

Makale Türü:	Başvuru Tarihi:	Kabul Tarihi:
Araştırma Makalesi	08/03/2024	24/07/2024

KÜLTÜREL VE YARATICI ENDÜSTRİLER ÇAĞINDA SANAT EMEĞİ

Tolga ULUSOY¹

Özet

Sanat emeği kavramı günümüzde sanatın ve sanat üretiminin gittikçe ticarileşmesi, piyasalaşması ve güvencesizleşmesi ile beraber daha önemli hâle gelmeye başlamıştır. Bu makalede çağdaş sanat emeği süreçlerinin iki üretim alanına bölündüğü iddia edilmektedir. Bu üretim alanlarından ilki sanat dünyalarını kapsamaktadır, diğeri ise kültürel ve yaratıcı endüstrileri içermektedir. Günümüzde sanat emeğinin bu ikiye bölünmüşlüğü bazı farklı sonuçlara yol açmaktadır. Sanat emeğinin, sanat dünyası ile ilişki içerisindeki süreçleri yaratıcılık ve özgünlük temelli olarak yaratıcı emeğe yakınlaşırken; kültürel ve yaratıcı endüstriler kapsamında kalan sanat emeği süreçleri zanaat emeği ile ilişkilenebilmektedir. Bu makale bağlamında kültürel ve yaratıcı endüstriler kapsamında kalan sanat emeği süreçlerine daha fazla odaklanılmıştır.

Makale ilk olarak sanat emeği kavramının soy kökenini ortaya koyar. Bu bağlamda hem sanat kavramının hem de emek kavramının büyük bir dönüşüm geçirdiği post-Rönesans dönemdeki süreçlere tarihsel olarak değinilmiştir ve sanat emeği kavramının ortaya çıkışındaki uğraklar serimlenmiştir. Sanat emeğinin ortaya çıkışı öncesinde uzun bir süre sanat ile zanaat arasında temel bir ayırım yapılmamıştır. Bu yüzden sanat emeği tanımlanırken zanaat emeği kavramı da önemli bir unsur olmaktadır. Sonrasında sanat kavramının ideolojik üstünlüğü ele geçmesi ile beraber Alman idealist felsefesinin estetik kavramı ve bu bağlamda oluşan estetik emek kavramı ilk değinilen nokta olacaktır. Burada özellikle Hegel'in emek, kültür ve sanat alanında kurduğu ilişkiler oldukça önemli bir yer kaplamaktadır zira bu kavramsal çerçeve bugün dahi etkili bir düşünme çizgisini oluşturur. Sonrasında Marx'ın emek kavramına getirdiği eleştiriler tartışılmış, yabancılaşmış emek ile sanat emeği arasındaki ilişkiler sorgulanmıştır. Sanat emeğine dair bir diğer önemli uğrak ise otonomcu Marksist felsefe ve onların ortaya attığı maddi olmayan emek kavramıdır. Bu noktada kavramsallaştırmalar içerisinde

¹ Dr., Serbest Araştırmacı, tolgaulusoy85@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1693-0328.

yaratıcı emek kavramı girmiş olur. Nihayetinde kültürel ve yaratıcı endüstriler çerçevesinde ortaya çıkan sanat emeğinin günümüzde gittikçe daha fazla zanaat emeği ile bağlantılı olduğu iddia edilmiştir.

Bu teorik izleklerin ardından yazarının hazırlamış olduğu doktora tezinden yola çıkılarak elde edilen veriler, makalenin sorunsalı olan sanat emeği çerçevesinde yeniden değerlendirilmiştir. Bu makalede kültürel ve yaratıcı endüstriler içerisinde sanat emeğinin güvencesizlik, düşük ücret ve geçinememe, zaman organizasyonuna dair sorunları tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Sanat emeği, kültürel ve yaratıcı endüstriler, güvencesizlik, düşük ücret, zaman organizasyonu.*

Cultural and Art Labor In The Age Of Creative Industries

Abstract

The concept of artistic labor has become more important today, with the increasing commercialization, marketization and insecurity of art and art production. In this article, it is claimed that contemporary art labor processes are divided into two production areas. The first of these production areas covers the art worlds, the other includes the cultural and creative industries. Today, this division of artistic labor into two leads to some differences. While the processes of artistic labor in relationship with the art world approach creative labor based on creativity and originality; Art labor processes within the scope of cultural and creative industries are associated with craft labor. In the context of this article, more focus will be placed on artistic labor processes within the scope of cultural and creative industries.

The article first reveals the genealogy of the concept of artistic labor. In this context, the processes in the post-Renaissance period, when both the concept of art and the concept of labor underwent a great transformation, will be touched upon historically, and the moments in the emergence of the concept of artistic labor will be highlighted. Before the emergence of artistic labor, there was no fundamental distinction between art and craft for a long time, so the concept of craft labor is also an important concept when discussing artistic labor. Afterwards, as the concept of art gained ideological supremacy, the aesthetic concept of the German idealist philosophy and the concept of aesthetic labor formed in this context will be the first thing to be mentioned. Here, Hegel's relationships in the fields of labor, culture and art will have a very important place, because this conceptual framework constitutes an effective line of thinking even today. Afterwards, Marx's criticisms of the concept of labor will be discussed and the relations between alienated labor and artistic labor will be questioned. Another important moment regarding artistic labor is the concept of immaterial labor introduced by the autonomist Marxist philosophy. At this point, the concept of creative labor will be included in the conceptualizations. Ultimately, it will be argued that artistic labor, which emerges within the framework of cultural and creative industries, is increasingly linked to craft labor today.

Following these theoretical themes, the data obtained from the doctoral thesis prepared by the author of the article will be re-evaluated within the framework of artistic labor, which is the problematic of the article. In this article, the problems of artistic labor in the cultural and creative industries, such as insecurity, low wages, inability to make ends meet, and time organization, will be discussed.

Keywords: *Artistic labor, cultural and creative industries, precarity, low wages, time organization.*

1. Giriş

“Yoksul bir ressam olduğumu, daha yıllar yılı çabalıyordum gerektiğini söylediğim an, günlük yaşamımı da aşağı yukarı bir çiftlik ırgatı ya da fabrika işçisi gibi ayarlamam gerek; öyleyse bakış açısını belirleyen nokta bu ve bir çok şey *bunun* sonucu ve bütün sonuçları bir bütünün parçaları olarak göremediğimiz takdirde her birini kökünden koparıp atmamak gerek...” (Vincent van Gogh)

Sanat emeği kavramı tam anlamıyla tanımlanması yapılamamış, operasyonelleştirilememiş bir kavramdır. Zaman zaman literatür içerisinde kullanılsa da neyi imlediği hâlâ belirsizdir. Genel toplumsal kanıda sanat ve emek kavramları birbirine yakın konumlandırılan kavramlar değildir. Bir tarafta sanat emekten, üretimden hatta dünyevi her türlü işleştikten tümüyle uzak tanımlanan, adeta kutsal addedilen bir kavram iken emek ise sanattan tümüyle uzak bütünüyle işlevsel nesnelere ve onların üretimiyle ilgili bir faaliyet olarak görülmüştür. Sanat emeği gibi bir kavramın ortaya atılabilmesi için genel kabullerin ötesinde bir bakış açısına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu makale bağlamında bu iki kavramı bir araya getirerek bir ortaklık kurmayı amaçlayan araştırma programı serimlenecektir.

Sanat emeği kavramının ortaya atılabilmesi eleştirel, sosyalist, muhalif bir düşünsel çizgi ile bağlantılıdır. Emek kavramının düşünel bir araç olarak en çok kullanan teorik tutum doğal olarak sosyalist düşüncedir ama buna rağmen sanat ile emek arasındaki ilişkinin çok geç kurulması temelde Marksist sosyalist düşüncenin Hegelcilikle olan sıkı ilişkisine bağlanabilir. Sanata dair idealist ve kutsallaştırıcı söylemler çeşitli metafizik felsefeler üzerinden materyalist ve sosyalist düşünce akımlarına da geçmiştir. Bu materyalist ve sosyalist düşünce akımları sanatı incelerken işin üretim boyutuna hiç bakmamışlar ya sanatın kökenine dair tarihsel olarak spekülasyonlu metinler ortaya koymuşlar ya da sosyalist bir estetik oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu da sanatın kapitalist düzen içerisinde bir meta üretimi olduğuna dair bir farkındalığın gelişmesinin uzun süre ertelenmesine neden olmuştur.

Bu makale bağlamında sanat emeği kavramının köklerine dair bir soy kütük çalışması ortaya konulduktan sonra çağdaş sanat emeğinin konumu, makale yazarının doktora çalışmasında (Ulusoy, 2023) ortaya koyduğu veriler çerçevesinde tartışılacaktır.

2. Emek ve Sanat Kavramlarının İlişki Kökleri

Sanat emeğinin teorik olarak tartışılması en temelde hem emek kavramının hem de sanat kavramının tarihsel doğuşu ile yakından bağlantılıdır. Her iki kavramın da tarihsel oluşumuna bakılacak olursa Orta Çağ sonrası Avrupa’da şekillenen toplumsal süreçlerle yakından ilişkili bir şekilde oluştukları görülür.

Sanat kavramının tarihsel oluşumu Kristeller (2016), Shiner (2013), Beech (2021, 2023) gibi yazarlar tarafından ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Buna göre sanat kavramının ortaya çıkışı Rönesans sanatının sonrasına denk gelen bir süreçtir. Birbirinden farklı sanatların (resim,

çömlek, heykel, mimari vb.) üretimi “sanat” kavramından bağımsız olarak varlığını uzun süre devam ettirmiştir ama sanatın bütünleşik bir söylem olarak ortaya çıkması 17. yy.da gerçekleşen siyasi, ekonomik, kültürel, ideolojik dönüşümler sonucunda oluşmuştur. Bu dönüşüm aynı zamanda zanaat üretiminden sanat üretiminin ortaya çıkışıyla alakalı da bir durumdur ve ayrıca zihin emeği ile kol emeği arasında ortaya çıkan ideolojik ayrım da bu süreci şekillendirmiştir.

Hem Kristeller hem de Shiner sanat kavramının ortaya çıkışının tarihselliğine odaklanmışlardır. Her iki teorisyen de 17. yy.dan önce aslında sanat kavramının tam anlamıyla var olmadığını iddia eder. 17. yy’da sanat ile zanaat arasında net bir ayrım yapılmış ve buna uygun olarak çalışma organizasyonları ve emek süreçleri yeniden şekillenmiştir. Bu bütünleşiklik etimolojik olarak da görülmektedir. Batı dillerinde hem zanaatı hem de sanatı karşılayan Antik Yunancadan gelen “techne” ve Latince’den gelen “ars” terimleri günümüzdeki sanatı kapsayacak şekilde kullanılmaz aksine bugün hem zanaat alanında kalan çömlekçilik, marangozluk, kuyumculuk gibi meslekler için hem de bugün sanat olarak görülen resim, heykel, mural gibi pratikler için kullanılır. Shiner’e göre (2013, s. 165) bölünmeden önce üretim yapan zanaatçılarda/sanatçılarda yetenek yahut ince zekâyâ, esin, zihinsel ve bedensel hüner, yeniden-üretici, hayal gücü, eski ustalara öykünme, doğayı taklit, hizmet gibi niteliklerinin olduğu varsayıldı. Bölünmeden sonra ise sanatçıların deha, esin/duyarlılık, kendiliğindenlik, beden üzerinde bir zihinsel güç, yaratıcı hayal gücü, orijinallik, yaratım, özgürlük/oyun nitelikleri olduğu düşünülür iken zanaatçının kural, hesap, bedensel beceri, yeniden-üretici hayal gücü, modelleri taklit, doğayı kopyalama, ticaret/ücrete tabiyet gibi nitelikleri olduğu varsayıldı.

Beech sanatın ve dolayısıyla sanat emeğinin ortaya çıkışını üç farklı sistem ile açıklar. Beech’e göre sanat üretiminin ilk sistemi lonca sistemidir, ikincisi akademi sistemidir, üçüncüsü ise galeri sistemidir. Lonca sistemi Orta Çağ’da ortaya çıkmış farklı sanatlarda ve zanaat üretim dallarında çalışan kişilerin bir arada üretim yapmalarına olanak tanımıştır. Beech’e göre lonca sisteminde bütünleşik bir söylem olarak sanattan bahsedilemez. Lonca sisteminde mimarlık, resim, heykel gibi çeşitli sanat dallarının bir aradalığından bahsedilebilir o yüzden de Beech bu dönem sanatlarından bahsederken çoğul bir kullanımın tercih edilmesini önerir “sanatlar” ifadesini kullanır. Beech’e göre sanatın tekil bir söylem olarak ortaya çıkışı akademi sisteminin uygulanmaya başlamasıyla başlar. Akademi sistemi temelde sadece pedagojik bir amaçla ortaya çıkmamıştır. Akademiler pedagojik söylemin ötesinde sanat alanını kontrol etmek isteyen siyasi ve ekonomik iktidar odaklarının bir talebi sonucunda oluşmuştur. Akademinin oluşumu neyin sanat olarak anılıp anılmayacağı, kimlerin sanatçı titrine sahip olup olmayacağına dair pedagojik bir iktidar kurmuş ve akademiler sanatın kapı muhafızlığı görevini üstlenmiştir. Akademi sistemi temelde kendi başına ayakta kalabilen bir sistem değildir, zorunlu olarak lonca sistemine bağlıdır. Çünkü sanat akademisine girmeyi planlayan sanatçı adaylarının pratik düzeyde belirli becerilere sahip olması beklenmektedir. Akademi öğrenci adaylarının bu pratik becerilerinin üzerine bir sanatsal iktidar söylemi

eklemektedir. Böylece hâlâ geçerliliği koruyan okullu-alaylı ayrımının da temelleri bu sayede atılmış olur. Galeri sistemi ise akademi sistemi içerisinde doğmuştur. Lonca sistemi çoğunlukla tek bir kişiye yönelik olarak üretim yapılan bir sistemdi. Üretilen nesnelerin kamusal içerikleri yoktu, sipariş usulü benimsenmişti. Akademi sistemi ise yüksek bir sanat üretme amacının yanında bunun halkı eğitmek gibi amacının da olması gerektiği ilkesinden hareket etmiştir. Bu yüzden de akademi sisteminde sanatın kamusal yönü ortaya çıkmaya başlar. Bu kamusal yön de çoğunlukla kendini galeriler olarak gösterir. Kamusal galeriler ilk kurulmaya başladıklarında bunların ekonomik bir amacı yoktu. Akademi içerisinde eğitim almış ve kabul görmüş sanatçılar buralarda eserlerini sergiler ve halktan farklı kesimler de bu eserleri görmeye giderlerdi. Fakat bu sayede sanat tüketiminin sanat alanı içerisinde daha fazla ön plana çıkması söz konusu olmuştur. Sanat ilk kez dar bir tabakadan geniş bir kitleye yayılmış ve bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Bu durum sanat piyasasının ve alım-satım dinamiklerinin değişmesine yol açmıştır. Böylece sanat dar bir izleyici grubundan farklı ve geniş kitlelerin talep ettiği bir alım-satım metası olmaya başlamıştır. Bu durum sanat üreticilerinin de pozisyonunu değiştirmiştir ve bağımsız, yaratıcı, deha sanatçı imgesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Zira lonca sisteminde sadece sipariş usulü çalışan sanat üreticileri kendisinden talep edilen ürün içeriğine uymak zorundalardı. Ama galeri sistemiyle beraber piyasanın kabulleri doğrultusunda bağımsızlaşmış ve girişimci pozisyonuna doğru hareket etmeye başlamışlardır (Beech, 202, s. 49–146).

