

## Hafıza inşası ve neokolonyal anlatının mekânı olarak müzeler: Petit Palais örneği

Nehir Durna | Doktora sonrası araştırmacı | Türk, Osmanlı, Balkan ve Orta Asya Araştırmaları  
Merkezi, Paris, Fransa | nehirozag@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-6573-1301>

### Öz

Petit Palais Müzesi, Antik Çağ'dan yirminci yüzyıl başlarına uzanan resim, heykel, sanat objeleri ile antikalarından oluşan eserlerin sergilendiği bir yapıdan fazlasını temsil eder. 1900 Evrensel Sergisi için inşa edilen müze, cumhuriyetin ideolojik, kültürel, politik değerlerini belirli bir mekâna bağlayan bellek mekânı işlevi görmüştür. Petit Palais, Fransız ulusal kimliğini, cumhuriyet ideallerini, kültürel üstünlük iddiasını görselleştiren ve kurumsallaştıran bir temsil aracı olarak karşımıza çıkar. Bu temsiller aynı zamanda Fransa'nın kolonyal geçmişine ve bu geçmişin günümüzdeki yankılarına dair ideolojik izler taşır. Özellikle müze koleksiyonunda karşılaşılan oryantalist eserler, cumhuriyet ideallerini temsil eden sembolik figürler ve idealize edilmiş tarih anlatıları, Fransa'nın sömürge geçmişini sanat aracılığıyla meşrulaştırır. Böylece müze, yalnızca geçmişin değil, günümüzde de süren "neokolonyal bellek inşasının" yeniden üretim mekanizması işlevi görür. Çalışmanın temel amacı, toplumsal bellek inşasının neokolonyal süreçlerle ilişkisini Petit Palais örneği çerçevesinde ele almaktır. Çalışmada Petit Palais'nın yalnızca bir sanat müzesi değil, toplumsal ve neokolonyal belleğin inşa edildiği söylemsel bir mekân olduğu varsayımından hareket edilmiştir. Bu amaçla müzenin kalıcı koleksiyonundan seçilen yedi eser, biçimsel özellikleri ve sunumları dikkate alınarak toplumsal bellek, neokolonyalizm, kimlik inşası ve temsil temaları ekseninde yorumlanmış, araştırmacının gözlem notları, alan günlüğü, fotoğrafları veri toplamak amacıyla kullanılmıştır. Eserler kavramsal çağrışımlar, karşıtlıklar, sergileme pratikleri ve küratöryal anlatılar üzerinden analiz edilmiştir.

### Anahtar kelimeler

kültürel çalışmalar, petit palais, toplumsal bellek, neokolonyalizm

### Atıf

Durna, N. (2025). Hafıza inşası ve neokolonyal anlatının mekânı olarak müzeler: Petit Palais örneği. im, 1, 96-120. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/imdergi/issue/92758/1712462>

Geliş: 2.6.2025 | Kabul: 23.6.2025

## Memory construction and museums as places of neocolonial narratives: The example of the Petit Palais

Nehir Durna | Postdoctoral researcher | Center for Turkish, Ottoman, Balkan and Central Asian Studies, Paris, France | nehirozag@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-6573-1301>

### Abstract

The Petit Palais Museum represents more than a space for displaying artworks ranging from Antiquity to the early twentieth century. Built for the 1900 Exposition Universelle, it has functioned as a site of memory, anchoring the ideological, cultural, and political values of the French Republic. The museum visualizes and institutionalizes French national identity, republican ideals, and cultural superiority. These representations also carry ideological traces of France's colonial past and its contemporary reverberations. In particular, orientalist works, symbolic figures of republican ideals, and idealized historical narratives in the collection serve to aestheticize and legitimize the colonial legacy through art. Thus, the museum operates not only as a reflection of the past but also as a mechanism for reproducing "neocolonial memory" in the present. This study aims to explore the relationship between the construction of collective memory and neocolonial processes through the case of the Petit Palais. It is based on the assumption that the museum is not merely an art institution, but a discursive space where both collective and neocolonial memory are constructed. Seven selected works from the permanent collection were analyzed through themes of memory, neocolonialism, identity, and representation, using the researcher's field notes, journal entries, and photographs as data.

### Keywords

cultural studies, petit palais, collective memory, neo-colonialism

### Citation

Durna, N. (2025). Memory construction and museums as places of neocolonial narratives: The example of the Petit Palais. *im*, 1, 96-120. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/imdergi/issue/92758/1712462>

Submission: 2.6.2025 | Acceptance: 23.6.2025

## Giriş

Zaman ve mekân kavramları ile birlikte şekillenerek aralarında kurulan ilişki üzerinden ortaya çıkan toplumsal belleğin, mekânsal olarak yeniden biçimlendirilişini müzeler aracılığıyla deneyimlemek mümkündür. Hangi/kime ait toplumsal belleğin nasıl bir mekâna tutunduğu ve belleğin bu mekân üzerinden aktarım biçimi, kolektif hatırlama ve unutmaya dair derin anlamlar barındırır. İnsanın mekânla kurduğu diyalektik ilişki, belleğin hem mekâna tutunması hem de zamanla ilişkili olması üzerinden şekillenir. Belleğin zamansal boyutu, zamanı anlamlandıran bir bellek yapısının varlığı varsayımına dayanır. Bu bağlamda bellek, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında karşılıklı etkileşime dayanan bir zaman anlayışıyla ilişkilidir. Zaman ile sabitlik arasındaki gerilim, belleğin işleyişinde temel rol oynar. Belleğin zaman kavramı ile kurduğu bu diyalektik bağ, mekân kavramı söz konusu olduğunda benzer örüntülerle kendini gösterir. Toplumsal bellek mekâna yerleşir, tutunur ve aralarındaki ilişki zaman kavramına bağımlı olarak açığa çıkar. Toplumsal bellek söz konusu olduğunda mekânı bu denli önemli kılan unsur hatırlama mekanizmasını harekete geçirme kapasitesidir. Dolayısıyla toplumsal bellek, zaman ve mekân kavramları ile arasındaki sarsılmaz bağ dolayısıyla şekillenir ve bu karşılıklı ilişki ile açığa çıkar.

Toplumsal belleğin sadece mekâna değil, koku, ses, doku ve imgeye de sabitlendiği bilinir. Geçmiş, şimdi ve gelecek ile bağlantılı olan toplumsal belleğin zamansal oluşu onun bu süreklilik içinde ilerlemesinden kaynaklanır. Fakat hatırlamak daima şimdiye dairdir. Hem bireysel hem de toplumsal bellek şimdiki zaman tarafından filtrelenen bir geçmiş görüntüsüdür. (Traverso, 2009, s. 11). Mekân, geçmiş, şimdi ve geleceğin hem bellek hem de deneyim aktarımı işlevi görür. Ritüeller, gelenekler, anlatı, tarih, gündelik hayat, tutunduğu mekân aracılığıyla süreklilik ekseninde aktarılır ve taşınır. Bu, mekânı aynı zamanda politik bir mücadele alanı hâline de getirir. Günümüzde mekân dolayısıyla bir bellek mücadelesinin yürütüldüğünden rahatlıkla söz edilebilir. Aktarılabilecek ve taşınacak olan belleğin hangi/kime ait olacağı sorusu, temsil edilecek ve edilmeyecek olanın varlığı bu mücadeleyi derinleştirir. Tarihi anlatıların mekânsal olarak kurgulanması, zamansal düzenin ise olaylarla bağlantılı bölgelerin sıralanışı olarak şekillendirilmesi anlatılara da kesinlik kazandırır (Connerton, 2012, s. 23). Dolayısıyla toplumsal bellek, mekân ve zaman kavramları birbirlerine içkin ve bir arada düşünülmesi gereken kavramlardır.

Birbirine zıt görünen hatırlama ve unutma kavramları birbirleri dolayısıyla var olur. Toplumsal bellek de hatırlama ile yapılır ve ancak unutmanın varlığı hatırlamayı açığa çıkarır. Hatırlama, kendiliğinden, çağrışımlar neticesinde ve daima özel bir sebep ile açığa çıkar. Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'ın da vurguladığı gibi (2007, s. 138);

Eğer o anıyı bir daha asla bulamadıysak, bu, o yerde bir daha asla bulunmamış olmamızdır. Diğer bir ifadeyle, o anıyı canlandırmak için zorunlu koşul, ancak aynı evi, aynı kayayı vs. görecektir. Aynı yoldan tekrar geçerek tazeleyebileceğimiz bir algılar zincirinden ibarettir.

Bellekte yer eden anılar, olumluysa onaylanmak, olumsuzsa hesaplaşmak amacıyla geri çağrılır. Bu sadece bellekten geri çağırma değil, aynı zamanda bugünden bakarak geçmişte tekrar yorumlayıp inşa etmek anlamlandırmaktır. Müzeler, toplumsal belleğin inşa edildiği, devamlılığının sağlandığı, taşındığı, toplumların kültürel-tarihsel bilincini inşa eden anlatı ve eser depolarıdır. Bu bağlamda müzelerin neokolonyal hafıza inşa etme ve şekillendirme, güç eşitsizliklerini pekiştirme rolü eleştirel bir değerlendirmeye ihtiyaç duyar. Çünkü temsil mekânları olan müzeler bize bir

tarih anlatısı sunar. Geçmiş ve tarih aynı şey gibi görünse de aslında birbirinden farklıdır. Keith Jenkins, “tarih geçmişe dairdir” der ancak geçmiş kategorik olarak tarihten ayrı tutar. Jenkins’e göre (1997, s. 19) “geçmiş, olup bitmiştir ve tarih, tarihçilerin uğraşlarında ondan çıkarttıkları şeydir”. Paris’te bulunan Petit Palais Müzesi (tam adıyla *Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*) kültürel ve tarihsel bilinci inşa etme anlamında elverişli bir örnektir ve bize somut veriler sunar. Petit Palais, sadece bir sanat müzesi değil, aynı zamanda Fransa’nın tarihi ve kültürel anlatısını şekillendiren ve inşa eden bir hafıza mekânıdır. Toplumsal bellek inşasının neokolonyal süreçler ile ilişkisini Petit Palais örneği çerçevesinde tartışan bu çalışma, saha koşullarına uyum sağlama, araştırma sürecinde gelişen temaları keşfetme ve araştırma sorularını derinleştirme olanağı sunan nitel araştırma deseni ile kurgulanmıştır.

