

ELİF URAS

ELLERİNDE TOPRAK EARTH ON THEIR HANDS 16.09 | 08.11.2025

ANA SPONSOR
MAIN SPONSOR



KATKILARIYLA
WITH THE KIND CONTRIBUTIONS OF



GALERIST

Üç Perdede Bir Direniş Koreografisi

Elif Uras Eserlerinde Emeğin Spekülatif Kozmolojisi

Giriş

Kil bizim unuttuğumuzu hatırlar. Ellerin dokunuşunu, bedenini izini, zamanın yükünü taşır. Elif Uras'ın *Ellerinde Toprak* sergisinde, seramik yüzey hem arşiv hem de kehanete dönüşür. Kadınların kuşaklar boyunca sürmüş, gündelik ama asli emeği görünmez kalmaz; altınla yeniden vücut bulur, vazolara, tabaklara, sikkelere işlenir ve bakımın, direnişin, direncin mitolojisine dönüşür. Osmanlı'dan bu yana Türk çinçiliğinin tarihi merkezi olan İznik'te döküm tekniğiyle ürettiği formlar, New York atölyesinde tornada çektiği ve elle biçimlendirdiği bedenlerle bir araya gelir. Bu ikilik yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda kavramsaldır; geleneksel zanaat ile çağdaş eleştirinin, domestik ile politığın, heykelsi olanla toplumsal olanın birlikteliği.

Sergi, kronolojik bir dizim değil, bir geçit töreni gibi açılır. Her oda, spekülatif bir kozmolojinin bir bölümüdür: anaerik ekonomiler, ateşle biçimlenen direnişler, meclislere dönüşen hamamlar, fırçanın bir hareketiyle yaldızlanan bedenler. Uras'ın dünyasında, kap pasif bir nesne olmaktan öte; hafıza, ses ve özneye donatılmış yaşayan bir varlıktır. Süsleme dekorasyon değil veridir; sır bir dile dönüşür; altın zenginlik yerine adaktır.

Altın, yapıtların arasında dolaşır ve kadın bedenlerini kapitalist bir gösteri olarak değil, adanmışlıklarının simgesi olarak donatır. Anadolu'da uzunca zamandır altınla çalışan; takı yapan, altın günlerine katılan kadınlar, güvene dayalı bir hediye ekonomisinin parçası olurlar. Elif Uras'ın ellerinde ise altın, görünmeyeniyi yüceltmek, sıradan olanı kutsamak için feminist bir taktiğe dönüşür.

1. Perde: Dünyaları Taşıyan Bedenler

“Kadın yalnızca evin direği değil, aynı zamanda dünyanın da direğidir.”
— Fatma Aliye¹

Sergi, her biri dönüşüm ve direnişe köklerini salmış üç dünyayı sırtında taşıyan üç kaide ile açılır. Her biri emeğin tapınağında nöbet duran bekçiler gibi yükselir, domestik simyanın bir merkezini işaret eder.

İlk eser, *Zanaat Sarayı*, emeğin sessiz dansını sunar: ütü yapan, saçını kurutan, kumaş dokuyan, seramik yapan, yemek pişiren kadınlar edilgen kadın arketipi değil, yaldızlı ve rölyefli etken bedenlerdir. Günlük emeğin yinelenen, kusurlu ama asli hareketlerini taşırlar. Elif Uras onları evin yerinden kaldırıp kaidelere yerleştirir, gündelik eylemlerini mite dönüştürür.

A Choreography of Resistance in Three Acts

Speculative Cosmology of Labor in the Work of Elif Uras

Prologue

Clay remembers what we forget. It holds the print of the hand, the trace of the body, the pressure of time. In Elif Uras's *Earth on Their Hands*, the ceramic surface becomes both archive and prophecy: a space where the invisible labor of women, daily, generational, elemental, is reimagined in gold, marked into vessels, plates, and coins, and elevated to a mythology of care, protest, and persistence. Uras brings together slip-cast forms from Iznik (the historic center of Turkish pottery since the Ottoman era) and wheel-thrown, hand-carved bodies from her New York studio. The duality is not simply geographic, it is conceptual, spanning traditional craft and contemporary critique, the domestic and the political, the sculptural and the social.

The exhibition unfolds not as a linear survey but as a procession. Each room opens a chapter in a speculative cosmology: of matriarchal economies, of resistance shaped by fire, of hammams transformed into councils, of bodies gilded by gesture. Uras's world is one where the vessel is not passive but alive, imbued with memory, voice, and agency. Here, ornament is not decoration, but data. Glaze becomes language. Gold is not wealth, but tribute.