2.1. Sanat ile Emek Arasındaki İlişkinin Kurulması 1: Erken Teoriler

Sanatın bir iktidar söylemi olarak ortaya çıkışıyla beraber estetik kavramı da ortaya çıkmış ve sanat “güzel” ile özdeşleştirilmiştir. Bu durum ayrıca güzel sanatlar [fine art] kavramının da doğuşuna olanak tanımıştır (Shiner, 2013, s. 182–207). Bu makale kapsamında estetik ve estetik söylemin ideolojik art alanına değinilmeyecek olsa da estetik ile emek arasında bağ kuran iki önemli düşünürün -Kant ve Schiller- görüşleri tartışılacaktır. Kant için estetik ve onunla oluşan sanat nesnelere herhangi bir amaçtan özellikle de ekonomik amaçtan tümüyle azade olmalıdır. Zanaat nesnelere Kant’a göre ekonomik amaçlarla ve bedensel faaliyetle üretilen nesnelere bu yüzden de ne yüce ile ne de güzel ile bağlantılıdır. Sanat tümüyle özgür sanatçılar tarafından sadece oyun olarak üretilmelidir. Schiller de Kant’ın bu düşünce çizgisini devam ettirir fakat Schiller daha tarihsel ve kültürel bir noktadan konuya yaklaşır. Ona göre dünyayı değiştirecek olan güç, devrim değil sanattır ve sanat tinsel dürtüler ile bedensel dürtülerin savaş alanı olan oyun alanında kendisini gösterir (Schiller, 2001, s. 67). Görüldüğü gibi Kant ve Schiller’in sanata ve estetiğe dair idealist yorumları bugün hâlâ sanata dair bakışı şekillendirmektedir. Bu bakış açısı sanatın emek ile olan ilişkisini yok sayarak sanatın yüce bir eserden ortaya çıktığını ve dünyevi unsurlar tarafından lekelenmemesi gerektiğine dair görüşlerle de doğrudan ilişkilidir (Shiner, 2013, s. 201–207; Beech, 2021, s. 147–169).

Alman idealist felsefesinin en önemli isimlerinden birisi olan Hegel (2011, s. 129) için emek oluşturu bir etkinliktir. Buna göre çalışma, insanın doğayı değiştirmesinde dolayısıyla

kendinde-varlık olarak tinin kendisini var etmesindeki en önemli güç emektir. Emek, insan ile hayvanı birbirinden ayırır çünkü hayvanlar emek ile değil içgüdüleri ile dünyayı şekillendirmektedirler Hegel'e göre. Ama insanın dünyayı şekillendirmesi bilinçli bir eylem olarak emek ile mümkün olmaktadır (Sayers, 2003, s. 109–110, 2018, s. 26). Sanat veya Hegel'in isimlendirildiği biçimiyle sanat dini tinin kendisini açtığı en önemli edimselliklerden birisidir. Hegel'e göre tüm varlık düzeni tinin kendisini açması ve özbilince kavuşması sonucunda şekillenir. Bu durum dini oluşturur, tinin kendini açma sürecindeki en önemli iki edimsellik ise doğa dini ve sanat dinidir. Hegel için sanat dini “zorunlu olarak kendini ortadan kaldırılmış doğallığın ya da ‘kendi’nin şeklinde bilmektir” (Hegel, 2011, s. 430). Sanat, tinin henüz kendi bilincine varamadığı doğa dini edimselliğinde ve usta evresinde içgüdüsel bir emek olarak ortaya çıkar. Ama tinin özbilincine kavuştuğu evrede yani sanat dini edimselliğinde en yüksek bilince kavuşur; içgüdüsel emek olmaktan çıkar.

Buna koşut olarak Hegel ile çağdaşı olan birtakım ütopyacı sosyalistler de emeğin dünyayı şekillendirmekteki olumlu yönü hakkında yazmışlardır. Beech (2021: 170–191) bu türden yaklaşımlara çekici emek [attractive labour] adını verir. Çekici emek düşüncesi, geleceğin ideal toplumunda insanların çalışma düzenlerinin kapitalist toplumda olduğu gibi baskı ve sömürü temelli olmayacağı düşüncesi üzerine kuruludur. Geleceğin ütopyik vizyonunda çalışmak keyfi ve gönüllülüğü içerecek şekilde örgütlenecektir. Bu yüzden çalışmada uzmanlaşma olmayacak ve herkes istediği işlerde çalışabileceklerdir. Bu düşünce çizgisini daha sonrasında William Morris devam ettirmiştir. Morris (2016: 13) için “değerli iş; dinlenmedeki haz umudunu, yaptığımız şeyi kullanmamızdaki haz umudunu ve günlük yaratıcı yetilerimizdeki haz umudunu içerir. (...) diğer tüm işler değersizdir, köle gibi çalışmaktır; sadece yaşayabilmek için uğraşmaktır.”

Emek kavramına karşı bu olumlu görüşlere karşı Marx (2009: 73–89) eleştirel bir tutum geliştirir ve “yabancılaşmış emek” görüşünü ortaya atar. Marx'a göre kapitalist toplumda emek Hegel ve diğer ütopyacı sosyalistlerin sözünü ettiği gibi özgürleştirici ve dönüştürücü bir eylem değildir aksine işçileri ürettikleri ürünlere yabancılaştıran bir sürecin sonucudur. Çünkü kapitalist toplumda işçi, emek gücü sayesinde ürettiği nesneye uzaklaşmış ve ondan ayrı düşmüştür dolayısıyla ona yabancılaşmıştır. Marx'a göre yabancılaşmış emeğin en önemli unsuru işin ve emeğin işçinin dışında kendini var etmesidir. Dolayısıyla iş, işçi için içsel bir süreç değildir; işçi çalışırken kendisi dışındadır ve yalnız çalışmazken kendisidir. O yüzden de çalışma gönüllü değil zorlamadır. Marx kendisinden önce gelen düşünürlerin emeğe dair olan görüşlerini ters yüz etmiş ve emeğe dair eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Daha önceki düşünürler için emek, insan ile doğa arasında ilişkiden doğan ve doğanın yeniden şekillendirildiği olumsal bir süreç olarak görülmüştür. Marx ise emeği soyut bir insan kavramsallaştırmasından çıkartarak somut bir işçi üretimi ile bağlantılandırmıştır (Marcuse, 1989.: 221–233; Beech, 2021: 197–219).

Marx yabancılaşmış emeğe dair bu görüşlerini sonraki eserlerinde geliştirir. Kapitalizm içerisinde meta üretimine yol açan emeği tanımlamak için üretken emek kavramını kullanan

Marx, üretken emek üretiminin iki unsuru olduğunu belirtir. Bunlardan ilki değişim değeri olan bir kullanım değeri üretmektir, diğeri ise artı-değer üretmektir (Marx, 2015: 180–199). Buradaki tartışmadan yola çıkarak sanat emeğinin üretken emek mi yoksa üretken olmayan emek mi olduğu sorunu ortaya çıkar. Bu bağlamda ortaya çıkan bir diğer önemli tartışma doğal olarak sanatın ve sanat emeğinin yabancılaşmış emek olup olmadığı sorunudur. Bu konu Marx için de belirsizliğini korur. Sonrasında Engels tarafından yayına hazırlanan “Artı-Değer Teorileri” isimli eserinde tam anlamıyla olgunlaştırılmadığı maddi üretim ve maddi olmayan üretim ismiyle iki kavram kullanır. Maddi olmayan üretim kavramı ilerleyen kısımlarda anlatılacağı gibi maddi olmayan emek kavramına doğru evrilsen de Marx bu kavramı dört şekilde tanımlar. Bunlardan ilki Smith’in fizikselci yaklaşımına karşı argüman geliştirmek içindir, ikincisi Smith’in üretken emek ile üretken olmayan emek ayrımını kabul etmeyen iktisatçılara karşı çıkmak içindir, üçüncüsü hizmetlerin ortaya maddi bir ürün ortaya çıkmıyor olmasına rağmen kapitalist artı-değer üretimine katkı sağlayan unsurlarını vurgulamak içindir, dördüncü olarak maddi olmayan üretimlerin toplumsal genel üretimin bir parçası olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır (Marx, 2013, s. 149–150; Koşar, 2018). Marx maddi olmayan üretime dair başka notlar da ortaya koymuştur. Buna göre maddi olmayan üretimin değişim değerine sahip bir meta ortaya koymasının iki biçimde olduğunu iddia eder. Bunlardan ilki maddi olmayan bir nesnenin kapitalist üretim ilişkileri içerisinde alınıp satılan bir nesnenin parçası olması durumudur. Marx burada yazı ve ansiklopedi örneğini verir. Buna göre bir yazar piyasada alınıp satılan bir ansiklopedi için para karşılığında yazı yazar ise maddi olmayan bir üretim içerisinde bir meta üretir veya üretimin bir parçası olur. İkinci biçimde Marx üretim eylemine odaklanmaktadır. Buna göre bir kurum içerisinde ücretli çalışan maddi olmayan ürünler üreten emekçi iş vereni karşısında üretken emekçidir. Örneğin özel bir okulda çalışan öğretmen veya bir sanatçı bu bağlamda üretken emekçilerdir (Marx, 2013: 369–370).

Sanat ve emek ilişkisine dair bu tür tartışmalar materyalist ve sosyalist düşünce içerisinde çok fazla ilerleyememiştir. Yukarıda bahsedilen metinlerin hemen hepsi Marx’ın ölümünden sonra bulunmuş ve yayınlanmıştır. Bu durum sanat ile emek arasında yetkin ilişkinin kurulmasına engel olmuştur ve sanatın pozisyonu her zaman emek bağlamı dışında tutulmuştur. Sosyalist, özellikle de Marksist teorisyenler sanat üretimini tartışmaktan uzak durmuşlardır. Sanatı bir tür üretim olarak tartışmaktan bu uzak oluş ise kapitalizm ile sanat arasında kurulabilecek potansiyel ilişkilerin görünmezliğine yol açmıştır. Materyalist ve sosyalist sanat teorisinin büyük çoğunluğu bir estetik kurma amacıyla hareket etmiştir. Buna tarihsel bir arka plan oluşturulmak istendiği için de sanatın kökenine dair arkeolojik ve antropolojik veriler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşımın başlangıcı Marx’tan değil de Feurbach’ın materyalist fikirlerinden yola çıkarak bir estetik teorisi üretmeye çabalayan Nikolay Gavriloviç Çernişevski’nin 1855 yılında yayınlamış olduğu “Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri” isimli tezidir (Çernişevski, 2012). Çernişevski bu eserinde Hegel’in idealist ve metafiziksel estetik anlayışına karşın gerçekliğin esas güzellik olduğu vurgusu yapar. Çernişevski, her ne kadar ham bir çalışma olsa da, bu konuda ilk ve yetkin görüşlerden birisini ortaya koymuştur. Sonrasında sosyalist düşünce ile sanat arasında ilişki kurmaya çabalayan

Plehanov (1987), Lunaçarski, Lukacs gibi tüm teorisyenler sanata dair bir kök bulup bir estetik üretmek üzere çabalamışlardır. Bu çabalar büyük oranda Marx'ın Hegelci yorumlarına bağlı kalan teorilerdir.

