



Yaratıcı Endüstriler Politikaları ve Yaratıcı Emek Üzerine Bir Tartışma

Evrim YÖRÜK*

Öz

Bu makale, yaratıcı endüstriler politikaları ve yaratıcı emek üzerine eleştirel bir tartışma yapmak amacıyla yazılmıştır. İlk olarak, yaratıcı endüstriler politikalarının ortaya çıkışı incelenmektedir. Ardından, yaratıcı endüstriler hakkındaki literatür ana hatlarıyla gözden geçirilmektedir. Makalede tartışılan temel konu, yaratıcı endüstriler politikalarını savunanların, çalışma hayatıyla ilişkili sorunları gözden kaçırmalarıdır. Bu bağlamda, Türkiye’de de benzer bir eğilim olduğuna işaret edilmektedir. Sonuç olarak, makalenin savunusu ise, gerek dünyada gerek Türkiye’de, kar elde etme mantığına dayanmayan bir yaratıcı emek anlayışının ortaya koyulması gerektiğidir. **Anahtar Kelimeler:** yaratıcılık, yaratıcı endüstriler, yaratıcı emek, yaratıcı sınıf, yaratıcı endüstriler politikaları.

A Critical Discussion on Creative Industries Policies and Creative Labour

Abstract

This article aims to provide a critical discussion of creative industries policies and creative labour. First, the emergence of creative industries policies is examined. Then, the literature on creative industries is outlined. The main issue discussed in this article is the tendency of those who defend creative industries policies to ignore the problems associated with working life. In this context, a similar trend in Turkey is also pointed out. In conclusion, the argument of this article is that an understanding of the creative labour not based on the logic of the production of profit, both in the world and in Turkey needs to be revealed.

Keywords: creativity, creative industries, creative labor, creative class, creative industries policies.



Giriş

“Her insan yaratıcıdır.” İnsanın kulağına hoş gelen bu iddia, pek çok ülkede yöneticileri, eğitimcileri, iş adamlarını, kültür-sanat profesyonellerini kapsayan genişçe bir kitleyi ikna etme gücünü kanıtlaması bakımından üzerinde durulmayı çoktan beridir hak etmiş gözükmektedir. Peki böyle bir iddianın ileri sürülmesi niçin gereklidir? Bu soruyu, söz konusu iddiayı uzunca süredir yılmadan sahiplenen Richard Florida’ya sorarsak, Florida’nın açıklamalarına hak verme olasılığımız yüksektir. Çünkü Florida, söze başlar başlamaz kendisini seçkinciliğe karşı çıkan, demokratik ve özgürlükçü bir kişilik olarak tanıtacak, “yaratıcılığın belli yetenekleri olan küçük bir insan grubu ile sınırlı olduğu” görüşünü kabul etmediğini, bu görüşü “modern zamanların en büyük yanılgılarından biri” saydığını bildirecektir (Florida, 2010: 74). Dolayısıyla Florida’nın izinden gidersek, en başta modern toplumun hepimize bellettiği bu “yanlış inancı” terk etmek gerekecek, sonrasında ise geriye “her bir insanın içindeki yaratıcı kıvılcımı ateşlemek ve canlandırmak”, “zamanımızın en büyük meydan okumasını” gerçekleştirmek işlerini üstlenmek kalacaktır (Florida, 2010: 74-75). Öyleyse neden bizleri tekdüze ve kötü işlerde çalışmaya zorlayan modern toplumun esiri olmayı hak edelim? Neden her insanın yaratıcı olduğunu savunmayalım? Hele ki Florida’nın söylediği gibi (2010: 75-76), yaratıcılık, her birimizin içinde taşıdığı “adeta sınırsız bir kaynak” ise ve de “cinsiyet, ırk, etnisite, cinsel yönelim ve dış görünüme boyun eğmeyen” yanlarıyla gerçekten de “muhteşem bir eşitleyici” kavrayış ise? Dahası, Florida’nın tavsiyesine uyup, “bilgi işçileri”, ‘bilgi toplumu’, ‘yüksek teknoloji ekonomisi” gibi “züppe” kavramların yerine “yaratıcı sınıf” kavramı benimsendiğinde, ekonomik kalkınmayı hızlandırıp toplumsal refahı artırmak mümkün ise? (Florida, 2010: 75).

Yaratıcılık meselesi ile ilgili olarak, Florida’nın 2000’li yıllar itibarıyla dünyada hızla dolaşıma giren görüşlerine yakın pek çok görüş, başkalarınınca da ateşli bir biçimde savunulmaya devam etmektedir. Nitekim son yıllarda Türkiye’de de yavaş yavaş işitmeye başladığımız “yaratıcı endüstriler” terimi, 1990’lı yıllardan beri pek çok ülkenin politik gündeminde yer almakta, yine pek çok ülkede akademik düzeyde tartışılmaktadır. Bu makalenin amacı, yaratıcı endüstriler politikalarını savunanların yaratıcılığa, yaratıcı emeğe ve yaratıcı sektörlerde çalışma hayatına ilişkin ileri sürdükleri görüşleri eleştirel biçimde ele almaktır. Ayrıca makalede, Türkiye’de şimdilik resmi politikalara bütünüyle yerleşmediği söylenebilecek olan yaratıcı endüstriler anlayışının, ilerleyen yıllar içinde, kapitalizmin krizlerini giderecek sihirli bir reçete şeklinde sunulma olasılığına dikkat çekmek amaçlanmaktadır. Çünkü bu olasılık, dünyadaki örneklere benzer biçimde, yaratıcı emeği ekonomik kalkınma için işe koşmak ve yaratıcı sektörlerin cazibesi içine çekilen işçileri gönüllü bir sömürü ilişkisinin özneleri kılmak isteğinin Türkiye açısından geçerli olduğunu ortaya koymaktadır.



Makalede ilk olarak, yaratıcı endüstriler teriminin ortaya çıkmasında önemli bir role sahip ülkelerin politikaları gözden geçirilecektir. Ardından, yaratıcı endüstrilerdeki emek süreçleri üzerine yapılmış bazı araştırmaların verileri etrafında bu politikaların eleştirisine yer verilecek, Türkiye'deki başlıca kurum ve kuruluşların yaratıcı endüstrileri nasıl bir çerçevede içinden ele aldıklarına bakılacak ve makalenin sonunda tüm bu tartışmaları toparlayıcı nitelikte bir değerlendirme yapılacaktır.

Yaratıcı Endüstriler Politikaları

David Hesmondhalgh (2010a: 14), “yaratıcı endüstriler’; sanatın kültürel, eğitimsel ve ruhani değerinden çok ekonomik değerine odaklanan yeni yaklaşımları ifade etmek için tercih edilmektedir,” diyerek, bu modelin “İngiliz Modeli’ (UK Model) olarak da adlandırıldığını” söylemektedir. Buna göre söz konusu modelde, “geleneksel sanatlar, ileri endüstriyel ekonomilerde en hızlı gelişen sektörleri içeren ticari medya endüstrileri ile birlikte gruplandırılmış”, sonrasında ise Richard Florida ve John Howkins gibi isimler “yaratıcı aktivitenin tanımını, ‘ticari medya ve sanat’ın ötesine taşımıştır” (Hesmondhalgh, 2010a: 14). Yine, Avustralya’daki Queensland Teknoloji Üniversitesi’nde kümelenmiş kültürel çalışmalar ekolünün temsilcilerinden John Hartley, Stuart Cunningham ve Terry Flew, yaratıcılığın desteklenmesini, ülkelerin ekonomik kalkınmasını hızlandırması yanında kültür ve eğitim politikalarının demokratikleşmesi açısından da önemli bir fırsat olarak değerlendiren yaklaşımlarıyla öne çıkmış isimler arasındadır (Hesmondhalgh, 2008: 561-562; 2010a: 15).

Avrupa’da 1990’lı yıllarda iktidara gelmiş olan sosyal demokrat politikacıların eliyle, yaratıcı endüstriler politikalarını hayata geçirmek üzere başlıca adımlar atılmıştır. David Lee’nin belirttiği gibi (2013: 3), 1994 yılında Avustralya’da, “*Australian Creative Nation*’ adıyla yayınlanan bir raporda ilk kez ‘yaratıcı endüstriler’ terimi kullanılmış ve bu terim İngiltere’de iş başına gelmiş olan İşçi Partisi tarafından büyük bir şevkle çabucak devşirilmiştir.” Söz konusu raporda, “kültürün zenginlik yarattığı” söylenerek, “Avustralya’daki kültürel endüstrilerin yılda 13 milyar dolar getirmesiyle”, ayrıca bu endüstrilerin istihdam da sağlayıp “336 bin civarında kişiye iş vermesiyle” övünülmüş, “ulus, ‘bilgi devrimi’ ve ‘yeni medya’ gibi kavramları kucaklamaya çağrılmıştır” (Hesmondhalgh vd., 2015: 55). “Ekonomik faydacılık ve modernizasyonun bir karışımı” şeklinde görülebilecek bu rapor, Tony Blair’in oldukça ilgisini çekmiştir (Hesmondhalgh vd., 2015: 54-55).

1990’lı yıllarda İngiliz İşçi Partisi’nin yaratıcı endüstriler politikalarının fikir babalığını yapan önemli isimlerden biri, dönemin *Marxism Today* dergisinin yazarları arasında olan Charles Leadbeater’dır. Leadbeater’in *Marxism Today* dergisinde çıkan bazı yazıları incelendiğinde, fikirlerinin neden İngiliz İşçi Partisi tarafından çekici bulunduğu anlaşılabilir. Örneğin, 1990’lı yıllarda sol düşüncenin yeniden güç kazanması için nasıl bir politik gündemle hareket etmesi



gerektiğine ilişkin önerilerde bulunduğu bir yazısında Leadbeater (1988: 15-20), Thatcher hükümetinin “muhafazakar-tüketici bireyciliğinin” karşısına “demokratik-ilerlemeci bireycilik” anlayışı ile çıkılmasını savunmuştur. Sol -eğer başarılı olmak istiyorsa- eski sosyalist stratejilerini bir kenara bırakacak, Thatcher’in damgasını vurduğu yanlış bir bireycilik anlayışı yerine, insanların temel hak ve özgürlüklerine, farklılıklara ve çoğulculuğa duyarlı başka türlü bir bireyciliği gündeme alacaktır. Çünkü Leadbeater’e göre sol düşünce (1988: 19), “bireysel çıkarlar ile kolektif eylem arasındaki bağlantıları yenilemek zorundadır,” ve bu da “kolektivizmin daha ateşli bir şekilde öne sürülmesiyle değil” ancak ve ancak “alternatif bir bireyciliğin öne sürülmesiyle” mümkün olabilecek bir şeydir. Demek ki, Leadbeater, artık ortada komünist toplum gibi bir hedef bulunmadığına herkesi inandırmak ister haldedir. Angela McRobbie (2002: 106), Leadbeater’ı değerlendirirken tam da bu noktaları vurgulamış ve onun “Anglo-Amerikan bir bakış açısıyla” hareket ettiğini, “İngiltere’ye ve iktidardaki hükümetin dikkatine, Silikon Vadisi’nden öğrenilmiş dersleri sunma misyonuna” sahip bir kişi olduğunu belirtmiştir. McRobbie’nin ifadeleriyle (2002: 106) Leadbeater, “her birimizin girişimciler olmasını istemekte”, “imalat ekonomisinin gerileyip bilgi ekonomisinin yükselmesinin” buna olanak verdiğini, “kafamızın içinde ne varsa pazarlayabileceğimizi” söylemektedir.

