



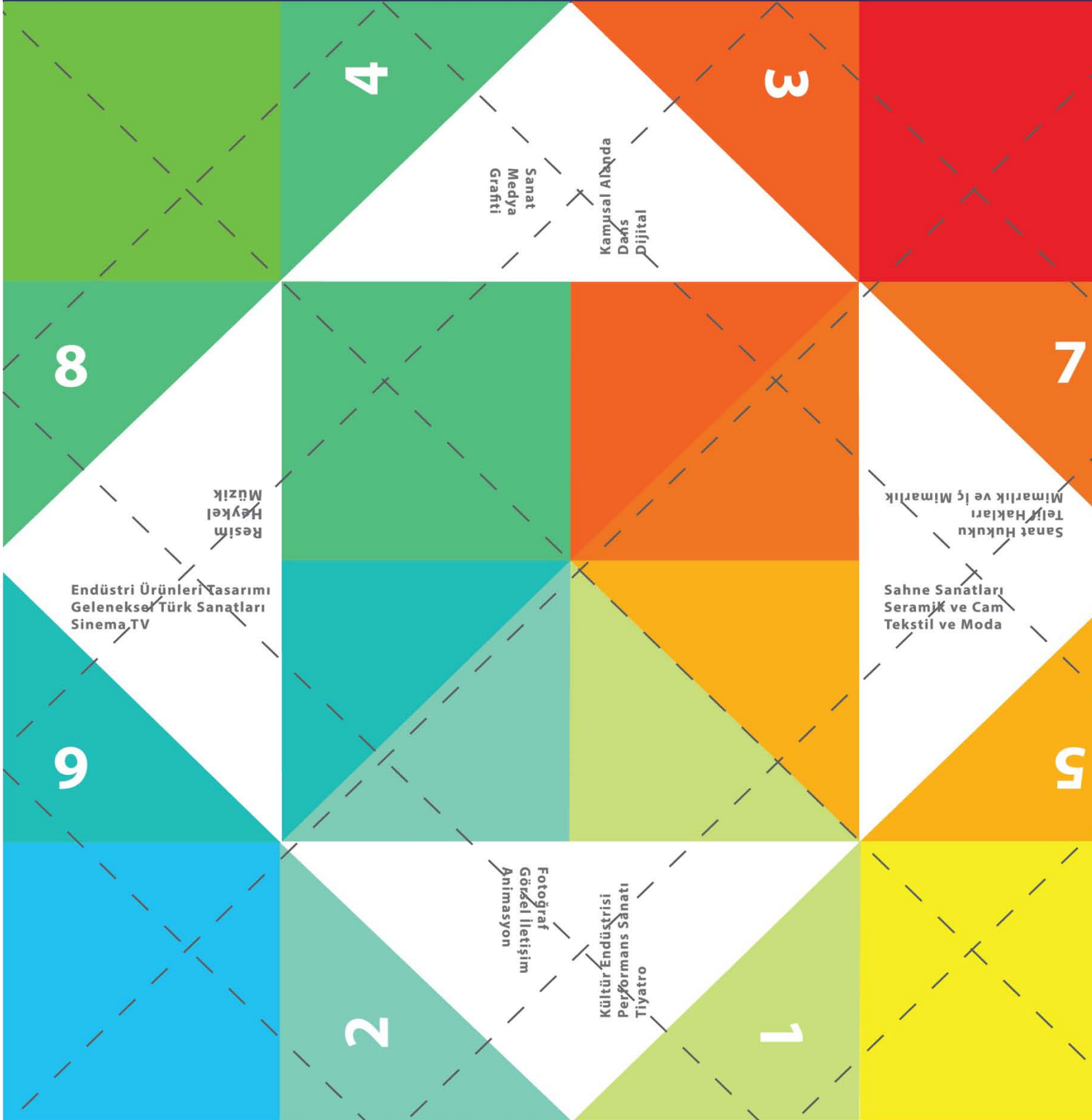
# Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design

**"SANATI YÖNETMEK**  
ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU  
4-7 Kasım 2014

**MANAGING THE ART"**  
AN INTERNATIONAL CONFERENCE ON ART  
4-7 November 2014

Sanat Yönetimi / Sanat Kurumu / Sanat Eğitimi / Sponsorluk  
Art Direction / Arts Council / Art Education / Sponsorship



T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ

Bütün Hakları Saklıdır. © 2015, Yıldız Teknik Üniversitesi  
Bu eserin bir kısmı veya tamamı, Y.T.Ü. Rektörlüğü'nün izni olmadan,  
hiçbir şekilde çoğaltılamaz, kopya edilemez.

**SANATI YÖNETMEK SEMPOZYUMU**  
4-7 KASIM 2014

Bildiriler Kitabı

**Editör:**

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman

**Kapak Tasarımı:**

Çağatay Bilsel, Halil Önal

**İç Düzen:**

Murat Toprak

**ISBN: 978-975-461-517-3**

Y.T.Ü. Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi Sayı

**YTÜ.ST-2015.0889**

Baskı

Yıldız Teknik Üniversitesi  
Basım-Yayın Merkezi-İstanbul  
Tel: (0212) 383 31 30

Yıldız Teknik Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun  
08.01.2015 tarih ve 2015/01 sayılı Toplantısında Alınan karara göre  
Üniversitemiz Matbaasında 50 (elli) adet bastırılan,  
"Sanatı Yönetmek Sempozyumu" adlı telif eserin her türlü bilimsel ve etik  
sorumluluğu yayına hazırlayanlara aittir.

# İÇİNDEKİLER

<b>“Jonah”: Interactive Media, Scientific And Artistic Project As Moveable Museum Platform</b> Efim Rezvan.....	1
<b>Teaching History Through Art: The Case of The Children’s Museums of Greek Civilization in Evia, Greece</b> Valantis Papathanasiou.....	5
<b>Plastik Sanatlarda Sergileme Bağlamında Bilgisayar, İnternet ve Teknoloji</b> Öğr. Gör. Ahmet Dolunay, Yard.Doç.Dr. Salih Denli.....	14
<b>Down Sendromlu Çocukların Görsel Sanatlar Eğitimi Dersindeki Davranışlarının Gözlemlenmesi</b> Doç. Dr. Ali Osman Alakuş, Aşkın Ercan.....	23
<b>Zeki Faik İzer’in Sanatına ve İnkılâp Yolunda Adlı Eserine Bir Bakış</b> Yrd. Doç. Dr. Anıl Ertok Atmaca, Eda Öz.....	31
<b>Türk Makam Müziğinde Yöneticilik (Şeflik) ve Sanat Yönetmenliği</b> Aslıhan Eruzun Özel, Özer Özel.....	43
<b>Sosyal İletişim Aracı Olarak Açık Alan Heykelinin Dönüşümü</b> Ayça Tufan.....	50
<b>Kamusal Alanda Farkındalık Yaratan Heykeller</b> Aygün Dinçer Kırca, Gizem Doğanay.....	57
<b>Dans Sanatı Yönetiminde Failliğin Dönüşümleri: Kurumların İktidarından Bireysel Vatandaşlık Hakkına; Türkiye Devlet Balesi ve Avrupa Performans Politikası Örnekleri</b> Ayrin Ersöz.....	68
<b>Geleneksel Mimarinin İklimle Dengeli Tasarım Parametreleri</b> Ayşe Arıcı.....	80
<b>Tipografiyi Oluşturan Etmenler ve Grafik Tasarımdaki Yeri</b> Yrd. Doç. Dr. Ayşe Derya Kahraman.....	83
<b>Cumhuriyet Dönemi Giysi Koleksiyonunun Sanat ve Tasarım Algısındaki Önemi</b> Ayşe Gamze Öngen.....	91
<b>Belleville’de Randevu’nun Filmsel Çözümlemesi</b> Bahadır Uçan.....	99
<b>Sosyal Bir Fenomen Olan Flashmob’un Müziksel Yönü: Türkiye Örneği</b> Öğr. Grv. Betül Yarar, Öğr. Grv. Dr. Ozan Eroym.....	108