Sanat ile emek arasındaki ilişkiyi teorik olarak kurabilmek için 1965 yılında İspanyolca olarak basılan 1973 yılında İngilizceye çevrilmiş olan Adolfo Sánchez Vázquez'in (1973) "Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics" kitabı temel olacaktır. Vázquez, Marx'ın estetik ve güzel olana dair görüşlerini ortaya koyabilmek için onun erken dönem eserlerine döner. Vázquez'e göre kapitalizm, sanata düşman bir konumdadır; temelde bakıldığında sanat, ekonomi ile ilişkili bir unsur olsa da ekonomiye indirgenemez. Hatta ekonomik unsurların sanat bağlamında çok önemli olmadığı dahi söylenebilir. Bu durum sanatın bir üst yapı kurumu olarak değerlendirilmesi gerekiyor olsa bile görece bağımsız bir konumda olduğunun vurgulanmasına yol açar. Vázquez bu durumu sanat nesnesinin kapitalist sistem içerisinde bir üretim veya bir meta olmadığı düşüncesiyle temellendirir. Ona göre sanat nesnesi üretimi kapitalist bağlamda değerlendirilemez çünkü fabrikada ortaya çıkan bir seri üretim değildir. Sanat nesnesi, insan yaratıcılığının ve kültürünün en nitelikli somutlaşmış hâlidir, bu yüzden sıradan endüstrileşmiş bir metaya indirgenemez. Fakat kapitalist sistemde ortaya çıkan her şey gibi sanat nesnesinin de bir değeri vardır. Vázquez'e göre Marx'ın tanımladığı iki değer olan "kullanım değeri" ve "değişim değeri" üzerinden bakıldığında sanat nesnesi tümüyle ters orantılıdır. Bir sanat nesnesinin kullanım değeri neredeyse hiç yokken inanılmaz derecede yüksek bir değişim değeri vardır. Sanat nesnesinin değişim değerinin bu denli yüksek olmasının sebebi ise tekilliğidir. Vázquez değer konusunda önceki Marksist sanat teorisyenlerinde bulunmayan bir kavram ortaya atar, bir sanat nesnesinin kullanım ve değişim değeri kadar estetik değer taşıması gerektiğini de belirtir. Bu bir sanat nesnesinin diğer metalden ayrılmasına yol açan en önemli unsurdur. Estetik değer bir sanat nesnesinin biçimine veya duysal etkisine indirgenemez ama bunlarla oldukça yakın bir ilişki içerisindedir. Estetik değer bir sanat nesnesinin özgül değeridir ama kapitalist sistem bunun özgürce ifade bulmasına engel olur. Vázquez konuyu emek bağlamına çektiğinde ise sanat emeğinin üretken olmayan emek olarak nitelendirilmesi gerektiğini belirtir. Daha önce de değinildiği gibi üretken emek kapitalist sistem içerisinde meta üretilen emektir üretken olmayan emek ise meta üretmez. Vázquez sanat nesnesinin bir meta olduğunu kanısındadır bu yüzden de ona göre temelde sanat emeği üretken olmayan bir emek türüdür.

Bruno Gullì de sanat ile emek arasında olumlu bir ilişki görmüştür. Gullì, Hegel'in ve diğer düşünürlerin emeğe dair açmış yoldan ilerler. Ona göre emek, dünyanın şekillendirici gücüdür ve insanın doğaya olan dönüştürücülüğü emek sayesinde mümkün olur. Gullì buna emeğin ontolojisi adını verir. Emeğin bu gücü temelde oldukça yaratıcıdır ve geliştircidir ama kapitalizm altında gelişen sömürücü üretim süreçleri emeğin ontolojisinde bozulmalara yol açmıştır. Bu durum Marx'ın bahsettiği yabancılaşmış emek, üretken emek gibi unsurların doğmasına yol açmıştır, hatta ölü emek olarak sermayeyi oluşturmuştur. Ama bu durum

temelde emeğin ontolojik gücünü ve ateşini değiştirmemiştir. Emeğin ontolojisi en nihai olarak yaratıcı emekte vuku bulmaktadır (Gullì, 2005).

2.2. Sanat ile Emek Arasındaki İlişkinin Kurulması 2: Maddi Olmayan Emekten Yaratıcı Emeğe

Maddi olmayan emek kavramı, daha önce bahsedilmiş olan Marx'ın maddi olmayan üretim kavramından köklenir. Maddi olmayan emek kavramına ihtiyaç, geç kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle beraber artmıştır. Geç kapitalist dönemde fabrika üretiminin gittikçe Avrupa dışındaki ülkelere doğru kayması ve ABD, Avrupa ülkeleri, Kanada, Avusturalya gibi ülkelerde hizmet sektörü olarak isimlendirilen işlerin gittikçe yaygınlaşmaya başlaması maddi olmayan emek kavramsallaşmasının oluşması için tarihsel zemini hazırlamıştır. Batılı ülkelerin gittikçe endüstri-sonrası bir çalışma düzlemine geçmesi artık kol emeğinin öneminin azalmasına neden olmuştur. Fakat mevcut kol emeği/zihin emeği dikotomisi mevcut durumu anlamak için yeterli bir arka plan oluşturmamaktaydı. Zihin emeği kavramına alternatif bir kavram olarak maddi olmayan emek kavramı, otonomcu Marksistler olarak anılan grup tarafından ortaya atıldı.

Kavramı 1996 yılında ilk kez ortaya atan Maurizio Lazzarato'dur. Lazzarato (2005) maddi olmayan emeği "metanın enformasyonel ve kültürel içeriği üreten emek" olarak tanımlar. Bu tanımlamada iki kavram maddi olmayan emeğin iki yönünü gösterir. İlki enformasyonel kavramıdır. Bu kavram meta üretiminin teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan dijital ve bilgisayar hâkimiyetine dair olan tarafına yapılan bir vurgudur. Üretimin otomatikleşmesiyle beraber bilgisayar ve onunla bağlantılı diğer teknik aletlerin kullanımındaki beceri, maddi olmayan emeğin ilk veçhesidir. Tanımdaki diğer kavram ise kültürelidir. Kültürel vurgusuysa daha önce çalışma olarak kabul görmeyen sembolik, kültürel, söylemsel ve sanatsal meta üretimlerini içerir. Maddi olmayan emek, klasik üretim biçimlerinin iş, iş gücü gibi kavramlarını oldukça zorlar çünkü Lazzarato'ya göre maddi olmayan emek yaratıcılık, hayal gücü, kol emeği, iletişim becerileri, girişimcilik, iş yönetimi gibi çalışmanın pek çok farklı boyutunu bir araya getirir. Maddi olmayan emek kavramını tam anlamıyla anlayabilmek için topluma dair statik tahayyüllerin değiştirilmesi gerekir. Lazzarato maddi olmayan emeğin ağsal bir toplumsal tahayyül biçimi ile kavranabileceğini belirtir, ona göre maddi olmayan emek akışlar ve ağlar içerisinde var olur. Mevcut kapitalizmin bir diğer önemli özelliği işçiler ve diğer çalışanlar için öznellikler üretmesidir. Artık yeni kapitalist sistem işçilerin iletişime açık, kendini iyi ifade eden, konuşkan ve girişimci özneler şeklinde hareket etmesini bekler. Buradan hareketle Lazzarato'ya göre maddi olmayan emeğin ham maddesi de öznellik ve bu öznelğin üretildiği ideolojik ortamdır. Yaratıcılık bu bağlamda maddi olmayan emek için hayati bir önem kazanır. Çünkü sürekli hareket hâlinde olan ağlar ve akışlar içerisinde mevcut kapitalizmin talep ettiği özellikleri ve ideolojik içerimlerini üretebilmek için hep yeniyi takipte kalması gerekir. Yaratıcılık, moda olanın sürekli değişimi içerisinde kapitalist üretimin ihtiyaçlarının üretilmesini gerektirir.

Maddi olmayan emeği Michael Hardt ve Antonio Negri ise üçe ayırır. Birincisi, enformatikleşmiş kapitalist üretim bağlamında, makinelere ve bilgisayar teknolojisine bağlı olan maddi olmayan emektir. İkincisi, simgesel ve kültürel metaların üretilmesine olanak tanıyan yaratıcılık ve zekâ ile bağlantılı üretimler yapan maddi olmayan emektir. Üçüncüsü ise hizmet işleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkar. Bakım işleri, hizmet sektörü, bireyler arası iletişim gerektiren işler gibi etkinlikleri kapsayan duygulanımsal maddi olmayan emektir. Duygulanımsal emek, daha sonra özellikle feminist literatür tarafından oldukça sık kullanılan bir kavram hâline dönüşmüştür. (Hardt ve Negri, 2015: 294-299) Hardt ve Negri de daha sonra yazdıkları “Çokluk” isimli kitapta da maddi olmayan emek kavramına eğilirler. Burada maddi olmayan emeğin ortaklaşa bir üretim olduğu yönündeki vurgu öne çıkar. Bir diğer önemli vurguysa maddi olmayan emeğin, kapitalist üretimin ötesinde toplumsal olanın tümüne sirayet eden bir üretime yol açtığı yönündeki vurgudur. Bu vurgu yine yazarların toplumsal fabrika kavramıyla uyumluluk göstermektedir. Buna göre sadece ekonomi alanı değil aslında toplumsal olanın tümü kapitalist üretim mantığı tarafından şekillenmektedir. Toplumsalı en fazla şekillendiren unsur ise maddi olmayan emektir. Yazarlar maddi olmayan emeğe yönelik eleştirilere de cevap verirler. Maddi olmayan emek kavramına Marx’tan yola çıkarak getirilen en önemli eleştiri maddi olmayan bir emek olamayacağı, aksine tüm emeğin maddi olduğu ama ortaya çıkan ürünün fiziksel olup olmadığını değiştirebileceği yönünde eleştiridir (David Camfield, 2007; Koşar, 2018). Hardt ve Negri de bu yönde gelen eleştirilere maddi olmayan emek kavramıyla, emeğin maddi olmadığını değil, emek sonucu ortaya çıkan ürünün maddi olmadığını vurgulamışlardır (Hardt ve Negri, 2011, s. 122-129).

Sanat ile maddi olmayan emek arasında bağların kurulmasında önemli bir isim yine Antonio Negri’dir. Negri 1980’li yılların sonunda hapisanede sanat temalı bir dizi mektup yazar daha sonrasında yazdıklarıyla bu mektupları destekleyen metinler ortaya koyar. Negri (Negri, 2013b) postmodern çağ ile beraber anlamın tümünden yok olduğunu, her şeyin piyasa temelli bir değişim ilişkisine mahkûm edildiğini belirtir. Buna sanat da dâhildir. Sanat daha önceki dönemlerdeki değiştirici ve avangart özelliklerini yitirerek piyasalaşmış ve alıp satılabilir bir nesneye dönüşmüştür. Negri’ye (Negri, 2013a) göre maddi olmayan emek bir dil ve iletişim sağlama etkinliğidir; ağlar kurar, toplumsallıklar örgütler ve birleşimler oluşturur. Sermaye çağında sanat hem bir etkinlik hem de bir metadır. Bu bağlamda sanat üretimi de sadece bir meta veya nesne üretiminin ötesinde ağlar, ilişkiler ve iş birlikleri de üreten bir etkinlik ve sürece dönüşmüştür. Bunun olumlu ve olumsuz yanları vardır. Negri (Negri, 2013c) sanatın böyle bir iş birlikleri bütünü olduğu kabulü çerçevesinde gerçekten değiştirici ve dönüştürücü bir sanatın mümkün olduğunu ve bu sanatın kolektif emek ile ortaya çıktığını savunur. Ayrıca dönüştürücü sanatın bir diğer unsuru inşa-edici niteliğidir (Negri, 2013d). Negri, sanatın postmodern kapitalizm içerisinde yabancılaştırıcı, anlamsızlaştırıcı bir etkinlik ve nesne olduğunu vurgular ama sanatın hiçbir zaman böyle bir düzleme indirgenemeyeceğini, dönüştürücü bir faktör olarak her zaman potansiyel bir gücü olduğunu da savunur.

Böylece maddi olmayan emek teorisyenlerinin yaptığı vurgudan yola çıkarak “yaratıcı emek” olarak isimlendirilebilecek bir emek türü tanımlanabilir (Gill ve Pratt, 2008). Yaratıcı emek, ekonomik bir alan olarak kültürel ve yaratıcı endüstriler (KYE) içerisinde ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayan sürecin tümünü kapsar. Yaratıcı emeğin en önemli özelliği, ortaya yeni unsurların çıkmasını sağlamaktır. Bu bakımdan yaratıcı emek sadece KYE’yi kapsamaz bilim, mühendislik, teknoloji gibi farklı sektörlerin üretim süreçleri de yaratıcı emek tarafından biçimlendirilir. Yaratıcı emek, KYE içerisinde ise sektörlere göre farklılıklar gösterir. Örneğin yayıncılık sektöründe yazarlık ve görsel sanatçılık gibi mesleklerin emek süreçleri öne çıkarken, reklamcılık sektöründe yazarlık ve görsel sanatların yanında müzik de önem kazanabilmektedir. Yaratıcı emeği karmaşıklaştıran bir diğer önemli unsur mülkiyet konusudur. Zira yaratıcı emek içerisinde üretim yapan kişilerin pek çoğu üretim araçlarına sahiptirler; müzisyenler çoğunlukla kendi enstrümanlarının sahibidirler, görsel sanatçılar da üretim yapabilecekleri dijital ve analog donanımın sahibi konumundadırlar. Bu durum, araştırmanın ilerleyen kısımlarında görülebileceği gibi tam zamanlı çalışma ile freelance çalışma arasındaki farkta da önemli bir konu hâline dönüşecektir. Bunun dışında ayrıca fikri mülkiyet konusu da üretim sürecinin sonucunda ortaya çıkan bir başka mülkiyet konusudur. Chris Smith ve Alan McKinlay yaratıcı emek söz konusu olduğunda bir paradoks olduğunu belirtir. Zira, emek süreci belirli tekrarlanmaları ve standartlaşmış, rutinleşmiş, bir süreci belirtir ve bu süreç içerisinde yaratıcılık çoğunlukla kendine yer bulamaz. Kapitalist sistem işçilerin çalışabilmesi için standartlaşmış süreçler belirlemiştir ve bu süreçler daha önceden de bahsedilmiş olan Fordist ve Taylorist üretim düzenlemelerine olanak tanımıştır. Yaratıcı emek ise post-Fordist bir üretim düzenlemesini gerektirir. Yaratıcı emek için çalışanların esnek ve serbest olabilmesini sağlayan düzenekler sağlanmalıdır. Fakat tabii ki yaratıcı emek tümüyle serbest ve esnek değildir. Çünkü yaratıcı emek sürecinin oluşabilmesi için üreticilerin öğrenmesi gereken bilgiler, edinmesi gereken yeterlilikler, sahip olması gereken sertifikaları içeren bir formal durum söz konusudur. Smith ve McKinlay’a göre yaratıcı emek bu bağlamıyla zanaat emeğine benzemektedir. Yaratıcı emek bu yeterliliğin üzerine oturan ve standart tüm bilgi ve becerilere sahip olunduktan sonra yeni olanın ortaya çıkabilmesi için gereken süreçte daha fazla anlam kazanmaktadır. Yaratıcı emeğin içerik olarak diğer emek türlerinden farkını anlatmak zordur. Zira KYE içerisinde çoğu üretim, yaratıcılıktan ziyade rutinleşmiş süreçlere dayanır. Bu yüzden üretim sürecinden daha çok nihai ürüne bakılmalıdır. Yaratıcı emek sonucunda çoğunlukla sembolik değeri bulunan, gösterge metaları ortaya çıkar. Çalışma sözleşmeleri yaratıcı emekte oldukça önem kazanmaktadır çünkü KYE’de sürekli ve rutin bir işten ziyade proje bazlı işler söz konusudur. Bu da yaratıcı emek içerisinde çalışan kişilerin sözleşmeli ve kesintili çalışmasına neden olur. Yani yaratıcı emek kesintili ve parçalı bir şekilde işleyen emektir. Bu durum yaratıcı emekçilerin sürekli ağ içerisinde bağlantıda olma ve yeni işler peşinde olmasına neden olmaktadır. Böylece birden fazla yaratıcı emek isteyen işi bir emekçinin aynı anda yapması da söz konusudur (McKinlay ve Smith, 2009b; 2009a).