Petit Palais’nın kalıcı ve geçici koleksiyonundan seçilen resim ve heykel türünde eserler, karşıtlıklar, kavramsal düzeydeki çağrışımlar ve sergileme biçimleri üzerinden çözümlemeye tabi tutulmuştur. Çözümlemede sanat eserleri, biçimsel özellikleri ve sunum biçimleri dikkate alınarak toplumsal bellek, neokolonyalizm, kimlik inşası ve temsil temaları ekseninde yorumlanmıştır. Eserlerin sergi içinde konumlandırılmaları, nasıl bir anlatı ile hangi bağlamda sunuldukları dikkate alınmıştır. Veri toplamak amacıyla müzenin sunduğu kataloglar, sergi metinleri, açıklayıcı panolar, resmi web sitesi içerikleri ve küratöryal metinler, araştırmacının, gözlem notları, alan günlüğü kayıtları ve fotoğrafları kullanılmıştır. Dolayısıyla bu çalışma, Petit Palais Müzesini odağa alarak tarih yazımı, anlatı ve toplumsal bellek inşasının neokolonyal süreçlerle ilişkisine dair bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Sanatın, neokolonyalizm ve milliyetçilik kavramları ile Petit Palais müze mekânı üzerinden yapılan okumalarla, nasıl etkileşime girdiği tartışmaya açılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde toplumsal bellek kavramına ve kavramın tarih olgusu ile olan ilişkisine yer verilmiş, kültür ve kimlik kavramları toplumsal bellek ekseninde tartışılmıştır. Aynı bölümde neokolonyalizm kavramı çerçevesinde müzelerin toplumsal belleği inşa etme ve şekillendirme, neokolonyal güç eşitsizliklerini pekiştirme rolü üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Petit Palais örneği üzerinden bu kavram ve tartışmalar, görsel veriler, güncel dökümanlar, saha notları, alan günlüğü kullanılarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Araştırma sözlü tarih, sosyoloji, felsefe ve siyaset bilimi disiplinlerinin sınırları çerçevesinde çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu nedenle çalışmanın kuramsal çerçevesi de bu disiplinlere temas eden kavramlar eşliğinde oluşturulmaya ve veriler değerlendirilirken çerçevelendirilmeye çalışılmıştır.

### **Neokolonyal belleğin inşa edildiği bir mekân olarak müze**

Müze, tarih boyunca değişen siyasal, kültürel ve ideolojik bağlamlara bağlı olarak farklı anlamlar kazanmış kurumsal yapılardır. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM), müzeyi “toplumun hizmetinde olan, somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, koruyan, yorumlayan ve sergileyen; halka açık, kâr amacı gütmeyen, kamuya açık, erişilebilir ve kapsayıcı kalıcı bir kurum” olarak tanımlar (ICOM, 2022, 24 Ağustos). Bu tanım, müzelerin yalnızca nesnelerin korunduğu fiziksel yapılar değil, aynı zamanda bilgi üretimi, kimlik inşası ve kolektif hafızanın şekillendirilmesinde rol oynayan dinamik anlatı mekânları olduğunu vurgular.

Müzelerin temel işlevlerinden biri, belirli bilgi biçimlerini düzenleyerek kamusal alan yaratmak ve meşrulaştırmaktır. Tony Bennett’in “sergileme kompleksi” kavramı, müzelerin yalnızca kültürel miras sergileyen tarafsız mekânlar değil, modern devletin bilgi ve iktidar mekanizmalarıyla sıkı ilişki içinde çalışan söylemsel araçlar olduğunu ileri sürer. Bennett’e göre müzeler (1995, s. 148-152), eğitici ve kontrol edici bir kamusal alan yaratır; burada sergilenen eserler kadar, onların nasıl su-

nulduğu, izleyiciyle nasıl ilişkilendiği ve hangi anlatının öne çıkarıldığı belirleyicidir. Bu yönüyle müzeler, tarihsel hafızanın kurumsal olarak inşasında ve toplumların kendilerini nasıl gördüklerinin çerçevelenmesinde merkezi rol oynar.

Müzelerin kapsamı yalnızca sergilenen objelerle sınırlı değildir; bu objelerin hangi bağlamlarda bir araya getirildiği, nasıl sınıflandırıldığı ve ne tür anlatılar içinde sunulduğu, müzenin ideolojik yönünü ortaya koyar. Özellikle kolonyal dönem eserleri, sadece sanatsal değeri olan nesneler olarak değil, aynı zamanda tarihsel güç ilişkilerini ve kültürel tahakküm biçimlerini yansıtan göstergeler olarak değerlendirilmelidir. Edward W. Said'in oryantalizm kuramı bağlamında, Batı'nın Doğu'ya dair inşa ettiği temsillerin müzelerdeki yansıması, kültürel üstünlük anlatısının devamlılığına hizmet eder (Said, 2001).

Neokolonyal perspektiften müzeler, kolonyal tahakkümün kültürel ve ideolojik uzantılarını sürdürme işlevi gören mekânlara dönüşür. Bu bağlamda müze, kolonyal geçmişi romantize eden, sanat aracılığıyla Batı merkezli değer yargılarını meşrulaştıran ve çoklukla eleştirel mesafeden yoksun küratöryal anlatılarla günümüz toplumsal belleğini şekillendiren bir platform hâlini gelir (Azoulay, 2019, s. 63-66). Dolayısıyla müzeyi yalnızca geçmişin değil, neokolonyal hafıza politikalarının da yeniden üretildiği söylemsel bir alan olarak değerlendirmek gerekir.

Pierre Nora, belleğin mekânsal bir düzlemde kurulduğunu öne sürerek “hafıza mekânı” kavramını ortaya atar. Ona göre bellek, bu özel alanlar içerisinde şekillenir ve harekete geçer. Nora, bu mekânları maddi ve somut olanlardan soyut ve simgesel düzlemlere uzanan bir yelpazede değerlendirir ve belleğin bu alanlarla iç içe geçtiğini, onlara bağlandığını ifade eder (Nora, 2006, s. 17). Nora'nın bu kavramsallaştırması, müzeleri geçmişin temsil edildiği, ama aynı zamanda bugünün ideolojik ihtiyaçlarına göre yeniden kurulduğu alanlar olarak anlamamıza olanak tanır. Hafıza mekânı olarak müze, sadece bireysel ya da kolektif anıları değil, toplumsal değerleri, kimlikleri ve iktidar ilişkilerini de bünyesinde barındırır. Müze bu anlamda yalnızca bir sergi mekânı değil; anlam üretiminin, söylemin, dışlama ve dâhil etme stratejilerinin uygulandığı bir temsil sahasıdır. Petit Palais örneğinde olduğu gibi, bir müze hem Fransız ulusal kimliğinin sembolik temsili hem de sömürgecilik geçmişinin estetik hâle getirilerek sunumu için bir araç hâline gelir. Oryantalist eserler, idealize edilmiş tarih kurguları ve “evrensel sanat” söylemi üzerinden kurulan anlatılar, müzenin neokolonyal belleği yeniden üretmesine hizmet eder.

Çalışmanın giriş bölümünde kısaca söz edildiği üzere mekânın toplumsal belleği hem muhafaza eden hem de harekete geçiren niteliği ayna zamanda mekânın, zamandan bağımsız ve ayrı düşünülemeyecek oluşu, tüm bu kavram ve tartışmaları bir arada düşünmeyi gerekli kılar. David Harvey'in de vurguladığı gibi, zaman ve mekân nesnel ya da sabit anlamlar taşımaz; aksine, maddi pratikler aracılığıyla üretilir ve bu sayede toplumsal yaşamın da yeniden üretimine hizmet eder. Bu maddi pratiklerin varlığı, toplumsal bellek, mekân ve zaman kavramlarını aynı zamanda siyasi, ideolojik ve politik birer tartışma alanına dönüştürmektedir (Harvey, 1997, s. 203).

Belleğin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini dile getiren Halbwachs, *On Collective Memory* (1992) adlı eserinde bireylerin anılarını toplumsal grup aracılığıyla edindiklerinden söz ederek, belleğin sosyalliğine vurgu yapar. Halbwachs'a göre (1992, s. 22-23) insanlar hatıralarını toplumsal grup içinde edinir ve yine grup içinde hatırlarlar. Dolayısıyla belleği harekete geçiren şey, diğer insanlarla etkileşimde olmaktır. Halbwachs'ın açtığı yolda ilerleyen kuramcılar belleği toplumsal bir aktivite olarak “diğerleriyle paylaşılan bilinç” çerçevesinde değerlendirmeye başlamış bu sa-

yede kavram, ilk olarak psikoloji alanı sınırlarını aşmış ve daha sonra antropoloji, sosyoloji, edebi çalışmalar, iletişim ve tarih alanları ile etkileşime girmiştir (Zelizer, 1995, s. 214-215).

Toplumsal bellek bizi doğal olarak tarih olgusu üzerine düşünmeye yönlendirir. Geçmiş ve tarih arasındaki ayırmda, tarihin bir anlatı, inşa ve konumlanış içermesi nedeniyle geçmişten farklılaşması, toplumsal bellek olgusu üzerine düşündüğümüzde belirgin hâle gelir. Bu, kavramın dinamik oluşuyla ilgilidir. Toplumsal bellek, geçmişi dondurmak, bir anlatı ya da hikâye içerisine hapsetmek demek değildir. Hatırlama geçmişle olduğu kadar bugün ile belki düşündüğümüzden daha fazla bağlantılıdır. Hatırlama, zamansal olarak geçmişe yöneliktir; ancak Enzo Traverso'nun da belirttiği üzere (2009, s. 11), bellek ister bireysel ister toplumsal düzeyde ele alınsın, geçmişi şimdiye ait yorum ve imgeler aracılığıyla yansıtır. Toplumsal belleğin zaman ve mekân ile olan karşılıklı ilişkisinin dinamiğini bu ekseninde değerlendirmek anlamlı görünmektedir.

Toplumsal bellek, kültür ve kimliğe dair tartışmaları da ekseninde toplamıştır. Paul Connerton (1999) toplumsal belleğe “kültür” kavramını da ekler ve belleğin nasıl aktarıldığı üzerine düşünür. Toplumsal bellek ve kimlik kavramı üzerindeki ilişkiyi hatırlama, kimlik ve kültür ekseninde tartışan Jan Assmann, “kültürel bellek” kavramsallaştırmalarından hareketle her tür temsiliyeti kültürel bellek alanına dâhil eder. Bunların arasında heykeller, anıtlar, ibadet mekânları, mezar taşları, idoller, semboller yer alır (Assmann, 2001, s. 24-28). Dolayısıyla toplumsal bellek, geçmişe dair donuk, tamamlanmış bir anlatı değil tüm bu kavramsallaştırmalar ekseninde yeniden üretilen dinamik bir süreçtir. Kavram, bu açıdan geçmişin nasıl inşa edildiği sorusu üzerine düşünmemizi sağlarken aynı zamanda temsil ve toplumsal deneyim ile kültürel, sosyal ve politik olan arasındaki bağlantıya da gönderme yapar (Confino, 1997, s. 1387).

