

AVM rüyalarından hamile gezintilere:

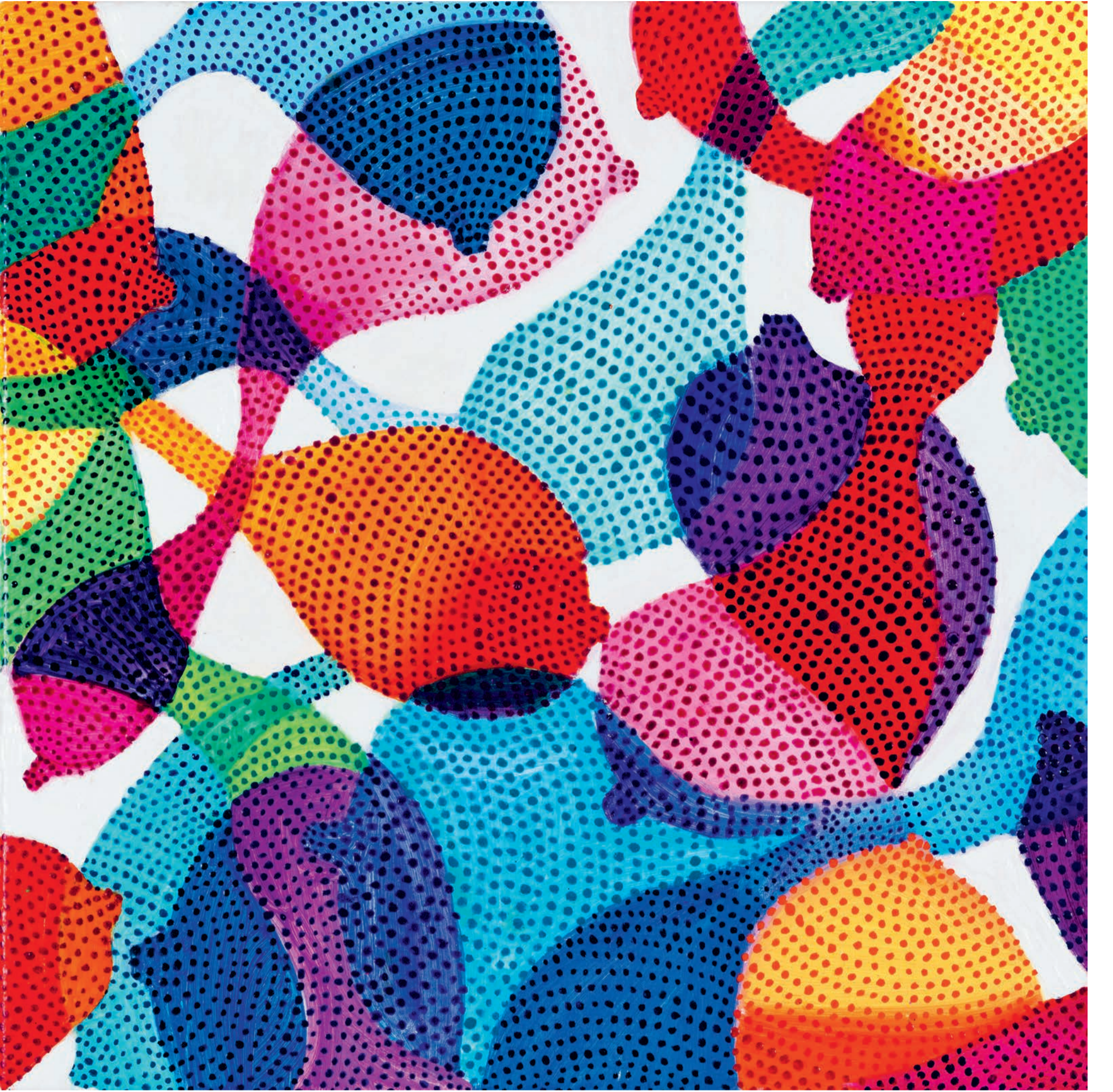
From shopping mall dreams to
pregnant strolls:

Elif Uras'ın sanatında modernliğin
görünümleri ve yeni kadınlar*

Appearances of modernity in Elif Uras' art and
the new women*

Ahu Antmen

“Her yerde, her ulusal/kültürel ortamda “[E]verywhere, at every
modernliğin bir değil, national/cultural site,
birçok görünümü var; modernity is not one but
modernlik aslında yeni değil, many; modernity is not
eski ve tanıdık; new but old and familiar;
modernlik henüz tamamlanmamış bir durum, modernity is incomplete and
ister istemez öyle.” necessarily so.”