3. Kültürel ve Yaratıcı Endüstrilerde Sanat Emeğini Çözümlemek

Sanat emeğinin 1920’lerde ortaya çıkmaya başlayan birtakım teknolojik ve ekonomik gelişmelerle beraber ikiye bölündüğünü ve günümüze kadar gelen süreçte bu iki hat üzerinden ilerlediği iddia edilebilir. Bu hatlardan ilki çağdaş sanat alanı veya dünyası denilebilecek hat iken diğeri kültürel ve yaratıcı endüstriler hattı olarak imlenebilir. Bu ayrımın bir benzerini Bourdieu (2023, s. 59–60) “sınırlı kültürel üretim alanı” ile “geniş kültürel üretim alanı” kavramları çerçevesinde ortaya koyar. Bourdieu’ya göre sınırlı kültürel üretim alanı geniş kitlelerden ziyade dar bir sanatsever grubuna hitap eden bir üretim gerçekleştirir. Ayrıca sınırlı kültürel üretim alanı içerisinde sanat üreticilerinin kendilerine yer edinmesi oldukça sınırlıdır zira sınırlı alanlar içerisindeki rekabet çok fazladır buna karşılık pay çok küçüktür. Bu yüzden de sınırlı kültürel üretim alanları içerisinde kendi başına işleyen çeşitli iktidar mekanizmaları vardır. Bu iktidar mekanizmaları akademi, galeriler, müzeler, koleksiyonerler, editörler, eleştirmenler gibi çeşitli kurum ve kişiler tarafından doldurulan çeşitli pozisyonlar üretirler. Bir sanat üreticisinin çağdaş sanat alanları içerisinde kendisine bir yer ve pozisyon üretmesi, sanat kariyerini sadece sanat alanına bağımlı bir şekilde yapması oldukça zordur. Bu zorluğu Sholette (2013, s. 19–94) “karanlık madde” metaforu ile açıklamıştır. Sholette’ye göre sanat dünyası oldukça dar bir istihdam modeline sahiptir, parlayan yıldız sanatçılar aslında kendisine sanat dünyasında yer edinmemiş sanat üreticilerinin sağladığı karanlık arka fon sayesinde görünür olabilmektedirler. Çağdaş sanatta emek vasıfılaşma ile ilintili olarak anlaşılabilir. Daha önce bahsedilen tüm üretim sistemleri içerisinde vasıf her zaman ön planda olmuştur. Bir sanat üreticisinin, sanat nesnesine ve ortaya çıkışına dair tüm süreçlerine hakim olması beklenmekteydi. Ama sanat üretiminin el vafından fikrî özgünlüğe doğru ilerlemesi yeni bir üretim sürecinin doğmasına yol açmıştır. Böylece çağdaş sanat dünyasında bir sanat nesnesinin biçimsel doygunluğundan ziyade özgün bir fikir öne sürmesi önemsenmiştir. Bu bağlamda nesnesiz sanat tartışmaları başlamış ve tekil etkinliklere dayanan performans sanatları ön plana çıkmıştır (Roberts, 2010). Buna paralel bir düşünceyi Lazzarato (2019) hazır-nesne ve Duchamp çerçevesinde yapmış olduğu analizde ortaya koymuştur. Lazzarato’ya göre çağdaş sanatta sanat üreticilerinden beklenen vasıflar değişmiştir. Eskiden mutlak yaratıcı olması beklenen sanatçının artık bir tür medyum/araç hâline dönüştüğü söylenebilir. Bu yeni sanatçının esas vasfı, sanat nesnelere üretme değil bireyselleşme ve özneleşme olanaklarını açmaktır.

Bu çalışma bağlamında esas değinilecek olan hat, geniş kültürel üretim alanıdır ve bu çalışmada geniş kültürel üretim alanı kültürel ve yaratıcı endüstriler (KYE) olarak isimlendirilecektir. KYE tanımlanması ve çerçevelenmesi oldukça zor bir çalışma ve iş organizasyonları olarak belirlenebilir. Bu konuda oldukça farklı tanımlar söz konusudur.

3.1. Kültürel ve Yaratıcı Endüstrilerin Tanımı ve Kapsamı

KYE kolaylıkla tanımlanabilir kavram değildir. Hem tarihsel olarak uzun bir soy kütüğü bulunmaktadır hem de farklı coğrafi ve kültürel bağlamlarda farklılıkları söz konusudur. Kültür endüstrisi başlığı altında kavramı ilk kullanan Theodore Adorno ve Max Horkheimer'dır. Adorno ve Horkheimer'in 1944 yılında yayınlanmış olan "Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar" kitaplarının içinde yer alan "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" bölümünde kavram ilk kez ortaya çıkmıştır. Kültür endüstrisi kavramının esas tezi metnin giriş sayfasında "günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır" (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 162; Adorno, 2013, s. 47) cümlesiyle özetlenebilir. Sanatsal ve kültürel üretimler, artık belirli kategorilere göre sınıflandırılmış tüketicilerin önceden belirlenmiş ihtiyaçlarına göre ortaya çıkarlar. Adorno ve Horkheimer'e göre zayıf sanat her zaman büyük sanatı taklit etmiştir, kültür endüstrisinin başardığı şey ise taklit olanı gerçek olanın yerine koymayı başarmış olmasıdır. Kültür endüstrisi yeniliğe açık, sürprizler içeren, hareket hâlinde, akışkan bir durum bekler ama aslında önceden denenmemiş her şeyi riskli bulur. Temelde hep aynı yerde döner durur. "Sınanmamış kültür envanterine katkıda bulunmak fazla spekülattır" (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 180; Adorno, 2013a, s. 65). Bu yüzden de kültür endüstrisi sınırları önceden belirlenmiş biçimleri yeğler. Eğlence, kültür endüstrisinin en temel ögesidir. Fakat kültür endüstrisinin içerisinde yer alan eğlencenin, eğlenmenin önceki formlarından farkını sanat ile eğlencenin tek bir biçimde sunulması oluşturmaktadır. Böylece sanat, eğlence dünyasının bir parçası hâline gelip bir tüketim nesnesine dönüşür. Bu da eskiden yüksek sanatın içerisinde yer alan türler ile eğlence amaçlı popüler sanat türlerinin tek bir biçime bürünebilmesine olanak tanır. Kültür endüstrisi "dışarıda hakikat olarak sildiği her şeyi içeride bir yalan olarak keyfince yeniden-üretebilir" (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 181; Adorno, 2013a, s. 66). Kültür endüstrisi içerisinde sanatın yegâne değeri tüketicinin keyif almasıdır. Bu sayede sanatın meta niteliği tam anlamıyla gerçekleşmiş olur. Kültür endüstrisinin toplumsal konumu sağlamaştıkça yeni gereksinimler üretebilme, yönlendirme, denetim altına alma hatta eğlenceyi tümünden şekillendirebilme yetkinlikleri kazanabilir. Kültür endüstrisi, üretim biçimi olarak Fordist üretimin kültür alanına uygulanması olarak anlaşılabilir. Bu doğrultuda standartlaşma ve hesaplanabilirlik, kültürel ve sanatsal üretime de sıçramış olur. Adorno ve Horkheimer için en açık kültür endüstrisi sinema sektörü, radyo yayıncılığı ve popüler dergilerdir. Yazarlara göre bunlar artık kendilerini sanat olarak tanımlama zorunluluğunda bile hissetmeyen alanlardır.

Adorno, 1963 yılında kültür endüstrisi konusunda bir yazı daha yayınladı. Bu yazı "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış" ismini taşımaktadır. Aslında bu metnin amacı on dokuz yıl önce yayınladıkları ilk metnin hâlâ geçerli olduğunu, hatta yayınladığı zaman olduğundan daha fazla önem taşıdığını belirtmek ve kültür endüstrisi hakkında genel bir değerlendirmede bulunmaktır. Bu yazının girişinde Adorno neden kitle kültürü gibi yaygın kullanıma sahip bir kavram yerine yeni bir kavram olarak kültür endüstrisini seçtiklerini açıklığa kavuşturur. Kitle kültürü kavramı, çok yaygın bir kullanımı olsa da zıt bir kutupta elit bir yüksek kültür varsayımına dayanır. Fakat Adorno'ya göre kültür endüstrisi bu birbirine zıt kutupta yer alan yüksek ve alçak kültürleri her ikisine de zararı olacak şekilde birleşmeye zorlar. "Yüksek

kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir” (Adorno, 2013b, s. 110). Kitleler, kültür endüstrisinde birincil değil ikincil unsurlardır ve kültür endüstrisinin etkisiyle yaratılmışlardır. Müşteri, kültür endüstrileri içinde özne değil nesnedir. Adorno kültür endüstrisi ile sanat arasındaki kavramı teknik kelimesi üzerinden ortaya koyar. Her iki alanda da teknik kelimesinin kullanılması Adorno’ya göre sadece isim benzerliğidir. Sanatta “teknik kavramı nesnenin kendi içindeki örgütlenişine, onun iç mantığına gönderme yapar. Buna karşılık, kültür endüstrisindeki teknik daha en baştan bir yaygınlaştırma ve mekanik üretim tekniğidir; bu yüzden kendi nesnesine aynı zamanda dışsal kalır” (Adorno, 2013b, s. 113).

Adorno ve Horkheimer’in ortaya koyduğu geniş teorik çizgi günümüze kadar gelen büyük bir yankı uyandırmıştır. Fakat Adorno’nun kültür endüstrisi kavramına çeşitli eleştiriler de gelmiştir. Bu eleştiriler dört başlık altında değerlendirilebilir. İlk eleştiri kültürel kullanım değeri kavramı bağlamında ortaya çıkmıştır. Eleştirenlere göre Adorno görüşlerinde kullanım değerini göz ardı etmiştir. Kültürel malları üretmek zor ama çoğaltmak kolaydır. İnsanlar kültürel mallar söz konusu olduğunda hızlı tüketmek isterler ve hemen yeni bir malın tüketimine geçerler bu yüzden de kullanım ömürleri zamansal olarak oldukça kısıtlıdır. İkinci eleştiri kitlelerin önceden programlayarak tüketimlerini sağlamanın zorunluluğu konusundadır. Adorno burada da insanların failliğini gözden kaçırmıştır. Üçüncü eleştiri kültür endüstrisi kavramının aşırı genelleştirici bir kavram olduğu için ayrıntıları gözden kaçırdığı yönündedir. Dördüncü eleştiri ise Adorno’nun endüstri içerisindeki emeği gözden kaçırmıştır. Buradaki üretim süreçleri gözden kaçtığı için aslında Adorno kültür endüstrisini gerçek bir ekonomik üretim alanı olarak görememiştir (O’Connor, 2010, s. 23–25) Bu eleştirilerin ardından Bernard Miège, Nicholas Garnham, Graham Murdock gibi teorisyenler kavramı çoğul olarak kullanmaya başlamışlardır. Kültür endüstrileri/kültürel endüstriler (Culture/Cultural Industries) kavramı buradan kullanılmaya başlanmıştır. Kültür endüstrileri kavramını kullanan teorisyenler mevcut durumu analiz etmeye çalışarak sanata ve kültüre dair normatif değerler ortaya koymaktan kaçınmışlardır. Ama mevcut durum analizlerini yaparlarken eleştirel bir tutum takınmışlardır. Bu teorisyenler için kültür de diğer toplumsal metalar gibi bir üretilir ve bir endüstri gibi analiz edilmelidir. Bu noktada gittikçe büyüyen medya sektörü analizleri önem kazanmaya başlamıştır. 1950’li yıllardan itibaren büyüyen medyalar (radyo, televizyon, sinema, reklamcılık, internet vb.) günümüzün kültür üretiminin esas aktörleri hâline dönüşmüştür. Bu durumun eleştirel bir sosyal analizi kültür endüstrileri kavramını kullanan teorisyenler tarafından yapılmaya başlanmıştır (Hesmondhalgh, 2008, s. 552–554; O’Connor, 2010, s. 26–29).

