



Azade Köker

Stolon

AZADE KÖKER STOLON

ZILBERMAN

For / Für
Bernd Walz

Azade Köker

Stolon



Schwankende Säulen [Tottering Columns; Sallanan Sütunlar], 2025–2026
Paper, wire, 13 columns | Papier, Draht, 13 Säulen
Variable dimensions, ca. 160 cm high each | Variable Maße, je ca. 160 cm hoch

What Connects

Lotte Laub

For her solo exhibition *Stolon*, Azade Köker has created large-scale installations using paper, wire, and light. Transcending cultural and geographic boundaries, she addresses subjects ranging from historical and mythological references to issues of the present day. Over the course of several decades, her working materials have evolved from heavy terracotta to delicate paper, from stuffed bodies to empty shells. Her new works revolve around various questions touching on how relationships emerge, where they lead, and what is transmitted or altered within them. Such pathways intertwine on the micro- as on the macro-scale, in offshoots and nerve tracts, in thoughts and cultural traditions. They reach out in multiple directions. Semantic ambivalences and shifts open Köker's work up to diverse interpretations. Materials, forms and significances remain in motion and enter into ever-evolving relationships.

Azade Köker borrowed her exhibition title, *Stolon*, from botany. A stolon is an offshoot of the mother plant that grows, not into the earth, but along the ground. From its nodes grow roots and new stems. The stolon nourishes the young plant until it is mature enough to provide itself with water and light; then dies. Reed corals also build stolon-like webs on the ocean floor, and from these new polyps emerge. Plants like corals remain tied to their place in the earth, yet extend beyond it into their surroundings. For Köker, this suggests associations with notions of sharing, branchings and life in a group. Her exhibition investigates the ambivalence of ties. They support but also grip tight. The word “hold” can mean either of these things. But things that hold are also permeable: a net consists more of holes than of knots or intersections.

Self-definition and gender, work and social ties, the entanglements of human life and nature, all belong to the spectrum of themes that have surfaced again and again in Azade Köker's work for five decades now. In her early terracotta sculptures, we see the figure of the woman as a recurring motif – abstracted in *Frau mit Schleier* (Woman with Veil, 1978) and with societal-critical features in *Die Akkordarbeiterin* (Woman employed for Piece-Work, 1987), where a female worker's fragmented body merges with machine-like elements. This sculpture turns our attention to the conditions faced by women recruited in Turkey for firms in West Berlin. Köker has worked with paper since the 1990s, and describes it as a skin, permeable and vulnerable. Crumpled and folded, it stores the traces of its making. The body itself is absent; what remains is a transparent, light shell, whose innards must be supplied by the viewer.

In the first room of the exhibition stands the installation *Schwankende Säulen* (*Tottering Columns*, 2025–2026), a forest of thirteen tall paper columns. The paper is wound around the columns like bark, and vertical folds suggest fluting. Transparent threads attach them to the ceiling, and they move with every breath of air. From the top of each column, a long strand of twisted paper falls to the ground and intertwines with the others to form a web. The column, for Azade Köker, is a double image, trunk and figure. For a long time already, she has explored the caryatid, the female figures bearing beams in architecture. Their burden there appears all elegance and posture;

the effort of weight-bearing remains invisible. Köker's columns support no roof. At the place where a capital would normally shoulder its weight, the strand of paper growing out of the column eludes it and, like a stolon, tries to render new life possible on the floor. With this image, nurturing takes its place alongside bearing as a bodily and social work, which, while essential, often goes unnoticed. The burden has not vanished, it has only changed its form. The bearing figure has become one tied in to its neighbors: a form which supports through its relationship to others, while these relationships also tie it down.

In *Konnektom* (Connectome, 2022–2026), the web of connections continues. Köker uses a web of wire, such as is employed in manufacturing coops, fences, and garden elements – a material that contains and separates. The artist shapes it into synapse-like branchings, which recall the points of contact among nerve cells. The wire lends stability to fragile forms, while itself retreating into near invisibility. For strips of light traverse the room and illuminate the darkness. That which is microscopic in the body fills the space; at the same time, the structure recalls a web of offshoots, which spread out, branch off, and create new relationships.

In *Im Netz des Ich* (In the Web of the Self, 2025–2026) hangs a large ball of paper in a net of intertwined strips of paper. The ball bears a red inscription spelling “ICH” (I or ego or self). The net holds it, and holds it tight. Without the net, it would fall. Our language knows both nets – the safety net that catches and saves from harm, as well as the trap net that captures and won't let go. Society's net can be both. “Caught” and “Captured” here lie right next to one another. The video work *Stagnant Motion* (2013) shows the feet and legs of a woman from behind, as well as the red seam of her skirt. Her steps venture falteringly forward, then back and to the side, without fixing on a direction. The title names both the stagnancy and the motion, and the work leaves open the question of which prevails in the moment. The subject is not holding her ground, she is trying out, testing the ground. Stolons, too, move in this way. They do not take off running, they shift.

Azade Köker's small-format collages show frontal figures constructed of patterned paper. Arms and bodies reach out in branches and roots, faces appear in the fabric, threads are loosely sewn on. Titles such as *Bäume in Umarmung* (Trees Embracing, 2026), *Krabbenfrau* (Crab Woman, 2026) and *Im Flug mit den Vögeln* (Flying with the Birds, 2026) associate human beings, animals, and plants. The figures are not contained within clear contours, they bleed into each other. None of the beings exists in and of itself, each one is in a state of evolution connected with others. Azade Köker's exhibition shows a body of work in motion. Every form is held and tied in – but by what it is often hard to see. The forms do not end on their edges, but reach out, like steps that explore the floor, or offshoots that keep growing.

Translation by Darrell Wilkins



Frau mit Schleier, 1978

Was sich verbindet

Lotte Laub

Für ihre Soloausstellung *Stolon* hat Azade Köker raumgreifende Installationen aus Papier, Draht und Licht geschaffen. Köker arbeitet über kulturelle und geografische Räume hinweg, mit Themen, die von historischen und mythologischen Bezügen bis in die unmittelbare Gegenwart reichen. Im Lauf der Jahrzehnte haben sich ihre Werkstoffe gewandelt, von der schweren Terrakotta zum leichten Papier, vom gefüllten Körper zur Körperhülle. Ihre neuen Arbeiten kreisen um die Frage, wie Verbindungen wachsen, wohin sie führen und was sich in ihnen weitergibt oder verändert. Solche Wege verzweigen sich im Kleinen wie im Großen, in Ausläufern und Nervenbahnen, in Gedanken und kulturellen Überlieferungen. Sie schlagen in verschiedene Richtungen aus. Semantische Ambivalenzen und Verschiebungen öffnen Kökers Arbeiten für unterschiedliche Lesarten. Materialien, Formen und Bedeutungen bleiben in Bewegung und treten immer wieder in neue Bezüge.

Den Ausstellungstitel *Stolon* hat Azade Köker der Botanik entlehnt. Ein Stolon ist ein Ausläufer, der nicht in die Tiefe wächst, sondern über den Boden hin, von der Mutterpflanze fort. An seinen Knoten bildet er Wurzeln und einen neuen Trieb. Er versorgt die junge Pflanze, bis sie Wasser und Licht selbst aufnehmen kann, dann stirbt er ab. Auch Röhrenkorallen bilden stolonienartige Bodengeflechte, aus denen neue Polypen austreiben. Pflanzen wie Korallen bleiben an ihren Ort gebunden und setzen sich doch über ihn hinaus fort. Für Köker verbinden sich damit Vorstellungen von Weitergabe, Verzweigung und einem Leben im Verband. In der Ausstellung geht sie der Ambivalenz von Verbindungen nach. Sie geben Halt und halten zugleich fest, im Wort Halten liegt beides. Auch Haltendes ist durchlässig: Ein Netz besteht mehr aus Öffnungen als aus Fäden.

Selbstbestimmung und Geschlecht, Arbeit und gesellschaftliche Verhältnisse, die Verbindung von Mensch und Natur gehören zum Themenspektrum, in dem Köker seit fünf Jahrzehnten arbeitet. In Kökers frühen Terrakotten erscheint die Frauenfigur, ein wiederkehrendes Motiv in ihrem Werk, abstrahiert in *Frau mit Schleier* (1978) und gesellschaftskritisch in *Die Akkordarbeiterin* (1987), wo der fragmentierte Körper einer Arbeiterin mit maschinenartigen Elementen verwächst. Die Plastik richtet den Blick auf die Bedingungen, unter denen Frauen arbeiteten, die aus der Türkei nach West-Berlin angeworben worden waren. Das Papier, mit dem Köker seit den 1990er Jahren arbeitet, beschreibt sie als Haut, verletzlich und durchlässig. Geknittert und gefaltet trägt es die Spuren seiner Bearbeitung. Der Körper selbst fehlt; geblieben ist eine transparente, leichte Hülle, deren Inneres der Betrachter ergänzt.

Im ersten Ausstellungsraum steht die Installation *Schwankende Säulen* (2025–2026), ein Wald aus dreizehn hohen Papiersäulen. Das Papier legt sich um sie wie Rinde, senkrechte Falten zeichnen Kanneluren nach. Durchsichtige Fäden halten sie von der Decke her, und bei jedem Luftzug bewegen sie sich. Aus jeder Säule tritt oben ein gedrehter Papierstrang heraus, fällt daran herab und verwebt sich am Boden mit dem Geflecht der anderen. Die Säule ist bei Azade Köker ein doppeltes Bild, Stamm und

Figur. Seit Langem beschäftigt sie sich mit der Karyatide, jener weiblichen Figur, die in der Architektur ein Gebälk trägt. Ihre Last erscheint dort als Anmut und Haltung; die Anstrengung des Tragens bleibt unsichtbar. Kökers Säulen tragen kein Dach. Dort, wo das Kapitell die Last aufnahm, weicht der austretende Papierstrang der Last aus, sucht am Boden wie ein Stolon neues Leben zu ermöglichen. Mit diesem Bild tritt neben das Tragen das Versorgen, eine körperliche und soziale Arbeit, die ebenso grundlegend wie häufig unsichtbar ist. Die Last ist nicht verschwunden, sondern hat ihre Gestalt verändert. Aus der tragenden Figur wird eine verbundene: eine Form, deren Halt ebenso aus den Beziehungen zu anderen hervorgeht, wie diese Beziehungen sie binden.

In *Konnektom* (2022–2026) setzt sich das Geflecht der Verbindungen fort. Köker verwendet ein Drahtgeflecht, wie es für Gehege, Zäune und im Gartenbau eingesetzt wird, ein Material, das einfasst und abgrenzt. Sie formt es zu synapsenartigen Verzweigungen, die an die Berührungspunkte zwischen Nervenzellen erinnern. Der Draht gibt der fragilen Form Stabilität und tritt dabei selbst beinahe zurück. Denn Lichtbänder ziehen sich hindurch und leuchten im Dunkeln auf. Was im Körper mikroskopisch klein ist, wird raumgreifend; zugleich erinnert die Struktur an ein Geflecht von Ausläufern, die sich ausbreiten, verzweigen und neue Verbindungen bilden.

