

Bildiri / Conference Paper

Günümüz Türk Resim Sanatında Sürrealizmin Algılanışı: Sanatçı Görüşleri Üzerine Nitel Bir İnceleme*The Perceptions of Surrealism in Contemporary Turkish Painting: A Qualitative Study Based on Artists' Perspectives***Alican AÇIKGÖZ¹ • Doç. Dr. Zehra Canan BAYER²**¹ Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kocaeli, Türkiye² Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar: alicanacikgoz41@hotmail.com • ORCID: 0000-0001-8375-7946 |

zcanan.bayer@kocaeli.edu.tr • ORCID: 0000-0001-8593-4125

Özet

Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve bilinçdışı, düşler ile hayal gücünü sanatın merkezine yerleştiren önemli sanat akımlarından biridir. Modern sanatın gelişim sürecinde geleneksel temsil anlayışlarının sorgulanmasıyla birlikte ortaya çıkan bu yaklaşım, zaman içerisinde farklı kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanmıştır. Türkiye'de ise Sürrealizm, doğrudan bir sanat hareketi biçiminde değil, Avrupa ile kurulan sanatsal ilişkiler, yurtdışı eğitim deneyimleri ve sanatçıların bireysel yönelimleri aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Bu araştırmanın amacı, günümüz Türk resim sanatında Sürrealizmin nasıl algılandığını, üretimlerinde sürrealist eğilimler bulunan sanatçıların görüşleri doğrultusunda incelemektir. Araştırma, tarama modeline dayalı olarak nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde doküman incelemesinin yanı sıra yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırma kapsamında Çetin Çam, Gülin Hayat Topdemir, İlker Kayalı, Raşit Altun, Simge Kalfaoğlu ve Utku Varlık ile gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Çalışmada sanatçıların Sürrealizmi tanımlama biçimleri, izleyicinin anlamlandırma sürecine ilişkin yaklaşımları, Sürrealizmin günümüzdeki konumu ve sürreal üretimi etkileyen dinamikler ele alınmıştır. Araştırma bulguları; sanatçıların büyük bölümünün kendilerini doğrudan sürrealist olarak tanımlamaktan kaçındıklarını, buna karşın bilinçdışı, düşsel imgeler, sembolik anlatım ve öznel gerçeklik gibi kavramları üretim süreçlerinde önemli kaynaklar olarak değerlendirdiklerini göstermektedir. Ayrıca sanatçıların eserlerini tek bir anlamla sınırlandırılmasına karşı çıkarak izleyicinin kişisel yorumunu önemsemektedir. Bununla birlikte Sürrealizmin günümüz Türk resim sanatında etkisini sürdürdüğü, ancak zaman zaman anlaşılması güç veya yabancı bir yaklaşım olarak algılandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, Günümüz Türk Resim Sanatı, Sanatçı Görüşleri, Sanat Algısı, Bilinçdışı.**Abstract**

Surrealism is one of the major art movements that emerged in Europe in the early twentieth century, placing the unconscious, dreams, and imagination at the center of artistic production. Developed alongside the questioning of traditional modes of representation in the course of modern art, this approach has been reinterpreted within different cultural contexts over time. In Turkey, Surrealism did not emerge as a direct artistic movement; rather, it developed through artistic interactions with Europe, experiences of overseas education, and the individual orientations of artists. The aim of this study is to examine how Surrealism is perceived in contemporary Turkish painting through the perspectives of artists whose works exhibit surrealist tendencies. The research was conducted using a qualitative research design based on the survey model. In addition to document analysis, a semi-structured interview form was employed as a data collection tool. The data obtained from interviews conducted with Çetin Çam, Gülin Hayat Topdemir, İlker Kayalı, Raşit Altun, Simge Kalfaoğlu, and Utku Varlık were evaluated through thematic analysis. The study focuses on artists' definitions of Surrealism, their approaches to audience interpretation, the current position of Surrealism, and the factors influencing surrealist production. The findings reveal that most of the artists refrain from defining themselves directly as Surrealists; however, they regard concepts such as the unconscious, dream imagery, symbolic expression, and subjective reality as significant sources in their creative processes. Furthermore, the artists emphasize the importance of personal interpretation and oppose restricting artworks to a single meaning. The study concludes that Surrealism continues to maintain its influence in contemporary Turkish painting, although it is still occasionally perceived as a difficult or unfamiliar artistic approach.

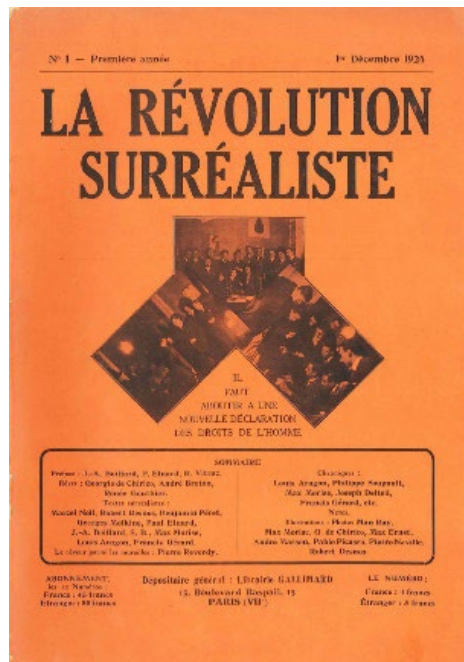
Keywords: Surrealism, Contemporary Turkish Painting, Artists' Perspectives, Art Perception, Unconscious.**JEL Kodları / JEL Codes:** Z11, Z19, Z13.

1. Giriş

Modern sanat sürecinde sanatçılar, toplumsal gelişmeleri doğrudan yansıtmak yerine modernitenin birey üzerindeki etkilerine odaklanmış; bu doğrultuda görünenin birebir temsili terk edilerek yeni ifade biçimleri ve temalar aracılığıyla izleyicinin sanat algısının dönüştürülmesi amaçlanmıştır (Antmen, 2008). Bireysel deneyimin öne çıktığı bu dönemde, geleneksel anlatım kalıplarına karşı gelişen akımlar sanatın ifade olanaklarını genişletmiş ve modern sanatın yönünü belirlemiştir. Bu bağlamda Sürrealizm (Gerçeküstücülük), dönemin öne çıkan akımlarından biri olmuştur.

20. yüzyılın başlarında dünya savaşlarının yarattığı bunalım ortamında Avrupa’da ortaya çıkan Sürrealizm, batı kültürünün akıl ve ahlak temelli kabullerine duyulan güvenin sarsıldığı bir tarihsel zeminde şekillenmiştir. Bu süreçte sanatçılar, hem kendi doğalarını hem de gerçeklik algısını sorgulamaya yönelmiştir. Biçim ve içerik bakımından köklü bir dönüşümü temsil eden akım, Dada’nın anarşist ve rastlantısal yaklaşımını devralarak bilinçaltı süreçler ve psikanalitik kuramlarla birleştirmiş; böylece düşsel ve simgesel yönü güçlü bir estetik anlayış geliştirmiştir (Akdağlı, 2020; Özemir ve Eliri, 2025).

Bilinçaltına itilmiş deneyimlerin varlığı ve bu deneyimlerin düşler ile halüsinasyonlar aracılığıyla açığa çıkabileceği düşüncesi, bu içeriklerin sanatta ifade edilebileceği yönündeki inancı güçlendirmiştir. Bu yaklaşım, farklı disiplinlerden sanatçıları ortak bir zeminde buluşturarak uluslararası bir sanat çevresinin oluşmasına katkı sağlamıştır (Krausse, 2005: 102).



Şekil 1. *La Révolution Surréaliste*, Sayı 1 Kapak, 1924.

André Breton’un 1924 yılında yayımladığı manifesto ile Paris’te ortaya çıkan Sürrealizm, başlangıçta edebiyat merkezli bir hareket olarak gelişmiştir. Breton’un, akımın temel dergisi olan ve ilk sayısı 1924

yılında yayımlanan *La Révolution Surréaliste* dergisinde (Şekil 1) Sürrealist eserlere yer vermesi; ardından 1925'te aynı dergide “Sürrealizm ve Resim” başlıklı yazısını yayımlaması, akımın kapsamını genişletmiştir.

Louis Aragon ile birlikte “sürreal” kavramını kuramsal ve pratik düzlemde geliştirmesi sonucunda ise hareket, edebi sınırlarını aşarak müzik, sinema ve görsel sanatları kapsayan çok yönlü bir yapıya dönüşmüştür (Farthing, 2012). Nitekim derginin ilk sayılarından itibaren yayımlanan içerikler incelendiğinde, şiir, düş anlatıları, otomatik yazım örnekleri, politik metinler ve görsel üretimlerin aynı düşünsel zemin içerisinde bir araya getirildiği görülmektedir. Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Pablo Picasso ve Man Ray gibi sanatçıların görsellerine yer verilmesi; buna karşılık André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard ve Robert Desnos gibi isimlerin metinleriyle dergide düzenli biçimde yer alması, Sürrealizmin kısa sürede disiplinlerarası bir avangard harekete dönüştüğünü göstermektedir (La Révolution Surréaliste, 1924; 1925a; 1925b).

Sürrealizm; edebiyat, müzik, sinema ve görsel sanatları kapsayan bir akım olarak duyguların bilinçaltına yönelik tekniklerle açığa çıkarılmasını ve semboller aracılığıyla ifade edilmesini temel almıştır. Bu yaklaşım, asıl gerçekliğe ulaşmanın bir yolu olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayışta gerçeklik, sanatçının dış dünya ile iç dünyaya ait deneyimlerinin birleşiminden doğmaktadır (Akdağlı, 2020). Bu doğrultuda sürrealistler, aklın denetimi altındaki üretimin yaratıcılığı sınırladığı görüşünden hareketle, aklın devre dışı bırakılmasıyla gerçek yaratıcılığın ortaya çıkacağını savunmuşlardır. Bu nedenle Sigmund Freud'un bilinçaltına yönelik tekniklerini sanatsal üretim süreçlerine dahil etmişlerdir (Aktan, 2018). Ayrıca bu yönelim, gerçeküstücülerin ahlaken çöktüğünü düşündükleri toplumsal ve kültürel yapının sınırlarını aşma arayışıyla da ilişkilidir (Antmen, 2008).