İngiliz İşçi Partisi’nin 1997’de iktidara gelişi sonrasında, *Department of National Heritage* dönüştürülerek *Department of Culture, Media and Sport (DCMS)* adını almış ve bu kurumun başkanlığına getirilen Chris Smith, İngiltere’de yaratıcı endüstriler anlayışının alt yapısını kuran bir diğer önemli figür olmuştur (O’Connor, 2010: 49). Burada atılan ilk adımlardan biri, *Creative Industries Task Force* adlı bir birim kurulmasıdır ki bu birim, 1998 yılında *Creative Industries Mapping Document* adlı çığır açan bir rapor ve 2001 yılında da bunu takip eden bir başka raporun hazırlanmasından sorumludur (BOP Consulting, 2010: 15). 1998 yılındaki ilk raporun önemi, “yaratıcı endüstrileri tanımlayan ve ölçümleyen ilk sistematik girişim” oluşundan kaynaklanmaktadır (BOP Consulting, 2010: 15). Aynı zamanda bu ilk rapor, yaratıcı endüstrilerle ilgili politikalar geliştirmeye istekli Avrupa, Latin Amerika ve Uzak Doğu ülkelerine rehberlik etmek üzere ihraç edilmesi bakımından oldukça önemlidir (O’Connor, 2010: 49). Söz konusu raporun, kendisinden sonra yazılan sayısız rapora temel oluşturan en önemli özelliği ise, yaratıcı endüstrileri sadece kültür-sanat alanıyla sınırlı tutmayıp pek çok alanı içine alacak şekilde tarif etmesidir. Buna göre raporda, “reklamcılık, mimari, sanat ve antikacılık, el sanatları, tasarım, moda tasarımı, film ve video, interaktif oyun yazılımı, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım ve bilgisayar hizmetleri, televizyon ve radyo” şeklinde sıralanan on üç ayrı üretim alanı bulunmaktadır (BOP Consulting, 2010: 16-17). İngiltere’de ilerleyen yıllar içinde DCMS’nin bunca geniş kapsamlı yaratıcı endüstriler tarifi bile yeterli görülmemiş ve 2006 yılından bu yana yazılan raporlarda, yaratıcılığı ekonomik hayatın neredeyse her alanı için

tanımlanabilir ve ölçülebilir kılan ‘yaratıcı ekonomi’ terimi kullanılır olmuştur (BOP Consulting, 2010: 18-19; Newbigın, 2010: 15-21).

Bu noktada şöyle bir soru sormak yerinde olacaktır: Neden “kültür” ya da “kültürel” terimleri yerine “yaratıcı” terimi tercih edilmiştir? Sorunun yanıtını aramak üzere en başta DCMS’nin 1998 tarihli raporundaki yaratıcı endüstriler tanımına bakılırsa, yaratıcı endüstrilerin; “kaynağını bireysel yaratıcılık, beceri ve yetenekten alan ve de fikri mülkiyetin üretimi ve kullanımı yoluyla zenginlik ve istihdam yaratma potansiyeline sahip olan” tüm faaliyetlere karşılık gelecek şekilde tanımlandığı görülebilecektir (O’Connor, 2010: 51). Dikkat edilirse, bu tanımda yaratıcılık, topluma ait değil, bireylerin kendilerine ait bir yeterlilikler toplamı olarak ele alınmaktadır. Ancak öyle görünmektedir ki, yaratıcılığa özgü bireysel yeterlilikler, bireylerin kendi tasarruflarına bırakıldığında pek bir anlam ifade etmemektedir. Bu durumda DMCS, bireysel yaratıcılığı bir sermaye kaynağı şeklinde yeniden ele almanın ve bu kaynağın kullanımını maddi kazanca ve elle tutulur işlere çevirecek yol ve yöntemler geliştirmenin yapılması gerekenler arasında olduğundan emindir.

Yaratıcı Endüstriler Politikalarına Yöneltilen Eleştiriler

DMCS’nin, kültür ya da kültürel terimleri yerine yaratıcı terimini tercih etmesinin ne anlama geldiği, üzerine epeyce fikir yürütülen konulardan biri olmuştur. Örneğin Hesmondhalgh (2008: 552), kültürel endüstriler ile yaratıcı endüstriler ifadelerini değerlendirmeye aldığı bir yazısında, bu ifadeler üzerine düşünmenin, “semantik bir inceleme yapmaktan daha fazlasını” gerektirdiğini belirtmiş ve her iki ifadenin de “apayrı kuramsal kökenler ve politik şartlar içinden ortaya çıktıklarını” hatırlatmıştır. Buna göre, kültürel endüstriler ile yaratıcı endüstriler terimlerinin kuramsal ve politik temellerine ilişkin en belirgin farklılık, ilkinin modern toplumlarda kültür ürünlerinin üretimi ve dağıtım sorununu eleştirel, toplumsal eşitlik meselesine duyarlı bir vizyon içinden ele alıp ülke yöneticilerini bu vizyona uygun kamusal politikalar geliştirmeye zorlaması; ikincisinin ise aynı sorunu neoliberal toplum tasavvuruna uyumlu bir vizyon içinden ele alıp ülke yöneticilerini bu tasavvuru somutlaştıran politikalar geliştirmeye ikna etme çabasında olmasıdır (Hesmondhalgh, 2008: 552-560). Hesmondhalgh (2008: 554-555), kültürel endüstriler teriminin kamu politikalarına girişi bağlamında, UNESCO’nun 1982 tarihli çalışması ile kültürel üretimde “uluslararası eşitsizlik” sorunu hakkında Bernard Miège’ye 1983 yılında hazırlattığı rapora değinmiş ve de İngiltere’de 1983’den 1986’ya kadarki dönemde *Greater London Council*’in (GLC), “elitist ve idealist sanat anlayışına” ve “sanat alanına tahsis edilen sübvansiyonlara” karşı çıkarak, modern toplumda, “pek çok insanın kültürün ticari formları ve kamu hizmeti yayıncılığı tarafından şekillendirilmiş kültürel zevk ve pratiklerini hesaba katmayı” savunan politikalarından söz etmiştir. Bu noktada, GLC’nin kültürel endüstriler politikalarının, kendisinden sonra gelen yaratıcı en-



düstriler politikalarına yer açar nitelikte bazı adımlar atmış olduğunun da vurgulanması gereklidir. Hesmondhalgh'ın belirttiği üzere (2008: 556-557), kültürel alanda işler üreten küçük ve orta ölçekli yatırımcıların desteklenmesi, şehirlerde ekonomik canlanma sağlamak amacıyla kültürel faaliyetleri destekleyen kamu yatırımları yapılması gibi bir dizi politika sahiplenilmiş ancak tüm bu politikalar-daki eleştirel unsurlar zaman içinde yitirilmiştir. Yani, GLC'nin kültürel endüstriler anlayışı temelinde daha adil ve eşitlikçi bir toplum kurmak adına ürettiği politikalar, 1990'lardan itibaren "yirmi birinci yüzyılın endüstrilerinin giderek yaratıcılık ve yenilikçilik vasıtasıyla bilgi üretimine bağlı olacağına" dair temel bir mantık içinden şekillenen neoliberal bir ekonomik ilerlemecilik anlatısına uyarlanmıştır (Hesmondhalgh, 2008: 557).

Kültür ve kültürel terimlerinden yaratıcı terimine geçilmesi hakkında tartışma yürüten isimlerden biri de Keith Negus'dur. Son dönemdeki yaratıcı endüstriler övgücülüğüne eleştirel bir tavır alması bakımından Hesmondhalgh ile ortaklaşan Negus, Hesmondhalgh'dan farklı olarak, kültürel endüstriler anlayışına da olumsuz eleştiriler yöneltmiştir. Negus (2006: 197-199), kültürel endüstriler anlayışının savunucularının, Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in 'kültür endüstrisi' anlayışının eleştirel potansiyelinin yeterince farkına varamadıklarını düşünmekte, 'kültürel endüstriler' terimini kullanan kişilerin, "kültürel üretim kurumlarına daha revizyonist ve betimleyici bir tavırla yaklaşmayı" tercih ettiklerini söylemektedir. Negus'a göre (2006: 199), "Adorno'nun fazlaca spekülatif ve kavgacı düşüncelerine zaman zaman ruhunu veren paradokslar, gerilimler, alternatif ve hatta mistik bir insanlık olasılığına duyulan umut, sonradan ortaya çıkan çoğullaştırılmış kültürel endüstriler kavrayışında yitirilmiş bulunmaktadır." Bu bağlamda, 1980'li yılların ilk yarısında yapılan çalışmalar arasındaki UNESCO raporunu, Bernard Miège'nin kaleme aldığı kitabı ve de Nicholas Garnham'ın GLC için hazırladığı raporu, kültür endüstrisi anlayışından kültürel endüstriler anlayışına geçişi simgeleyen metinler olarak değerlendiren Negus (2006: 199), "her üç metnin de kültürel üretime kurumsal açıdan müdahale etmek üzere bir gündem kurma isteğiyle" yazıldığını söylemiştir. Ancak "Adorno'nun, kapitalist endüstrinin yaratıcı eyleme ve sanatçıya etkisi hakkındaki endişelerine" yeterli özeni gösterememiş tüm bu girişimlerin katkısı sonucunda varılan en son nokta, "kapitalist endüstrileri yaratıcı adı altında müphem biçimde tarif eden bir kategorinin tasarlanması" olmuştur (Negus, 2006: 201).

Burada, Negus'un eleştiriler yönelttiği kişiler arasındaki Garnham'ın, yaratıcı endüstriler politikaları hakkındaki tartışmasına yer vermek gereklidir. Nitekim kendisine yöneltilmiş olan, 'kültür endüstrisi' teriminin hakkını teslim etmeme eleştirisinde bir ölçüde doğruluk payı bulunsa da, Garnham'ın (2005: 15) "yaratıcı endüstriler' teriminin kullanımını ve bu terimin politik etkisini, ancak daha geniş çaplı bir enformasyon toplumu politikası bağlamı içinden anlayabileceğimizi" söylemesi, yaratıcı endüstriler ile ilgili tartışmalara önemli bir eleştirel



katkı sağlamıştır. Garnham'ın ifadeleriyle (2005: 15-16), “yaratıcı endüstriler’ teriminin kullanımı, ‘telif endüstrileri’, ‘fikri mülkiyet endüstrileri’, ‘bilgi endüstrileri’, ‘enformasyon endüstrileri’ gibi diğer bağlantılı terimlerde olduğu gibi, politik söylem içerisinde spesifik bir retorik gayeye hizmet etmektedir.” Bu retorik gaye, yaratıcı endüstriler teriminin, “bir slogan olarak”, üzerinde fazlaca düşünülmesi beklenmeden ortalıkta dolaşabilmesinde gizlidir (Garnham, 2005: 16). Garnham’a göre (2005: 16), işte tam da buradaki “düşünümsellik yoksunluğu”, yaratıcı endüstriler terimine “ideolojik kudretini” kazandıran şeydir. Garnham’ın bu eleştirileri, kapitalist gelişmenin belirli bir aşamasında ortaya çıkmış herhangi bir teknolojik buluşun, bir kültürel formun, bir politika tarzının, bir insanlık durumunun vs. -son dönemdeki “yapay zeka” tartışmalarında ya da gençlik ile ilgili “X, Y, Z kuşağı” adlandırmalarında olduğu gibi- yeni ve prestijli bir kavramlar setinin kullanımı aracılığıyla ve ayrıca bu kavramlar içerisinde ekonomik verimlilik/kalkınma vaadini de saklı tutmaya özen gösterir bir şekilde sunularda topluma nasıl kolaylıkla pazarlanabildiğini hatırlatması nedeniyle kayda değerdir.