## **DANS SANATI YÖNETİMİNDE FAİLLİĞİN DÖNÜŞÜMLERİ: KURUMLARIN İKTİDARINDAN BİREYSEL VATANDAŞLIK HAKKINA; TÜRKİYE DEVLET BALESİ VE AVRUPA PERFORMANS POLİTİKASI ÖRNEKLERİ**

Ayrin ERSÖZ  
Yıldız Teknik Üniversitesi  
aersoz@yildiz.edu.tr

### **ÖZET:**

Bu bildiride Devlet Balesi, güncel tartışmaları da içerecek şekilde Türkiye'de modernleşmenin baskın batıcılık karakterinin başlıca yansımalarından olan geleneksizleştirme ve batıdan kurum kopyalama politikaları sonucunda devlet içinde oluşturulan sözde hukuki ve irrasyonel bürokratik kurumsallaşmalar bağlamında incelenmektedir.

Ayrıca günümüz Avrupa'sında dans sanatı yönetimi ademi merkezîyetçi ve en ileri seviyede katılımcı demokratik ilişkiler içinde gelişmesini sürdürmektedir. Bu sanat yönetimi, bireysel vatandaşlık hakkı zemininde gerçekleşen kamusal bir etkinlik olarak yürütülmesi, her türlü adlandırılmaya ve kodlandırılmaya karşı kendi adını dahi çeşitli yönlerde sınır tanımadan değiştirmesi, farklı kültürler ve toplumlar arasında ilişkiler kurması yönlerinden ele alınmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** dans, bale, patrimonyalizm, modernleşme, oryantalizm

### **GİRİŞ**

Türkiye'de Devlet balesi hakkında yapılan tartışmalara katkıda bulunabilmek için, konuya sadece sanat yönetimi çerçevesinden bakmanın yanısıra, balenin, hem içinden çıktığı Batı dans sanatı ile, hem de Fransa ve Türkiye örneklerinde görüldüğü gibi onu bünyesine dahil eden devletler ile ilişkilerinin *ne* olduğunu belirleyen tarihsel, politik ve artistik bağlamı göz önüne almak gerekmektedir. Aslında oldukça karmaşık olan bu tarihsel sürecin çözümlenmesinde dünya sistemi, ulus devlet inşası, modernleşme, neopatrimonyalizm, oryantalizm ve kendine oryantalizm kavramlarına baş vurarak ilerlemek yararlı olacaktır.

### **BATIDA DANS, MUTLAKİYET, ULUS-DEVLET VE BALE**

Dansın insanlık tarihinde birbirinden çok farklı koşullar ve biçimler içinde hemen her toplumda ortaya çıktığı görülür. Ortaçağ boyunca Batı Avrupa'da dans, toplumsal yaşamın merkezinde yer alan etkinliklerden biridir. Birkaç basit form kullanarak dans eden her sosyal sınıftan insanlar için dans, bin yıl boyunca aile kurmanın ve hemen her ay düzenlenen bayram

kutlamalarının zorunlu parçası olarak kültürlerinin en önemli etkinliklerinden biri olur.15.yüzyılda Rönesans olarak adlandırılan dönemde, İtalya'da büyük sermaye sahibi tüccarlar ile büyük toprak sahibi soylular aralarında kurdukları ittifak sonucunda geliştirdikleri şehir devletlerinin yönetici sınıfını teşkil ederek, kendileri için ortak bir saraylı kimliği inşa etmeye girişirler. Bunun doğal sonucu olarak içinde yaşadıkları kültürleri gereğince yaptıkları dansların da bu üstün saraylı kimliğine uygun formlara kavuşturulması için sıradan insanların ve köylülerin yaptıkları danslardan tamamen farklı, özel ve soylu olmasını isterler. Bunun çözümünü dansı sanat kapsamına almakta ve ona yüksek sanat payesi vermek yoluyla sanatsal üretim yapılan bir alan olarak tanımlamakta bulurlar. Böylece dans, bir anlamda özelleştirilerek bir sanat dalı ve meslek olarak tanınmaya başlar. 16.yüzyıla gelindiğinde Batı Avrupa'da gelişmeye başlayan şehirli orta sınıflar yaptıkları sosyal danslarda giderek soyluların danslarını taklit etmeye başlar. Orta sınıflar arasında çiftlerin dansı şeklinde yaygınlaşan sosyal dansların Avrupa kültüründeki yeri öylesine güçlenir ki, dans etmesini bilmeyen bir kişinin neredeyse evlilik yapabilmesi bile imkânsız hale gelir. 16. ve 17. yüzyıllar boyunca dans el kitapları en çok satan ve en çok baskı yapan kitaplar arasında yer alır. Dansın toplumsal tabanı genişlemesini sürdürür; soylular nezdinde gördüğü kabul ve destek de artmaya devam eder. Dans alanının sanatsal boyutları giderek zenginleşir ve çeşitli artistik formlar ortaya çıkıp serbestçe gelişmeye başlar.

Ancak 17. yüzyıldaki gelişmeler dans sanatı için Avrupa'da 20. yüzyıla kadar sürecek olan karanlık bir çağın başlangıcı olur.Karanlıktır; çünkü dans, başta Fransa olmak üzere, politik bir araç olarak kullanılmak amacıyla iktidar tarafından tarihindeki en belirleyici *hakikat oyunu* (doğru yanlış oyunu) içine sokulur. Bunun sonucunda egemen siyaset tarzı olan mutlakiyetçi rejim, sadece kendi ürettiği ve kullandığı dans dilini yasal kabul eder ve onun dışındaki tüm dans dillerini yasa dışı ilan ederek yasaklar. Bu dans dilinin adı *dans d'ecole'* dür. (Günümüzde klasik bale tekniği olarak adlandırılan *dans d'ecole'* aynen *dil gibi* yapılandırılmıştır, mutlak kesinlikte sözcük gibi tanımlanmış pozisyonlar ve hareketlerden oluşan bir *sözlüğü* ve bu sözcüklerden cümleler ve paragraflar oluşturabilmek için belli bir *grameri* vardır.) Batı Avrupa'da sömürgecilikle zenginleşen her ulus devlet güç kazanıp ulusal entegrasyonu sağladıkça ulusun dilini teke indirir. Tıpkı bunun gibi dans sanatının dili de teke indirilir. Dans üzerinde bu tek dilin egemen olmasıyla başlayan yasaklar ve baskılar sonucunda dansın kadim *çok dilli* dönemi sona erer. Artık, *dans sanatını temsil etme yetkisi* yalnızca devletin imal ettiği dans dili olan *dans d'ecole'*e tanınan bir *imtiyaz* haline gelir. Siyaseten mutlak ayrıcalıklı kılınan bu dans dili başka sanat dallarıyla (müzik, edebiyat, sahne tasarımı, kostüm gibi) devlet eliyle birleştirilmek suretiyle bale sanatı icat edilir. Avrupa'da dans sanatı 20. yüzyıla gelinceye kadar baleye indirgenmiş olarak dondurulur ve bale dışında her hangi bir dansın sanatsal varlık göstermesine imkân tanınmaz. Özellikle Fransa'da kraliyet dans akademisinin gözetim, denetim ve onayı olmaksızın bir dansın ve özellikle *danse d'ecole* dışında dans dilleri kullanan dansların sahnelenmesi devlet tarafından kesinlikle yasaklanır ve cezalandırılır (Needham, 1997). Bale Avrupa resmi tarihinin parlak sayfalarına yazılırken onun dışındaki danslar bu tarihin dışına kovulur.