In *Im Netz des Ich* (2025–2026) hängt eine große Papierkugel in einem Netz aus ineinandergreifenden Papiergliedern. Die Kugel trägt in Rot den Schriftzug „ICH“. Das Netz hält sie, und es hält sie fest. Ohne das Netz fiel sie. Die Sprache kennt beide Netze, das Sicherheitsnetz, das auffängt, und das Fangnetz, das nicht mehr loslässt. Das soziale Netz kann beides sein. „Geborgen“ und „gefangen“ liegen hier dicht beinander. Das Video *Stagnant Motion* (2013) zeigt Füße und Beine einer Frau von hinten, dazu den roten Saum ihres Rocks. Die Schritte tasten nach vorn, dann zurück und zur Seite, ohne sich auf eine Richtung festzulegen. Der Titel nennt beides, den Stillstand und die Bewegung, und die Arbeit lässt offen, welches von beidem gerade geschieht. Es ist kein Verharren, eher ein Vortasten, ein Prüfen des Bodens. Auch ein Stolon bewegt sich so. Er reißt nicht ab, er verschiebt sich.

Azade Kökers kleinformatige Collagen zeigen frontale Figuren aus gemusterten Papieren. Arme und Körper laufen in Äste und Wurzeln aus, Gesichter erscheinen im Geflecht, Fäden sind locker aufgenäht. Titel wie *Bäume in Umarmung* (2026), *Krabbenfrau* (2026) und *Im Flug mit den Vögeln* (2026) verbinden Mensch, Tier und Pflanze bereits sprachlich miteinander. Die Figuren enden nicht an ihrer Kontur, sie setzen sich in anderem fort. Keines dieser Wesen besteht aus sich allein, jedes ist im Werden mit anderem verbunden. Azade Kökers Ausstellung zeigt ein Werk in Bewegung. Jede Form ist gehalten und verbunden, und was hält, ist oft kaum zu sehen. Die Formen enden nicht an ihren Rändern, sondern setzen sich fort, wie die Schritte, die den Boden abtasten, oder der Ausläufer, der weiterwächst.



Die Akkordarbeiterin, 1987



Parçalanma (Venüs) / Deconstruction (Venus), 2021





*Schwankende Säulen [Tottering Columns;
Sallanan Sütunlar], 2025–2026 (detail)*



Rhizomes/ Becomings/ Intuitions

Simon O'Sullivan

Rhizomes

The rhizome is a biological term that refers to acentred root structures. Think, for example, of couch grass at the beach and of the network of strands that connect the disparate clumps of grass beneath the sand. On one level, the rhizome is opposed to more centralised root structures that privilege a single origin and, indeed, a binary logic. Or, indeed, it is orientated against those tree-like and branch structures and hierarchies that often inform or even structure our thinking. But, as Deleuze and Guattari remind us, the root and rhizome are not really opposed in this way. After all, a rhizome can form in the crook of a tree or in the fine fronds of a root. Likewise, a rhizome can exhibit more root-like behaviours (or, put differently, the lines of flight can become blocked). And then, for example, if we pull out our focus, a tree can itself be part of a forest which is itself rhizomatic. Indeed, the single tree – like the single individual – is simply a mid-way point between smaller and larger multiplicities (or rhizomes). To get lost in the crook of the tree. To get lost in the forest. That's the line of flight to follow.

And then there are further rhizomes that the tree is in contact and communication with. Cross and trans-species crossings and exchanges. The mycelium network beneath the ground that the tree's roots reach towards and interact with. The pollinating insects that buzz around the tree's flowers. The birds that nest in the branches. All of these are part of the tree's complex ecosystem (ecosystems are always rhizomatic). The tree is its own world in this sense. And then within these more visible animal and plant kingdoms there are further exchanges and passages that are more secret or that work on a more obscure level. Molecular movements and interactions. Viruses and other transversal and affective contagions. Another name for these sometimes-unnatural nuptials is becomings.

And then, turning from trees and animals – and, indeed, nature (if that term still has meaning here) – there are also rhizomes in culture too. Between history and myth for example. Where does one narrative and plane of figures end and the other begin? Where does fact shade into fiction (and vice versa)? Rhizomes operate between and across different signifying and symbolic systems. But then they also work to disrupt signifying systems too, foregrounding an asignifying function or register (another name for which is affect). Indeed, a rhizome is also about – or enables – this transmission of affect across regimes. The rhizome is a term for this flat structure, when flat does not necessarily refer to two dimensions but, indeed, to any number of dimensions that are nevertheless in communication and contact on a single abstract plane.

Becomings

Another name for following a line of flight – or, indeed, for getting lost – is becoming. When we form a rhizome with something else. Something different to what we are. The bee and the orchid are Deleuze and Guattari's classic example. They are less involved in imitation, and more in a play of becoming with one another (a becoming-orchid of the bee and a becoming-bee of the orchid). Loops and circuits of molecular exchange. But us humans can also form a rhizome with the non-human. For example, with trees, why not? A becoming-tree. Indeed, it's this kind of process that might mean we survive (certainly it means climbing down from that high throne we have been sitting on for so long). Becoming. When there is a 'dropping



Schwankende Säulen [Tottering Columns; Sallanan Sütunlar], 2025–2026 (detail)



Der berührende Körper [The Touching Body; Dokunaklı Ağa], 2026 (detail)

down' to a plane of immanence and a blurring or bleeding across worlds. Becoming-women. When those molar forms we inhabit – male, female, subject – are disrupted by a molecular desire that operates beneath the molar (the rhizome beneath the root). Becoming-animal. Not to imitate or to represent, but a capture of affect. I feel like I am becoming a fox (even if I don't look like one). It's always a question of affect. Becoming-plant. Not only when we take that organic matter into our body – so the mixture of molecules (plant as medicine) – but also when we stand as still as a tree. We act 'like' a tree. Capture its affects. Suddenly, I feel like a tree. I am becoming-tree (again, even if I don't look like one).

This is to foreground a general ethology of the world amongst all of its inhabitants. All the different entities – animals and viruses and plants – everything composed of molecular relations of stillness and slowness, of different capacities to affect and be affected (this laying out of a plane of immanence – a plane of life – was Spinoza's great contribution to Deleuze's thinking). Does this stop with the organic? Can a river also be thought of as an entity/a body in these Deleuze-Spinozist terms? Why not? After all a river has speeds and slownesses and capacities to affect and be affected. A river is a singular thing (hence the way we name them). Once more this change in perspective is crucial (for our own survival). To shift what we understand as living and non-living. To reinsert ourselves on and in that plane of inorganic life.

And then, becoming-molecular. When we embark on still stranger journeys beyond any recognisable form. Becoming-imperceptible when we are as the forest ourselves (or disappear into it). Becoming always has this sequence or programme connected to it (is an art practice ever anything else?). Doorways and thresholds which we need to pass through in order to reach the next plane and the next phase. A binary between human/culture and nature? It was never there. There were only rhizomes within rhizomes. Thresholds and passages. Becomings. All the way up and all the way down (immanence – and the plane of immanence – has never meant anything else).

Intuitions

And then what is the relationship of art to the rhizome? On the one hand art can operate as a temporary halt or block. A freezing of the always-creative process of becoming (that particular rhizome becomes blocked). But this can be a halt that then perhaps allows a reconnection with something else (another spectator or participant perhaps). Suddenly, a new rhizome forms. And what about objects and images that represent the rhizome? On the one hand they are a feint. After all a picture of a rhizome is not necessarily rhizomatic. Quite the contrary. Likewise, a sculpture of a forest is not usually a forest. But then there are those examples where something both looks like what it depicts and also performs that operation. An installation as a diagram of becoming that also invites a becoming (a diagram here is the abstract machine beneath representation).

An artwork operates on a number of levels. It necessarily inserts itself in socio-symbolic set ups. It's part of culture after all. But it also operates on more secret and obscure registers too (or, to say the same differently, art has its own kind of molecular operations). Affect for example. How does that artwork make you feel when you stand next to it (maybe a feeling even that takes you outside your self)? Art is not always about knowledge transfer (or, at

least, not knowledge as typically constituted). Sometimes it's about something that operates beneath that or to the side of it. Something else happens whilst your socio-symbolic set up – and self – is caught up with other matters. Indeed, sometimes it's not the optical but the haptic that is its register (once again, how does this artwork feel).

And then there is the question of intuition here. Not discursive thought – except, perhaps, as preparation and a platform for other adventures. What is intuition? A hunch. A sense. A feeling. Affect. Something proprioceptive – happening at a different level to the fiction of the self we all walk around with (if you have a head on your shoulders that is). This just feels right when I put this here. Add this component. Write this word (which operates as spell). Throw this down on the ground. To connect with that other regime beneath the discursive self, that's the thing. To trust intuition. Is this to say nothing more than to 'drop down' once more. Down from molar identity. To climb down from the brittle throne – and to let go of the various props of the fiction of the self. To let the rhizome do its work. Show you where it wants to go (after all, it's been waiting for you). Becoming-women. Becoming-animal. Becoming-plant. Becoming-molecular. Becoming-imperceptible. Can there ever be any other motivation to make art – or to be/become with it – than to produce this invisibility and disappearance? To drop down and connect with the rhizome that was always-already there beneath the ground and beneath the self that walks that ground.



Der Spinnenbaum, 2026 (detail)

Rhizome/ Werden/ Intuitionen

Simon O'Sullivan

Rhizome

Das Rhizom ist ein biologischer Begriff für azentrische Wurzelgeflechte. Man denke etwa an die Quecke am Strand und an das Geflecht von Ausläufern, das die verstreuten Grasbüschel unter dem Sand miteinander verbindet. Auf einer Ebene scheint das Rhizom stärker zentrierten Wurzelstrukturen entgegenzustehen, die einen einzigen Ursprung und damit eine binäre Logik privilegieren. Es richtet sich gegen jene baum- und astförmigen Strukturen und Hierarchien, die häufig in unser Denken eingehen oder es sogar strukturieren. Doch wie Deleuze und Guattari uns in Erinnerung rufen, stehen Wurzel und Rhizom einander auf diese Weise eigentlich gar nicht gegenüber. Schließlich kann sich ein Rhizom in der Astgabel eines Baumes ebenso bilden wie in den feinen Verästelungen einer Wurzel. Ebenso kann ein Rhizom eher wurzelartige Verhaltensweisen annehmen (oder anders gesagt: Die Fluchtlinien können blockiert werden). Und wenn wir den Blick weiten, kann ein Baum selbst Teil eines Waldes sein, der seinerseits rhizomatisch ist. Tatsächlich ist der einzelne Baum, wie das einzelne Individuum, lediglich ein Zwischenpunkt zwischen kleineren und größeren Vielheiten (oder Rhizomen). Sich in der Astgabel des Baumes verlieren. Sich im Wald verlieren. Das ist die Fluchtlinie, der es zu folgen gilt.