ELİF URAS, GÖKKUŞAĞI, 2016, TUVAL ÜZERİ YAĞLIBOYA, 30 X 30 CM, FOTOĞRAF: CHROMA 'RAINBOW', 2016, OIL ON CANVAS, 30 X 30 CM, PHOTO: CHROMA

Elif Uras, yeni sergisi *Hayal Meyal*'de Türkiye'nin son yirmi yıllık değişimine ayna tutuyor. Türkiye'de sınıf ve cinsiyet temelinde yaşanan hareketlilik, aynaya yansıyan temel görüntüler arasında; dolayısıyla gündelik yaşamda karşılaştığımız yeni bir kadın imgesi, bu resimlerin ana izleğini oluşturuyor. "Yeni kadın" derken: 19. yüzyıldan günümüze, belirgin kültürel dönüşüm süreçlerinde gündeme gelen "yeni kadın" imgelerinden söz ediyorum. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e uzanan dönemin getirdiği görece özgürlüklerle yeni bir çehre kazanan da Cumhuriyet'in ilanından sonra laik, modern bireyin simgesel unsuru haline gelen de hep "yeni" olarak tahayyül edilen kadındır. İbrahim Çallı'nın resimlerinde modern kıyafetleriyle yanında eşlikçi olmadan kır gezintilerine çıkar; sonra deniz hamamlarında ve danslı eğlencelerde görülür. 19. Yüzyıl Fransız resminin yaygın şablonlarından biri olan "*jeune fille*" (genç kız/genç kadın) temsillerini andıran bu resimler, Osmanlı'nın "zamaneleşmesi"nin başlıca ipuçları arasındadır. Kadın imgesi, Cumhuriyet'in ilanından sonraki resimlerde, bir misyon üstlenmeye başlar. Örneğin Çallı'nın resimlerindeki

"yeni kadın"larla Şeref Akdik'in 1930'lara tarihlenen resimlerindeki "yeni kadın"ları karşılaştırmak ilginçtir: Koyu renk döpiyesli kadınlar başörtülü, şalvarlı kadınlara okuma öğretirken, artık resimlerdeki, yavaş yavaş açılan bir toplumda görece özgürleşen kadınlar değildir. Kentsel/kırsal köken gibi ayrımlar üzerinden Cumhuriyet ideolojisinin ideal bireyinin inşa sürecinde öğreten/öğrenen, ilerleyen/ilerleten bir eylemlilik halinde gösterilen/güdümlenen kadınlardır.

Bu perspektiften baktığımızda Elif Uras, *Hayal Meyal* sergisindeki resimlerle, modern Türk resminin kadın imgesi silsilesine kendi yaşadığı dönemin gözlemleriyle katılıyor. Günümüzde siyasetten popüler kültüre belirgin bir kültürel yönelimi ifade eden Yeni Osmanlıcı zihniyetin başat simgesi sayılabilecek renkli, göz alıcı, "marka" eşarplara dikkat çekerek, yeni(den) bir kadın imgesinin, nasıl oluşmakta olduğunu irdeliyor. 1990'lardan günümüze türbanın siyasal İslam'ın bayrağı olmaktan çıkarak zenginleşen muhafazakâr bir orta sınıfın simgesi haline gelişini gündeme getiriyor. Dolayısıyla bu resimler, yaşadığımız toplumda kadın