Bu sanatın devlet elinde güçlü bir politik araç haline getirilmesinin en çarpıcı örneğini ortaya koyan Fransa Kralı 14. Louis, (yönetim dönemi 1643-1715) yirmi yaşına kadar bizzat kırk büyük balede yaklaşık seksen rol alır. Bu aslında -Fransa örneğinde en açık şekilde görülebileceği gibi- ulusun inşası, ulus devletin kurulması, merkantilist iktisat politikalarına dayalı sömürgeci ulusal ekonominin güçlenmesi ve ulusal iç pazarın entegrasyonu için gerekli görülen mutlakiyetçi bir rejimi kurmaya dönük siyasi bir planın parçasıdır. Bu plan gereğince Fransa Kralı çocukluğundan itibaren Başbakan Mazarin ve Kraliçe Anne'in nezaretinde aşırı

disiplinli zor bir eğitime tabi tutulur. Usta bir dansçı olan genç kralın, önceden hedeflenen belirli bir kamuoyu üzerinde, hem canlandırdığı roller gibi soylu, güçlü, erdemli karakterde, hem de kendi bedenini yönettiği ustalıklı devleti de iyi ve doğru yönetecek kişi olarak, Fransa üzerine *güneş gibi doğan bir ulu kurtarıcı imajını* yaratması gerekmektedir. Bu nedenle Kral 14. Louis ve hükümeti, sanatı çeşitli şekillerde politik bir araç olarak, planlı, sistematik ve sürekli olarak ustalıklı kullanır. O zamanki adlarıyla *glory* ve *rhetoric* şimdiki adlarıyla imaj inşası, simgelerle kamuoyu yönlendirme, propaganda ve algı yönetimi denilen operasyonlarda her sanat dalı yer alır. 1660'lı yıllarda Fransa'da kraliyet tarafından kurulan Resim ve Heykel, Mimarlık, Fransız dili, Müzik ve Dans akademilerinin hepsinin tek işlevi aslında mutlakiyetçi rejimi temsil eden kralın imgesini ululaştırmak için hükümete çalışmaktı (Burke, 1992). Yapılan bale gösterileri, iç mekânlara asılan resimler, kamusal alanlara dikilen heykeller, saray ve kamu binalarının mimarisi, büyük saray bahçelerinin tasarımı hepsi örgütlü ve planlı olarak bu amaca hizmet etmekteydi.

Bale, 1789 Fransız Devrimi ardından 19.yüzyıl başlarında *ballet de action* adıyla yeniden biçimlenir ve anlatılarında bu dönemin muzaffer sınıfı olan devrimci burjuvazinin ideolojik ve ahlaki değerlerini yaymakla görevlendirilen bir sanat dalı olur ve yüzyılın sonuna doğru, Rusya hariç hemen tüm Avrupa'da sönmeye ve yok olmaya başlar. 20. yüzyıl başlarında bale batıda tam tarihe karışmak üzereyken, Rusya'da 1917 Ekim devrimiyle iktidarı ele geçiren Komünist Partisinin ilgili yetkililerinin epey ikircikli tartışmalar ardından Çarlık rejiminden miras kalan balenin Proletarya Diktatörlüğü için ideolojik hizmet görerek varlığını sürdürmesine dönük kararı ile yeniden hayata döner. Balenin İkinci Dünya Savaşından sonra Doğu ve Batı blokları arasındaki Soğuk Savaşa katıldığı, ABD, Fransa, İngiltere ile Sovyetler Birliği arasında yapılan bale toplulukları turları ile diplomasi alanında kültürel bir silah olarak kullanıldığı, yakın tarihin bilinen gerçeklerindedir. 20. yüzyıl başlarından itibaren baleden tamamen kopan Batılı dans sanatı, uluslar ve kültürlerarası bir ortam içinde boyutlarını çoğaltmayı, sayısız değişimler ve dönüşümler geçirmeyi ve çeşitliliğini zenginleştirmeyi günümüze dek sürdürür. *Danse d'école* ise artık canlı müzeli bir spora indirgenen bale dışında, dansı meslek olarak benimseyenlerin bedensel hareket kapasitelerini arttırmak için kullanabilecekleri tekniklerden biri olarak dünya dansçılarının mesleki teknikler deposundaki yerini alır.

## MODERNİTE VE ORYANTALİZM

16. yüzyıldan itibaren Batılı bir tarihsel sistem olarak ortaya çıkan kapitalist dünya ekonomisi merkezinde yer alan Batı Avrupa'da 17. yüzyıl boyunca uluslar ve ulus devletler inşa edilerek bunlar üzerinden dünyaya yayılan sömürge imparatorlukları kurulur. Batılı toplumların kendi içsel dinamikleri ile gelişen Avrupa merkezli modernite, 18. yüzyıldan itibaren belirginleşen; ekonomide sanayileşme, toplumda şehirleşme, siyasette demokratikleşme, zihniyette aklileşme ve sekülerleşme, devlet iktidarının kurumsal hukuk sistemi ile temsiliyeti gibi özelliklerle tanımlanır. (Apter, 1965, Arnason, 1982) Felsefi ve politik düşüncenin merkezine akıl, özne ve özgürlük kavramları yerleşir; bilimsel ve teknolojik ilerleme, iktisadi büyüme, toplumsal refah, insan hakları ve demokrasi vazgeçilmezler arasına girer. Ancak modern Batı uygarlığı madalyonunun öbür yüzünde; büyük insanî yıkımlara yol açan sömür, ekonomik krizler, savaşlar, soykırım, sömürgecilik, emperyalizm, faşizm, komünizm gibi olumsuzluklar ve bunların yanısıra özellikle Batı sömürgeciliğiyle yakından ilişkili oryantalizm gibi ideolojiler bulunmaktadır. Bu olumsuzluklarla birlikte, başta insan hakları ve demokrasi olmak üzere, başlıca Batılı evrensel aşkınlıkların Batı'nın kendisi tarafından yıkıcı pratiklerle tahrip edilmesinin yapısal bir özellik

göstermesi nedeniyle, Batı ve Batı dışı farklı evrensellerin kendi aralarında saygı ve güvene dayalı sürekli alış veriş içinde olduğu bir dünyanın imkânsızlaşmasına yol açmış olması, Batının en büyük trajik ikilemidir.

Batı, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca yayılcı politikalarını sürdürürken karşısında sömürgeleştirilmesi kolay olmayan Osmanlı devleti merkezli İslam Uygarlığı gibi coğrafyalar bulur. Üzerinde Batı'nın ekonomik ve askeri üstünlüğünün giderek arttığı bu coğrafya, Batı tarafından Şarkiyatçılık (*Oriental Studies*) denilen bir sözde bilimsel disiplin aracılığıyla inceleme konusu yapılır. Aslında buradan üretilen bilgi, merkezinde kendi toplumsal kültürünün bulunduğu modernite aracılığıyla Batı'nın dünya üzerindeki modern söylemsel iktidarının kurulmasına katkıda bulunmaktadır. Batı kültürün özgül ürünlerinden biri olarak Oryantalizm, Batı karşısında değersizleştirilen değışmez bir muhayyel Doğu nesnesini işleyerek

aslında *Öteki'ni icat eder* (Said,1982). *Oryantalist bakış, Öteki olarak belirlenen Doğu aracılığıyla Batının kendini tanımlamasıdır*. Osmanlıdan itibaren modernleştirici devlet elitinin zihniyeti -aşağıda değinileceği gibi- işte bu bakışla maluldür.