Und dann gibt es weitere Rhizome, mit denen der Baum in Kontakt steht und kommuniziert. Artenübergreifende und transspezifische Übergänge und Austauschprozesse. Das Myzelgeflecht unter der Erde, zu dem die Wurzeln des Baumes reichen und mit dem sie in Wechselwirkung treten. Die bestäubenden Insekten, die um die Blüten des Baumes summen. Die Vögel, die in den Ästen nisten. All das gehört zum komplexen Ökosystem des Baumes (Ökosysteme sind immer rhizomatisch). Der Baum ist in diesem Sinne eine Welt für sich. Und innerhalb dieser sichtbareren Tier- und Pflanzenreiche gibt es weitere Austauschbeziehungen und Passagen, die verborgener sind oder sich auf einer weniger greifbaren Ebene vollziehen. Molekulare Bewegungen und Interaktionen. Viren und andere Formen transversaler und affektiver Ansteckung. Ein anderer Name für diese mitunter unnatürlichen Vermählungen ist Werden.

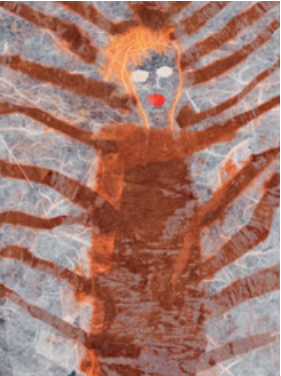
Und wenn wir uns von Bäumen und Tieren abwenden, ja von der Natur überhaupt (sofern dieser Begriff hier noch Bedeutung hat), so gibt es auch in der Kultur Rhizome. Etwa zwischen Geschichte und Mythos. Wo endet die eine Erzählung und ihre Figurenwelt, und wo beginnt die andere? Wo geht Fakt in Fiktion über – und umgekehrt? Rhizome wirken zwischen verschiedenen Zeichen- und Symbolsystemen und quer durch sie hindurch. Zugleich können sie bedeutungserzeugende Systeme aufbrechen und dabei asignifikante Funktionen oder Register hervortreten lassen (ein anderer Name dafür ist Affekt). Beim Rhizom geht es auch um diese Übertragung von Affekt über die Regime hinweg – oder es ermöglicht sie. Das Rhizom ist ein Begriff für diese flache Struktur, wobei flach nicht notwendig Zweidimensionalität meint, sondern eine beliebige Zahl von Dimensionen, die gleichwohl auf einer einzigen abstrakten Ebene in Verbindung und Kontakt stehen.

Werden

Das Folgen einer Fluchtlinie – oder eben das Sichverlieren – trägt auch einen anderen Namen: Werden. Wenn wir mit etwas anderem ein Rhizom bilden. Mit etwas, das anders ist als das, was wir sind. Die Biene und die Orchidee sind das klassische Beispiel von Deleuze und Guattari.



Azade Köker, *Rhizome*, 2015.
Entkettet, Elgiz Museum, 2015.



Verwandlung, 2026 (detail)

Es geht ihnen weniger um Nachahmung als um ein Spiel des wechselseitigen Werdens (ein Orchidee-Werden der Biene und ein Biene-Werden der Orchidee). Rückkopplungsschleifen und Zirkulationswege molekularen Austauschs. Doch auch wir Menschen können mit dem Nichtmenschlichen ein Rhizom bilden. Mit Bäumen zum Beispiel, warum nicht? Ein Baum-Werden. Vielleicht ist es gerade diese Art von Prozess, die uns das Überleben ermöglicht (gewiss bedeutet es, von jenem hohen Thron herabzusteigen, auf dem wir so lange gesessen haben). Werden. Wenn wir uns auf eine Immanenzebene hinabbegeben und die Welten verschwimmen oder ineinanderfließen. Frau-Werden. Wenn jene molaren Formen, die wir bewohnen – männlich, weiblich, Subjekt –, durch ein molekulares Begehren aufgebrochen werden, das unterhalb des Molaren wirkt (das Rhizom unter der Wurzel). Tier-Werden. Keine Nachahmung oder Darstellung, vielmehr das Einfangen eines Affekts. Ich fühle mich, als würde ich zum Fuchs (auch wenn ich nicht wie einer aussehe). Es ist immer eine Frage des Affekts. Pflanze-Werden. Nicht nur, wenn wir diese organische Materie in unseren Körper aufnehmen, also durch die Vermischung von Molekülen (die Pflanze als Medizin), sondern auch, wenn wir so still stehen wie ein Baum. Wir verhalten uns „wie“ ein Baum. Fangen seine Affekte ein. Plötzlich fühle ich mich wie ein Baum. Ich bin im Baum-Werden (auch hier, selbst wenn ich nicht wie einer aussehe).

Damit rückt eine allgemeine Ethologie der Welt und all ihrer Bewohner in den Vordergrund. Alle unterschiedlichen Entitäten, Tiere und Viren und Pflanzen, alles zusammengesetzt aus molekularen Verhältnissen von Ruhe und Langsamkeit, aus unterschiedlichen Vermögen zu affizieren und affiziert zu werden (diese Ausbreitung einer Immanenzebene, einer Ebene des Lebens, war Spinozas großer Beitrag zu Deleuzes Denken). Endet das beim Organischen? Lässt sich auch ein Fluss in diesen deleuzianisch-spinozistischen Begriffen als Entität, als Körper denken? Warum nicht? Schließlich hat ein Fluss Geschwindigkeiten und Langsamkeiten und Vermögen zu affizieren und affiziert zu werden. Ein Fluss ist etwas Singuläres (daher geben wir ihnen Namen). Auch dieser Perspektivwechsel ist entscheidend (für unser eigenes Überleben). Zu verschieben, was wir als lebendig und nicht lebendig verstehen. Uns selbst wieder auf und in jene Ebene des anorganischen Lebens einzufügen.

Und dann das Molekular-Werden. Wenn wir uns auf noch seltsamere Reisen jenseits jeder erkennbaren Form begeben. Unwahrnehmbar-Werden, wenn wir selbst wie der Wald sind (oder in ihm verschwinden). Mit dem Werden ist stets diese Abfolge oder dieses Programm verbunden (ist künstlerische Praxis je etwas anderes?). Durchgänge und Schwellen, die wir passieren müssen, um zur nächsten Ebene und zur nächsten Phase zu gelangen. Eine Binarität zwischen Mensch/Kultur und Natur? Sie war nie da. Es gab nur Rhizome in Rhizomen. Schwellen und Passagen. Werden. Ganz nach oben und ganz nach unten (Immanenz – und die Immanenzebene – hat nie etwas anderes bedeutet).

Intuitionen

Und wie verhält sich nun die Kunst zum Rhizom? Einerseits kann Kunst als vorübergehender Halt oder als Blockade wirken. Ein Einfrieren des immer schöpferischen Prozesses des Werdens (jenes bestimmte Rhizom wird blockiert). Doch dieser Halt kann dann vielleicht eine neue Verbindung mit etwas anderem ermöglichen (mit einer anderen Betrachterin oder einem anderen Teilnehmenden etwa). Plötzlich bildet sich ein neues Rhizom. Und was ist mit Objekten und Bildern, die das Rhizom darstellen? Einerseits sind sie eine Finte. Schließlich

ist das Bild eines Rhizoms nicht notwendig rhizomatisch. Ganz im Gegenteil. Ebenso ist eine Skulptur eines Waldes für gewöhnlich kein Wald. Doch es gibt auch Beispiele, in denen etwas sowohl so aussieht wie das, was es darstellt, als auch diesen Vorgang selbst vollzieht. Eine Installation als Diagramm des Werdens, die zugleich zu einem Werden einlädt (ein Diagramm ist hier die abstrakte Maschine, die der Repräsentation zugrunde liegt).

Ein Kunstwerk wirkt auf mehreren Ebenen. Es schreibt sich zwangsläufig in gesellschaftlich-symbolische Gefüge ein. Es ist schließlich Teil der Kultur. Doch es wirkt auch in verborgeneren und weniger greifbaren Registern (oder, um dasselbe anders zu sagen: Kunst hat ihre eigene Art molekularer Operationen). Affekt zum Beispiel. Wie fühlt sich dieses Kunstwerk an, wenn man neben ihm steht (vielleicht ein Gefühl, das einen sogar aus dem eigenen Selbst herausführt)? In der Kunst geht es nicht immer um Wissensvermittlung (oder zumindest nicht um Wissen in seiner üblichen Verfasstheit). Manchmal geht es um etwas, das darunter oder seitlich davon wirkt. Etwas anderes geschieht, während das gesellschaftlich-symbolische Gefüge – und das Selbst – mit anderen Dingen beschäftigt ist. Tatsächlich ist manchmal nicht das Optische, sondern das Haptische ihr Register (noch einmal: Wie fühlt sich dieses Kunstwerk an?).

