlı denemesinin, ağlayan kadınların, öfkeli erkeklerin, çığlık atan çocukların ve keyifli uşakların evli burjuvaların talihsizliklerini sergilemelerini tasvir eden çarpıcı resimlerdi... Birkaç yıl sonra, Kızılderi öyküleriyle dolu kitapları yalayıp yutmaya başladı. Bu resimlerle serüvenler ona, sonradan dile getirdiği üzere, çaresiz kaldığı boğucu gerçeklikten uzaklaşma olanağı sağlıyordu. Warburg'un acı duygusu dediği öfkelerini ve sıkıntısını dile getirememek onu romantik zulmün fantezilerinde çıkış yolu aramaya ve bulmaya itmişti (2008:176).

Warburg'un kütüphanesi, hem mekânın organizasyonu ve hem de sürekli değişen tematik katalog sistemiyle Pathosformel düşüncesinin pratik karşılığıydı. Kitaplar sürekli yeni anlam örüntüleri oluşturmak için birbirleriyle kesişen ve ayrılan ve yeniden başka bir izlekte buluşan kozmolojik bir bilgi evrenini canlı tutuyorlardı. Bu anlamıyla Warburg'un kütüphanesi hiyerarşik olmayan ve yatay bir düzlemde sürekli birbirleriyle ilişkilenen bilginin kendini yeniden ürettiği disiplin dışı bir ekosistem gibi çalışıyordu. Manguel (2008:179), Warburg'u yönlendiren bir toplama içgüdü ve çağrışımlar birikimi olduğunu söyler; her çağrışım yeni bir metine ve yeni bir imaja açılır ve bu döngü ilk kaynağa yeniden varana kadar

devam eder. Warburg'un bütün çalışmalarında görülen aynı ilke; bilginin sadece şematik ve düz çizgisel ilerleyen birikmiş bir yığın olmadığı, aksine holistik, devinimli ve yaşayan bir şey olduğuydu. Bilgiyi canlı tutan, ileriye doğru atılımı olmaktan çok kendi biyolojisindeki küçük parçaların tamamlayıcı bir çokluk içinde bir arada çalışmasıydı. 1920 yılında dönemin en etkili filozoflarından olan Alman Ernst Cassier kütüphaneyi ziyaret ettiğinde sadece iki seçenek gördüğünü söylemişti: "Ya hemen burayı terk et ya da senelerce burada kal" (Durantaye, 2008:27). Cassier önce terk etti fakat sonra senelerce bu kütüphanede çalışmak üzere geri döndü.

Aby Warburg'un 1886'da Bonn Üniversitesi'nde almaya başladığı tarih ağırlıklı eğitim daha sonra İtalya'daki Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde ve Strasburg Üniversitesi'nde devam etti. Bonn Üniversitesi'nde Hermann Usener'in karşılaştırmalı mitoloji ve Karl Lamprecht'in sanat tarihi derslerine ilgi duyuyordu. Warburg, Usener'in dersinde edindiği morfoloji ve sembol çalışmalarını, Lamprecht'in tarihsel dönüşümlerin kısmen psikolojik faktörler tarafından yönlendirildiği fikriyle birleştirerek kendi rotasını oluşturuyordu. En önemli referans kaynaklarından bir diğeri ise, Jacob Burckhardt'ın tarih yazımında çığır açan "İtalya'da Rönesans Kültürü" (1860) adlı kitabıydı. Warburg'un asistanı ve hastalığı sırasında enstitüsünün yöneticiliğini yapacak olan Fritz Saxl, enstitünün ilk yıllığında yazdığı kısa Warburg monografisinde üç isimden bahseder. "Burckhardt, Rönesans yorumu ve tarih yazımının 'bireyselleştirilen' anlayışı için; Nietzsche, Antikitenin dionysosçu yanını vurguladığı için; Usener, Doğu ve Batı, İskenderiye ve Atina, kısıtlama ve özgürlük arasındaki savaş terimleriyle çizilen dinler tarihi için" (Ginzburg, 2007:62). 1888'de Floransa'ya giden Warburg burada August Schmarsow'un sanat tarihi seminerlerine katılır. *Bewegtes*

*Beiwerk* (hareketli aksesuarlar) kavramı üzerinde ilk defa burada gördüğü resimlerden sonra düşünmeye başlar.

İtalya'daki sömestr sonunda... Çok net biçimde anladım ki, figürlerin, sanatçıların dekoratif kuruntularından dolayı dikkatle azaltılmış olan süsleri -saçları ve giysileri- tamamen antikiteden kaynaklanıyor olmalıydı. Botticelli'nin Primavera'sındaki Zephyr ve Flora'nın kovalamacası kesinlikle Ovidius'un Fasti'sinden doğrudan öykünmeydi. Böylelikle antikitenin simgeleri altındaki dışsal ve yüceltilmiş devinim temasını doktora tez için seçmemde belirleyici oldu (Warburg'dan akt. Johnson, 2013).

1891'de Strasburg Üniversitesi'nde sanat tarihçisi Hubert Janitschek danışmanlığında İtalyan Rönesans'ı ve Botticelli üzerine doktora tezini yazmaya başlar. Bu esnada günlüğüne: "En sonunda bu kitap bana yardım etti" diye yazdığı Charles Darwin'nin "Expression of the Emotions in Men and Animals" (1872) adlı kitabını okumaktadır. Gertrude Bing'e göre Warburg'un Darwin'den aldığı düşünce; mimik ve jestleri "sonraki kuşakların... İnsanoğlunun en derin duygularının (bunların çoğu korku ile ilgiliydi) kalıcı izlerini aradıkları, imge şekline dönüşmüş ruh hallerinin kanıtları" olarak yorumlamasıdır (Bing, 1960:109). Warburg'un tezi bütün hayatı boyunca üzerinde çalışmaya devam edeceği antik ikonografinin kültürlerarası geçişinin izlerini Rönesans üzerinden sürmektedir. 1893'da basılan bu çalışma sanat tarihine Pathosformel adıyla geçecek yeni bir yöntembilim önerir. Pathosformel bir sanat yapıtının kişisel dışavurum ya da ifade etme dürtüsü ile ifade etme biçimlerinin ya da formlarının kaynaklandığı içsel, zihinsel miras arasındaki diyalektik bir ilişkilene biçimidir.

Warburg, Rönesans klasisizmde olduğu gibi, belirli tarihsel dönemlerin kaynaşmış algı ve duygu kümelerince karakterize edildiği düşüncesindeydi. Bu algı ve duyguların ifadesi, biçimsel yaklaşımda belirli bir tutarlılık gerektiriyordu. Warburg, pek çok değişik sanat dalını gözden geçirip folklordan dine kadar geniş bir yelpazedeki kültürel uğraşları kelimelere dökerek pathosformel (duygusal üslubun kalıp ya da formülleri) adını verdiği biçimsel ilkeleri saptayabileceğini düşünüyordu (Belton'dan akt. Acar, 2009).

Warburg'un temel tezi, duygu ve hareket (emotion ve motion) üzerinden ikonografik bir kazıya girişmek ve antik pagan köklerdeki duygu ve hareket ile eşleşmesini sağlamaktı. Venüs figürünün kendisi ya da tablonun kompozisyonel özellikleri değil; Warburg'un *Bewegtes Beiwerk* olarak tanımladığı saçlarının, kıyafetlerinin vb. dalgalanması ve figürlerin jest ve hareketleri antik gelenek ile Rönesans resmi arasında kurulan örtük bağı oluşturuyordu. Bir başka deyişle antikitenin yeniden doğuşu olarak erken Rönesans ve özelde Botticelli resimleri sadece mitolojik figürlerin zamanın ruhuna uydurularak birer alegorik betimlemeye dönüşmesinden çok hareket ve duygunun nerdeyse hiç değişmeden aynı sembolik jestüel düzende devam ettiğini gösteriyordu. Bu noktadan hareketle Warburg'un yöntemi Nietzsche'nin Apollon ve Dionisos kültüründe bahsettiği biçimde Dionisos'un temsil ettiği "ilksel birlik" (primordial unity) fikrinden ilerleyerek, bu birliğin döneme hâkim olan ilerlemeci ve rasyonel düşünceye rağmen o düşüncenin altında kendini hala devam ettirdiği üzerineydi. Yani Rönesans sadece bir yeniden doğuş değil, uzun sürmüş bir Ortaçağ'ın ardından köklere yeniden dönüştü (Nietzsche'nin kavramsallaştırmasında olduğu gibi). Warburg neredeyse hala pagan olduğumuzu göstermeye çalışıyordu. Mark Russel'a göre Warburg'un düşüncesi *Nachleben* (varlığını sürdürme) fikri üzerine kuruluydu;

Rönesans, modern dünyanın eşiği olarak perspektifi korurken, O (Warburg) bunun sadece antikitenin kayıp geleneklerinin yeniden gün ışığına çıkarılması olmadığını vurguluyordu. Bu daha temelde klasik antikitede formüle edilmiş ve kolektif bilinçaltında saklanmış temel insani kaygı, endişe ve tutkuların tekinsiz yücelişinin (sublimated) gömüldüğü kültürel bellekteki ilerleyişi içerir (Russel, 2007:22).

Warburg tezinde Medici ailesinin doğrudan bağlantılı olduğu üç isimden bahsediyordu; Botticelli, Alberti ve şair Agnolo Poliziano. Poliziano'nun adapte ederek şiirlerinde kullandığı antik şair Ovidius'in metinleri ve bu metinlerden yola

çıkışını iddia ettiği Botticelli resimleri arasında bir bağ kuruyordu. Warburg'a göre Alberti 1435 tarihli "Della Pittura"(Resim Üzerine) kitabında benzer bir hareket ve duygu aktarımından bahsediyordu. Burada dikkat edilmesi gereken bu aktarımın pedagojik bir öğretim edimi olması değil daha derinde zaten hâlihazırda var olanın hatırlatılması, başka bir deyişle bastırılmış olanın geri dönüşüydü. Warburg'un hareketli aksesuarlar kavramı Gottfried Semper'in "Theory of Ornament" adlı çalışmasından esinlenmişti. Semper'in iddiası sabit bir imajda hareketli aksesuarların bir dinamiği yansıttığıydı. Warburg'un sorusu ise: Bu dinamiğin dışsal bir hareketten mi yoksa içsel bir duygulanımdan mı kaynaklandığıydı? (Warburg, 1998:54). Warburg, Botticelli üzerinden antikitenin bu en zor görsel problemlerinden birine odaklanıyordu; hareketsiz bir resim kullanarak yaşamın dinamizmini yakalamak. Warburg'un analizi:

\*Primavera'daki (Resim 1) klasik üç güzellerin betiminin (The Three Graces) dairesel hareketleri ve sağ tarafta görülen Zephyr'nin Chloris'in kaçırması arasındaki gerilim.