## **PATRİMONYALİZM, NEOPATRİMONYALİZM VE KENDİNE ORYANTALİZM (SELF ORİENTALİZM)**

Osmanlı ile başlayıp Cumhuriyetle devam eden modernleşmenin en belirgin karakteristiği devlet eliyle yürütülmüş olmasıdır. Devletin özgül nitelikleri, modernleşmenin karakteristiğini belirleyici rol oynar. Bu özgül niteliklerin başında patrimonyal karakter gelir. *“Bu patrimonyal prensip, patron kul ilişkisi, Osmanlı devletinin temel yapı ve menşesinde görülür....Osmanlı patrimonyal toplumunda intisab ve patronaj, seçkin sınıfın her bölümünde, statü gruplarında, bürokraside, orduda, hatta ilmiyyede sosyal ilişkilerin ve hiyerarşinin temel prensibi idi....Sanatkar da bu genel patrimonyal sistemin dışında değildi”* (İnalçık, 2003) *“...sanat ve bilim eserinin kalitesini ve sanatkarın şöhretini çok kez hükümdar belirlerdi. Bir eserin “makbul ve mu'teber olması” herşeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi.”* (İnalçık, 2003)

Patrimonyal otoritenin -en saf haliyle- mutlaklığı, otorite nezdinde kurulan dikey-düşey yönlü ilişkilerin ademiyyet mertebesinde bir içkinlik boşluğu yaratabilmesi ile doğru orantılıdır. Bu mutlaklık, yatay düzlemde kendi tanıdığı otoriteden başka herhangi bir otoritenin varlığını tanımayı imkânsız kılan bir otorite karşıtlığını da kendi yapısının bir parçası haline getirdiğinden, otorite tanımaz bir anarşik potansiyeli gizlice içinde barındırır. Öte yandan dikey yönde tanınan mutlak otoriteye dönük algının, genellikle, otoritenin sahici içeriğine değil onun sembollerine, bir bakıma apolet, unvan gibi dışsal unsurlarına dönük olarak biçimlenmesiyle birlikte, bütün kapılar her çeşit irrasyonalliteye karşı kendiliğinden açılmış olur. Dikeyliği arttıkça kapsamını alabildiğine genişleten otoritenin tekliği *politik alan dışında bir otoritenin varlığını da imkansız kılar*. Böylesi patrimonyal yönetim modelinin en başarılı örneklerinden biri, geç ortaçağdan erken moderne kadar Batı Avrupa kraliyet rejimlerinin mutlakiyetçi yapısına imrenerek baktıkları Osmanlı sistemidir. Bu sistem özünde, kendi deyimiyle *“kul”luk* sistemidir. En tepedeki patrone dan başlayarak sultan-kul, kulun kulu -kulun kulunun kulu,... biçiminde yukarıda değinildiği şekilde mutlak otoriteye zincirleme olarak bağlanan ve tamamen kişiselleştirilmiş bir mutlak dikey hiyerarşi söz konusudur (Kunt,1975). Osmanlı'da devlet iktidarının aşırı kişileştirilmiş yapısında açıkça görülen bu durumda Devlet iktidarı, ilkelere (hukuk) bağlı görünse de kişiler arasındaki ilişkilerin şekline göre işler. Osmanlı tarihi, padişahından kuluna kadar herkesi bağlayan

İslam hukukunun (şeriat), devletin iradesi söz konusu olduğunda devletin kendi 'örfi' hukuku vasıtasıyla nasıl delinebildiğini gösteren örneklerle doludur. "*İslâm hukukuna aykırı kurallar bazen fetva almak bazen de İslâm hukukunun tanıdığı bir yetki kullanılıyormuş gibi gösterilmek suretiyle İslâm hukukuna şeklen uydurulmuştur.*" (Koşum, 2004). Devlet iktidarında Batı Avrupa ile Osmanlı arasındaki temel farklılık burada yatmaktadır. Batıda krallık ve prensliklerde iktidarın temsiliyeti ancak hukuk yoluyla gerçekleştirilebilir; kendi geliştirdiği hukuksal kurumlara dayanarak ortaya çıkan "*monarşik iktidar, devlet iktidarı özünde hukukta temsil edilir. ...Ve burjuvazi sonunda monarşik iktidardan ... monarşiye de ait olan... bu hukuksal söylemi kullanarak kurtuldu. ...Batı'nın hukuktan...başka bir iktidar temsiliyeti olmadı*" (Foucault, 2005). Osmanlı'nın çoğul hukuklu patrimonyal yönetiminde çoğulluğun öncelikle siyasal yollardan var edilip bilahare hukuksallaştırılmaması nedeniyle birçok yerde sıklıkla çatışmalara yol açması ve bu tür çatışmaların genellikle adil olmayan bir şekilde gücünün hukukunun uygulanmasıyla sonuçlanması, kaçınılmaz olarak sadece adaletsizlik ve hukuksuzluk değil anarşi de üretmektedir. Sonuçta, *Osmanlıdan Cumhuriyete batıcı ve modernleşmeci devlet bürokrasisinin uygulamalarının, öncelikle hukuksallığı ve buna bağlı olarak rasyonalitesi, verimliliği, etkinliği bakımlarından, hep tartışma konusu olmaya devam edebilmesi, bu patrimonyal yapısıyla yakından ilgili görünmektedir.*

Aslında bütün dünyada modernleşme süreçleri genellikle Batılılaşma pratikleri olarak yürütülür. Kapitalizm öncesi Eski Dünya'da patrimonyal yapılanmanın yaygın ve köklü olmasının, Batılılaşmanın tercih edilme yaygınlığını açıklayan faktörlerden biri olduğu da düşünülebilir. Bu yaygın eğilimden müstesna olmayan Osmanlı'da devlete hakim olan otoritenin, *mutlak dikeyliğe* dayalı patrimonyal yönetim zihniyetine sahip olması nedeniyle, kendinden üstün bir güç olan Batı karşısında durabilmenin, bu üstünlük ibresinin *dikey* ucunun gösterdiği Batılı olmaktan ibaret olduğu zehabına kapılması zor değildir. Öte yandan kendini aşkın bir modernite ile özdeşleştirerek sunan Batı'nın, Öteki ile kendisi arasında kurulacak -özellikle kültürel- bir denklığe hiç tahammülü olmadığı da açıkça görülmektedir. Benzer bir tahammülsüzlüğün Batı modernliğini benimseyen asker sivil bürokraside ortaya çıkması da tesadüf değildir. Modern Batı'nın Öteki'ni icat etmesine benzer şekilde Batıcı modernleşme aslen kendisinin de dahil olduğu Doğu'nun içinde bir Öteki yaratarak kendini tanımlar. *Kendine oryantalizm(self orientalism)* denilen bu tutum kısaca *Doğu'nun, Batı'nın gözüyle bakarak kendini değerlendirmesidir.* Bu durumda Batı toplumları ile Batı dışı toplumlar arasında yapılan mukayeselerde Avrupa merkezci bir bakış egemen olacağından temel ölçüt daima Avrupalıların sahip oldukları, yaptıkları ve düşündükleri şeyler olur.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e modernleşme süreci bir çeşit siyasi elite dönüşen devlet bürokrasisi eliyle bir devlet girişimi olarak gerçekleştiğinden, bu bürokrasinin patrimonyal ve kendine oryantalist nitelikleri Türkiye'nin modernleşmesinin temel karakteristiklerini de belirler. 19.yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı'nın modern eğitim kurumlarında pozitivist felsefeyle yetişen asker bürokraside batıcılık ve kendine oryantalizm anlayışı oldukça belirgindir. Bu kuşak önce Meşrutiyet'i ardından Cumhuriyet'i kuracak olan modernleşmeci kuşaktır. Böylelikle Osmanlı patrimonyalist geleneğinden gelerek Batılı modernizm ile birlikte oryantalist ideolojiyi de benimsemiş olan Cumhuriyet'in kurucu bürokrasisi, 'Osmanlı'yı toplumsal ve siyasal bakımdan hazır bir Öteki kalıbı olarak kullanmaya ve kendi halkını muhayyel bir ulusa dönüştürülmesi gereken Öteki olarak görmeye başlar.