Toplumsal belleğe kültürel bir olgu olarak yaklaşıldığında, hatırlama mekanizmasını harekete geçirecek her şeyi toplumsal belleğin taşıdığı, aktarıldığı, sürdürüldüğü pratikler olarak görmek olanaklıdır. Yazılı ya da görsel her tür arşiv, doküman, imge, ritüeller, törenler, kutlamalar, müzeler, anıtlar, tat, koku, ses gibi çoğaltılabilen örnekler toplumsal belleğin aktarım pratiklerine atıfta bulunur. Tıpkı Nora'nın, Assmann'ın kültürel bellek alanına dâhil ettiği unsurlara yenilerini eklemesi gibi. Nora, kutlamalar, törenler, müzeler, hitabet, sözlükler gibi somut unsurlardan ırk, soy, din gibi soyut unsurlara kadar kültürel bellek alanını genişletir (Nora, 2006, s. 9-10).

Bu tartışmalar ve kavramsallaştırmalar ekseninde toplumsal belleğin aktarımının yalnızca sözlü ya da yazılı pratiklerle sınırlı olmadığı, aynı zamanda mekânsal deneyimler üzerinden de inşa edildiği görülmektedir. Bu bağlamda müzeler, toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de yeniden üretildiği deneyimsel alanlar olarak önemli bir işlev üstlenir. Müzeler, geçmişe dair nesneleri ve anlatıları seçerek, sergileyerek ve bağlamlandırarak, yalnızca tarihsel bilgi sunmakla kalmaz; aynı zamanda bu bilgilerin nasıl hatırlanacağını ve toplumsal bellekte nasıl yer edineceğini de belirleyici işlev görür. Özellikle kolonileştirilmiş toplumlara ait kültürel mirasın Batılı müzelerdeki temsili, belleğin hangi iktidar ilişkileri içerisinde inşa edildiğini görünür kılar. Bu nedenle müzeler, tarihsel olguların belirli bir bakış açısıyla temsil edildiği, hatırlamanın politik bir zemine oturduğu mekânlar olarak değerlendirilmelidir. Traverso'nun da işaret ettiği gibi, geçmişin bugünün filtreleriyle yansıtıldığı düşüncesi, müzelerdeki küratoryal seçimler ve anlatılar üzerinden somut biçimde gözlemlenebilir. Dolayısıyla müzeler, yalnızca geçmişi saklayan değil, aynı zamanda onu bugünün kültürel, politik ve ideolojik kodlarıyla yeniden anlamlandıran, toplumsal belleğin mekânsal olarak biçimlendiği özgül alanlardır. Henrietta Lidchi, sadece tarih ve sanatın sunulduğu yerler olarak tanımlayama-



yacağımız müzelerin sergileme biçim ve tercihlerinin, anlamı inşa ettiği üzerinde durur. Müzenin nesnelerle ilgilenmekten ziyade dünyanın ne olduğu ya da olması gerektiğine dair bir konumlanış almamızı sağlayan gücü barındırdığını vurgulayan Lidchi, müzeyi baştan sona bir temsil süreci olarak değerlendirir. Dolayısıyla bir müzede sergilenmesine karar verilen eserlerin nerede, hangi nesnelerle bir arada ve hangi koşullarda sergilendiğinin önemli olduğunu hatırd tutmak gerekir (Lidchi, 2017, s. 191).

Müzeleri, tarihî ve kültürel değerleri temsil etmenin ötesinde, bu değerleri yeniden üreten dinamik mekânlar olarak ele aldığımızda, bu işlevin hatırlama edimiyle paralel ilerlediği görülür. Hatırlama, sabit bir geçmişten yeniden çağırmaktan ziyade, anlam üretimiyle iç içe geçmiş bir süreçtir. Bu nedenle hatırlama ve anlamlandırma çoğu zaman birbirinden kolayca ayırt edilemeyen, eşzamanlı biçimde işleyen edimlerdir. Müzelerde sergilenen her anlatı, geçmişe dair anıların bugünün değerleri, ideolojik konumlanmaları ve kültürel bağlamı içinde yeniden düzenlenmesi ve inşa edilmesiyle oluşur. Böylece müzeler, yalnızca geçmişten sunan değil, aynı zamanda onu şimdiyle yeniden kuran ve belleğin toplumsal boyutunu mekânsal düzlemde görünür kılan yerler hâline gelir.

Bu çerçevede her mekânsal düzenlemenin aynı zamanda bir bellek inşası içerdiği düşünülürse, müzeler diğer kamusal ya da özel mekânlardan ayrılarak toplumsal belleğin şekillenmesinde özgün bir rol üstlenir. Parklar, anıtlar, ibadet yerleri, mezarlıklar, hatta ev içi alanlar gibi farklı mekânlar da bireysel ya da kolektif hatırlama pratiklerine katkı sunmakla birlikte, müzeler bu süreci bilinçli bir seçme, düzenleme ve anlatı kurma eylemi üzerinden yürütür. Bu yönüyle müzeler, yalnızca geçmişin izlerini koruyan değil, onu bugünün değerleri, ideolojileri ve kültürel temsilleri doğrultusunda yeniden kurgulayan aktif aktörlerdir. Müzelerde bellek, sergileme pratikleri, küratoryal tercihler, mimari düzenlemeler, ziyaretçi yönlendirmeleri ve anlatı yapıları aracılığıyla şekillenir. Bu durum, müzeyi yalnızca nesnel gerçekleri yansıtan bir yer olmaktan çıkarıp, belirli bir tarihsel bakış açısını, kültürel kimliği veya politik duruşu temsil eden bir söylem alanına dönüştürür.

Mekân ile insan arasında var olan ontolojik bağın doğal sonucu olarak mekânın deneyimlenmesi belleği şekillendirir ve esasında üretir. Mekânsal düzenlemenin politik bilinç içermesi, daha önce de vurgulandığı üzere toplumsal belleği politik mücadele sahasına taşımaktadır (Karaaslan ve Topal, 2024, s. 146-147). Bu bağlamda, mekân yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda geçmişin nasıl hatırlandığını, unutulduğunu ya da yeniden kurulduğunu belirleyen ideolojik bir düzlem-dir. Mekânsal düzenleme, hangi anlatıların görünür kılınacağına, hangilerinin bastırılacağına karar veren bir temsil pratiği olarak işlev görür. Bu temsil biçimleri, çoğu zaman tarihsel güç ilişkilerinin bugüne taşındığı ideolojik tercihlere dayanır. Dolayısıyla belleğin mekân üzerinden inşası, yalnızca kültürel bir tercih değil, aynı zamanda politik bir müdahaledir. Bu noktada, özellikle neokolonyal bağlamda mekânsal düzenlemelerin ne tür tarihsel ve ideolojik miraslar taşıdığı, hangi kimlikleri merkeze alıp hangilerini dışarıda bıraktığı sorusu önem kazanır. Tam da bu nedenle, toplumsal belleğin mekânsal düzenlemeler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiği, neokolonyal söylemler ve iktidar yapıları çerçevesinde ele alınmalıdır. Nitekim Assmann, ulusların metin, imge, ayin, tören, yer ve anıtlar aracılığıyla kendisi için bir bellek oluşturduğundan söz eder. Bu da bir seçme ve dışarıda bırakma süreci sonunda gerçekleşir. Fayda ve ilgi üzerinden gerçekleşen bu seçmece neticesinde ulus, kendisi bir kimlik inşa eder. Yaratılan bellek ise bireylerin zihnine ve ruhuna sembol ve pratikler olarak yerleşir (Assmann, 2006, s. 216).

### Neokolonyal söylemler bağlamında bellek inşası

Mekânsal düzenlemelerin bellek inşasını içermesi, bu çalışmanın temelini oluşturarak toplumsal bellek ile mekân olgusunun neokolonyalizm çerçevesinde incelenmesini mümkün kılmaktadır. Neokolonyal süreçler toplumsal belleği müze mekânı özelinde nasıl inşa etmektedir? Sanat, temsil ve tarih kavramları müze mekânında bir arada nasıl kurgulanmakta ve neokolonyal süreçler bu tasarım üzerinden nasıl işlemektedir?

Jean-Paul Sartre'ın 1964 yılında yazdığı *Colonialism and Neocolonialism* isimli kitabı Fransa'nın 1950'li ve 1960'lı yıllarda sürdürdüğü Cezayir politikalarına yönelik eleştirilerden oluşur.<sup>1</sup> Neokolonyalizmin çalışma çerçevesinde teorik olarak nasıl kavranacağını açıklamadan önce kolonyalizm kavramının kökünün, yeni bir yere yerleşen, fakat anayurtla bağlarını sürdüren topluluk anlamına gelen *colonia* kelimesinden geldiğini hatırlamak anlamlı olabilir. Kolonyalizm kısaca “başka insanların topraklarının ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi” biçiminde tanımlanabilir (Loomba, 2000, s. 18).

Postkolonyalizm kavramı, içerdiği “post” öneki nedeniyle kullanıldığı dönemde yoğun tartışmalara konu olmuştur. Said'in sömürgecilik-sonrası düşünce biçimi olarak tanımladığı postkolonyalizm, 1980'li yıllarda postmodernizmle ortak ilgi alanları ve araştırma konuları doğrultusunda şekillenmiştir. Bu iki kuramsal yaklaşım—postmodernizm ve postkolonyalizm—çoğu zaman, özellikle oryantalizm türünden çalışmalar çerçevesinde ele alınmıştır. Her iki kavramda da yer alan ve tartışmalı bir nitelik taşıyan “post” öneki, yalnızca bir şeyin sonrasını değil, aynı zamanda onunla süren bir devamlılığı da ima eder. Bu bağlamda, postkolonyalizm kavramı, sömürgeci pratiklerin yeni biçim ve görünümle günümüzde de sürdüğüne işaret eder (Kaya, 2017, s. 657).

Ella Sholat (1992, s. 101) “postmodernite”yi yankılayan “postkolonyalite” kavramının çağdaş bir durumu, koşulu veya dönemi işaret ettiğini vurgular. O halde “post” önekinin, “postkolonyalizm”i bir dizi diğer “post” ile—post-yapısalcılık, postmodernizm, post-Marksizm, post-feminizm, post-yapısökümcülük—aynı hizaya getirdiğini ve hepsinin de bir öte hareket kavramını paylaştığını söyler.<sup>2</sup> Neokolonyalizm kavramı resmi olarak sömürge yönetimi altında Afrika ülkelerinin politik bir hareket olarak oluşturdukları *All African People's Conferences* başlıklı konferanslar serisinin metninde kullanılmıştır. 1 Kasım 1961 yılında Kahire'de düzenlenen konferansın sonuç bildirgesinde birincil hedef koloniler için bağımsızlık, bağımsız olan devletlerin güçlendirilmesi neokolonyalizme karşı direniş olarak ifade edilmiştir.