Gold flows throughout this body of work, marking the women figures, not as a capitalist spectacle, but as an intimate act of devotion. In Anatolia, women have long worked with gold, as makers of jewelry, as participants in the altın günü (gold day), as givers in a gift economy built on trust. In Uras's hands, gold luster becomes a feminist tactic: to gild the unnoticed, to sanctify the mundane.¹

Act 1: Bodies That Carry the World

“Woman is not only the pillar of the home, but also of the world.”
— Fatma Aliye²

The exhibition opens with three pedestals that hold three worlds, each rooted in gesture, transformation, and defense. They rise like sentinels in a temple of labor, each marking a station of domestic alchemy.

The first work, titled *Craft Palace*, presents a quiet labor dance: women ironing, drying their hair, weaving textiles, making ceramics, sweeping, cooking.

¹ 1862–1936 yılları arasında yaşamış olan Fatma Aliye'ye atfedilir; 19. yüzyılın sonlarında kadın eğitiminin ve kamusal alanda kadınların varlık göstermesinin öncülerinden, ilk Osmanlı kadın romancılarındandır.

¹ Altın günü (literally “gold day”) is a rotating savings and mutual aid circle among women in Turkey, where participants gather to contribute monetary gifts, often gold, to one member at a time. It blends financial support with social connection, especially among women excluded from formal labor markets. See Başak Bilecen, “Altın Günü as an Informal Social Protection Mechanism among Turkish Women in Germany,” *Comparative Migration Studies* 7, no. 1 (2019).

² Attributed to Fatma Aliye (1862–1936), one of the first Ottoman women novelists and an early advocate for women's education and public agency in the late 19th century.

Bu jestler, seramik yapımı ve dokumanın geçim ve hayatta kalma pratiği olduğu tarihöncesi Anadolu geleneklerini hatırlatır. Sanatçının yorumlarında süpürge asa olur, ütü bir kutsal emanet, beden ise ustalığın aracı. Uras'ın hatırlattığı gibi, çömlekçiliğin tarihi tarıma dayanır: erken dönem seramikler yiyecekleri saklamak ve korumak için üretilmiştir. Süsleme, işlevi takip etmiş, zamanla kaplar ritüel ve estetik nesnelere evrilmiştir. Bilinen en eski seramiklerden biri, tarım öncesi döneme ait, hatta ilk çömleklerden daha eski olan, hayat veren, sembolik kadın figürinidir. Uras da arkaikle çağdaşı birbirine katarken, zanaatin sanattan

hiç ayrı olmadığına, emeğin her zaman bir emekçisi olduğuna dikkat çeker.

İkinci eser, *Ellerinde Ateş*, kavramsal olarak alev alır. Yemek pişirme ile seramik üretimini birbirine bağlayan iki simyasal ritüel yan yana gelir. İkisi de ateş ister; ikisi de sezgi, zaman ve incelik gerektirir; ikisi de tarihsel olarak kadınla ilişkilendirilmiş, ev içine kodlanmış, sistematik olarak değersizleştirilmiştir. Bu yapıtta ateş, bir dönüşüm metaforuna dönüşür. Kadınlar nasıl yiyeceği çömleklerde saklıyorsa, Uras da belleği seramiğin yüzeyine işler. Her sır bir hikâye taşır. Her kap, besleyici ve direniş dolu bir hazinedir.

Son yapıt, *Ana Direniş*, bir protestoyu betimler. Ağaçlara sarılmış kadınların yüzleri rüzgâra dönüktür. Bu sahne, ormanlık alanların madencilik uğruna yok edilmesine karşı verilen mücadelelere bir saygı duruşudur. Zeytin yetiştiricisi ve köylü pek çok kadın, keçeler ile ağaçların arasına girerek topraklarını, geçimlerini ve ekosistemlerini savunurlar. Mücadele yalnızca arazide değil, tarım ve ortak mülkiyeti tehdit eden yasal düzenlemelerle de sürmektedir.

Bu figürler kurban değil savaşıdır. Kırsal, anaerkil, gözü pek; bedenleri ne kırılğan ne de idealize. Doğal ve yalın olan bu figürler toprağa güçlü bağlarıyla, duruşlarıyla, biçimleriyle kök salmışlardır. Kil onları hatırlar. Altın onları süslemek için değil, onurlandırmak için vardır. Uras'ın ellerinde altın, ataerkil iktidarın simgesi olmaktan çıkar; kadınların karşılıksız, kaydedilmemiş emeğine bir saygı nişanına dönüşür. Bir şefkat sikkesi veya süreklilik mitolojisi.

2. Perde: Kadınlar Meclisi

“Mutfaklarımız, yatak odalarımız, arka bahçelerimiz direnişin topraklarıydı.”