Avrupa'da gelişen bu sanat akımı, Türkiye'de de benzer bir süreç izleyerek önce edebiyat, ardından resim alanında etkisini göstermiştir. Sürrealizmin resim alanında Türkiye'ye giriş süreci, doğrudan ve bütüncül bir aktarımdan ziyade, Avrupa ile kurulan sanatsal ilişkiler, yurtdışı eğitim deneyimleri ve bireysel sanatçı yönelimleri aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu nedenle Türk resminde Sürrealizmin ortaya çıkışı, Batı'daki örneklerinde olduğu gibi ortak bir manifesto etrafında şekillenen örgütlü bir hareketten çok, farklı sanatçıların bireysel arayışları üzerinden gelişen parçalı bir süreçtir.

1950'li yıllardan sonra Sürrealist etkilerin Türk resminde daha görünür hâle geldiği dikkat çekmektedir. Avrupa'ya giden sanatçıların Batı'daki güncel sanat ortamıyla doğrudan temas etmeleri, Sürrealist estetiğin Türk sanatına daha belirgin biçimde entegre edilmesini sağlamıştır. Bu süreçte, Sürrealizmin düşsel atmosferi, deformasyona dayalı figür anlayışı ve bilinçdışıya yönelen anlatım dili Türk resminde daha görünür hâle gelmiştir. Bu süreçte Türk sanatçıları, kendi kültürel değerlerine de yönelmiş; Sürrealizmin sunduğu düşsellik anlayışıyla birlikte fantastik bir anlatım dilinin gelişmesi mümkün hâle gelmiştir. Bilinçdışı, düş imgeleri ve simgesel anlatım gibi yaklaşımlarla üretim yapan sanatçılar öne

çıkılmış; ancak bu etkilenmeler, her dönemde toplumsal koşullar ve kültürel kodlar çerçevesinde yeniden biçimlenmiştir (Karaalioğlu, 2017).

Bu çalışmada, günümüz Türk resim sanatında Sürrealist yaklaşımların nasıl yorumlandığı incelenmekte; tarihsel süreç ile çağdaş üretimler birlikte değerlendirilmektedir. Çalışmanın özgün yönlerinden biri, günümüzde aktif olarak üretim yapan sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmelere dayanmasıdır. Bu görüşmeler, sanatçıların Sürrealizme yaklaşımlarını, akımı nasıl içselleştirdiklerini ve Türkiye'deki sanat ortamının bu yaklaşıma sunduğu imkânları ortaya koymaktadır. Böylece tarihsel ve güncel bağlamın birlikte ele alındığı karşılaştırmalı bir perspektif oluşturulmaktadır. Araştırma sürecinde, Sürrealizmin kuramsal altyapısını ve sanat tarihsel gelişimini ele alan kitaplar, çeviri eserler ve sanat kuramı yayınlarının yanı sıra; hakemli akademik dergi makaleleri, sempozyum bildirileri ve yayımlanmamış yüksek lisans tezlerinden yararlanılmıştır. Bununla birlikte, La Révolution Surréaliste dergisinin dijital arşiv nüshaları, DergiPark ve YÖK Tez Merkezi gibi akademik veri tabanları ile çevrimiçi sanat platformları ve dijital arşivler de eser görsellerine, birincil belgelere ve güncel verilere ulaşılmasında önemli bir kaynak oluşturmuştur.

2. Sürrealizm

2.1. Sürrealizmin Tarihsel ve Düşünsel Arka Planı

19. yüzyılın başlarında sanat, büyük ölçüde aristokrasi ve yükselen burjuva sınıfının estetik beğenilerine hitap eden geleneksel bir yapı içerisinde varlığını sürdürmüştür. Ancak Sanayi Devrimi, kentleşme ve modernitenin etkisiyle bu yapı önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Akademik sanat anlayışına yönelik eleştirilerle birlikte, mitolojik, dini ve tarihsel konulara dayanan geleneksel temsil biçimleri sorgulanmaya başlanmış; gündelik yaşam, bireysel deneyim ve modern insanın psikolojik dünyası sanatın yeni ifade alanları hâline gelmiştir. Bu süreçte sanat, toplumsal ve kültürel dönüşümlerle etkileşim içerisinde modernist bir yönelim kazanırken, sanatçının konumu da yeniden tanımlanmıştır. Her ne kadar sanatçının zanaatkârdan ayrılarak yaratıcı ve entelektüel birey kimliği kazanmasının temelleri Rönesans döneminde atılmış olsa da, 19. yüzyılda akademi sisteminin sorgulanması ve bağımsız sanat anlayışının güçlenmesiyle birlikte bu dönüşüm daha belirgin hâle gelmiştir. Böylece resim sanatı, geleneksel temsil kalıplarından uzaklaşarak bireysellik, özgünlük ve yenilikçilik ekseninde gelişen modern sanat anlayışının önemli taşıyıcılarından biri olmuştur (Sarı, 2018; Antmen, 2008).

Bu dönüşümün devamında, 19. yüzyılın sonlarından itibaren sanatçılar, Empresyonizm sonrasında gelişen modern sanat anlayışı doğrultusunda doğayı birebir yansıtmayı amaçlayan geleneksel temsil anlayışını sorgulamaya başlamışlardır. Bu süreçte sanat, yalnızca dış dünyayı betimleyen bir araç olmaktan uzaklaşarak sanatçının öznel deneyimlerini, düşünsel arayışlarını ve içsel gerçekliğini ifade eden bir alan hâline gelmiştir. Özellikle Post-Empresyonizm, Sembolizm ve sonraki avangard

hareketlerle birlikte sanatçılar, görsel gerçekliği doğrudan aktarmak yerine biçim, renk, duygu ve düşünce ekseninde yeni anlatım biçimleri geliştirmiştir. Böylelikle sanat, kendi iç dinamikleri doğrultusunda eleştirel bir tutum benimsemiş ve felsefi temellere dayanan sorgulamalarla yeniden şekillenmiştir (Boydaş ve Öcal, 2022).

Birinci Dünya Savaşı, toplumları yalnızca ekonomik, sosyal ve siyasal açılardan değil; aynı zamanda sanat anlayışı, yeni akımların doğuşu ve gelişimi bakımından da derinden etkilemiştir. Savaşın yarattığı büyük yıkım ve travma karşısında sanatçılar, bu sürece yol açan toplumsal ve düşünsel yapıları sorgulamaya yönelmişlerdir (Mansuroğlu, 2022). Bu bağlamda, yenilikçi ve sürekli dönüşüm içinde olan sanat ortamının en radikal hareketlerinden biri olarak kabul edilen Dadaizm, savaşın yarattığı tahribatın etkisiyle geleneksel sanat anlayışını, estetik değerleri ve kurumsal yapıları reddeden bir yaklaşım geliştirmiş ve etkisini kültürel ve düşünsel bir hareket olarak sürdürmüştür. Ancak zamanla Dada'dan ayrılan bazı sanatçılar, arayışlarını farklı bir yönde sürdürerek Sürrealizm çatısı altında bir araya gelmişlerdir (Karaalioğlu, 2017). Avrupa'da 1920'li yıllarda ortaya çıkan Sürrealizm, Dadaizm'in karşıtlık ve başkaldırı üzerine kurulu, sınır tanımayan isyankâr yaklaşımını daha sistemli, kuramsal ve entelektüel bir çerçeve içinde yeniden yorumlamıştır (Mansuroğlu, 2022; Antmen, 2008).

1917 yılında şair Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* adlı tiyatro oyununa ilişkin değerlendirmelerinde, eserin dramatik yapısını tanımlamak amacıyla “surréalisme” (gerçeküstücülük) kavramını ilk kez kullanmıştır. Bu kavram, ilerleyen süreçte başta Fransa olmak üzere şiir, edebiyat ve resim gibi çeşitli sanat alanlarında benimsenerek yaygınlık kazanmıştır (Topaklı ve Küpeli, 2021). Bu gelişmelerin ardından, literatürde zaman zaman “Le Pape du Surréalisme” (Sürrealizmin Papası) olarak anılan Fransız şair ve yazar André Breton (1896–1966), 1922 yılında modern sanat hareketlerini ortak bir zeminde buluşturmaya amaçlayan uluslararası bir kongre fikrini gündeme getirmiştir (Antmen, 2008; Hentea, 2015). Ancak Sürrealizmin kuramsal çerçevesi, 1924 yılında Breton tarafından yayımlanan Sürrealist Manifesto ile sistematik bir biçimde ortaya konulmuştur (Farthing, 2010, s. 426). Bu süreç sonucunda Sürrealizm, özellikle Fransız avangard şair çevresi tarafından şekillendirilen bir sanat ve düşünce hareketi olarak gelişmiş; zamanla etkisi edebiyat, resim ve gündelik kültür alanlarına kadar yayılmıştır (Mansuroğlu, 2022).

Manifestonun yayımlandığı 1924 yılında Bureau de Recherches Surréalistes (Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu) kurulmuş ve André Breton'un yönlendirmesiyle *La Révolution Surréaliste* dergisinin ilk sayısı yayımlanmıştır. Büronun başına, dönemin dikkat çekici figürlerinden şair ve yazar Antonin Artaud getirilmiş; 1924–1929 yılları arasında toplam 12 sayı çıkan derginin bazı sayılarında editörlük görevini de üstlenmiştir (Antmen, 2008).

