

"Duvarları Olmayan Müze" Bağlamında Sergileme Mekânının Evrimi ve NFT İlişkisi*

Zeynep ABACI**, Metin KUŞ***

Öz

Amaç: Sanat tarihine bakıldığında her dönemin bir önceki döneme göre yeni bir söz söyleme ihtiyacında olduğu gözlemlenmektedir. Günümüz sanat dünyası da üretim biçimlerinden, izleyicinin deneyimlerine, koleksiyonerin konumundan, sergileme alanlarının çeşitliliğine kadar bu değişimlerden etkilenmiştir. Geleneksel olarak müze veya galeri duvarları ile sınırlı sergileme alanının günümüz teknolojik olanakları ile genişleyerek duvarsız müze kavramının veya NFT gibi yeni sergileme olanaklarının ortaya çıkması aynı zamanda sanat eseri yaratım süreçlerini de radikal bir şekilde dönüştürmüştür. Bu çalışmada tarihsel gelişimi ve bağlamı ile de ilişkilendirilerek sanat eserinin sergilenme biçimleri ve olanaklarının dönüşümü aynı zamanda bu dönüşümün sanatsal yaratım süreçlerinde sağladığı yeni olanakların incelenmesi amaçlanmıştır.

Kavramsal Çerçeve: Günümüz sanat dünyasının üretim biçimlerinden, izleyicinin deneyimlerine, koleksiyonerin konumundan, sergileme alanlarının çeşitliliğine kadar geçirdiği evreler incelenmiştir. Geleneksel olarak müze veya galeri duvarları ile sınırlı sergileme alanının günümüz teknolojik olanakları ile genişleyerek duvarsız müze kavramının veya NFT gibi yeni sergileme olanaklarının ortaya çıkması fikri üzerinde durulmuştur.

Yöntem: Bu çalışmada literatür taraması ve ilişkisel bağ kurma yöntemiyle kavramlar arası köprüler kurulmuş ve sanat tarihinden eser örneklerine yer verilmiştir. Son yıllarda popülerlik kazanmış NFT kavramı, sergileme bakımından yeni bir mekân yaratmak anlamında ele alınmış ve kavram odağında eleştirel bir literatür taraması yapılmıştır. Aynı zamanda sanat tarihinden eser örnekleri incelenerek nitel bir araştırma süreci izlenmiştir.

Bulgular: Bu çalışmayla geçmişten günümüze sergileme mekânının geçirdiği evrimin sebeplerinden teknolojik gelişmelerin sanat üzerinde dönüştürücü bir etkisi olduğu gözlenmektedir. 20. yüzyıl ve

Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş/Received: 01.05.2024 **Kabul/Accepted:** 04.01.2025

* Makale özeti, "Görsel Sanatların Yeni Sergileme/İzleme Alanları ve Tasarım Sürecine Etkileri" başlığıyla 18. Uluslararası Bilim Araştırmaları Kongresi'nde (16-17 Aralık 2023) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim – İş Öğretmenliği Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-postal: zeynep.abaci@marmara.edu.tr **ORCID** <https://orcid.org/0000-0002-1171-6798>

*** Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, 34310, İstanbul, Türkiye. E-posta: mkus@gelisim.edu.tr **ORCID** <https://orcid.org/0000-0002-3152-5235>

sonrasında sergileme alanlarının değişimi ve NFT kavramının duvarsız müze fikriyle olan benzerliği makale kapsamında örneklerle incelenmiştir.

Sonuç: Sanatçının eserini sergilemesi için yeni yerler araması fikri başta video sanatçıları olmak üzere, internetin gücüyle yeniden anlam kazanmıştır. Yeni medya ve internetin günümüz açısından baskın karakteri ve kolaylaştırıcı yönü sanal müze kavramının doğmasında rol üstlenmiştir. Sanal müzenin beslendiği düşüncenin Malraux'nun duvarsız müze öngörüsü olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar sözcükler: Sanat, Müze, Duvarları Olmayan Müze, NFT, André Malraux.

The Evolution of Exhibition Space and its Relationship with NFT in the Context of "Museum Without Walls"

Abstract

Purpose: When we look at the history of art, it is observed that each period needs to say something new compared to the previous period. Today's art world has also been affected by these changes, from production styles to the audience's experiences, from the position of the collector to the diversity of exhibition areas. The emergence of the concept of a museum without walls or new exhibition opportunities such as NFT, by expanding the exhibition area traditionally limited to museum or gallery walls with today's technological possibilities, has also radically transformed the processes of creating artworks. The study aims to examine the transformation of the exhibition forms and possibilities of the work of art by associating it with its historical development and context, as well as the new opportunities that this transformation provides in artistic creation processes.

Literature Review/Background: The phases of today's art world, from production styles to audience experiences, from the position of the collector to the diversity of exhibition areas, have been examined. It is emphasized that the exhibition area traditionally limited to museum or gallery walls will be expanded with today's technological possibilities and the concept of a museum without walls or new exhibition opportunities such as NFT will emerge.

Method: In this article, bridges between concepts were established by literature review and relational connection method and examples of works from art history were included. The concept of NFT, which has gained popularity in recent years, was discussed in the sense of creating a new space in terms of exhibition, and a critical literature review was conducted focusing on the concept. At the same time, a qualitative research process was followed by examining work samples from art history.

Findings: This study focuses on the effects of technological developments, individual and social transformation on art, which are among the reasons for the evolution of the exhibition space from past to present. The change of exhibition spaces in the 20th century and after and the similarity of the NFT concept with the idea of a museum without walls are examined with examples within the scope of the article.

Conclusion: *The idea of the artist looking for new places to exhibit his work has gained new meaning with the power of the internet, especially among video artists. The dominant character and facilitating aspect of new media and the internet today played a role in the emergence of the virtual museum concept. It is possible to say that the idea that nourishes the virtual museum is Malraux's vision of a museum without walls.*

Keywords: *Art, Museum, Museum Without Walls, NFT, André Malraux.*

Giriş

Sanat tarihine bakıldığında her dönemin bir önceki döneme göre yeni bir söz söyleme ihtiyacında olduğu gözlemlenmektedir. Rönesans'ın akılcılığına karşın Barok'un ifadeci oluşu ya da 19. yüzyılın romantizmine karşı 20. yüzyılın modernizmi sanatsal anlamda yeni bir dil arayışı olarak düşünülebilir. Teknolojik keşifler, toplumsal değişimler, savaşlar, kırsaldan kente göç gibi gerçekliklerin sanat alanını derinden etkileyerek şekillendirmiş olduğunu söylemek mümkündür. Günümüz sanat dünyası da üretim biçimlerinden, alımlayıcının deneyimlerine, koleksiyonerin konumundan, sergileme alanlarının çeşitliliğine kadar bu değişimden payını almıştır. 2020 yılında tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgını sanat alanının hızlı dönüşümünde büyük bir role sahiptir. Müze ve galerilerin çevrimiçi olarak izleyiciye açık olması fikri pandemi öncesine dayansa da küresel salgının bu fikre ivme kazandırdığı söylenebilir. Zamandan ve mekândan bağımsız olarak ziyaret edilebilen sergiler, sanat alımlayıcısına sürekli bir alan sunar.