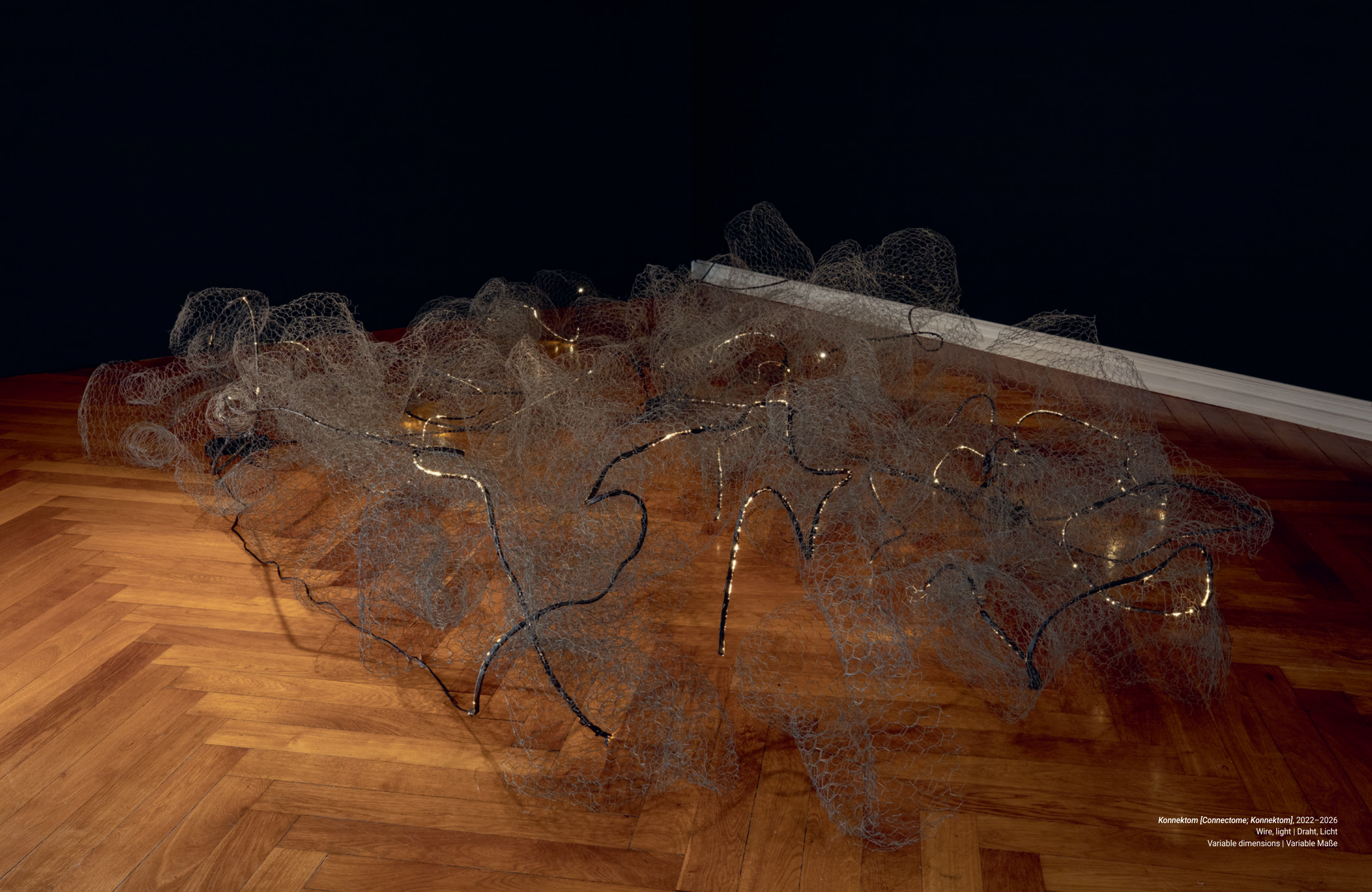
Und dann stellt sich hier die Frage der Intuition. Kein diskursives Denken – außer vielleicht als Vorbereitung und Plattform für andere Abenteuer. Was ist Intuition? Eine Ahnung. Ein Gespür. Ein Gefühl. Affekt. Etwas Propriozeptives, das auf einer anderen Ebene geschieht als die Fiktion des Selbst, mit der wir alle herumlaufen (sofern man einen Kopf auf den Schultern hat). Es fühlt sich einfach richtig an, wenn ich dies hierhin lege. Dieses Element hinzufüge. Dieses Wort schreibe (das wie ein Zauberspruch wirkt). Dies auf den Boden werfe. Sich mit jenem anderen Regime unterhalb des diskursiven Selbst zu verbinden, darauf kommt es an. Der Intuition zu vertrauen. Heißt das etwas anderes, als noch einmal „hinabzusinken“? Hinab von der molaren Identität. Von dem brüchigen Thron herabzusteigen und die verschiedenen Stützen der Fiktion des Selbst loszulassen. Das Rhizom seine Arbeit tun zu lassen. Sich von ihm zeigen zu lassen, wohin es will (schließlich hat es auf einen gewartet). Frau-Werden. Tier-Werden. Pflanze-Werden. Molekular-Werden. Unwahrnehmbar-Werden. Kann es je einen anderen Beweggrund geben, Kunst zu machen – oder mit ihr zu sein/zu werden –, als diese Unsichtbarkeit und dieses Verschwinden hervorzubringen? Hinabzusteigen und sich mit dem Rhizom zu verbinden, das immer schon da war, unter dem Boden und unter dem Selbst, das über diesen Boden geht.

Übersetzung von Lotte Laub

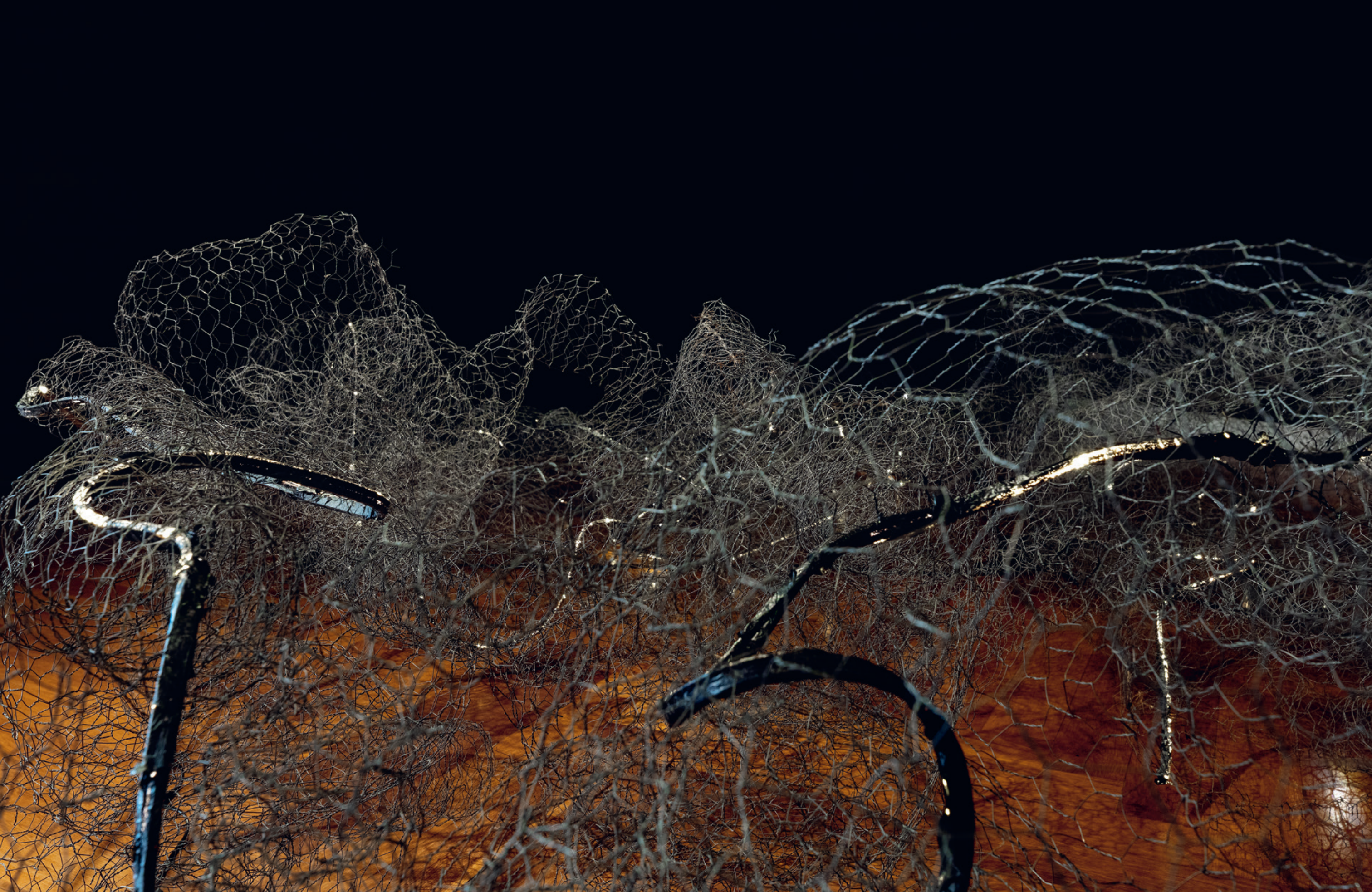


Verwurzelt, thread, 2026 (detail)





Konnektom [Connectome; Konnektom], 2022–2026
Wire, light | Draht, Licht
Variable dimensions | Variable Maße







Im Netz des Ich [In the Web of the Self, Bireyin Ağlarında], 2025–2026
Paper, iron | Papier, Eisen
Ca. 180 x 100 cm



Im Netz der Zeit [In the Web of Time; Zamanın ağında], 2026
Photographic cut-outs on photograph, mounted on canvas
Fotoausschnitte auf Fotografie, auf Leinwand kaschiert
70 × 50 cm









Keim [Germ; Tohum], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



Der berührende Körper [The Touching Body; Dokunaklı Ağa], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



*Aus dem Tagebuch der Araneidae [From the Diary of the Araneidae;
Araneidae'nin Günlüğünden], 2026*
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



Krabbenfrau [Crab Woman; Yengeç Kadın], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



Bäume in Umarmung [Trees Embracing; Sarılan Ağaçlar], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



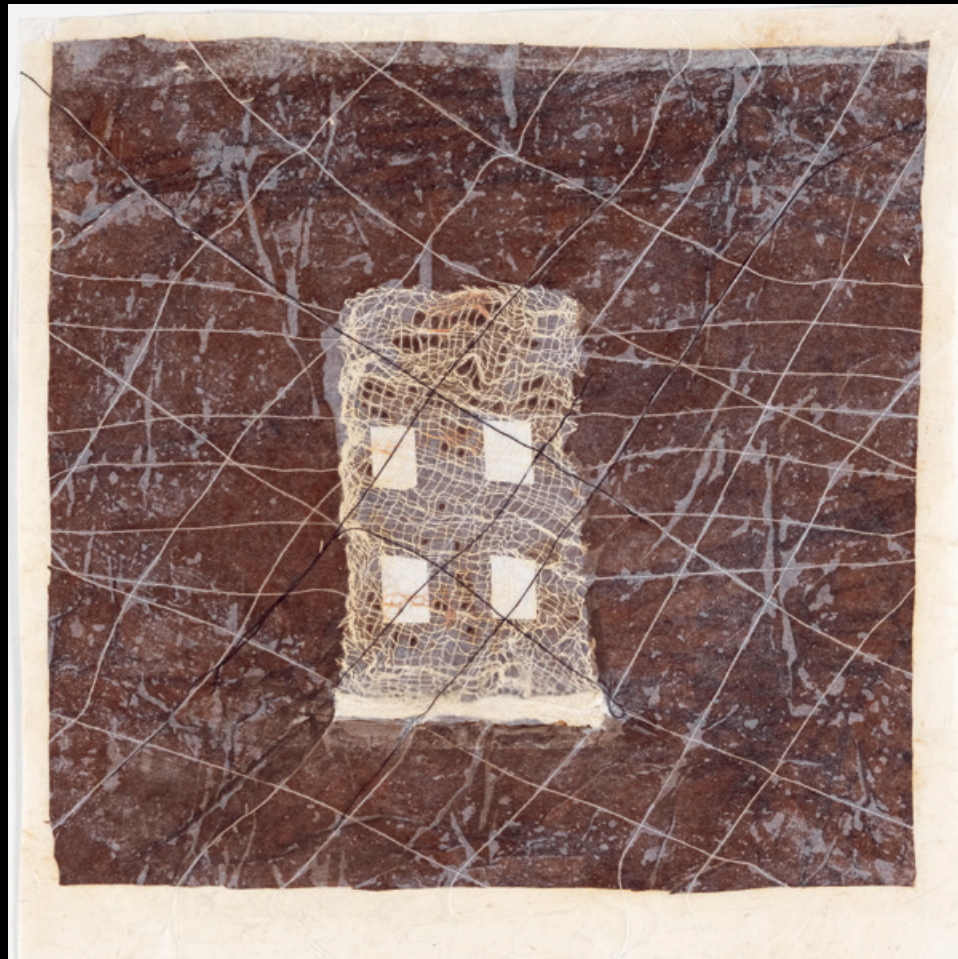
Verwandlung [Transformation; Değişim], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