Akımın ilk dönemlerinde bazı şairler, resmin planlı ve teknik bir üretim süreci gerektirdiğini düşünerek bu alana mesafeli yaklaşmış ve bilinçdışı ile spontane dışavurumu esas alan Sürrealist anlayışın resimle

çeliştiğini savunmuşlardır (Hodge, 2018). Ancak André Breton'un bu dergide Sürrealist sanatçıların eserlerine düzenli biçimde yer vermesi ve 1928'de "Sürrealizm ve Resim" başlıklı metni kaleme alması, ayrıca Louis Aragon ile birlikte "sürreal" kavramını hem kuramsal hem de uygulamaya dönük biçimde geliştirmesi, Sürrealizm'in edebiyat sınırlarını aşarak müzik, sinema ve görsel sanatları kapsayan çok yönlü bir akıma dönüşmesini sağlamıştır (Farthing, 2012).



Şekil 2. Minotaure, Sayı 5, Sanat ve Edebiyat Dergisi, 1934.

Gerçeküstücü sanatçıların eserlerine yer veren ve zengin bir görsel içeriğe sahip olan bu dergiyi, 1930–1933 yılları arasında yayımlanan Le Surréalisme au service de la révolution adlı dergi (6 sayı) ve 1933–1939 arasında çıkan Minotaure gibi diğer Sürrealist yayınlar izlemiştir (Şekil 2). Genç sanatçıların yoğun ilgi gösterdiği bu dergiler, avangard yayınlar için alışılmadık derecede yüksek satış rakamlarına ulaşmış; içeriklerinde ise akımın doğasına paralel olarak hem sanatsal hem de politik bir yaklaşım benimsenmiştir (Antmen, 2008).

Sürrealizm, Dadaizm ile benzer biçimde hem sanatın geleneksel kalıplarına hem de burjuva değerlerine karşı eleştirel ve politik bir tutum geliştirmiştir (Antmen, 2008). Bu akımın kuramsal ve pratik biçimlenişinde belirleyici olan unsur ise, gerçeklik kavramının yeniden değerlendirilmesi ve yaratıcılığın özgürleştirilmesi bağlamında Sigmund Freud'un bilinçaltı ve rüya temelli psikanalitik kuramıdır (Akdağlı, 2020). Bu doğrultuda Sürrealistler, aklın sınırlarını aşan bilinçdışı süreçlere yönelerek, ahlaken iflas etmiş olarak değerlendirdikleri toplumsal ve kültürel yapının sınırlarını aşmayı amaçlamışlardır (Antmen, 2008).

Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve bireysel travmaya karşı psikanalitik bir yönelimle, adeta kendini zihinsel ve sanatsal bir terapi sürecine dahil eden bir akım olarak değerlendirilebilir (Aktan, 2018). Bu bağlamda akım, görünen ve görünmeyen boyutların iç içe geçtiği,

zaman, mekân, akıl ve mantık gibi sınırlayıcı unsurların askıya alındığı bir gerçeklik anlayışı ortaya koyar. Bu özgür düzlemde insan, hem düşünen hem de duyumsayan, varoluşunu sorgulayan bir özne olarak merkeze yerleşir. Sürrealist sanatçıların üretimlerinde ise zaman ve mekân algısındaki uyumsuzluklar ile birbiriyle bağdaşmayan imgelerin bir aradalığı üzerinden kurulan düşsellik, ikna edici bir gerçeklik duygusuyla kurgulanır (Deneç, 2019: 6; Karaalioğlu, 2017: 783).

Bu özgür ve sınırsız gerçeklik anlayışının sanat alanındaki yansımalarıyla birlikte, Sürrealist düşüncenin görsel üretimlerde somutlaşmaya başladığı görülür. Bu doğrultuda, Sürrealist ilkeleri resim alanında uygulayan ilk sanatçılardan biri olarak Max Ernst öne çıkar (Hodge, 2018). Breton'un 1925 tarihli *Le surréalisme et la peinture* adlı metni ise, Sürrealist resmin kuramsal temellerini açıklamaya yönelik ilk ve en önemli yazılardan biridir. Breton bu metinde, sanatın yalnızca dış dünyayı birebir yansıtan bir temsil alanı olmaması gerektiğini savunur. Ona göre modern resim, görünen gerçekliğin ötesine geçmeli; düşler, bilinçdışı, çağrışımlar ve zihinsel imgeler aracılığıyla "içsel gerçekliği" görünür kılmalıdır (Breton, 1925).

Metnin en dikkat çekici yönlerinden biri, Breton'un "modèle intérieur" (içsel model) kavramını öne çıkarmasıdır. Breton, sanatçının yalnızca dış dünyayı gözlemleyen bir figür olmaktan çıkıp, bilinçdışı süreçlerden beslenen yaratıcı bir özneye dönüşmesi gerektiğini ileri sürer. Bu doğrultuda sanatçı, aklın ve mantığın sınırlarını aşarak düşsel olanı, rastlantısal çağrışımları ve beklenmedik imgeleri sanatsal üretimin merkezine yerleştirmelidir (Breton, 1925). Breton ayrıca, Sürrealist resmin mümkün olmadığını savunan görüşlere de karşı çıkar. Yazıda, bazı eleştirmenlerin "Sürrealist resim olamayacağı" yönündeki düşüncelerine değinilirken, Breton resmin de şiir gibi bilinçdışı süreçleri görünür kılabilen güçlü bir ifade alanı olduğunu savunur. Bu bağlamda Sürrealist sanatın temel amacı, nesneler arasındaki alışılmış ilişkileri bozarak yeni ve çarpıcı gerçeklikler oluşturmaktır (Breton, 1925).

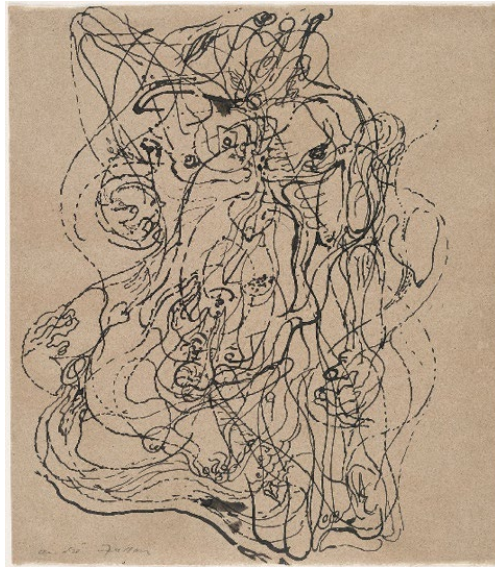
Metinde Pablo Picasso ve Giorgio de Chirico gibi sanatçılara da değinilir. Breton, bu sanatçıların eserlerinde Sürrealist duyarlığa yaklaşan özellikler bulunduğunu belirtirken; özellikle Picasso'nun görünür gerçekliği parçalayarak zihinsel ve düşsel bir alan açtığını vurgular. Bunun yanı sıra Max Ernst, Joan Miró, André Masson ve Man Ray gibi isimleri Sürrealist resmin gelişiminde önemli figürler arasında değerlendirir (Breton, 1925). Bu yönüyle *Le surréalisme et la peinture*, Sürrealizmin yalnızca edebiyat merkezli bir hareket olmadığını; resim sanatını da bilinçdışı, düş ve özgür çağrışım ekseninde yeniden tanımlamaya çalışan çok yönlü bir avangard yaklaşım olduğunu ortaya koyan temel metinlerden biri olarak kabul edilmektedir.

2.2. Sürrealist Üretim Teknikleri ve Görsel Yaklaşımlar

Hopkins (2004), Dadaizm ve Sürrealizm'in ortak bir avangart çizgide buluşarak sosyal ve siyasal radikalizmi sanatsal yenilik aracılığıyla ifade ettiklerini; sanatın yalnızca estetik bir haz alanı olmaktan

çıkarılıp bireylerin dünyayı algılama ve deneyimleme biçimlerini dönüştüren bir araç haline getirilmesi gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Sürrealistler, söz konusu dönüşümü hayaller, rüyalar ve bilinçaltının derinliklerine inen bir sanat anlayışıyla gerçekleştirmeye yönelmişlerdir (Antmen, 2008). André Breton'un Birinci Sürrealist Manifesto'da ifade ettiği "düşlerin mutlak gücü" anlayışı, Sürrealist görsel üretimin temel hareket noktalarından biri olmuştur. Sürrealistler, Sigmund Freud'un etkisiyle düşleri bilinçdışının görsel temsilleri olarak değerlendirmiş ve sanatın görünür gerçekliğin ötesindeki zihinsel dünyayı açığa çıkarabileceğini savunmuşlardır. Bu nedenle Sürrealist resimde düşsel atmosfer, beklenmedik nesne birliktelikleri ve çağrışımsal imgeler merkezi bir rol üstlenmiştir (Cramer ve Grant, t.y.).

Otomatizm (sözlü serbest çağrışımın resimdeki ifadesi), bilinçdışının tamamen özgür bir biçimde dışavurumunu amaçlayan bir yöntemdir. Bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar, adeta trans benzeri bir durumda eser üretmeye odaklanmış ve yapıtlarının anlamsal içeriğine bilinçli olarak müdahalede bulunmamışlardır. Sürrealistler için otomatizm, bilinçdışındaki düşünce ve arzuların mantıksal denetimden uzak biçimde ortaya çıkmasını sağlayan yaratıcı bir üretim yöntemi olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda hızlı yazma, otomatik çizim ve rastlantısal üretim teknikleri aracılığıyla bilinçli müdahalenin en aza indirilmesi amaçlanmıştır (Cramer ve Grant, t.y.). Bu doğrultuda, genellikle soyut çalışmalar ortaya koymuşlardır. Buna karşın, figüratif Sürrealistler bilinç ve bilinçdışını bir arada kullanarak akılcılığı reddetmiş ve resimlerinde gerçekliğin zihinlerindeki yansımaları betimlemişlerdir. Bu yaklaşım, kompozisyonlarında gerçeküstü ve düşsel bir anlatımın öne çıkmasını sağlamıştır (Özemer & Eliri, 2025)



Şekil 3. André Masson. Otomatik Çizim, 1924, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 23.5 × 20.6 cm. MOMA New York.