ve imgesinin, çoğu zaman kendi dışındaki siyasi-kültürel etkenlerle nasıl yenilenip durduğunun da göstergesi. Yıllık yaklaşık 40 milyon dolar ile tesettür giyim harcamasında son derece iddialı olan günümüz Türkiye'sinde, dergilerde, defilelerde, billboardlarda öncelikle gençliği ve güzelliğiyle dikkat çeken eşarplıları Uras, başlarındaki eşarplar kadar rengarenk atmosferler içinde, seyirlik nesnelere temsil ediyor. Zaman zaman şaşırtıcı espriler içeren mizahi bir tavır illüstratif yönü ağır basan resimlerinin belirgin bir özelliği. Uras, bu mizahi tavrı, soyut resimlerinde de sürdürüyor. Marka eşarpların motiflerinden esinlenerek gerçekleştirdiği soyutlamalar, figür çağrışımları ve alaca bulaca renk etkileriyle saykodelik ve pop bir hale sokulmuş eşarp desenlerinden başka bir şey değil. Dekoratif duvar karolarını andıran bu resimlerde kadın bedeni kıvrımları görür gibi olmak, hem seyreden hem seyredilen açısından örtüyle teşhir arasındaki psikolojik sınırları da akla getiriyor.

Hayal Meyal sergisi, bir yönüyle, "melez desenleri"yle Türkiye'nin güncel durumunun görsel bir yorumu. "Melez desen", sosyolog Nilüfer Göle'nin yakın zamanın



ELİF URAS, VENÜS NİŞİ, 2016, SIRALTI BOYA, SERAMİK, 179 X 29,5 X 59 CM, FOTOĞRAF: RIDVAN BAYRAKOĞLU, VENUS NICHE', 2016, UNDERGLAZE PAINTED STONEPASTE, 179 X 29,5 X 59 CM, PHOTO: RIDVAN BAYRAKOĞLU

Türkiyesi'ni tarif etmek için kullandığı bir kavram. Cumhuriyet modernleşmesinin orta ve kentli sınıflara nüfuz ederken bir dizi değişimi beraberinde getirdiğine işaret eden Göle'ye göre, muhafazakârlarla modernler, karma desenler oluşturacak şekilde melezlenmektedir. 20. yüzyıl boyunca ve günümüzde İslam ve modernite arasındaki ilişkinin çeşitli yönlerini irdeleyen Göle, kadınların bu ilişki üzerindeki etkisine özellikle vurgu yapar. Elif Uras'ın sergisinde de desen, aslında benzer bir metaforik işlev görüyor. Resimlere, duvarlara, yerlere, nesnelere sirayet eden ve özünde serginin bütününe hâkim olan desenler, gelenekle ilişkili ama güncellenmiş motifler, sabit bir modernlik tanımını değil, sürekli oluşum halinde bir modernleşme algısını akla getiriyor. Bu sürecin daha görünür olmasını sağlayan başlıca unsur, kadınlar.

Türkiye'nin güncel ekonomi politığının ideal imgesi olan kadının nasıl bir kadın olduğunu sorgulayan Uras, resimlerinde bu kimliğe dair yüzeysel kodları deşifre ediyor. Kadınların yalnızca kılık kıyafetleri üzerinden modern ya da muhafazakâr olarak damgalanışlarının yüzeyselliğine dair ironik ipuçları veriyor. Uras'ın sanatında yerel ortamdaki yüzeysel kodluların ötesinde, Batı ve Doğu arasındaki klişeleşmiş bakış trafığını de izlemek mümkün. Bedenleşmiş vazolarda, hamam çağrışımlı mekânlarda Oryantalist fantaziler hem dile geliyor, hem ironiyle tersyüz ediliyor. Doğu'ya ve Batı'ya özgü motifleri melezleyerek, neye Doğulu, neye Batılı, neye muhafazakâr neye modern dediğimiz üzerine düşünmeye çağırın görüntüler ve nesnelere, vazoyla heykel, çini motifleriyle soyut şekiller arasındaki gelgitler üzerinden, bugün kültürler arası çizgilerin görsel anlamda ne kadar belirsiz olduğunu gözler önüne seriyor.