Bäume und Wurzeln [Trees and Roots; Ağaçlar ve Kökler], 2026
 Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
 34 × 32 cm; 51 × 54.5 cm framed | gerahmt



Verwurzelt [Rooted; Kökleşmiş], 2026
 Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
 30 × 29 cm; 54.5 × 51 cm framed | gerahmt



Verfängenes Haus [Entangled House; İç İç Geçen Ev], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
30 × 30 cm; 54.5 × 51 cm framed | gerahmt



Im Flug mit den Vögeln [Flying with the Birds; Kuşlarla Uçmak], 2026
Mixed media on paper | Mischtechnik auf Papier
32 × 32 cm; 54.5 × 51 cm framed | gerahmt



Stagnant Motion, 2013
Video, Loop
9'40"



Stolon

Roots, Bodies, and New Lines of Life

A Conversation Between
Ümmühan Kazanç and Azade Köker

Ümmühan Kazanç: The title of your exhibition *Stolon* is derived from a botanical concept. A stolon – which branches off from the main plant, spreads along the ground, and forms new roots – how does it form the conceptual backbone of your exhibition? I imagine this concept actually encompasses the ideas of reproduction, connection, survival, belonging, and separation that you have explored throughout your artistic career.

Azade Köker: “Stolon” is based on formation, multiplicity, difference, movement, and horizontal spread. It grows horizontally along the ground, producing runners that develop roots at their nodes. Unlike a tree, it does not have a central point. It moves across the surface as a form of emergence.

This concept also harbors social life, the ways in which individuals and social structures interact, much like plants; not in a linear or centralized manner, but through multiple centers spreading across the surface, leaping, and connecting to one another. Just as tree roots grow, take hold, and spread, social processes such as migration and human encounters have unfolded across centuries, revealing parallels between the movement of people and the growth and propagation of plants.

Today, however, the world is experiencing a profound sense of loneliness; people are disconnected from nature and from one another, living in a state of self-imposed isolation. Social media is increasingly deepening this sense of isolation and spreading a culture of consumption, which in turn brings about an endless, insatiable dissatisfaction. We are interconnected by the ties of digital culture, yet we are alone, and in a world where the unknown is on the rise, loneliness is growing ever greater. We are beginning to see the path that Spinoza pointed out 400 years ago. As we seek lines of escape, we can turn to the structures of stolons and rhizomes as models for alternative paths of growth, connection, and movement. In other words, we can discover new lines of life and establish numerous connection points – that is, alternative bonds. The human condition is in a dynamic process of constant change, development, and self-reconstruction at every moment; that is, being on the path beyond the dialogue between past and future. Being outside of a fixed starting or ending point. This is becoming. In societies, there is generally a longing or perhaps even envy for the lives of artists. The reason for this is an inability to free one’s thoughts from hierarchical structures and a lack of courage to embrace a nomadic way of life. If we follow Spinoza’s footsteps, we understand that, like everything and everyone else, we are nothing more than a fortunate part of nature. As Byung-Chul Han writes: “It is incredible that in the cold and dark universe there is a place with life like Earth.” (*In Praise of the Earth*, 2018)

Ü.K.: In the exhibition, the concept of “bond” carries a rather ambivalent meaning. While bonds can provide support, they can also constrain us. How do you address this tension in human relationships – between society and the individual?

A.K.: Sometimes we feel as though our sense of self is trapped – or even imprisoned – within the entanglements of pain that life brings. Freeing ourselves from this may be possible through communication (see the work *Im Netz des Ich*).

Let’s expand on the word “bond” and call it “dialogue.” I believe intellectual development occurs through discussions held in a conversational atmosphere – not formal academic lectures, but conversation as a creative, fluid medium with no fixed boundaries. Creative conversations, intellectual exchanges, and listening with mutual respect: this is true communication. In this aspect, there can be no question of dependency or a lack of freedom; in other words, we are not alone when seeking and thinking about the truth. We are in constant conversation with people, living or deceased, or with their works. We live within relationships.



Rhizome, 2015 (detail)
Elgiz Museum, 2015





Frau hinter das Fenster, 1982

We need every thinker. We need wandering thoughts, play, laughing together, arguments, and debates.

Ü.K.: In your installation *Schwankende Säulen (Tottering Columns)*, thirteen paper columns are interconnected by paper extensions that extend across the floor, forming a network between them. Female figures that support entablature, known as caryatids, have long held a significant space in your work. How does the representation of the female body and labor evolve in these new columns?

A.K.: From ancient Greece through the mid-20th century, caryatids continued to be used as architectural elements. These female figures, which serve a supporting function, can also be considered in light of Luce Irigaray's reflections in *Speculum de l'autre femme* (1974). In this book, she examines how women have been assigned particular roles in Western philosophy and deprived of their own voice.

In her short documentary *Les Dites cariatides* (1984), Agnès Varda also explores the caryatids adorning Parisian building façades. These female stone figures, bearing the weight of magnificent buildings on their shoulders, appear as silent witnesses to a male-dominated world: for generations, they have watched politicians, citizens, and soldiers pass by.

In my work *Deconstruction (Venus)* (2021), which entered LACMA's collection, the museum's description defines the piece as the disintegration and dissolution of a female figure reminiscent of the curves of classical sculpture. The headless torso, separated arms, and disintegrated body subvert the traditional image of Venus/Aphrodite as a symbol of beauty and love (University of Liverpool Press). As for the concept of the column, which we have inherited from Ancient Greece, I chose a material as fragile as paper for my work *Tottering Columns* to express my stance against the dominant and hierarchical structures of the West.

By moving away from the classical column orders of ancient Greek architecture, whose monumental formal language was also adopted in fascist architecture, I question a phallogentric understanding of architecture in this work. Even the question “Where was the tallest skyscraper built?” points to a mindset in which height and size are associated with power and superiority. This is reflected in vertical structures whose forms evoke the phallus, as well as in urban landscapes shaped by male-dominated notions of power.

Ü.K.: The concepts of carrying and support are inherent to the figure of the caryatid; however, in your work, the act of “nurturing” is added to that of “carrying.” How do you see these two concepts intersecting in relation to the invisibility of women's labour?

A.K.: For me, the figure of a woman carrying a burden raises questions about care, invisible labor, and continuity. The burden being carried is visible, but the labor involved in carrying it often remains invisible. A woman does not merely carry something physically; she also carries the family, relationships, children, daily life, and often the needs of others in her mind. Nurturing, meanwhile, is a quieter form of this burden. To nurture something means to take responsibility for its continuity. Nurturing the mind is perhaps one of the most important tasks of all.

Ü.K.: Throughout your nearly fifty-year artistic practice, we see that your choice of materials has also undergone a major transformation: from terracotta to paper, from full bodies to empty shells... As your materials have changed, how has your understanding of the body and the figure evolved? We know that you have previously described paper as “a skin.” Fragile, permeable, and bearing the traces of its production process, how does paper open up a space for reflection on the body for you?



Pamuk ipliği, 2005

A.K.: Fragile structures and layering are at the core of these works. Paper installations create a temporary, dynamic, and “unorganized” sensory plane in contrast to permanent, rigid, and hierarchical institutional structures. Just as in my previous answer, it fits perfectly into my world of life and emotions, like a pot and a lid.

I think of paper as skin. Like the body, paper is a structure that is vulnerable, permeable, bears traces, and changes over time. Every cut, fold line, tear, stain, fading over time, or intervention on it is like memories formed around the body. The permeability of a paper is important to me. The body, too, is in constant exchange with the outside world: it is influenced by its surroundings, reacts to them, and carries the experiences it has lived through. Paper, too, blurs the boundary between the inside and the outside by allowing light, shadow to pass through to a certain extent. Paper, water, and air come together to take shape. The paper first bonds with the water layer by layer, waiting for the air. The air waits for the water to separate from the paper, and as the water completely separates from the paper, the paper takes shape and comes to life.

Ü.K.: *Connectome*, created using wire and light, forms networks, synapses, neural pathways, and branching patterns. How do you establish a connection between the body's microscopic structure and the macro-scale networks of social relationships?

A.K.: In *Connectome*, working with wire and light, the net is more than a visual form; it becomes a model of relationships and connections. Synapses, neural pathways, and branching structures enable the circulation of information, stimuli, and energy within the body. Similarly, in social relationships, visible and invisible connections bind individuals together. Here, rather than establishing a direct equivalence between the micro and macro scales, I am drawing a parallel in thought. Just as a single connection in the nervous system does not carry meaning on its own, an individual cannot be conceived of independently of the relationships surrounding them. A movement at one point can find its counterpart at another. For this reason, the network serves as a metaphor for both communication and interdependence. The wire makes this idea particularly visible. The light cable running through the wire behaves like a line on one hand, while on the other, it forms a track connecting two points – it does not merely make these lines visible; it imbues them with a kind of energy and vitality. Thus, the resulting structure oscillates between an anatomical nervous system and a social network. The connection I've drawn between the microscopic bodily network and the social network actually leads to this question: At what point do the connections that hold us together begin to carry us, and at what point do they begin to turn us into a burden being carried?

Ü.K.: In the exhibition, human, animal, and plant forms blend together. In works such as *Bäume in Umarmung*, *Krabbenfrau*, and *Im Flug mit den Vögeln*, the boundaries become increasingly blurred. What does moving away from a human-centered perspective mean for your practice?

A.K.: Everyone has now realized that we need to move away from a human-centered perspective. Rather than separating humans, animals, and plants with strict boundaries, I want to treat them as different forms of the same web of life. In *Bäume in Umarmung*, the trees almost transform into bodies embracing one another; in *Krabbenfrau*, the human body opens up into an animal form; and in *Im Flug mit den Vögeln*, humans fly alongside birds – all of which represent a dissolution of these boundaries. The point here is not to transform a human into an animal or a plant, but to reveal just how deeply intertwined the human body already is with other forms of life.



Konnektom, 2022-2026 (detail)



From the series Karneval 18, 2024 (detail)

Concepts I have used in recent years such as web, root, nerve, branch, and wire, interconnect this line of thought. Rather than establishing a hierarchical order among humans, animals, and plants within a web, I strive to illustrate their interdependent relationships. For me, moving away from anthropocentrism means understanding human beings as part of a larger network of living beings and relationships. Humanity is no longer the center itself, but rather a node in the vast and complex web of life. This presents me with the idea of a more fragile yet, at the same time, more relational humanity. Furthermore, within these more visible realms of animals and plants, other exchanges and transitions occur at a less perceptible or more ambiguous level, through molecular movements and interactions. Viruses and other cross-contagions and emotional “becomings.”