Günümüzde, Sürrealizmde bu iki farklı ifade biçimi "Biyomorfik" ve "Veristik" yaklaşımlar olarak ele alınmaktadır (Ilata ve Görenek, 2022). André Masson ve Joan Miró'nun eserlerinin, Sürrealizmin görsel

soyutlamaya dayalı Biyomorfik yaklaşımını yansıttığı söylenebilir. Bu doğrultuda, otomatizmin özünü kavrayabilmek için bilinçten arındırılmış ve tamamen saf psişik otomatizmi içeren resimlerin incelenmesi gerekmektedir. André Masson, otomatik Sürrealist resmin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Sanatçının “Otomatik Çizim” adlı çalışmasında (Şekil 3) sanatçının yüksek konsantrasyonla, benliğinden sıyrılmış bir şekilde hareket ettiği ve elinin artık bir nesnenin biçimini bilinçli olarak çizen bir organ olmaktan çıktığı ifade edilmektedir.

İzleyicinin bu tür eserleri incelerken sanatçının el hareketlerini hissedebileceği belirtilmektedir (Passeron, 1990 aktaran Özemir ve Eliri, 2025). Otomatik çizim sürecinde, bilinçli düşünceden tamamen arınmak esastır. Birey, bilinçdışını etkinleştirdiğinde, kendisine bu süreci gerçekleştirecek bir alan açarak düşünmeden ve hızlı bir şekilde çizimlerini kâğıda aktarmaktadır. Bu doğrultuda, Masson’un çizimlerinde soyut imgelerin kapalı bir metaforik anlatım içerdiği söylenebilir (Çay ve Yılmaz, 2023). Masson ayrıca rastlantısallığı üretim sürecinin önemli bir parçası hâline getirmiş; tuval üzerine boya, kum ve alçı damlatarak oluşan lekelerden yeni figürler üretmiştir. Sürrealist sanatçılar için bu rastlantısal biçimler, bilinçdışının görsel çağrışımlarını açığa çıkaran yaratıcı araçlar olarak değerlendirilmiştir (Cramer ve Grant, t.y.). Joan Miró, resim yapma sürecini, önceden belirlenmiş bir konuyu tasvir etme amacı gütmekten başladığını ifade eder. Ona göre, yaratım süreci ilerledikçe, resim kendi yönünü bulur ve biçimler zamanla belirginleşerek bir kadını ya da kuşu andıran imgeler halini alır. Bu sürecin ilk evresi ise özgür ve bilinçdışı bir yaklaşıma dayanır (Thomson, 2014). Miró ve Jean Arp gibi sanatçılar, basit soyut biçimlerin bir araya gelişinden doğan çoklu çağrışım olanaklarını kullanmış; izleyicinin bilinçdışını harekete geçiren açık uçlu kompozisyonlar üretmişlerdir (Cramer ve Grant, t.y.).

Biyomorfik Sürrealizmin görsel soyutlamaya dayalı yaklaşımının aksine, Veristik Sürrealizm gerçekçi bir anlatım biçimi benimsemektedir. Ancak, bu eserlerde yer alan imgeler her ne kadar gerçekçi görünse de akılcılığı reddeden bir yapıdadır. Bu tür resimler, izleyiciyi düşsel ve fantastik bir evrene yönlendiren betimlemeler içermekte, nesneler ise kendi anlamlarından kopararak metaforik imgeler hâline dönüşmekte ve birbiriyle ilişkisiz öğelerin irrasyonel biçimde yan yana getirilmesiyle yeni anlam katmanları oluşturmaktadır (Sarı, 2022; Cramer ve Grant, t.y.). Sürrealizmin temel amacı, biçimselliği önceleyen önceki modern sanat anlayışına karşılık, anlatım gücünü ve ifadenin derinliğini ön plana çıkarmaktır. Bu bağlamda Sürrealistler, izleyiciyi düşsel dünyalarına çekerek şaşırtmayı ve etkilemeyi amaçlamışlardır (Tansuğ, 1973).

Sürrealistler için önemli olan unsur, kullanılan tekniğin modern ya da geleneksel olması değil; bilinçdışını görünür kılabilmek kapasitesidir. Bu nedenle Salvador Dalí gibi sanatçılar, akademik resim geleneğini hatırlatan ayrıntılı gerçekçi teknikleri bilinçli biçimde kullanmışlardır. Dalí’nin gerçekçi anlatımı, dış dünyanın nesnel gerçekliğini doğrulamak yerine bilinçdışının imgelerini “gerçek” olarak sunmayı amaçlayan yıkıcı bir stratejiye dönüşmüştür (Cramer ve Grant, t.y.). Veristik Sürrealizm olarak

adlandırılan bu anlayışın daha iyi anlaşılabilmesi için, Salvador Dalí ve René Magritte'in eserleri örnek olarak gösterilmektedir.



Şekil 4. René Magritte, *İnsanlık Durumu*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 100 × 81 cm. National Gallery of Art, Washington

René Magritte ise gerçekçi resim dili aracılığıyla temsil, gerçeklik ve dil arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Sanatçının eserlerinde gündelik nesneler alışılmış bağlamlarından kopararak sunulmuş; böylece izleyicinin gerçeklik algısı bilinçli biçimde belirsizleştirilmiştir (Şekil 4) (Cramer ve Grant, t.y.).

İlk Sürrealist resim çalışmalarının, I. Dünya Savaşı sonrasında gerçeküstü sanatçıların düşüncelerini mantıksal denetimden uzak biçimde ortaya koymayı amaçlayan otomatizm yöntemiyle geliştiği görülmektedir (Criel, 1952). Bu süreçte Yves Tanguy'nin sonsuz ufuk çizgilerine açılan düşsel manzaraları, bilinçdışının görünür bir gerçeklik alanına dönüştürülmesi bakımından dikkat çekici örnekler arasında değerlendirilmektedir (Cramer ve Grant, t.y.).



Şekil 5. Oscar Dominguez, *İsimsiz*, 1936, kâğıt üzerine guaj boya, 35,9 × 29,2 cm. MoMA New York

Sürrealist sanatçılar, bilinçli müdahaleyi en aza indirerek bilinçdışının doğrudan dışavurumunu sağlayabilecek farklı teknikler geliştirmeye çalışmışlardır. Bu doğrultuda Max Ernst, frottage (sürtme

teknîği) ve grattage gibi yöntemlerle rastlantısal dokular üretmiş; Oscar Dominguez ise decalcomania tekniğiyle boya lekelerinin oluşturduğu çağrışımsal yüzeylerden yararlanmıştır (Şekil 5). Sürrealistler için bu teknikler yalnızca biçimsel deneyler değil; bilinçdışı düşünceye ulaşmayı amaçlayan yaratıcı üretim yöntemleri olarak görülmüştür (Cramer ve Grant, t.y.).



Şekil 6. Salvador Dalí, *Aydınlatılmış Hazlar*, 1929, pano üzerine yağlıboya ve kolaj, 23,8 × 34,9 cm.
MoMA New York

Kolaj tekniği de Sürrealist üretimde önemli bir yere sahiptir. Sürrealistler, birbiriyle ilişkisiz imgelerin aynı yüzey üzerinde bir araya getirilmesini, bilinçdışının temel işleyiş biçimlerinden biri olarak değerlendirmişlerdir. Max Ernst'in eski kitap illüstrasyonlarından yararlanarak oluşturduğu kolajlarında, gündelik gerçeklik parçalanmış ve düşsel bir evren yeniden kurgulanmıştır. Bu yaklaşım, Sürrealist sanatın görünür gerçekliği dönüştürme ve yeni bir gerçeklik yaratma arzusunun önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir (Şekil 6) (Cramer ve Grant, t.y.).

Sürrealizm'de, her türlü gelenekselleşmiş konu biçimciliği ve görselleştirme kurallarından kaçınılmıştır. Sabit dünya gerçekliği reddedilip sürekli değişim içinde olan sonsuz bir düş gücü, saf düşünce akışı tercih edilmiştir. Düş gücü sonsuz bir evrendir ve o düş evrenindeki her an, kişinin bilinçaltına ait olduğu için özgün kabul edilmiştir (Akdağlı, 2020). Sürrealistler, modern akla, sanata getirdiğini düşündükleri kısıtlamalara karşı, Sigmund Freud'un psikanalizde kullandığı yöntemlerden faydalanarak karşı çıkmıştır (Aktan, 2018). Sürrealizm, modernizm sanat anlayışının son zamanlarında ortaya koymuş olduğu itirazı, dik duruşu ve gerçeküstü anlayışı benimsemiş bir akımdır (Topaklı ve Küpeli, 2021).

3. Türk Resminde Sürrealist Yaklaşımların Gelişimi

3.1. Sürrealizmin Türk Sanat Ortamına Girişi

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte modernleşme sürecinin önemli araçlarından biri olarak görülen sanat alanında, genç Türk sanatçıları eğitim amacıyla Avrupa'ya gönderilmiştir. Özellikle Almanya ve Paris'teki sanat çevrelerinde modern sanat akımlarıyla tanışan bu sanatçılar, yurda döndüklerinde Batı modernizmine ait teknik ve biçim anlayışlarını Türk resim sanatına uyarlamaya çalışmışlardır. Ancak

toplumsal ve kültürel zeminin henüz bu yeni sanat anlayışına yeterince hazır olmaması nedeniyle, modern sanatın halk tarafından benimsenmesi oldukça sınırlı kalmıştır. Bu süreçte 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, modern sanat anlayışını tanıtmak amacıyla sergiler düzenlemiş, konferanslar vermiş ve dönemin sanat yazınında çeşitli yayın faaliyetleri yürütmüştür (Bayer, 2009).