Bu bakımdan Türkiye'nin modernleşme denemesinin içsel bir evrim sonucunda değil, Batı toplumlarından modernliğin işaretleri olarak görülen ve gösterilen kurumlar, yasalar, düzenler ya da bir takım kodlar (şapka, alfabe gibi) kopyalanarak yürütülmesinin modernlikle



bağdaştırılamayacağı; Türkiye gibi Batı dışı toplumlarda modernleşme adına uygulanan *geleneksizleştirme* politikalarının esasında sahih bir modernleşmeyi engellediği ve bunun adının da *neopatrimonyalizm* olduğu sıklıkla öne sürülür (Nişancı, 2001). Buna göre, Cumhuriyet modernleşmesinin ilk dönemi, devletin gücünü ön plana çıkaran milliyetçi bir ideolojiyle desteklenerek, geçmişi topyekün değersizleştiren, toplumu kendi geçmişinden, dinsel, kültürel ve etnik köklerinden kopartarak, tüm topluma tek bir yeni kimlik giydirme uygulamalarını yürüten devlet bürokratik elitinin adeta bir cemaate dönüştüğü neopatrimonyal bir diktatörlükle sonuçlandığı söylenebilir.

## NEOPATRİMONYAL DEVLETİN BALESİ

Türkiye’de Devlet balesi, 1940’lı yıllarda başlayan kuruluşundan bu yana sıklıkla tartışılan bir kurum olmuştur. Yukarıda yapılan açıklamalara, bu tartışmaları daha genel bir bağlam içinde, baleyı kendi bünyesine alan devletin tarihsel bakımdan yapısal özellikleri ve modernleşme politikaları çerçevesinde ele almak gerektiğinden yer verilmiştir. Ancak bu şekilde bakıldığında, Türkiye’nin yaklaşık iki yüzyıl boyunca Osmanlı’dan Cumhuriyet’e modernleşme sürecinin yukarıda ele alınan patrimonyal, neopatrimonyal ve kendine oryantalist karakteristiklerinin bu kurum üzerinde biçimlendirici etkileri olduğu açıkça görülebilmektedir. Türkiye’de Devlet balesinin kuruluşunu, Batıcı modernleştirici bürokratik devlet elitinin kendi halkını ‘öteki’leştiren kendine oryantalist tutumu bağlamında okumak pekala mümkündür. Devlete hakim olan batılaşmacı zihniyet hem öteki olarak tanımladığı kendi toplumunu hızla modernleştirmek için hem de işbirliği ve ittifak yolları aradığı Batıya onlar gibi uygar olduğunu kanıtlayabilmek için Avrupa’dan kurum kopyalarken bunların arasına batıya dönük imajın modern nişanı olarak gördüğü baleyı de katmaktadır. *Devlet balesinin ülkenin batıya dönük imajının bir parçası olduğu şeklinde bir kanaatin günümüze dek kesintisiz olarak sürdürüldüğü*, hemen her yıl bütçe görüşmelerinin DOB hakkındaki kısmının TBMM tutanaklarında yer alan hükümet adına yapılan konuşmalarda açıkça görülebilir.

Aslında Türkiye’de devlete hakim olan zihniyetin bilimsel olarak ampirik yoldan açığa çıkarılabilmesi hiç de kolay değildir. Çünkü 20.yüzyılda Türkiye devlet bürokrasisinin *zihniyet dünyasının* nesnel ve bilimsel olarak anlaşılmasına imkan verecek şekilde *tutumların ve uygulamaların* niteliklerini belirlemeye yönelik saha araştırmaları gibi devleti kendi içinden ampirik inceleme nesnesi yapmaya kalkışacak olan bilimsel araştırmalara karşı devletin kapıları genellikle sımsıkı kapalı tutulmuştur. Bunun ilk istisnalarından biri 1970’li yıllarda siyaset bilimci *Metin Heper*’in, oniki bakanlığın merkez teşkilatlarında yaptığı siyaset sosyolojisi alanındaki araştırmalara dayalı çalışmasıdır. *Heper*, Türkiye devlet bürokrasisinde patrimonyal gelenekçiliği ve modernleşmeyi ampirik olarak ölçmeye ve incelemeye yönelik çalışmasını 1977 yılında *Türk Kamu Bürokrasisinde Gelenekçilik ve Modernleşme* adıyla yayınladı. Devlet bürokrasisine hakim olan *zihniyet* ve bunun tutum ve uygulamalara yansımaları konusunda geçen yüzyılda devlet içinde sahada yapılan nesnel bilimsel ampirik çalışmaların yok denecek kadar az olması bakımından önemli olan bu çalışmada *modern devlet bürokrasisi, yapısal ve işlevsel bakımdan hukukilik, rasyonellik ve üretkenlik bakımından tanımlanmaktadır*. Bu unsurlarla oluşturulan tiplerin tanımsal özellikleri ölçüt alınarak yapılan ölçümlerden çıkan sonuçlar, çok kısaltılmış bir özetle şöyledir: *1-Türk bürokrasisi neopatrimonyal görünümündedir; 2- Bürokrasi kapsamlı bir hukuk düzeni üzerinde durmakla beraber idarenin hukuksallığı biçimsel (sözde) kalmaktadır; 3- Bürokraside kuralların uygulanmasına patrimonyal zihniyet hakimdir; 4- Modern bir devlet bürokrasisinin uygulamalarında görülmesi gereken hukuki rasyonellik ve rasyonel üretkenlik*

uygulamaya yansımamaktadır; 5- Bürokrasi idare edilenlerden (milletten) bağımsız kararlar almaktadır; 6- Bürokrasi siyasal elit rolü oynama istemindedir (siyaset yapmaktadır) (Heper, 1977).