Ü.K.: In your work, the body often appears not as a direct representation but as a trace, a shell, a void, or a fragment. Is the absence of the body sometimes a more powerful form of expression for you than the body itself?

A.K.: The world’s unknown order is now boundless and can no longer be experienced as a whole. Thanks to scientific and technological advancements, realms that were previously unknown and impossible for the collective consciousness are being embarked every day. The image of the human being, too, cannot be fully understood. Yes, more often than not, the absence of the body creates a more powerful means of expression for me than the body itself. Because when I show the body in its entirety, I define its boundaries; whereas a trace, a shell, a void, or a fragment suggests the body as something incomplete and malleable. For me, the void is particularly important. The void does not merely signify something “that is not there”; on the contrary, it conveys the presence of a body that was once there. The trace left by a body can sometimes carry a memory that is more intense than the body itself. A shell, too, carries two meanings. On the one hand, it is the body’s outer boundary; on the other, it is a remnant indicating that the body is no longer there. For this reason, a shell is a form that stands between presence and absence. A fragment, on the other hand, opens up space for imagination and associations that extend beyond what is immediately visible.

For me, this approach is also about the transience and fragility of the body. The body is constantly changing, transforming, aging, disintegrating, and leaving traces behind. Therefore, I see the body not as a finished object, but as a structure in a state of constant becoming. Perhaps that is why the absence of the body in my work is not a deficiency. This absence opens up a space where the body can be reconstructed in the imagination. The viewer begins to think not so much about what they see, but about what they do not see. In this sense, what matters to me is not so much the question “Where is the body?” but rather “What remains when the body is gone?” A trace, a shadow, a shell, a void, a small fragment left within a web... Each of these can sustain the body’s existence even without the body itself.

Ü.K.: In *Die Akkordarbeiterin* (1987), one of your early terracotta sculptures, you addressed the working conditions of women who had migrated from Turkey to West Berlin for work. How do you think issues of migration, labor, and gender have changed today; and how has your artistic response to these issues evolved?

A.K.: At the time, I approached questions of migration, labour, and gender not as an outside observer, but from the perspective of someone experiencing these realities firsthand. I, too, had left my homeland and come to Germany as a student. In *Die Akkordarbeiterin*, migration for me was not merely a matter of relocating; it was about the body becoming a tool of labor, about finding a grounding in a foreign place, and about becoming invisible. Through the working conditions of women who migrated from Turkey to West Berlin to work in factories, I examined the position of the female body within the system of production.



Someone not hier, 2006

Although the forms and conditions of migration have changed today, some of the fundamental issues still persist. However, I no longer think of migrant women’s labor solely in terms of factories and assembly lines. Care work, domestic labor, the service sector, precarious work, and invisible emotional labor are also part of this issue. While the body’s position within the production process has shifted, the invisibility of labor still persists in other forms.

For this reason, a direct representation of the “migrant woman” has gradually receded into the background in my artistic practice. I began to think more in terms of the weight carried by the body, borders, networks, roots, shells, and traces. While *Die Akkordarbeiterin* directly addresses social reality, my recent work explores the underlying structures of this experience through a more abstract, bodily language. For example, the concept of “carrying” is significant to me in this regard. A woman carries not only a physical burden; she also carries her family, her past, her migration experience, her caregiving responsibilities, and, more often than not, the lives of others as well. Therefore, this issue has not disappeared from my art; it has simply taken on a different form. In *Die Akkordarbeiterin*, the body becomes a part of the production process. Today, I situate the body within social, biological, and ecological networks. Perhaps the most significant change is this: Spanning from the question of “Under what conditions does a woman work?” today I add the question, “What invisible burdens does a woman carry, and how do these burdens connect her to other bodies, other ways of life, and her environment?”

Ü.K.: You were born in Istanbul, moved to West Berlin in the 1970s, and have been living and creating between Istanbul, Bodrum, and Berlin for many years. How have these three cities shaped your sense of belonging and identity?

A.K.: For me, Istanbul, Bodrum, and Berlin represent not so much three distinct geographical locations as three different experiences and ways of thinking. Istanbul is where I was born and where my cultural memory was formed. Berlin offered a transformative perspective. When I came to West Berlin in the 1970s, I encountered an unfamiliar society, a different kind of modernity, and a particular political climate – an experience that allowed me to see myself from an outside perspective. Bodrum, with its nature, light, sea, and a sense of slower time, opens another door to the relationship between the body and nature.

For this reason, I think of myself in a sense of belonging that emerges across various spaces rather than being tied to a single place. The experience of migration is also significant here. Moving from one place to another is not merely a geographical change; it causes a person to view their own identity from an external perspective. While experiencing what it’s like to be “the other” in Berlin, you no longer look at Istanbul through the same lens. Oscillating between the two places prevents identity from being a fixed thing. Perhaps this is also why concepts like roots, networks, branches, movement, and boundaries constantly appear in my work. A root signifies attachment to a place but can also grow toward other places. A network, meanwhile, connects different points without being tied to a single center. I feel a bit like that myself – not belonging to a single center, but existing within the relationships formed between different points. For this reason, while Istanbul, Berlin, and Bodrum rarely appear as direct urban imagery in my work, they shape my way of thinking. Istanbul evokes memory and cultural layers; Berlin signifies foreignness, transformation, and difference; and Bodrum fosters a direct engagement with nature and materiality. Ultimately, for me, the question of belonging has shifted from “Where do I belong?” to “What connections am I forging between places?” These three cities are not fixed identities for me; they are living spaces that converse with one another, sometimes clash, and transform one another.

Ü.K.: Does living between Turkey and Germany mean feeling caught between different social and cultural contexts, or rather forging new connections between them?

A.K.: I see this primarily as an opportunity to forge new connections. The phrase “being caught between two contexts” evokes the feeling of being stuck between two fixed identities. In my experience, however, these two spheres have opened up to one another over time and transformed each other.

When I moved to Germany, I learned to view my native culture from an external perspective. Similarly, the experiences I gained in Germany also changed the way I view Turkey and my own past. Therefore, for me, these two cultures are not two separate worlds; they are a constant state of encounter and rethinking. This has also been a defining factor in my artistic practice. My exploration of the boundaries between body and nature, past and present, individual and society, and human and animal stems directly from this experience. For me, a boundary is not a dividing line, but a space where the two sides come into contact. For this reason, I do not feel compelled to choose between the two cultures. On the contrary, the distance between them gives me a new perspective. Cross-cultural displacement renders visible those underlying assumptions that otherwise remain normalized and unseen.

Perhaps the images of networks, roots, branches, and intertwining in my work are the visual counterparts of this situation. Roots extend in different directions, branches touch one another, and networks connect different points. For me, cultural identity is just like this: a dynamic structure that is not limited to a single root, but rather one in which different experiences are interconnected.

That is why, rather than being “between two cultures,” creating a space between two cultures is a more accurate way to describe my situation. For me, that space is a productive one – both personally and artistically.

Ü.K.: After more than fifty years of creating, what is the question that still surprises you today and keeps you researching and creating?

A.K.: Perhaps the fundamental question that has accompanied me throughout my entire creative journey, evolving as I’ve gone along, is this: “To what extent can a person conceive of themselves as a free and independent being?”

At first, I approached this question primarily through the lens of the body, labor, gender, migration, and social structure. Over time, the question broadened. I began to wonder whether the human body is truly separate from nature, from other bodies, from animals, from plants, and from the network of social relationships in which it is embedded.

What still amazes me today is just how many invisible connections hold a body together. A root is connected to the earth, a nerve to another nerve, a person to another person. Sometimes our connections liberate us, while at other times those same connections confine us. That is why recurring motifs in my work – such as networks, roots, wires, shells, voids, transport, and nourishment – are ultimately different manifestations of the same core question. How do the very things that connect us to one another also shape us?

Even after more than fifty years of creating art, I still haven’t found a definitive answer regarding the dimensions of reality. For me, art has been less about providing answers and more about the process of discovering the form of a question whose answer I do not yet know. I still don’t know exactly where the boundary lies between human and animal,

body and nature, self and other, freedom and commitment. It is, in part, this uncertainty that keeps me creating.

Ü.K.: If you could look back today at the young Azade Köker, in what areas would you tell her, as an artist, to “keep going,” and in what areas would you tell her to “give it up”?

A.K.: Azade is someone who follows her own mind and emotions. It’s impossible to give her any artistic or intellectual advice.

Translation by Ece Ateş

Stolon

Wurzeln, Körper und neue Lebenslinien

Ein Gespräch zwischen
Ümmühan Kazanç und Azade Köker

Ümmühan Kazanç: Der Titel Ihrer Ausstellung *Stolon* leitet sich von einem botanischen Begriff ab. Ein Stolon ist ein Ausläufer, der von der Mutterpflanze abzweigt, sich über den Boden ausbreitet und neue Wurzeln bildet. Inwiefern bildet dieses Konzept das gedankliche Fundament Ihrer Ausstellung? Ich könnte mir vorstellen, dass es auch die Themen Fortpflanzung, Verbindung, Überleben, Zugehörigkeit und Trennung umfasst, mit denen Sie sich im Laufe Ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigt haben.

Azade Köker: „Stolon“ beruht auf Entstehung, Vielheit, Differenz, Bewegung und horizontaler Ausbreitung. Ein Stolon wächst waagrecht am Boden entlang und bildet Ausläufer, die an ihren Knoten Wurzeln schlagen. Anders als ein Baum hat er kein Zentrum. Er bewegt sich über die Oberfläche und bringt dabei Neues hervor. Dieses Konzept lässt sich auch auf das gesellschaftliche Leben übertragen, auf die Art und Weise, wie Individuen und soziale Strukturen miteinander interagieren – ähnlich wie Pflanzen: nicht linear oder von einem Zentrum ausgehend, sondern über zahlreiche Zentren, die sich ausbreiten, Sprünge vollziehen und miteinander verbinden. So wie Baumwurzeln wachsen, Halt finden und sich ausbreiten, haben sich über Jahrhunderte gesellschaftliche Prozesse wie Migration und menschliche Begegnungen entfaltet. Dabei zeigen sich Parallelen zwischen den Bewegungen von Menschen und dem Wachstum und der Vermehrung von Pflanzen.