Küresel ekonominin ve kitle kültürünün gündelik hayatlara yansıyan yönü, yerel ile küresel arasındaki ilişki, bunların üretim ve tüketim biçimlerine yansımaları, *Hayal Meyal* sergisinde öncelikle değinilen konular. Türk sanatının çağdaşlaşması sürecinde bir kırılma noktası oluşturan 80 kuşağının bir mensubu

olarak Elif Uras, tanık olduğu toplumsal çelişkilerin ve çatışmaların farkındalığını yansıtırken, yine kendi kuşağının bir özelliği olarak, sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi olgulara yönelimi, politik bir duruş taşımaktan çok, sosyolojik bir merak barındırıyor. Uras, sermaye, emek, bedelsiz ev emeği, çalışma koşulları, küreselleşme gibi konulara değinirken, bunların toplumsal olarak nasıl deneyimlendiği, kimlikleri, öznellikleri nasıl şekillendirdiğiyle daha çok ilgileniyor. Sergide bu konulara cinsiyetli bir perspektiften bakan pek çok resim, kadınları cinsellikleri ve doğurganlıkları üzerinden "tüketici" olarak kimliklendiren kapitalist modernleşme ile muhafazakâr zihniyet arasındaki fikir birliğini konu alıyor. Sergideki büyük boyutlu resimlerden *AVM Rüyası* (2016) bu fikir birliğine dair çarpıcı bir görsel yorum. Türkiye'de neo-liberalist ideolojinin başlıca göstergelerinden AVM'nin her kesimden kitleleri kucaklayışına göndermeler içeren bu resim, çok renkliliği ve zengin örüntüleriyle uzun bir seyir deneyimini hak ediyor. Fonda bir koşu halinde yüzlerce kadın görüntüsü, izleyiciye bakan yüzlerce göz ve hatta resmin bütününe hakim olan bir baykuş formu, belli ki ön planda resmedilen kadın portrelerinin arkasındaki düzeni düşünmeye çağırıyor. Bilindiği gibi baykuş, karanlıkta görebilmenin, farkındalığın simgesi ve sanki bu resimde dünyevi zevklere kendini fazlasıyla kaptırmış bir kitlenin hayat biçimlerini sorguluyor. Yine büyük boyutlu bir resim olan *Hamile Gezinti* (2016) ise, erkek egemen siyasetin kürtaja, çocuk sayısına, hatta sokakta hamile gezmeye dair tutumuyla kadınlar üzerinde baskı uyguladığı bir ülkede, açık ya da kapalı ama hepsi hamile kadınların el ele, göbek göbeğe sokağı, kenti ele geçirdikleri renkli bir ütopya niteliğinde. Bu resim sergiye feminist bir damar da kazandırıyor.

Yarı gerçek, yarı hayali atmosfer kurgusu içinde hissedilen mizahi yaklaşım Uras'ın sanatının belirgin bir özelliği ve onu, Türk resminin sıra dışı figürlerinden biri sayabileceğimiz Cihat Burak'la ruh akrabası yapıyor. Burak, Türk resminde "pentür geleneği" olarak