Varoluşu adlandırma ve kendimizi bu varoluşla ilişkilendirme süreci mekân algımızla doğrudan ilişkilidir. Bu doğrudan ilişki aynı zamanda sanatsal ifade yöntemlerimizin de temelini oluşturur. Başka bir ifadeyle var olduğumuzu kavradığımız an bunun kaçınılmaz olarak bir mekânla ilişkili olduğunu da kavrarız. Bu kavrayış zaman algısı ile bireyin bir algılama ve algıladıklarını yorumlama ve yansıtabilme sürecinin dayanaklarını oluşturur. Zihnimizin, içinde her türlü bireysel tasavvurunu oluşturduğu bu alan aynı zamanda toplumsal olanla da buluştuğumuz, uzlaştığımız bir zemin oluşturur. Bireysel algılamanın ve anlamlandırmanın toplumsal olanla karşılaştığı ve kesiştiği bu zemin bu anlamlandırma karakteristiğine uygun birey/toplum iletişim dinamikleri içinde sürekli ve yeniden kurulur, tanımlanır. Bu kurgulama dinamikleri aynı zamanda her kültürel yapılanmanın kendisini bu boşluk içinde nasıl tanımladığının da önemli bir göstergesi olarak bu topluluğun ortaya koyduğu her türlü faaliyet alanında kendisini görünür kılar.

Tarihsel süreçte bu görünür olmanın en belirgin izlenebildiği alanların başında toplumların ürettikleri sanat eserleri gelir. Bir algılama biçiminin kendisini tanımlaması ve mekâna yüklediği anlamlarla birlikte, kendisini mekânda ifade ediş yöntemleri ile de kültürel, sanatsal ve düşünsel

değerler dizisini yansıtır. Bu çalışmada tarihsel süreçte kültürel ifadelerin sergileme alanı olarak mekânın kullanım biçimleri ve dönüşümü dönemsel örnekler üzerinden ele alınarak günümüz teknoloji destekli çok boyutlu, çok katmanlı sergileme olanakları incelenmektedir. Yanı sıra sergileme mekânının aynı zamanda sanatsal tasarım sürecini biçimlendirmesi ve dönüştürmesi de bir diğer temel sorunsal olarak ele alınmaktadır.

Geçmişten Günümüze Görsel Sanatlar ve Mekân İlişkisi

Mekân olgusunun, değişmeyen, her zaman aynı olan, boş ve sabit bir oluşum olarak algılanması, Aristoteles'in mekânı form ve maddeden bağımsız ayrı bir ontoloji olarak ele alması ile felsefede mekânın tartışılmasının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Aristoteles öncesinde Platon'un "Şölen" diyalogunda mağara metaforuyla konumlandığı 'idealar dünyası, yaşadığımız dünya ve sanat eserinde oluşturulan dünya' ayrımı mekânsal bir sorgulamadan çok, varlıklarla ilgili bir ele alışı gösterir. Fakat Platon'un bu metaforu makale içerisinde, günümüz tasarım ve sergileme olguları bağlamında tekrar dönülmesi gereken bir boyut olarak ilerde ele alınacaktır.

Mekânın algılanmasında diğer önemli bir nokta Descartes'in ölçülebilir bir mekân tanımı getirmesidir. En, boy, derinlik olarak tanımlanan boşluk artık ölçü ile tanımlanabilir bir şeye dönüşür. Bu aynı zamanda insandan bağımsız ve sonsuz boşluk içinde seçilmiş sınırlı bir mekânın tanımlanabilmesini de ifadesini oluşturur. Kartezyen mekânın bu xyz koordinatları ile tanımlanan yaklaşımına karşın Kant mekânı sadece sezgisel olarak kavrayabileceğimizi söyler. Kant'ın bu açıklamasından hareketle duyu organlarımızla kavrayamadığımız mekânın bu sezgisel olarak algılanması esnek ve birbirinden çok farklı mekân algılamalarını ve yorumları mümkün kılar. Bu çok farklı algılama ve yorumlama çeşitlendirmelerini bu çalışma kapsamında tümünü incelemek mümkün ve gerekli olmayacağı için sınırlamak ve bir başlangıç noktası belirlemek zorunlu görünmektedir.

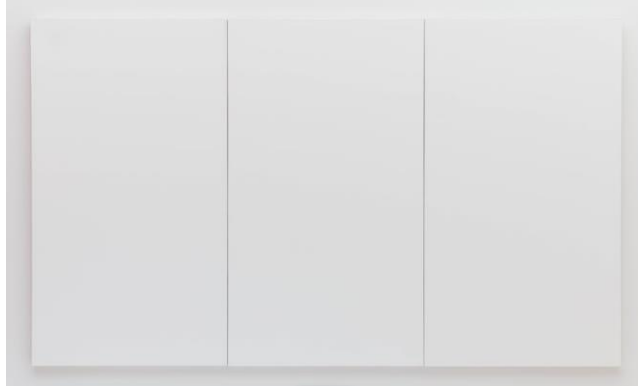
Günümüz küresel egemen kültürün dinamiklerinin "Batı Kültürü" olarak tanımlanan ve en önemli çıkış noktası olarak, Rönesans'la başlatılmak yaygın kabul görmüş bir yaklaşımdır. Rönesans'ta en önemli sergileme mekânı kilisedir. Antik Yunan ve Roma tapınaklarda sergilenen sanatsal üretimlerin bu kültürel geleneğe dayalı olarak Rönesans'ta dinsel konuların ele alındığı ve görselleştirildiği eserlerin kilisede sergilenmesi bu sürecin doğal sonucudur. Yine bu sürecin geleneğinde var olan varlıkların ve aristokratların sahip oldukları sanat eserlerini yaşadıkları mekânlarda sergilemeleri geleneği Rönesans'ta da devam etmektedir. Konumuz açısından Rönesans'ta yeni olan görsel içindeki mekânın dönüştürülmesidir. Bu dönüşüm Orta çağ boyunca resimlemelerde kullanılan fon niteliğindeki düz ve çoğunlukla altın yaldızla

boyanarak ifade edilen tanrısal mekânın, Giotto, Duccio gibi ressamın resimlerinde görmeye başladığımız derinlik oluşturma çabasıyla yapılan ve dünyasal mekânı yansıtmaya isteğidir.