Batı sanatının en son biçimsel eğilimlerini yakalama hedefinde olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile daha sonra kurulan d Grubu sanatçıları, Kübist ve Konstrüktivist etkiler taşıyan eserler üretmiş; özellikle Müstakiller, Alman Ekspresyonizminin dışavurumcu eğilimlerinden de etkilenmiştir (Bayer, 2009). Ancak Türk resim sanatının geleneksel ölçütlerinden oldukça farklı olan bu yaklaşımlar halk tarafından yeterince anlaşılamamıştır. Bu sanatçılar için konu çoğu zaman ikincil planda kalmış, asıl önem biçimsel kurgu ve teknik sorunlara verilmiştir. Modern sanatın halk nezdinde yeterince karşılık bulamaması sonucunda d Grubu sanatçıları, çözümü Hitit sanatı, minyatür ve geleneksel Türk el sanatları gibi yerel kaynaklara yönelmekte aramışlardır (İskender, 1992: s. 23). 1940'lı yıllarda ise Müstakiller ve d Grubu'nun Batı modernizmini merkeze alan anlayışına tepki olarak gelişen Yeniler Grubu, toplumsal gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu sanatçılar Batılı teknikleri kullanmaya devam etmiş; ancak gündelik yaşamı, işçi sınıfını ve toplumsal sorunları resimlerinin temel konusu hâline getirmişlerdir (Üstünipek, 2009). 1946 yılında ortaya çıkan On'lar Grubu ise Batı resim tekniklerini yerel ve ulusal değerlerle birleştirmeyi amaçlamış; minyatür, halk sanatları, kilim motifleri ve geleneksel süsleme anlayışlarını modern resim dili içerisinde yeniden yorumlamıştır (Bulut, 2009).

Sürrealizm, Batı'daki yapısal özellikleri ve ortaya çıktığı avangard düşünsel zemin bakımından Türk resim sanatında birebir karşılık bulmamıştır. Bu durum sanatçıları kendi kültürel ve içsel kaynaklarına yöneltmiş; Anadolu'nun kökenlerinde bulunan masal ve efsanelerden hareketle oluşturulan sahneler fantastik öğeleriyle ön plana çıkmıştır (Karaalioğlu, 2017: s. 786). Nitekim Türk görsel kültüründe fantastik ve düşsel anlatımlara dayanan imgelerin kökenleri daha erken dönemlere kadar götürülebilmektedir. 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı kültüründe, dünyanın yaratılışı, kıyamet ve ahiret gibi dinî temaların işlendiği Acaibu'l Mahlûkat, Fal-ı Kuran, Ahval-ı Kıyamet, Falname, Metaliü'l Saade ve Davetname gibi yazmalarda çok sayıda fantastik ve gerçeküstücü nitelikler taşıyan resme rastlanmaktadır (Suci, 2017: s. 77). Ancak bu örnekler, doğrudan Sürrealist bir anlayıştan ziyade, Türk görsel kültüründeki düşsel ve fantastik anlatım geleneğinin erken örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Bu doğrultuda, Sürrealizmin etkileri 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk sanatçılarında görülmeye başlasa da bu etkiler Breton'un manifestosuna dayanarak gelişmemiştir. Bunun yerine sanatçılar, Sürrealizmin düşsel ve fantastik yönlerini kendi iç dünyalarıyla ilişkilendirerek özgün anlatım biçimleri oluşturmuşlardır. Bu nedenle Türk sanatında Sürrealizm, belirli bir grup olarak ya da örgütlü bir sanat

hareketi olarak değil; sanatçıların bireysel üslup çabaları içinde gelişim göstererek günümüze kadar gelmiştir. (İnce, 1997: s.67; Karaalioğlu, 2017: s. 786).

3.2. Türk Resminde İlk Sürrealist Eğilimler ve Bireysel Yorumlar

1950-1960 yılları arasında Türkiye'de yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik değişimler sanat ortamını da etkilemiş, yeni ve çok yönlü sanatsal yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde kültürel anlaşmaların artması, sanatçı ve düşünürlerin Batı ile daha yoğun ilişki kurması, Batı kaynaklı sanat yayınlarının ve röprodüksiyonlarının Türkiye'ye ulaşması, Türk sanatının Batı sanatıyla daha yakın temas kurmasını sağlamıştır. Aynı dönemde güçlenen toplumsal bilinç, sanatsal sorunların ülke gerçekleri çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği yönündeki görüşleri de gündeme getirmiştir. Böylece Türk resim sanatında farklı anlayış ve arayışların belirginleştiği bir süreç yaşanmıştır (Kılıç, 2005, s. 51).



Şekil 7. Nurullah Berk, *Liman*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 46 cm. Ankara Resim ve Heykel Müzesi Türkiye Cumhuriyeti dönemi resminde soyutlama ve soyut sanata yönelik ilginin 1947 yılından itibaren bağladığı söylenebilir. Türk resminde bilinçli olarak yapılan soyut resimler bu tarihten sonraki süreçte ortaya çıkmıştır. 1930-53 yılları arasında Türk resminde, şematik Kübizme dayanan modernist etkilerle Empresyonist anlayışın etkilerini görmek mümkündür (Berk ve Turani, 1981, aktaran Suci, 2017). Cumhuriyet dönemi Türk resminde Refik Epikman, Nurullah Berk (Şekil 7), Sabri Berkel, Cemal Tollu ve Salih Urallı gibi ressamalar farklı yaklaşımlarla soyut çalışmalar yapmışlardır (Suci, 2017).

Batıdaki Sürrealizm'in dağıldığı ve etkinliğini yitirmeye başladığı 1950'ler sonrasında (İnce, 1997: s. 67) Türkiye'de çok partili hayata geçilmesi ve kültürel ortamın görece daha özgür hâle gelmesiyle birlikte, Türk resim sanatında da daha bireysel ve deneysel eğilimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekçi anlayışın etkisi azalırken, soyut ve Sürrealist yaklaşımlar daha görünür hâle gelmiştir. Özellikle Paris Okulu ile kurulan ilişkiler sayesinde Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim, Selim

Turan ve Abidin Dino gibi sanatçılar modern sanat akımlarıyla doğrudan temas kurmuş ve Türk resim sanatına yeni açılımlar kazandırmışlardır.

Müstakiller grubunun bazı üyeleri tarafından kurulan d Grubu, 1951 yılına kadar etkinliklerini sürdürmüş ve Türk resim tarihinin en çok tartışılan sanat oluşumlarından biri olmuştur. Grup çoğu zaman Kübizm ile ilişkilendirilmiş olsa da üyeleri arasında Kübist anlayıştan uzaklaşan, folklorik arayışlara yönelen, izlenimci etkileri sürdüren ve hatta ilk soyut ya da sürrealist denemeleri gerçekleştiren sanatçılar da yer almıştır (Koç, 2006). Bu durum, Türk resim sanatında farklı eğilimlerin aynı dönemde bir arada gelişebildiğini göstermektedir. Çağdaş Türk sanatının gelişim evreleri de Batı'daki gibi birbirini izleyen karmaşık bir akımlar silsilesi şeklinde gerçekleşmemiştir. Bu nedenle Türk resmi bireysel arayışlar ve özgün yorumlar üzerinden gelişmiştir (Kanaç, 2021: s.21).

Sürrealizmin Türk resmindeki ilk görünür örneklerine ilişkin olarak; Yüksel Arslan ve Nuri Abaç özgün üretimleriyle dikkat çeken sanatçılar arasında yer almıştır. Sürrealizm, 1955 yılından itibaren bu sanatçıların üretimleri aracılığıyla Türk resminde daha belirgin bir yer edinmeye başlamıştır. Paul Klee ve Joan Miró gibi sanatçılardan etkilenen Yüksel Arslan, halk sanatlarına duyduğu ilgiyi özgün bir biçimde yorumlamış; 1961 yılında Paris'e yerleşmesinden sonra ürettiği eserlerde bilinçaltı ve cinsellik temalarına ağırlık vermiştir (Suci, 2017).



Şekil 8. Yüksel Arslan, Arture 55, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 40 x 63,5 cm.

Arslan'ın eserlerinde insanın zihinsel ve ruhsal yönlerine ilişkin sorgulamalar önemli bir yer tutmaktadır (Şekil 8). Sanatçı, insanın zaaflarını, ruhsal kırılganlıklarını ve iç çatışmalarını konu edinmiş; perspektif kurallarına bağlı kalmaksızın minyatürü anımsatan özgün bir anlatım dili geliştirmiştir. Klasik desen anlayışından uzaklaşan bu yaklaşım, sanatçının eserlerine fantastik ve sıra dışı bir karakter kazandırmıştır (Koç, 2006, s. 52).

Sürrealizmin Türk sanatındaki etkisi, sanatçıların düş gücüne dayalı özgün eserler üretmelerine olanak sağlamış ve bireysel üslupların gelişimini desteklemiştir. Bu süreçte doğa teması gerçekçi bir yaklaşımla ele alınırken, fantastik unsurlarla zenginleştirilmiş kompozisyonlar da ortaya çıkmıştır. Böylece

sanatçılar, Batı kaynaklı sanat akımlarını kendi kültürel dinamikleri doğrultusunda yeniden yorumlama imkânı bulmuşlardır (Özemir ve Eliri, 2025).