Yaratıcı endüstriler politikalarına bir diğer güçlü eleştiri de David Schlesinger’den gelmiştir. Schlesinger (2007: 3; 2009), İngiltere’de “yaratıcı endüstriler söyleminin kademe kademe bir doktrine dönüşmek üzere şekillendirilmesine” ve de bu dönüşüm sürecinin gerektirdiği politikalar üretilirken çeşitli düşünce kuruluşlarının üstlendikleri aktif rollere odaklanan incelemeleri üzerinden eleştirilerini temellendirmiştir. Schlesinger’e göre (2007: 3; 2009: 12), İngiltere’deki yaratıcı endüstriler söylemi, başından bu yana iki ana politikanın sözcülüğünü yapmak üzere iş başındadır. Bu politikalarından ilki, bilgi ekonomisini giderek önemseyen BRIC ülkelerinden geri kalınabileceği endişesi ile İngiltere’yi “rekabetçi bir ulus” olarak tasavvur etmek; ikincisi ise, bilgi tabanlı ekonominin gelişimini güvence altına almak adına piyasaya “devlet müdahalesini” taşımaktır (Schlesinger, 2007: 3; 2009: 12-13). Görülebildiği gibi Schlesinger, yaratıcı endüstriler söyleminin ardındaki esas motivasyonun, enformasyon toplumu anlayışına uyumlu politikalar geliştirebilmek olduğu noktasında Garnham ile benzer düşünceleri paylaşmaktadır. Gerçekten de, Schlesinger’in yaptığı incelemede ortaya koyulduğu üzere (2009), İngiltere’de devletin yetkili organları ve bu yetkili organlarla ilişkili pek çok etkili düşünce kuruluşu, söz konusu söylem uyarınca, bilgi ekonomisine yaslanan bir ulus inşa etme isteğini somutlaştıran kararların alınmasında yıllardır sıkı bir işbirliği içinde olmuşlardır.

2000’li yıllardan bu yana gelen süreçte yaratıcı endüstriler politikaları ile ilgili gayet açık olan husus, dünya üzerindeki pek çok hükümetin, 1990’lı yıllarda Avustralya’nın ve İngiltere’nin temel çerçevesini çizdiği politikaların izinden gitmek istemeleri, hatta bu politikaları kendi ülkelerinin gereksinimleri uyarınca zenginleştirip geliştirmek için belirgin bir heves göstermeleridir. Bu bağlamda, yaratıcı endüstriler politikalarının artık tek tek ülkelerle sınırlı olmaktan çıkıp uluslararası anlamda büyük bir yaygınlık kazandığını da görmek gerekir. Elbette



tüm bu gelişmelerde, UNCTAD, UNESCO gibi uluslararası örgütlerin çatısı altında yapılan bir dizi toplantı ve raporlama çalışmalarının, yine “Yaratıcı Avrupa” (*Creative Europe*) gibi, Avrupa Birliği’ne üye ya da aday ülkelerdeki kültürel ve yaratıcı sektörleri destekleme, ülkeler arasında işbirliğine dayalı projeler gerçekleştirme hedefleriyle yola çıkmış çeşitli programların da önemli bir katkısı vardır.

Florida'nın Çıkmazları

Yaratıcı endüstriler politikalarına ilişkin olarak üzerinde durmayı gerektiren bir kritik soru ise şudur: Yaratıcı endüstriler politikalarını hayata geçiren ülkelerde, gerçekten bu politikaları savunanların görüşlerini doğrulayacak kadar iyi gelişmeler olmuş mudur? Hiç kuşkusuz, böyle bir soru yanıtlanırken seçilen değerlendirme ölçütleri, meseleye kimin tarafından bakıldığına göre değişkenlik gösterecektir. Eğer DMCS geleneğini takip eden yaratıcı endüstriler/yaratıcı ekonomiler başlıklı sayısız rapora gözler çevrilir ve bu raporlardaki yaratıcı sektörlerle ait ekonomik büyüme rakamları önemli bir veri kabul edilirse, soruya olumlu yanıt vermemek için geçerli bir neden kalmayabilecektir. Eğer yaratıcı endüstriler politikalarına dahil edilen çeşitli sektörlerde çalışanların emek süreçlerinin niteliğine dair sorunları gündemlerine alan araştırmacıların yazdıklarına gözler çevrilmek istenirse, bu kez, soruya verilen olumsuz yanıtlar artabilecektir. Ne var ki her iki tarafta da durum görüldüğünden daha karmaşıktır. Bu noktada, Florida'nın yaklaşımı üzerinde bir parça durmak, hem yaratıcı endüstriler politikalarının Amerika'da nasıl bir görünüm aldığı anlamaya hem de söz konusu politikaların çıkmazlarını görebilmeye yardımcı olacaktır.

Florida'nın (2012) yaklaşımına bakıldığında ilk göze çarpan unsurlar; Fordist üretim anlayışına dayalı ekonomik örgütlenme modelinin, yerini yeni küresel ekonomik örgütlenme modeline bırakması sonucunda toplumların süratle dönüştüğüne, bugünün insanların, eski toplumsal, kültürel ve ekonomik düşünce biçimlerini yıkıp yerine yenilerini koymanın sancılarını çektiğine ve de insanlığın tüm bu sancuları aşip eskisinden çok daha iyi bir toplumsal hayat kurabilme kabiliyetinin olduğuna dair, yer yer kaygılı gözükse de çoğunlukla iyimser ifadelerle bezeli satırlardır. Florida'ya göre (2012: xxi), Amerikan ulusu içinde, aralarında bilim insanlarından mühendislere, mimarlardan müzisyenlere, yazarlardan tasarımcılara kadar yüksek düzeyde eğitilmiş, şehrili ve profesyonel çalışanların bulunduğu otuz sekiz milyonluk kitle, ekonomiyi büyüten asıl kitle olarak, artık kendilerine ‘yaratıcı sınıf’ denilmesini gerektiren büyük bir insan potansiyeline karşılık gelmektedir. Eğer ülkelerdeki yöneticiler, Florida'nın 3T adını verdiği, teknoloji (*technology*), yetenek (*talent*) ve hoşgörü (*tolerance*) formülünü benimserlerse, ekonomik büyüme garanti altına alınacak, yaratıcı sınıf ise, “dünyamızı yeniden şekillendirmede büyük bir rol oynamak için gereken güce, yeteneğe ve sayısal çoğunluğa sahip olduklarımızın” farkına varıp üzerlerine düşen sorumluluğu alırlarsa, toplumsal refah yaygınlık kazanacaktır (2012: 11; xxiv). Anlaşılabilece-



ği gibi, buradaki yaratıcılık kavrayışı, başlı başına ekonomik hedeflerle örölü bir şekilde tasarlanmış ve Florida'ya düşen de bu tasarımı dilek ve temenni karakterinden çıkartıp somut bir uzmanlık bilgisi karakterine dönüştürerek olabildiğince etkili biçimde savunmak olmuştur.

Amerika'da ve diğer bazı ülkelerde, özellikle şehirlerin yönetim kademesinde bulunan kişiler tarafından görüşlerine verilen değere rağmen, Florida'ya, gerek muhafazakar gerekse sol düşünce içinden oldukça ağır eleştiriler yöneltildiği de bilinmelidir. Buna göre Florida'nın, yaratıcı insanları şehirlere çekebilmek için, farklılığa ve çeşitliliğe açık, hoşgörölü bir ortamın tesis edilmesi gerektiğini söylemesi, hatta söylemekle de yetinmeyip bu gerekliliklerin ne kadar yerine getirilip getirilmediğini ölçmek üzere "bohem hayat indeksi", "gay indeksi" gibi kategoriler icat etmesi, muhafazakar bakış açısına sahip kişilerce hiç hoş karşılanmamıştır. Burada hemen belirtilmelidir ki, tutuculuktan muzdarip birtakım eleştirilerindense, Jamie Peck gibi, neoliberal şehircilik anlayışı ve mutenalaştırma politikaları hakkında çalışmalar yapmış araştırmacılardan gelen eleştirilere kulak kabartmak çok daha sağlıklı olacaktır.

Peck'in tartışmaya açtığı üzere (2005: 756), Florida, "esnekleşen ekonomide, idealize edilmiş serbest işyerlerinin çocuksu özgürlüklerinin keyfini çıkarmaya meyleden" bir kişi olarak, "emeğin işbölümü", "şehir içindeki eşitsizlikler", "yoksulluk" gibi hayati konulara dikkat etmemiştir. Çünkü Florida'nın dünyasında, işçi sınıfının sendikal örgütlenme mücadelesi vermesi ya da devletin toplumdaki eşitsizlikleri gidermek için önlemler alması gibi olgulara pek yer yoktur (Peck, 2005: 756-759). O, bu tür olgular üzerine fikir üretmek yerine, "gayri-yaratıcı lümpen sınıfların, üst sınıfların çoktandır çözmüş bulunduğu "bizi koruyacak ne bir şirket ne de bir başka büyük kuruluş var -bizler tam anlamıyla kendi başımızdayız-" mottosunu zaman içinde öğrenmeleriyle ilişkili olan, bir yaratıcı aşığıya sızma (*trickle-down*) biçiminin savunuculuğunu yapmayı yeğlemektedir" (Peck, 2005: 759). Buna göre Florida, serbest piyasa ekonomisinin kurallarına göre oynamayı bilen herkesin sınıf atlayabileceğine yürekten inanmakta, güvencesizliği ise asla bir sorun olarak görmemektedir. Peck'in tartışmaya açtığı bir diğer konu (2005: 760), Florida'nın, şehirler için "yaratıcı ekosistemler" kurma önerisinin yöneticiler arasında neden bu kadar kabul görebildiğidir. Peck (2005: 760-761), yaratıcı ekosistem önerisinin canla başla sahiplenilmesini, bu önerinin, neoliberal şehircilik ve mutenalaştırma politikalarıyla aslında hiç çatışmıyor aksine bu politikaları besliyor oluşuyla açıklamıştır. O kadar ki, "San Diego'dan Baltimore'ya, Toronto'dan Albuquerque'ye kadar şehirlerin liderleri, yaratıcılık stratejilerini, tüketim ve mülkiyet temelli kalkınma stratejilerinin *alternatifleri* olarak değil, aksine, tam da bu stratejilerin az maliyetli, mutlu hissettiren *bütünleyicileri* olarak bağırklarına basmış durumdadır" (Peck, 2005: 761).