Bazı sanat eleştirmenleri günümüzde estetik yerine Klasik Yunanca technē (zanaat) terimini benimsemeyi tercih etmektedir. Gerçekte, estetik, öncesinde teknik kalite ve ritüel işlev konularının baskın olduğu 18. yüzyıl aydınlanmasında sanatın yalnızca bir tanımlayıcısı olarak kabul edilmekteydi. Duchamp pisuarı bir banyo duvarından bir New York sergi alanının zeminine yerleştirdiğinden beri, muhtemelen güzel sanatların önceliği estetik olmamıştır. Bu jest, yirminci yüzyılın büyük bölümünde devam eden sanatı estetikten ayırma sürecini başlatan avangard bir strateji olarak kavramsal sanatın doğuşunu işaret etmiştir (Alex Estorick, 2021).

20. yüzyıla kadar Salon ya da Beyaz Küp denen galerilerde izleyiciye sunulan sanat, sorgulanmaya başlar. Sanat nesnesi ve mekân arasındaki ilişkiyi ilk kez Duchamp 'Çeşme' adlı ready-made ile eleştirir. Sanat eseri ve mekân ilişkisine farklı bir perspektiften bakan sanatçılar Yves Klein ve Fernandez Armand 'Boşluk' ve 'Dolu' adlı sergilerini kurgulamış ve bu durum 18. yüzyıldan kalan sergileme mekânı geleneğini anlam bakımından erozyona uğratmıştır. 1950'li yıllardan sonra sanatçılar, eserlerini oluştururken galeri mekânını da eserin bir parçası gibi düşünmeye başlarlar. Sergileme ve izleyicinin aktif rolü, sanatçısının eserini konumlandırmasında önemli bir etkiye sahip olurken izleyici ve eser arasındaki iletişimi arttırmak isteyen sanatçı, rotasını alışılmış mekanların dışına çevirmeye başlar.

Mekânın yaşayan ve değişen, dinamik, içindeki insan ve nesneyle etkileşime giren bir yer olarak algılanması bazı sanatçıların çalışmalarına da yansımıştır. Örneğin Rauschenberg'in *Beyaz Boyamalar* serisi tamamıyla, mekânın ve sergiyi gezen insanların eser üzerinde oluşturduğu etkilerle şekillenirken, bu seriden ilham alan Cage'in 4'33'' adlı eseri, konser salonunu dolduran insanların gürültüleri ve mekânın fiziksel koşulları ile şekillenir (Abacı, 2016, s. 134).



Resim 1. Robert Rauschenberg, "Beyaz Boyamalar", 1951, 72 x 108 cm. (Abacı, 2016)

Çok yönlü besteci Schoenberg *Şanslı El* (1910) operasında ışık demetlerini kullanarak bir heykel yapar. Sanatçının kendi yaşamını simgeleyen bu müzikli oyunda Schoenberg duygularını müzik dışında, renk ve ışıkla ifade eder. Eserin üçüncü sahnesindeki renk kreşendosundaki yukardan aşağı akan ışık efektleri sahneyi bölen bir heykele dönüşür (Abacı, 2016, s. 59).

Schoenberg'e paralel olarak Duchamp müziğin zamansal değil, tıpkı plastik sanatlar gibi mekansal olduğundan bahseder ve ekler: "Sesler farklı kaynaklardan ve farklı şekillerde gelirler ve bu şekiller bir heykel görünümünü oluşturur." Musical Sculpture adını verdiği bu kavram, müziğin ve seslerin mekân yaratmasıyla ilgilidir.



Resim 2. Arnold Schoenberg, *Şanslı El* (1910) (Abacı, 2016)

Yeni Bir Dil İnşası ve Mekân Kullanımına Örnekler

Merzbau Schwitters'ın kendine inşa ettiği bir yaşam alanıdır. Schwitters, çıktığı gezilerden topladığı eşyaları, belgeleri, arkadaşlarının hediyelerini, çeşitli nesnelere yerleştirerek bir mekân yaratır. Bu mekân yaşayan ve sürece bağlı bir mekândır ve sürekli genişler. Yapıtı hem bir heykel gibi hem de mimari bir eser gibi algılamak mümkündür.

Schwitters bu eseriyle enstalasyon sanatının öncüsü olmuştur demek mümkündür. Çünkü yerleştirme sanatı bu eserden tam kırk yıl sonra ortaya çıkacaktır. O'Doherty'nin deyişiyle bu eser, Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışardaki ile içerdeki arasında gidip gelen bir dönüşümdür.



Resim 3. Kurt Schwitters Merzbau 1933 (ARTFORUM, 2024)

Kendini mekân heykeltıraşı olarak tanımlayan Sarkis, mekân ve bellek ilişkisi üzerine çalışmış, eserlerini kendi yaşantısıyla ilişkilendirmiştir. Sanatçı kimi zaman kişisel tarihine odaklanırken kimi zaman da mekânın hafızasıyla ilgilenir. "Çaylak Sokak" adlı eserinde gemişte kullandığı nesnelere yerleştirmesini yapar. Çaylak Sokak, sanatçının doğduğu evin sokağıdır. Sarkis, ilk çalışmalarını yapmaya o apartman katının ufak bir odasında başlamıştır. Bu sergi o yaşam yerini sergi mekânına davet ederken Sarkis'in bir bakıma dışardakini içeri taşıdığı söylenebilir (Abacı, 2023, s. 55).



Resim 4. Çaylak Sokak, Sarkis (Abacı, 2023)

Kimsooja A *Mirror Woman* adlı eseriyle izleyicinin gökyüzü ile arasındaki ilişkiyi sorgular. Beyaz kumaştan oluşturulmuş yaklaşık 6 metre yüksekliğindeki silindir Hawai'de eskiden kullanılan bir belediye binasının lobisine yerleştirilmiştir. Sanatçı eserin tabanına yerleştirdiği ayna yansısıyla, tünelin içine giren izleyiciye farklı bir gökyüzü temsili sunmaktadır. Kumaşın rüzgârda hareket etmesi bu deneysel mekânın yaşayan bir organizma olduğu izlenimi uyandırır. Sanatçının kişisel tarihiyle ilgili olan bu yerleştirme Kore'den Amerika'ya göçünü sembolize eder. Kimsooja tarafından göçün bir ifadesi olarak açıklanan bu yapıt gözlemcinin göçmenlerin yeni bir alana girdiği şekilde bir sanal alana geçmesine olanak tanır. Kumaşın kıvrımlı silindiri, gökyüzünü yansıtan büyük bir ayna ile kaplanmış bir alanı kaplar.