4. Yöntem

Araştırma, tarama modeline dayalı olarak kurgulanmıştır. Tarama modeli, ele alınan konuya ilişkin güvenilir ve yeterli verilerin toplanması, elde edilen kaynakların sistematik biçimde sınıflandırılması ve içerik analizi yöntemi çerçevesinde değerlendirilmesine dayanmaktadır (Şimşek, 2002). Bu doğrultuda çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Veri toplama sürecinde doküman incelemesine ek olarak, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme yapılan sanatçıların seçiminde; üretimlerinde düşsel anlatım, bilinçdışı, deformasyon, sembolik kurgu, fantastik imge kullanımı ve gerçeküstü atmosfer gibi özelliklerin belirleyici olması dikkate alınmıştır. Bu bağlamda Çetin Çam, Gülin Hayat Topdemir, İlker Kayalı, Raşit Altun, Simge Kalfaoğlu, Utku Varlık'ın sanatsal yaklaşımlarını ortaya koyan röportajlarına yer verilmiştir. Sanatçılara yöneltilen sorular; Sürrealizme yaklaşımları, üretim süreçleri, izleyiciyle kurdukları ilişki ve günümüz sanat ortamına dair değerlendirmelerini ortaya koymaya yönelik hazırlanmıştır. Elde edilen veriler tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiş; sanatçıların ortaklaştıkları ve ayrıştıkları noktalar belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırma yalnızca kuramsal kaynaklara değil, doğrudan sanatçı deneyimlerine dayanan bir alan araştırması niteliği de taşımaktadır.

4.1. Görüşme Formunda Yer Alan Sorular

- 1.Çalışmalarınızı “Sürrealist” bağlamda değerlendirir misiniz? Sizi bu yaklaşıma yönlendiren şey ne oldu?
- 2.Sürrealist öğeleri kullanırken izleyicinin anlaması veya anlamlandırması sizin için ne kadar önemlidir?
- 3.Sizce günümüz Türk resim sanatında Sürrealizm nasıl bir yerde duruyor? Yeterince anlaşılabilir mi, yoksa hâlâ “yabancı” bir akım gibi mi görülüyor?
- 4.Türkiye’deki sanat ortamında Sürrealist yaklaşımı destekleyen veya zorlaştıran dinamikler nelerdir?

5. Bulgular

5.1. Sanatçıların Sürrealizmi Tanımlama ve Konumlandırma Biçimleri

Sanatçılara yöneltilen ilk soru, çalışmalarını Sürrealist bağlamda değerlendirip değerlendirmedikleri ve bu yaklaşıma yönelim nedenleri üzerine kurulmuştur. Elde edilen yanıtlar birlikte değerlendirildiğinde, sanatçıların büyük bölümünün kendilerini doğrudan “Sürrealist sanatçı” olarak tanımlamaktan

kaçındıkları görülmektedir. Bununla birlikte düş, bilinç akışı, hayal gücü, doğaçlama ve sembolik anlatım gibi unsurların üretim süreçlerinde belirleyici olduğu ifade edilmektedir.

Bazı sanatçılar için Sürrealizm, yalnızca tarihsel bir sanat akımı değil, aynı zamanda düşünsel ve ruhsal bir özgürleşme alanı olarak değerlendirilmektedir. Çetin Çam, gerçeküstü anlatımı “hayal gücünün kanatlarıyla uçulan sınırsız derinlikler” olarak tanımlarken, “Gerçeküstünün gizemli duruşunun daha geçerli olduğunu düşünüyorum. Çünkü sınırsızlık özgürlüğün yoludur” ifadeleriyle Sürrealizmi bireysel yaratıcılığın sınırsız imkânlarıyla ilişkilendirmektedir (Ç. Çam ile kişisel görüşme, 25.11.2015). Benzer biçimde Simge Kalfaoğlu da üretim sürecini bilinç akışı, rüyalar ve semboller üzerinden açıklamakta; “Düşünme ve hayal etme biçimim ürettiğim işlere yansımaktadır” sözleriyle, sürreal yaklaşımın yaşam algısıyla doğrudan ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (S. Kalfaoğlu ile kişisel görüşme, 10.01.2026).

Buna karşılık bazı sanatçılar, kendilerini doğrudan Sürrealist olarak tanımlamaktan özellikle kaçınmaktadır. İlker Kayalı, eserlerini “bütünüyle sürrealist olarak değerlendirmem mümkün değil” sözleriyle tanımlarken, farklı teknik ve kurgusal anlatımları tek bir akım içerisinde değerlendirmenin sınırlayıcı olabileceğini ifade etmektedir (İ. Kayalı ile kişisel görüşme, 21.11.2025). Raşit Altun ise üretim sürecindeki doğaçlama yönü öne çıkararak, “Tuvalde önüme çıkan formlara göre kendimce bir form oluşturmaya çalışıyorum” ifadeleriyle, gerçeküstü öğelerin önceden tasarlanmış bir kurgu yerine yaratım süreci içerisinde kendiliğinden ortaya çıktığını belirtmektedir (R. Altun ile kişisel görüşme, 03.01.2026).

Benzer şekilde Gülin Hayat Topdemir de çalışmalarının ilk bakışta sürrealist bir atmosfer taşıyabileceğini kabul etmekle birlikte, üretimlerinin temel amacının doğrudan sürreal görüntüler yaratmak olmadığını ifade etmektedir. Sanatçıya göre figürlerin belirsiz ilişkileri, zamansız mekânlar ve gerçeklikten kopmuş gibi görünen sahneler sürreal bir algı oluştursa da, eserlerinin temelinde insan ilişkilerinin psikolojik katmanlarını görünür kılma amacı bulunmaktadır. Bu yönüyle Topdemir’in yaklaşımı, Sürrealizmi bir üslup aidiyetinden çok, gerçekliğin öznel biçimlerde dönüştürülmesine olanak sağlayan bir ifade alanı olarak değerlendirdiğini göstermektedir (G. H. Topdemir ile kişisel görüşme, 30.05.2026).

Utku Varlık’ın yaklaşımı da benzer biçimde katı akım tanımlamalarından uzak durmaktadır. Sanatçı, kendisini “Sürrealist bir ressam” olarak görmediğini özellikle vurgularken, düşsel öğelerin kendi resminde şiirsel ve yaşanmış mekânlarla ilişki içerisinde var olduğunu ifade etmektedir. Varlık’ın “Bende ‘hayal’ yine gezindiğim ya da yaşadığım alanlarda dolaşır” biçimindeki ifadesi, düşsel anlatımın gündelik yaşam deneyimleriyle iç içe geçtiğini göstermektedir (U. Varlık ile kişisel görüşme, 25.11.2025).

5.2. İmgesel Anlatım, Bilinçdışı ve Yaratıcı Süreç

Sanatçı görüşmelerinde öne çıkan temel kavramlardan biri, üretim sürecinin bilinçdışı, düşsel çağrışımlar ve imgesel kurgu ile ilişkili biçimde ele alınmasıdır. Görüşmelerde sanatçıların büyük bölümü, üretim süreçlerinde rüyalar, semboller, bilinç akışı ve doğaçlamanın önemli bir yer tuttuğunu vurgulamaktadır.

Özellikle Simge Kalfaoğlu'nun ifadelerinde bilinçdışı ve sembolik anlatımın belirgin bir ağırlığı bulunmaktadır. Sanatçı, “Bilinç akışı tekniğini kullandığım için bunun doğal sonucu olarak sürreel bir yaklaşım resimlerimde beliriyor” sözleriyle üretim sürecini açıklarken, rüyaların sembolik dilinin resimlerinde önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir (S. Kalfaoğlu ile kişisel görüşme, 10.01.2026). Bu yaklaşım, bilinçdışını yaratıcı sürecin merkezine yerleştiren klasik Sürrealist anlayışla da ilişkilendirilebilir görünmektedir.

Çetin Çam'ın anlatımında ise hayal gücü ve düşsel çağrışımlar daha yoğun bir biçimde öne çıkmaktadır. Sanatçının “Aykırı hayallerle akıl taşkınlığında, düşler patlaması yaşıyorum” ifadesi, üretim sürecinin kontrol edilebilir bir tasarımdan çok sezgisel ve içsel bir deneyim alanı olarak ele alındığını göstermektedir (Ç. Çam ile kişisel görüşme, 25.11.2025). Sanatçının “Sen gerçek misin? Ben gerçek miyim?” sorusu etrafında kurduğu düşünsel yapı, gerçeklik ile düş arasındaki sınırların bilinçli biçimde belirsizleştirildiğini düşündürmektedir.

Raşit Altun'un ifadelerinde ise doğaçlama üretim süreci dikkat çekmektedir. Sanatçı, belirli bir kılavuz ya da önceden hazırlanmış kesin bir plan yerine, “tuvalde önüme çıkan formlara göre” yeni imgeler geliştirdiğini belirtmektedir. Altun'un “bir kılavuz kullanmıyorum” vurgusu, üretim sürecinin kendiliğinden ve sezgisel yönünü öne çıkarmaktadır (R. Altun ile kişisel görüşme, 03.01.2026). Bu yaklaşım, Sürrealist üretim teknikleri içerisinde önemli bir yere sahip olan otomatiklik ve bilinçdışı çağrışım süreçleriyle ilişkilendirilebilir.

Gülin Hayat Topdemir'in üretim sürecinde ise bellek ve psikolojik deneyim önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı, insan belleğinin doğrusal bir yapıya sahip olmadığını, anıların ve ilişkilerin zihinde dönüştürülmüş biçimleriyle hatırlandığını belirtmektedir. Bu nedenle eserlerinde gerçeklik bütünüyle terk edilmemekte; duygusal ve zihinsel kırılmalar sonucunda değişime uğramış bir gerçeklik anlayışı ortaya konulmaktadır. Topdemir'in katmanlı boya kullanımı, silinen ve yeniden görünür hâle gelen yüzeyleri ile tamamlanmamış figürleri, belleğin parçalı yapısına yönelik bir araştırma olarak değerlendirilebilir (G. H. Topdemir ile kişisel görüşme, 30.05.2026). Bu yaklaşım, bilinçdışı süreçler kadar hafıza, içsel çatışmalar ve psikolojik katmanların da çağdaş sürreal eğilimli üretimlerde belirleyici olabildiğini göstermektedir.