Florida'ya dair söylenebilecek tek bir şey varsa, o da, geliştirmiş olduğu yaratıcılık yaklaşımına gelen tüm eleştirileri göğüsleme kararlılığını uzun yıllar



boyunca korumasıdır. Ne var ki son yıllarda, kendisine duyulan güveni sarsar nitelikteki bir dizi ekonomik ve toplumsal krizle yüzleşmekten kaçamadığı da açıktır. Örneğin, 2013 yılı itibarıyla *Martin Prosperity Institute* çatısı altında yürüttükleri bir araştırmanın sonuçları uyarınca, yaratıcı insanların kümelenildiği şehirlerde toplumsal eşitsizliklerin ciddi şekilde arttığını açıklamak zorunda kalmıştır (Florida, 2013). Buna göre, yaratıcı insanların gelip yerleştikleri şehirlerde, aşağıya sızma etkisi hiç de beklenildiği gibi iyi işlememiş, zenginliğin nimetleri bir grup yüksek eğitilmiş çalışana akmış, hizmet sektöründe çalışanlar ve mavi yakalılar ise gelirlerinin artmasına rağmen, büyük ölçüde şehirlerdeki konut fiyatlarının anormal derecede yükselişine bağlı hayat pahalılığı nedeniyle geçinemez olmuştur (Florida, 2017). Tüm bu iç karartıcı veriler, Florida'ya önceki yıllarda üzerine düşünmekten imtina ettiği eşitsizlik, yoksulluk gibi yakıcı konularla artık bir biçimde hesaplaşması gerektiğini hissettirmiş olmalıdır ki, 2017 yılında 'The New Urban Crisis' (Yeni Kentsel Kriz) başlıklı kitap karşımıza çıkmıştır. Ancak, Florida'nın son çalışmalarına eskiye oranla daha eleştirel bir tonun sinmesi, bugüne kadar savunduğu fikirlerini değiştirdiği anlamına gelmemektedir. Bunun en temel nedeni, tahmin edilebileceği gibi, kapitalist dünya düzeninin önerdiği çözümler dışında kalan tüm diğer çözümlere kulakların kapalı olmasıdır.

Yaratıcı Endüstrilerde Emek Süreçleri ve Çalışma Hayatı

Mark Banks ve David Hesmondhalgh (2009: 416), İngiltere'de yaratıcı endüstriler anlayışının resmi düzeyde kabul görmesinden bu yana ortaya çıkmış kamu politikalarına etki gücü yüksek bir dizi raporu anmış ve tüm bu raporlarda çok çarpıcı bir eksiklik olduğuna işaret etmişlerdir. Bu eksiklik, söz konusu raporların, "yaratıcı emek süreçleri ve de yaratıcı işlerde çalışmayla ilişkili mevcut sorunlar hakkında çok az şey söylemesidir" (Banks ve Hesmondhalgh, 2009: 416). Banks ve Hesmondhalgh'a (2009: 416) göre, "bu tür 'sorunları' dillendirme veya tanımlama zorluğunun" ardında, "böylesi raporlarda, yaratıcı endüstri emeğinin, özü itibarıyla ilerici bir çalışma biçimi olarak sunulması veya varsayılması" durumu yatmaktadır. Bu duruma yol veren en temel etken, hem sol hem de sağ düşüncenin yaratıcı emeğe bir dizi olumlu anlam yüklemesidir ki sol, "yabancılaşma karşıtı bir istihdam fırsatı tanınması", "maddi zenginlik, kutsanma ve şöhret umudu vermesi"; sağ ise, "sermayeye katkı sağlaması", "işçileri daha mutlu ve daha uyumlu kılması" gibi gerekçelerle yaratıcı çalışma pratiklerinden yana bir tutum almıştır" (Banks ve Hesmondhalgh, 2009: 417).

Yaratıcı emekle ilgili saha araştırmalarına biraz daha yakından bakmak, hem yaratıcı endüstriler politikalarına dahil edilmiş çeşitli sektörlerdeki üretim ve çalışma pratiklerini hem de bu sektörlerdeki emek süreçlerinin durumunu anlamayı kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda ilk olarak, kültürel çalışmaların yaratıcı endüstriler ve yaratıcı emek konularına yönelik akademik bilgi üretimine öncülük etmiş isimlerden Angela McRobbie'nin yaptığı bazı araştırmalar üzerinde durulabilir.



McRobbie, Londra'daki moda tasarımı sektörünü odağına alan 1998 tarihli araştırması ile yaratıcı emek konulu araştırmalara yol gösterici bir başlangıç noktası belirlemiştir. McRobbie'nin temel bulgularından biri, moda sektöründe çalışmanın, bir dizi "geçici iş sözleşmesi" yapmaktan ibaret olmasıdır (1998: 178). Bu durum, "mali güvencesizliği, sigortasız çalışmayı ve muazzam bir öz-sömürü potansiyelini barındıran bir dizi toplumsal sonuç" ortaya çıkarmıştır (McRobbie, 1998: 178). Araştırmanın bir diğer önemli bulgusu, moda sektöründe, sendikal üyelik ve kolektif örgütlenme gibi süreçlerle bağını koparmış, "iş tecrübesinin bireyselleştiği" bir çalışma hayatının geçerli olmasıdır (McRobbie, 1998: 178). McRobbie (1998: 186-187), çalışma hayatındaki bireyselleşmenin tehlikeli yanlarını etraflıca sergilemiş, öte yandan, "genç kadın moda tasarımcılarının, iş dünyasını sıkıcı ve rutin bir hayattan daha başka bir şeye dönüştürme" heveslerini de anlamlı ve değerli bulmuştur.

McRobbie, 2000'li yıllarda da yaratıcı endüstrilerle ilgili saha araştırmalarını sürdürmüştür. Ancak yaptığı bu araştırmalar sırasında karşılaştığı gelişmeler, Londra'daki moda tasarımı sektörü hakkındaki çalışmasını yürüttüğü yıllardaki ölçülü iyimserliğini koruyamamasına yol açmıştır. McRobbie (2005: 375) için kaygı verici olan en temel gelişme, 1990'ların "ilk dalga", "küçük ölçekli, bağımsız mikro-ekonomik" kültürel üretim ortamının yerine, 2000'li yıllarda "ikinci dalga", yoğun kapitalist çıkar ilişkileriyle örülü bir kültürel üretim anlayışının geçmesidir. Nitekim 2000'li yıllar itibarıyla, "dönemin gençlik kültürüne ait olan dans ve parti kültürünün enerjik ve girişimci dünyasının yaratıcı sektörlerle ihraç edilmesi" olgusu ortaya çıkmış, kültürel üretim sektöründe hızlı iş görme anlayışı egemen olmuş, aynı anda birkaç işi üstlenen, daima hareketli ve değişken bireylerin olduğu bir istihdam ortamı yerleşik hale gelmeye başlamıştır (McRobbie, 2005: 377). McRobbie'yi endişelendiren bulgulardan bir diğeri de, özellikle genç kadın çalışanlar açısından değerine inandığı bağımsız yaratıcı işçi konumunun, yeni dönemde büyük ölçüde sarsılmış olmasıdır: Öyledir ki, "önceki çalışmasında görüştüğü moda tasarımcılarının, uzun çalışma saatlerine ve nakit para akışını sürdürme sıkıntılarına rağmen, 'kendi işine' konsantre olabilme lüksünü ellerinde tuttuklarını", 1990'ların sonundan itibaren ise "moda tasarımcılarının 'bağımsız' olabilmelerinin tek yolunun *Kookai*, *Debenhams*, *Top Shop* gibi büyük firmalara 'bağımlı' olmaktan geçtiğini" söylemiştir (McRobbie, 2005: 383). Üstelik, "bu zincir firmalar, yeni mezun yıldız moda tasarımcılarının çok çok azını işe 'kabul etmekte', işe alınmış bu genç tasarımcılar sıklıkla aynı yıl içinde ıskartaya çıkarılabilmektedir" (McRobbie, 2005: 383).

Burada, televizyon ve film sektörlerinde yaratıcı emek süreçlerine ilişkin olarak biri İngiltere'de diğeri ise Amerika'da gerçekleştirilmiş iki araştırmayı da anmak gereklidir. Bunlardan biri, Gillian Ursell'in (2000) İngiliz televizyon sektörü; diğeri ise Susan Christopherson'un (2008) Amerikan televizyon ve film sektörü üzerine yaptıkları çalışmalarıdır. Her iki çalışmada da, 1980'li yıllardan itibaren



kültürel üretim sektörlerindeki neoliberal yeniden yapılanma sürecinin emek piyasalarını dönüştürücü etkisinin, emek süreçlerinin karakteristiklerini belirleyen çok temel bir olgu olduğu anlaşılabilir. Bir örnek vermek gerekirse; “İngiliz televizyon yayıncılığında 1987-1994 arasında BBC’de kalıcı olarak istihdam edilenlerin sayısı otuz binden, yirmi bine gerilerken, ITV’de bu oran, on altı bin beş yüzden, dokuz bin beş yüze gerilemiş, aynı tarihsel aralıkta serbest çalışanların oranı da, kabaca, yüzde otuz üçten yüzde elliye yükselmiştir” (Ursell, 2006: 137). Böylesine güvencesiz bir istihdam ortamında, Ursell’in (2000: 814), “her yıl medya eğitimi veren okullardan mezun olan pek çok gencin, ileride bir gün çalışmalarının karşılığını alacakları umuduyla ücretsiz ya da çok düşük ücretlerle çalışmaya rıza gösterdikleri” bir emek piyasasından söz etmesi tesadüf değildir. Yine, Christopherson’un değindiği gibi (2008: 75), başından bu yana “özel mülkiyetin ve ticari yönelimin” belirleyici olduğu Amerika’daki film ve televizyon sektöründe, emekçilerin çalışma şartları açısından İngiltere’ye benzer -1980’lerden sonra çok daha ağır- bir tablonun karşımıza çıkması da şaşırtıcı değildir. Hatta belki de bu yüzden, Christopherson’un araştırmasında (2008: 74), yaratıcı işçilerin kariyerlerinin şekillenmesi meselesini “endüstriyel bir bağlam içinde” tartışma isteği, Ursell’in araştırmasına göre daha baskındır.

Ursell (2000), sadece çalışma koşullarına bir eleştiri getirmekle yetinmeyip televizyon çalışanlarının motivasyonlarını da anlamayı hedefleyen bir araştırma kurgusu tasarlamıştır. Bu bağlamda araştırmada, hem Marksist emek süreci yaklaşımına hem de Nicolas Rose’un Foucault yorumuna yaslanan ikili bir hat tercih edilmiş, böylelikle hem endüstriyel şartlar hem de bu şartlar karşısında işçilerin tutumları tartışmaya açılabilmiştir. Örneğin, gönüllü çalışmaya rıza gösteren televizyon çalışanlarını “kapitalizmin kurbanları” olarak niteleyen bir yaklaşım tercih edilmemiş ve bu noktada özneleşme meselesi çözümlemeye dahil edilerek, televizyon işlerinde çalışmayı kendileri için bir tür bireysel, duygusal yatırım yapmak şeklinde gören çok sayıda kişinin varlığına dikkat çekilmiştir (Ursell, 2000: 821). Buna göre, televizyonda çalışmak, “duyumsal hazlarının peşinde koşabilirsin, eğer şanslıysan, insanlar seni alkışlar ve eğer şanslıysan, sana para bile ödeyebilirler,” gibi bir düşünceyi harekete geçirmekte ve bu haliyle de insanların post-modern, bireyci bir anlayışla kendilerini içinde var ettikleri bir emek piyasasının taşlarını döşemektedir (Ursell, 2000: 821).