Resim 5. Kimsooja, A Mirror Woman-The Ground of Nowhere, 2003 Hawai (MOT, 2024)

Long'un işleri doğada yapılan uzun yürüyüşler esnasında insan ve doğanın etkileşimi sonucu oluşur. 1967 yılında gerçekleştirdiği "A line made by walking" adlı işi aynı çizgi üzerinde defalarca gidip gelmesiyle ayak izlerinin toprak zeminde bıraktığı izlerden oluşur (Mergin, 2018, s. 67). Sanatçı hiçbir zaman kalıcı işler yapmamış, doğada zaman içinde yok olan yalın düzenlemeler üzerine çalışmıştır. Yaptığı çalışmaları fotoğraf ve çizimle belgeleyerek doğadaki organizasyonu galeri mekânına taşımıştır. Long'un çalışmaları zamanın sadeleştirilmesinden elde edilen 'an'da saklıdır. Long, bir bakıma yürürken aynı zamanda çalışmanın da kendisi olmakta ve zamanın hesaplamasını adım adım kaydetmektedir. Dolayısıyla insan vücudu bir videograf gibi zamanın ve mekânın kaydedicisi durumundadır.



Resim 6. Richard Long "A line made by walking" 1967 (Richard Long CBE, 2024)

Land Art sanatçıları müdahale etmek istedikleri mekânları genellikle ıssız yerlerden seçerler ve izleyicinin rahatlıkla gidip göremeyeceği eserler, çeşitli medyum ve dökümanlarla izleyiciyle buluşur. Performans ve süreç sanatı da benzer şekilde izleyiciye ulaşmada digital medyanın olanaklarından faydalanır. Yirminci yüzyıl sanatçısının mekânı yeniden yorumlama arzusuna paralel olarak André Malraux, sanat eseri ve mekân ilişkisi bağlamında yeni bir dil inşası içinde olan sanatın, küreselleşmesi ve tüm dünyanın birikiminin yine tüm dünya tarafından ulaşılabilir olması gerekliliğini dile getirir. Bu hümanist yaklaşımla birlikte fotoğrafın, sanat eserlerini mekânsızlaştırma ve daha fazla kitleye ulaştırabilme gücünü varsayarak ilginç ve bir o kadar öngörülü bir yorum ileri sürer: "Duvarları Olmayan Müze".

André Malraux ve "Duvarları Olmayan Müze"

Yunanca ilham perilerinin yaşadığı yer anlamına gelen "mouseion" kelimesinden türeyen müzenin ilk örneğinin M.Ö. 300'lü yıllarda, İskenderiye'de I. Ptolemaios tarafından kurulduğu düşünülür. Müze, kökeni antik çağlara kadar uzanan, kültürel mirasın ve belleğin saklandığı, korunduğu ve sergilendiği mekânlardır. 18. yüzyıldan önce sarayın ve seçkinlerin koleksiyonlarının oluşturduğu ve üst tabakaya hitap eden müzeler Fransız Devrimi ile halka yakınlaşmaya ve kamunun hizmetine sunulmaya başlar.

Fransız edebiyatçısı ve bir dönem kültür bakanlığı yapmış olan André Malraux 1947 yılında "Hayali Müze" adını verdiği bir ideali paylaşır. Bu ideale göre kişi hiçbir sınırlama olmadan kişisel zevklerine göre istediği eseri bir araya getirebilecek ve kendi koleksiyonunu yaratacaktır. Fotoğraf makinasının verdiği olanakla, sanat eserine rahatlıkla ulaşabilecek olan izleyici yine aynı konforla kendi özel müzesini kurabilecektir. Bu düşüncenin belirli bir kronolojiye maruz kalmayan izleyici için oldukça demokratik ve kişiselleştirilmiş bir müze deneyimi ortaya çıkarabileceği söylenebilir. Malraux'nun duvarları olmayan müzesi, tarihsiz ve serbest bir formasyonu eşzamanlı olarak sunar.

Malraux'nun inancı insanlığın kültürel birikiminin yine tüm insanlığa açılmasıdır. Modern dünyada devletin ve piyasa belirleyicilerinin elinde olan kültür, hayali müze idealiyle evrensel bir belleği oluşturmayı hedefler. Benjamin'in sanat eserinin aurası meselesine farklı bir açıdan yaklaşan Malraux, reproduksiyonun sanat eserinin özgünlüğünü ortadan kaldırmadığını hatta sanat eserinin kendisine özgünlük kazandırabileceğini düşünür. Reproduksiyonlar sayesinde sanat eserinin daha çok kitleye ulaşabileceğini, bu sebeple eserin gücünü ve biricikliğini pekiştirebileceği görüşünü savunarak yüzyıllar boyunca izleyiciye uzak kalmış ve bir fanusun içinde gizlenen sanat yapıtlarına kolaylıkla erişim sağlanabileceğini öne sürer. Malraux'ya göre fotoğrafla çoğaltılabilen sanat eserleri izleyicisine ve sanat tarihine yeni boyutlar kazandırabilecektir. Ali Artun'un ifadesiyle "sanat tarihini fotoğraflardan öğrenmiş olduğumuz" düşünüldüğünde hayali müze fikrinin antolojik olarak izleyiciye katkı sağladığı söylenebilir.

Bu felsefesinin yansımasını 1988 de Rotterdam van Beuningen Müzesinde düzenlenen "Tarihsiz Sesler" adlı sergide görmek mümkündür. Herald Szeeman'ın küratörlüğünü yaptığı sergide hiçbir sanat yapıtı diğerinden daha üstün sayılmaz ve Picasso'nun bir resmi 15. yüzyıldan kalma bir masayla aynı düzlemde yer alabilir. Türkiyede de örneklerine rastlayabileceğimiz tarihsiz sergi modelinden bahsetmek mümkündür. Galeri Artist'in kurucusu Dağhan Özil Düsseldorf'ta gezdiği bir müzeden çok etkilenir ve Antik İslami koleksiyonla çağdaş sanat yapıtlarını bir araya getirerek tarihsiz bir sergi modelini uygular. Benzer şekilde Baksı Müzesi de

çağdaş yapıtlardan oluşan daimî koleksiyonunun yanında yerel zanaatçıların üretimlerini aynı mekânda sergileyerek şimdiki zaman ve geçmiş arasında bir köprü kurar (Polat, 2015).