Sanatçıların kullandıkları teknik ve malzemeler de üretim anlayışlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Görüşmelerde bazı sanatçılar sembolik figürler, deformasyonlar ve fantastik mekân kurguları üzerinden düşsel atmosferler oluşturduklarını ifade etmektedir. İlker Kayalı'nın "sürrealist figürlerin geçmiş ve gelecekte yaşadığı gerçek hikâyelerin harmanlanması" biçimindeki yaklaşımı da düşsel anlatımla gerçeklik arasında kurulan hibrit yapıyı ortaya koymaktadır (İ. Kayalı ile kişisel görüşme, 21.11.2025). Bu durum, günümüz Türk resim sanatında Sürrealist yaklaşımın yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel ve teknik düzeyde de etkili olduğunu göstermektedir.

5.3. İzleyici, Sanat Ortamı ve Sürrealizmin Güncel Algısı

Sanatçılara yöneltilen soruların önemli bir bölümü, izleyicinin eserleri nasıl anlamlandırıdığı ve Türkiye'de Sürrealizmin nasıl algılandığı üzerine yoğunlaşmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler, Sürrealist anlatımın izleyiciyle kurduğu ilişkinin tek yönlü değil, çoğul ve açık uçlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Bazı sanatçılar, anlamın izleyiciye doğrudan aktarılmasını sınırlayıcı bulmaktadır. İlker Kayalı, eserlerindeki imgelerin anlamlarını açıklamayı tercih etmediğini belirtirken, "Bir esere kaç kişi bakarsa o kadar farklı hikâye ortaya çıkar" sözleriyle izleyicinin bireysel yorumuna açık bir yaklaşım ortaya koymaktadır (İ. Kayalı ile kişisel görüşme, 21.11.2025). Simgе Kalfaoğlu da benzer biçimde, izleyiciyle kurulan ilişkinin "anlama"dan çok "yakınlaşma" üzerine kurulu olduğunu ifade etmekte; "Ne kadar anlatırsak karşımızdakinin anladığı kadarız" sözleriyle sanat eserinin çoğul yorumlara açık yapısını vurgulamaktadır (S. Kalfaoğlu ile kişisel görüşme, 10.01.2026).

Gülin Hayat Topdemir de izleyicinin eserleri tek bir doğru anlam üzerinden okumasını önemsemediğini belirtmektedir. Sanatçı, resimlerini izleyicinin kendi psikolojik ve duygusal deneyimlerini yerleştirebileceği açık alanlar olarak kurguladığını ifade etmektedir. Bu yaklaşımı açıklarken "Sanatta her şeyin tamamen anlaşılır olması gerektiğini düşünmüyorum. Hatta bazı imgelerin tam çözülmemesi izleyiciyi resmin içinde daha uzun süre tutuyor" sözleriyle belirsizliğin üretken yönüne dikkat çekmektedir. Topdemir'e göre anlamın doğrudan verilmesinden ziyade hissedilmesi önemlidir ve "resmin tek bir cevabı olmasındansa, her izleyicide başka bir duygusal karşılık üretmesi" daha değerli bir yaklaşım sunmaktadır (G. H. Topdemir ile kişisel görüşme, 30.05.2026).

Buna karşılık Raşit Altun, izleyiciyle eser arasında bağ kurulmasını özellikle önemsemektedir. Sanatçı, "Mutlaka da izleyiciyle resim arasında bir bağ kurulmasını kesinlikle çok önemsiyorum" ifadeleriyle, sanat eserinin iletişimsel yönünü öne çıkarmaktadır (R. Altun ile kişisel görüşme, 03.01.2026). Çetin Çam ise izleyiciyi "ruh ve madde mecrasındaki geçişin gizemleriyle yüz yüze getirmeyi" amaçladığını belirtmekte; sanatın yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir deneyim alanı olduğunu vurgulamaktadır (Ç. Çam ile kişisel görüşme, 25.11.2025).

Sanatçılar, Türkiye’de Sürrealizmin güncel algısına ilişkin değerlendirmelerinde ise farklı sorun alanlarına dikkat çekmektedir. Çetin Çam, Sürrealizmin hâlâ “yabancı” bir yaklaşım olarak görüldüğünü ifade ederken, sanat çevrelerinin yenilikçi üretilere yeterince açık olmadığını belirtmektedir. Sanatçının “Sürrealizmi hâlâ ‘bilinemeyen, idrak edilemeyen’ olarak görüyorlar” sözleri, akımın toplumsal algısına yönelik eleştirel bir yaklaşım ortaya koymaktadır (Ç. Çam ile kişisel görüşme, 25.11.2025).

Simge Kalfaoğlu ise sürreal yaklaşımın yalnızca biçimsel benzerlikler üzerinden değerlendirilmesini önemli bir problem olarak görmektedir. Sanatçıya göre “imgelerin benzer biçimde kullanılışı sürreel bir yaklaşımdan uzak, tekrarcı bir tutumdur” ve gerçek anlamda Sürrealist bir yaklaşım, güçlü bir düşünsel ve yaratıcı altyapı gerektirmektedir (S. Kalfaoğlu ile kişisel görüşme, 10.01.2026).

Gülin Hayat Topdemir, günümüz Türk resim sanatında Sürrealizmin artık doğrudan bir akımdan çok bir düşünme ve ifade biçimi olarak varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir. Sanatçıya göre özellikle genç kuşak sanatçılar, gerçekliği birebir temsil etmek yerine psikolojik ve bilinçaltına ilişkin katmanları araştırmaya yönelmektedir. Bununla birlikte Sürrealizmin hâlen tam anlamıyla anlaşılmadığını düşünen Topdemir, “Çoğu zaman izleyici resimde net bir hikâye ya da açıklama arıyor” ifadesiyle bu duruma dikkat çekmektedir. Sanatçıya göre sürreal yaklaşım, “izleyiciyi mantıksal bir sonuca değil, sezgisel bir deneyime davet eden bir alan” olarak değerlendirilmelidir. Buna karşın son yıllarda çağdaş sanata yönelik ilginin artmasıyla birlikte, sürreal atmosferin Türk resim sanatında daha görünür ve doğal bir yere yerleşmeye başladığını ifade etmektedir (G. H. Topdemir ile kişisel görüşme, 30.05.2026).

Sanat ortamına ilişkin değerlendirmelerde ekonomik ve kurumsal dinamikler de belirgin biçimde öne çıkmaktadır. İlker Kayalı, sanat piyasasının yatırım ve ticaret odaklı yapısının özgün üretimleri zorlaştırdığını düşünmektedir. Sanatçının “hiçbir zaman sanat tarihine geçmeyecek, birbirini tekrar eden piyasa işleri” ifadesi, güncel sanat ortamına yönelik eleştirel yaklaşımını ortaya koymaktadır (İ. Kayalı ile kişisel görüşme, 21.11.2026). Benzer biçimde Raşit Altun da sanat eserlerinin çoğu zaman “sanatsal değerinden ziyade piyasadaki karşılığı” üzerinden değerlendirildiğini ifade etmektedir (R. Altun ile kişisel görüşme, 03.01.2026).

Gülin Hayat Topdemir ise Türkiye’de sanat üretmenin yoğun bir toplumsal ve bireysel gerçeklik deneyimi içerisinde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Sanatçıya göre toplumsal değişimler, kentleşme, kültürel kırılmalar ve yabancılaşma gibi olgular, bilinçaltına ve psikolojik katmanlara yönelen üretimleri besleyen önemli kaynaklardır. Bu durumu açıklarken “gündelik hayatın kendisi bile zaman zaman gerçeküstü bir deneyime dönüşebiliyor” sözleriyle Türkiye’nin toplumsal yapısının sürreal anlatımlara elverişli bir zemin sunduğunu belirtmektedir (G. H. Topdemir ile kişisel görüşme, 30.05.2026).

6. Sonuç

Bu araştırmada, günümüz Türk resim sanatında Sürrealist yaklaşımların nasıl ortaya çıktığı, sanatçıların Sürrealizme ilişkin düşünceleri, yaratıcı süreçleri, izleyiciyle kurdukları ilişki ve güncel sanat ortamına yönelik değerlendirmeleri sanatçı görüşmeleri aracılığıyla incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Sürrealizmin günümüz Türk resim sanatında tarihsel sınırları belirlenmiş bir sanat akımı olarak değil, sanatçıların bireysel ifade biçimleri içerisinde yeniden yorumlanan ve farklı biçimlerde varlığını sürdüren dinamik bir yaratım alanı olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Araştırma kapsamında görüşülen sanatçıların büyük bölümü kendilerini doğrudan “Sürrealist sanatçı” olarak tanımlamaktan kaçınmaktadır. Buna karşın bilinçdışı, düşler, hayal gücü, sembolik anlatım, psikolojik çözümlemeler ve öznel deneyimler üretim süreçlerinin temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Bu durum, Sürrealizmin günümüz Türk resim sanatında katı kuramsal sınırlar içerisinde tanımlanan bir akımdan çok, farklı yaratıcı yaklaşımları besleyen düşünsel ve estetik bir kaynak olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Sanatçıların değerlendirmeleri, Sürrealizmin çağdaş sanat pratiğinde bireysel deneyimlerle yeniden şekillenen bir ifade alanı olarak ele alındığını ortaya koymaktadır.