adlandırılan biçime odaklı, anlatıdan uzak modernist yaklaşımın tümüyle dışında bir figür olarak Türk sanatında farklı bir soluktu. Türkiye'nin değişim dinamiklerine odaklı bir ressam olarak 1970'lerden 80'lere geçiş süreci belki de en keskin ifadesini onun resimlerinde buldu: Türkiye'nin modernleşme sürecinde yeni zenginliğin yarattığı sonradangörmeliği, kiç görselliği, içi boşaltılmış kültürel değerleri yorumlarken en güçlü yönü resimsel becerisi değil, keskin zekasını dışavuran görsel yaratıcılığı ve kendine özgü bir imge dünyası kurabilmesiydi. Türkiye'nin sanat tarihinde Uras'ın resmine bir yer arayacaksak, Burak'ın resmi bir kültürel girizgâh niteliğinde sayılabilir; hatta bu sergideki bazı resimlerde Uras, Burak'ın resimlerini kendine mal ederek, bu ruh akrabalığını teyit ediyor. Burak'ın *Sultan Sofrası* (1984) 1980'lerin Özal Türkiye'sini resmederek bir Türkiye portresi çizer, Uras'ın *Sultan Sofrası*'nda (2016) belli bir iktidar odağı gözle görünmese de son derece klostrifobik bir mutfakta envai çeşit yemek hazırlayan kadınlar üzerinden, iktidarı görür gibi oluyoruz. Burak'ın en ilginç resimlerinden biri olan ve bir tür İstanbul portresi sayılabilecek *Kesik El* (1984) ise, Elif Uras'ın *Hayal Havuzu* (2016) resminde, beton yığına dönüşmüş bir İstanbul'u karşımıza getiriyor. Burak'ın resmindeki garip kara örümcek, Uras'ın resminde ağ ören başı örtülü dişi bir örümcek görünümünde ki bu ögenin, tarih boyunca mizojiniye maruz kalarak "öcüleştiren" kadın imgesine bir gönderme olduğu düşünülebilir. Cemal Tollu'dan Cevat Dereli'ye ve Cihat Burak'a, adeta Batılı değerlerin klişe bir simgesi gibi olan balerin imgesini ise, Uras da Burak gibi, esprili bir biçimde kullanıyor. Gerçekle hayalin, farkındalıkla bilinçaltının iç içe geçtiği bu resimlerde Elif Uras'ın gerçeküstücü ifade biçimine ilgi duyduğu açık; simgelerden besleniyor, ama o simgeleri aynı zamanda altüst ediyor, kişiselleştiriyor, güncel gözlemlerden beslenen ve toplumsal mesajlar veren resimlerinde yine de hayali bir alem kuruyor.

Hayal Meyal sergisinde resimlerinin yanı sıra bir anlamda imzası haline gelen İznik üretimli yeni



seramik heykellere, resimli tabaklara ve bu nesnelere yerleştiği mekân düzenlemelerine de yer veren Elif Uras'ın zengin bir sanatsal deneyim sunabilmesinin, farklı görsel ifade biçimlerine yönelik arayışlarıyla ilgili olduğu söylenebilir. Uras, toplumsal hassasiyetlerinin, sanatsal hassasiyetlerin önüne geçmesine izin vermiyor, sanat yapmakla ilgileniyor. Görseelliği fikirleri illüstre etmek için kullanmıyor, illüstrasyon, dekorasyon, süsleme, bunlar, simgesel birer dil ve görsel kod olarak Elif Uras'ın sanatının anlam katmanlarına ekleniyor. El emeği de öyle: Boyayla dokunurcasına emek yoğun bir süreçte gerçekleştirdiği büyük ebatlı resimleri ve heykelleri, sanat ve zanaat arasındaki ilişkiyi hem içeren, hem düşündürdüren bir boyuta sahip. Geleneksel sanatlar şemsiyesi altında düşünebileceğimiz üretim biçimlerinin yalnızca turistikleşerek varlığını sürdürmeye mahkum olmadığını düşündürdüren yapıtlarında çini işçiliğiyle graffitiyi, ince fırçayla pistoleyi bir araya getiren sanatçı, gündelik olanla sanatsal olan, ya da sanat ve tasarım arasındaki kültürel ayrımların sorgulanmasına dair pencereler de açıyor. Pek çok yapıtını İznik Vakfı'nda çalışarak gerçekleştiren Uras'ın bedensel biçimler verdiği heykelleri ayrıca, kendi deyimiyle, "bir geleneği alt etmesinin, sekülerleştirmesinin kendine has bir yolu." Uras, İznik vazolarını, hem biçimsel olarak hem yüzeydeki süsleme itibarıyla cinsiyete ve cinselliğe büründürüyor, soyut bir dili tersyüz ediyor, yeni anlamlara kavuşmasını sağlıyor. Görünümünün ötesinde, üretim süreciyle de İznik'te bugün bir geleneği canlandırmaya çalışan atölyelerde geleneksel cinsiyet rollerinin değişerek çoğunlukla kadın emeğinin istihdam edilmekte oluşuna dikkat çekiyor olmaları da bu yapıtların önemli bir özelliği.

Elif Uras'ın yedi yıllık uzun bir aradan sonra İstanbul'da açtığı *Hayal Meyal* sergisi, bir kez daha, kendi kültürel verilerine merakla ve yaratıcılıkla bakan bir sanatçının birikimini bir araya getiriyor. Hem çok net görünen, hem daha bilinçaltına itilmiş insanlık hallerine yer veren renkli, esprili ama aynı

zamanda düşündürücü bir imge dünyası, zengin bir sanatsal deneyim olanağı sunuyor.