Kwame Nkrumah *Emperyalizmin Son Aşaması: Yeni Sömürgecilik* (1966) başlıklı kitabında sömürgecilerin resmi olarak bağımsızlaşmasından sonra sömürgecilerin tamamen ayrılmadığını, sömürgecilik faaliyetlerini ürettikleri farklı politikalarla sürdürdüklerini dolayısıyla yeni bir sömürgecilik eylemi gerçekleştirdiklerini ifade eder. Çalışma çerçevesinde benzer bir kavrayışla sömürgeciliğin resmi sonlanışına rağmen sömürgeciliğin, yeni araçlar vasıtasıyla, ekonomik, kültürel ve siyasal hegemonya biçimlerinin devam ettiği düşünülmektedir. Bu bağlamda konu Sholat ile benzer bir kavramsallaştırmayla değerlendirilmekte, post kolonyalizmin, neokolonyalizm ile benzer biçimde

<sup>1</sup> Literatürde kolonyalizm sonrası dönemi ifade etmek için “postkolonyalizm” kavramı da kullanılmaktadır. Kolonyalizmin eleştirisine dayanan Postkolonyalizm kavramı, kolonyal süreçlerin tamamlandığına referans veren bir anlam barındırdığından bu çalışmada postkolonyalizm yerine, kolonyal ilişkilerin, sömürünün hem ekonomik düzeyde hem de siyasal ve kültürel düzeyde devam ettiğine vurgu yapan neokolonyalizm kavramının kullanımı tercih edilmiştir. Detaylı bilgi için bkz: (Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, 2005).

<sup>2</sup> Kolonyalizm tartışmalarına yönelik literatür bu makalenin sınırlarını aşacak düzeyde geniştir. Referans verilen çalışmalar makale kapsamında teorik çerçeveyi oluşturmak için önemli olduğu düşünüldüğünden yer verilmiştir. Dolayısıyla literatürdeki tartışmalara genel olarak değinilerek detaylı okumalar için kaynak referans önerisinde bulunulmuştur.



süreklilikler ve süreksizlikler önermesine rağmen neokolonyalizmin vurgusunun “ötesine” değil eski kolonyalist uygulamaların yeni modları ve biçimleri üzerine olduğu düşünülmektedir (Sholat, 1992, s. 106).

Bu çerçevede kolonyalizm ve toplumsal bellek çalışmalarının bir arada düşünülme ne kadar uygun olduğu görülmektedir. Kolonyalizm var oluş ve yok oluş mücadelesi üzerinden ilerler. Hegemonik olana karşı direnç bir var olma mücadelesi içerir. Hegemon ise bazen dönüştürmeye bazen de unutturmaya hatta yok etmeye yönelik bir çaba içerisindedir. Bu ikili aks süreklilik arz eder ve bir mücadele sahası yaratır. Erica L. Johnson ile Éloïse Brezault'un *Memory as Colonial Capital* (2017) üst başlıklı derlemeleri bu anlamda önemlidir. Sömürge tarihinin farklı araştırmalara konu olsa da kültürel bellek tarihi çalışmalarının daha yeni bir alan olduğu vurgulanır. Brezault ve Johnson, postkolonyal çalışmaları susturulmuş ötekiler ve madun çalışmaları ile ilişkilendirerek sömürge tarihi ve bellek arasında bağlantı kurar. Dolayısıyla kolonyalizm kavramını tarihi ve toplumsal belleği dönüştürmeye, hizalamaya ve manipüle etmeye yarayan bir araç olarak okumak mümkündür. Çalışmada bu teorik çerçeve ve tartışmalar eşliğinde temsil mekânı olan müzelerin neokolonyal hafızanın şekillendirilmesi ve inşasında sembolik olarak nasıl işlev gördüğü Petit Palais Müzesi üzerinden değerlendirilecektir.

### Kolonyalizm hayaletinin gölgesinde sanat ve mekân deneyimi: Petit Palais

1902 yılında müzeye dönüştürülen Petit Palais, komşusu Grand Palais gibi 1900 Evrensel Sergisi (1900 Exposition Universelle) için Winston Churchill Caddesi üzerinde inşa edilmiştir. Mimar Charles Girault tarafından tasarlanan yapı, yamuk şeklindedir ve zengin bir şekilde dekore edilmiş bir peristil ile sınırlandırılmış yarı dairesel bir bahçenin etrafındaki dört kanattan oluşur. Mimarın geleneksel ve modern mimariyi başarılı bir şekilde harmanladığı, ziyaretçilerin binanın etrafındaki doğal akışından ve Champs-Élysées bahçeleri ile iç avlu bahçesinde yarattığı cesur açıklıklardan anlaşılmaktadır (Petit Palais, \_\_\_\_a).

Petit Palais'nın inşa edilme amacı olan 1900 Evrensel Sergisi, Fransa'nın Üçüncü Cumhuriyet projesi olarak bilim, sanat, teknoloji ve sömürgecilik alanındaki ilerlemesini sergilemeyi amaçlayan uluslararası düzeyde büyük bir organizasyondur. Sergi kapsamında kolonilere ait pavyonlar<sup>3</sup> da yer almıştır. Güçlerine ve hiyerarşik durumlarına göre konumlandırılan ülkeler, geleneksel mimarilerini kurgusal, egzotik sunumlarla sergi alanına taşımıştır (Ergüney ve Kara Pilehvarian, 2015, s. 238-239). Bu mimari düzenleme, yalnızca estetik bir sergileme alanı olarak değil, aynı zamanda Fransa'nın kültürel hegemonyasını pekiştiren ve imparatorluk ideolojisini mekânsal düzlemde yeniden üreten bir bellek inşa aracı olarak konumlanmıştır.

Petit Palais, 1903 ve 1925 yılları arasında yaratılan dekoratif duvar resimleri ve heykellerden oluşan önemli bir koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır. Girault, binasına resmi bir sarayın ihtişamını ve asaletini kazandırmak istemiş ve Paris şehrini yüceltmek ve sanatın faydalarını kutlamak için tasarlanmış bir çalışma programı oluşturmuştur. Süslenecek alanların yerleri bu amaç göz önünde bulundurularak dikkatle seçilmiştir. Bunlar çoğunlukla ziyaretçilerin geçmesi gereken alanlardır - giriş lobileri, bahçe peristili<sup>4</sup> ve kubbenin altındaki merdivenler. Sadece iki büyük sergi galerisinde dekoratif duvar resimleri bulunmaktadır. Bu dekorasyonun tamamlanması yirmi yıldan fazla sürmüştür (Petit Palais, \_\_\_\_a).

<sup>3</sup> “Bir kuruluşun, bir kurumun, bir bahçe içindeki yapılarından her biri. Bir fuarda ürünleri bağımsız sergileme yeri” (Türk Dil Kurumu, 2025).

<sup>4</sup> Üstü açık, dikdörtgen, sütunlu avlu.

Bugün müzenin bodrum katında, poster boyutunda çerçevelenmiş bilgi kartlarından oluşan bir koridor ve küçük bir galeri, Petit Palais'nın inşa tarihini ve yaratılışının ana bağlamını izliyor: evrensel sergiler. Posterlerden biri, Petit Palais'nın öncülü olan *Palais de l'Industrie*'nin inşasını anlatmaktadır; bu bina, bir fuarda geçici yapıların yerini alması amaçlanan başka bir binaydı (Pappas, 2020, s. 245). Petit Palais beş bin metrekarelik bir alanda sergilenen zengin bir kalıcı koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır. Müzenin kalıcı koleksiyonu Antik Çağ'dan yirminci yüzyıl başlarına kadar uzanmakta ve resim, heykel, sanat objeleri ile antikalardan oluşmaktadır. Önemli eserler arasında Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Peter Paul Rubens, Jean-Honoré Fragonard, Gustave Courbet, Claude Monet, Paul Cézanne ve Amedeo Modigliani'nin tabloları yer almaktadır. Müze ayrıca kuyumculuk ve seramik gibi Fransız dekoratif sanatına dair zengin bir koleksiyona sahiptir (My de Sortiraparis, 2025, 11 Haziran).

On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki evrensel sergiler, estetik ve bilimsel işlevlerinin yanı sıra, ulusların modernleşme iddialarını ve kültürel üstünlük söylemlerini mekânsal olarak sahneleyen ideolojik araçlar olarak işlev görmüştür. Bu çerçevede, 1900 Paris Evrensel Sergisi yalnızca sanatın ve teknolojinin sergilendiği bir alan değil, Fransız imparatorluk kimliğinin ve kültürel hegemonyasının yeniden üretildiği bir bellek mekânı olarak tasarlanmıştır. O dönem için sergiler, modernliğin, ilerlemenin ve Batılılaşmanın vitrini olarak algılanırken; günümüzde bu sergileme pratikleri, iktidar ilişkilerinin üretildiği ve meşrulaştırıldığı ideolojik sahneler olarak ele alınmaktadır. Böylece sergilere ilişkin algı, salt estetik ve evrensel değer taşıyan etkinliklerden, belleğin politik ve kültürel olarak inşa edildiği alanlara doğru evrilmiştir. 1900 Evrensel Sergisi'nden bu yana sergilere ilişkin algının zaman içinde nasıl değiştiği Petit Palais üzerinden okunabilir.

Paris'in evrensel sergileri, son otuz yıl içinde, özellikle sergilerin ulusal kimlik ve Avrupa emperyalizmiyle nasıl ilişkili olduğu incelenerek, akademik açıdan önemli bir ilgi görmüştür. Etkinlik için inşa edilen ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca giderek daha görkemli hâle gelen pavyonlar ve geçici yapılar, belirli ulusları ve kültürleri temsil ederek sergilerin uluslararası kapsamını yansıtıyordu. Araştırmalar, bu ulusal pavyonların Avrupa ülkelerinin güç ve nüfuzlarını sergilemeleri için sembolik olarak nasıl işlev gördüğünün izini sürmüştür. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın pek çok fuarına ev sahipliği yapan Paris için bu uluslararası etkinlikler, Fransa'nın teknolojik gücünü, kültürel üretimini ve sömürge imparatorluğunu göstermesine olanak tanıyarak ev sahibi için özellikle avantajlı hâle geldi. Araştırmacılar, jeopolitik güç ilişkilerinin ve basmakalıp indirgeyici kültürel farklılığın yansımaları olarak Fransa'yı temsil eden yapılar ile sömürgeleri temsil eden yapılar arasındaki zıtlıklara odaklandılar. Avrupa ulusları, makinelerden oluşan galerileri ve cam ve demirden oluşan mimarileriyle endüstriyel ilerlemeye örnek teşkil ederken, sömürgelerin binaları Avrupalıların modernite başarılarının yanında ilkel ya da ilkelleştirilmiş görünerek farklılık stereotiplerini pekiştirmiştir (Pappas, 2020, s. 246-247).

Bu çerçevede Eric Hobsbawm'ın (2003) on dokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarına dair "Batı'nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinler" tanımından hareketle 1900 Evrensel Sergisi için tasarlanan Petit Palais'nın incelenmesi bu çalışmanın amacıyla örtüşür niteliktedir. Bilimsel buluşların sergilendiği aynı zamanda sanayi ve tarım ürünlerinin tanıtıldığı, sanat eserlerinin beğeniye sunulduğu son büyük evrensel fuar olarak 1900 Evrensel Sergisi, diğer dünya fuarları gibi hegemonik ilişkilerin temsil edildiği karşılıkların üretildiği ve kurgulandığı öğelerin adeta gösteri mekânıdır.