— Audre Lorde, *Sister Outsider* (1984)²

Masasız bir yuvarlak masa. Hiç bitmeyen bir buluşmanın yankıları gibi, duvarlara saçılmış tabaklarda kadınlar dans eder, kestirir, dedikodu yapar, direnir, müzik çalar, birbirine bakar. Kimi terlikleriyle, kimi ağaçlara sarılmış halde.

Bunlar portre değil; kolektif belleğin mitik jestleridir. Elif Uras, resmi otoritenin erişemediği alanlarda gelişen kadınlar meclisi geleneğinden ve gayriresmî dayanışma ağlarından beslenir. 18. yüzyıl başlarında, Lady Mary Wortley Montagu'nun Osmanlı hamamlarını anlatırken betimlediği gibi; bedensel bakımın ve politik sohbetlerin yapıldığı, kadınların kendi özerkliklerini yaşadığı mekânlardır bunlar. Ama burada, oryantalist imgelerdeki gibi dışarıdan bakan bir göz yoktur. Bu mekânlar birer dayanışma diyagramıdır.

Tabak yalnızca bir kap değildir; aynı zamanda içindeki boşluktur. Bir paylaşım mekânı ve hatırası. Boş tabak ya açlığı ya da ikramı çağırıştırır; yokluğu ya da bolluğu. Uras onu bir buluşma yüzeyine dönüştürür. Bazı tabaklarda, ekonomik ve simgesel değiş tokuş sistemlerini çağırıştıran sikkeler vardır. Diğerleri optik desenlerle dalgalanır ya da başında toplanmak için kurulan sofralarını andırır. Hepsi birlikte, kadınların bir arada dünyaları defalarca yeniden inşa ettiği, toplumsal dayanıklılığa dair kurgusal bir arşiv oluşturur.

3. Perde: Anıtlaşan Bedenler

Bu oda, geniş kalçalı, ince boyunlu, derin karınlı seramik formlara ev sahipliği yapar. Çok katmanlı bir platformda sergilenen bu figürler, hem yükselişi hem de kolektif bir tırmanışı sembolize eder. Her biri kendi duruşunu korur; ama birlikte, emeğin bedenselleşmiş, tekrar ve biçim aracılığıyla kutsallaştırılmış hâli olarak bir geçit töreni ortaya koyarlar.

Bu bölüm ile artık kap bir metafor olmaktan çıkar; beden olur, anıtsallaşır. İleriye doğru bir hareket vardır: yukarıya bir adım, gelişme ve yenilenmeye doğru bir jest.

Ellerinde Toprak, kaybolmuş geleneklere bir ağıt değil; form, istikrarlı hareket ve bir aradılığın kutlamasıdır. Sanatçı nostalji değil, dönüşüm sunar. Yüzeyleri kimi zaman ham, kimi zaman sırlı; kimi oyulmuş, kimi cıılanmış; kimi ise ellerin ve aletlerin ritimlerini izleyen altın yaldızla bezenmiştir. Burada sürecin kendisi görünür olur: yarı yumuşak kilin kazınması, üzerine doğrudan çizim yapılması, astar ve sırlarla, çoklu pişirimlerle katman katman işlenmesi gibi. Bu kaplar yalnızca anlatı taşımakla kalmaz; bizzat emeğin kendisini taşır: yapmanın, tutmanın, hayatta kalmanın emeğini.

Sonsöz: Başka Bir Tarih

“Gücümüzü geri kazanmak için, hafızamızı geri kazanmamız gerekir.”

— Sylvia Federici, *Re-enchanting the World* (2019)³

Son oda bir sarmal olarak dizilmiş iki yüze yakın seramik sikke sunar; müzedeki tarihi eserler gibi sergilenen bu parçaların her biri tanrıça benzeri figürler ve emek imgeleri taşır. Bu yerleştirme, Anadolu ve Mezopotamya coğrafyalarında mitolojileri kesişen ve kaynaşan Kibele, Artemis, İştâr gibi eski tanrıçalardan ilham alır. Anaerkil güç, doğurganlık ve tören

These figures are not passive archetypes of womanhood, but active bodies, pressed into clay, gilded, and in relief. They bear the repetitive, imperfect, essential gestures of labor. Elif Uras lifts them from the floors of the home and places them atop pedestals, where their daily acts are transfigured into myth.