1. Dilip Parameshvar Gaonkar, *Alternative Modernities* (Durham&Londra: Duke University Press, 2001): 23.

2. Nilüfer Göle, *Melez Desenler-İslam ve Modernlik Üzerine* (İstanbul: Metis Yayınları, 2000).

3. Elif Uras ve Amy Smith-Stewart, "Elif Uras: Nicaea" (sergi broşürü) (The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut).

Bu yazı Galerist tarafından Elif Uras'ın *Hayal Meyal* sergi kataloğunda yayımlanmıştır.

Elif Uras, in her new exhibition *Hayal Meyal*, holds a mirror to the changes that have taken place in Turkey over the last twenty years. The fluctuations experienced around social class and gender in Turkey are among the primary images reflected in this mirror; therefore, the image of a new woman we encounter in everyday life forms the main theme of these paintings. This "new woman" refers to the images of the "new woman" that has emerged on the national agenda from the 19th century to the present day, at distinct periods of cultural transformation. It was always the woman imagined as "new" who acquired a new face with the relative freedoms introduced by the period extending from *Tanzimat* (Reorganization, 1839) to *Meşrutiyet* (the First Constitution, 1876), and became a symbolic constituent of the secular, modern individual after the declaration of the Republic (1923). In İbrahim Çallı's paintings, this new woman, in modern attire, takes walks in the country without a companion, and is then seen bathing at sea and dancing at parties. These paintings resemble representations of the "*jeune fille*" (young girl/young woman) a popular stereotype in 19th century French painting and are among the leading clues of Ottoman "contemporization". In paintings made after the declaration of the Republic, the female image was charged with a mission. For instance, it is interesting to compare the "new women" in Çallı's paintings and the "new women" in Şeref Akdik's paintings from the 1930s: As women in dark-coloured two-piece suits teach women wearing headscarves and salwars

how to read and write, the figures in the paintings are no longer the relatively emancipated women in a society slowly opening up. Via distinctions such as urban/rural origins, they are women shown/manipulated in a teaching/learning, progressing/leading condition of agency, during the construction process of the ideal individual of Republican ideology.

When seen from this viewpoint, Elif Uras, with her paintings in the exhibition *Hayal Meyal*, contributes to the genealogy of female images in modern painting in Turkey with observations of the period she lives in. By drawing attention to colorful, eye-catching, "designer" scarves that could be perceived as the dominant symbol of the Neo-Ottomanist mind-set that today represents a distinct cultural orientation from politics to popular culture, she investigates how a new female image is (once again) taking shape; and reveals the transformation, from the 1990s to the present day, of the headscarf from the banner of political Islam to a symbol of the increasingly wealthy conservative middle class. Therefore, these paintings are also an indicator of how the image of women is also renewed in the society we live in--not only due to political-cultural factors that go beyond it. In present-day Turkey, the conservative clothing industry has reached a highly-impressive annual turnover of around 40 million dollars, and Uras depicts women wearing headscarves, who stand out, first and foremost, with their youth and beauty in magazines, at fashion shows and on billboards, in environments as colorful as the headscarves they wear, and as objects to be looked at. A humorous attitude that at times contains surprising quips is an outstanding feature of the predominantly figurative paintings. Uras sustains this humor in her abstract paintings as well. Abstractions she creates with inspiration from the motifs of designer headscarves are in fact nothing but scarf patterns rendered pop and psychedelic with multi-colored treatment and allusions to figures. Imagining that one can discern the curves of a female body in these paintings that resemble decorative wall

tiles also recalls the psychological boundaries between covering and revealing both for the viewer and the viewed.