Paris'te 1900 Evrensel Sergisi için tasarlanan bir diğer mekân da Grand Palais'dır. 1892 yılında Fransa Cumhurbaşkanı Sadi Carnot, 1900 Evrensel Sergisi'nin Paris'te düzenlenmesi kararını alın-

ca 1897’de Grand Palais’nın inşasına başlanır. Çelik, taş ve camın bir araya getirildiği Grand Palais Mayıs 1900’de Evrensel Sergi için halka açılmış ve büyük ilgi görmüştür. Serginin ardından 1901 yılından itibaren her yıl önemli at gösterileri yarışmalar düzenlenmeye başlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Grand Palais askeri hastane ve rehabilitasyon merkezi olarak kullanılmıştır. 1940’a gelindiğinde kamulaştırılan mekân, İkinci Dünya Savaşına da tanıklık etmiş, 1966 yılı itibariyle ulusal galeriler, dönemin Kültür Bakanı André Malraux öncülüğünde ilk büyük sergilerine ev sahipliği yapmıştır. 2000 yılında tarihi eser olarak sınıflandırılan Grand Palais’da bir yıl sonra kapsamlı bir restorasyon çalışması başlatılmıştır. 2024 yılında ise Olimpiyat kutlamalarına katılan Grand Palais dört yıllık çalışmanın ardından 2025 yılında kapılarını açmış, “sürekli hareket hâlindeki bir kültürün sembolü” olarak tanımlanmıştır (Grand Palais, \_\_\_\_).

Aynı sergi için tasarlanmış olmasına rağmen bu çalışma kapsamında Grand Palais incelemeye dâhil edilememiştir. Bunun en önemli nedeni araştırmacının Paris’te bulunduğu tarihlerde müzenin restorasyon nedeniyle erişime kapalı oluşudur. Bu durum araştırmanın sınırlılığı olarak değerlendirilebilir. Grand Palais bu çerçevede konuyla ilgili bundan sonra yapılacak araştırmalar için incelenebilir.

Bu araştırma, Petit Palais Müzesinin yalnızca bir sanat kurumu değil, aynı zamanda toplumsal ve neokolonyal belleğin üretildiği söylemsel bir mekân olduğu varsayımına dayanmaktadır. Çalışma, nitel araştırma desenlerinden biri olan durum çalışması yöntemiyle yapılandırılmıştır. Durum çalışması, sınırlı bir sistemin işleyişine dair çoklu veri toplayarak kapsamlı ve sistematik bilgi elde etme amacı güden metodolojik bir yaklaşımdır (Chmiliar, 2010). Bu yaklaşımda sınırlandırılmış bir veya birkaç durum, çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitsel veriler, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelenir (Creswell, 2007). Bu bağlamda Petit Palais Müzesi, neokolonyal anlatının ve toplumsal bellek inşasının kesişiminde yer alan temsillerin analizine imkân tanıyan bir örnek olay olarak seçilmiştir.

Araştırmanın birincil verileri, 2024 tarihinde araştırmacı tarafından muhtelif zamanlarda gerçekleştirilen alan ziyareti sırasında toplanmıştır. Bu süreçte tutulan gözlem notları, alan günlüğü, ses kayıtları ve çekilen fotoğraflar temel veri toplama araçları olarak kullanılmıştır. Ayrıca, konuya ilişkin basılı ve dijital kaynaklar taranarak ikincil verilerle analiz süreci desteklenmiştir. Çalışma kapsamında, müzenin kalıcı koleksiyonundan seçilen yedi sanat eseri, biçimsel özellikleri ve sunum biçimleri dikkate alınarak; toplumsal bellek, neokolonyalizm, kimlik inşası ve temsil temaları çerçevesinde analiz edilmiştir. Eserler, kavramsal çağrışımlar, içsel karşıtlıklar, sergileme pratikleri ve küratöryal anlatılar üzerinden yorumlanmıştır. Bu çoklu veri kaynaklarının birlikte kullanılması, hem analiz sürecinin derinliğini artırmış hem de araştırmanın metodolojik geçerliliğini güçlendirmiştir. Modern sanat müzeleri üzerine çok sayıda akademik çalışma bulunmasına rağmen, kolonyal mirasla ilişkili temsillerin ve bu temsillerin neokolonyal anlatılarla nasıl kesiştiğinin ele alındığı araştırmalar sınırlıdır. Bu nedenle, Petit Palais örneği kültürel miras, toplumsal bellek ve neotkolonyal eleştiri alanlarında mevcut literatürdeki boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda durum çalışması yöntemi, söz konusu yapının tarihsel ve güncel boyutlarıyla çok katmanlı biçimde incelenmesine olanak sağlamıştır.

Müzedeki sanat akımlarına göre bölünmüş odalar Fransız sanatının dönüm noktalarını yansıtacak biçimde tasarlanmıştır. Elbette her bir oda, her bir koleksiyon ve her bir tema kendi içinde detaylı analize tabi tutulabilir. Müzenin kalıcı koleksiyonunda yer alan eserler bütün olarak değerlendiril-

diğinde birleştirici köken ve ortak temaların cumhuriyet, Fransız İhtilali, Hristiyanlık ve Kolonyalizm – oryantalizm ekseninde çerçevelendiği söylenebilir. Müzenin koleksiyonu Fransız kimliğini güçlendiren ve Avrupa’yı yücelten eserleri merkeze alır. Tarihsel ve dini temalar Fransız ulusal kimliğini sahip olduğu “soylu geçmişe” bağlayarak idealize eder. Müzede tarihsel ve dini temalı eserlerin sıklıkla yan yana sergilenmesi bu temsili güçlendirmektedir. Bu temsil ve inşa sistemleri Fransa’nın hegemonik kültürel gücünü hem görselleştirir hem de hafızada sabitler. Fransa’nın uzun sömürge geçmişine, sömürge halklara dair eleştirel ya da özdüşünümsel eserlerin müzede varlık bulamaması seçici bellek inşasının bir yansımaması olarak okunabilir.

Müzede Fransız İhtilalini simgeleyen özgürlük, eşitlik, kardeşlik (*libert ,  galit , fraternit *) deyişinin vurgusu ön plana çıkmaktadır. Görsel 1’de yer alan eser Amerikalı  nl  sokak sanatçısı Shepard Fairey’a (OBEY) ait çalışmadır. Müzede eserin tanıtım yazısının bir bölümünde sanatçı eserini şu c mlerle tanımlamıştır:



Görsel 1. *Libert ,  galit , fraternit *  
[Tuval  zerine şablon, serigrafi ve kolaj] (Fairey, 2024)

 zg rl k, Eşitlik, Kardeşlik görselini 2015 yılında Paris’te yaşanan terör saldırılarına yanıt olarak tasarladım. İşte bu trajik anda Parisliler ve Fransızlarla dayanışma içinde bir eser yaratma ihtiyacı hissettim.  zg rl k, eşitlik, kardeşlik demokratik toplumların vazgeçilmez değerleridir. Niyetim bu imgenin Fransızlar tarafından geniş anlamda yorumlanıp benimsenmesiydi; Ancak ben  zg rl ğ n, Eşitliğin ve Kardeşliğin somut eylemlere dönüşmesini arzuluyorum (Fairey, 2024).

Serginin gezildiği tarihlerde Biz Buradayız (*We Are Here*) başlıklı ilk kentsel sanat sergisi de Petit Palais’da yer almıştır. Dünyaca  nl  sokak sanatçılarının eserlerinin müzenin kalıcı koleksiyonunda yer alan başyapıtlarla yeni ve şaşırtıcı bir diyalog yaratan biraradalığı kültürel çakışma ve çatışmayı aynı anda göstermektedir. Farklı ülkelerden iki yüzden fazla eserin sergilendiği enstalasyonlar-

da, sokak sanatçıların kentsel yaratımlarını bulmak için kalıcı koleksiyonda dolaşmak ve eserlere yakından bakmak gereklidir. Bazı eserler açık biçimde sergilenirken bazıları bir heykelin üzerinde, bir tablonun altında ya da bir pencerenin içinde olacak biçimde gizlenmiş olarak sergilenmektedir (Cécile de Sortiraparis, 2024, 23 Eylül).

Petit Palais'da temsil edilen gündelik hayatın sıradan insanın gündelik hayatı olduğunu söylemek zordur. Gündelik hayat temsili, sanat ve resmi tarih anlatısıyla birleştirilerek imparatorlara, krallara, soylulara dairdir. Gündelik hayata dair objelerin bir araya getirildiği ve hayatın bir bölümünü ya da bir anı temsil eden ya da inşa eden düzenlemeler genellikle bu çerçevededir. Ancak gündelik olanın kalıcı olanla yan yana sergilendiği Biz Buradayız kentsel sanat sergisi müzenin bu anlatısında kırılmalar yaratacak niteliktedir. Müzenin kalıcı koleksiyonunda cumhuriyetin kutsanması, Paris Devrimlerinin, özellikle Fransız İhtilalinin kutlanması ve ulusal gurur simgesi olarak vurgusu kendini gösterir (Görsel 2). Jean-Victor Schnetz'e ait *Combat devant l'Hôtel de Ville 28 juillet 1830* tablosu, X. Charles'ın imzaladığı özgürlük katili kararnamelere tepki olarak, isyancı kalabalığın kurduğu barikatları ve ardından belediye binasını ele geçişi resmeder (Petit Palais, \_\_\_\_b).



Görsel 2. *Combat devant l'Hôtel de Ville 28 juillet 1830*  
[Tuval üzeri yağlıboya tablo] (Schnetz, 1833)

Pappas (2020) Petit Palais'nın kuruluş amacı olan 1900 Evrensel Sergisi ile günümüz kalıcı koleksiyonu arasındaki ilişkiyi sorguladığı çalışmasında kalıcı sanat koleksiyonunun ulusal gurur vurgusuna dikkat çeker. Pappas'a göre kalıcı koleksiyon, evrensel sergi ile birlikte, milliyetçilik, emperyalizm ve sanatın aynı karmaşık alanda bir araya getirildiğinde nasıl etkileşime girdiğini göstermektedir. Bugünkü Petit Palais'nın alt katında yer alan mütevazı enstalasyonda, müzenin daimi koleksiyonunun bir parçası olan Paris 1900 başlıklı bir koridor ve galeri, evrensel serginin anlatısal tarihini paylaşmakta ve Fransız kültür kurumlarının henüz üzerinde çalışmaya başladığı soruları gündeme getirmektedir. Müzelerdeki kalıcı Fransız sanatı koleksiyonları ile İmparatorluk Fransa'sının tarihi arasındaki ilişki nedir? Bu ilişkinin günümüzün ulusal ya da belediye müzelerin-



de yeri var mıdır? Evrensel serginin tam ve karmaşık tarihi, ulusal gurur ve mirası için ayrılan aynı alanlarda sergilenebilir mi? Bunlar açık ve net cevapları olmayan sorulardır, ancak Petit Palais'nın kendi tarihini dile getirmesi bu soruları hem kışkırtmakta hem de kısmen cevaplamaktadır (Pappas, 2020, s. 246). Büyük tarih anlatısı ile gündelik olanın diyalogu kalıcı – geçici, klasik – modern karşıtlığı üzerinden Biz Buradayız sergisinde temsil olanağı bulmaktadır. Conor Harrington'un *Down with the King* tablosu bu karşıtlığı vurgular niteliktedir.