These gestures echo prehistoric Anatolian traditions, in which ceramic-making and weaving were acts of sustenance and survival. In the artist's rendering, the broom becomes a staff, the iron a relic, the body a vessel of skill. As Uras reminds us, the history of pottery is rooted in agriculture: early ceramics were created to store and preserve food. Decoration followed utility, and over time, vessels evolved into objects of ritual and aesthetic contemplation. One of the earliest known ceramic artifacts is a fired clay figurine of a woman, life-giving, symbolic, foundational, predating even the first agricultural pots. Here, Uras folds the archaic and the contemporary into one another, showing how craft was never outside of art, how labor has always been a form of authorship.

The second work, Fire in Their Hands burns, not literally, but conceptually. It holds a work that draws a parallel between two transformative, alchemical rituals: cooking and ceramics. Both demand fire. Both require precision, intuition, and time. And both have long been historically coded as feminine, assigned to the domestic sphere and systematically devalued. In this work, fire becomes a metaphor for transformation. Just as women preserve food in ceramic jars, Uras preserves memory on ceramic skin. Each glaze holds a story. Each vessel is a container of both nourishment and resistance.

The final work, Matriarchal Resistance depicts a protest. Women stand with arms wrapped around trees; their faces turned to the wind. This scene pays homage to the ongoing resistance to protect forest lands, where rural women have been at the forefront of protests against plans to destroy the trees for mining. These women, many of them olive growers and villagers, have physically stood between bulldozers and the trees, defending their lands, livelihoods, and ecosystems. The struggle continues, not only on the ground, but through national legislation that increasingly threatens communal and agricultural lands with mineral and energy extraction projects.

These figures are not martyrs; they are warriors. Rural, matriarchal, fierce. Their bodies are neither fragile nor idealized. They are grounded, elemental, of the earth: rooted in stance and form. Clay remembers them. Gold adorns them, not to embellish, but to honor. In Uras's hands, gold ceases to be a patriarchal symbol of power. Instead, it becomes a tribute to women's unpaid, unrecorded labor. A coin of care. A mythology of maintenance.

Act 2: The Women's Council

“Our kitchens and bedrooms and backyards were our territories of resistance.”

— Audre Lorde, *Sister Outsider* (1984)³

A round table, without a table. Plates float across the wall like echoes of a gathering that never ended. Women dance, nap, gossip, resist, play music, and care for one another. Some wear house shoes, others cradle trees.

These are not portraits; they are collective memories, gestures made mythic. Elif Uras draws from the tradition of kadınlar meclisi (women's councils) and informal networks of mutual aid that flourished beyond the reach of official power. She evokes Lady Mary Wortley Montagu's early 18th-century accounts of the Ottoman bathhouse, which were intimate spaces of bodily care, political conversation, and women's autonomy. But here, unlike orientalist visions, these are not spaces for the voyeur. They are diagrams of solidarity.

The plate is a vessel, yes, but also a void. A site of gathering and a trace of what's been shared. An empty plate has always implied either hunger or offering, absence or abundance. Uras uses it as a surface of convergence. Some plates hold coins, echoing systems of exchange both economic and symbolic. Others ripple with optical patterns or resemble tables set for assembly. Together, they form a speculative archive of communal resilience, of women making worlds together, again and again

Act 3: Bodies Becoming Monument

This space holds ceramic forms with wide hips, narrow necks, and deep bellies. Placed on a multi-level platform, they suggest both elevation and collective ascent. Each figure maintains its own posture, yet together they form a procession, an embodiment of bodily labor made sacred through repetition and form.

In this room, the vessel is no longer a metaphor. It becomes body. It becomes monument. There is movement forward: an upward step, a gesture toward progress and renewal.

Earth on Their Hands is not an elegy for lost traditions, but a celebration of the persistence of form, gesture, and communal gathering. Elif Uras offers not nostalgia, but transformation. Her surfaces, alternating between raw and glazed, carved and burnished, are marked with gold inlays that follow the rhythms of hands and tools. This is where her process becomes most visible: a choreography of carving into semi-soft clay, of drawing directly onto the form, and of layering slips and glazes through multiple firings. These vessels do not simply contain narrative; they carry labour itself: the labor of making, of holding, of surviving.



Ellerinde Ateş, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, terra sigillata, 70 x 28 x 28 cm
Fire in Their Hands, 2025, Terra sigillata, underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, 70 x 28 x 28 cm

Zanaat Sarayı, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, terra sigillata, 68 x 25 x 25 cm
Craft Palace, 2025, Terra sigillata, underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, 68 x 25 x 25 cm

Anaerkil Direniş, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, terra sigillata, 65 x 45 x 45 cm
Matriarchal Resistance, 2025, Terra sigillata, underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, 65 x 45 x 45 cm

Ellerinde Toprak, 2025, İznik çini, sıraltı boya, sır, altın yaldız, terra sigillata, triptik, 40 x 90 cm
Earth on Their Hands, 2025, Terra sigillata, underglaze, glaze, gold lustre on quartz tile, triptiky, 40 x 90 cm

² Lorde, Audre, “Learning from the 60s.” In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 134–144. Freedom, CA: Crossing Press, 1984.