With its “hybrid patterns”, the exhibition *Hayal Meyal* is, in one aspect, a visual interpretation of the current situation of Turkey. “Hybrid pattern” is a concept sociologist Nilüfer Göle has used to describe Turkey’s condition in recent times. Göle points out that Republican modernization, as it pervaded the middle and urban classes, brought along a series of changes, and that in this process, conservative and modern sections of society hybridised to form mixed, hybrid patterns. Investigating various aspects of the relationship between Islam and modernity throughout the 20th century and today, Göle specifically underlines the influence of women on this relationship. In Elif Uras’ exhibition, pattern serves a similar metaphorical function. Patterns that permeate the paintings, walls, floors and objects, and in essence, dominate the entire exhibition, motifs that are related to tradition but are presented in a contemporized manner, bring to mind not a fixed definition of modernity, but a perception of modernization in a state of perpetual becoming. The primary element that renders this process visible is women.

Uras examines the nature of the woman that has become the ideal image of the current political economy of Turkey, and in her paintings deciphers the surface codes of this identity. She provides ironic clues regarding the superficiality of branding women as modern or conservative merely on the basis of their dress code. In Uras’ art, beyond surface codes in the local environment, it is also possible to track the traffic of clichéd gazes between the West and the East. In anthropomorphised vases, and spaces that evoke hammams, Orientalist fantasies are both expressed and reversed through irony. By hybridizing motifs unique to the East and the West, these images and objects invite us to reconsider what we choose to call Eastern or Western, and conservative or modern. They reveal how visually ambiguous borders between cultures are today through an ebb-and-flow between vase and sculpture, tile motifs and abstract forms,

The aspect of global economy and mass culture that reflects upon everyday lives, the relationship between the local and the global, and the impact of such issues upon forms of production and consumption constitute the outstanding subject matter of *Hayal Meyal*. As a member of the ’80s generation that experienced a breaking point in the contemporization process of art in Turkey, Elif Uras, reflects her awareness of the social contradictions and conflicts she has witnessed, and again displaying a characteristic of her generation, acts with sociological curiosity rather than a political stance in her orientation towards phenomena such as class and gender. In focusing on issues such as capital, labour, unpaid domestic work, working conditions and globalisation, she is more interested in how they are socially experienced, and how they shape identities and subjectivities. Many paintings in the exhibition that treat these issues from a gendered perspective focus on the unity of vision between capitalist modernization, that identifies women as “consumers” on the basis of their sexuality and fertility, and the conservative mind-set. *AVM Rüyası/Shopping Center Dream* (2016), a large-scale painting in the exhibition, is a striking visual comment on this unity of vision. This painting features references to the manner in which the ubiquitous Shopping Mall, a primary indicator of neo-liberal ideology in Turkey, embraces masses from all social sections, and deserves an extended experience of observation for its use of a wide spectrum of colours and rich patterns. In the background is an image of hundreds of women running, hundreds of eyes looking at the viewer, and the shape of an owl that dominates the entire surface of the painting clearly invites the viewer to contemplate the system behind the female figure and the mannequins in the foreground. The owl, a symbol of the ability to see in the dark, or of awareness, appears to be questioning the life styles of a mass of people that have lost themselves in worldly pleasures. In a country where patriarchal politics oppresses women with its stance on abortion, the number of children, and even going out into the street when pregnant, another large-scale painting, *Pregnant Stroll* (2016) appears as a colorful utopia where pregnant women, wearing headscarves or not, take over the city hand in hand, belly to belly.