Szeeman, Galeri Artist ya da Baksı örnekleri Malraux'nun hayali müzesinin zamandan ve mekândan bağımsız olması durumuna örnek gösterilebilir. Bunun yanında Malraux'nun duvarları olmayan müze fikri postmodern sergileme yöntemleri açısından doğu ile batıyı, geçmiş ile şimdikiyi birleştirerek kişiselleştirme çağında izleyiciye özgürce ne izleyeceğini seçebilme hakkı tanınması açısından ilgi çekici bir noktadadır. Aby Warburg, Malraux'nun hayali müze fikrinden yirmi üç sene önce bir proje üzerinde çalışmaya başlar. Siyah kumaşla kapladığı ahşap panolar üzerine klasik çağdan Rönesans'a, sanat tarihine ait görselleri içeren fotografik reproduksiyonlar ve çeşitli magazinlerden kestiği resimleri derlediği bu projeye "Mnemosyne Atlas" adını verir. Mnemosyne, Yunan mitolojisinde ilham perilerinin annesi olan hafıza tanrıçasının adıdır (Tekin, 2010, s. 19). Warburg'un derlediği panolar sanat tarihinin yazılı ve görsel belleğini temsil eder. Zamandan ve mekândan bağımsızlaşan bu reproduksiyonlar, Malraux'nun fotoğraf derlemeleri ve kendi koleksiyonunu oluşturması fikrine koşut bir durumdur.

Malraux'nun fotografik reproduksiyonlarından oluşturduğu kitabı kronolojik bir tarih sunmaz. Hümanist bir kültür insanı olan Malraux'nun derlemelerinde Batı sanatından Doğu sanatına, primitif sanatlardan modern sanata kadar her dönem ve kültürden eserler sunar. Geleneksel sergileme anlayışına postmodern bir bakış açısı getiren Malraux, stil benzerliği gördüğü yapıtları dönemine bakmaksızın bir araya getirebilir. Hayali müze boşlukta bir hacme sahip değildir, zihinsel süzgeçten geçen imajların bulunduğu sanal bir mekândır. Malraux'nun müzesinde sanat nesnesi iki boyutlu bir reproduksiyona dönüşürken eserler nesne olarak anlamını yitirir fakat zamandan ve mekândan bağımsız olarak bir araya gelebilecekleri bir yeni platformda buluşurlar.

Malraux'ya göre mekanik röprodüksiyon özgünlüğü ortadan kaldırmakla kalmıyordu; özgünlüğü saptayabilir, hatta oluşturabilirdi de. Çoğaltılmış sanat eseri bir nesne olarak bazı özelliklerini yitirebilirdi, ama aynı nedenle başka özellikler kazanmaktaydı – stile işaret etmek gibi. Kısacası, Benjamin'in mekanik röprodüksiyon yüzünden müze mefhumunda gerçekleşen belirleyici bir kopuş diye yorumladığını, Malraux müzenin sınırsızca genişlemesi şeklinde değerlendiriyordu. Benjamin'e göre mekanik röprodüksiyon, geleneği paramparça edip aurayı ortadan kaldırırken Malraux'ya göre bütün stillerin oluşturduğu bir-üst gelenek içinde, parçalanmış gelenek fragmanlarını yeniden birleştirecek araçları sağlıyordu –öznesi insanlık olan, duvarları olmayan bir yeni müze" (Tekin, 2010, s. 103).

Malraux başyapıtların yerini önemli yapıtların, hayranlığın yerini tanıma zevkinin aldığını söyler. Önceleri Michelangelo'nun gravürlerinin yapıldığını şimdi ise küçük ustaların, naif resmin,

tanınmamış sanatların belirli bir biçime göre sıraya koyulabilecek her şeyin fotoğrafının çekildiğinden bahseder (Tekin, 2010, s. 62).

Sanat Eserinden İzleyiciye Giden Yol: İnternet Paylaşımı

Bir iletişim aracı olan internetin sergi alanı olarak kullanılması fikri henüz alışık olunmayan bir fikirdir. Sanat eserini izleyicisine direkt olarak sunmayı amaçlayan sanatçılar için internetin katkısı azımsanamayacak kadar fazladır denebilir. Özellikle video art ve fotoğraf sanatçılarının kullandığı bu sergileme alanı izleyici ve eser arasındaki mesafeyi kısaltmakta ve eserin daha geniş kitlelere yayılması için her türlü olanağı sağlamaktadır. 1950'lerden beri yeni bir sergileme mekânı arayışı içinde olan sanatçı, internetin hızlı ve erişilebilirlik gücüyle eserlerini izleyiciyle buluşturmaya başlamıştır.

İnternetin sergilemeye katkılarında biri 360 derece izlenebilen sanal sergilerdir. Özel kamera ve tekniklerle sergi mekânı her açıdan fotoğraflanmakta ve bu fotoğraflar birleştirilerek sergi mekânını izleyicinin ekranında rahatlıkla görebilmesini sağlamaktadır. Digital olarak üretilmiş ya da çoğaltılmış eserlerin sanal ortamda sunulması müzeciliğe de farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanal ortamda fiziksel bir çaba göstermeden eserlere ulaşabilen izleyici daha çok galeri ziyaret etmekte ve bunu internetin olduğu her ortamda yapabilmektedir.

Malraux'nun hayali müze fikrine paralel olan bu durum, izleyicinin aktif bir rol üstlenerek hangi eseri ne zaman istiyorsa yanındaki bir başka eserin tarihi ne olursa olsun ikisini bir araya getirerek bir koleksiyon oluşturabilecektir. İnternet gibi sanal bir mekânın sergileme üzerindeki etkisi pratik ve sınırsız gibi görünse de bu tarz bir sergileme yönteminin olumsuzlukları üzerinde tartışmalar devam etmektedir. Örneğin müze ya da galerilerde sergilenen eserlerin kontrolsüz bir biçimde yayılması, eserin bağlamından koparılması gibi tehditler barındırır. Tüm bu yayılımın önüne geçmek, sanat eserinin biricikliğini vurgulamak ve bunu fiziksel olmayan bir ortamda sağlamak noktasında NFT kavramı adından söz ettirmeye başlamıştır.