³ Federici, Sylvia. *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press, 2019, p. 69.

³ Lorde, Audre, “Learning from the 60s.” In *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 134–144. Freedom, CA: Crossing Press, 1984.



Çok sayıda seramik tablet ve tabak, 2023-2025, Değişken ölçüler
Multiple stoneware and stonepaste plates and tablets, 2023-2025, Dimensions variable

Ellerinde Toprak, 2025, İznik çini, sıraltı boya, sır, altın yıldız, terra sigillata, triptik, 40 x 90 cm
Earth on Their Hands, 2025, Terra sigillata, underglaze, glaze, gold lustre on quartz tile, triptych, 40 x 90 cm



Büyük Ana, 2025, Seramik, sıraltı boya, 76 x 45,5 x 25,5 cm
The Great Mother, 2025, Underglaze on stonepaste, 76 x 45,5 x 25,5 cm

Görkemli Zarafet, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yıldız, 70 x 35,5 x 35,5 cm
Majestic Grace, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 70 x 35,5 x 35,5 cm

Dokumacılar, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yıldız, 75 x 37 x 37 cm
The Weavers, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 75 x 37 x 37 cm

Oturan Ay Işığı, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yıldız, 53 x 60 x 32 cm
Seated Moonlight, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 53 x 60 x 32 cm

Cizgili Kalp, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yıldız, 52,8 x 31,7 x 31,7 cm
Stripe Heart, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 52,8 x 31,7 x 31,7 cm

Tılsım Göbek, 2025, Seramik, sıraltı boya, 65 x 30 x 30 cm
Tılsım Belly, 2025, Underglaze on stonepaste, 65 x 30 x 30 cm

Sarmal Totem, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yıldız, 77 x 30 x 16 cm
Totem of Spirals, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 77 x 30 x 16 cm

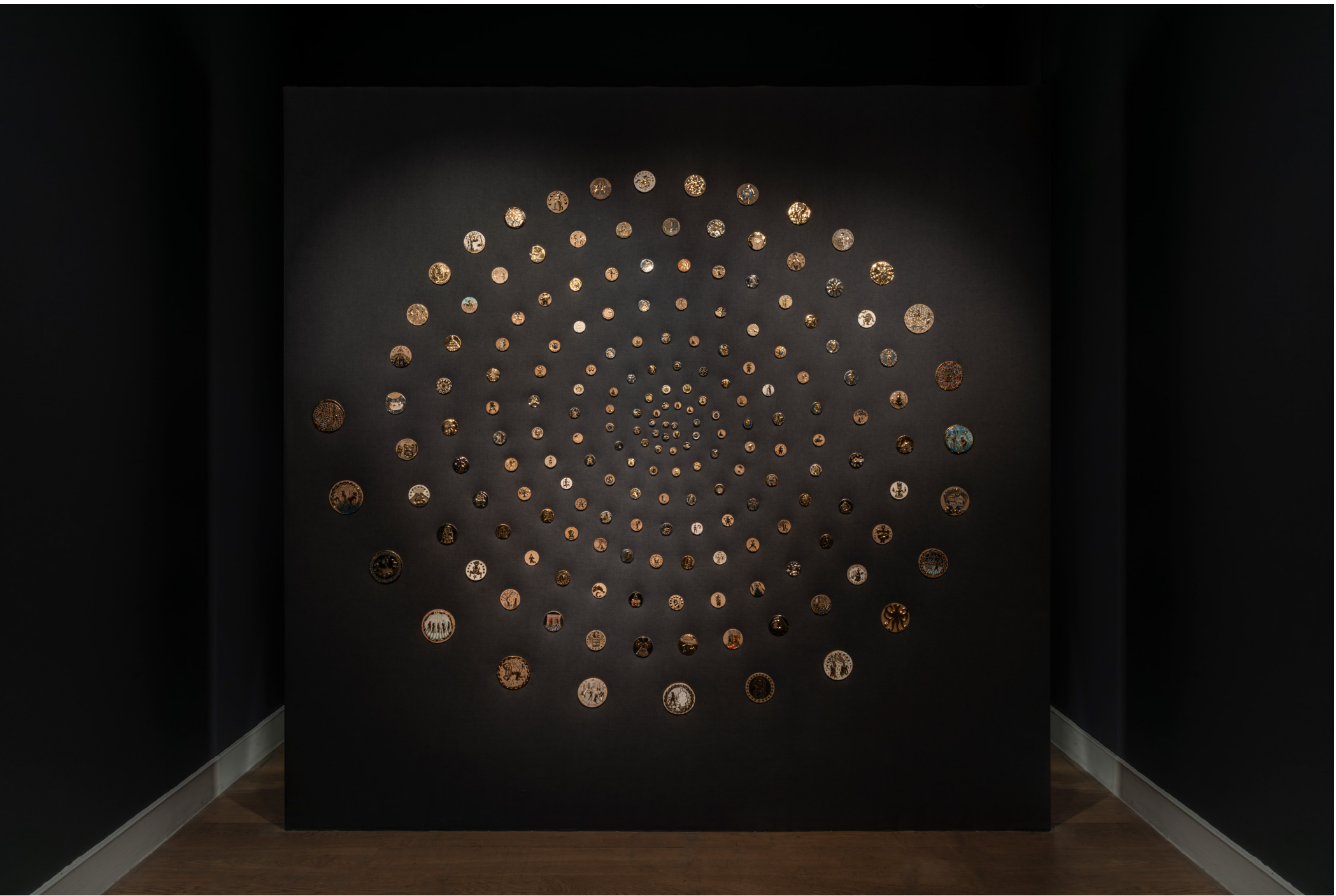
Elmas Torso, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yıldız, 46 x 23 x 23 cm
Diamond Torso, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 46 x 23 x 23 cm