Yaratıcı endüstri(ler) teriminin ilk kez kim tarafından, nasıl kullanıldığı ise tartışmalı bir konudur. Pek çok kaynakta ilk kez 1994 yılında Avusturalya’da yayınlanan “Yaratıcı Ulus” [Creative Nation] raporunda kullanıldığı düşünülse de 1990 öncesinde Çin’de yapılan tartışmalarda kullanıldığı iddia edilmekte ve yine 1990’ların başında Singapur’da yayınlanan

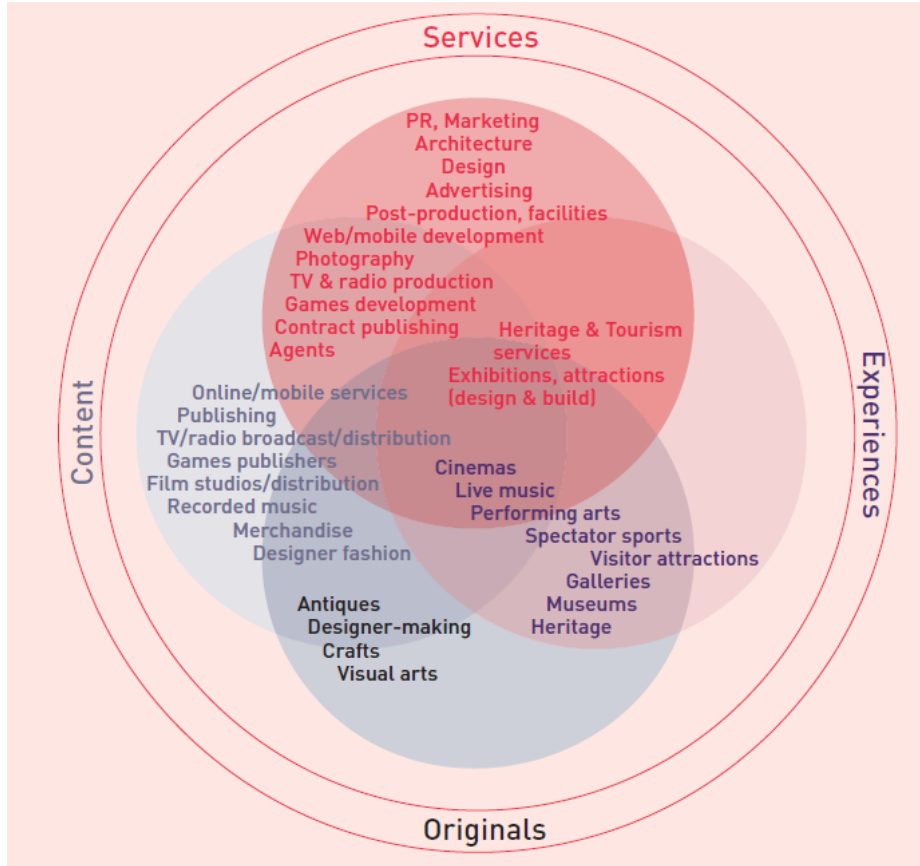
çeşitli raporlarda kullanıldığı görülmektedir. KYE'nin tanımlanmasında pek çok farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda üç temel KYE tanımı yapan İngiltere Dijital, Kültürel, Medya ve Spor Departmanı [The Department for Digital, Culture, Media & Sport – DCMS], Dünya Fikrî Mülkiyet Örgütü [World Intellectual Property Organization – WIPO] ve İngiltere Ulusal Bilim, Teknoloji ve Sanat için Bağış Vakfının [National Endowment for Science, Technology and the Arts – NESTA] yapmış olduğu tanımlara değinilecektir.

DCMS, 1998 yılında ilk kez KYE'ye dair bir sınıflandırma geliştirmiştir sonrasında 2001 yılında sınıflandırmasını geliştirmiştir. 1998 yılındaki DCMS yaratıcı endüstrileri 13 başlık altında toplamıştır. Bu sınıflandırma şu şekildedir: reklamcılık [advertising], antika [antiques], mimarlık [architecture], zanaat [craft], tasarım [design], moda [fashion], sinema [film], boş zaman yazılımları [leisure software], müzik [music], performans sanatları [performing arts], basım [publishing], yazılım [software], televizyon ve radyo [TV and radio]. 2001 yılında ise bu dağınık sınıflandırma biraz daha rafine hâle getirilmiştir. 2001 yılındaki DCMS yaratıcı endüstriler sınıflandırması şu şekle dönüştürülmüştür: reklamcılık [advertising], mimarlık [architecture], sanat ve antik pazarı [art and antiques markets], zanaat [craft], tasarım [design], moda tasarımı [designer fashion], sinema ve video [film and video], etkileşimli boş zaman yazılımları [interactive leisure software], müzik [music], performans sanatları [performing arts], basım [publishing], yazılım ve bilgisayar hizmetleri [software and computer services], televizyon ve radyo [television and radio]. Bu sınıflandırma sonraki tarihlerde pek çok eleştiriye maruz kalmış ve alternatifler önerilmiştir. Yapılan en önemli eleştiri birbirlerinden ayrı biçimde gelişmiş olan bu kadar farklı ekonomik alanın nasıl tek bir başlık altında toplanabileceği yönündedir. Bundan sonraki kısımda yaratıcı endüstrilerle ilgili önemli müdahalelere değinilecektir (Hartley vd., 2018, s. 89).

KYE'nin en önemli tanımlarından ve sınıflandırmalarından birisini Dünya Fikrî Mülkiyet Örgütü [World Intellectual Property Organization – WIPO] yapar. WIPO, 1967 yılında kurulmuş Birleşmiş Milletlere bağlı olarak faaliyet gösteren uluslararası bir örgüttür. WIPO, KYE için “Telif Hakları Endüstrileri” [Copyright Industries] kavramını kullanır ve şu şekilde bir tanım ortaya koyar: “Yaratıcı ve kültürel emek sonucu ortaya konan ve genellikle fikrî mülkiyet hakları ile korunan ürünler, eserler, etkinlikler ve ürünlerin tüketici ile buluşmasını sağlayan endüstriler toplamı” (Aktaş and Doğanay, 2020). Bu tanımlamanın doğrultusunda WIPO, KYE'yi dört başlık altında sınıflandırır. İlki; telif haklarına dayalı eserlerin oluşturulması, üretimi, gösterimi, icrası, yayımlanması, dağıtımı, toptan ve perakende satışı ve bunlarla ilgili diğer hizmetler olan endüstrileri kapsayan telif hakları temel [core] endüstrileridir. Bu alt sınıfın kapsamı şu şekildedir: kitap ve yazılı basın; müzik ve gösteri sanatları; sinema ve video; radyo ve televizyon; fotoğrafçılık; yazılım, bilgisayar oyunları ve veri tabanı; görsel sanatlar ve grafik; reklamcılık; meslek birlikleri. İkincisi; telif hakları temel endüstrilerinin eserlerinin ve ürünlerinin oluşturulması ve tüketicilerin bunlardan yararlanması için kullanılan ürünlerin imalatı ve satışını kapsayan telif hakları bağımlı [interdependent] endüstrilerdir. Bu alt sınıf ise televizyon, radyo, akıllı telefonlar, CD-DVD, blue-ray çalar,

oyun konsolları, vb. cihazlar; bilgisayar ve çevre birimleri; müzik aletleri; fotoğrafçılık ve sinemaya ilişkin araç gereç; fotokopi makineleri; boş kaset, CD, DVD ile kâğıt imalatı, toptan ve perakende satışı faaliyetlerini içerir. Üçüncüsü; telif haklarına dayalı ürünlerin oluşturulması, üretimi ve satışı ile ilgili olan telif hakları kısmi [partial] endüstrilerdir. Bu sınıf kumaş, giyim ve ayakkabı; mücevher; mobilya; ev eşyası, seramik ve cam; halı ve duvar kâğıdı; oyuncak ve oyunlar; mimari tasarım ve mühendislik danışmanlığı; müzeler gibi sektörleri içerir. Sonuncusu bir kısmı telif haklarına dayalı eser ve ürünlerin nakliyesi, dağıtım ve satışı ile ilgili olan özel olmayan destek [non-dedicated support] endüstrileridir. Bu alt sınıfın içerdiği etkinliklerse toptan ve perakende ticaret, ulaştırma, internettir (WIPO, 2015; Aktaş ve Doğanay, 2020).

Ulusal Bilim, Teknoloji ve Sanat için Bağış Vakfı [National Endowment for Science, Technology and the Arts – NESTA], KYE için ilişkisel ve birbirleriyle bağlantılı bir sınıflandırma önermiştir. NESTA'nın “Büyüme Yaratmak” [Creating Growth] isimli raporlarında KYE’de bir çember etrafında dört ana unsuru tanımlar. Bu dört ana başlık şöyledir; hizmet sağlayıcılar, deneyim sağlayıcılar, kaynaklar ve içerik sağlayıcılar. NESTA, raporunda KYE’nin sektörleri içerisinde bir liste vermek yerine birbiri içine geçen küreler şeklinde, sektörleri ve birbirleri ile olan ilişkilerini göstermeyi amaçlamıştır. Sonuç raporunda aşağıda yer alan grafik ile KYE sektörlerini tanımlamıştır (NESTA, 2006).



Görsel 1: NESTA Yaratıcı Endüstriler Sınıflandırması

(Kaynak: NESTA, 2006, s. 55)

3.2. Kültürel ve Yaratıcı Endüstrilerde Sanat Emeği ve Çalışma Organizasyonları

Mark Banks, daha önce Chris Smith ve Alan McKinlay'ın vurguladığı gibi, KYE'de kapitalizm öncesi zanaat emeğine benzer bir emeğin ortaya çıktığını belirtir. Banks, zanaatkârların en önemli görevinin belirli fikirlerin ve durumların somutlaştırılarak meta hâline dönüştürülmesinde yattığını belirtir. Sanat, üretimin fikir noktasında daha fazla ön plana çıkarken zanaat söz konusu olduğunda maddi noktalar ön plandadır. Banks (2010), KYE içerisindeki üretimin zanaata benzeyen bir üretime benzemesinin bir diğer sebebini ekonomiye ve özgürlük durumuna bağlar. Ona göre sanat üretimleri ekonomik olarak bir amaç içermemeye bağlıdır bu durumda sanat üretiminin özerk bir nitelik kazanmasına neden olur. Zanaat üretimi ise zorunlu olarak ekonomik koşullarla bağlantılıdır. Ayrıca zanaatkârların sanat üreticilerinden daha fazla politik beklentileri vardır. Banks, zanaat ve zanaatkâr kavramlarını tanımlamak için Sennett'in düşüncelerinden faydalanır. Sennett'e (2013) göre zanaatkâr sadece el hünerine sahip birisi değildir onun hem bireysel hem toplumsal düzlemde önemli bir konumu vardır. Sennett, zanaatkârın en önemli özelliklerinden birisini adanmışlık olarak belirler. Zanaatkâr, sadece bir işi yetkin şekilde yapan değildir ayrıca o işi yapmaya hayatını adanmış birisidir. Sennett'e (2013, s. 32) göre "zanaatkâr bağlanmış (angaje olunmuş) özgül bir insanlık durumunu temsil eder." Ayrıca zanaatkârlık tümüyle yüksek beceri düzeyine sahip bir sistem üzerine kurulmuştur. Bu yüksek beceri zanaatkârlara gerçekliğe tümüyle bağlı olma ve yaptığı işlerden gurur duyma şeklinde ödüllendirmeye geri döner (Sennett, 2013, s. 31–34) Tabii zanaatkârlığın bu ideal durumu kapitalizm öncesi üretim biçimlerinde kendisini çok daha fazla gösterir. Kapitalist üretim biçiminin ortaya çıkıp yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber zanaat emeğinde büyük bir düşüş görülür. Artık üretim beceri isteyen biçimlerde değil aksine bir süreç ile oluşur. Braverman, Fordist ve Taylorist etkiler sonucunda kapitalizmde emeğin tümüyle vasıfsızlaştırıldığını iddia eder (Braverman, 2008, s. 161–263). Fakat 1970'li yıllarla beraber Fordist yaklaşımın kapitalist sistemde verimliliği düşürdüğü fark edilir ve post-Fordist (Murray, 1995; Kunst, 2015, s. 99–119) denilen bir üretim biçimine geçilir. Post-Fordizm, esnek ve örgütlü olmayan (Urry, 1995) bir kapitalizmi öneriyordu. Banks'a göre zanaat emeğinin yeniden canlanması bu gelişim ile mümkün olmuştur. Fakat esnek kapitalizmin kimi özellikleri zanaat emeğinin üzerinde daha önce olmayan kimi zorlamaları ortaya çıkartmıştır. Bunlardan ilki, yöneticilerin zanaat emeği üzerinde zanaatkârdan daha fazla hâkim olma isteğidir. Klasik zanaat emeğinde atölye sahibi usta bir zanaatkâr tüm üretim süreçlerine hâkim konumdaydı. Atölye içerisinde hem üretim hem de eğitim faaliyetlerinin tümü usta zanaatkârlar tarafından organize edilmekteydi. Fakat esnek kapitalist üretimde usta zanaatkârın pozisyonu artık yönetici bir pozisyon değildir. İkincisi, zorlama zaman konusundadır. Klasik zanaatkârlar iyi bir işin ortaya çıkabilmesi için belli bir zamana ihtiyaç duyarlardı; bir zanaatkâra işi hızlı yapması için baskı yapılması söz konusu dahi olmazdı. Ama esnek kapitalizmde artık her üretim için son tarihler bulunmaktadır; üretimin zanaatkârın "iyi iş" tanımına göre değil müşterinin istediği zamanda olması beklenmektedir. Üçüncüsü, zorlama

teknik yenilikler konusundadır. Esnek kapitalizm içerisinde, özellikle KYE içerisinde zanaat emeğinin en önemli kısmının teknik ve dijital okuryazarlık olduğu görülmektedir. Dördüncüsü baskı, bireyselleşmenin artması ve kolektivitinin bozulmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi klasik zanaat üretimi atölyeye bağlı bir üretimdir. Atölyede yer alan hiyerarşiler çoğunlukla bir ustaya bağlı şekilde kalfa ve çıraklardan oluşmaktadır. Bu bağlamda atölyeler hem üretim, hem eğitim hem de sosyalleşme mekânlarıdır. Fakat esnek kapitalizm, atölye mantığını ortadan kaldırır ve üretimlerin bireysel bir düzlemde oluşmasını sağlar. Banks'ın zanaat emeğinin esnek kapitalizm içerisindeki “yeni” konumuna dair yapmış olduğu analiz oldukça ufuk açıcıcıdır (Banks, 2010). Belki Banks'ın çalışmasına yapılabilecek tek eleştiri zanaat emeği ile sanat emeği arasında yapmış olduğu suni ayırmadır.