Görsel 3. *Down with the King*  
[Serigrafik baskı] (Harrington, 2024)

Petit Palais'de birlikte sergilenen Delaroche ve Schnetz'in eserleri, Fransız tarihinin önemli anlarını yakalıyor ve I. Louis-Philippe'in çağdışı monarşisine karşı halkın ayaklanmasına tanıklık ediyor. Bu yan yana gelişten esinlenerek, tarihi geçmişi çağdaş unsurlarla iç içe geçirerek, düşüşte olan bir Fransız hükümdarını tasvir etmeyi seçtim. Yakın zamanda Petit Palais'ye yaptığım bir ziyaret, tarihi portreler ile Paris sokaklarında görülen çok kültürlü çeşitlilik arasındaki çarpıcı zıtlığın altını çizdi ve toplumumuzdaki çağdaş güç ve kutlama sembolleri üzerine düşünmeye sevk etti. Arka planında eriyen bir pasta ile tahtında oturan hükümdarı resmederek, monarşinin yoksul sınıflara karşı kayıtsızlığını eleştiriyorum. Bu yan yana geliş, Mbappé ve Fransa'nın 2018 Dünya Kupası zaferi ile somutlaşan çağdaş canlılığı ve direnci vurguluyor. Tarihi motifleri modern güç ve iletişim sembolleriyle harmanlayan çalışmam, çağdaş kültürümüzde gücün anlamına meydan okuyor ve kimin kutlanmayı hak ettiği sorusunu gündeme getiriyor (Harrington, 2024).

Kalıcı koleksiyonda yer alan ve Fransız İhtilalinin kutlandığı bir diğer eser Paul Delaroche'a ait Bastille'den dönen muzaffer halkın resmedildiği *Les vainqueurs de la Bastille devant l'Hôtel de Ville, le 14 juillet 1789* tablosudur. Petit Palais Müzesinin internet sitesinde yer alan tabloya ait bilgi notunda tablo şu cümlelerle tasvir edilir:





Görsel 4. *Les vainqueurs de la Bastille devant l'Hôtel de Ville, le 14 juillet 1789* [Tuval üzeri yağlıboya tablo] (Delaroche, 1830-1838)

14 Temmuz 1789 akşamı, günün kahramanları, yaralı, paçavralar içinde, ama muazzam bir şekilde, eski hapisaneden alınan ganimetlerle Belediye Binası önüne geldiler. Resmin merkezindeki figür, zafer kazanmış bir edayla, kalabalık tarafından linç edilen Bastille valisi Launay'ın imzaladığı mektubu ve kalenin anahtarını sallıyor (Petit Palais, \_\_\_\_c).

Delaroche'nin eseri sadece tarihsel bir olayın görsel temsili değil, toplumsal belleğin, Fransız kimliğinin ve ideolojik anlatıların inşasında kilit rol oynayan bir imgedir. Fransız İhtilalinin simgesel anlatılarından biri olan Bastille'in düşüşünü konu alan eser tarihsel bir belge olmanın ötesinde bir bellek kurgusudur. Devrim sonrası Fransa'da toplumsal bellek inşasının özellikle Üçüncü Cumhuriyet döneminde, resmi sanat yoluyla gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Tablo, devrimi bir kahramanlık ve halk zaferi olarak idealize eder. Bastille'in alınmasını, bir dönüm noktası, bir "ulusun doğuş anı" gibi sunar. Figürlerin yerleştirilmesi ve ifadeleri, halkın birlik ve adalet için ayaklanmasını yüceltir. Fransız ulusal kimliğinin büyük ölçüde 1789 Devrimi mitosu üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde Delaroche'nin bu eserinin devrim mitini pekiştirdiği söylenebilir. Bastille'in yıkılışı, eski rejimin çöküşü ve ulusun kendi kaderini tayin etmeye başlaması olarak sunulur. Eserdeki figürlerin çoğunluğu halktan insanlardır; bu durum, Fransa'nın ulusun egemenliği ve halkın iradesi üzerine kurulu olduğu anlatısını destekler. Devrimci değerler (*liberté, égalité, fraternité*) kompozisyonun temel ruhunu oluşturur. Dolayısıyla eser, Fransa'nın kendini bir "devrimci ulus" olarak kurguladığı tarihsel anlatının görsel temsili olarak okunabilir. Eserde cumhuriyetçi ideolojinin estetik biçimde yüceltildiği söylenebilir.

Bastille'in düşüşü aslında monarşinin sona ermesi ve halk egemenliğinin başlamasıdır. Delaroche'nin bu tablosu aracılığıyla, özellikle on dokuzuncu yüzyıl ortalarında şekillenen seküler, halkçı, merkezîyetçi Cumhuriyet idealinin kutsandığını söylemek mümkündür. Tablodaki figürlerin çoğu bir tür "yurttaş tipi" olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla bireysel kahramanlık yerine kolektif hareket ön plandadır. Her ne kadar bu tablo doğrudan kolonyal bir tema içermese de Fransız ulusal kimliğinin temsili üzerinden neokolonyal bir okuma yapmak da mümkündür. Devrimci anlatı, evrenselci bir tonla insan hakları, özgürlük ve eşitlik gibi değerleri savunurken, aynı dönemde Fransa'nın sömürge politikaları devam etmekteydi. Bastille'in düşüşü, baskıya karşı direnişin sembolü olarak

sunulurken, aynı idealizmin Cezayir, Senegal ya da Vietnam'daki özgürlük mücadeleleri söz konusu olduğunda bastırıldığı gerçeği, postkolonyal eleştirinin odağındadır. Dolayısıyla eserde halkın homojen bir Fransız kitlesi olarak sunulduğu, azınlıklar, sömürgelerden gelenler ve marjinal grupların görünmez olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Delaroche'un eseri, Batılı öznenin evrensellik iddiasını taşıyan bir tarih anlatısını meşrulaştırırken, "öteki"yi dışlayan bir temsildir.

Aimé Jules Dalou'nun *Le Triomphe de la République* adlı anıtsal heykeli, Fransız İhtilalinin yüzüncü yıl kutlamalarından on yıl önce Paris Belediyesi'nin düzenlediği, Paris'in doğusunda yer alacak ve yeni cumhuriyetçi kurumların ihtişamını simgeleyecek bir anıt için başlatılan yarışmanın kazanan eseridir. Eser bugün *Place de la Nation*'da yer almaktadır. Müzenin resmi internet sayfasında yer alan eser tanıtım kataloğunda ateşli bir cumhuriyetçi olan Dalou'nun anıtına insanlığı yeni bir altın çağa götürecektir ivmeyi vermeyi seçtiği ifade edilir (Petit Palais, \_\_\_\_d): "Muzaffer cumhuriyet, özgürlük dehasının rehberliğinde aslanların çektiği ulus arabasının üzerinde yükseliyor; arabanın iskeletini emek (demirci ile sembolize edilir) ve adalet oluşturur; aarış, bereket meyvelerini yayar." Bu eser, Fransız toplumsal belleğinin, cumhuriyetçilik ideolojisinin ve ulusal kimlik anlatısının somutlaşmış bir örneğidir. Cumhuriyet değerlerini kalıcı hâle getirmek için kamusal alana yerleştirilen ideolojik bir sembol olarak okunabilecek bu eserin Petit Palais'daki daha küçük boyutlu versiyonu kamusal bir anıtın sanat kurumları aracılığıyla bellekte yeniden üretilmesini sağlar. Dalou'nun bu eseri cumhuriyetin zaferle kazanılarak halkın iradesiyle inşa edildiğini temsil eder. Ancak bu anlatı, müzenin genel anlatı yapısıyla paralel biçimde, sömürge politikaları, işçi sınıfı isyanları gibi gerçekleri göz ardı eder. Sunulan, idealize edilmiş bir geçmiş anlatısıdır. Heykeldeki kadın figürü özgürlük, halk egemenliği ve laiklik simgesi ve yüceltiliştir. Dolayısıyla bu bölümün başında vurgulanan evrenselci ancak Fransız merkezli değerlerle (*liberté, égalité, fraternité*) bütünleşir. Hem bu eserde hem de müzenin cumhuriyet temsiliinde anlatı, cumhuriyetin sadece bir yönetim biçimi değil ahlaki bir üstünlük olarak resmedilmesi çerçevesinde kurgulanır. Dolayısıyla *Place de la Nation*'da yer alan bu eserin Petit Palais'da da sergilenmesi kamusal alanda inşa edilen cumhuriyet anlatısının kültür ve sanat alanına da taşındığının bir göstergesi olarak okunabilir. Bu durumun, resmi tarih anlatısının estetik hâle getirilerek içselleştirilmesine hizmet ettiği söylenebilir.



Görsel 5. *Le Triomphe de la République*  
[Heykel] (Dalou, 1879)

Petit Palais Müzesinde Antik çağlardan yakın tarihe uzanan resim, heykel ve sanat objeleri zaman zaman çizgisel değil, geri dönüşlere olanak verecek biçimde bir araya getirilmiştir. Bu elbette müzenin anlatı odağının temelde sanat olması nedeniyledir. Müzenin internet sayfasında kalıcı koleksiyonun tanıtıldığı bölüm incelendiğinde Antik Çağ, Hristiyan Doğu İkonları, Ortaçağ, Rönesans, “17. Yüzyıl”, “18. Yüzyıl”, “19. Yüzyıl” ve “Paris 1900” başlıklı kategoriler olduğu görülmektedir. Rönesans sanat eserleri koleksiyonunun tanıtıldığı bölümde, koleksiyonun on beşinci yüzyıldan on yedinci yüzyılın başına kadar olan döneme ait tablolar, mobilyalar, sanat eserleri, kitaplar ve değerli ciltlerden oluştuğu ve iki ana coğrafi gruba ayrıldığından söz edilmiştir; Bir tarafta Fransa ve Kuzey Avrupa, diğer tarafta İtalya ve İslam dünyası. Sanat objeleri arasında Rönesans prenslerinin zenginliğini, gücünü ve sanatsal zevklerini gösteren bir “güzel yemek sanatı” ile bağlantılı çanak çömlek parçaları yer almaktadır (Petit Palais, \_\_\_\_e). Müzede eserlerin açıklamalarının çoğunlukla Fransızca olması, İngilizce veya diğer dillere çevirinin yer almaması bu ayrımlar, kategoriler ile birlikte düşünüldüğünde Batı merkezli bilgi ve kültür hiyerarşisinin yeniden üretimi olarak okunabilir.