Heute jedoch erlebt die Welt eine tiefgreifende Einsamkeit. Die Menschen sind von der Natur und voneinander entfremdet und leben in einer selbst gewählten Isolation. Die sozialen Medien verstärken dieses Gefühl zunehmend und verbreiten eine Konsumkultur, die eine endlose, unstillbare Unzufriedenheit hervorbringt. Die digitale Kultur verbindet uns miteinander, und doch sind wir allein. In einer Welt, in der das Unbekannte immer mehr Raum einnimmt, wächst die Einsamkeit weiter. Wir beginnen, den Weg zu erkennen, auf den Spinoza vor vierhundert Jahren hingewiesen hat. Auf der Suche nach Fluchtlinien können wir uns den Strukturen von Stolonen und Rhizomen zuwenden, die Modelle für alternative Wege des Wachstums, der Verbindung und der Bewegung bieten. Anders gesagt: Wir können neue Lebenslinien entdecken und zahlreiche Verbindungspunkte schaffen, also alternative Bindungen. Die menschliche Existenz befindet sich in einem dynamischen Prozess ständiger Veränderung, Entwicklung und Selbsterschaffung, Augenblick für Augenblick. Sie entfaltet sich im Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Zukunft, ohne einen festgelegten Anfang oder ein endgültiges Ziel. Das ist Werden. In Gesellschaften gibt es häufig eine Sehnsucht nach dem Leben von Künstlern, vielleicht sogar Neid darauf. Der Grund liegt darin, dass es vielen nicht gelingt, ihr Denken von hierarchischen Strukturen zu befreien, und dass ihnen der Mut zu einer nomadischen Lebensweise fehlt. Wenn wir Spinozas Gedanken folgen, erkennen wir, dass wir, wie alles andere auch, Teil der Natur sind. Wie Byung-Chul Han schreibt: „Es ist unglaublich, dass es mitten im kalten, dunklen Universum einen Ort des Lebens wie die Erde gibt.“ (*Lob der Erde. Eine Reise in den Garten*, 2018)

Ü.K.: In der Ausstellung hat der Begriff der „Bindung“ eine ambivalente Bedeutung. Bindungen können Halt geben, uns aber auch einschränken. Wie gehen Sie mit diesem Spannungsverhältnis in menschlichen Beziehungen und im Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft um?

Manchmal haben wir das Gefühl, dass unser Ich in den schmerzhaften Verstrickungen des Lebens gefangen oder sogar eingesperrt ist. Sich daraus zu befreien, könnte durch Kommunikation möglich werden (vgl. die Arbeit *Im Netz des Ich*).

Fassen wir den Begriff „Bindung“ etwas weiter und sprechen von „Dialog“. Ich glaube, dass intellektuelle Entwicklung durch Gespräche in einer offenen Atmosphäre gefördert wird:





Deconstruction (Venus), 2021 (detail)

weniger durch formale akademische Vorträge als durch einen lebendigen, fließenden Austausch ohne feste Grenzen. Gedankenaustausch, gegenseitige Anregung und respektvolles Zuhören – das ist wirkliche Kommunikation. In dieser Hinsicht kann von Abhängigkeit oder Unfreiheit keine Rede sein. Mit anderen Worten: Wenn wir nach Wahrheit suchen und über sie nachdenken, sind wir nicht allein. Wir stehen in einem fortwährenden Gespräch mit lebenden oder verstorbenen Menschen oder mit ihren Werken. Wir leben in Beziehungen. Wir brauchen jeden Denker. Wir brauchen umherschweifende Gedanken, Spiel, gemeinsames Lachen, Auseinandersetzungen und Debatten.

Ü.K.: In Ihrer Installation *Schwankende Säulen* sind dreizehn Papiersäulen durch papierne Ausläufer miteinander verbunden, die sich über den Boden verlaufen und ein Netzwerk bilden. Weibliche Figuren, die ein Gebälk tragen – sogenannte Karyatiden –, spielen seit Langem eine wichtige Rolle in Ihrem Werk. Wie entwickelt sich die Darstellung des weiblichen Körpers und der Arbeit in diesen neuen Säulen weiter?

A.K.: Von der griechischen Antike bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts wurden Karyatiden immer wieder als architektonische Elemente eingesetzt. Diese weiblichen Figuren, die eine tragende Funktion erfüllen, lassen sich auch im Zusammenhang mit Luce Irigarays Überlegungen in *Speculum. De l'autre femme* (1974) betrachten. Darin untersucht sie, wie Frauen in der westlichen Philosophie auf bestimmte Rollen festgelegt werden und ihre eigene Stimme verlieren.

Auch Agnès Varda beschäftigt sich in ihrem dokumentarischen Kurzfilm *Les Dites cariatides* (1984) mit den Karyatiden an Pariser Gebäudefassaden. Die weiblichen Steinfiguren, die auf ihren Schultern die Last prachtvoller Gebäude tragen, erscheinen dabei als stumme Zeuginnen einer von Männern dominierten Welt: Über Generationen hinweg haben sie Politiker, Bürger und Soldaten an sich vorbeiziehen sehen.

In meinem Werk *Deconstruction (Venus)* (2021), das in die Sammlung des LACMA aufgenommen wurde, beschreibt das Museum eine weibliche Figur, die sich in mehrere Gestalten auflösen scheint. Die tiefen Falten ihres Gewands erinnern an klassische Skulpturen. Der kopflose Torso, die abgetrennten Arme und der zerfallende Körper unterlaufen das traditionelle Bild von Venus/Aphrodite als Symbol der Schönheit und Liebe (University of Liverpool Press). Was die Säule betrifft, die wir aus dem antiken Griechenland übernommen haben, so habe ich für meine Arbeit *Schwankende Säulen* ein so fragiles Material wie Papier gewählt, um meine Haltung gegenüber den dominanten und hierarchischen Strukturen des Westens zum Ausdruck zu bringen.

Indem ich mich von der klassischen Säulenordnung der griechischen Antike entferne, deren monumentale Formensprache auch in der Architektur des Faschismus aufgegriffen wurde, hinterfrage ich in dieser Arbeit ein phallogozentrisches Architekturverständnis. Schon die Frage „Wo wurde der höchste Wolkenkratzer gebaut?“ verweist auf eine Denkweise, in der Höhe und Größe mit Macht und Überlegenheit verbunden werden. Dies zeigt sich in vertikalen Bauten, deren Formen an den Phallus erinnern, ebenso wie in Stadtlandschaften, die von männlich geprägten Machtvorstellungen bestimmt sind.

Ü.K.: Die Begriffe Tragen und Stützen sind der Figur der Karyatide eingeschrieben. In Ihrem Werk kommt zum „Tragen“ jedoch das „Nähren“ hinzu. Wie überschneiden sich diese beiden Konzepte im Hinblick auf die Unsichtbarkeit weiblicher Arbeit?

A.K.: Die Figur einer Frau, die eine Last trägt, wirft für mich Fragen nach Fürsorge, unsichtbarer Arbeit und Kontinuität auf. Die Last, die getragen wird, ist sichtbar, doch die Arbeit, die das Tragen erfordert, bleibt häufig unsichtbar. Eine Frau trägt nicht nur etwas im kör-



Transparenz der Abwesenheit 2006. Otto-Galerie, Munich, 2021

perlichen Sinne; sie trägt auch die Familie, Beziehungen, Kinder, den Alltag und oftmals die Bedürfnisse anderer in ihren Gedanken mit sich. Das Nähren wiederum ist eine stillere Form dieser Last. Etwas zu nähren bedeutet, Verantwortung für dessen Fortbestehen zu übernehmen. Den Geist zu nähren ist vielleicht eine der wichtigsten Aufgaben überhaupt.

Ü.K.: Im Laufe Ihrer fast fünfzigjährigen künstlerischen Praxis hat sich auch Ihre Materialwahl stark verändert: von Terrakotta zu Papier, von ausgefüllten Körpern zu leeren Hüllen. Wie hat sich mit den Materialien Ihr Verständnis von Körper und Figur entwickelt? Sie haben Papier einmal als „Haut“ bezeichnet. Wie eröffnet Ihnen das fragile, durchlässige Material, das Spuren seines Herstellungsprozesses trägt, einen Raum, um über den Körper nachzudenken?

A.K.: Fragile Strukturen und Schichtungen stehen im Mittelpunkt dieser Arbeiten. Die Papierinstallationen eröffnen eine temporäre, dynamische und sinnlich erfahrbare Ebene, die im Gegensatz zu dauerhaften, starren und hierarchisch organisierten institutionellen Strukturen steht. Wie bereits angedeutet, entspricht diese Offenheit ganz meiner Lebens- und Gefühlswelt. Wie schon in meiner vorherigen Antwort passt das vollkommen zu meiner Lebens- und Gefühlswelt – wie Topf und Deckel.

Ich denke Papier als Haut. Wie der Körper ist auch Papier verletzlich und durchlässig; es trägt Spuren und verändert sich mit der Zeit. Jeder Schnitt, jede Falte, jeder Riss, jeder Fleck, jedes Verblässen im Laufe der Zeit und jeder Eingriff in das Material gleicht Erinnerungen, die sich um den Körper bilden. Die Durchlässigkeit des Papiers ist mir wichtig. Auch der Körper steht in ständigem Austausch mit der Außenwelt: Er wird von seiner Umgebung beeinflusst, reagiert auf sie und trägt seine Erfahrungen in sich. Auch Papier lässt die Grenze zwischen Innen und Außen verschwimmen, indem es Licht und Schatten bis zu einem gewissen Grad durchlässt. Papier, Wasser und Luft finden zusammen und geben dem Material seine Form. Zunächst verbindet sich das Papier Schicht für Schicht mit dem Wasser und wartet auf die Luft. Die Luft wartet darauf, dass sich das Wasser vom Papier löst. Wenn das Wasser vollständig aus dem Papier entwichen ist, nimmt es Gestalt an und erwacht zum Leben.

Ü.K.: *Konnektom*, eine Arbeit aus Draht und Licht, bildet Netzwerke, Synapsen, Nervenbahnen und Verzweigungen. Wie stellen Sie eine Verbindung zwischen den mikroskopischen Strukturen des Körpers und den Netzwerken gesellschaftlicher Beziehungen im großen Maßstab her?

A.K.: In *Konnektom*, wo ich mit Draht und Licht arbeite, ist das Netz mehr als eine visuelle Form: Es wird zu einem Modell von Beziehungen und Verbindungen. Synapsen, Nervenbahnen und verzweigte Strukturen ermöglichen im Körper die Zirkulation von Informationen, Reizen und Energie. In ähnlicher Weise verbinden sichtbare und unsichtbare Beziehungen die Individuen innerhalb der Gesellschaft. Dabei geht es mir weniger darum, Mikro- und Makroebene unmittelbar gleichzusetzen, als vielmehr darum, eine gedankliche Parallele zu ziehen. So wie eine einzelne Verbindung im Nervensystem für sich genommen keine Bedeutung trägt, lässt sich auch ein Individuum nicht unabhängig von den Beziehungen denken, die es umgeben. Eine Bewegung an einer Stelle kann an einer anderen eine Entsprechung finden. Das Netzwerk dient deshalb als Metapher sowohl für Kommunikation als auch für wechselseitige Abhängigkeit. Der Draht macht diesen Gedanken besonders anschaulich. Das Lichtkabel, das durch den Draht verläuft, verhält sich einerseits wie eine Linie, andererseits bildet es eine Bahn, die zwei Punkte verbindet. Es macht diese Linien nicht nur sichtbar, sondern verleiht ihnen auch eine Art Energie und Lebendigkeit. So bewegt sich die entstehende Struktur zwischen einem anatomischen Nervensystem



Violence II, 2021 (detail)

und einem sozialen Netzwerk. Die Verbindung, die ich zwischen dem mikroskopischen Netzwerk des Körpers und dem gesellschaftlichen Netzwerk herstelle, führt letztlich zu der Frage: Ab wann beginnen die Verbindungen, die uns zusammenhalten, uns zu tragen, und ab wann machen sie uns selbst zu einer Last, die getragen werden muss?