"Duvarları Olmayan Müze" Fikrinin Günümüz Yansıması: NFT'nin Doğuşu

1789 Fransız Devrimi ile kamuya ait olmaya başlayan müzelerin gerçek anlamda toplumla buluşma süreci 1960'larda başlar. 60'lı yıllar dünya genelinde ekonomik darboğazın yaşandığı ve bugünkü küreselleşmenin temellerinin atıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkar. İletişim teknolojisindeki gelişmelerle bilgi toplumu oluşturma çabaları postmodern bir sömürgeciliğe dönüşür. Bilgi, alınıp satılabilen bir ekonomik ürün olur ve toplum tarihi açısından hiç olmadığı kadar önem kazanır (Çolak, 2006, s. 292).

Bu durum müzelerin vizyonunu yeniden kurgulamasına neden olur. Müzeler, bilgi üreten ve eseri bilgi süzgecinden geçirip sergileyen kurumlar haline dönüşmeye başlar. 90'lı yıllardan itibaren internetin yaygınlaşmasıyla bilgiye ulaşmak kolaylaşmış ve durumun farkında olan kültür kurumları bu teknolojiyi müzelere entegre etmeye başlamış ve böylelikle sanal müze kavramı ortaya çıkmıştır. Sanal müze, farklı medyumlarla hazırlanan sayısal nesnelere ve bunlara ait bilgileri barındıran ziyaretçi ile iletişimin kesintisiz olması için alışılmış iletişim metodlarının ötesine geçen, dünya çapında erişimi mümkün kılmak amacıyla fiziksel bir mekâna ihtiyaç duymayan müzelerdir.

Malraux'nun duvarları olmayan müze fikrini ortaya attığında, yaklaşık 60 sene sonra sanal müzelerin bu fikri refere edeceğinden habersiz olduğunu söylemek mümkündür. Sanal müzeler içeriklerine göre dörde ayrılır; broşür sanal müzeler, içeriksel sanal müzeler, eğitsel sanal müzeler ve sanal müzeler. Sadece müzenin koleksiyonunu sunmanın yanında diğer sayısal koleksiyonlarla da bağlantısı bulunan sanal müzelerle sayısal eserler, birer röprodüksiyon olmaktan çıkarak "duvarları olmayan (düşsel) sanal müze" fikrine hizmet eder.

Malraux'nun fotoğraflık reprodüksiyonun sanat eserine yeni anlamlar yükleyebileceği düşüncesine paralel olarak, sanal müzeler de sağladıkları yeni imkân ve deneyimlerle geleneksel müze deneyimine yeni anlamlar katmaya başlamıştır. Sanal müzelerin sanat eserini ve eserin sahip olduğu bilgileri daha geniş kitlelere ulaştırmayı hedefleyen evrensel müzecilik anlayışına paralel bir önerme olduğu söylenebilir. Müzecilik anlayışındaki inovasyonlar müzenin spesifik bir topluma ait değil, tüm dünyanın mirası olduğu fikrine evrilmiştir. Bu sebeple sanal müzelerin bu mirası izleyicisine kolay ve hızlı bir şekilde ulaştırabildiğini söylemek mümkündür.

Teknolojinin olanakları artık müzelerin duvarlarını aşmasına olanak tanırken, sanatçılara sergileme ve izleyicisine ulaşma özgürlüğü sağlamıştır. Benjamin'in müze kurumunda bir kopuşun habercisi olarak gördüğü yeniden üretim, Malraux'ya göre müzenin sınırsızca genişlemesi olarak değerlendirilmektedir. Malraux'nun hayali müze öngörüsü, müzelerde koleksiyonların kopyaları olmaktan çıkıp digital ortamda varlığını sürdüren sanal birer görüntüye ve nesneden bağımsızlaşıp enformasyona dönüşen sanal müzelerle gerçekleşmiş görünmektedir (Torun, 2015, s. 5).

Malraux'nun reprodüksiyonlardan oluşturduğu hayali müze, sanattaki tüm ayrımları ortadan kaldırarak çokkültürlü panoramik bir anlayış sunar. Google Art Project'in kurucusu uygulamanın geleneksel müze deneyiminin alternatifi değil, tamamlayıcısı olduğundan bahseder. İzleyicinin internet ortamında gördüğü eseri daha büyük bir merak ve heyecanla yerinde görme ihtiyacı hissettirmesi bakımından sanal müze deneyimi tamamlayıcı olarak görülebilir. Fotoğraflık reprodüksiyon taşınmaz ölçekteki eserleri izleyicisine ulaştırma ve sanat

tarihine yön vermesi bakımından öğretici bir nitelik taşıırken, sanal müze uygulamalarının da bilgiyi pekiştirmek için tetikleyici bir rol üstlendiği söylenebilir.

2001 yılında Malraux'nun 100. doğum yıldönümü anısına Hayali Müze'nin internet versiyonu kurgulanır. Dünyanın mirası olarak kabul edilen sanat tarihine ait on dokuz eser Malraux'nun koleksiyonunda bir araya gelerek tanımlı bir zamanı işaret etmeyen ama birlikteliklerinden yeni anlamların doğduğu hayali bir müzenin parçası konumuna gelirler. Bu fikre koşut olarak günümüzde sanat eserlerinin sergileme alanlarındaki değişim; NFT eserler ve onların sergilendiği dijital platformlarla yeni bir perspektif sunar.

Yeni Bir Mekân Yaratmak: NFT

Mart 2021'de Christie's Müzayede Evi'nde kripto sanatçısı Beeple'in Everydays: The First 5000 Days adlı eseri 69 milyon dolara satılmıştır. Beeple'in 5 bin parçalık dijital kolaj çalışması, 25 Şubat'ta başlayan açık artırmanın ardından 69,4 milyon dolara (yaklaşık 523 milyon Türk lirası) alıcı bulmuştur. Beeple'in bu çalışmasının yani başka bir deyişle dijital ortamda yaşayan bir imajın, non-fungible token (değiştirilemez jeton) olarak alıcı bulması insanlar için merak uyandırmaktadır. Teknik olarak birçok imajın ücretsiz olarak indirilebileceği platformlar mevcutken çevrimiçi bir görüntü, ses ya da metnin NFT olarak satılması insanların ilgisini niçin çeker?