Christopherson’un araştırmasında, yukarıda da belirtildiği gibi, endüstriyel şartlara yönelik bir sorgulama ön plandadır. Çünkü Christopherson’a göre (2008: 75), 1980’li yıllardan bu yana Amerikan film ve televizyon sektörünü doğrudan etkilemiş olan “deregülasyon politikaları”, “büyüyen iş gücü arzı” ve “teknolojik yenilikler” gibi unsurların endüstriyel üretim ve çalışma pratiklerini nasıl şekillendirdiğine bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda, üzerinde durulan en temel olgu, 1990’lı yıllarda Amerika’daki çok sayıdaki kablolu televizyon kanalının, düşük bütçeli yapımlara yönelik artan taleplerine karşılık veren büyük bir emekçi



kitlenin ortaya çıkmasıdır (Christopherson, 2008: 80-85). Düşük bütçeli yapımların sayıca öne geçtiği bir üretim ortamı, ilk elden, geniş bir emekçi kesim için istihdam olanaklarının genişlemesi anlamına gelse de, emek süreçlerinin niteliği açısından bir dizi olumsuz etkiyi beraberinde getirmiştir. Bunlardan ilki, “çekirdek/çizgi-üstü işçiler ve çevresel/çizgi-altı işçiler” arasında işe erişim, iş sürekliliği, çalışma saatleri, maddi kazanç vb. gibi hayati konular bakımından büyük eşitsizliklerle dolu bir kırılmanın hayata geçmesidir (Christopherson, 2008: 75). İkincisi, endüstriyel üretimin, teknolojik açıdan uzmanlaşmış ve çoklu beceriler geliştirebilmiş genç insanların emek gücüne yaslanır hale gelmesi ile önceden sendikalar içinde tanımlı bulunan profesyonel mesleki kimliklerin aşınmasına ve dolayısıyla sendikal kontrolün yitirilmesine yol verilmesidir (Christopherson, 2008: 75; 88-89). Üçüncüsü ise, film ve televizyon endüstrilerinin proje temelli üretim yapısı nedeniyle aslında daima mevcut oldukları bilinen kişisel ağların, çalışanların belirsizliklerle baş edebilmesini sağlayan çok kritik bir mekanizma haline gelip giderek güçlenmesidir (Christopherson, 2008: 75; 89-91). Christopherson’a göre bu ağlar (2008: 75), kadınların ve farklı etnik grupların iş ve kariyer fırsatlarını engellemek suretiyle, ayrımcı çalışma pratiklerini beslemeye de hizmet etmektedir.

Önceden söylendiği gibi, yaratıcı endüstriler politikaları, en temelde bilgi ve enformasyon toplumu idealini gerçekleştirmek üzere harekete geçirilmiş bir dizi karar ve uygulamaya bağlıdır. Bu ideal, neredeyse bütün sektörlerde yayılmak istenmiş olsa da, yaratıcı endüstriler politikalarının esas muhatabının, bilgisayar ve bilişim teknolojileri sektörü olduğuna dair pek çok sinyal vardır. Nitekim, çeşitli dev teknoloji şirketleri yanında pek çok irili ufaklı araştırma-geliştirme kuruluşuna ev sahipliği yapan Amerika’daki Silikon Vadisi ile sıklıkla anılan bu sektör, üretim faaliyetlerinin yenilikçiliği ve çalışma kültürünün özgünlüğü itibarıyla, pek çok genç insan için çekici bir istihdam seçeneği haline gelmiştir. Bu bağlamda Andrew Ross’un saha araştırmalarına bakıldığında, sektörün belli başlı özelliklerine ve sorunlarına ilişkin daha net bir resim çıkarılabilecektir.

Ross’un çeşitli araştırmalarında dikkat çektiği şekliyle (2008: 36; 2009: 45), 1970’lerin sonlarından başlamak üzere, insanların genç yaşlarda bir kez işe girdikten sonra emekli oluncaya kadar istikrarlı biçimde sürdürdükleri, sendikal bir örgütlülük içinde kazanılmış haklarını koruyabildikleri işlerin ortadan kaldırıldığı ve toplumun çok geniş kesimlerinin yarı zamanlı, esnek, eğreti, düşük ücretli işlerde çalışmaya itildiği bir ekonomik yeniden yapılanma söz konusudur. Yine 1970’lerden itibaren yaşanan bir diğer önemli gelişme de, hem mavi yakalı hem beyaz yakalı işçilerin, fabrika temelli bir üretim örgütlenmesinin kendilerine dayattığı tekdüze, sıkıcı işlere bir tepki olarak “çalışmaya başkaldırı” niteliğinde çeşitli eylemler örgütlemeleridir (Ross, 2008: 35-39). Dolayısıyla bu tarihsel aralıkta, ekonominin deregülasyonu ile emek cephesinden gelen özgürleşme taleplerinin kesiştiği bir ortam ortaya çıkmış ve halihazırda emek süreçlerinin



esnek ve güvencesiz bir hale bürünmesinden “müsrifçe” faydalanan sermaye sahiplerine, yüksek eğitime ve üstün beceriye bağımlı olan tüm diğer sektör- lere de benzer emek süreci biçimlerini taşıma olanağı doğmuştur (Ross, 2008: 34). Tahmin edilebileceği gibi, hem sermayedarlar hem de emekçiler tarafından farklı çıkarlarla desteklenmiş olan bu yeni ekonomik ilişkiler ağı içinde, çalışma mekanlarının tasarımından başlayıp işyerlerindeki hiyerarşik yapılanmaya ve oradan da işçi kimliğine uzanan bir dizi yenilikçi ideal tanım ortaya serilmiştir. Ross (2000: 11-12), sanatı için hayatını feda etmekten asla çekinmeyen, yaptığı işe aşkla, tutkuyla bağlı “açlık çeken sanatçı” mitinin yeni ekonomi işçilerine en iyi şekilde denk düştüğü fikrindedir. Öyledir ki, Silikon Vadisi’nin “yaratıcı içerik üreticileri” olarak anılan genç çalışanlar, “esnek iş sözleşmeleri altında, kendilerine fazla mesai ücreti ödenmeden haftada seksen beş saate kadar” çalışabil- mekte ve günü geldiğinde tüm bu çabalarının karşılığını almayı umut etmekte- dirler (Ross, 2000: 11).

Anlaşılabileceği üzere, Ross’un tariflediği işçiler, bohem hayat tarzının yeni ekonomiye taşınmasıyla kendilerini bir işçi gibi değil de bir sanatçı gibi hisse- den, bu hayat tarzının tüm maddi manevi yükünü sırtlamaya en baştan gönül- lü olan özerk, özgür, bağımsız yaratıcı figürlere karşılık gelmektedir. Ancak bu tür bir işçi figürünün etrafa yaydığı cazibe her ne kadar halen işlevsel olsa da, bilgisayar ve bilişim teknolojisi sektöründeki yoğun emek sömürsünün varlığı gizlenemeyecek bir hakikat olarak öylece durmaktadır. Örneğin, bu sektörle il- gili saha araştırmaları yapmış isimler arasındaki Nick Dyer-Witheford ve Greig de Peuter’in (2006) araştırmalarından birinin çıkış noktası, 2004 yılında ünlü bir online video oyun şirketi olan “*Electronic Arts (EA)*”ın bir çalışanın, şirkette çalış- tığı sırada maruz kaldığı ağır çalışma koşullarına dair bir internet bloguna yazdı- ğı açık bir mektup olmuştur. Söz konusu mektupta, şirket çalışanı, kendisinden haftada doksan saate varan bir çalışma temposu beklenmesi sonucunda nasıl ağır fiziksel ve ruhsal sorunlarla baş etmek zorunda kaldığını çarpıcı ifadeler- le anlatmıştır (Dyer-Witheford ve de Peuter, 2006). Yayınlandığı dönemde “çok fazla web sitesine yayılan ve tek bir kişiye ait bir vaka olmaktan ziyade, oyun en- düstrisindeki çalışanların birikmiş öfkelerine ve huzursuzlarına” işaret eden bu mektup, herkesin çalışmaya can attığı bir sektörde gerçekte neler olup bittiğini sergilemesi açısından oldukça önemlidir (Dyer-Witheford ve de Peuter, 2006).

Yaratıcı Emegın Büyüsü

Yaratıcı endüstrilerle ilişkili sektörlerde emek süreçleri açısından ortada çok parlak bir tablo gözükmezken neden halen tüm enerjisini bu sektörlerde çalış- mak için harcayan çok sayıda insanla karşılaşılmaktadır? Bu soruya bir çırpıda yanıt vermek hiç kolay değilse de olası bazı yanıtlar üzerine bir miktar düşün- mek gereklidir.

Chris Smith ve Alan McKinlay’in (2009: 29-30) belirttikleri üzere, yaratıcı endüstriler, “emek süreçleri, iş sözleşmeleri ve denetim mekanizmaları” baki-



mından diğer endüstriyel iş kollarından farklı birtakım özellikler taşımaktadır. Bunlar üzerinde sırayla durmak gerekirse, öncelikle, yaratıcı endüstrilerde “rekabet üstünlüğü sağlayabilmenin ve kar elde edebilmenin yolunun, işin rutinleştirilmesinden değil, bireysel ve kolektif yaratıcılığın kullanılmasından” geçtiği söylenmelidir (Smith ve McKinlay, 2009: 29). Bu durum, sermaye sahiplerinin, yaratıcı işlere imza atabilecek vasıflı bir emek gücüyle işbirliği yapmaları, başka bir deyişle, istihdam edecekleri kişilere daha özgür, özerk ve bağımsız bir alan açmaları anlamına gelmektedir ki yaratıcı endüstrilerin pek çok kişi tarafından çekici bulunmasının en temel nedeni de bu olsa gerektir. İkinci olarak, iş sözleşmelerine bakılırsa, yaratıcı endüstrilerde giderek “proje temelli bir üretim örgütlenmesinin” tercih edilmesi nedeniyle, işçilerin kadrolu olarak işe alınması yerine parça başı işlere göre düzenlenen süreli, geçici sözleşmelerle işe alınması yerleşik bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır (Smith ve McKinlay, 2009: 29-30). Burada, Ross’un değinmiş olduğu, işçi sınıfının çalışmaya karşı başkaldırı eylemlerine dönmek gereklidir. Buna göre, düzenli bir gelire kavuşulması ve çeşitli sosyal güvenceler elde edilmesi bağlamında kadrolu çalışma çok elverişli bir seçenek gibi dursa da, ömürleri boyunca “kendilerini makinenin bir dişlisi” gibi hissettiren, yabancılaşmaya yol açan işlerde çalışmaktansa kendi kaderlerini ellerine alıp yapacakları işleri özgürce seçme yönünde güçlü bir isteğin işçiler arasında mevcut olduğu hatırlanmalıdır (Ross, 2008: 38). Dolayısıyla, yaratıcı endüstrilere özgü proje temelli, esnek istihdam anlayışı, çalışanların özerklik arayışına yanıt veren etkin bir çözüm gibi durduğundan, pek çok kişi için çekiciliğini korumaktadır. Son olarak, yaratıcı endüstrilerdeki denetim mekanizmalarına da bakılırsa, buradaki kilit husus, yöneticiler tarafından doğrudan motive edilmekten ziyade “kendi kendini motive eden” işçilerin denetlenmesi gibi bir mekanizmanın varlığıdır (Smith ve McKinlay, 2009: 30). İşçilerin kendi kendini motive etmesi, yöneticilerin doğrudan müdahalesinden uzak bir öz denetim modelinin geçerli kılınmasıdır ki bu da, özerk bir çalışma hayatına göz kırpması nedeniyle işçiler açısından oldukça tercih edilir bir şeydir.