O yıllarda devlet bürokrasisi hakkında nesnel bilimsel verilere dayanarak yapılan bu analiz, Devlet Balesi sorununun anlaşılabilmesi için özellikle hukukun sözde kalması, işlerin doğru yapılmaması, özerklik ve ifade özgürlüğünün bulunmayışı bakımlarından *hukuki irrasyonellik, irrasyonel üretkenlik* gibi anahtar kavramlar içermektedir. Devlet Balesi içinden bizzat yapılan eleştiriler neopatrimonyal karakteristiklerle ilişkili bu kavramlar çerçevesinde ele alınarak tartışmaya dahil edilebilir. Bu konuda temel kaynaklardan birincisi *Devlet Balesinin bizzat kurucusu olan Madame Ninette de Valois*'nın, *Adım Adım (Step by Step)* başlıklı anıları, ikincisi ise 1989 yılında düzenlenen *1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları*'nda yer alan kurum çalışanı sanatçıların görüşleridir. *De Valois*, devlet bürokrasisinin 'kitabına uydurma' olarak tezahür eden şekilci hukuksallığının pekala farkındadır ve şöyle yazar: "*Türkiye'de bir yasa öyle kolayca çıkarılamaz. Ancak bir yabancıнын kesinlikle aklının alamayacağı bir biçimde delinebilir*" (*De Valois*, 1977). devlet balesinin kendi deyişyle "*iç manzarası*"nı tasvir ederken bu bürokratik kurumun irrasyonelliğinin hukuksallık ve üretkenlik boyutlarını da açıkça gözler önüne serer: "*Türk dansçılar için İngiliz ve Amerikalı akranlarının akıllarından bile geçiremeyeceği bir güvence imkanı vardır. Konservatuardaki dokuz yıl boyunca her şeyleri sağlanır. Orta derecede yeteneğe sahip herhangi bir dansçı, ... mezun olduktan sonra yaşam boyu bir işe ve emeklilik güvencesine sahiptir... Şayet bir dansçı olarak tembelseniz ve gerçekten çalışma isteğine sahip değilseniz, (a) devamsızlık veya (b) bazı rollerde dans etmeyi reddetmek nedeniyle işten atılmanızı sağlayacak hiçbir 'kanun' yoktur.*" (*De Valois*, 1977). Böylesine irrasyonel yapısı olan bir bale topluluğuna dünyanın hiçbir ülkesinde rastlamak kesinlikle mümkün değildir. Bir yanda vasat düzeyde, tembel, çalışmak istemeyen, devamsızlık yapan, kendisine önerilen rolde dans etmeyi reddeden bir bale dansçısı, diğer yanda ise ömür boyu iş, emeklilik güvencesine sahip işten çıkarılması imkânsız bir bale dansçısı bulunmaktadır. Bu paradoksal ikilinin akıl dışına çıkılmadıkça çakıştırılmayacağı çok açıktır. Bir bakıma dansçılara iş ve emeklilik güvencesi sağlanması olumlu görülebilir. Fakat bunun bedelinin asıl amacı imkânsız kılacağı baştan bellidir. Bu durum, kuruluşundan itibaren balenin kendisinin bir amaç olarak ciddiye alınmadığının kanıtlarından biridir. *Maksat dans sanatı olarak bale değil, belirli politik amaçlarla baleyi şeklen devletin bünyesinde bulundurmaktır.* Devlet balesinin yarım yüzyıldan fazla bir süredir bir şekil olarak ısrarla sürdürülmesinin başka bir gerekçesi olabileceğini düşünmek zordur. *De Valois* anılarında gerekli sayıya ulaşmak için acele edildiğinden *corp de ballet*'nin standart dışında kaldığını yazarak Devlet Balesinin "*iç manzara*"sında saptadığı bir diğer irrasyonel tutuma dikkat çeker. Dansçı sayısı yetersizliğine çözüm olarak *corp de ballet* standardı bir kenara atılır ve aslında bu iş için yetersiz oldukları açıkça bilinmesine rağmen bazı dansçılar işe alınır. *De Valois* tarafından vurgulanan bir diğer husus devlet balesinde yaşlıların otoriter iktidarı karşısında gençlerin kendilerini ifade etme imkânı bulamadıkları yönündedir. Ayrıca Türklerin kendine güven yoksunluğunun yapısal bir milli bir karakter olduğunu da öne sürer. Ona göre, tüm ısrarlarına rağmen yetiştirdiği dansçılar arasından koreografi yapmak için hiç kimsenin bir adım öne atma cesaretini gösteremeyişi de bundandır. Devlet balesi bürokrasisinin irrasyonel tutumları yıllar içinde iyice belirgin hal alır. 1989 yılında yapılan *1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları*'nda, *Aysun Aslan*, kurumun en yüksek idari konumu olan başkoreograflığa atanan sanatçıların hayatlarında hiç koreografi yapmamış kişilerden seçildiğini, dansçıların yarısının bale eğitimi görmemiş olduğunu, görev dağıtımının dostluk ilişkilerine göre yürütüldüğünü açıkça belirtirken, *Dilek Evgin*, yenilikçi ve yaratıcı çalışmaların engellendiğini vurgular.

Günümüze gelince, çağımızda küreselleşme ve neoliberal iktisat politikalarının uygulanması sonucunda devlet bürokrasisinin rasyonelliğinin piyasacı ve işletmeci bir anlayışla yeniden tanımlandığı görülür. Bu tanıma göre geliştirilen ‘Etkin devlet’ tipolojisi doğrultusunda yeni ilkeler ve ölçütler ortaya çıkar. Buna bağlı olarak ‘işlerin doğru yapılması’ olarak tanımlanan verimlilik kadar, ‘doğru işin yapılması’na işaret eden performans ölçütü de öne çıkar. Bu çerçevede Türkiye’de devlet bürokrasisi etkin devlet anlayışına uygun şekilde performans odaklı bir yönetim anlayışına yönlendirilir. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğünün 2011-2015 stratejik planında Stratejik Amaç 1’de DOB’nin “uluslararası alanda tanınırlığının artırılması” ifadesi yer almaktadır. Ancak aynı belgede yer alan *hedeflerin ve göstergelerin, tanımlanma şekillerinden dolayı, DOB’nin uluslararası tanınırlık stratejik amacının gerçekleşip gerçekleşmediği hakkında sahipsiz bilgi vermeleri kesinlikle mümkün değildir.* Aslında uluslararası tanınırlık bir bale topluluğunun en önemli varlık nedenidir ve meselenin anahtarındır. Dünya tarafından tanınmayan bir bale topluluğunun meşruiyet zemini oldukça zayıf demektir. *Uluslararası tanınırlığın gerçek ölçütlerinden birincisi yurtdışı temsilin gerçekleştiği yabancı ülkelerdeki sahnelerin ve festivallerin kendilerinin uluslararası tanınırlığı olmasıdır. İkinci ölçüt ise bu temsillere gelen yabancı izleyici sayısıdır.* Uluslararası tanınırlığı olan bale toplulukları, genellikle kendileri gibi uluslararası tanınırlığı olan festivallerin ve sahnelerin yöneticileri ve sanat yönetmenleri tarafından temsil yapmak üzere davetler alan topluluklardır. Bu tür davetler, tüm topluluk için olabileceği gibi sadece o toplulukta çalışan dansçı veya koreograflar için münferiden yapılabilir. Bu durumda koreograflar, yabancı ülkelerde uluslararası tanınırlığı olan bale topluluklarına iş yapmak üzere, dansçılar da o toplulukların eserlerinde yer almak üzere davet edilmiş olurlar. Kısaca uluslararası tanınırlık öncelikle niteliksel bir kavramdır ve uluslararası tanınırlık niteliğine haiz olmayan sahnelerde ve festivallerde verilen temsillerin sayısı o topluluğun uluslararası tanınırlığı için ölçüt olamaz. *Sonuç olarak, Türkiye’de Devlet Balesinin yaklaşık altmış yıllık tarihine rağmen hem uluslararası düzeyde rasyonel, verimli ve etkin artistik üretim yapan hem de uluslararası tanınırlığı olan bir kimliğe sahip bir topluluğu bulunduğunu söyleyebilmek neredeyse imkânsızdır.*

## İKTİSADİ BOYUT: SAHNE SANATLARININ YAPISAL VERİMLİLİK AÇIĞI

Balenin siyasal ve toplumsal bilimlerini ilgilendiren yönlerinin yanı sıra iktisat bilimini ilgilendiren pek bilinmeyen bir yönü daha vardır. Üstelik bu yönü tüm performans sanatlarını; müzik, opera, bale, tiyatro, dans olması fark etmeksizin geleneksel olandan çağdaş olanına kadar, canlı insan emeğiyle yapılan tüm sanatları ilgilendirmektedir. İktisat biliminin performans sanatlarıyla ilgilenmeye başlaması ve bu alanda ampirik incelemeler yapılması 1960’lı yıllarda ABD’de başlar. Bunun ilginç bir hikâyesi de vardır. Amerika’nın ekonomide ‘boom’ yaşadığı 1945- 1968 yılları arasında sahne sanatlarında da ekonomik patlama gerçekleşir. Çok sayıda müzik, dans, tiyatro toplulukları kurulur, hepsinin işleri çok iyi gider, sezonlar sürekli dolu salonlarla geçer. Ancak 1960’lı yıllarda görünürde hiçbir neden olmaksızın işleri çok iyi durumda olan topluluklar arka arkaya salgın halinde iflas etmeye başlar. Kimsenin nedenini anlayamadığı bu tuhaf bilmecenin iktisatçılar tarafından incelenmesi sonucunda mesele anlaşılır.