\*Resimdeki figürlerin hepsinde görülen rüzgâr etkisiyle oluşan hareketin figürler dışındaki objelerde görülmemesi.

\*Chloris'in kısmen Flora figürü ile çakışması sonucunda oluşan başkalaşma hissi (Warburg, Chloris figürünün resmi sipariş eden Medici'nin sevgilisi Simonetta Vespucci olduğunu söylüyordu) üzerine odaklanıyordu (Warburg, 1998:54).

Warburg'a göre Botticelli, geç 15. yüzyıl geçiş döneminin mükemmel bir ustasıydı ve ideal insan formuyla esrik enerjiyi dengeleyebilen ve sessiz melankoliden, coşkulu bir arzuya kadar insani duygulanımın tamamını yakalayabilen bir sanatçıydı (Wolfs, 2016:103).



**Resim 1.** Sandro Botticelli, “La Primavera”, 1482, 203 x 314 cm, tempera, Uffizi Gallery, Floransa.

Warburg’un yönteminin neden sıra dışı olduğu, sanat tarihinin üslup analizi olarak sistematik bir disiplin halinde sınırlarını belirleyen Winckelmann’ın antik sanat tanımıyla karşılaştırıldığında daha net olarak ortaya çıkacaktır. Winckelmann’ın döneme hâkim disiplini, sanatsal formun tarihselliğini nesnel ölçütler içinde kategorize ediyordu. Winckelmann’ın sanat tarihinde; “dönemin yönetim biçimi, düşünce alışkanlıkları, sanatçıya ve sanata tanınan statüden, bilimsel bilginin nasıl kullanıldığına, iklim koşullarına varana dek çok çeşitli bağlamda” anlatılır (Fernie, 1995:70). Bu anlamıyla sanat tarihinin kültür tarihi olarak okunabilmesinin önünü açan Winckelmann ile Warburg arasındaki temel fark: Winckelmann’ın kültürü zamanının ölçütleri içinde değerlendirmesi (zeitgeist), Warburg’un ise zaman aşırı bir bağ kurarak antik kökler ile güncel olanı bağlamasıydı. Winckelmann’ın yöntemi dönemin Kartezyen felsefesiyle ve ilerlemeci, evrimsel düşünme biçimiyle uyum içindeydi. Winckelmann; “Yunan sanatına ait jeneolojik sistemini, bütün zamanlardaki bütün sanatsal tarihin bir



alegorisi olarak işliyor: herhangi bir halkın sanatının ölçülebileceği norm veya standart” olarak belirliyordu (Preziosi, 1998:26). O’na göre Yunan sanatı özellikle de M.Ö. 4. ve 5. yüzyılları kapsayan sanat, ünlü tanımına göre: “Asil sadelik ve yalın ihtişam” olarak Yunan ethosunun ve ruhunun mükemmel bir cisimleşmesiydi. Warburg’un Botticelli’de bulunduğu dinamizm ve hareketin antik kökleri Winckelmann’ın hem *yalınlık ve sadelik* iddiasına hem de zeitgeist iddiasına uymuyordu. Warburg’a göre Botticelli, idealleştirilmiş bir güzelliğin, doğalcılığın ve mimesisin peşinde değildi. Aksine antikitenin primitif içeriğinin resimdeki hareket üzerinden izleyiciye aktarıldığını söylüyor ve izleyicinin bir çeşit empati duygusuyla bu içeriğin etkisi altında kaldığını iddia ediyordu (Rampley, 2001:130). Warburg’un Botticelli’de gördüğü “melankolik bir sükûnet” ile “şiddetli bir kışkırtma” arasında gerilim dolu bir salınımdı (Papapetros, 2010:317). Warburg’a göre erken Rönesans sanatçıları antikitenin pathosformel coşkusu ile ethosu (karakteri) arasında benzer bir salınım gösteren bir arayış içindeydiler. Warburg, “The Emergence of the Antique as a Stylistic Ideal in Early Renaissance Painting” (İdealleştirici Klasik Üslubun Erken Rönesans Resmine Girişi) başlıklı makalesinde, 1488’de Laokoon grubunun küçük bir kopyasının bulunuşu ile ilgili olarak, heykeli bulan Luigi Lotto’nun şöyle dediğini aktarır:

Mermer bir kaide üstünde üç tane harika küçük figür bulduk. Üçü de büyük bir yılan tarafından sarılmıştı. Bana göre bunlar gördüğüm en güzel heykellerdi. Tek eksikleri sesleriydi; nefes alıyor, haykırıyor ve muhteşem vücut hareketleriyle kendilerini savunuyor gibi görünüyorlardı (2001:28).

Warburg’a göre Lotto bu heykel grubunun mitolojik öyküsünden habersizdi ve bu herhangi bir fark yaratmıyordu. Heykele karşı duyduğu coşkulu hayranlık sadece heykelin formal pathosu, başka bir deyişle, empati yaratabilme gücünden kaynaklanıyordu. Bu noktada Warburg yeniden Winckelmann’a dönüyor ve onun meşhur sakinlik tanımı yaptığı Laokoon grubu analizinden

hareketle oluşturduğu doktrinin erken Rönesans'ın tutkusu ve içsel dinamizmini açıklamaya yetmeyeceğini iddia ediyordu. Winckelmann Laokoon'da ruhun çektiği ıstıraba rağmen ifadede bir sakinlik olduğunu söylüyor ve bunu Yunan sanatının yüceltilmiş tininin kristalize olmuş imgesi olarak kabul ediyordu. Warburg'un bu karşılaştırmayı yapmasındaki neden muhtemelen, Sofokles'in anlattığı trajik hikâyeden bihaber olan Lotto'nun nasıl olup da metinde betimlenen acıyı birebir olarak heykelde yakalayabildiğiydi. Bununla birlikte Lessing'in aynı heykel grubu için yazdığı metin Warburg'un hareket noktalarından biriydi.

Lessing'in çalışması genç Warburg sayesinde yalnızca resimlerle sözcüklerin farklı yaratıcı sistemlerini keşfetmeye kalkışan bir fikrin gücüyle değil, hepsinden önemlisi her çağın kendine göre sebeplerle kendi sembolojisini ve anlamını dayandırdığı geleneksel bir bakış açısını yakaladığı görüşüyle tanışmıştı, buna 'tamamen tarihsel özellikte bir sorun olan eski uygarlıkların varlığını sürdürmesi' adını verdi. Warburg açısından şekillenmeye başlayan soru eski sembollerin farklı çağlarda nasıl yenilendiği ve birbirleri arasındaki ruh göçünün nasıl bağdaştığı ve nasıl aksettiğiydi (Manguel, 2008:178).

Botticelli de aynı şekilde Ovidius'un metinlerinde yarattığı aurayı görsel olarak aktarabiliyor, izleyici, şair ve ressam aynı duygusal coşkunun içinde bir araya gelebiliyordu. Warburg aynı metinde şöyle diyordu:

Şunu söylediğimde artık yanlış anlaşılmaktan korkmuyorum; eğer keşfedilmemiş olsaydı da, Rönesans Laokoon'u sadece devinimli (dramatik) ve etkili (ikna edici) *pathosu* sebebiyle icat ederdi (2001:28).

Warburg'a göre antikitenin yeniden canlanması sadece kültürel ilerlemenin bir sonucu değildi. Rönesans insanının kafasında irrasyonel dürtüler hala önemli bir rol oynuyordu. Eğer *nachleben* (kendini devam ettirme) kavramı zaman aşırı bir sürekliliğin göstergesiye bu aynı zamanda kronolojik bir bozulmanın da göstergesiydi. "Bu sebeple Warburg'un tarih modeli düz çizgisel değildi. Bunun

yerine, hümanist episteme ve diyonizyak pathos arasında dalgalanan diyalektik bir kültürel model öneriyordu” (Russell, 2007:22).

1893’de tezinin yayımlanmasından sonra Berlin Üniversitesi’nde iki yıl psikoloji eğitimi alan Warburg bu esnada yeniden Floransa’ya gidip İtalyan Rönesans’ı üzerine psikolojik bir kuram geliştirmeye çalıştı. Bu kuram pathosformel içinde bir çeşit dengeleyici ve çözümleyici unsur olarak yerleşti. Edgar Wind’e (2009:193) göre; “Bu kuram imajların tarihi boyunca önceden beri var olan ifadesel değerlerin kutuplaşarak psikolojik bir kararsızlık yarattığını söylemektedir”. İmajların ifadesel değerlerinin yarattığı kararsızlık, örneğin: Warburg’un ünlü *nympha* (peri) arketipi üzerinden (*arkaik lahitlerdeki Bacchus (Dionysos) maenadları, Ghirlandaio fresklerinde meyve taşıyan hizmetçi kadına, 18. yüzyılda bir Reynolds resminde yas tutan Meryem’e, 19. yüzyılda histerik kadın temsillerine ve 20. yüzyılda bir reklam afişindeki kadın fotoğrafına kadar*) takip edilebilir (Kaek, 2016:145). Warburg, farklı zamanlar ve farklı kültürel yapılar içinde varlığını devam ettiren figürün yarattığı büyüsellik ve gerçeklik arasındaki zıt kutupluluğun, ancak disiplinler arası bir yaklaşımla ve imajların kendi bağlamları içinde çözülebileceğini söylüyordu. Gombrich’e göre Warburg’un fikrinin sahihliği, bu imgelerin sanat tarihindeki yerlerini aşarak kökündeki zihinsel kaynağına yönelik diğer disiplinlerle ilişkilendirmesiydi (Gombrich, 1999:268-282). G. Agamben (2013:9), 1900’de Warburg ile sanat tarihçisi Andre Jolles arasındaki kurmaca bir diyalogdan bahseder. Buna göre Jolles bir resimde gördüğü genç bir kadına âşık olmuştur ve sorar: “O fantastik bir figür mü ya da onu bir hizmetçi kız olarak mı anmalıyım ya da antik bir peri, bütün bunların anlamı ne? Warburg cevap verir; özünde o saf bir ruh, sürgünde bir pagan tanrıça”.

### 3. Amerika Gezisi ve Pueblo Yerlileri

Aynı yıl Warburg kariyerinin en önemli kırılma noktası ve çağdaş kuramcılara göre en değerli yapıtı sayılan “Images from the Pueblo Indians of North America” (Kuzey Amerika'nın Pueblo Yerlilerinden İmajlar) adlı sunum metnine ilham verecek olan Amerika yolculuğuna çıkar. Warburg bu sunumu, şizofreni teşhisiyle 1918-1923 yılları arasında kalacağı İsviçre'nin Kreuzlingen kentindeki dönemin en önemli hekimlerinden biri olan Ludwig Binswanger'in nöroloji kliniğindeki kalabalık bir seyirci topluluğuna vermişti. Metnin 1939 tarihli ilk basımı “A Lecture on Serpent Ritual” (Yılan töreni üzerine bir ders) başlığını taşıyordu ve tam olarak da anlattığı Pueblo yerlilerinin yılan töreniydi. Warburg kendi psikolojik durumunun ona ilkel akli kavramak için özel bir sezgi gücü verdiğine inanıyordu. “Yılan törenine ilişkin çözümlenmesi; akıl ve akıl dışı güçleri, modern kültürde görülen ‘uzaklık eksikliğinden’ gelen tehlikelere yol açan bir psiko-drama gibi ele alan tarih görüşüyle” uyum içindeydi (Woodfield, 2009:293).