Cleo, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, 52 x 24 cm
Cleo, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, 52 x 24 cm

Damlaya Damlaya, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, ø 31,5 cm
Drop by Drop, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, ø 31,5 cm

Hayırt, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, 20 x 43 cm
Noİ, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, 20 x 43 cm



Güç Pozu (Kırmızı), 2023, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, ø 20,5 x 11 cm
Power Pose (Red), 2023, Underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, ø 20,5 x 11 cm

Dengede Kalan, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, 36 x 23 cm
Held in Balance, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, 36 x 23 cm

Pembe Toros, 2025, Seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, 50 x 40 x 37 cm
Pink Taurus, 2025, Underglaze, glaze, gold lustre on stonepaste, 50 x 40 x 37 cm

Hayalet Para / Hayalet Emek, 2025, Mekana özgü yerleştirme; seramik, sıraltı boya, sır, altın yaldız, değişken ölçüler
Ghost Money / Ghost Labour, 2025, Site-specific installation with underglaze, glaze, gold lustre on stoneware, dimensions variable

bağını anımsatır. Sarmal genişledikçe sikkeler büyür, tabaklara dönüşür; kadınların yemek pişirdiği, temizlik yaptığı, dans ettiği, altın gününde buluştuğu, ağaçlara sarıldığı sahneler resmedilir. Her form, emeğin değerini ölçen hayali bir para birimi, ataerkil sisteme karşı önerilen bir alternatif ekonomidir.

Bu işler çoklu simgesel geleneklere de selam verir. Bir yandan kadınlar arasında hediyeleşme ve dayanışmanın yaygın simgesi olan cumhuriyet altınını çağrıştırır, bir yandan da Doğu Asya'daki cehennem parası ritüellerini; ölülerin öte dünyada refaha ulaşması için yakılan kâğıt paraları. Ama burada sunu ne imparatorlara ne de ataerkil figürlere yapılır. Bu sikkeler, tanınmayan, az ücret alan, mitlere sığdırılan; imparatorlukları inşa etmiş ama kendi adlarına imparatorluk kuramamış kadınlara adanır.

Elif Uras bu spekülâtif ekonomiyi somut bir tarihî nesneye de dayandırır: 1971'de Türkiye'de basılan 50 kuruş, cumhuriyet tarihinde üzerinde kadın figürü bulunan ilk ve tek madeni paradır. Başörtülü olarak tasvir edilen bu figür, "Anadolu Gelini" adını alır. Ne bir milliyetçi ikon, ne de ilahi bir idealdir; halktan bir figür olarak kırsal kadınlığın sembolik bir temsilidir. Sanatçı bu düşünceyi devralır ve genişletir: Ekonomilerimiz fetih üzerine değil de süreklilik üzerine kurulsa; ataerkil iktidar değil, anaerkil karşılıklılık üzerine temellense nasıl olurdu?

Sarmal, tarihöncesi resimlerden gelen güçlü bir simge olarak sergide sık sık tekrar eder: döngüsel zaman, yeniden doğuş, feminen zamansallık. Kendi kuyruğunu yiyen yılan, *ouroboros*, bu kozmolojiye gizlice işlenmiştir; yenilenmeyi simgeler. Yanında hilal ve güneş belirir; menstrüel döngülerin, dikim ve hasat mevsimlerinin, sermayenin ötesinde kozmik ritimlerin zaman tutucuları. Uras bambaşka bir ekonomik düzen önerir: bedensel, gezegensel, geçmiş kuşaklarla uyumlu bir düzen.