Hesmondhalgh (2010b: 243), Sarah Baker ile birlikte yaptıkları saha araştırmasında, “eleştirmenlerin haklı olarak dikkat çektikleri güvencesizlik ve öz-sömürü nev’inden kanıtlar kadar, kültürel endüstrilerde çalışmanın iyi yanlarına dair de bolca kanıt bulduklarına” işaret etmiştir. Buna göre Hesmondhalgh (2010b: 243), “kültürel endüstrilerin, pek çok politik karar vericinin iddialarına itimat edilebilir ölçüde iyi ve anlamlı çalışma sağlamadığını” söylese de, örneğin “bir televizyon programının üretiminde” çalışmanın, “temizlik” işinde çalışmaya nazaran çok daha iyi olduğunu yadsıyamayacağımızı düşünmekte ve “emeğin toplumsal işbölümü” gibi kritik bir meseleyi gündeme alıp “normatif” düzeyde bir tartışma yapmaktan çekinmeyen bir yaklaşım geliştirilmesi gerektiğine inanmaktadır.

Yaratıcı endüstrilerdeki emek süreçlerine dair, Hesmondhalgh’in savunduğu anlamda normatif bir tartışma zemini kurmanın birkaç açıdan faydası vardır.



Öncelikle, böyle bir tartışma, Laikwan Pang'ın işaret etmiş olduğu üzere (2009: 56), "halihazırdaki yaratıcı ekonominin, geleneksel kol emeğine nefretle doyurulmuş" bir karakter taşıdığını ve buna göre; "izbe işyerlerinin, gelişmiş ülkelerin çoğunda görünmez kılınp uzak diyarlara sürülmesi ve gelişmiş ülkelerde yalnızca en çok 'arzu edilir' türden işlerin elde tutulması" şeklinde bir eğilimin mevcut bulunduğunu görmeyi sağlayacaktır. Dyer-Witheyford ve de Peuter'in (2006) video oyun sektöründeki emek süreçleri ile ilgili araştırmalarına yeniden dönersek, dünyanın kuzey ülkelerinde konuşlandırılmış emekçiler ile Orta ve Güney Amerika, Asya ve Afrika ülkelerine dağıtılmış emekçiler arasındaki emek hiyerarşisinin nasıl önemli bir sorun olduğu daha rahat anlaşılabilir. Bu araştırmada isabetle ifade edildiği gibi, video oyun üretiminde çalışan işçilerin bir bölümü Kuzey Amerika'da ya da Kanada'da işin teknik ve sanatsal yanlarıyla ilgilenmekte, diğer bir bölümü Meksika sınırındaki fabrikalarda imalat işiyle uğraşmakta, yine diğer bir bölüm işçi ise Kongo'da ya da Hindistan'da, teknolojik ürünler için kıymetli maddelerden biri olan tantalit madenini çıkartmaya çalışmaktadır (Dyer-Witheyford ve de Peuter, 2006). Yine, üretimin yaratıcılık boyutuna dahil edilen işçiler için de normatif bir tartışma yürütmeyi gerektiren sancılı hususlar vardır. Hesmondhalgh'ın (2010b: 246) işaret ettiğince, bu hususlardan ilki, özellikle yaratıcı işlere erişim noktasında yoğun olarak yaşanan adaletsizlik ve eşitsizlikler, ikincisi ise yaratıcı sektörlerin kendi içinde hüküm süren emek hiyerarşisidir. Bunları biraz açmak gerekirse, Hesmondhalgh'dan başka, örneğin Rosalind Gill (2013) gibi araştırmacıların da dikkat çektikleri ilk husus, yaratıcı sektörlerdeki prestijli işlerde istihdam edilenlerin pek çoğunun avantajlı sosyal ve ekonomik çevrelerden geldiğini, yine bu sektörlerde toplumsal cinsiyet bağlamında çarpıcı eşitsizliklerin yaşandığını açık etmektedir. İkinci hususa gelindiğinde ise, burada da yaratıcı işlerin hayata geçirilmesi sırasında, "birilerinin çok daha yaratıcı, zahmetli ve zorlayıcı ama aynı zamanda maddi ve manevi karşılığı yüksek olan işler yaparken, başka birilerinin monoton ve rutin görevler üstlenmeleri" gerçeğiyle karşılaşmaktadır (Hesmondhalgh, 2010b: 246).

Yaratıcı endüstriler politikalarıyla ilgili gözü kapalı güzellemelere düşmeden önce, hem günümüzde yaratıcı sayılmayan pek çok sektörde ciddi hayati tehlikelerle dolu ortamlarda çalışmak zorunda kalan büyük emekçi kitlelerinin varlığını hem de yaratıcı sayılan pek çok sektörde "uzun çalışma saatleri, yüksek stres ve kaygı vb." şekillerde görülen, "sömürü" ve de "öz-sömürü" örnekleriyle dolu çalışma pratiklerini sorunsallaştırmak acil bir ödev olarak karşımızda durmaktadır (Hesmondhalgh ve Baker, 2011: 383-384).



Türkiye'de Yaratıcı Endüstriler Politikaları Adına Atılan Adımlar

Türkiye'de yaratıcı endüstriler politikalarının resmi düzeyde gündeme gelişi, diğer pek çok ülkeye kıyasla, 2010'lu yıllar gibi geç sayılabilecek bir zaman dilimine tarihlenmiştir. Bu politikalar, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyelik müzakereleri ve AB müktesebatına uyum programı süreci içinde ortaya çıkmış, son yıllarda ise hükümetle AB ülkeleri arasındaki mevcut gerilim nedeniyle kesintiye uğramış durumdadır. Örneğin, Türkiye, AB Komisyonu çatısı altında yapılanmış olan 'Yaratıcı Avrupa' (*Creative Europe*) programına 2014 yılında katılmış, 2016 yılında ise bu programdan tek taraflı olarak çekilme kararı alınmıştır (Milliyet Sanat, 30.09.2016; L'Internationale, 2017: 151-152).

Türkiye'de, yaratıcı endüstriler terimini görünür kılan en temel gelişme, İstanbul'un 2010 yılında "Avrupa Kültür Başkenti" unvanını alması olmuştur. Buna göre, 5706 sayılı 'İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Hakkında Kanun' 14.11.2007 tarihli Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiştir.¹ Bu kanun, "İstanbul'u 2010 yılı Avrupa Kültür Başkenti olarak hazırlama" amacı kapsamında bir dizi düzenleme yapmış ve 'İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı' adı altında tüzel kişiliği olan bir kuruluşu hayata geçirmiştir. Söz konusu ajansın öncülüğünde 'İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Projesi'nin gün yüzüne çıkartılması ve bu proje bağlamında, İstanbul'un içinde barındırdığı "kültür değerleri"ne ilişkin bir envanter çalışmasının gerçekleştirilmiş olması oldukça önemlidir (Bilgili ve Kanpolat, 2011: 9-11). Nitekim, İstanbul merkezli bu envanter çalışmasından sonra, İzmir Kalkınma Ajansı tarafından Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne hazırlatılan "İzmir 2012 Kültür Ekonomisi ve Kültür Altyapısı Envanteri ve İzmir Kültür Ekonomisi Gelişme Stratejisi" ile T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültürel İrtibat Noktası'nın, Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri Projesi kapsamında hazırladığı "Ankara Kültür Ekonomisi: Sektörel Büyüklüklerin Değerlendirilmesi" adlı başkaca il bazlı raporlama çalışmaları da karşımıza çıkmıştır.² Luciana Lazzeretti vd. (2014: 200), tüm bu çalışmalarda "DCMS ve UNCTAD tarafından önerilen sınıflandırma ve kavramlar üzerine temellenen melez metodolojilerin tercih edilmiş" olduğunu belirtmektedir. Buna göre, Türkiye'nin yaratıcı sektörlerine yönelik politikalar geliştirilmesi işini üstlenen başlıca kurum ve kuruluşların, daha çok "yaratıcı şehirler" yaklaşımından beslenen çalışmalar yürüttükleri açıktır. Örneğin, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi kapsamında hazırlanmış çalışmalarda bu "proje ile, İstanbul'un kültür sektörünün ekonomik değerinin hesaplanabilmesi artık imkan dahilindedir," denilmiştir (Bilgili ve Kanpolat, 2011: 10). Aynı proje kapsamındaki çalışmalardan biri olan, 'İstanbul'da Medya: Coğrafi Dağılım ve Üretim' adlı yayında, İstanbul, "küresel kentler

¹ <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5706.pdf>. (erişim tarihi: 19.03.2018)

² http://www.izka.org.tr/upload/Node/30925/xfiles/izmir_kultur_ekonomisi_envanteri_ve_kultur_ekonomisi_stratejisi_projesi.pdf (erişim tarihi: 04.02.2018); <http://www.envanter.gov.tr/files/kultur-ekonomisi/ake.pdf> (erişim tarihi 06.02.2018)



yarışında önemli bir aday” olarak tanıtılmış; İstanbul’da “geleneksel medyadan yeni medyaya ve dijital yaşama geçiş” olgusu, “eski kentsel yapının çözülüşü ile yeni kentsel yapıların oluşumu” çerçevesinden değerlendirmeye alınmıştır (Aksoy ve Enlil, 2011: 13-14).

Lazzeretti vd.’nin (2014: 200) belirttiği üzere, “kısıtlı sayıda” da olsa, “Türk yaratıcı ekonomisini analiz etmeyi hedefleyen”, “küçük ölçekli” başka çalışmalarla da karşılaşmakta, bu çalışmalarda “en çok odaklanılan alanın” ise “film endüstrisi” olduğu görülmektedir. Lazzeretti vd.’nin andığı film endüstrisiyle ilgili bu çalışmalarda, yukarıda söz edilen envanter çalışmalarına benzer biçimde, yaratıcı şehirler ve yönetim ekonomisi yaklaşımlarına uyumlu bir hat izlenmiştir. Yine, Lazzeretti vd.’nin (2014: 201, 210) kendi yaptıkları çalışmanın da aynı hattu izlediği; yaratıcı endüstrileri, “Türk ekonomisinin canlanması için istifade edilebilecek” önemli bir endüstriyel faaliyet olarak ele aldığı ve Türkiye’deki yaratıcı sektörlerin ekonomik değerini tespit edebilmek için de DMCS’ye ait sınıflandırma sisteminden yararlandığı söylenmelidir.