Aby Warburg 1895'te kardeşi Paul Moritz Warburg'un evlilik töreni için New York'a gitmişti. Çok kısa süre içinde New York'tan bunalan Warburg kış olmasına ve uyarılara karşın önce kuzeyde Cambridge'e sonra Washington'a gider. Harvard ve Smithsonian Enstitüsü çevresinden önemli etnolog ve antropologlarla tanışır. Bunlar arasında *Cherokee* kabilesi ile uzun zaman yaşamış ve yerli kabileler arasında birleştirici olarak yayılan “Ghost Dance”<sup>3</sup> öğretisi üzerinde çalışmış olan James Mooney vardı. Warburg'un çok ilgisini çeken

---

<sup>3</sup> 1890'da Ghost Dance'nin kabileler arasında hızla yayılması ve onları bir araya getirmesi dönemin Amerikan hükümetini oldukça rahatsız etmişti. 29 Aralık 1890'da demiryolu yapımı için yerli rezervasyonu ile besin kaynakları olan bizonların yaşama alanı zorla ayrılıp yerliler açlığa mahkûm edildiğinde Ghost Dance büyük bir direnişinde fitilini ateşlemişti. Bütün uyarıları rağmen ritüeli durdurmamayan yerliler Wounded Knee katliami olarak tarihe geçecek olan kıyımda çoğu çocuk ve kadın yüzlerce kayıp verdi.

Mooney'in çalışması, spirüel lider Wovoka'nın (sonradan Jack Wilson adını verilecek) yerlilerin prehistorik zamanlardan beri kullandığı çember formundaki dans ritüelinin ölümlerin ruhu ile yaşayanları bir araya getireceği ve işgalci beyazlara karşı barış, refah ve birlik gelene kadar ruhların da savaşa devam edeceği öğretisini içeriyordu (Mooney, 1896:640). İlk olarak 1889'da ortaya çıkan Ghost Dance öğretisinde Warburg'un pagan kökler araştırmasıyla neredeyse birebir örtüşen önemli detaylar vardı ve bunlar Warburg'un ilgisini çekmişti. Örneğin: Mooney "The Ghost Dance Religion and the Sioux Rebellion of 1890" adlı çalışmasına şu sözlerle başlıyordu: "Hindu'ların Avatar, İbranilerin Mesih, Hristiyanların Milenyum ve Kızılderililerin Hayalet Dans öğretisi özünde birdir ve kaynaklarını umut ve insanlığa aidiyet hissinden alırlar" (1896:657). Warburg'un metni ise Goethe'nin Faust'undan alıntılanarak dönüştürdüğü şu sözlerle başlıyordu: "Bu çok eski bir kitaptan alınma eski bir hikâye: Atina ve Oraibi'nin kardeşliği" (1995:1) Bunlarla birlikte ritüelin özel kıyafet ve süslemelerle yapılıyor olması da Warburg'un ilgisini çekmişti. Bu kıyafetler yerliler arasında şifacı şaman olarak bilinen Black Elk'in iç görüşleri (vision) rehberliğinde hazırlanmıştı. Bir diğer önemli detay, yine Black Elk'e bağlanan; Joseph Campbell'in Mitolojinin Gücü kitabında mitler ve sembollerin anlaşılması için anahtar olarak gördüğü beyanıydı (Campbell, 1991:111). Bu beyan Black Elk'in dokuz yaşında gördüğüne inanılan başka bir iç görüşüne dayanıyordu. Buna göre dokuz yaşındayken -tıpkı Warburg gibi- ateşli bir tifo krizi geçiren Black Elk birkaç günlük bilinç kaybı sırasında gördüğü rüyada, Wakinyan'lar yani şimşek ruhları (Thunder Beings) tarafından altı kutsal yönün ruhani temsilcisi olan büyükbabalara götürülüyordu. Bunlar kuzey, güney, doğu, batı, aşağı ve yukarıydı. Black Elk ilerleyen yaşlarda bu rüyayı kabilenin büyüklerine anlattığında onun yeryüzünün merkezine götürüldüğüne inanıldı (De Mallie, 1985:47). Black Elk rüyasını şöyle anlatıyordu:

Bütün dağların en yücesinde duruyordum ve etrafımda bütün bir yeryüzünün çemberi vardı. Orada dururken, anlayabileceğim ve anlatabileceğimden çok daha fazla bir şey gördüm. Kutsal şekilde gördüğüm tek bir varlıkmişçesine bir arada yaşayan ruhun içindeki her bir şeyin biçimi ve bütün biçimlerin biçimiydi. Ve kendi halkımın kutsal çemberini, birleşip gün ışığı ve yıldızlar kadar parlak tek ve büyük bir çember yapan diğerleri arasında gördüm ve tam ortada bütün çocukları koruyan çiçeklenmiş muazzam bir ağaç gördüm. Ve gördüm ki bu kutsaldı (Markman & Markman, 1989:102).

Campbell'e göre bu, bütün dinlerde yinelenen "axis mundi" yani kutupların etrafında döndüğü sabit merkezi yerin sembolüydü. Campbell (1991:111), bu noktanın hem durgunluk ve sakinlik ve hem de hareket ve coşkunun birlikte olduğu nokta olduğunu söyler. Bu nokta aynı zamanda Warburg'un pathosformel kuramında antikitenin Apollon ve Diyonisos kültlerini aynı imge içinde gördüğü noktaydı. Warburg'un temas kurduğu bir diğer isim New Mexico yerlilerinden olan Zuni'lerle uzun zaman yaşamış ve *katılımcı gözlem metodolojisini* antropoloji içinde veri toplama yöntemi olarak kurulmasını sağlayan Frank Hamilton Cushing'di. Warburg, Mooney ve Cushing'le olan teması ardından Smithsonian kütüphanesinde gördüğü bir kitap üzerine Amerika'nın bilinen en eski kültürlerinden Cliff Dwellers (Uçurum Sakinleri) Anasazi'leri ziyaret için Colorado Mesa Verde<sup>4</sup> ve sonra New Mexico'daki Cochiti yerlilerini ziyaret eder. Cochiti'de yerli bir rahibin hediye ettiği kozmik çizimin tam ortasında bir yılan figürü vardır. Warburg'un çalışmalarında da Laakoon'dan beri yılan figürü ve onun morfolojisi merkezde yer alıyordu. "A Lecture on Serpent Ritual" dersinde anlattığı Hopi'lerin yılan dansı kuşkusuz ki bunların arasında en önemli olanıydı. Warburg bu dansı hiç izlememişti; dansa dair detayları gazeteci Charles Fletcher Lummis'in 1888 yılındaki fotoğraflarından öğrenir (Durantaye, 2008:28). Yılan dansı bahar yağmurları için yerlilerin yüzyıllardır yaptıkları bir danstı (Resim 2). Önce dans alanına yaşadıkları coğrafyayı betimleyen geometrik bir motif çiziliyor,

---

<sup>4</sup> Warburg notlarında buradan "Amerikan Pompei" olarak bahseder (Steinberg 1995:64).

motifteki düzlük ve tepelerin arasına yılan biçiminde şimşekler ekleniyordu. Çiziminin ardından dansçılar bu motifin etrafından çember formunda hipnotik bir dansa başlıyorlar ve ardından onlarca zehirli yılan bu çemberin ortasındaki motifin üzerine bırakılıyor. Motif ve yılanlar birbirlerine karışıp ayırt edilemez hale geldiklerinde ise dansçılar teker teker bu yılanları dişleriyle tutarak çemberin dışına taşıyor ve mesajı ya da dileği iletmeleri için çöle geri bırakıyorlardı. Warburg'a göre bu: "İnsanlığın üstesinden gelmesi gereken içsel ve dışsal şeytani güçleri sembolize ediyordu"(Steinberg, 1995:53). Warburg'un bu dans için yorumu ikili bir okumayla karşımıza çıkar, buna göre; ilk olarak primitif düşüncenin, sembolik düzeyde (yılanın şimşek ve yağmurla eşleşmesinden dolayı) doğanın güçlerine karşı etkili olacağına inanması. İkincisi ise zehirli hayvan ile birebir temasın yani doğanın ölümcül güçleri ile olan doğrudan temasın getirdiği aşkın kendinden geçiş. Warburg'un pagan antikitede ve primitif düşüncede bulunduğu aynı eksen, Freedberg'in eleştirel makalesinde yazdığı gibi; "mesafe adına temastan ve akılcı olan adına duygusal olandan feragat etmek" anlamına geliyordu (Freedberg, 2004:574).



**Resim 2.** Hartwell & Hamaker, "Hopi Yılan Dansı", Londra.



**Resim 3.** Hopi çocuğunun çizdiği resim, Warburg Arşivi, 1899, Library of Congress.

Muhtemelen şizofrenin hissedilebilir erken bir döneminde yaptığı bu gözlemlerden edindiği bilgiyle Warburg'un Binswanger'in kliniğinde temize çıkarmaya çalıştığı şey; modern (aydınlanmış) insanın düşüncesinin her katmanında bulunan primitif unsurlar ile doğrudan doğa ile temastan feragat eden insanın kaybettiğini düşündüğü şeyler arasındaki gerilimli bağlantıydı. Warburg bu bağlantıyı Stanford Üniversitesindeki psikolog Earl Barnes'in yaptığı bir deneyi yeniden yaparak göstermek istemişti. Çocuk resimleri üzerinden erken yaş bilinci konusunda çalışan Earl Barnes'in yaptığı deney, ilkökul öğrencilerinden, yağmurlu bir günde dereye düşen çocukla ilgili geleneksel bir Alman masalını resimlemelerini istemekte. Warburg Arizona'daki Keans Kanyon'daki Hopi Industrial School'da aynı deneyi bu kez yağmur ve fırtına vurgusu ile tekrarlamış ve çocukların fırtınalı bir günü nasıl çizdiklerini (Resim 3) görmek istemişti. 1923'teki sunumda Warburg bu deneyi şöyle anlatır:

Öncelikle okulun öğrencilerini çağırarak Alman peri masalı 'Johnny Head in the Air'i resimlemelerini istemiştim. Çünkü fırtınanın neye tekabül ettiğini bilmiyorlardı. Çocukların şimşekleri gerçekçi bir biçimde mi yoksa yılan formunda mı çizeceklerini öğrenmek istiyordum. Amerikan eğitim sisteminin etkisi altındaki on dört çocuktan on ikisi gerçekten de natüralist şimşekler çizdiler fakat diğer ikisi kendi kültürlerinde bulunan sembolizme uygun olarak ok şeklinde dili olan yılan formunda şimşekler çizdiler ( 1995:51).