*Sonuç şudur: Performans sanatlarında finansman açığı oluşması yapısal nitelikli bir olgudur. Çünkü dünya ekonomilerinde işgücünün saat başı çıktısı sürekli olarak büyümekte, işgücü maliyetleri ise düşmektedir. Buna karşılık performans sanatlarında bu kural çalışmamakta ve makro iktisadi faktörler (ekonomik büyüme, teknolojik ilerleme, verimlilik*

artışı, yükselen gelir seviyesi vs. ) nedeniyle mikro iktisat düzeyinde yükselen birim işgücü maliyetlerinden kaçınılması mümkün olmamaktadır. Bu yükselen birim maliyetler aslında “verimlilik açığı” (*productivity lag*) sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu aykırı maliyetler, ekonomist William Baumol tarafından tespit edildiği için “*Baumol maliyet anormalliği*” (*Baumol’s cost disease*) olarak adlandırılmaktadır. (Baumol, 1966) Aşağıda bunu açıklamaya çalışacağım.

Klasik iktisat teorisine göre üretim ekonomisinde işgücü verimliliğinin yükselmesi ile onu yakından takip eden işgücü ücretlerinin yükselmesi arasında sahici bir korelasyon (doğrusal bir ilişki) bulunmaktadır. Nitekim normalde bu iki unsur (verimlilik ve ücretler) grafiklerde zaman içinde *birlikte yükselen eğriler* çizerler. Ancak bazı kamu hizmetlerinde görüldüğü gibi performans sanatlarında da bu ilişkinin anormal bir hal aldığı görülür. *Verimlilik eğrisi, ‘çıktı’yı temsil eden ordinat değeri değişmeden kaldığı için zamanı temsil eden apsis eksenine paralel ilerler, buna karşılık ücret eğrisi trendi sürekli olarak yukarı yöndedir. İşgücü verimliliği ile işgücü ücretleri arasındaki ilişkinin bu aykırı durumu performans sanatlarının ekonomik ikilemi olarak adlandırılmaktadır.* (Heilbrun-Gray,2001) *Verimlilik ile ücretler arasında giderek açılan bir makas oluşmakta, çıktılar sabit kalırken ücretler yükselmeye devam etmektedir.*

Baumol’a göre performans sanatlarında verimlilik artışını imkansız hale getiren aslında onun üretim koşullarıdır. Çünkü *performansçının emeği bir şeyin üretilmesinde kullanılan araç ya da girdi (input) değildir. Onun icrası esnasında ortaya koyduğu bu emek aslında nihai bitmiş üründür.* Bu nedenle *performansçının emeği zaten bitmiş bir ürün olarak çıktı (output) olduğundan dolayı* (şarkıcı şarkı söyler, dansçı dans eder, piyanist çalar) *saat başı çıktı miktarını arttırmanın gerçekten hiçbir yolu yoktur* (Baumol, 1966). Örneğin dört müzisyenin Beethoven’ın String Quartet’ini çalmak için bugün harcadıkları zaman aynı işin yapılması için 1800 lerde harcanan zaman kadardır. Monteverdi’nin Orfeo operasının icrası dört yüz yıldır değişmeyen sabit bir çıktı olmasına rağmen icracılara dört yüz yıl önceki ücretlerle ödeme yapılamaz.

*Canlı performans dayalı sanatlarda finansal açığın bir ölçüsü olarak, gelirin kazanılmamış bir kısmının her zaman var olması yapısal bir özelliktir.* Bu durum dünyanın her yerindeki binlerce örneğinde hep aynıdır. O nedenle gelişmiş ülkelerde bu alandaki toplulukların açıklarını basitçe izleyici sayısını ve bilet fiyatlarını arttırarak kapatmaları beklenmez. Performans sanatlarındaki mali açığın yapısal özelliği bilindiği için ilk bakışta karmaşık görünen fonlama mekanizmaları aracılığıyla her zaman devletler, eyaletler, yerel yönetimler, şirketler, kurumlar, vakıflar, sivil toplum kuruluşları ve vatandaşlar tarafından destek sağlanır. Opera ve bale toplulukları ‘hizmet’ satışından elde ettikleri gelirin her zaman harcamalarından daha az olmasına zaten *iktisaden mahkûmdurlar. Canlı sahne sanatlarının iktisadi fitratı budur.*

## ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

Avrupalı çağdaş dans ve performans sanatçıları arasında, sanat üretiminin sanatçının işi olmanın ötesinde vatandaşlık ve insan hakları çerçevesinde ele alınması gerektiği düşüncesi taraftar bulmaktadır. *Kültür politikalarının karar alma süreçlerinde ‘Sanat’sal etkinlikte bulunan veya ‘izleyici’ olan her vatandaşın etkili biçimde yer alabilmesi, sanat yapmak isteyen her vatandaşın kendi üretim araçları üzerinde bağımsızca karar verebilmesi ve öncelikle sanatı destekleme politikalarında tam bir şeffaflığın sağlanması talep*

*edilmektedir.* Sanat kurumlarının çağdaş sanat çalışmalarını kategorize ederek sabitlemeye yöneldikleri ve bundan dolayı çağdaş sanat çalışmalarının doğasına ve ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak kaldıkları özellikle vurgulanmaktadır. Farklı disiplinlerin bir araya gelmesi ve yaklaşımların çeşitliliği gibi nedenlerle giderek çoğalan farklı sanatsal üretimleri adlandırmaların sonunun gelmeyeceği anlaşılmaktadır. Ayrıca, çeşitli dans ve performans biçimlerinin kategorik olarak tanımlanması ve formüle edilmesi, sorunun kendi parçası olarak görülmektedir. Artık sanatsal alan tanımlamaları; yenilik, risk, melezlik, izleyici, katılım, kültürel çeşitlilik, farklılık, öteki, post kolonyalizm gibi meselelerle ilgilenen; geçişken alanlar, ortaklıklar, ağlar, işbirlikleri oluşturan ve bu bağlamlarda etkin işler üretebilen çağdaş sanat pratiklerinin çok gerisinde kalmış durumdadır.