Türkiye’de yaratıcı endüstriler anlayışının resmi politikalar düzeyinde yaygınlık kazanmasına yönelik girişimlerde, yaratıcı endüstriler politikalarını destekleyen çeşitli yüksek öğrenim kurumlarının da önemli bir payı vardır. Bu kurumlar arasında, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı’nın desteğiyle, 11-12 Kasım 2010 tarihlerinde “21. Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyumu”nu düzenlemiş olan Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi başı çeker gözükmemektedir (Sinanlar Uslu, 2010). Temel çerçevesi UNCTAD’ın yaratıcı ekonomi vizyonuna göre çizilmiş bu konferans, Charles Landry, John Howkins gibi uluslararası alanda tanınır isimler yanında yurt dışındaki üniversiteler ve sivil toplum kuruluşlarından gelen davetliler ile Türkiye’deki devlet yetkililerinden sivil toplum kuruluşlarının temsilcilerine, iş adamlarından akademisyen ve yazarlara kadar, UNCTAD’ın vizyonuyla uyumlu pek çok kişiyi bir araya getirme başarısını göstermiştir (Sinanlar Uslu, 2010: 17-19). Söz konusu vizyonun nasıl bir dünya görüşüne yaslandığını anlamak bakımından, sempozyumun üst düzey katılımcıları arasında bulunan, dönemin Devlet Bakanı ve İstanbul 2010 AKB Ajansı Koordinasyon Kurulu Başkanı olan Hayati Yazıcı’nın ifadeleri oldukça çarpıcıdır. Buna göre Yazıcı (Sinanlar Uslu, 2010: 6), “Bildiğiniz üzere Sanayi Devrimi dönemi koşulları, yerini sanayi sonrası bilgi toplumu koşullarına bırakalı çok oldu. Şehirler artık fabrika bacaları ile değil, işçi nüfusu ile değil ürettiği yaratıcı kültürle ölçülüyor,” demiş ve “küresel anlamda rekabetin kültür endüstrileri yoluyla yeniden tanımlandığını” vurgulamıştır. Yazıcı’nın burada sunduğu öneri ise (Sinanlar Uslu, 2010: 6-7), “bankacılıktan moda, hizmet sektöründen bilişim alanına kadar birçok alanda öncü bir kent” olan İstanbul’u bir “marka değeri” taşıyacak şekilde yeniden yapılandırmaktır.



Türkiye'deki yüksek öğrenim kurumları arasında, yaratıcı endüstrilerle ilgili politikalar geliştirme işinde etkili olduğu görülen bir diğer kurum da İstanbul Bilgi Üniversitesi'dir. Nitekim, İstanbul Bilgi Üniversitesi çatısı altında, "yaratıcılığı, yöneticilik bilgi ve becerileriyle birleştirerek kültür ve sanat sektörüne yön verecek profesyoneller ve kültür girişimcileri yetiştirme" amacıyla tasarlanan 'Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü' ile 2010'dan bu yana, gerek ulusal ve uluslararası düzeyde projelerin üretilmesi ve etkinliklerin düzenlenmesi gerek Türkiye'deki kültürel sektörlerle ilgili raporlama çalışmalarının hazırlanması görevlerini üstlenen "Kültür Politikaları ve Yönetimi Araştırma Merkezi" kurulmuş bulunmaktadır.³

Yaratıcı endüstrilerle ilgili politikaların geliştirilmesi adına, Yıldız Teknik Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin öncülük ettiği tüm bu girişimler, Türkiye'deki diğer yüksek öğrenim kurumlarını da etkilemeye başlamıştır. Örneğin, 6 Kasım 2016 tarihli, 29880 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelik ile "Başkent Üniversitesi Yaratıcı Kültür Endüstrileri Uygulama ve Araştırma Merkezi"nin (YAKEM) kuruluşu ilan edilmiştir.⁴ Bu yönetmelik gözden geçirildiğinde, YAKEM'in, "sinema, televizyon radyo, basın yayın, reklam, tasarım, mimari, moda tasarımı, sanat, müzik, performans sanatları, el sanatları, interaktif eğlence yazılımları, yazılımlar, turizm ve rekreasyon ve ilgili alanlarda", ulusal ve uluslararası düzlemde çalışmalar yapmaya aday bir düşünce ve eğitim merkezi olacak şekilde düzenlendiği anlaşılmaktadır. Bu tür merkezlerin ortaya çıkışındaki en önemli etken, Erman M. Demir'in UNCTAD 2010 verilerine yaslanarak ifade ettiği üzere (2014: 94), Türkiye'nin "yaratıcı emtia ihracatında" umut veren bir gelişme çizgisi yakalamış olmasıdır. Demir'e göre (2014: 94), "düşük yatırım maliyetleri ve olası uluslararası yatırım destekleri" de yaratıcı endüstrilere yönelik "kalkınmacı politikaları teşvik eder" niteliktedir. Buradan hareketle, Demir'in (2014: 94-95), Türkiye'deki yaratıcı endüstrileri "kalkınma stratejisi" olarak ele alabilmek için, yüksek öğrenim kurumları düzeyinde "bazı yapısal değişimler" yapılması gerektiğine dikkat çekmesi ve TÜBİTAK tarafından hazırlanan "Girişimci ve Yenilikçi Üniversite Endeksi"ni bu konuya ilişkin bir örnek teşkil eder biçimde anması anlamlıdır.

Son yıllarda, Türkiye'de yaratıcı endüstrilerin gerek devlet gerek özerk sektör tarafından tanınan ve desteklenen bir üretim faaliyeti alanı olması için çalışan sivil toplum kuruluşlarının da çeşitli girişimlerine rastlanmaktadır. Örneğin, 30 Mayıs 2012 tarihinde, "ülkemizde yaratıcılığın lobisini yapmak, yaratıcı endüstrileri bir araya getirmek, yaratıcılığın değer-eder ilişkisini kurmak, kamu-bürokrasi nezdinde pozitif ayrımcılık yapılması için girişimlerde bulunmak üzere", "Yaratıcı Endüstriler Konseyi Derneği" (YEKON) kurulmuştur.⁵ Bu örnek dışında,

³ <https://www.bilgi.edu.tr/tr/akademik/iletisim-fakultesi/sanat-ve-kultur-yonetimi/hakkında/> (erişim tarihi: 01.03.2018); <https://kpy.bilgi.edu.tr/tr/sayfa/hakkimizda/2> (erişim tarihi: 01.03.2018)

⁴ <http://yakem.baskent.edu.tr/index.php/yonetmelik/> (erişim tarihi: 01.03.2018)

⁵ <http://www.yekon.org/tarihce.htm> (erişim tarihi: 01.03.2018)



“İstanbul Kültür Sanat Vakfı (IKSV) Yenilikçilik Merkezi”, “KREKSA Kültür ve Sanat Araştırmaları” gibi araştırma, eğitim ve danışmanlık hizmetleri veren kuruluşlar da ortaya çıkmış bulunmaktadır.⁶

Türkiye’de yaratıcı endüstriler anlayışı, kısa sayılabilecek bir geçmişe sahip olmakla ve henüz kimilerinin arzu ettiği seviyeye ulaşmamakla beraber, kendisini kabul ettirebilme başarısını göstermiştir. Bugün, Türkiye’de siyasi olarak birbirleriyle en uzlaşmaz görünen pek çok kişi ve kuruluş için, yaratıcılık, yenilikçilik, girişimcilik, inovasyon gibi terimlerin zihinlerdeki olumlu çağrışımları, olumsuz çağrışımlarından çok daha yüksektir. Bu noktada hatırlanmalıdır ki, yakın dönemde, dünyadaki en baskıcı ve totaliter ülkelerden biri olan Suudi Arabistan, bütçesi 500 milyon dolara varan NEOM adlı bir proje ile, bir tür tekno-mega kent ve yaşam merkezi kurmaya hazırlandığını açıklamıştır. Suudi Arabistan örneği, yaratıcı endüstriler politikalarının, hiç de sanıldığı kadar eşit, adil ve özgür bir toplum tahayyülüne karşılık gelmediğini sergilemesi açısından, günümüz Türkiye’sinde bu politikaları desteklemeye hevesli her kesime ciddi bir uyarı olmalıdır.

Sonuç

Yaratıcı endüstriler politikaları, toplumların demokratik ve ekonomik ilerleme hedeflerinin gerçekleştirilebilir kılınması için, yaratıcılığın vazgeçilmez bir kaynak olduğunu savunmayı hız kesmeden sürdürmektedir. Bu politikalar, yaratıcılığı yalnızca kültürel-sanatsal üretimle sınırlamadığı ve özellikle son yıllarda hemen her sektörü yaratıcı adıyla etiketlemekten geri durmadığı için, insanlığa ait ekonomik faaliyetler ile kültürel-sanatsal faaliyetler arasında ayırım yapmaya istekli her tür girişim de bertaraf edilebilmektedir. Yaratıcı endüstriler politikalarına sinmiş tüm bu bulanıklıklar, bir yandan kültürel-sanatsal işlerin özgürleştirici, devrimci potansiyelini sakatlarken, öte yandan günümüz dünyasındaki çalışma hayatıyla ilişkili sorunları gözlerden irak tutmaya yaramaktadır.

Annie Thébaud-Mony’nin (2016: 14) çarpıcı verilerle sergilemiş olduğu gibi, günümüzde “nükleer, demir-çelik, otomobil, elektronik ve hizmet sektörü” gibi pek çok sektörde, “çalışanların hayatına, sağlığına ve onuruna yönelen saldırılar” sürekli artmaktadır. Bu olumsuzlukların, son dönemde Türkiye’deki büyük bir emekçi kitlesi için endişe verici boyutlara vardığı bilinirken, böyle bir ortamda, geleneksel imalat sanayi sektörleri yerine, kültür-sanat, medya, bilişim, moda gibi sektörlerde çalışmayı arzulayan pek çok insanla karşılaşmaktadır. Yine, Türkiye’de yaratıcı sektörlerin yaygınlık kazanmasına, hem ekonomiyi canlandırma hem de yaratıcı insanları ödüllendirme fırsatı sağlaması nedeniyle sıcak bakan geniş bir kesim mevcut bulunmaktadır. Bu durum, yaratıcı sektörlerle ilgili olarak basında çıkan haberlerden de anlaşılabilir. Örneğin, Hürriyet

⁶ <http://www.yekon.org/tarihce.htm> (erişim tarihi :01.03.2018)



Gazetesi'nde Ayşe Arman'ın art arda yapmış olduğu "Bu işyerinde uyku odası var" (11.02.2018) ve "7 yıl Google'da çalıştı, şimdi Türkiye'de... Silikon Vadisi'ni Türkiye'ye taşımak istiyorum" (13.02.2018) adlı iki söyleşinin ilkinde, *Yemeksepeti*'nin kurucusu Nevzat Aydın'ın İstanbul Levent'te yaptırmış olduğu yeni ofisi konu edilmiş; ikincisinde ise genç bir kadın mühendisin, Silikon Vadisi'nde öğrendiği çalışma anlayışını Türkiye'ye taşıma hayallerine yer verilmiştir. Her iki söyleşide de dikkat çekici olan noktalar; genç, dinamik, tutkulu bir çalışan modelinin övülmesi, çalışma zamanı-boş zaman ayırımını kıran, iş ile eğlenceyi harmanlayan bir çalışma anlayışına uygun düşen işyeri tasarımlarının yüceltilmesidir. Dolayısıyla bu söyleşilerde, proje, performans ve başarı odaklı, yeni nesil bir çalışma kültürünün Türkiye ekonomisi için önemi vurgulanmıştır.