Warburg'a göre bu Hopi kültürünün primitivizmden rasyonaliteye ve moderniteye doğru olan geçişini doğruluyordu. Rasyonel sembolizm (şimşeği kırık çizgilerle betimlemek) göstereni gösterilenden ayırıyordu. Bu insan zihninin anlayış ve temsilini, aşkın olanın görünmez eyleminden ayırıyor ve kaçınılmaz olarak hayal gücünü aşkın olandan ayıracak psikolojik bir mesafenin gittikçe artmasına neden oluyordu. İşte tam da bu mesafe Warburg'a göre çizgisel, akılcı modernitenin kendini tesis ettiği mesafeydi (Steinberg, 1995:65). Bununla birlikte sembollerin kendini taşıyıcı bir ara eleman olarak devam ettirdiği bir damarın daha var olduğunu gözlemleyebiliyordu. Avrupa'ya geri dönmeden evvel



bir yamaç yerleşimi olan Oraibi köyüne giden Warburg burada “Büyüyen Mısır” dansını izler. Bu dans kostümlerle ve kalabalık bir katılımcı grupla gerçekleşen karnavalesk bir oyundur. Bu oyunun içinde de maskeli dansçılar kendilerini tıpkı yılanlarda olduğu gibi insan ile doğa arasına bir geçiş unsuru olarak konumlandırıyorlardı. Warburg’a göre: Pueblo insanları kesinlikle duyuşsal olana bağımlı primitifler değillerdi bu bağlamda salt güdüsel olanla hareket etmiyorlardı. Pueblo kültürü, dokunma ile düşünme arasında yer alan sembolik bağların kültürüydü (Warburg, 1995:18).

Bizim için bu fantastik büyü ile akli başında amaçlılık arasındaki senkronizasyon bir ayrışmanın belirtisi gibi görünür; Kızılderililer için bu şizoid değil, insan ile doğa arasındaki sınırsız bir ifade edilebilirliğin özgürleştiren deneyimidir (Warburg, 1995:21).

Yılan ya da diğer sembolik formlar hakikaten büyüsel bir öte dünyaya ait değillerdi tam olarak burada kendileriyle aynı dünyayı paylaşan fiziki varlıklardı. Bununla beraber Pueblo insanları mekanik bir ilerleyiş mantığı içinden geleceği öngörebilen modernler de değillerdi; yani akılcı bir neden sonuç ilişkisi adına güdüsel olanı da yadsımıyorlardı. Pueblo insanı, logos ile pathos arasında yani akılcı olan ile duyuşsal olan arasında sembollerle köprü kuran bir düşünüşe sahipti. Yılanın kendisi dini anlamda dünya dışı bir varlık olan yağmur tanrıları ile Pueblo insanı arasında bir elçi olarak soyutlanmıyordu. Bu anlamıyla Pueblo insanının sembolik formu zihinsel bir dönüşüm içinden geçerek bir başka anlam dizgesine ya da öğretiyeye bağlanan düşünsel bir mesafe kat etmiyordu. Böylece klasik temsil mantığının da dışına çıkıyorlardı. Yağmur tanrıların mucizevi bir hediyesi değil, tıpkı insan, yılan ağaç, toprak, mısır vs. gibi doğanın bir parçasıydı. Fakat her bir doğal varlık aynı zamanda kendi ruhunu taşıyan bir fenomendi. Fiziki olarak hissedilebilir, doğal olanı bir başka doğal olanla birleştiren bu ritüel (birbirinden sembolik olarak ayrılmış gibi görünen) yılan, insan ve yağmurun

özündeki fenomenel birliğine tekabül ediyordu. Oldukça karmaşık gibi görünen bu özdeksel birlik düşüncesi tam olarak da birbirinin tamamlayıcısı olan ve biri olmadan diğersinin olmayacağını mimleyen fakat bu birler arasına bir önem sırası atfetmeyen holistik bir düşünüş biçimiydi. Örneğin; zehirli yılanların ağızda taşınması sıradan bir meydan okuma değil ölümcül olanla yaşamsal olanı aynı olan şey olarak birleştiren bir anlayışa kapı açıyordu. Bu bağlamda yılan sembolü düşünsel bir mekanizmayı harekete geçiren bir temsil değil, özdeksel birlik hissini canlı tutan bir uyarıcıydı. Son kertede bu gösteren ve gösterileni bir ve aynı şey olarak kavrayan bir düşünüş biçimi haline geliyordu.<sup>5</sup>

Bütün insanoğlu sonsuza kadar ve daima şizofreniktir. Bununla birlikte ontogenetik olarak bellek imgelerine verilen bir tür tepkiyi öncel ve primitif olarak adlandırabiliriz, her ne kadar bu yan yoldan devam ediyor olsa da. Daha sonraki aşamada bellek artık doğrudan ve maksatlı bir refleksi harekete geçirmez; fakat bellek imgeleri bilinçli olarak resimler ve işaretlerde gizlenirler. Bu iki aşama arasında biz etkilenimin (impression) çaresini buluruz, bunu düşüncenin sembolik formu olarak adlandırabiliriz (Warburg'dan akt. Agamben, 1999:95).

#### **4. Amerika Dönüşü ve Bellek Atlası**

1896'da Avrupa'ya geri dönen Warburg bu tarihten 1923'e kadar Pueblo yerlileri ve Amerika deneyiminden bahsetmez. Warburg Enstitüsü müdürlerinden David Freedberg (2004:9), Bellek Atlası'nın ve kütüphanenin nerdeyse tamamen Pueblo düşüncesinin izlerini taşıyan metodolojik bir düzen içinde hazırlanmış olmasına rağmen Warburg'un tek bir Pueblo fotoğrafını kullanmamış olmasına dikkat çeker. 1923'de klinikte sunduğu "A Lecture on a Serpent Rituel" adlı metin ancak Warburg öldükten on yıl sonra 1939'da asistanı F.Saxl tarafından yayımlanacaktır. Bu metnin ve birlikte ortaya çıkan fotoğrafların yarattığı tılsımlı etkinin "sanat tarihinin en iyi antropoloji üzerinden okunacağını düşünen akademisyenler arasında romantik bir itki" uyandırmış olduğundan bahseden

---

<sup>5</sup> Bu gösteren ve gösterilen arasındaki birlik Bellek Atlasındaki imajların birleştiği kültürlerarası ve zaman aşırı bilinçdışı alanında merkez eksenini oluşturuyordu.

Freedberg (2004:21), aynı romantizmin Warburg'un çalışmalarının kodlarının çözülmesinde bir muğlaklık yarattığını söyler. Warburg'un klasik sanatın -görece sakin- figürasyonunda pagan köklere ait diyonizyak bir taşkınlık ve bastırılmış bir içsel coşku görmesi bellek atlasını bu çapraz ilişkileneyle kurmasına neden olmuştu. Bununla birlikte Freedberg, son kertede Pueblo sanatının böyle bir taşkınlık ya da bastırılmış bir coşkunun geriliminden bağımsız olduğunu iddia eder.<sup>6</sup> Öyleyse Warburg Atlası neden Pueblo ritüellerinin diliyle kurduğu halde hiçbir görseli onun içine yerleştirilmemişti? Oldukça tartışmalı olan bu konu hakkında muhtelif görüşler olmakla beraber Freedberg, M. Steinberg, J. Zilberg gibi Yahudi kökenli yazarlar Warburg'un Hopi kültürü ile reddettiği Yahudiliği arasında içsel bir bağ kurduğunu iddia eder. Dolayısıyla bu yazarlara göre Warburg'un Atlası sadece sanat tarihsel değil aynı zamanda kimlik politikalarıyla ve çok daha derinden ilerleyen tersine bir Anti-semitizmle bağlantılıdır. Bu bağlamda Freedberg'in ilginç biçimde dikkat çektiği nokta; Warburg'un imajların transpozisyonu ve fetişistik değerlerini, kendi kökense mirası içinden çok iyi bildiği bu sebepten dolayı böylesi bir görsel atlasın içine Yahudilikle eşleştirdiği Hopi'lere ait görselleri koymadığıdır. Nihayetinde Warburg'un bütün çalışmalarında görülen irrasyonel güçlerin rasyonel insanın zihninde neden ve nasıl bir gerilim yarattığının semboller ve mitler üzerinden araştırılmasıydı. Ve araştırmanın gerilimli ucunda Hristiyan Avrupa düşüncesi ve onun rasyonalitesi

---

<sup>6</sup> Pueblo sanatı ve mimarisi Warburg'un pathosformel yaklaşımı bağlamında düşünüldüğünde neredeyse hiçbir gelişme göstermeden yüzyıllardır devam eden muhafazakâr bir gelenek olarak kullanışsızdır. Örneğin Pueblo yerlileri için yaşama alanına çatıdan girmesi sadece savunma amaçlı bir tedbirden çok bir düşünme biçimine bağlanmaktadır. Gökyüzüne açılan kapıdan merdivenle yükselerek dışarıya çıkmak ya da merdivenle inerek kendine kapanmak gibi. Günümüzde hala içinde yaşamın devam ettiği Taos Pueblo'da dışarıdan gelecek bir tehdit olmamasına karşın hala aynı mimari devam etmektedir. Bu anlamıyla Pueblo sanatı başlangıç noktasını primitif köklerle olan bağlantıdan almaktan çok aynı primitif köklerin daha alt bir katmanda neye tekabül ettiğini göstermektedir.

vardı.<sup>7</sup> Antropolojik yaklaşımın dışında bir başka açıdan ise yine Freedberg, New York'taki Contemporary Indian Museum (Çağdaş Kızılderili Müzesi) ve Taliban'ın patlatarak yok ettiği Bamyana Buda heykelleri arasındaki örtük ve karanlık bağı içeren çok çarpıcı bir analogi kurar. Kızılderili imajları kaçınılmaz olarak uğradıkları soykırım ve insanlık dışı muamelenin tarihsel ağırlığı ile yüklü olacaktırlar. Bu anlamıyla da kökensel niyetlerinin dışında daha politik bir anlam katmanı kazanacaklardır. Fakat sorun sadece modern etnografi ya da müze mantığının bu nesnelere, onları yapanların kendi rasyonelitesinden sıyrıp sempatik bir kültüralizm içinde bilgi veren araçlar haline getirmeleri değildi. Sorun bu nesnelere ya da ritüellerin kültürlerarası geçişte bir çeşit bellek kaybına uğramaları ve tabiri caizse çeviride kaybolmalarıydı. Bu kuşkusuz ki modern rasyonel aklın ya da beyaz Hristiyan erkeğin düşünüş biçiminin baskın biçimde diğer düşünce biçimlerini sadece kendi rasyonelitesini beslediği ölçüde kabul etmesinin yarattığı mesafenin bir sonucuydu. Elbette Freedberg'in Warburg yorumu Bellek Atlas'ı üzerine yazılan hayranlık ifadelerinin, Warburg'un zihinsel işleyişinin romantize edilmesinden kaynaklanan analitik eleştiriye hiç temas etmemesi üzerinedir. Tabiri caizse Warburg'un yönteminin bizatihi Warburg üzerinde çalışanlar tarafından hiç ele alınmamış olmasından kaynaklanan bir muğlaklığı vardır.