KYE içerisinde iki tip çalışma organizasyonu oldukça yaygındır. Bunlar freelance çalışma ve tam zamanlı çalışmadır. Freelance çalışma düzeninin en yaygın olduğu sektörler çoğunlukla KYE içerisinde toplanmışlardır. KYE içerisinde çalışan çoğu sanat üreticisi hem freelance hem de tam zamanlı çalışmaktadır, tam zamanlı çalışmayanlar ise çoğunlukla sadece freelance işlerle geçimlerini sağlamaktadırlar. Dolayısıyla bu iki çalışma organizasyonunun zaman zaman bir arada zaman zaman ayrı olmak suretiyle sorunları bulunmaktadır.

KYE içerisinde çalışan sanat üreticilerinin pek çok sorunu bulunmaktadır (Ulusoy, 2023, s. 155–218). Bunların en belli başlı olanları telif hakları (Ulusoy, 2022), güvencesizlik, düşük ücret ve geçinememe, zaman organizasyonuna dair sorunlardır. Telif haklarına dair sorunlar daha önce yayınlanan “Kültürel ve Yaratıcı Endüstrilerde Çalışan Sanat Üreticilerinin Fikrî Mülkiyet Hakkı Konusunda Deneyimleri ve Görüşleri” isimli makale kapsamında yayımlanmış olduğu için bu makale içerisinde değerlendirilmeyecektir.

3.2.1. Güvencesizlik

Güvencesizlik, güncel kapitalizmin çalışma koşullarını belirleyen en önemli kavramlardan birisidir. Güvencesizlik o kadar kritik bir konuma yükselmiştir ki Guy Standing bu çerçevede çalışan kişilerin bir sınıf oluşturduğunu iddia ederek, prekarya isimli sınıfı kavramsallaştırmaktadır (Standing, 2019, s. 11–51). Brett Neilson ve Ned Rossiter, güvencesizliği neoliberal ekonomik politikalar ve ortaya çıkan post-Fordist üretim biçimleriyle özdeşleştirirler. Refah devletlerinin uyguladığı kapitalizm ve Fordist üretim biçimi, işçiler ve diğer çalışanlar için büyük bir güvence kaynağı olma özelliği göstermekteydi. Ama refah devleti kapitalizminde sermaye sahibi sınıf, sınırsız bir artı-değer temellük etme gücüne sahip olmadığı için sermaye büyümeleri yetersiz kalmıştır. Bu yüzden de refah devleti kazanımlarından ve Fordist üretimin güvenceli çalışma biçimlerinden taviz verilme durumu söz konusu olmuştur. Neoliberal ekonomi ve politikalar sermayenin mutlak ve serbestçe gezebilmesine olanak tanımak için ortaya çıkmışlardır. Neoliberal politikaların en önemli adımları, kamusal gücün ekonomi üzerinden uzaklaştırılması ve emekçilerin çalışma hakkı çerçevesinde ortaya çıkan güvencelerinin yok edilmesi oldu. Bilindiği gibi kapitalizmin

emekçilerin denetlenebilmesi için bir işsizler grubuna ihtiyaç bulunmaktaydı ama refah devleti bu işsizleri neredeyse yok etmişti. Neoliberal politikalar çerçevesinde çalışan hakları aşındırılmaya başlandı. Ayrıca üretim, işçi haklarının nispeten gelişmemiş olduğu ülkelere kaydırılarak hem burada güvencesiz emek sömürüldü hem de işçi haklarının gelişmiş olduğu ülkelerde işsizlik oranı arttırıldı. Böylece güvencesizlik neoliberal politikalarla beraber ortaya çıkan esnek kapitalizmin en önemli unsuru oldu (Neilson ve Rossiter, 2005, 2008; Ross, 2008). Vassilis Tsianos ve Dimitris Papadopoulos ise kendi yaklaşımlarında maddi olmayan işçi kavramını kullanırlar. Maddi olmayan emek ile güvencesizlik arasında bağlantı kurmaya çalışan yazarlar maddi olmayan kavramının soyut ve metafizik bir anlam içerdiğini düşünerek bedenlenmiş kapitalizm ifadesini ortaya atarlar. Yazarlara göre bedenlenmiş kapitalizm şu özelliklere sahiptir: sosyallik, duygulanım, uçuculuk, maddesellik, yeniden birleştirme. Yazarlar, bedenlenmiş kapitalizmin iddia edildiği gibi zihinler arasında kurulan bir birliktelik olmadığını insan bedenleri, makineler ve nesnelere arasında kurulan bir iş birliği olduğunu belirtirler. Bedenlenmiş kapitalizm zihinlerle değil bedenlerle çalışır. Yazarlar bedenlenmiş kapitalizmde güvencesizliğin post-Fordist üretim biçimi ile maddi olmayan emeğin çelişkilerinin somutlaşmış hâli olduğunu vurgular. Yazarlara göre güvencesizliğin temel nitelikleri ise şunlardır: savunmasızlık, hiperaktivite, eş zamanlılık, yeniden birleştirme, post-cinsellik, akışkanlaşmış yakınlıklar, huzursuzluk, yerinde duramama, duygusal tükenme ve kurnazlıktır (Tsianos ve Dimitrakaki, 2006). İkili güvencesiz çalışmanın niteliklerini ise şu şekilde sınıflandırmışlardır: “(a) sözleşmeye dayalı, yarı zamanlı veya kısa süreli istihdam; (b) ürün odaklıdır -genellikle taşeronluk, proje bazlı işler, serbest çalışma şeklinde- ve işçinin sunduğu ürünün kalitesine göre ödeme yapılı; (c) işsizlik yardımı, sosyal güvenlik, sağlık sigortası, doğum izni hizmetleri vb. gibi sosyal refah sistemlerinin mevcut yapılarının ötesinde organize edilmiş; (d) ulusal olduğu kadar küresel veya bölgesel olarak artan bir hareketlilik ile karakterize edilir; (e) işçilerin sektörler arası hareketliliğini yoğunlaştırmak; (f) düşük ücretli işlerden (çalışan yoksulları oluşturan) yüksek ücretli yönetici işlerine (elitist ‘kognitarya’); (g) ve son olarak, geleneksel sendikalarla bağlantı kurmaya yönelik bazı girişimler olmasına rağmen, sendikasız çalışma”(Tsianos ve Papadopoulos, 2015).

Sosyal güvence ve sigortalı çalışamama meselesi KYE içerisinde en büyük sorunlardan birisini oluşturur. Sosyal güvence, hastalık durumunda sağlık hizmetlerinden faydalanabilme ve emeklilik hakkını kapsayan bir sorundur. Pek çok sanat üreticisi emekli olamayacağından ve sağlık sorunlarıyla karşılaştıklarında ebeveynleri veya eşleri üzerinden hastaneye gidebildiklerinden bahsetmişlerdir. Fakat sosyal güvenceye dair sorunlar sanat üreticilerinin uzun zamandır karşılaştıkları sorunlardır (Peksan ve Tosun, 2014). Freelance çalışma veya sanat üreticilerine uygun bir başka çalışma biçimi hâlen kanunlar tarafından oluşturulmadığı için büyük sorunlarla karşılaşmaktadır. Devlet, sanat üretimi yapan kişilerin sosyal güvenlik borçlarını dışarıdan ödeyerek hem sağlık hem emeklilik haklarına ulaşabilmeleri için borçlanmaya dair çeşitli yasalar çıkartmıştır. Fakat bu yasalar iyi hazırlanmış yasalar olmadığı için hem uygulamada büyük aksaklıklar yaşanmıştır hem de sanatçılar ekonomik koşulları el vermediği için uygulanamamışlardır (Özdemir, 1998). Günümüzde hâlen geçerli olan 2008

yılında yürürlüğe giren 5510 sayılı Kanunun (“5510 Sayılı Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası Kanunu”) 4. maddesinin ikinci fıkrasının (b) bendine konulan bir hükümlerle sanatçı, düşünür ve yazarlar da bir iş sözleşmesine göre çalışanlar gibi kapsama alınmışlardır. Fakat kanuna 2011 yılında eklenen Ek Madde 6 ile sanatçıların sigorta hakkı büyük bir değişikliğe gitmiştir. Bu ek maddeye göre: “Kültür ve Turizm Bakanlığınca belirlenecek alanlarda kısmi süreli iş sözleşmesiyle bir veya birden fazla kişi tarafından çalıştırılan ve çalıştıkları kişi yanında ay içerisinde çalışma saati süresine göre hesaplanan çalışma gün sayısı 10 günden az olan kişilerin sigortalılıkları, bu madde kapsamında kendileri tarafından 30 gün üzerinden prim ödemeleri suretiyle sağlanır.” Bu madde sanatçıları ve “Ticari taksi, dolmuş ve benzeri nitelikteki şehir içi toplu taşıma aracı iş yerleri”ni kapsamaktadır. Buna göre bir sanat üreticisi ay içerisinde bir iş veren ile on iş gününü dolduracak bir iş ahdî içerisinde değil ise sigorta primini iş vereni değil kendisi ödemek durumunda kalmaktadır. Üstelik sanatçının tanımını ve kimlerin sanatçı olarak belirleneceğinin devlet kurumuna bırakılması da çeşitli sorunlara neden olabilmektedir (Caniklioğlu ve Özkara, 2014).

Sigorta konusu, freelance çalışanlar ile tam zamanlı çalışanlar için ortak bir sorun olsa da farklı konular sorunun içeriğini oluşturmaktadır. Freelance çalışanlar zaten kısa süreli ve proje bazlı işlerde çalıştıkları için çoğunlukla sigorta yaptırmak büyük bir külfet hâline gelmektedir. Çünkü freelance çalışmada, müşterilerin sanat üreticilerine sigorta yapmak gibi bir yükümlülükleri bulunmamaktadır.

Sigortasız çalışmakta bence, freelance olduğum için yani, bence o da bir dezavantaj diyebilirim.

Yani sigortam hiç yok. Annem üzerinden bakılıyorum. Bağ-Kur’umu bir ara düşündüm kendim bir şirket kursam Bağ-Kur’umu ödesem. Bağ-Kur ödemesi ayda 600 TL ve ben bunu ödeyemem çünkü benim net bir gelirim yok.

Bir iş yerinde tam zamanlı çalışan görüşmecilerinse sorunları uzun süre sigortasız çalıştırılma ve sonrasında sigorta yapıldığıdaysa primlerin asgari ücret üzerinden yatırılması olarak görülmekte.

Asgariden yatıyor diğeri elden veriliyor veya farklı şekilde oluyor. Ya da farklı bir isimle hesap numarasına atılıyor.

Birkaç şirket asgari ücret üzerinden yatırıp gerisini elden veriyordu. En son çalıştığım yer asgari ücretten biraz daha fazlasını yatırıp küçük bir kısmını elden veriyor. Yani asgariden göstermiyor ama tam da göstermiyor öyle söyleyeyim.

3.2.2. Düşük Ücret ve Geçinememe

KYE içerisinde çalışan sanat üreticilerinin bir diğer sorunu düşük ücretlendirmedir. Genellikle çalışanlarının üniversite mezunu olduğu ve yüksek bir eğitim seviyesininin

görüldüğü bu sektörlerde hem örgütlenmenin zayıf olması hem de sektöre girmek isteyenlern fazla olması gibi diğer bazı faktörler, ücretlerin asgari ücret veya asgari ücretten biraz daha fazla olmasına yol açar. Ayrıca tam zamanlı çalışmanın yanında freelance çalışmanın da yaygın olması gelirlerde inanılmaz bir değişkenliğe neden olur. Bu değişkenlik bazı görüşmeciler tarafından dillendirilmiştir.

Değişkenlik gösteriyor çünkü eğer çizdiğim bir kitabın telifi yatarsa daha fazla para geçiyor elime.

Bazen öyle bir şey oluyor ki üç ay hiçbir şey kazanmıyorsunuz. Ama bazen de bir iş geliyor pat diye 10000 TL para kazanıyorsunuz.

Net bir gelir yok açıkçası. Birazcık da benim performansıma bağlı olarak artabiliyor ya da azalabiliyor. Ama standart bir çalışmada asgari ücrete yakın aylık bir gelir sabit denebilir.

Sabit değil asansör çünkü freelance çalışıyorum bu yüzden aydan aya değişiyor.

Bunun nedeni araştırmaya katılanlar tarafından sektörde çalışacak çok fazla kişi olması ve sürekli yeni mezunların geliyor olması olarak görülmektedir.

Kurumsallaşmış şirketler aksine çok çok daha az ödüyorlar çünkü bilinen ajanslar “Sen gidersin bir başkası gelir herkes burada çalışmak istiyor” diyor.