"Non-Fungible Token" adından da anlaşılacağı gibi, her NFT benzersiz, türünün tek örneği bir dijital öğedir. Bunlar, blok zinciri adı verilen, halka açık dijital defterlerde depolanır. Bu, herhangi bir zamanda belirli bir NFT'ye kimin sahip olduğunu kanıtlamanın ve önceki sahiplik geçmişini izlemenin mümkün olduğu anlamına gelir. Ayrıca, NFT'leri bir kişiden diğerine aktarmak kolaydır tıpkı bir bankanın hesaplar arasında para taşıması gibi ve bun NFT'lerin sahtesini yapmak çok zordur. NFT sahipliğinin onaylanması ve devredilmesi kolay olduğu için bunlar, çeşitli farklı mallarda pazarlar oluşturmak için kullanılabilir (Steve Kaczynski, 2011).

NFT olarak bir sanat eseri alan kişi, eserin orijinal versiyonuna sahip olur. Sertifikalandırma sayesinde sanat eserlerinin biricikliği sanatçılara değer katmasının yanı sıra küresel ve ulaşılabilir bir sanat piyasasına dikkat çeker. Ethereum tabanlı ağlar ve tokenlar üzerine kurulu platformlardan bazıları; Opensea, Foundation, Rarible, Binance NFT, SuperRare, KnowOrigin'dir.

NFT Nasıl Oluşturulur?

NFT oluşturmak için öncelikle Ethereum bazlı MetaMask ya da Coinbase cüzdan oluşturmak ve bu cüzdanı ilgili platforma bağlamak gerekmektedir. Öncelikle platformda bir

koleksiyon oluşturmak ve eserlerin platforma yüklenmesini gerçekleştirdikten sonra ilgili bölmeye eserle ilgili detaylar yazılır. Telif hakkı ve eserin fiyat bilgisi de seçildikten sonra doğru blok zincirini seçmek gerekir. Gaz ücreti ödemek istemeyen sanatçıların Polygon (Opensea için geçerli) ağını tercih etmeleri önerilir. Tüm bu işlemler sonrasında NFT, ilgili platformda gösterime ve satışa hazır hale gelecektir.

Günümüz dünyasında resim, heykel, seramik gibi geleneksel tekniklerle üretilen sanat eserlerinin yanında bilgisayar destekli sanat eserleri hızlı bir yükseliş grafiği çizmektedir. Teknolojideki gelişmeler sanat alanında yeni bir kapı aralamakta ve sanatçılara yeni bir sözleşme fırsatı sunmaktadır. Fiziksel olarak varlığını sürdüren sanat eserleri biricikken aynı durum kolayca depolanabilir ve kopyalanabilir dijital çalışmalar için benzer doğrultuda ilerlememektedir. Crypto Art & NFT'lere (Non-Fungible Token) dönüştürülen sanat eserleri bu çatışmanın merkezinde yeni bir perspektif sunmakta ve sanat eserninin biricikliği ve değiştirilemezliği kavramları üzerine odaklanmaktadır.

Foucault'nun işaret ettiği gibi: "Ütopik mekanlar, fiziksel bir mekânı olmayan yerlerdir, ancak gerçek mekân ile doğrudan veya ters çevrilmiş genel bir analogiye sahiptir" (Atanasova, 2021, s. 4). Bu önermenin ışığında, Andre Malraux'un "Duvarları Olmayan Müze" fikri paralellik gösterir. NFT eserlerin gösterime sunulduğu platformlar hem sanat alımlayıcısı hem de koleksiyoner için antifiziksel mekânlar sunarlar.

Sanal dünyada paylaşılan her varlık paylaşıldığı andan itibaren herkes için anonim bir gerçeklik haline bürünür. Fakat Blockchain altyapısıyla oluşturulan NFT dünyasıyla daha şeffaf bir piyasa ve mülkiyet hakları söz konusu olmaya başlar. Merkezi olmayan ve lidersiz bir sistem aracılığıyla sanat eserlerinin sertifikalandırması yeni bir değerler sisteminin doğasını oluşturur. Burada Malraux'un koleksiyon oluşturma mantığının çok da uzağında olmayan fakat daha farklı bir durum söz konusudur. NFT koleksiyoneri sertifikalı ve biricik eserlerden oluşan kendi sanal müzesini oluşturur. Ayrıca NFT dünyasıyla eşzamanlı olarak literatüre giren bir kavram olan "Fijital" sayesinde dileyen sanatçılar eserlerinin hem fiziksel hem de dijital orijinallerini satışa çıkarabilmektedir.

Başlangıçta, NFT'ler arşiv ve sertifikalama sorunlarını çözmek amacıyla oluşturulmuş olsalar da dijital sanat üretimi için bir iş modeli olarak kullanılarak ün kazanmışlardır. Genel olarak konuşursak, NFT'ler hâlihazırda var olan dijital cihazlara yönelik sertifikalı "işaretçiler"dir (Atanasova, 2021, s. 5). NFT dünyasının son yıllarda hızlı yükselişi ve yeni bir değer yaratması, Debord'un Gösteri Toplumu'nda değindiği '20. yüzyıl insanının sahip olma arzusu' ile koşuttur. Blockchain sistemi, sanatçıların sonsuz tekrarlanabilir bir imajı NFT olarak alıcısına ulaştırması ve alıcının bu esere sahip olmasını sertifikalı bir şekilde meşrulaştırır. Bir dijital sanat eseri ne kadar

çok paylaşım havuzunda rol alırsa internet üzerinden inidilir ve erişilebilirse NFT dünyasında o kadar çok sahip olma arzusu yaratır. Aslında birçok kişi için anonim olan bir dijital varlık; sertifikalandırma sayesinde tek bir kişiye ait olur. Bu durum hem sanat alıcısının hem de üreticisinin prestiji açısından önemli bir yere konumlanır.

Sanat üreticileri için daha önce görülmemiş bir avantaj sunan NFT evreninde telif hakkı, eseri oluşturan kişiye aittir. Sanat eserinin yeniden satılması (el değıştirmesi) söz konusu olduğunda her seferinde üretici belli bir oranda satıştan pay kazanmaktadır. NFT modelinin bu denli popüler olmasının nedeni sanatçı perspektifiyle bakıldığında iyi anlaşılmalıdır.

NFT'lerin; Benjamin'in ifadesiyle 'sanat eserinin biriciklik' ve mülkiyet kavramlarını yeniden icat etmiş olduğu söylenebilir. NFT; çevrimiçi olarak ücretsiz kopyalarına erişilebilen sanat eserlerinden farklı bir şeydir; özgünlük taşır ve üreticisinin yetkisiyle değerlendirilir. Bu bağlamda NFT; Malraux'nun 'eserin aurasını ortadan kaldırma' kaygısıyla eleştirilen fikri noktasında, Benjamin'in biriciklik ilkesine yeniden dönüşü simgeler.