Warburg 1896'da ailelerin karşı çıkmasına rağmen heykeltıraş Mary Hertz ile evlenerek Floransa'ya yerleşir. 1904'e kadar Floransa'da kalan Warburg yine İtalyan Rönesans'ını araştırmaya devam eder. Gombrich ve Agamben'in Warburg'un çalışmalarının paradigmatik eşiği olarak tanımladıkları ünlü Nymph

---

<sup>7</sup> Bu noktada Freedberg (2005:17) özellikle Atlas'ın Warburg'un kendi irrasyonelitesiyle de hesaplaşması olduğunu söyleyerek, hastalığının ilerleyişini Atlas'a olan saplantısına bağlar.

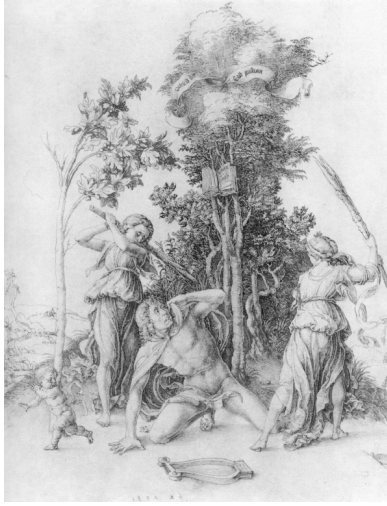
(peri) arketipi üzerine çalışır.<sup>8</sup> 1904'te Hamburg'a geri döner. 1905'te "Dürer and Italian Antiquity" adlı çalışmasını yayımlar. Bu çalışma Pathosformel yaklaşımının ilk defa kavramsallaştırıldığı çalışmadır. Dürer'in "Orfeus'un Ölümü" adlı çalışmasını (Resim 4) muhtemelen Andrea Mantegna'nın atölyesinden çıkma adı bilinmeyen bir sanatçının deseninin kopyası olduğu söyleyen Warburg; Dürer'in çiziminin izlerini bir Yunan vazosu üzerinde bulur (Warburg, 1999a:553). Warburg bu yazıda Richard Semon'un hafıza izi olarak çevirilebilecek "engram" kavramını kullanır. Biyolog olan Semon'un kavramı; her deneyimin hatırlanmasa bile hafızada saklandığını ve dışsal uyaranlara verilen biyokimyasal tepkinin bu izlerle belirlendiğini söyler.<sup>9</sup> Warburg'a göre içsel psişenin dışsal formları olan bu izler sembollerdir ve pathosformel yaklaşımla Ovidius'un metinlerinden, Yunan vazolarına oradan Mantegna atölyesine ve Dürer'in zihnine kadar takip edilebilir. Warburg bu anlayıştan hareketle sanatçıların geleneksel imgelere karşı olan tutumlarının tarafsız bir algıyla ya da estetik bir tercihle değil bir karşılaşma sonucunda harekete geçen engram fenomeniyle ilintili olduğunu iddia eder. Agamben bunun ölümcül ya da hayat verici bir karşılaşma olabileceğini söyleyerek, imgelerin taşıdıkları muazzam

---

<sup>8</sup> Peri figürü Warburg'un Bellek Atlası'nda da birden fazla panoda kendini gösterir. Örneğin 46 numaralı pano herbiri birbirine tematik olarak bağlı yirmi yedi imajdan oluşur. Bunlar Ghirlandaio'nun bir freski, Roma dönemine ait bir rölyef, Sessa katedralinden bir kâhine figürü, Floransa'dan birkaç minyatür, Botticelli, Fra Filippo Lippi resimlerden detaylar ve Warburg'un çektiği bazı fotoğraflardan oluşur. Bu resimleri bir arada tutan Peri teması resimlerin hepsindeki ilk ikonografik okumayla karşımıza çıkan hareket halindeki kadın değildir. Yani peri hareket halindeki *kadının* değil *hareketin* paradigmasıdır. Başka bir ifadeyle kadın figürünü hareket etmeye iten güç peridir bu anlamda paradigmadır. Fakat hareketin kendisi beden üzerinden cisimleştiği için hareketin paradigması beden olur. (Peri = hareket = beden= kadın ve son kerte de kadın = peri) Yani Peri Goethe'nin kavramsallaştırmasıyla düşünürsek orijinal fenomendir.

<sup>9</sup> Sigmund Freud "Günlük Yaşamın Psikopatolojisi"nde perde anı olarak adlandırdığı bir olgudan bahseder (1996:79). Perde Anı; bireyin çocukluğuna dair çok da önemli olmayan anıların hatırlanmasını, onların çok daha önemli fakat örtük başka deneyimlerin ikamesi olmalarına bağlar. İmgeler arasındaki bu tranzpozisyon hatırlamayla ilgili olduğu kadar unutma ile de ilgilidir. Şu durumda her hatırlama bir unutma ve arınma eylemiyse, her unutma çabası da hatırlama ve yeniden ikame eylemidir. Engram kavramını perde anı olgusu bağlamında okuduğumuzda bellek ve kimlikle ilgili daha berrak bir bakış kazanabilir.

enerjiyle kendi içlerinde bilgiye doğru bir atılım ya da geri çekilip kontrollü bir mesafeyi koruyabilme potansiyeline sahip olduklarının altını çizer.



**Resim 4.** Dürer, "Orfeus'un Ölümü", 1494 mürekkep, 28.9 x 22.5 cm, Hamburg Kunsthalle.



**Resim 5.** Dürer, "Melankoli", 1514, Gravür, 32 x 26 cm, MET, New York.

Warburg'a göre Dürer "Melankoli" adlı gravürde (Resim 5); antik Satürn korkusu inanışını entelektüel tefekkür tasviri ile hem kutuplaştırıyor hem de insanileştiriyordu (Agamben, 1999:94). Antik çağda Hipokrat'tan, erken modernizme kadar, tıbbi literatürde kişinin mizacını yönlendiren dört temel bedensel sıvı olduğu kabul edilmiştir (kan, balgam, kara ve sarı safra). Hipokrat bu sıvıların her birini bir element ve o elemente yüklenen mizaç özellikleriyle ilişkilendirir.<sup>10</sup> Antik salgı teorisindeki karakteristik nitelikler özellikle Hint - Arap - Helen astrolojinde gezegenlerle bağdaştırılır. Kara safranın yarattığı melankoli bu

<sup>10</sup> Örneğin kan havadır, hava sıcaktır, sıcak bahardır, bahar neşedir gibi. İdeal insanda bu sıvılar dengelidir herhangi birinin baskın olması o sıvıya bağlanan mizaç özelliğinin baskın olmasına yol açar. Melankoli kara safra ile ilişkilendirilir kara safra, toprak, soğuk, kış ve karanlıktır. Dolayısıyla melankolik insan soğuk yani başkalarıyla ilişki kurmayan ve kendini sadece işine veren insandır. Kara safranın aşırı salgılanması patolojik bir melankoliye ve sonucunda akli melekelerin yitimine neden olur. Bununla beraber sarı safra ateş, ısı ve ışıkla ilişkilendiğinden dolayı olumlu melankoli olarak kabul edilir ve bu tip melankoliye sahip olan insanların iç görü sahibi ve erdemli olduğuna inanılır. Daha detaylı bir okuma için bkz. Robert Burton, Melankolinin Anatomisi, Çev: Merve Tokmakçıoğlu, 2016, Aylak Adam Yayınları: İstanbul.

inanişta (uzakta olduğundan dolayı) karanlık ve soğuk olan Satürn ile eşleşir. Satürn Antik Yunan'da Kronos yani döngüsel zamanın ve hasadın tanrısıdır ve yaşam ölüm döngüsünü yönetir. Kronos Roma mitolojisine Satürn olarak geçer ve başta doğal felaketler olmak üzere toplu ölümler, hastalıklar vb. gibi yok oluş mitine bağlanır. Dürer'in Melankoli gravürü işte tam bu noktada bu yok oluş, felaket ve ölüm mitine bağlanan Satürn korkusuna ait bütün ezoterik simgeleri barındırır. Warburg'un bu gravürde gördüğü bağlantı ise o zamana kadar gravürün kara safra ile ilişkilenen melankoli anlayışını başka bir yöne kaydırır. Warburg Melankoli figürünün arkasında yer alan matriksin gravürün pathosunu çözmek için bir anahtar olduğunu düşünür (Warburg, 1999b:643). Bu matriks Arap kökenli ve Latinceye "Picatrix" olarak geçen hermetizm, büyü ve simya gibi bilgileri içeren kitapla ilişkilidir. Matriks sütun ve kolonların toplamının her defasında 34 rakamını verdiği bir cetveldir. 34 rakamı ise evrenin sayısal bir kurgu ve matematiksel bir düzen içerdiği fikrine dayanan ezoterik numeroloji geleneğinde Jüpiter'i simgelemektedir (Hodapp, 2010:41).<sup>11</sup> Warburg'a göre iyi huylu melankolinin simgesi Jüpiter'i gravüre dâhil eden matriks, sanat tarihçilerince yaratıcı dehanın sembolü ve rasyonel aklın kozmik şeytanlardan kurtarılması olarak yorumlanmıştı (1999:641). Warburg, Dürer'in gravürünün Satürn korkusundan yani kozmik şeytandan kurtulan aklın alegorisi olduğuna inanıyordu, fakat kurtuluş sadece rasyonel aklın matematiksel hesaplanabilirlik düşüncesi içinden geçen bir yol ile mümkün değildi. "Çocuklarını yiyen habis kozmik tanrıyı" kontrol altına alma çabasındaki kara büyüye ve mite bağlanan depresif figür, Warburg'un yorumuyla daha kadim bir bilgi içinden geçerek spiritüel ve entelektüel hale getiriliyordu. Iverson ve Malville, Warburg'un bu imgeyi özü ya da arzuyu saf dışı etmeden dönüştürmesini subliminasyon

---

<sup>11</sup> Dürer'in matriksinin detaylı analizi için bkz. [http://www.taliscope.com/Durer\\_en.html](http://www.taliscope.com/Durer_en.html), Erişim tarihi: 18.12.2016.