1905 yılında Petit Palais koleksiyonuna katılan oryantalizmin önemli isimlerinden Jean-Joseph Benjamin-Constant’a ait *Le Jour des funérailles, scène du Maroc (La Mort de l’émir)* isimli eser, Fransız sanat dünyasının kolonyal bakışında Doğu’nun temsili olarak okunabilir. Tabloda ön planda, sancaklarla çerçevelenmiş vücut, gül ve zeytin dallarıyla bezenmiş zengin bir oryantal halının üzerinde yerde yatıyor. Ölüm, genç yüzünde (Etiyopya veya Sahra Altı) henüz belli oluyor. Baş, Kuzey Afrika binicilerine özgü, arkası ve yüksek kabzası olan bir eyerin üzerinde duruyor. Beyaz bir bornoza sarılı incecik vücudu, yumuşak tonlardaki kumaşlarla zengin bir şekilde giydirilmiş. Eli, bu isimsiz ileri gelenin önemini simgeleyen değerli bir yüzük ve altın bir bantla süslenmiştir. Resmin üst kısmında ise bedeni gözetken kadınlar yer alıyor. Sağdaki grup, üç adet zengin giyimli Arap veya Berberi kadından oluşuyor. Hareketsizliklerini aldatır gibi görünen jestler çiziyorlar—peçe ve kol oyunları. Sağdan gelen ışık, bu grubu gün batımının sıcak tonlarıyla aydınlatıyor. Solunda, gölgelerin arasında gizlenmiş, neredeyse hiç yüzü görünmeyen Afrikalı görünümlü bir kadın, daha derin bir acıya sürükleniyor gibi görünüyor. Resmin en solunda, ölen kişinin başından çok da uzak olmayan bir yerde, bir tütsülüğün hafif dumanı tütmektedir. Beyaz mermer zemin, alt kısmı Elhamra’dan esinlenerek geometrik çiçek desenli seramik karolarla dekore edilmiş büyük, açık renkli bir duvara kadar uzanıyor (Petit Palais, \_\_\_\_f). Tabloda kadınlar, bireyselliklerinden arındırılmış sessiz, pasif bir topluluk olarak temsil edilmektedir. Sahne, bir cenaze yani, geçmiş ve ölüm üzerinden tasvir edilerek Doğu zaman dışı bir mekân olarak temsil edilir. Bu durağan sahne kültürel olarak sabit, ritüellerle örülü, değişime kapalı ve dışarıdan müdahaleye açık bir doğu toplumu anlatısına hizmet eder görülmektedir. Dolayısıyla Constant’ın bu tablosu görsel bir kolonyal anlatı olarak okunduğunda sanatın estetik gücüyle Batı’nın Doğu üzerinde görselleştirilmiş egemenlik yoluyla iktidar kurma biçimi olarak değerlendirilebilir.



Görsel 6. *Le Jour des funérailles, scène du Maroc (La Mort de l'émir)*  
[Tuval üzeri yağlıboya tablo] (Constant, 1889)

Araştırmanın giriş bölümünde de vurgulandığı üzere, sanatın neokolonyalizm ve milliyetçilik kavramları ile nasıl bir diyalog içinde olduğu bu çalışmada ele alınmıştır. Ali Artun'un belirttiği gibi (2017, s. 167), sanatın evrenselliğin başat dili olması, onu aynı zamanda evrenselliğin özgün sahnesi hâline getirmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenecek son eser, Camille Alaphilippe'e ait *La Femme au Singe* adlı heykeldir. Söz konusu eser, hem biçimsel özellikleri hem de taşıdığı simgesel anlamlar üzerinden neokolonyal ve kültürel temsiller bağlamında değerlendirilecektir.



Görsel 7. *La femme au singe*  
[Heykel] (Alaphilippe, 1908)

Boynundan zincirlenmiş olan maymun ile heykelde “egzotik” ve “edilgen” kadın figürü bakışırken tasvir edilmiştir. Aralarındaki efendi – köle ilişkisinin ve hiyerarşinin sunumu Batı kolonyalizminin henüz medenileştirilmemiş ya da ehlileştirilmeye çalışılan halklara bakışını simgeler niteliktedir.



Sömürge halklarının “insan olmayan”, “yarı insan” çoğu zaman da “vahşi” ve “hayvani” olarak görülmesine benzer biçimde “insana benzeyen ama insan olmayan bir canlı” olarak maymun figürü farklı anlam katmanları barındırır. Egzotik olana hükmetme, ehlileştirme, sahiplenme ve sunma aracı olarak maymun ona eşlik eden kadına da benzer anlamlar yükler. Boynundan zincirlenmiş olan “vahşi”, “ilkel” ve “doğaya ait olan” maymun kadını da bunların bir parçasıymış gibi konumlandırır. Çünkü aralarında hem bir hiyerarşi hem de birbirlerine eşlik etme söz konusudur. Sonuç olarak Alaphilippe’in *La femme au singe* heykeli Batı kolonyalizminin, oryantalizminin ve hatta cinsiyetçi bakışının yoğunlaştığı simgesel ve söylemsel bir alanın estetik hâle getirilmiş bir formu olarak okunabilir.

Buradaki heykel sanki bütün Batı sömürgecilik tarihinin bilişsel arka planının bir özeti gibidir. Güçlü ve tekâmül etmiş olduğu için hükmetme hakkı olan sömürgeci Batı ile güçsüz ve henüz olgunlaşmamış olduğu için hükmedilmeyi hak edip sömürülen Batı-olmayan-Doğu arasındaki hiyerarşinin en somut örneği olarak müzede sergilenir ve bu sergideki görseli gören her gözün sahibi bu hakikati kanıksamaya davet edilir. Esasında Batı müzecilik geleneğini bu hiyerarşiyi tahkim etme misyonunu akıldan çıkarmadan okumak ve değerlendirmek gerekir. Batı/sömürgeci hem cari durumda “sanattan ve tarihten anlamayan ve bu nedenle onu korumaktan aciz” edilgen/sömürülen halkların sanatlarına tam da bu hakikat nedeniyle el koyma hakkı görür kendinde. Koruyup kollayarak, temiz, rafine ve estetize edilmiş biçimde müzede teşhir ederek bir zamanlar hak ettiği değeri bulamamış eserlerle izleyeni buluşturmasıyla bir yandan da “hak ettiği” takdiri de kazanmaktadır. Batılı sömürgecinin müzecilik faaliyeti bu anlamda, hem kendi ulusal kimliğini kurup yüceltmesine hem bu kimliğin “öteki” kimlikler üzerinde tahakküm kurmasına, hem de bu tahakkümün takdirle karşılanarak kabul görmesine yaramaktadır. Paris, Londra, Berlin, New York gibi bütün emperyal Batılı başkentlerde ve büyük kentlerdeki müzelerin ortak iki misyonundan birisi ulusal kimliği inşa etmek, ikincisi bu kurulan ulusal kimliğin diğer kimlikler üzerindeki tahakkümünü tahkim etmektir. Paris’teki Petit Palais de aynı misyonun temsilciliğini üstlenen tipik bir Batılı emperyal ülke müzesi olarak karşımızda durmaktadır.

## Sonuç

Bu çalışma, Paris’teki Petit Palais Müzesinin yalnızca estetik değer taşıyan bir sanat mekânı değil, aynı zamanda Fransız ulusal kimliğinin, cumhuriyet ideallerinin ve kültürel üstünlük anlatısının kurumsallaştığı ve yeniden üretildiği bir toplumsal bellek alanı olduğunu ortaya koymuştur. Müze koleksiyonundaki eserlerin sunum biçimi, yer yer Fransa’nın resmi tarih anlatısıyla kesişen temalar ve perspektifler etrafında şekillenmektedir. Bu da ulus-devletin kurucu mitlerine atıfta bulunan bir çerçeve sunarken, aynı zamanda sömürgeci geçmişin bazı yönlerini estetik bir söylem aracılığıyla arka plana itebilmektedir.

Çalışmada müzenin kalıcı koleksiyonunda yer alan eserler ile Biz Buradayız başlıklı geçici kentsel sanat sergisinden seçilen eserler, sergilenme biçimleri, küratöryal anlatılar ve sanatçıların kendi anlatıları analiz edilerek incelenmiştir. Kalıcı koleksiyon ile girdiği diyalog neticesinde müzenin gündelik hayat ve tarih anlatısında kırılmalar yaratan Biz Buradayız sergisinden eserler seçilmesinin nedeni bu kırılmaların sınırlarını keşfetmek olmuştur. Çalışmanın sonucu, bu kırılmaların önemli olmasına rağmen, müzenin Fransız ulusal kimliğini, cumhuriyet ideallerini ve kültürel üstünlük iddiasını görselleştiren anlatısını zaman zaman hem pekiştirdiği hem de bu anlatıda büyük kırılmalar yaratacak temsilden uzak olduğunu göstermiştir.



Fairey'nin *Liberté, égalité, fraternité* başlıklı çağdaş yorumundan Alaphilippe'in *La femme au singe* heykeline uzanan seçki, Fransa'nın tarihsel ve kültürel anlatılarını laiklik, ilerleme, halk egemenliği gibi değerler etrafında yüceltirken, aynı zamanda kolonyal şiddeti, ötekileştirmeyi ve kültürel tahakkümü görünmez kılmaktadır. Bu bağlamda Petit Palais, yalnızca geçmişin yansıtıldığı bir müze değil, aynı zamanda neokolonyal söylemlerin sanat yoluyla sürdürüldüğü bir ideolojik alan olarak değerlendirilmelidir. Sömürge halklarının temsiliyetinin, genellikle egzotizm, edilgenlik ve romantizasyon üzerinden kurulması; bu halkların özne değil nesne olarak görselleştirilmesi, kolonyal bakışın günümüzdeki izlerini yansıtır niteliktedir. Dolayısıyla Petit Palais Müzesi Fransa'nın sadece tarihsel belleğini değil, aynı zamanda "kimin hatırlanacağı" ve "nasıl hatırlanacağı" üzerine kurulu bir kültürel iktidar mekanizmasını da temsil eder.

Sonuç olarak Petit Palais, toplumsal ve neokolonyal belleğin estetik biçimlerde yeniden üretildiği, tarihsel anlatıların ideolojik olarak filtrelendiği ve sömürgeci mirasın simgesel olarak meşrulaştırıldığı bir hafıza mekânı olarak ele alınmalıdır. Bu tür müzelerin eleştirel okumalarla yeniden değerlendirilmesi, sadece geçmişin değil, bugünün kültürel ve politik yapılarının da sorgulanmasına katkı sunacaktır.