Sonuç

Bu araştırmada geçmişten günümüze sanat eseri ve mekân arasındaki ilişki farklı boyutlarda ele alınmıştır. Sanat eserlerinin sergilendiği mekânlar 18. yüzyıldan itibaren değışim geçirmiştir. Galeri mekânları kimi zaman eserin sergilendiği yer, kimi zaman kendi başına bir sanat nesnesi halini almıştır. Sanatçı, eserlerini sergileme yöntemlerini değıştirmiş, alternatif mekânlar arayışına girmiştir. Benzer bir şekilde iki yüzyıllık geçmişimizin olduğu müzeler de sergileme yöntemleri bakımından evrime uğramıştır. Müzeolojik açıdan teknolojiyi kullanma girişimleri günümüz müzeleri tarafından tercih edilir olmuştur.

Sanatçının eserini sergilemesi için yeni yerler araması fikri başta video sanatçıları olmak üzere, internetin gücüyle yeniden anlam kazanmıştır. Yeni medya ve internetin günümüz açısından baskın karakteri ve kolaylaştırıcı yönü sanal müze kavramının doğmasında rol üstlenmiştir. Sanal müzenin beslendiği düşüncenin Malraux'nun duvarsız müze öngörüsü olduğunu söylemek mümkündür. Malraux'nun düşünce pratiğinde sanat eserinin hiçbir hiyerarşi olmaksızın bir diğeriyle yan yana gelebilmesini sağlayan fotoğrafik reproduksiyon önem kazanmaktadır. Bu sebeple duvarları olmayan müze fikri bazı eleştirmenler tarafından eleştirilmiş olmasına rağmen Malraux, fotoğrafı bir araç olarak değil, fikrini gerçekleştirme yöntemi olarak kullanır ve fotoğrafın organik yapısına yeni anlamlar yükler. Kültürün bir parçası olan sanat yapıtlarının tüm insanlığa ait olduğu fikrine sahip olan Malraux için, sanal müzelerin internet erişimiyle dünyanın dört bir yanına ulaşmasından yaklaşık atmış sene önce geleceği görebilmiş

olduğu söylenebilir. NFT ise Malraux'nun önermesiyle benzerlik taşısa da eserin röprodüksiyonunu değil biricik ve lisanslı orijinalliğe işaret eder.

Yeni medya, fotoğraf ve video sanatçıları eserlerini sosyal medya kanallarını kullanarak kendilerine duvarları olmayan bir sergileme mekânı açmışlardır. Sadece kişiler değil kurumlar da koleksiyonlarını internet paylaşımına açarak duvarsız müze öngörüsünü bir adım öteye taşımışlardır. Benzer şekilde NFT koleksiyonuna sahip kişi ya da kurumlar da eserleri dijital sergileme platformlarında izleyiciye açarak fiziksel bir sergi ortamını yeniden kurgulamaktadırlar. Google Art Project'in hizmete sunduğu sanal turlar ve kişinin kendi koleksiyonunu oluşturabilmesi Malraux'nun hayaline saygı duruşu niteliği taşır. Dünya üzerindeki tüm eserlerin NFT'lerinin sayısallaştırılmasının mümkün olmadığı gibi sanal müze deneyiminin de gerçek müze deneyiminin yerini alması gibi bir durum söz konusu değildir. Sanal müzelerin, müze deneyimine alternatif değil, tamamlayıcı olarak varlığını sürdürebileceğini söylemek mümkündür. NFT eserlerin hem dijital ortamda hem de fiziksel varlıklarını sürdürdükleri dijital kavramı sayesinde izleyici, eserin orijinalini görmeyi arzu edebilecek, dijital platformda eserle ilgili metinleri okuyup daha heyecanlı bir izleyici haline dönüşebilecektir. İzleyicinin aktif rolü ve Malraux'nun duvarsız müze hayali, aurayı yeniden canlandırıp, ona yeni anlamlar yükleyecektir.

KAYNAKÇA

ABACI, Z. (2016). 19. ve 20. Yüzyıl Sanatında Müziği Etkileyen Resim ve Ressamlar. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi .

ABACI, Z. (2023). *False Memory: Görsel Sanatlarda Mekân ve Bellek İlişkisi Bağlamında Sahte Anı Kavramı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

ALEX Estorick, K. W. (2021, 04 10). *In Search Of An Aesthetics Of Crypto Art*. artnome.com: <https://www.artnome.com/news/2021/4/10/in-search-of-an-aesthetics-of-crypto-art> adresinden alındı

ARTFORUM. (2024, 02 02). ARTFORUM: <https://www.artforum.com/features/rate-of-exchange-the-art-of-kurt-schwitters-196365/> adresinden alındı

ATANASOVA, N. (2021). NFT OR: THE CREATION OF A SOCIAL CONTRACT IN THE DIGITAL AGORA. *Sofia University "St. Kliment Ohridski"*, s. 1-8.

ÇOLAK, C. (2006). Sanal Müzeler. "*Türkiye'de İnternet*" Konferansı Bildirileri (s. 291-296). Ankara: TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi.

MERGİN, A. (2018). *Land Art ve Mekan Bağlamında Süre, Süreç, Temsiliyet Problematiklerinin Dil ve Mekan İlişkisi: Sanatçının Varoluşsal Uzamı*. İstanbul: Işık Üniversitesi.

MOT. (2024, 03 08). *Module of Temporality*: <https://moduleoftemporality.com/en/artists/kimsooja/> adresinden alındı

Zeynep Abacı, Metin Kuş, ""Duvarları Olmayan Müze" Bağlamında Sergileme Mekânının Evrimi ve NFT İlişkisi",
ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi, 4 (3), Aralık 2024, ss. 231-248.

POLAT, N. (2015, 05 18). *Bakıştaki Empati: Hayali Müze'den Tarihsiz Sergi'ye Postmodern Durum*. Artfulliving.com: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bakistaki-empati-hayali-muzeden-tarihsiz-sergiye-postmodern-durum-i-2904> adresinden alındı

RICHARD LONG CBE. (2024, 04 07). *tate.org*: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149> adresinden alındı

STEVE Kaczynski, S. D. (2011, 11 10). *How NFTs Create Value*. *hbr.org*:
<https://hbr.org/2021/11/how-nfts-create-value> adresinden alındı

TEKİN, N. (2010). *Andre Malraux'nun Hayali Müzesinin Çağdaş Sanat Politikaları ve Güncel Sanat Projeleri Açısından Önemi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

TORUN, A. (2015, 05). Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı. *International Multilingual Academic Journal*, s. 1-9.