(yüceleştirme/yükseltme) kavramı ile açıklar. Başka bir deyişle Dürer'in Melankoli'si tehlikeli ve karanlık olan enerjiyi içine çekerek saklar fakat onu kontrol altında tutar (2010:45). Dürer'in gravürlerinden itibaren Warburg'un çalışmaları kozmoloji ve astronomi üzerine yoğunlaşmaya başlar. Özellikle yıldız kümelerinin ve gezegenlerin motif ve sembollerinin Ortaçağ'dan beri nasıl evrildiğiyle ilgilenmektedir. Astrolojik semboller tıpkı Nymph arketipinde olduğu gibi modern Avrupa kültürü ve insanının zihinsel evrimindeki karşıt güçlerin gerilimini anlamak için paradigmatik bir önem taşımaktadır. Örneğin Rönesans'ta sıkça rastlanılan Venüs figürünün bir tarafta gezegen olarak varlığı ve (antik astronomlarca belirlenmiş) insan üzerindeki varsayılan etkisi diğer tarafta ise aşk ve güzellik tanrıçası olarak sembolize edilen kadın olması. Warburg'un göre hem mimetizm hem de bilimsel nesnelliğin aynı anda çalıştığı astroloji: "Primitif bilincin inatçı bir temsili fakat aynı zamanda yeni yeni filizlenen araçsal aklın ve kültürel aydınlanmanın temel bileşenlerinden biriydi" (Russel, 2007:32). 1912'de Roma'daki sanat tarihi kongresinde sunduğu bildiri bu minvalde "Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara" (Ferrara Schifanoia Sarayında İtalyan Sanatı ve Uluslararası Astroloji) başlığını taşıyordu. 1469'da saraya Zodyak burçlarının alegorisi olan bir fresk çizen Francesco Del Cossa, Helenistik dönemden Hint, Arap ve Ortaçağ astrolojisine geçen Olmypia tanrıları ve astrolojik şeytanların birbirine karıştığı bir dizi yapmıştı. Warburg yazısında bu dizi içinde tekrarını gördüğü bir figürün (Warburg bu figürün Aries (Koç Burcu - Mart ayı) Decan'ı Perseus olduğunu söyler)<sup>12</sup> İslam astronomisinden itibaren

---

<sup>12</sup> Decan, antik matematikçi ve astronom Batlamyus'un (Ptolemy) hesaplarından ortaya çıkmış ve Yunan, Mısır, Hint ve Arap astrolojinde sıklıkla kullanılmıştır. Decan, zodyakta bulunan her burcun onar günlük dönemini yönlendiren farklı gezegenlerin bu etkinlik zamanlarına verilen isimdir. Warburg'un yorumu Perseus'un (takımyıldızı) Aries (Koç Burcu) burcunun asil etkili yöneticisi olduğudur. Bu takımyıldızında bulunan Algol arapça kökenli ra's al-ghul (gol'un başı) kelimesinden türetilmiştir ve gul'un başı anlamına gelir. Antik astronomlar bu yıldızın Demon Star (şeytanın yıldızı) derler. Antik astrolojiye göre yıldız haritası algol ile keşisenlerin ölüm biçimleri saptanabilir.



başkalaşımını ve kendini nasıl devam ettirdiğinin izini sürer. Bu anlamda Warburg'un astronomiye olan merakı yine *Nachleben* kuramının bir başka versiyonudur.

Bu esnada patlak veren I. Dünya Savaşı'nın yarattığı kargaşa ve muazzam travmalar içinde Warburg 1918'de görülmeye başlayan şifozreni semptomları ve şiddetli depresyon nedeni ile önce Hamburg'da bir kliniğe oradan da 1924'e kadar kalacağı, Dr. Ludwig Bingswanger'in İsviçre'deki ünlü kliniğinde tedavi altına alınır. Klinikteki ilk yıllarında oldukça şiddetli sanrılar içindedir, fakat son iki yıl daha durgun ve şizofrenik semptomları artık göstermeyen bir seyir izler. Saxl ve Ernst Cassier sürekli olarak Warburg'u ziyaret ederler. Aynı tarihlerde *Philosophy of Symbolic Forms* (Sembolik Formlar Felsefesi) adlı kitabı üzerinde çalışan Cassier ile Warburg arasında özellikle Kepler, astroloji vb. gibi ortak çalışma konuları konuşulur. Warburg, 1923'de ailesine kliniğe yatmasına neden olacak sıkıntılarını anlattığı mektubunda Kepler'in ünlü "Per Aspera Ad Astra" (zorlukların içinden yıldızlara doğru) mottosunu değiştirerek "Per Mostra Ad Astra" diye yazacaktır. "Benim amacım bilgiye ulaşmaktı (...) fakat tanrı bilgiye giden yola canavarları yerleştirdi"<sup>13</sup> Aynı mektupta bu mottoyu kendi durumuyla ilintili olarak ikinci kez şöyle formüle eder; "Per monstra ad superos inferosve,

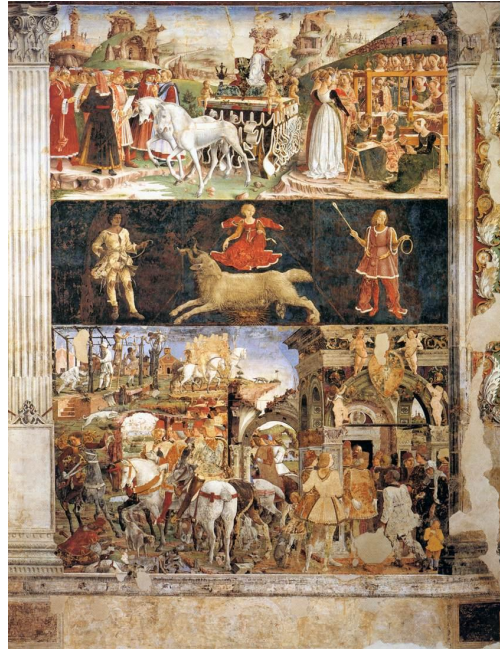
---

Bu sebepten dolayı Algol, Perseus takımyıldızının Gorgon'udur. Mitolojide ise en ünlü Gorgon Perseus'un başını kestiği Medusa'dır. Algol yıldızının sürekli değişen parlaklığı Medusa'nın sürekli değişen gözleriyle bakını hipnotize etmesiyle simgelenecek bakını taşa çeviren bir lanete sahip olduğu inancını doğurmuştur. Pagan dönemde yıldızın dünyadan en net görülebildiği sonbahar mevsiminde ölümlerin ruhlarının dünyaya geri döndüğüne inanılır ve ölümler festivali yapılırdı. Günümüzde Halloween olarak bilinen bu gelenek Hristiyanlıkla birlikte pagan ritüellerden kısmen kopmuş olmakla beraber hala devam etmektedir. Algol yıldızı ve antik astroloji için bkz. <https://en.wikipedia.org/wiki/Algol>, Erişim tarihi: 16.12.2016. Warburg'un Perseus olduğunu düşündüğü figür için bkz. [http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=1333#](http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1333#), Erişim tarihi: 16.12.2016.

<sup>13</sup> Monstra terimi Latince 'görünen şeyler' anlamına gelir. Ortaçağ ve erken Rönesans döneminde bu terim, 'olağanüstü' ya da 'olağandışı uğursuz kehanet' anlamında kullanılmıştır. Warburg'un kullandığı bu ifade, fantastik ya da ucube yaratık anlamında değil, düşüncede, korku, tiksinti, zillet gibi duyguların yarattığı hareketi tanımlamak için kullanılmıştır.

‘kader korkudan kurtulmadan önce yoluma ejderha ile mücadeleyi koydu” (Stimilli, 2013). Alberto Manguel (2008:183) Warburg’un klinikteki yaşantısını şöyle anlatır:

Klinikteki günler yavaş bir iyileşme ve aklını başına toplama çabasıyla geçti, çünkü o dağınık düşüncelerini birleştirmeye çalıştıkça kafasındaki görüntülerle bölük pörçük notlar binlerce parçaya bölünüyordu. “Tanrı ayrıntıda gizlidir” derdi durmadan. Ama “Ben ayrıntılarda boğulurum” diyen Rousseau gibi peşinden gittiği resim ve düşünce tutamlarını artık bir araya getirmeyi başaramıyordu. Fakat Dr. Binswanger’in tedavisiyle yeniden bir bütün olduğunu hissetmeye başlamıştı, 1923’te, eğer akli dengemi kanıtlayabilirsem yetkililer beni salıverirler mi diye sordu. Klinikteki hastalarla görüşmeyi önerdi, 23 Nisan günü gençlik yıllarında Kuzey Amerika’da seyrettiği yerlilerin yılan ayinleri hakkında bir konuşma yaptı. O sırada günlüğüne yazdığı bir notta kendini yılanbaşı Medusa’nın katili, zehirli canavarın gözlerine doğrudan bakmaktan kaçınırken kalkanına yansıyan aksine bakarak onu öldüren Perseus olarak gördüğünü belirtmişti. Ayrıca, Perseus’un Ortaçağ’da kahraman olmaktan çıkarılıp falcı olmaya indirildiğine, ancak yıllar sonra Rönesans döneminde kahraman insanlığın temsilcisi olma payesine yeniden kavuştuğuna işaret ediyordu.



**Resim 6.** Francesco Cossa, “Mart Alegorisi: Minerva’nın Zaferi”, 1476-1484, Fresco, 500x320 cm, Palazzo Schifanoia, Ferrara.

Warburg'un kütüphanesi ve arşivi klinikte olduğu yıllarda asistanı F. Saxl ve G. Bing tarafından idare edilir. 1920'lerde kütüphanede yirmi binin üzerinde kitap vardır. I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'daki hiperenflasyon, ambargolar gibi ekonomik krizlerden etkilenmeden, Amerikan fonlarıyla arşiv genişlemeye devam eder. 1926'ya gelindiğinde kitap sayısı yüz bini aşmıştır ve eski bina kütüphaneye olan talebi karşılayamaz hale gelmiştir. Warburg klinikten ayrıldıktan sonra ilk olarak evini ve kütüphaneyi birleştirerek, içinde yaşam alanları olan bir mekân kurar. Okuma odaları Kepler'in gezegen hareketlerinden esinlenerek eliptik biçimde yapılmıştır ve arşiv Warburg'un "iyi komşu yasası" dediği bir anlayışla biçimlenir.<sup>14</sup> "Bu yasa temelde kişinin sadece bulmayı istediği kitabı bulmasını değil, ihtiyacı olan kitabı da bulmasını sağlıyordu" (Johnson, 2012:67). 1927-28 yıllarında Hamburg Üniversitesi'nde Burckhardt seminerleri veren Warburg bu seminerlerde büyük ölçüde kütüphanesi ve *Bilderreihen* olarak adlandırdığı görsel bir sentaks kuran araştırma metodolojisini anlatır. Bilderreihen, Mnemosyne (bellek) atlasının da temelini atan yöntemdir. 1927'de Warburg ve Saxl, Hamburg Wasserturm'daki (Su Kulesi) astroloji sergisi için bir Bilderreihen sunumu projesi hazırlarlar. Warburg özellikle Fritz Saxl'ın da üzerinde çalıştığı bilimsel dünya görüşüne dayanan çağdaş astronominin Yunan antikitesinden, Babil ve Mısır'a göç etmiş ve nihayet geç Rönesans'ta, Kepler ve Bruno ile kriz ve çözülme zirvesine ulaşmış evrimini geniş bir izleyici kitlesine sunacakları ilk çalışma olması bakımından bu projeye büyük önem veriyordu. Hatta Warburg Bilderreihen metodunun etkililiğini geliştirmek için Scharbeutz'e giderek Albert Einstein ile Hannover Gözlemevi'nde bir görüşme yapmıştı.