Bu yalnızca bir anma değil; aynı zamanda bir karşı-tarihtir. Elif Uras, anıtsallaştırmayı ölçek ve gösteriş üzerinden değil, bakımın küçük birimleri üzerinden gerçekleştirir; bir sikke, bir tabak, bir süpürge, yıldızlanmış bir jest. Bunlar, onun direniş araçlarıdır; bu formlarla, emeğin onurlandırıldığı, dayanışmanın somutlaştığı, tarihin kadınların elinde tutulur olduğu yeni bir arşiv inşa eder.

Naz Cuguoğlu

Sanatçı Hakkında

Elif Uras (d. Ankara), Brown Üniversitesi ve Columbia Hukuk Fakültesi'nde okuduktan sonra Columbia Sanat Fakültesi'nden MFA (Güzel Sanatlar Yüksek Lisans) ve School of Visual Arts'tan BFA (Güzel Sanatlar Lisans) dereceleri aldı. Sanat pratiği seramik, resim ve deseni kapsayan Uras, eserlerinde kadının temsili, cinsiyet ve sınıf yapıları üzerine düşünür. Tarih öncesi sanat, antik çağ, İslam geometrisi ve Batı modernizmi gibi kaynaklardan esinlendiği eserlerinin yüzeylerinde yoğun işçilikli desenlere yer verir. Uras'ın çalışmaları aynı zamanda gelenek, süsleme ve özellikle de kadına atanan emek konularıyla ilgilenir.

Yüzyıllar önce Osmanlı İmparatorluğu'nun en meşhur çini ve seramiklerinin üretildiği İznik'te çalışan Uras'ın heykelleri, bölgenin nonfigüratif görsel söz dağarcığını kadın bedeni ile birleştirir. Geleneksel formları bozarak, karmaşık geometrik ve natüralist desenleri; geleneğin hâlâ güçlü olduğu fakat hızla modernleşen bir toplumda kadınlığa dair imgeleri ima eden formlara işler. Eserleri; Metropolitan Müzesi, MoMA PS1, Salon 94 New York, 9. Şanghay Bienali ve Pera Müzesi'nde sergilenmiştir; aynı zamanda Metropolitan Müzesi (New York), Victoria & Albert Müzesi (Londra) ve İstanbul Modern'in daimi koleksiyonlarına dahil olmuştur. Sanatçı, 2020-2021 yılları arasında Sanat ve Tasarım Müzesi'nin (New York) misafir sanatçı programında yer almıştır.

Elif Uras, New York, İstanbul ve İznik'te yaşıyor ve üretiyor.

Yayınlayan Published by **GALERIST** Meşrutiyet Cad. 67/1 Tepebaşı İstanbul galerist.com.tr Metin Text **Naz Cuguoğlu** Çevirmen Translator **Ecem Ümitli** Grafik Tasarım Graphic Design **Ulaş Uğur** Fotoğraf Photography **Zeynep Fırat** Sergi Tasarımı Exhibition Design **Evrin Karacan** Sergi Ekibi Exhibition Team **Müge Çubukçu, Ecem Ümitli, Selin Akın, Efsa Aktar, Yunus Aras, Berfu Adalı, Gökhan Kelkit, Lara Ulusoy** ©2025 Bu katalog Elif Uras'ın, 16.09-08.11.2025 tarihleri arasında Galerist'te gerçekleştirilen 'Ellerinde Toprak' isimli sergisi nedeniyle yayımlanmıştır. Tüm yayın hakları saklıdır. This catalogue has been published on the occasion the exhibition of Elif Uras titled 'Earth on Their Hands', at Galerist between 16.09-08.11.2025. All rights reserved.

Epilogue: An Alternative History

"To recover our power, we must recover our memory."
— Sylvia Federici, Re-enchanting the World (2019)⁴

The last room presents a spiral of coins: nearly 200 ceramic pieces arranged like museum artifacts, each bearing goddess-like figures and gestures of labor. This installation is inspired by ancient goddesses such as Kybele, Artemis, and Ishtar, whose mythologies crossed and fused across the geographies of Anatolia and Mesopotamia, evoking a lineage of matriarchal strength, fertility, and ritual. As the spiral expands, the coins gradually enlarge, transforming into plates that depict communal scenes, featuring women cooking, cleaning, dancing, gathering for altın günü, and embracing trees. Each form is a speculative currency of care, an imagined alternative to patriarchal economies.