Çağdaş sanatı modern sanattan kesin şekilde ayıran çizgi, ‘Sanat’ı ‘müzakereci’ demokrasi gibi tamamen ‘açık’ bir kavram olarak tanımlamasıdır. Bu bakımdan *çağdaş Avrupa sanatının güncel yönlerinden biri de Batı’nın sürekli olarak Öteki üreten kültüründen kurtulmaya çalışmasıdır. Bunun için sanatı tanımlama mekanizmaları sürekli olarak eleştirel sorgulamaya tabi tutulmaktadır.* Bu sorgulama, Batı sanat tarihinin geçmişinde görüldüğü gibi ortaya çıkan her yeni sanat tanımının kendisinden eski olanları geçersiz kılmaya yönelmesi değildir. Tam tersine geçmiş tanımları kabullenerek bir yandan onların her birini imtiyazlarından arındırmak ve diğer yandan hepsine eşit değer vererek tüm zamandaş sanatların serbestçe kullanabileceği bir ortak zemin olarak kabul etmektir. Bu şekilde Öteki’nin sanatının öteki olmadan sanat içinde yer bulmasına da katkı sağlanacağı düşünülmektedir. Asıl yönelim ise daha çok bu ortak zemin üzerine yerleştirilecek olan güncel sanat çalışmalarına dönük ölçütlerin çeşitlendirilmesi, farklılaştırılması ve çoğaltılmasıyla ilgili olmaktadır. 21. yüzyıl başında sanat, yalnızca sanatın kitlesel tüketiminin değil kitlesel sanat üretiminin yapıldığı yeni bir çağa girmiştir (Groys, 2013). Asıl soru, herkesin sanatçı olabileceği ve sanat üretebileceği bir dünyada artık sanatçı olmanın ne anlama gelebileceğidir. Sanatın pasif seyirci kitleleri yerini aktif sanatçı kitlelere bırakmaktadır; sanatsal çalışmanın izleyicisi olmak eylemin parçası olmak için harekete geçmeyi gerektirmektedir; sanatçı artık nihai sonuç üretmeye yönelmeyip kendine ayırdığı zamanı askıya almakta ve bunu paylaşmaktadır.

Devletin sanat alanındaki failliği konusuna gelince, Batıda, çoktandır doğrudan devlet eliyle sanat üreten modeller yerlerini sanat üretimine fon aktarımını düzenleyen biçimlere bırakmış ve sanat konseyleri gibi kurumlar ortaya çıkmıştır. Türkiye’nin bu Batılı güncellemeleri takip etmesi devletin Batıdan model kopyalamaya devam eden pozisyonunda bir değişiklik olmadığını düşündürebilir. Üstelik günümüzde buna benzer kurumların varlığı dahil pek çok yönü kendi ülkelerinde sıklıkla eleştirilmektedir. Teorik olarak bakıldığında estetik beğeni yargısı bir tikel olarak paylaşılsa bile bu tikellerden bir tümel oluşturulamaz, öte yandan beğenin yasası da kendi pratiklerinde içkin olup bu alanda dışsal evrensel yasalar koyamaz. Bu nedenle olumlu ya da olumsuz olması fark etmeksizin sanata devlet müdahalesinin politika ile etiğin çakıştırılmayacağı bir alanda kalarak adaletsizlik üretmesi kaçınılmazdır. Ancak şurası açıktır ki, sanata devlet desteği meselesi görüldüğünden çok daha karmaşık bir konudur. Merkezi bütçeden doğrudan sanat üretimine veya sanatçılara pay ayrılmasının pek çok politik, etik sorunlar barındırmakta olduğu açıkça görülmektedir. Bir kere sanatsal faaliyetler kesinlikle kamu hizmeti değildir; bunun aksine değerlendirilmeleri, sanatsal faaliyette bulunanların idari hukukun sùjeleri olmaları, devletin sanat alanında fail olmaya ısrarla devam etmekte olması, esasen oldukça tuhaf durumlardır. *Yüzünü kendi gerçeğine dönme iradesi ortaya koymaya çalışan bir ülkede; toplumun, devlet sanat ilişkisine nasıl bakmakta olduğu, toplumun hangi sanatlara ilgi ve ihtiyaç duyduğu, toplumun bu*

*sanatlarla nasıl ilişkiler kurmak istediği ve toplumun bunlardan neler beklediği, asıl incelenmeye değer konulardandır. Sanatın endüstriyle ilişkisini önemsemek ekonomik politikaların gereği olarak görülebilir ve bu ilişkinin tamamen piyasaya bırakılmasının olumlu sonuçları da olabilir. Ancak bunun beraberinde sanatçı (üretici) veya izleyici (tüketici) konumunda olmasına bakılmaksızın sanatsal faaliyette bulunmanın devredilemez bir vatandaşlık ve insan hakkı olarak tanınması, bu hakkın kullanılmasında tamamen vatandaşların talepleri doğrultusunda her vatandaşın eşit olarak yararlanabileceği bir ađ şeklinde gerekli sanatsal üretim araçlarının ve sanata ulaşım imkânlarının oluşturulması ve geliştirilmesi yönünde düzenlemeler yapılması ve bunların yönetimini vatandaşların inisiyatifinde sivil oluşumlar ve yerel yönetimlerle işbirliği içinde sürdürebilmesinin sağlanması koşullarında oluşturulan bir ortama merkezi bütçeden katkı sağlanması hem vatandaşların bu faaliyetleri dolayısıyla ülkenin beşeri sermayesini güçlendirmelerini ve hem de devletin bu alanda fail olmasının yol açtığı politik ve etik sorunların bertaraf edilmesini mümkün kılabilir.*

## KAYNAKLAR

- Apter, David E. , *The Politics of Modernization*, University of Chicago Press, ABD; 1965.
- Arnason, Johann P., *Rationalization and Modernity: Towards a Culturalist Reading of Max Weber*, LaTrobe Sociology Papers 9, 1982.
- Aslan, Aysun., *Modern Dans'ın Dünya ve Türkiye'deki yeri; Yaratıcıların ve Gençlerin Sorunları; Devlet Balelerinde Kadro Sorunları*, 1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları, Konuşmalar, Bildiriler, Tartışmalar, Tisamat Basım Sanayii, Ankara, 1989, ss.328-332.
- Baumol, William J., Bowen, William G., *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Twentieth Century Fund, 1966.
- Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, Yale University Press New Haven and London 1992.
- De Valois, Ninette., *Come Dance with Me a Memoir 1898- 1956*, The Lilliput Press, Dublin, 1957, 1992.
- De Valois, Ninette., *Step by Step The Formation of an Establishment*, Howard & Wyndham Company, Londra, 1977. ss.165-171 ss. 167,168, 170.
- Deringil, Selim. İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909), Çev. Gül Çağalı Güven, YKY, 3.bs, İstanbul. 2007.
- Evgin, Dilek., *Ulusal Bale*, 1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları, Konuşmalar, Bildiriler, Tartışmalar, Tisamat Basım Sanayii, Ankara, 1989, ss. 51-55.
- Foucault, Michel., *İktidarın Halkaları, Özne ve İktidar*, Yay. Haz. Ferda Keskin, Çev. Işık Ergüden. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2. bs. 2005, ss.140-161. Ss.143.144.
- Groys, Broys., *Zamanın Yoldaşları, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, Ed. Artun-Örge, İletişim. İstanbul 2013 ss.53-69 ss.66
- Heilbrun, James., Gray, Charles M., *The Economics of Art and Culture*, Cambridge University Press, ABD, 2001,ss.137-162.
- İnalçık, Halil, *Şair ve Patron, Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik bir İnceleme* Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.ss.16
- Koşum, Adnan Prof. Dr., *Osmanlı Örfi Hukukununun İslam Hukukundaki Temelleri*, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 17. Bahar 2004, ss. 145-160, ss.159-160.
- Kunt, İbrahim Metin., *Kulların Kulları*, Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, Vol.III, 1975. ss. 27-42
- Metin Heper, *Türk Kamu Bürokrasisinde Gelenekçilik ve Modernleşme*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1977.
- Needham, Maureen. *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation*, Dance Chronicle, Vol. 20, No. 2 (1997) pp. 173-190
- Nişancı, Ensar. *Geleneksel Patrimonyalizmden Modern Neo Patrimonyalizme: Bir Modernleşme Denemesi*, Haliç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Said, Edward, *Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, Çev. Nezih Uzel, Pınar Yayınevi, İstanbul, 1982.
- Wallerstein, Immanuel. *Avrupa Evrenselciliği İktidarın Retoriği*, Aram Yayıncılık, İstanbul. 2007.