---

<sup>14</sup> Kişiyeye gereken çoğu kez bildiği kitap olmazdı. Başlığından pek anlamasa da yaşamsal bilgiyi içeren rafta o kitabın bitişiğinde duran bilinmedik komşusu olurdu. Burada "ağır basan fikir bütün – her birinin içeriğindeki daha kapsamlı ya da daha dar bilgi kırtısını komşusuyla tamamlayan-kitapların bir hep birlikte başlıkları aracılığıyla öğrenciyeye insan zihninin ve onun tarihinin temel güçlerini algılamak üzere kılavuzluk etmesi gerektiğiydi (Manguel, 2008:179)

Einstein'in Bilderreihen yöntemini kanıtı ihtiyaç duymayan oldukça aşikâr bir yöntem olarak kabul etmesi; Warburg'un, düşüncelerin aktarılmasında görsel sentaksın kullanılabilirliği konusundaki şüphelerini yok etmişti (Johnson, 2012:40). Aynı yıl, Ovidius'un tanrı temsillerinin Ortaçağ ve Rönesans'taki algılanışını karşılaştıran bir başka sunum daha yapan Warburg, daha sonra yoğun olarak 1929 yılındaki ölümüne kadar, Yunan mitolojisinde bellek hafıza sembolü olan "Mnemosyne" adını verdiği atlas (Resim 7) üzerine çalışmaya başlar. Warburg'un ölümüyle yarım kalacak olan Mnemosyne; altmış üç ayrı panoda binden fazla imajın belirli tematik kodlar gözetilerek bir araya getirildiği bir görsel atlas projesidir. Bu imajlar klasik çağdan, Rönesans'a kadar fotoğraflardır. Warburg'un kendi çektiği fotoğraflar dışında atlasta yer alan görsellerin hiçbiri orijinal değildir. Bunlarla birlikte kitap illüstrasyonları, grafik çizimleri, gazete kupürleri, tanıtım broşürleri hatta posta pulları bile kullanmıştır. Herhangi bir başlık ya da metnin yer almadığı atlasta görseller şu izlekler altında bir araya getirilmiştir.

Hafızanın koordinatları  
Arkeolojik modeller  
Geleneğin taşıyıcıları  
Duyguların diyonizyak formülü  
Müz'lerden Manet'ye  
Neptün çağı  
Antikitenin yeniden doğuşu

Astroloji ve mitoloji  
Antik tanrıların göçü  
Antikitenin hücumu  
Nike and Fortuna  
Dürer: Tanrılar kuzeye gidince  
Resmi sanat ve barok  
Günümüzde klasik gelenek <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Buradaki sıralama Atlas'ın sabit bir dizgisi değil, daha sonra Atlas'ı çalışanlar tarafından oluşturulmuş bir izlektir ve farklı versiyonları vardır, yukarıdaki versiyon için bkz. [http://www.egramma.it/eOS2/atlante/index.php?id\\_tavola= 10001#](http://www.egramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola= 10001#), Erişim Tarihi: 19/12/2016.



Resim 7. Aby Warburg, “Mnemosyne Atlas”, 1926-1929, 19,45,46 no’lu paneller.

Warburg’un atlası her ne kadar dönemin yeni gelişen montaj ve kolaj tekniğiyle benzerlik gösteriyor olsa da, bu yöntemler dahilinde değerlendirilmesi işleyiş mantığının anlaşılmasında yararlı bir düşünüş biçimi değildi. Atlas’taki imajlar daha evvelki görsel atlas formlarının izlediği didaktik hiyerarşiyi takip etmiyordu. Hiyerarşi, herhangi bir tematik izleğin dışarıdan içeriye yani genelden detaya giden temsili yolunu izliyordu. Atlas ise bilginin görsel temsilinden çok araştırılmasının ve üretilmesinin yolunu açacak olan bağlantıların, izleyicinin kendi hafızası ve birikimiyle de eşleşeceği daha kaotik ve özgürleştirici bir deneyim yaratıyordu. Atlas, çağrışım ve doğrusal olmayan hiper bağlantılar, tabiri caizse sinoptik kısa devrelerle bilgiyi performe ediyor ve asla belirli bir anlama biçimi ve içeriğe sabitlenmiyordu. Bununla birlikte atlas, görsel temsiller üzerinden kolektif hafızayı kurmaya çalışırken bir taraftan da sanat tarihinin kategorik üslup ve form üzerinden belirlenen disiplinler sınırlarını da zorluyordu. Bu noktada Benjamin Buchloh’un (1999:117-145) altını çizdiği üzere Atlas’ın sorduğu başka bir soru daha vardı: Fotoğrafik yeniden üretimin ya da fotoğrafik temsilin yükseldiği bir çağda (mnemonic) hafıza deneyimleri kendini devam ettirebilir mi? Kuşkusuz bu soru bizi doğrudan Hubermann’ın (2013:30) deyişyle Warburg’la

aynı takımyıldızından olan Walter Benjamin'in sorusuna götürecektir. Benjamin sanat yapıtının fotoğrafik çoğaltma ile kült değerinin kaybolduğunu söylüyor ve resimle karşılaşmış olmanın yarattığı auradan bahsediyordu. Kopyalamanın resmin anlamının yeniden düzenlenmesinin önünü açtığı bunun da sanatın demokratikleşmesi olduğundan iyimserlikle bahsediyordu. Kült değer bağlamında bir karşılaştırma Warburg'un atlasındaki görseller üzerinden yapıldığında atlasın amacı sapmaya uğrayacaktır. Çünkü, Warburg'un kullandığı imajlar resimi ya da fotoğrafını tekil anlamın yeniden düzenlenmesi bağlamında değil, anlamın yeniden üretilmesi için uzamsal geçiş mekânlar olarak kullanır. Atlasta kullanılan imajlar bir film sekansı gibi birbirlerine bağlanmak için izleyicinin kendi anlam yörüngesini izleyen zihinsel bir kolaj gerektirir. Bununla birlikte (çeşitli yazarlar tarafından dile getirildiği üzere) Benjamin'in tıpkı Warburg'un atlası gibi yarım kalan Pasajlar projesi; metinsel asambajlar ve fragmanlar kolajı olarak düşünüldüğünde Atlas ile paralel bir kolektif bellek anlayışa sahiptir. Nitekim Buchloh da (1999:128), Adorno'nun Pasajlar ile ilgili yazdığı yazıda Benjamin'in Atlas'a referans verdiği belirtir ve "Benjamin'in niyeti; apaçık olan bütün yorumları etkisizleştirmek ve şok eden bir montajla, sadece sahip olduğu anlamları ortaya çıkarmaktır" dediğini aktarır.

## 5. Sonuç Yerine

Bellek üzerine 20. yüzyılda yapılan çalışmaların çoğunun ortaklaştığı referanslar Bergson, Freud ve Benjamin üzerinden ilerleyen tartışmalardan beslenir. Her bir referans noktası kendi içlerinde belleğe dair farklı anlam eşikleri geliştirmişler ve farklı kavramsal çözümler ortaya koymuşlardır. Warburg'un bellek ve zaman mefhumunda durduğu alan pathosformel metodolojinin prensiplerini kavramlara da uygular. Warburg'un düşünüş biçimi farklı anlamlara ulaştıracak farklı dizilimler için oldukça geniş bir manevra alanı sunar. Bununla birlikte muhtemelen Warburg'un en fazla eşleştiği düşünce Henri Bergson ve

akışkan bellek üzerinden ilerleyen ve oradan hareketli imaj ve film teorilerine uzanan hattır. Warburg'un antropoloji, psikoloji, tarih ve sanat alanlarının hemen hepsinin arasına yerleştirdiği *diyonizyak - primitif kökler*, *engram - dynamogram* gibi terminolojik katmanlar bu disiplinler arasındaki epistemolojik geçişin (Warburg'un 'imgelerin göçü'ne atıfla kavramsal göçün) süzülüşü bir filtre görevi görmektedir. Bu anlamıyla Warburg'un yöntemi daha çok bir *dispozitif* (tertibat) olarak anlam üreten bir aygıt gibi çalışmaktadır. Muhtemelen bu sebepten dolayı Warburg ve metodolojisi üzerine yapılan çalışmalarda da çok sesli bir nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Panosfky ve Gombrich birbirinden ayrı birer Warburg okuması yaparlar, Panosfky'nin Warburg'dan sonra geliştirdiği ikonografik yöntem, bir anlamıyla Warburg'un hayalet olarak adlandırdığı zamanın izlerini yapıtın anlamından kısmen silerek daha formal bir analize tabi tutan steril bir yöntemdir. Gombrich ise Warburg'un yöntemini tam da onun pathosunu oluşturan akıl hastalığından yalıtılarak daha mesafeli ve nesnel bir anlamda kurmaya çalışmaktadır.<sup>16</sup> Bununla birlikte Warburg'un çalışmaları konularından bağımsız olarak bir düşünüş biçimi olarak kabul edildiğinde ortaya son kertede günümüz sanatını da uygulanabilecek, (örneğin: Hubermann'ın Fra Angelico fresklerinde Pollock görmesini sağlayan) bir meta yöntem çıkacaktır. Warburg üzerine yapılan araştırmaların büyük bir çoğunluğu, onun çözülmeye başlanacağı bir eşik olarak sırrından bahseder ve bu sırrı bir çeşit Rosetta taşı gibi tanımlamaya çalışır. Bu Warburg'un *hafızanın şimşegi* ya da Benjamin'in *anın kristali* metaforunda olduğu gibi, yarattığı metodolojinin kavranmasına dair bir formül arayışıdır. Bu arayış Warburg'un çalışmalarının neyi gösterdiği ve neyi açığa çıkardığı üzerine değil, nasıl gösterdiğine dair bir Warburg cemaati yaratmıştır. Warburg'un sadece çalışma alanı değil, bizatihi yönteminin kendisi de rasyonel ile

---

<sup>16</sup> Gombrich'in Aby Warburg biyografisi ile ilgili bkz. Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London: Warburg Institute, 1970; Chicago: University of Chicago Press, 1986, s.9.