Sanatçı görüşmeleri, yaratıcı sürecin çoğunlukla bilinçdışı çağrışımlar, rüyalar, bellek katmanları, sezgisel yönelimler ve doğaçlama yöntemlerle ilişkili olduğunu göstermektedir. Sanatçılar, gerçekliği doğrudan yansıtmak yerine dönüştürmeyi, yeniden kurgulamayı ve görünür gerçekliğin ötesindeki psikolojik alanları araştırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda sürrealist yaklaşım, yalnızca düşsel imgelerin kullanımıyla sınırlı kalmamakta; bireyin iç dünyasını, varoluşsal sorgulamalarını ve öznel gerçeklik algısını görünür kılan bir ifade biçimine dönüşmektedir.

Araştırmanın önemli sonuçlarından biri de izleyicinin anlam üretim sürecindeki rolüne ilişkindir. Görüşülen sanatçılar, eserlerinin tek bir doğru anlam üzerinden okunmasına karşı çıkmakta; izleyicinin kişisel deneyimleri doğrultusunda yeni anlamlar üretmesini önemsemektedir. Bu yaklaşım, sürrealist anlatımın çok katmanlı yapısıyla örtüşmekte ve sanat eserini sanatçı ile izleyici arasında sürekli yeniden kurulan bir iletişim alanına dönüştürmektedir.

Türkiye’deki sanat ortamına ilişkin değerlendirmeler ise sürrealist eğilimli üretimlerin bazı yapısal sorunlarla karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Sanatçılar, ekonomik koşullar, piyasa odaklı sanat anlayışı, eleştiri ortamının sınırlılığı ve kültürel altyapı eksikliklerinin özgün üretimleri zaman zaman zorlaştırdığını ifade etmektedir. Bununla birlikte günümüzde psikolojik, düşsel ve bilinçdışı temalara yönelik ilginin artması, sürrealist yaklaşımlar için yeni olanaklar yaratmaktadır. Bu noktada Erol Deneç’in değerlendirmeleri, sanatçı görüşlerinde öne çıkan bazı sorun alanlarıyla örtüşmektedir. Deneç, fantastik gerçekliğin yüksek teknik yeterlilik ve güçlü bir hayal gücü gerektirdiğini vurgularken, sanat piyasasının

belirli isimleri öne çıkarabilen yapısının sanat ortamındaki algıyı etkileyebildiğini belirtmektedir (Hanelçi, 2017). Benzer şekilde, Deneç'in uluslararası düzeyde tanınmasına rağmen Türkiye'de yeterince bilinmediğine yönelik değerlendirmeler de sürrealist ve fantastik eğilimli sanatçıların görünürlüğüne ilişkin ipuçları sunmaktadır (Berkli ve Özarpalı, 2023).

Sonuç olarak bu araştırma, Sürrealizmin günümüz Türk resim sanatında tarihsel bir sanat akımı olmanın ötesine geçerek, sanatçıların bireysel ifade biçimleri içerisinde yeniden üretilen, düşsel ve psikolojik boyutları öne çıkaran, çok katmanlı bir yaratım alanı olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koymuştur. Güncel sanatçılar, Sürrealizmi yalnızca bir üslup ya da estetik tercih olarak değil; gerçekliği sorgulayan, bilinçdışını görünür kılan ve yeni anlam üretimlerine olanak sağlayan yaratıcı bir düşünme biçimi olarak değerlendirmektedir. Bu yönüyle Sürrealizmin, değişen sanat ortamı ve üretim koşullarına rağmen günümüz Türk resim sanatında etkisini koruduğu ve yeni yorumlarla gelişimini sürdürdüğü söylenebilir.

Kaynakça

- Akdağlı, S. (2020). Sürrealizm gerçekliğinde kadın imgesi ve sürrealist kadın sanatçılar. *Researcher*, 8(1), 40–56.
- Aktan. (2018). *The Journal of Academic Social Science*, 6(74), 545–554.
- Antmen, A. (2008). 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar. Sel Yayıncılık.
- Bayer, Z. C. (2009). Cumhuriyet dönemi (1923–1950) Türk ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine yazıları ile katkıları (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Berkli, Y., & Özarpalı, G. (2023). Fantastic surrealism and Erol Denec. *Art Time*, 4(1), 21–29.
- Breton, A. (1925, 15 Temmuz). Le surréalisme et la peinture. *La Révolution Surréaliste*, (4), 27–29.
- Boydaş, O., & Öcal, H. (2022). Resim sanatında hiperrealist yaklaşımlar üzerine bir inceleme. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 8(63), 1616–1627.
- Cramer, C., & Grant, K. (t.y.). Surrealism and psychoanalysis. *Smarthistory*.
- Cramer, C., & Grant, K. (t.y.). Surrealism: Origins and precursors. *Smarthistory*.
- Criel, G. (1952). Surrealism. *Books Abroad*, 26(2), 133–136.
- Çay, R., & Yılmaz, M. (2023). Otomatist anlatı bağlamında sürrealist ve soyut dışavurumcu resimlere yönelik bir inceleme. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(26), 45–61.
- Deneç, E. (2019). Dünden bugüne: Fantastik realizm. Üsküdar Belediyesi.
- Farthing, S. (2010). Sürrealizm (gerçeküstücülük). İçinde Sanatın tüm öyküsü. Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2012). Sanatın tüm öyküsü (G. Aldoğan & F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Hanelçi, Ö. (2017, 17 Kasım). Doğu'dan Batı'ya ulaşan bir ışık: Erol Deneç. *Dünya Bizim*.
- Hentea, M. (2015). Federating the modern spirit: The 1922 Congress of Paris. *PMLA*, 130(1), 37–53.
- Hodge, S. (2018). Sanatın kısa öyküsü (D. Öztok, Çev.). Hep Kitap.
- Hopkins, D. (2004). Dada and surrealism: A very short introduction. Oxford University Press.
- Ilata, D., & Görenek, G. (2022). Biyomorfik sürrealizmde otomatik imge. *Akademik Sanat*, (17), 55–72.
- İnce, B. (1997). Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında sürrealist eğilimli sanatçılar (Yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi.
- İskender, K. (1992). Modernizm ve Türk resmi-1. *Türkiye'de Sanat – Plastik Sanatlar Dergisi*, (3).
- Kanaç, A. R. (2021). Çağdaş Türk resim sanatında melezleşmenin plastiği (Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi.
- Karaalioğlu, O. (2017). Sürrealizmin modern Türk resim sanatına etkileri. *ulakbilge*, 5(12), 781–793.
- Kılıç, S. (2005). Türk resminde sürrealistler (1960 sonrası) (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Koç, G. (2006). Türk resminde fantastik eğilimler (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- La Révolution Surréaliste. (1924, 1 Aralık). No. 1.
- La Révolution Surréaliste. (1925a, 15 Ocak). No. 2.
- La Révolution Surréaliste. (1925b, 15 Nisan). No. 3.
- Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm'den sürrealizm'e: Aykırı bir görüşü üretime dönüştüren sürrealizm akımının incelenmesi. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 78–92.
- Musaoğlu, D. (2019).

- Özemir, M., & Eliri, İ. (2025). In the footsteps of surrealism: Surreal landscapes in contemporary Turkish painting. *Art and Interpretation*, 46, 108–118.
- Sarı, E. (2018). Sanat olgusunun tarihsel süreçte değişen tanımı, işlevi ve değeri üzerine. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32(45), 131–151.
- Sarı, K. (2022). *Sürrealist kadın ressamlar* (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi.
- Suci, M. (2017). *Türk resim sanatında gerçeküstücü ressamlar*. Pegem Akademi.
- Tansuğ, S. (1973). *Resim kılavuzu*. Milliyet Yayınları.
- Thomson, L. (2014). *Sürrealistler: Ayrıntıda sanat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Toomajnia, J. (2023). İran ve Türkiye'de resim sanatının modernleşmesine karşılaştırmalı bir bakış: Jalil Ziapour ve Nurullah Berk (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Topaklı, A., & Küpeli, A. E. (2021). Sürrealist etkilerin günümüz illüstrasyon sanatına yansımaları. *International Social Sciences Studies Journal*, 7(87), 3619–3630.
- Üstünipek, Ş. (2009). 1936–1950 yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy ve atölyesi (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Görsel Kaynakça

- Cramer, C., & Grant, K. (t.y.). *La Révolution Surréaliste*, Sayı 1 kapak, 1924 [Dergi kapağı]. Smarthistory. (Şekil 1)
<https://smarthistory.org/surrealism-origins-and-precursors/>
- André Breton Web Sitesi. (1934). *Minotaure*, Sayı 5 [Dergi kapağı]. (Şekil 2)
<https://www.andrebretton.fr/>
- Masson, A. (1924). *Otomatik Çizim* [Kâğıt üzerine mürekkep]. Museum of Modern Art, New York. (Şekil 3)
https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Masson
- Magritte, R. (1933). *İnsanlık Durumu* [Tuval üzerine yağlıboya]. National Gallery of Art, Washington. Fotoğraf: Steven Zucker (CC BY-NC-SA 2.0). Smarthistory. (Şekil 4)
<https://smarthistory.org/surrealist-techniques-subversive-realism/>
- Dominguez, O. (1936). *İsimsiz* [Kâğıt üzerine guaj boya]. Museum of Modern Art, New York. Smarthistory. (Şekil 5)
<https://smarthistory.org/surrealist-techniques-automatism/>
- Dalí, S. (1929). *Aydınlatılmış Hazlar* [Pano üzerine yağlıboya ve kolaj]. Museum of Modern Art, New York. Smarthistory. (Şekil 6)
<https://smarthistory.org/surrealist-techniques-collage/>
- Berk, N. (1936). *Liman* [Tuval üzerine yağlıboya]. Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Toomajnia, J. (2023, s. 145). (Şekil 7)
- Arslan, Y. (1955). *Arture 55* [Kâğıt üzerine karışık teknik]. Karaalioğlu, O. (2017, s. 787). (Şekil 8)