### Extended abstract

Museums serve as repositories of narratives and artefacts through which collective memory is constructed, preserved, and transmitted. They play a pivotal role in shaping the cultural-historical consciousness of societies. In this context, the role of museums in constructing and shaping neocolonial memory and reinforcing power asymmetries requires critical evaluation, as museums, as spaces of representation, present us with specific historical narratives. The primary aim of this study is to examine the relationship between collective memory construction and neocolonial processes through the case of the Petit Palais. The study is based on the premise that the Petit Palais is not merely an art museum, but a discursive space where collective and neocolonial memory is constructed. Selected works from both the permanent and temporary collections of the museum have been analysed in terms of their modes of display and curatorial narratives.

The study comprises two main sections. The first section offers a conceptual and theoretical discussion of collective memory and spatiality. Within the framework of neocolonialism, it focuses on the role of museums in constructing and shaping collective memory and reinforcing neocolonial power inequalities. The second section evaluates these concepts and discussions using the case study of the Petit Palais, drawing upon visual data, contemporary documents, field notes, and a field diary. The research adopts a multidimensional approach grounded in the disciplines of oral history, sociology, philosophy, and political science. Located in Paris, the Petit Palais—*Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*—offers a concrete case for such an analysis. The museum functions not only as an art institution but also as a site of memory that constructs and shapes France's historical and cultural narrative. This study, which explores the relationship between collective memory construction and neocolonial processes through the example of Petit Palais, is designed as a qualitative research project that enables conceptual exploration and provides tools to articulate the social world for specific purposes. In this context, visual data, contemporary documents, and artworks are examined alongside the researcher's field notes, diary entries, and photographs as methods of data collection.

The foundation of this study lies in the notion that spatial organization inherently contributes to memory construction. Thus, the relationship between collective memory and spatiality is critically evaluated within the framework of neocolonialism. How do neocolonial processes construct collective memory within the museum space? How are the concepts of art, representation, and history co-constructed within the museum, and how do neocolonial processes operate through this spatial and narrative design? In addressing these questions, the works in the museum's permanent collection reveal unifying origins and shared themes that are framed around the axes of the Republic, the French Revolution, Christianity, and colonialism – orientalism. The collection centres on works that reinforce French identity and glorify Europe. Historical and religious themes idealize the French national identity by linking it to a “noble past”. The frequent juxtaposition of religious and historical artworks in the museum reinforces this representational strategy. These systems of representation and construction not only visualize but also solidify France's hegemonic cultural power in memory.

The study analyses both the artworks in the museum's permanent collection and selected works from the temporary urban art exhibition titled *We Are Here*. The analysis focuses on their modes of display, curatorial narratives, and the artists' own commentaries. The reason for selecting pieces from *We Are Here*, which challenge the boundaries of traditional art and disrupt the

museum's everyday life and historical narratives, is to explore the limits of these ruptures. The findings reveal that, despite their significance, these ruptures do not fundamentally alter the museum's overarching narrative that visualizes French national identity, Republican ideals, and cultural superiority; rather, they occasionally reinforce it. The selected works, ranging from Shepard Fairey's contemporary interpretation *Liberté, égalité, fraternité* to Camille Alaphilippe's *La femme au singe*, exalt France's historical and cultural narratives around values such as secularism, progress, and popular sovereignty. At the same time, they obscure colonial violence, othering, and cultural domination.

In this context, the Petit Palais should be regarded not only as a museum that reflects the past, but also as an ideological space where neocolonial discourses are perpetuated through art. The representation of colonized peoples often through exoticism, passivity, and romanticism—rendering them as objects rather than subjects—reflects the enduring traces of the colonial gaze. Therefore, the Petit Palais not only represents France's historical memory but also embodies a cultural power mechanism centered on the questions of who is remembered and how they are remembered.

## Kaynakça

- Alaphilippe, C. (1908). La femme au singe [Heykel]. Petit Palais Müzesi, Paris.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. ve Tiffin, H. (2005). The post-colonial studies reader. Routledge
- Assmann, J. (2001). Kültürel bellek (Çev. A. Tekin). Ayrıntı.
- Assmann, A. (2006). Memory, individual and collective. R. E. Goodin ve C. Tilly (Ed.), The Oxford handbook of contextual political analysis (s. 210-224). Oxford University.
- Azoulay, A. A. (2019). Potential history: Unlearning imperialism. Verso.
- Bennett, T. (1995). The birth of the museum: History, theory, politics. Routledge.
- Cécile de Sortiraparis. (2024, 23 Eylül). We are here: l'exposition gratuite d'art urbain prolongée au Petit Palais – photo. Sortir a Paris. <https://www.sortiraparis.com/arts-culture/exposition/articles/312939-we-are-here-l-exposition-gratuite-d-art-urbain-prolongee-au-petit-palais-photo>
- Chmiliar, I. (2010). Multiple-case designs. A. J. Mills, G. Eurepas ve E. Wiebe (Ed.), Encyclopedia of case study research (s. 582-583). SAGE.
- Confino, A. (1997). Collective memory and cultural history: Problems of method. The American historical review, 102(5), 1386-1403. <https://doi.org/10.2307/2171069>
- Connerton, P. (1999). Toplumlar nasıl anımsar? (Çev. A. Şenel). Ayrıntı.
- Connerton, P. (2012). Modernite nasıl unutturur? (Çev. K. Kelebekoğlu). Sel.
- Constant, B. J. J. (1889). Le jour des funérailles, scène du maroc (la mort de l'émir) [Tuval üzeri yağlıboya tablo]. Petit Palais Müzesi, Paris.
- Creswell, J. W. (2007). Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches. Sage.
- Dalou, A. J. (1879). Le triomphe de la république [Heykel]. Petit Palais Müzesi, Paris.
- Delaroche, P. (1830-1838). Les vainqueurs de la Bastille devant l'Hôtel de Ville, le 14 juillet 1789 [Tuval üzeri yağlıboya tablo]. Petit Palais müzesi, Paris.
- Ergüney, D. Y. ve Kara Pilehvarian, N. (2015). Ondokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarında Osmanlı temsiliyeti, Megaron, 10(2), 224-240. <http://doi.org/10.5505/MEGARON.2015.14238>
- Fairey, S. (2024). Liberté, égalité, fraternité [Tuval üzerine şablon, serigrafi ve kolaj]. Petit Palais Müzesi, Paris.
- Grand Palais. (\_\_\_\_). L'histoire du Grand Palais. <https://www.grandpalais.fr/fr/le-grand-palais>
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory. The University of Chicago.
- Halbwachs, M. (2007). Bireysel hafıza ve kolektif hafıza (Çev. B. Demir). LAPSUS, II: Hafıza, hatırlama, unutmama, 137-147.
- Harrington, C. (2024). Down with the king (Serigrafik baskı). Petit Palais müzesi, Paris.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin durumu (Çev. S. Savran). Metis
- Hobsbawm, E. (2003). Sermaye çağı (Çev. S. Şener). Dost.
- ICOM. (2022, 24 Ağustos). ICOM approves new museum definition. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition>

- Jenkins, K. (1997). Tarihi yeniden düşünmek (Çev. B. S. Şener). Dost.
- Johnson, E. L. ve Brezault, É. (Ed.). (2017). Memory as colonial capital – Cross-cultural encounters in French and English. Springer.
- Karaaslan, F. ve Topal, S. (2024). Neokolonyal hafıza inşası ve ABD El-Kader müzeciliği. İnsan ve toplum, 14(4), 139-170. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanvetoplum/issue/88436/1597556>
- Kaya, Y. (2017). Oryantalizm, postkolonyalizm ve sanat. idil, 6(30), 647-665. <http://doi.org/10.7816/idil-06-30-07>
- Lidchi, H. (2017). Başka kültürleri sergilemenin poetikası ve politikası. S. Hall (Ed.), Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları (s. 187-289). Pinhan.
- Loomba, A. (2000). Kolonyalizm/postkolonyalizm (Çev. M. Küçük). Ayrıntı.
- My de Sortiraparis. (2024, 11 Haziran). Le Petit Palais à Paris et ses trésors cachés, le musée gratuit, ses horaires et expositions. Sortir a Paris. <https://www.sortiraparis.com/arts-culture/exposition/articles/219149-le-petit-palais-a-paris-et-ses-tresors-cachees-le-musee-gratuit-ses-horaires-et-expositions>
- Nkrumah, K. (1966). Emperyalizmin son aşaması: Yeni sömürgecilik (Çev. A. Sarıca). Gerçek.
- Nora, P. (2006). Hafıza mekânları (Çev. M. E. Özcan). Dost.
- Pappas, S. (2020). Fragments of the past: The Petit Palais, the Exposition Universelle, and the ghosts of French imperialism. Dix-Neuf, 24(2-3), 245-259. <https://doi.org/10.1080/14787318.2020.1794448>
- Petit Palais. (\_\_\_\_a). Histoire du bâtiment. <https://www.petitpalais.paris.fr/le-petit-palais/histoire-du-batiment>
- Petit Palais. (\_\_\_\_b). Combat devant l'Hôtel de Ville le 28 juillet 1830. <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/combat-devant-l-hotel-de-ville-le-28-juillet-1830>
- Petit Palais. (\_\_\_\_c). Les vainqueurs de la Bastille devant l'Hôtel de Ville, le 14 juillet 1789. <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/les-vainqueurs-de-la-bastille-devant-l-hotel-de-ville-le-14-juillet-1789>
- Petit Palais. (\_\_\_\_d). Le triomphe de la République. <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/le-triomphe-de-la-republique>
- Petit Palais. (\_\_\_\_e). Renaissance. <https://www.petitpalais.paris.fr/collections/renaissance>
- Petit Palais. (\_\_\_\_f). Le Jour des funérailles, scène du Maroc (La Mort de l'émir). <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/le-jour-des-funerailles-scene-du-maroc-la-mort-de-l-emir>
- Said, E. W. (2001). Şarkiyatçılık (Çev. B. Ülner). Metis.
- Schnetz, J. V. (1833). Combat devant l'Hôtel de Ville 28 juillet 1830 [Tuval üzeri yağlıboya tablo]. Petit Palais Müzesi, Paris.
- Sholat, E. (1992). Notes on the “post-colonial”. Social text, 31/32, 99-113.
- Traverso, E. (2009). Geçmiş kullanma kılavuzu: Tarih, bellek, politika (Çev. I. Ergüden). Versus.
- Türk Dil Kurumu. (2025). Pavyon. <https://sozluk.gov.tr>
- Zelizer, B. (1995). Reading the past against the grain. Critical studies in mass communication, 12(2), 213- 239. <https://doi.org/10.1080/15295039509366932>



**Lisans ve telif *License and copyright***

Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir *This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International. Copyright belongs to the author*

**Hakem değerlendirmesi *Peer-review***

Çift taraflı kör değerlendirme *Double-blind evaluation*

**Çıkar çatışması *Conflict of interest***

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir *The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek *Grant support***

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir *The author declared that this study has received no financial support*

**Benzerlik taraması *Similarity check***

iThenticate