irrasyonel arasındaki ilişkilenemeyi dikotomik değil, kutuplu (polarity) olarak ele alır. Yani Warburg'da irrasyonel olan rasyonaliteyi tamamlayan bir ötekilik içermez; onun yönteminde rasyonel ve irrasyonel aynı düşünsel hattın derinlik yaratan iki ucudur. Bir anlamıyla bu müzikteki *kontrapunta*; çok sesli ama seslerin birbirine karışıp bir kakafoni yaratmadan oluşturdukları armoniye benzer. Nasıl ki, Warburg'un kütüphanesinin mekânsal düzeni ve kategorizasyonu onun evrensel bilgi anlayışını formal olarak hayata geçiriyor ve gösteriyorsa, yöntemi de aynı şekilde aynı anlayışın tezahürüdür. Yani kütüphanenin kendisi gibi yöntemin kendisinin de epistemolojik bir değeri vardır. Örneğin; Mnmosyne (Bellek) Atlas, Rönesans dönemi düşünüşünün makro ve mikro kozmik düzeydeki yapılanışının analojisini sunarken iki okuma biçimi önerir. Birincisi; bilimsel ve rasyonel bilginin kökeninin mitoloji ve onun alegorik temsil geleneğinde bulunabileceğini ve kolektif belleğin bu izlerin bilgilerini nesnel biçimde geri çağırabileceği. İkincisi ise pathosformel üzerinden geri çağrılan kolektif belleğin anlamlı bir bütün oluşturabilmesi için öznel ya da tekil bir bilişsel süreçten geçerek yeniden üretilmesi gerektiğidir. Warburg'un hocası Usener'ın söylediği gibi: "Tanrı bir umutsuzluk anında öznel bir tavrın nesneleşmesi olarak ortaya çıkar ve duygusal gerilimi boşaltır ve onu bir şeytan figürüne dönüştürür". Bu elbette primitif itkilerin kendilerini antik çağda olduğu gibi alegorik simgeler ve semboller üzerinden günümüzde var etmesi gerektiğini şart koşmaz. Primitif itkilerin çoğu ilksel varoluşla dünyada var olmak ile ilgili hala devam eden kaygı ve korkuların başka formlarda yeni alegorilerle reaktif olarak devam ettiğini gösterir. Son olarak özellikle sanatsal bilgi üretiminin nasıl bir yöntem izlemesi gerektiğini tartışıldığı ve sanattan üretilen bilginin konvansiyonel bilgi üretme yöntemlerine ne şekilde eklenilebileceğinin tartışıldığı böyle bir entelektüel atmosferde diyebiliriz ki Warburg'un yönteminin kendisi sanat içinden bilgi üreten sanatsal bir yöntemdir.



## Kaynakça

- Acar, B., (2010). “**Sanat Tarihinde Kuramsal Yaklaşımlar II**”,  
<http://www.lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=836&hcp=1>, Erişim tarihi: 2.12.2016.
- Agamben, G., (1994). “Aby Warburg and the Nameless Science”,  
**Potentialities**, Daniel Heller Roasen (çev.), Stanford University Press,  
Standford, p.89-166.
- Agamben, G., (2013). **Nymphs**, Amanda Minervini (çev.), Seagulls Books:, Utah.
- Akay, A., (2006). **Sanat Tarihi Sıradışı Bir Disiplin**, Yapı Kredi Yayınları,  
İstanbul.
- Belton, R. J., (2009). “**Words of Art**”, The University of British Columbia.  
[https://people.ok.ubc.ca/creative/glossary/p\\_list.html](https://people.ok.ubc.ca/creative/glossary/p_list.html), Erişim tarihi:  
12.12.2016.
- Bing, G., (1960). “**Storici e Storia: Aby M. Warburg**”, Rivista Storica  
Italiana, 72(100-113)  
[http://www.engramma.it/engramma\\_v4/warburg/fittizia1/27/bing.html](http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/27/bing.html), Erişim  
tarihi: 20.12.2016.
- Buchloh, B., (1999). “Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive” ,  
**October**, Vol: 88 (Spring), The MIT Press, p.117-145.
- Campbell, J., (1991). **The Power of Myth (with Bill Moyers)**, Anchor Books  
Edition, p.111.
- Cassirer, E., (1925). “Dedication letter to Aby Warburg, in Idem”, **The  
Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy**, M. Domandi  
(çev.), Oxford, Blackwell, 1963.
- DeMallie, R, J., (1985). **The Sixth Grandfather: Black Elk's Teachings  
Given to John G. Neihardt**, University of Nebraska Press, p.47.
- Durantaye, L. L., (2008). “Ghost Stories for the Very Adult”, **The Believer**,  
January, Vol 6, No: 1, p.26-30.

Freedberg, D., (2004). **“Pathos a Oraibi: What Warburg did not see”**, <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Pathos-at-Oraibi.pdf>, Erişim tarihi: 20.12.2016.

Freedberg, D., (2005). **“Warburg’s Mask: A Study in Idolatory”**, in Westermann, M. (ed.) *Anthropologies of Art*, Williamstown: Clark Institute, p:3-25.

Fernie, E., (1995). **Art History and Its Methods: A Critical Anthology**, Phaidon, London.<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Warburgs-Mask.pdf>, Erişim tarihi: 20.12.2016.

Ginzburg, C., (2007). **Efsaneler Amblemler İzler, Morfoloji ve Tarih**, Mehmet Moralı (çev.), Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Gombrich, E. H., (1999). **“Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture”**  
**Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol: 62, p.268-282.

Hodapp, Christopher L., (2010). **“Deciphering the Lost Symbol: Freemasons”, Myths and the Mysteries of Washington, D.C.** Ulysses Press, Berkeley.

Iversen, M., Melville, S., (2010). **Writing Art History, Disciplinary Departures**, Universtiy of Chicago Press, Chicago.

Johnson, C., (2012). **Memory, Metaphor, and Aby Warburg’s Atlas of Images**, Cornell University Press, New York.

Johnson, C., (2013). **“A Biographical Fragment”, Mnmosyne Meanderings Through Aby Warburg’s Atlas”**, <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>, Erişim tarihi: 19.12.2016.

Kaek, M., (2016). **“Of Marble Women and Sleeping Nymphs”, Translating Myth**, Ben Pestell (ed.), Pietra Palozzolo, Leon Burnet, Routledge, New York, p.131-144.

Manguel, A., (2008). **Geceleyin Kütüphanesi**, Dilek Şendil (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Markman, P., Markman, R., (1989). **Mask of the Spirit: Image and the Metaphor in Mesoamerica**, University of California Press, Berkeley.

Mooney, J., (1896). **The Ghost Dance Religion and Wounded Knee**, Dover Publications, New York.

Papapetrosi, S., (2010). "World Ornament", **Anthropology and Aesthetics**, Res 57/58 Spring Autumn, p.309-330.

Preziosi, D., (1998). **The Art of Art History: A Critical Anthology**, Oxford University Press, Oxford, New York.

Rampley, M., (2001). "Mimesis and Alegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin", **Art History as Cultural History**, Richard Woodfield (ed.), Overseas Publ, Amsterdam, p.121-151.

Russel, Mark, A., (2007). **Between Tradition and Modernity**, Berghahn Books, New York.

Steinberg, P. M., (1995). "Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading", **Images From The Region of the Pueblo Indians of North America, Aby M Warburg**, Cornell University Press, Ithaka p.59-110.

Stimilli, D., (2013). "**Aby Warburg's Impresa**", <http://imagesrevues.revues.org/2883>, Erişim tarihi: 19.12.2016.

Warburg, A., (1999a). "Dürer and Italian Antiquity, 1905", **The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance**, David Britt (çev.), Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, p.553-558.

Warburg, A., (1999b). "Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther, 1920", **The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance**, David Britt (çev.), Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, p.597-667.

Warburg, A., (1995). "**Images from the Region of the Pueblo Indians of North America**", Cornell University Press, <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xgc.5>, Erişim Tarihi: 29.11.2016.

Warburg, A., (1998). “*Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring: An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance, 1893*”, <http://tems.umn.edu/pdf/Warburg-Botticellis-Birth-of-Venus.pdf>, Erişim tarihi: 29.11.2016.

Warburg, A., (2001). “The Entry of the Idealizing Classical Style in the Painting Of Early Renaissance”, *Art History as Cultural History*, (ed.) Richard Woodfield, Overseas Publ., Amsterdam, p.7-33.

Wind, E., (2009). “Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics”, *The Art of Art History*, (ed.) D. Preziosi, New York, Oxford University Press, p.189-194.

Wolf, G., (2016). “Warburg’s Boticelli and Boticelli’s Nymph”, *Boticelli Re-Imagined*, (ed.) Mark Evans, Stefan Weppelmann, Victoria Alberts Publishing, Londra, p.102-106.

Zilberg, J., (2011). *A Note On Warburg*, Transtechnology Research, Plymouth University, Plymouth.

### Görsel Kaynaklar

**Resim 1.** Sandro Botticelli, “La Primavera”, 1482.  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3c/Botticelli-primavera.jpg/1280px-Botticelli-primavera.jpg>, Erişim tarihi: 18.12.2016.

**Resim 2.** Hartwell & Hamaker, “Hopi Yılan Dansı”, 1899.  
<https://www.loc.gov/item/90710791/>. Erişim Tarihi:18.12.2016.

**Resim 3.** Hopi çocuğunun çizdiği resim, Warburg arşivi.  
<http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xgc>, Erişim tarihi: 29.11.2016.

**Resim 4.** Dürer, “Orfeus’un Ölümü”, 1494.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#/media/File:D%C3%BCrer\\_-\\_Mort\\_d%27Orph%C3%A9e\\_\(1494\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Orpheus#/media/File:D%C3%BCrer_-_Mort_d%27Orph%C3%A9e_(1494).jpg). Erişim tarihi: 29.11.2016.

**Resim 5.** Dürer, “Melankoli”, Gravür, 1514.  
[http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb\\_43.106.1.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_43.106.1.jpg), Erişim tarihi: 29.11.2016.

**Resim 6.** Francesco Cossa, “Mart Alegorisi: Minerva’nın Zaferi”, 1476-1484.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Francesco\\_del\\_Cossa\\_-  
-\\_Allegory\\_of\\_March\\_-\\_Triumph\\_of\\_Minerva\\_-\\_WGA05394.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Francesco_del_Cossa_-_Allegory_of_March_-_Triumph_of_Minerva_-_WGA05394.jpg), Erişim tarihi:  
29.11.2016.

**Resim 7.** Aby Warburg, Mnemosyne Atlas, 1926-1929.  
[http://www.kunstkritikk.no/wp-  
content/uploads/2015/05/aby\\_warburg\\_tavole\\_mnemosyne.jpg](http://www.kunstkritikk.no/wp-content/uploads/2015/05/aby_warburg_tavole_mnemosyne.jpg),  
Erişim tarihi: 29.11.2016.