Her humorous approach, perceived within the semi-real, semi-fantastic atmosphere she creates, is a distinct characteristic of Uras’ art, and suggests a spiritual kinship between her and Cihat Burak, who we could consider an extraordinary figure of painting in Turkey. Burak had brought a different lease of life to art in Turkey, as a figure completely outside the modernist approach in painting in Turkey, who focused on form. This was alien to the existing narrative then, and was referred to as “the *peinture* tradition”. As a painter focused on the dynamics of change in Turkey, the transition process from the 1970s to the 80s perhaps found the sharpest expression in his paintings: In interpreting the upstart attitude created by new money during the modernization process of Turkey, its kitsch visuality, and its emptied cultural values, his most powerful aspect was not his painterly ability but his visual creativity that revealed his acute intelligence, and his success in constructing a unique world of images. If we are to seek a place for Uras’ painting in the art history of Turkey, Burak’s painting could be considered a cultural prologue; and in fact, in some paintings in this exhibition, Uras appropriates Burak’s paintings to confirm this spiritual kinship. Burak’s *Sultan Sofrası/The Sultan’s Table* (1984) depicts Turkey in the 1980s during the term of Prime Minister Özal, offering a portrait of Turkey; while Uras’ *Sultan Sofrası/The Sultan’s Table* (2016) we seem to discern the powers that be by women preparing myriad dishes in a claustrophobic kitchen, although a centre of power is not represented. *Kesik El/The Severed Hand* (1984), one of Burak’s most interesting paintings that could be considered a portrait of Istanbul, on the other hand, could be juxtaposed with an Istanbul that has been transformed into a pile of concrete in Elif Uras’ *Hayal Havuzu/Fantasy Fountain* (2016). This element, a bizarre black spider in Burak’s painting, and a female spider, wearing a headscarf and spinning a web in Uras’ painting, could be considered a reference to the image of the “demonized” woman who has been subjected to misogyny throughout history. From Cemal Tollu to Cevat Dereli and Cihat Burak, the image of the ballerina has been treated almost as a cliché symbol of Western values, and here, Uras, like Burak, appropriates the image in a humorous manner. In these paintings where fantasy and reality, awareness and the subconscious merge, it is clear that Elif Uras is attracted to

surrealistic expression; she is inspired by symbols, but she also overturns and personalizes them, and nevertheless succeeds in constructing an imaginary universe in her paintings that draw from contemporary observations and convey social messages.

In her exhibition titled *Hayal Meyal*, Elif Uras presents, in addition to her paintings, also her new ceramic sculptures produced in İznik, which have become her signature works, painted plates and installations featuring these objects. One could suggest that Uras is able to present a rich artistic experience because she conducts experiments in different means of visual expression. Uras does not allow her social sensitivities to overtake her artistic sensitivities; she is interested in making art. She does not use visuality to illustrate ideas. Illustration, decoration and ornamentation are all articulated to the layers of meaning in Elif Uras’ art as symbolic languages and visual codes. The same goes for manual labour: Her large-scale paintings and sculptures realized in a labour-intensive process, both contain, and invite the viewer to consider the relationship between art and craft. Her works suggest that forms of production often considered under the umbrella of traditional arts are not sentenced to continue their existence only by producing objects for touristic consumption. She brings together the fine brush and the paint gun, and opens windows for a questioning of the cultural distinctions between the everyday and the artistic, or art and design. Uras produced many of her works at the İznik Foundation, and her sculptures given anthropomorphic forms are also, in her own words, “her way of subverting or secularizing this tradition”. Uras reverses an abstract language and lends new meanings to it. Another important aspect of these works, beyond their appearances, is the fact that they draw attention to the widespread employment of female labour in workshops striving today to reinvigorate a tradition in İznik, displaying a reversal in traditional gender roles in the production process.

After a long, seven-year gap, Elif Uras’ new exhibition in Istanbul, *Hayal Meyal*, once again brings together the accumulated work of an artist that views her own cultural heritage with curiosity and creativity. A colorful, humorous yet also thought-provoking world of images, featuring diverse human conditions – some that appear crystal clear, others cast to the depths of the subconscious – offers the opportunity of a rich artistic experience.

Dilip Parameshwar Gaonkar, *Alternative Modernities* (Durham&Londra: Duke University Press, 2001): 23. Nilüfer Göle, *Melez Desenler-İslam ve Modernlik Üzerine/Hybrid Patterns-On Islam and Modernity* (Istanbul: Metis, 2000). Elif Uras and Amy Smith-Stewart, “Elif Uras: Nicaea” (exhibition brochure) (The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut).* This article has been published for Elif Uras’ *Hayal Meyal* exhibition catalogue by Galerist.



ELİF URAS – ‘HAYAL MEYAL’, 2016, YERLEŞTİRME GÖRSELİ, GALERİST, İSTANBUL, FOTOĞRAF: RIDVAN BAYRAKOĞLU / INSTILLATION VIEW, GALERİST, İSTANBUL, PHOTO: RIDVAN BAYRAKOĞLU