Bu makalede yer verilen çeşitli araştırmalar ışığında görüldüğü üzere, yaratıcı sektörler, her ne kadar diğer sektörlerle göre daha tercih edilir dursa da, emek süreçleri açısından pek parlak olmayan bir tablo çizmektedir. Türkiye'de yapılmış bazı araştırmalarda da, yaratıcı sektörlerdeki emek süreçlerine ilişkin olarak benzer bir olumsuz tablo ortaya koyulmuştur. Örneğin Aysun Kıran (2010), film sektöründe taşeron oyunculuk ajanslarına bağlı çalışanların maruz kaldığı yoğun emek sömürüsüne işaret etmiş, Fırat Konuşlu (2013), dizi sektöründeki teknik işçilerin güvencesizlik sorununu ele almış, Ergin Bulut (2016) dizi sektöründe güvencesiz çalışma koşulları hakkında bir inceleme yapmıştır. Evrim Yörük'ün (2018) televizyon drama yazarlarının emek süreçlerine odaklanan çalışmasında da, yazarların sektörde tutunabilmek için kişisel ağlar kurmak zorunda olmaları, süreleri giderek uzayan diziler için zaman baskısı altında ve çok uzun saatler çalışmaları, telif ücretleri ödenmediği için hak ihlaline uğramaları gibi çeşitli sorunlara değinilmiştir. Hal böyleyken, Türkiye'de yaratıcı endüstriler politikaları geliştirme çabasındaki kurum ve kuruluşların, ekonomik kalkınmayı hedefleyen neoliberal bir perspektiften hareket etmeleri, emekçilerin sorunlarını gündeme almak bakımından isteksizlik içinde olduklarını göstermektedir. Oysaki, insanlığın tüm yaratıcı faaliyetlerinin hak ettiği şekilde değer görmesi için, yaratıcı endüstrilerle ilgilenen politikacılar ve akademisyenlerin, günümüzün çalışma hayatına ilişkin sorunları öteleyen bir tutuma karşı çıkmaları vazgeçilmez bir gereksinimdir.



Kaynakça

- Aksoy, A. ve Enlil, Z. (2011) "Önsöz", *İstanbul'da Medya Coğrafi Dağılım ve Üretim* (der. Yücesoy, E. Ü.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 13-14.
- Banks, M. ve Hesmondhalgh, D. (2009) "Looking for work in creative industries policy", *International Journal of Cultural Policy*, 15, 4, 415-430.
- Bilgili, A. E. ve Kanpolat, Y. (2011) "Sunuş", *Yaratıcı İstanbul: Yaratıcı Sektörler ve Kent* (der. Enlil, Z. ve Evren, Y.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 9-11.
- BOP Consulting (2010) "Mapping A Creative Industries: A Toolkit", Creativity, Culture and Education Series 2, https://creativeconomy.britishecouncil.org/media/uploads/resources/mapping_the_creative_industries_a_toolkit_2-2.pdf. (04.03.2018)
- Bulut, E. (2016) "Dramın Ardındaki Emek: Dizi Sektöründe Reyting Sistemi, Çalışma Koşulları ve Sendikalaşma Faaliyetleri", *İleti-ş-im*, 24, 79-100.
- Christopherson, S. (2008) "Beyond the self-expressive creative worker: An industry perspective on entertainment media", *Theory, Culture and Society*, 25, 7-8, 73-95.
- Demir, E. M. (2014) "Yaratıcı Endüstriler", *İlef Dergisi*, 1, 2, 87-108.
- Dyer-Witford, N. ve de Peuter, G. (2006) "'EA Spouse' and the Crisis of Video Game Labour: Enjoyment, Exclusion, Exploitation, Exodus", *Canadian Journal of Communication*, 31(3), <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1771/1893> (10.10.2017)
- Florida, R. (2010) *Yaratıcı Sınıf Adres Değiştiriyor: Yetenek İçin Küresel Rekabet* (çev. Kökkaya Chalar, Z.) İstanbul: MediaCat.
- Florida, R. (2012) *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.
- Florida, R. (30.01.2013) "More Losers Than Winners in America's New Economic Geography", *Citylab*, <https://www.citylab.com/life/2013/01/more-losers-winners-americas-new-economic-geography/4465/> (12.02.2018)
- Florida, R. (04.09.2017) "The Service Class Deserves Better", *Citylab*, <https://www.citylab.com/equity/2017/09/the-service-class-deserves-better/538746/> (21.04.2018)
- Garnham, N. (2005) "From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the 'Creative Industries' Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom", *International Journal of Cultural Policy*, 11, 1, 15-29.
- Gill, R. (2013) "Inequalities in Media Work", *Behind The Screen: Inside European Production Cultures* (der. Szczepanik, P. ve Vonderau, P.), Houndmills: Palgrave Macmillan, 189-206.
- Hesmondhalgh, D. (2008) "Cultural and Creative Industries", *Handbook of Cultural Analysis* (der. Bennett, T. ve Frow, J.), Oxford and Malden, MA: Blackwell.
- Hesmondhalgh, D. (2010a) "Medya Endüstrisi Üzerine Yapılan Çalışmalarda Siyaset, Kuram ve Yöntem", *Mülkiye*, 269, 11-28.
- Hesmondhalgh, D. (2010b) "Normativity and Social Justice in the Analysis of Creative Labor", *Journal for Cultural Research*, 14, 3, 231-249.
- Hesmondhalgh, D. ve Baker, S. (2011) "Toward a Political Economy of Labor in the Media Industries", *The Handbook of Political Economy of Communications* (der. Wasko, J. Murdock, G. ve Sousa, H.), MA, Oxford: Blackwell, 381-400.
- Hesmondhalgh, D. Oakley, K. Lee ve D. Nisbett, M. (2015) *Culture, Economy and Politics: The Case of New Labour*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hürriyet (11.02.2018) "Bu işyerinde uyku odası var" <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bu-is-yerinde-uyku-odasi-var-40738137> (03.06.2018)



- Hürriyet (13.02.2018) "7 yıl Google'da çalıştı, şimdi Türkiye'de... Silikon Vadisi'ni Türkiye'ye taşımak istiyorum" <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/7-yil-google-da-calisti-simdi-turkiyede-silikon-vadisi-ni-turkiyeye-tasimak-istiyorum-40740024> (03.06.2018)
- Kıran, A. (2010) "Türkiye'deki Sinema Emekçileri ve Sine-Sen", *Sınıftan Sınıfa: Fabrika Dışında Çalışma Manzara-ları* (der. Buğra, A.), İstanbul: İletişim, 69-88.
- Konuşlu, F. (2013) "Emek Süreci Analizinden Sınıf Tartışmasına Bir Yol Denemesi: Türkiye Özel Televizyon Dizile-rinin Üretim ve Emek Sürecinde Sınıfsal İlişkiler", *Praksis*, 32, 165-189.
- Lazzeretti, L. Capone, F. ve Seçilmiş, İ. E. (2014) "Türkiye'de Yaratıcı ve Kültürel Sektörlerin Yapısı", *Maliye Dergisi*, 166, 195-220.
- Leadbeater, C. (1988) "Power to the Person", *Marxism Today*, 15-20. <http://charlesleadbeater.net/1988/10/progressive-individualism/> (4.11.2017)
- Lee, D. (2013) "Creative Labour in the Cultural Industries", *Sociopedia.isa*, 1-13, <http://www.sagepub.net/isa/admin/viewPDF.aspx?&art=CreativeLabour.pdf> (12.10.2017)
- L'Internationale (2017) "Köprüleri Yıkamak: Türkiye'nin Yaratıcı Avrupa Programı'ndan (Creative Europe) Çe-kilmesi Üzerine", *Kültürün Bağımsız Cumhuriyeti* (der. Ada, S.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 151-152.
- McRobbie, A. (1998) *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?*, London: Routledge.
- McRobbie, A. (2002) "From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?" *Cultu-ral Economy* (der. du Gay, P. ve Pryke, M.), Londra: Sage, 97-114.
- McRobbie, A. (2005) "Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds", *Creative Industries* (der. Hartley, J.), Cornwall: Blackwell, 375-390.
- Milliyet Sanat (30.09.2016) "Türkiye Yaratıcı Avrupa'dan çekiliyor mu?" <http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/turkiye-yaratici-avrupa-dan-cekiliyor-mu-/6915> (20.10.2017)
- Negus, K. (2006) "Rethinking Creative Production Away From the Cultural Industries", *Media and Cultural The-ory* (der. Curran, J. ve Morley, D.), Londra: Routledge, 197-208.
- Newbiggin, J. (2010) "The Creative Economy: Introductory Guide", Creativity, Culture and Education Series 1 https://creativeeconomy.britishcouncil.org/media/uploads/resources/GuideToolkit_30_withCover_LR.pdf. (04.03.2018)
- O'Connor, J. (2010) "The Cultural and Creative Industries: A Literature Review", Creativity, Culture and Educati-on Series, <http://www.creativitycultureeducation.org/wp-content/uploads/CCE-lit-review-creative-cultu-ral-industries-257.pdf>. (04.03.2018).
- Pang, L. (2009) "The Labor Factor in the Creative Economy: A Marxist Reading", *Social Text*, 27, 2, 55-76.
- Peck, J. (2005) "Struggling with the Creative Class", *International Journal of Urban and Regional Research*, 29, 4, 740-770.
- Ross, A. (2000) "The Mental Labor Problem", *Social Text*, 63, 18, 2, 1-31.
- Ross, A. (2008) "The New Geography of Work: Power to the Precarious?", *Theory Culture Society*, 25, 7-8, 31-49.
- Ross, A. (2009) *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*, New York, Londra: New York Uni-versity Press.
- Schlesinger, P. (2007) "Creativity: From Discourse to Doctrine?", *Screen*, 48, 3, 1-13, <http://eprints.gla.ac.uk/4896/1/4896.pdf> (10.12.2017)
- Schlesinger, P. (2009) "Creativity and the Experts: New Labour, Think Tanks, and the Policy Process", *The Inter-national Journal of Press/Politics*, 14, 1, 3-20.



- Sinanlar Uslu, S. (der.) (2010) "21. Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyumu" http://www.yes.yildiz.edu.tr/Media/SEMPOZYUM_KITABI_THE_SYMPOSIUM_BOOK.pdf. (01.03.2018)
- Smith, C. ve McKinlay, A. (2009) "Creative Labour: Content, Contract, Control", *Creative Labour: Working in the Creative Industries* (der. McKinlay, A. ve Smith, C.), Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 29-50.
- Thébaud-Mony A. (2016) *Çalışmak Sağlığa Zararlıdır: Risklerin Alt İşverene Devri-Başkasını Tehlikeye Atma-Onura Saldırısı-Duygusal ve Fiziksel Şiddet-Mesleki Kanserler* (çev. Güren, A.), İstanbul: Ayrıntı.
- Ursell, G. (2000) "Television Production: Issues of Exploitation, Commodification And Subjectivity in UK Television Labour Markets", *Media, Culture and Society*, 22, 6, 805-825.
- Ursell, G. (2006) "Working in the Media", *Media Production* (der. Hesmondhalgh, D.), Oxford: Open University Press, 133-172.
- Yörük, Evrim (2018) "Türkiye'de Televizyon Drama Yazarlarının Emek Süreçleri", *e-GİFDER*, 6, 1, 806-835.