Bunları yapabilmelerinin en büyük sebebi daha öncede bahsetmiştim iş verenlerin eli çok kuvvetli çünkü eleman fazlası var, işler sınırlı ve çalışmak zorunda herkes hayatını idame ettirebilmek için. Hayır dediğiniz zaman hemen çıkarılmayla işte bir şekilde sorunla karşılaşma noktasında üstü kapalı tehdit ediliyorsunuz aslında.

Ama gördüğüm kadarıyla sirkülasyon var. Sürekli yeni mezun verilmesinden kaynaklı tabii yeni mezunlar da “Yeter ki bir ajansa gireyim de kendimi geliştireyim” diye düşük ücretleri kabul etmek zorunda kalıyorlar. Bu da sirkülasyonun çoğalmasını sağlıyor.

Türkiye’de çok fazla grafik tasarımdan öğrenci mezun oluyor patronların da şey gibi bir derdi yok ben eleman bulamayacağım gibi. Ucuz iş gücü.

Tabii çok fazla iş sirkülasyonu var tasarımla ilgili. Çünkü çok fazla tasarımcı var hem alaylı hem de okullu olarak. Çok işsiz kalma gibi bir durumumuz olmuyor ama mesela hayat standartlarınızı yükseltmeniz çok mümkün olmuyor tasarımcıysanız eğer.

Düşük gelir ve geçinememekle alakalı bir başka sorun çoğunlukla freelance işlerde görünen yaptığın işin parasın ya hiç alamamak ya da peyderpey ödemeye maruz kalmak biçiminde olmaktadır.

Şöyle ki geç yatırdıklarında mutlu oluyorsun, hiç yatırmamalarına karşı. Sıkıntı olabildiğince çok var baya var. İki sene sonra yatırıyorlar çok şükür. Bu sıkıntılar çok yaygın artık o kadar var ki artık sıkıntı olarak görülüyor zaten böyle falan diyorsun. Normalleşmiş. Şöyle oluyor ücreti baştan alıyorum. Ücreti baştan alamazsan zaten o ücreti olamayacağı gibi bir yaklaşımla yapıyorum ben işi. Çünkü yüzde doksan beş alamıyorsun. Alamadığında da şeylere maruz kalıyorsun. Hakaret edenler “Yaptığın tasarım hiçbir şeye benzemiyor”, “Zaten ne yaptın ki”, “Geç yaptın senin yüzünden şunları kaybettik”.

Bir de şey de zor insanlardan paranızı almak da zor. Herkes bunu bedava bir şeymiş gibi görüyor. Sistemin en altındasınız ve insanlar sürekli size oraya para vermesek de olur gözüyle bakıyorlar ve bu baya can sıkıcı.

Yani parayı alamadığım işler de oldu tabii. Ama çok takılıp orada kalmamak lazım yani dışarda sandalye yapıp satarken de parayı alamayan insanlar var. İlla bu iş bize has bir şey değil gibi geliyor bana. Tabii şimdi çalıştığım insanlara dikkat ediyorum ama parasını alamadığım ya da çok çok geç aldığım işler oldu. Sıkıntı mı? Sıkıntı ama sadece bizim işe mi has? Emin değilim o konuda.

3.2.3. Zaman Organizasyonu

Zaman kullanımının KYE içerisinde önemli bir sorun hâline geldiği görülmektedir. Şirketlerin ve müşterilerin sürekli olarak işlerini acil istemeleri, işlerin nitelikli olabilmesi için sanat üreticilerine yeterli zaman verilmemesi sanat üreticileri tarafından sıklıkla bir şikâyet konusu olarak görülmüştür.

Freelance çalışmada mekânsal esnekliğin yanında zaman konusunda da esneklik bulunmaktadır. Freelance işlerde çalışanların emek-zamanı değil bir ürün sipariş verilmektedir. Bu yüzden de çalışanın kendi çalışma biçiminin organizasyonu tümünden kendisine aittir. Freelance çalışan kişilerden çalışması için belirli saatlerde bir iş yerinde olması beklenmez. Bu yüzden kendi çalışma temposuna, biçimine, isteğine uygun olarak freelance çalışanlar kendi çalışma zamanını biçimlendirirler. KYE gibi yaratıcı emeğe bağlı işler yapan kültür işçilerinde bu kendine ait zamanı düzenleme oldukça önemlidir. Adkins bu durumu “bireyselleştirilmiş zaman” olarak nitelendirir (Adkins, 2013). Banks ise “saat-zaman” [clock-time] ile “olay-zaman” [event-time] arasında ayrım yapar. Saat-zaman, işin büyük ölçüde doğrusal kronolojiler içinde ortaya çıktığı endüstriyel toplumun zamanı olarak tanımlanırken, olay-zaman sanayi-sonrası kapitalizmde düzensiz, hızlı hareket eden ve esnek bir kronoloji için saat-zamanının gasp edilmesi olarak tanımlanır (Banks, 2019). Bu saat-zamandan olay-zamana geçiş mefhumu KYE içerisinde çalışmanın zaman organizasyonu sorununun temelini oluşturmaktadır. İşe sürekli devam eden bir şekilde değil de parça parça yapılan, modüler unsurların bir toplamı olarak bakılması da bu sorunun unsurlarındandır. Aslında kapitalist üretim bağlamında zaman her zaman önemli bir etmen olagelmıştır. Üretimin düzenlenmesi ve

arttırılması için zamanın daha iyi kullanılması her zaman uygulanan bir durum olmuştur. İşlerin standartlaştırılması ve işçilerin bu standartlaştırılmış işleri belirlenmiş süreler dâhilinde yapmaları endüstriyel kapitalist üretimin temel etmenlerinden birisidir. Bu bağlamda ortaya çıkan Fordist üretim biçimi bunun önemli unsurlarındandır. Bir bant üzerinde hareket eden parçalar işçilerin bulunduğu yere gelir bir işçi kendisine verilmiş olan bir işi hızla yapar. Bu konuda Frederick W. Taylor'un yapmış olduğu bilimsel iş yönetimi çalışmaları oldukça önemlidir. Braverman, Taylorizmde üç ilkedden bahseder. Bu ilkelerden ilki emek süreci içerisinde işçilerin vasıfsızlaştırılmasıdır. Böylece işler standartlaşacak ve vafsa gerek kalmadan her işçi tarafından yapılabilir hâle dönüşecektir. İkinci ilke iş üretim süreci ile iş yönetim sürecinin birbirinden ayrılmasıdır. Böylece iş yönetimi profesyonel bir iş olarak uzmanlar tarafından gerçekleştirilecektir. Bu durumda işi üreten kişilerin bireysel tercihleri ve arzuları iş üretiminin dışarısında tutulabilecektir. Üçüncü ilke iş yönetiminin her bir unsurunun uzmanlar tarafından en küçük ayrıntısına kadar planlanmasıdır (Braverman, 2008, s. 103–133). Taylorizm sadece fabrika işçilerini değil büro çalışanlarını da etkilemeye başlamıştır. Taylorist ilkeler doğrultusunda gelişen büro işleri yönetimi zamanın denetimini bu iş kollarına da aktarmıştır. Braverman çeşitli firmaların büro işlerine dair yaptıkları iş yönetimi kitaplarında zaman denetimine dair ilginç örnekler paylaşır. Örneğin dosya çekmecesini açma 0,04 dakika, sandalyeden kalkma ve oturma 0,033 dakika, sandalyede dönme 0,009 dakikadır. Böyle pek çok örneğin olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda zamanın büro işleri için de ne kadar önemli bir faktör hâline dönüştüğü görülmektedir (Braverman, 2008: 275-327).

Tam zamanlı işlerde en önemli mesele her işin acil yapılmasının istenmesi olarak görülmektedir.

Grafik tasarımın görsel şeyler hep sona bırakılır gelirlerdi “Acil afiş tasarımı gerekiyor bir günün var” ya da işte akşama gerekiyor. Mesela bir hafta önceden de ben birkaç örnek çıkarayım onlardan seç. Yok. Acil her şey. Her şey acil. Bir hafta bir şey demezler haftanın sonunda olay çıkar en son grafik akıllarına gelir (...) Hemen acil ama o grafik tasarımın raconunun öyle olduğunu gördüm ben.

“Bana” diyor “iki saat içinde şunları şunları yazıp versene.” Sen bu sırada bir tipografi dengesine bakamıyorsun, bir denge bakamıyorsun.

Tabii ki işlerin yetiştirelememesi tam zamanlı çalışanlar için fazla mesaiye kalmayı gerektiriyor. Çoğunlukla ücretleri ödenmeyen bu fazla mesailerin de en önemli nedeni zaman organizasyonunun yetersizliği.

“Ben mesaim doldu çıkıyorum” diyemiyorsunuz. Çoğu yerde gözünün yaşına bakmazlar öyle desen. Burada ben bu hafta sonu dışında son dört haftadır izin günlerimde çalışıyorum mesela.

Çok basit bir örneği altıda siz çıkacaksınız evinize gideceksiniz ama bir üstünüz gelip size beş buçukta müşteriden şöyle bir istek var. Biliyorsunuz ki o öyle kısa sürede yapılacak bir iş değil. Müşteriye hayır diyemeyip sizi orada harcayabiliyorlar.

Bizim zaten çalışma prensibinde zaman dilimi yok. Bir şeyin içine sıkışmıyorsunuz sizi sıkıştırıyorlar. Yani diyor ki: “Bugün bu bitecek” diyor “Yarın bunu teslim etmek zorundayız.” İş son anda geliyor size ve siz onu o gün teslim etmek zorunda kaldığınız için artık gece mi yaparsınız sabaha karşı mı bitirirsiniz o size kalmış.

Freelance çalışma düzeninde ise çoğunlukla bir işi son bitirme tarihi söz konusu olduğu için zaman organizasyonu daha kolay fakat bu sistemde de işi verenler uzatmadan kısa zaman aralıkları vermeyi istemektedirler ve bu da sanat üreticilerinin zaman organizasyonunda sıkışmalarına neden olmaktadır.

Zaman sıkıntısı her zaman oluyor çünkü yayınevleri hep acil iş istiyor. Yani öyle bir politikaları var. Ciddi yayınevleri dışında hep “Bir ay içinde teslim etmen lazım, bu ay sonu teslim etmen lazım yapabilir misin?” gibi hani biraz sıkıştıran durumlar oluyor.

Yani baskı kuruyorlar bir kere “bu olmamış”, “bu hemen bitsin”, “bu kadar geç olur mu?”, “akşama yetişmesi lazım” gibi tacize varacak, mobinge varacak şeyler olabiliyor bazen.

3.2.4. Kültürel ve Yaratıcı Endüstriler ile Sanat Dünyaları Arasında İlişkinin Sanat Emeği Bağlamında Durumu

Sanat emeğinin hem sanat alanları/dünyaları içerisinde hem de KYE içerisinde işlediği daha önceden belirtilmişti. Sanat emeğinin bu iki yönünün sanat üreticileri tarafından nasıl farklılaştırıldığına bakıldığında ise farklı sonuçlar görülmektedir. Bunların en önemlileri yaratıcılık, para kazanma amacı gütmemek, tüketime yönelik işler yapmamak şeklinde görülmektedir.

Yaratıcılık çoğunlukla sanat alanında işleyen sanat emeği için elzem görülür, KYE içerisindeki sanat üretimi ise yaratıcılıktan mahrum olarak algılanmaktadır.

Yine çok klişe bir tabir kullanacağım ama memur gibi çalışıyorsanız eğer ne çizeceğinizi, ne yazacağınızın size karşı taraftan söylenmesini istiyorsanız -böyle çalışan insanlar da var- evet bence o zaman kendinize sanatçı olarak tanımlamamalısınız.

Birincisi şöyle ben yazılı bir metne bir iş yapıyorum çoğunlukla. Yazılı metne iş yaptığım için yaratıcılığın yarısı zaten gitmiş gibi geliyor. Anlatabiliyor muyum yani? Yüzde yüz benden çıkmıyor. Tamam ben kurguladım ama orada bir şey seni yönlendiriyor.

Maddi kaygının önemi ise bir görüşmeci tarafından şöyle dillendiriliyor.

Sanatçı bir sürü arkadaşım var onların çalışma şekliyle benim ki birbirinden o kadar net ayrılıyor ki. Ben zamana karşı yarışıyorum. Paranın peşindeyim vesaire. Bambaşka kaygılarım var bir yandan. Evet onların da aynı kaygıları var ama dertlerini anlatma ve bunları kurgulama şekilleri çok farklı.

Hep öyleydi ya işim o kadar azdı ki hep yaptığım sanat için olan şeylerdi, kendim için. Para kazanıyorsan sanattır mesela ne basit ifadesiyle. (...) Piyasaya yapılırsa pek sanat eseri diyemeyebiliriz. İş diyebiliriz ona. O muğlak bir kavram.

KYE içerisindeki sanat emeğinin tüketime yönelik olması görüşmecilerin kendi işlerini sorgulmalarına yol açmaktadır.

Ben reklamcılığın sanatla ilgisi olduğunu düşünmüyorum açıkçası. Yani estetik olarak bir şekilde besleniyor olabilir ama bambaşka bir şey. İnsan bu sektörün içine girdikten sonra sanat üretiyor, ruhunu doyurabilecek bir şey yapıyor gibi hissetmiyor bence. Bu işte çalışan bütün arkadaşlarımda öyle. Robot gibi hissediyoruz kendimizi yani. (...) Sanatçı biraz daha tüketimden uzak işler üreten insan. Evet belki bir ressamda ürününün satılmasını bekleyerek üretim yapıyor ama en azından ne üretim süreci o kadar hızlı ne de tüketim süreci o kadar hızlı. Mesela ressam arkadaşımınla kıyaslıyorum kendimi. Onun bir resmi ne kadar sürede yaptığını biliyorum, aylarca belki elinde fırçasıyla atölyede sabahlıyor. Sonra bir sergi süreci oluyor. İnsanlarla tanışıyor resimler. İnsanlar dokunuyor. Seven insan alıyor evine götürüyor. Ama ben ne yapıyorum? Bana verilen bir brifi hemen on dakika içinde bir görsele dönüştürmek zorundayım. Onu yapıyorum yayınlanıyor ertesi gün timelinda görünmüyor bile o görsel. Tüketim süreci o kadar hızlı ki bunun sanatla alakası bile olabileceğini düşünmüyorum. Sanatın biraz daha içe sindirilebilir bir şey olduğunu düşünüyorum. Birazcık daha zaman ihtiyacı olduğunu biraz daha demlenmeye ihtiyacı olduğunu düşünüyorum.