The works nods to multiple symbolic traditions. It echoes the Turkish Republic gold coin, a ubiquitous token of social and economic exchange, often gifted in acts of celebration among women. It also evokes the solemnity of East Asian ghost money traditions, in which paper bills are burned to accompany the dead into the afterlife. But here, the offering is not made to emperors or patriarchs. These coins are dedicated to the unrecognized, the underpaid, the mythologized, those whose labor shaped empires and yet rarely minted one.

Uras grounds this speculative economy in a real historical artifact: a 50 kuruş coin issued in Turkey in 1971, the first and only coin of the Republic to feature a woman. The figure, depicted in a traditional headscarf, is widely understood as the "Anatolian Bride," a symbolic representation of rural womanhood. She is neither a nationalist icon nor a divine ideal, but a woman of the people. Uras reclaims and expands this lineage: What if our economies were built not on conquest, but on continuity? Not on patriarchal power, but on matriarchal reciprocity?

Spirals recur throughout the exhibition, drawn from prehistoric design and loaded with symbolism: cyclical time, rebirth, feminine temporality. The ouroboros, the snake that eats itself, is quietly embedded in this cosmology, signaling regeneration. Alongside it, the crescent moon and sun appear, timekeepers of menstrual cycles, planting seasons, and cosmic rhythms beyond the reach of capital. Uras proposes a different economic order, one aligned with bodily, planetary, and ancestral time.

This is not merely a commemorative gesture. It is a counter-history. Elif Uras does not monumentalize through scale or spectacle, but through the smallest units of care; a coin, a plate, a broom, a gold-laced gesture. These are her tools of resistance. With them, she builds a new kind of archive, one where labor is honored, solidarity is materialized, and history is held, literally and symbolically, in women's hands.

Naz Cuguoğlu

About the Artist

Elif Uras (b. Ankara) attended Brown University and Columbia Law School before receiving a BFA from the School of Visual Arts and an MFA from Columbia School of the Arts. Her practice spans ceramics, drawing and painting. In her works, Uras explores ideas of gender and class related to the representation of women across different geographies and time. She often employs labour-intensive intricate patterns on her surfaces inspired by diverse art historic sources, including Prehistoric art, antiquity, Islamic geometry, Iznik tiles and Western modernism. Her work also engages with questions of tradition, ornament and labour, especially feminised labour.

Often working on location in Iznik (Nicaea), where the most renowned tiles and ceramics of the Ottoman Empire were produced centuries ago, Uras produces works in ceramics that incorporate the non-figurative visual vocabulary of Iznik with the female body. Subverting tradition, the intricate geometric and naturalistic patterns are employed to paint and draw on vessels whose forms allude to the ideas of femininity in a rapidly modernising yet traditional society. Her works have also been exhibited at Metropolitan Museum, MoMA PS1, Salon 94, New York, 9th Shanghai Biennale and Pera Museum. Uras's works are included in the collections of The Istanbul Modern, Metropolitan Museum of Art, and Victoria & Albert Museum. Uras was an Artist-in-Residence at the Museum of Arts and Design, New York in 2020-2021. Elif Uras lives and works between New York, İstanbul and Iznik.

⁴ Federici, Sylvia. Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons. Oakland: PM Press, 2019, p. 69.

Elif Uras bu sergiye destek olan kişi ve kurumlara teşekkür eder.

Lukas Ali Lang, Ignacio González-Lang, Nuran Uras

Elif Uras thanks the individuals and institutions for their support of the exhibition.

Berfu Adalı, Selin Akın, Efsa Aktar, Yunus Aras, Müge Çubukçu, Gökhan Kelkit, Ecem Ümitli

Simge Abay, Gül Ağış, Károly Aliotti, Serli Barın, Rana Birden, Ela Belül, Zeynep Bodur Okyay, Tamara Chalabi, Naz Cuguoğlu, Anlam de Coster, Mahmut Çalışkan, Ceren Çalışkan Eken, Büşra Emir, Serap Ereyli, Gizem Gezenoğlu, Neslihan İyigün, Evrim Karacan, Abdullah Kaya, İsmail Kaya, Şahika Koçak, Esin Köroğlu, İbrahim Köroğlu, Nurten Odacı, Berrin Özdemir, Melis Özdemir, Hakan Temur, Melinda Topgül, Melis Tuduk, Lara Ulusoy

Brothers, Fiksatif, Harman Studio, Greenwich House Pottery, Jotun, Kale Grubu, Kale Tasarım ve Sanat Merkezi, Lokanta Limu, İznik Mavi Çini, Persan Home Studio, Tanrı Misafiri İstanbul, Tepta Aydınlatma