Sonuç

Kültürel ve yaratıcı endüstrilerin, sanat ve diğer kültürel üretimleri ticarileştirici ve piyasalaştırıcı etkisi karşısında sanat emeğinin bugünkü durumunun tümüyle sömürüyle bağlantılı, yabancılaşmış, üretken bir emek olduğu söylenebilir. Durumun bu şekilde olması sanatın değiştirici bir potansiyeli içerisinde taşımadığı anlamına gelmez ama sanatın kendiliğinden bir şekilde dönüştürücü bir gücü olduğunu varsayan modernist düşünce çizgilerinin eleştiriye tabi tutulmasını gerektirir. Bu bağlamda bu makale bu eleştiri için bir destek olmayı amaçlamaktadır.

Kültürel ve yaratıcı endüstriler çağında sanat emeğinin ikiye bölündüğü belirtildi. Bir tarafta sanat alanı ve dünyası içerisinde bulunan sanat emeği bulunmaktadır diğer tarafta da KYE içerisindeki sanat emeği. Bu iki sanat emeği, sanat üreticileri için temelde benzer emek süreçleri olsalar da koşulları ve biçimleri zaman zaman değişmektedir. Makale kapsamında tümüyle ticarileşmiş bir alan olan KYE içerisindeki sanat emeğine odaklanılmıştır. KYE sanat üreticileri bağlamında pek çok sorunu ve sömürü biçimini içerisinde barındırmaktadır. Makale kapsamında güvencesizlik, ücret sıkıntıları ve zaman soruna değinilmiştir. Fakat bunların yanında telif, müşteri ilişkilerindeki olumsuzluklar gibi pek çok sorun da bulunmaktadır.

Sanat emeği kültürel ve yaratıcı endüstriler çağında tümüyle yabancılaşmış bir niteliğe bürünmüş olsa da sanatın değiştirici, dönüştürücü, avangart nitelikleri açığa çıkmak için her zaman çatlaklar bulur.

Teşekkür Notu: Bu makaleye kaynaklık eden doktora tezimde bana danışmanlık eden ve tez savunma jürimde yer alan hocalarıma; makaleye hakem olarak atanmış olan kör hakem olarak isimlerini bilmediğim bilim insanlarına teşekkür ederim. Ayrıca bilimsel üretimin kolektif unsurunu bana her zaman hatırlatan Ceren Güneröz, Elif Gürpınar, Gülşah Kurt, Hilal Sevlü, Özgür Serdar Altunoğlu ve Özlem Yıldırım'a minnettarım.

Kaynakça

- '5510 Sayılı Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası Kanunu'. (<https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5510-20120101.pdf>).
- Adkins, L. (2013). Creativity, biography and the time of individualization, *Theorizing cultural work: labour, continuity and change in the cultural and creative industries*, (ss. 149–160). Routledge.
- Adorno, T. W. (2013a). Kültür endüstrisi: kitlelerin aldatılışı olarak aydınlanma', (N. ÜLNER, Çev.) *Kültür endüstrisi/kültür yönetimi*, (ss. 47–108). İletişim Yayınları,
- Adorno, T. W. (2013b). Kültür endüstrisine genel bir bakış', (M. TÜZEL, Çev.) *Kültür endüstrisi/kültür yönetimi*, (ss. 109–119). İletişim Yayınları.
- Adorno, T.W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği: felsefi fragmanlar*. (N. ÜLNER, E. Öztarhan KARADOĞAN, Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Aktaş, R. ve Doğanay, M. (2020). *Kültür endüstrilerinin Türkiye ekonomisine katkısının ölçülmesi (2015-2018): Dünya Fikrî Mülkiyet Örgütü (WIPO) metodolojisi bağlamında telif haklarına dayalı endüstriler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- Banks, M. (2010) 'Craft Labour and Creative Industries', *International Journal of Cultural Policy*, 16(3), pp. 305–321. Available at: <https://doi.org/10.1080/10286630903055885>.

- Banks, M. (2019). Precarity, biography, and event: work and time in the cultural industries', *Sociological Research Online*, 24(4), 541–556. <https://doi.org/10.1177/1360780419844526>.
- Beech, D. (2021). *Art and labour: on the hostility to handicraft, aesthetic labour and the politics of work in art*. Haymarket Books.
- Beech, D. (2023) *Sanat ve postkapitalizm: estetik emek, otomasyon ve değer üretimi*. (G. BOZETEPE). Livera Yayınları.
- Bourdieu, P. (2023). Sembolik mallar piyasası, S. YARDIMCI, Çev.) *Kültürel üretim: sembolik ürünler/sembolik sermaye*, ss. 53–134, İletişim Yayınları.
- Braverman, H. (2008). *Emek ve tekelci sermaye: yirminci yüzyılda çalışmanın değersizleştirilmesi*. (Ç. ÇIDAMLI, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Caniklioğlu, N. ve Özkaraca, E. (2014). Sanatçıların sosyal güvenliği, *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 72(2), ss. 637–664.
- Çernişevski, N. G. (2012). *Sanatın gerçeklikle estetik ilişkileri*. (A. BERBEROĞLU, Çev.). Evrensel Yayınları.
- David Camfield (2007). Çokluk ve kanguru: Hardt ve Negri'nin maddi olmayan emek teorisinin eleştirisi, *Devrimci Marksizm*, (3), ss. 174–204.
- Gill, R. ve Pratt, A. (2008). In the social factory?: immaterial labour, precariousness and cultural work', *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), ss. 1–30. <https://doi.org/10.1177/0263276408097794>.
- Gulli, B. (2005). *Labor of fire: the ontology of labor between economy and culture*. Temple University Press.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2011). *Çokluk: imparatorluk çağında savaş ve demokrasi*. A. YILMAZ, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2015). *İmparatorluk*. (A. YILMAZ, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Hartley, J. ve diğer (2018). *Yaratıcı endüstrilerde temel kavramlar*. (A. TOLUNGÜÇ ve diğer, Çev.). Başkent Üniversitesi Yaratıcı Kültür Endüstrileri Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Hegel, G. W. F. (2011). *Tinin görüngübilimi*. (A. YARDIMLI, Çev.). İdea Yayınları.
- Hesmondhalgh, D. (2008). 'Cultural and creative industries', *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. (ss. 552–554), SAGE.
- Koşar, A. (2018). 'Marx'ta "maddi olmayan emek" kavramının bağlamı', *Maddi Olmayan Emek Teorisi: Kuramsal Bir Eleştiri*. (ss. 97–113), Kor Kitap.
- Kristeller, P. O. (2016). *Modern sanat sistemi*. <https://docplayer.biz.tr/4816457-Modern-sanat-sistemi.html>.

- Kunst, B. (2015). *Artist at work: proximity of art and capitalism*. Zero Books.
- Lazzarato, M. (2019). *Marcel Duchamp ve işin reddi*. (S. ÇALCI, Çev.). Kolektif Kitap.
- Marcuse, H. (1989). *Us ve devrim: Hegel ve toplumbilimin doğuşu*. (A. YARDIMLI, Çev.). İdea Yayınları.
- Marx, K. (2009). *1844 el yazmaları*. (M. BELGE, ÇEV). Birikim Yayınları.
- Marx, K. (2013). *Artı-değer teorileri 1. cilt*. (Y. FİNCANCI, Çev). Sol Yayınları.
- Marx, K. (2015). *Kapital 1. cilt*. (A. BİLGİ, Çev.). Sol Yayınları.
- McKinlay, A. ve Smith, C. (2009a). Creative labour: contract, content and control. *Creative labour: working in the creative industries*. (ss. 29–50), Bloomsbury Academic.
- McKinlay, A. ve Smith, C. (2009b). Introduction: labour process analysis and creative industries', *Creative labour: working in the creative industries*. (ss. 3–28), Bloomsbury Academic.
- Morris, W. (2016). *Faydalı işler, faydasız uğraşlar*. (M. C. MUTLU, Çev.). 1984.
- Murray, R. (1995). Fordizm ve post-Fordizm. (A. YILMAZ, Çev.). *Yeni zamanlar: 1990'larda politikanın değişen çehresi*. (ss. 46–62), Ayrıntı Yayınları.
- Negri, A. (2013a). Başkalaşımalar: sanat ve maddi olmayan emek. (S. SÖNMEZGİL, Çev.). *Sanat ve Çokluk: sanat üzerine dokuz mektup*. (ss. 107–124), MonoKL Yayınları.
- Negri, A. (2013b). Carlo'ya postmodern üzerine mektup. (S. SÖNMEZGİL, Çev.). *Sanat ve çokluk: sanat üzerine dokuz mektup*. (ss. 29–35), MonoKL Yayınları.
- Negri, A. (2013c). 'Manfredo'ya, kolektif emek üzerine mektup', (S. SÖNMEZGİL, Çev.). *Sanat ve çokluk: sanat üzerine dokuz mektup*. (ss. 47–55), MonoKL Yayınları.
- Negri, A. (2013d). 'Nanni'ye, inşa etmek üzerine mektup', (S. SÖNMEZGİL, Çev.). *Sanat ve çokluk: sanat üzerine dokuz mektup*. (ss. 65–73). MonoKL Yayınları.
- Neilson, B. ve Rossiter, N. (2005). From precarity to precariousness and back again: labour, life and unstable networks, *The Fibreculture Journal*.
- Neilson, B. ve Rossiter, N. (2008). Precarity as a political concept, or, fordism as exception. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), ss. 51–72. <https://doi.org/10.1177/0263276408097796>.
- NESTA (2006). *Creating growth: how the UK can develop world class creative businesses*. National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA).
- O'Connor, J. (2010). *The cultural and creative industries: a review of the literature*. Creativity, Culture and Education.
- Özdemir, B. (1998). Sanatçıların sosyal güvenlikleri ve hizmet borçlanmaları', *Çimento İşveren Dergisi*, 13(3), ss. 31–42.

- Peksan, S. ve Tosun, F. (2014) Sanatçıların sosyal haklara ulaşımındaki güçlükler. *Çalışma ve Toplum*, 3(42), ss. 207–230.
- Plehanov, G. (1987). *Sanat ve toplumsal hayat*. (C. KARAKAYA, Çev.). Sosyal Yayınları.
- Roberts, J. (2010). Art after deskilling. *Historical Materialism*, 18(2), ss. 77–96. <https://doi.org/10.1163/156920610x512444>.
- Ross, A. (2008). The new geography of work: power to the precarious?’, *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), ss. 31–49. <https://doi.org/10.1177/0263276408097795>.
- Sayers, S. (2003). Creative activity and alienation in Hegel and Marx’, *Historical Materialism*, 11(1), ss. 107–128. <https://doi.org/10.1163/156920603321624758>.
- Sayers, S. (2018). Emek kavramı: Marx ve eleştirmenleri’, F. SARI, Çev.). *Maddi olmayan emek teorisi: kuramsal bir eleştiri*. (ss. 23–51), Kor Kitap.
- Schiller, F. (2001). *İnsanın estetik eğitimi üzerine bir dizi mektup*. (G. AYTAÇ, Çev.). Kültür Bakanlığı.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*. (M. PEKDEMİR, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. E. (2013). *Sanatın icadı: bir kültür tarihi*. (İ. TÜRKMEN, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sholette, G. (2013). *Karanlık madde: girişimcilik kültürü çağında sanat ve politika*. (M. ŞAŞZADE, Çev.). Doruk Yayınları.
- Standing, G. (2019). *Prekarya: yeni tehlikeli sınıf*. (E. BULUT, Çev.). İletişim Yayınları.
- Tsianos, V. S. ve Dimitrakaki, A. (2006) Who’s afraid of immaterial workers?: embodied capitalism, precarity, imperceptibility. (https://www.academia.edu/3406075/WHO_S_AFRAID_OF_IMMATERIAL_WORKERS_EMBODIED_CAPITALISM_PRECARIETY_IMPERCEPTIBILITY_Vassilis_Tsianos_and_Dimitris_Papadopoulos).
- Tsianos, V. S. ve Papadopoulos, D. (2015). ‘Do it without yourself! Precarity in Embodied Capitalism’, *Economy: art, production and the subject in the 21st Century*. (ss. 123–139) Liverpool University Press.
- Ulusoy, T. (2022). ‘Kültürel ve yaratıcı endüstrilerde çalışan sanat üreticilerinin fikrî mülkiyet hakkı konusunda deneyimleri ve görüşleri’, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(4), ss. 1733–1753. <https://doi.org/10.16953/deusosbil.1181942>.
- Ulusoy, T. (2023) *Kültürel ve yaratıcı endüstrilerde sanatsal üretim süreçleri*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Urry, J. (1995). Örgütlü Kapitalizmin Sonu (A. YILMAZ, Çev.). *Yeni zamanlar: 1990’larda politikanın değişen çehresi*. ss. 95–104, Ayrıntı Yayınları.
- Vázquez, A.S. (1973). *Art and society: essays in Marxist aesthetics*. (M. RÍOFRANCO, Trans.). Monthly Review Press.

WIPO (2015) *Guide on surveying the economic contribution of the copyright*. World Intellectual Property Organization.