Geçirgen durumlar, 2024
(detail)

Ü.K.: In der Ausstellung gehen menschliche, tierische und pflanzliche Formen ineinander über. In Arbeiten wie *Bäume in Umarmung*, *Krabbenfrau* und *Im Flug mit den Vögeln* verschwimmen die Grenzen zunehmend. Was bedeutet die Abkehr von einer anthropozentrischen Perspektive für Ihre künstlerische Praxis?

A.K.: Inzwischen haben alle erkannt, dass wir uns von einer anthropozentrischen Perspektive lösen müssen. Anstatt Menschen, Tiere und Pflanzen durch starre Grenzen voneinander zu trennen, möchte ich sie als unterschiedliche Formen desselben Lebensgeflechts betrachten. In *Bäume in Umarmung* verwandeln sich die Bäume beinahe in Körper, die einander umarmen; in *Krabbenfrau* öffnet sich der menschliche Körper zu einer tierischen Form; und in *Im Flug mit den Vögeln* fliegen Menschen gemeinsam mit Vögeln. All diese Arbeiten zeigen, wie sich solche Grenzen auflösen. Es geht dabei nicht darum, einen Menschen in ein Tier oder eine Pflanze zu verwandeln, sondern sichtbar zu machen, wie tief der menschliche Körper bereits mit anderen Lebensformen verflochten ist.

Begriffe wie Netz, Wurzel, Nerv, Zweig und Draht ziehen sich seit Jahren durch meine Arbeit und stehen in engem Zusammenhang mit diesem Gedankengang. Anstatt innerhalb eines Netzes eine hierarchische Ordnung zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen herzustellen, versuche ich, ihre wechselseitigen Abhängigkeiten darzustellen. Für mich bedeutet die Abkehr vom Anthropozentrismus deshalb, den Menschen als Teil eines größeren Geflechts von Lebewesen und Beziehungen zu begreifen. Der Mensch steht nicht länger im Zentrum, sondern bildet einen Knoten im weitverzweigten und komplexen Netz des Lebens. Daraus ergibt sich für mich die Vorstellung eines verletzlicheren und zugleich stärker in Beziehungen eingebundenen Menschen. Darüber hinaus finden innerhalb der sichtbaren Welt der Tiere und Pflanzen weitere Austauschprozesse und Übergänge auf weniger wahrnehmbaren oder schwerer fassbaren Ebenen statt, durch molekulare Bewegungen und Wechselwirkungen. Viren und andere Formen wechselseitiger Ansteckung sowie emotionale Prozesse des „Werdens“.

Ü.K.: In Ihren Arbeiten erscheint der Körper häufig nicht als unmittelbare Darstellung, sondern als Spur, Hülle, Leerstelle oder Fragment. Ist die Abwesenheit des Körpers für Sie manchmal eine stärkere Ausdrucksform als der Körper selbst?

A.K.: Die unbekannte Ordnung der Welt ist inzwischen grenzenlos und lässt sich nicht mehr als Ganzes erfahren. Dank wissenschaftlicher und technologischer Fortschritte werden täglich Bereiche erschlossen, die zuvor unbekannt und für das kollektive Bewusstsein unvorstellbar waren. Auch das Bild des Menschen lässt sich nicht vollständig erfassen. Ja, häufig ist die Abwesenheit des Körpers für mich ausdrucksstärker als der Körper selbst. Denn wenn ich den Körper in seiner Gesamtheit zeige, lege ich seine Grenzen fest. Eine Spur, eine Hülle, eine Leerstelle oder ein Fragment hingegen lassen den Körper als etwas Unvollständiges und Veränderbares erscheinen. Die Leere ist für mich besonders wichtig. Sie bezeichnet nicht einfach etwas, „das nicht da ist“; im Gegenteil, sie vermittelt die Gegenwart eines Körpers, der einmal da war. Die Spur, die ein Körper hinterlässt, kann bisweilen eine intensivere Erinnerung tragen als der Körper selbst. Auch eine Hülle hat zwei Bedeutungen. Einerseits ist sie die äußere Grenze des Körpers, andererseits ein Überrest, der darauf hinweist, dass der Körper nicht mehr da ist. Die Hülle ist daher eine Form zwischen An- und Abwesenheit. Ein Fragment wiederum verweist auf etwas, das über seine sicht-

bare Gestalt hinausgeht, ohne dass sich daraus ein ursprüngliches Ganzes rekonstruieren ließe.

Für mich geht es bei diesem Ansatz auch um die Vergänglichkeit und Fragilität des Körpers. Der Körper verändert und verwandelt sich ständig, er altert, zerfällt und hinterlässt Spuren. Deshalb begreife ich den Körper nicht als abgeschlossenes Objekt, sondern als eine Struktur in einem fortwährenden Prozess des Werdens. Vielleicht ist die Abwesenheit des Körpers in meinen Arbeiten gerade deshalb kein Mangel. Sie eröffnet einen Raum, in dem der Körper in der Vorstellung neu entstehen kann. Die Betrachtenden beginnen, weniger über das nachzudenken, was sie sehen, als über das, was sie nicht sehen. In diesem Sinne ist für mich weniger die Frage „Wo ist der Körper?“ entscheidend als vielmehr: „Was bleibt, wenn der Körper verschwunden ist?“ Eine Spur, ein Schatten, eine Hülle, eine Leerstelle, ein kleines Fragment innerhalb eines Netzes – all dies kann die Existenz des Körpers auch ohne den Körper selbst fortbestehen lassen.

Ü.K.: In *Die Akkordarbeiterin* (1987), einer Ihrer frühen Terrakottaplastiken, beschäftigten Sie sich mit den Arbeitsbedingungen von Frauen, die aus der Türkei nach West-Berlin gekommen waren, um dort zu arbeiten. Wie haben sich die Themen Migration, Arbeit und Geschlecht Ihrer Ansicht nach bis heute verändert, und wie hat sich Ihre künstlerische Auseinandersetzung damit entwickelt?

A.K.: Damals näherte ich mich Fragen von Migration, Arbeit und Geschlecht nicht als Außenstehende, sondern aus der Perspektive eines Menschen, der diese Erfahrungen selbst machte. Auch ich hatte meine Heimat verlassen und war als Studentin nach Deutschland gekommen. In *Die Akkordarbeiterin* bedeutete Migration für mich mehr als einen Ortswechsel. Es ging darum, dass der Körper zum Arbeitsinstrument wird, darum, an einem fremden Ort Halt zu finden, und darum, unsichtbar zu werden. Anhand der Arbeitsbedingungen von Frauen, die aus der Türkei nach West-Berlin gekommen waren, um in Fabriken zu arbeiten, untersuchte ich die Stellung des weiblichen Körpers innerhalb des Produktionssystems.

Obwohl sich Formen und Bedingungen von Migration heute verändert haben, bestehen einige grundlegende Probleme fort. Allerdings denke ich die Arbeit migrantischer Frauen inzwischen nicht mehr ausschließlich im Zusammenhang mit Fabriken und Fließbändern. Auch Sorgearbeit, Hausarbeit, der Dienstleistungssektor, prekäre Beschäftigung und unsichtbare emotionale Arbeit gehören zu diesem Themenfeld. Die Stellung des Körpers im Produktionsprozess hat sich verschoben, doch die Unsichtbarkeit von Arbeit besteht in anderen Formen weiter.

Deshalb ist die unmittelbare Darstellung der „migrantischen Frau“ in meiner künstlerischen Praxis allmählich in den Hintergrund getreten. Ich begann stärker über die Last nachzudenken, die der Körper trägt, über Grenzen, Netzwerke, Wurzeln, Hüllen und Spuren. Während *Die Akkordarbeiterin* die gesellschaftliche Realität unmittelbar anspricht, untersuchen meine neueren Arbeiten die zugrunde liegenden Strukturen dieser Erfahrung in einer abstrakteren, körperbezogenen Sprache. Der Begriff des „Tragens“ ist in diesem Zusammenhang für mich besonders wichtig. Eine Frau trägt nicht nur eine körperliche Last, sondern auch ihre Familie, ihre Vergangenheit, ihre Migrationserfahrung, ihre Fürsorgepflichten und häufig auch das Leben anderer Menschen. Dieses Thema ist also nicht aus meiner Kunst verschwunden, sondern hat lediglich eine andere Form angenommen. In *Die Akkordarbeiterin* wird der Körper Teil des Produktionsprozesses. Heute verorte ich ihn in sozialen, biologischen und ökologischen Netzwerken. Die vielleicht wichtigste Veränderung besteht darin, dass ich die Frage „Unter welchen Bedingungen

arbeitet eine Frau?“ heute um eine weitere ergänze: „Welche unsichtbaren Lasten trägt eine Frau, und wie verbinden diese Lasten sie mit anderen Körpern, anderen Lebensweisen und ihrer Umwelt?“

Ü.K.: Sie wurden in Istanbul geboren, zogen in den 1970er-Jahren nach West-Berlin und leben und arbeiten seit vielen Jahren zwischen Istanbul, Bodrum und Berlin. Wie haben diese drei Städte Ihr Gefühl von Zugehörigkeit und Ihre Identität geprägt?

A.K.: Istanbul, Bodrum und Berlin stehen für mich weniger für drei unterschiedliche geografische Orte als für drei verschiedene Erfahrungen und Denkweisen. Istanbul ist meine Geburtsstadt, der Ort, an dem meine kulturellen Prägungen ihren Ursprung haben. Berlin eröffnete mir eine Perspektive der Veränderung. Als ich in den 1970er-Jahren nach West-Berlin kam, begegnete ich einer mir unbekannten Gesellschaft, einer anderen Moderne und einem besonderen politischen Klima. Dieses Zusammentreffen ermöglichte es mir, mich selbst von außen zu betrachten. Bodrum wiederum öffnet mit seiner Natur, seinem Licht, dem Meer und einem Gefühl langsamer vergehender Zeit eine weitere Tür zum Verhältnis von Körper und Natur.

Deshalb verstehe ich Zugehörigkeit als etwas, das zwischen verschiedenen Orten entsteht, anstatt an einen einzigen Ort gebunden zu sein. Die Migrationserfahrung spielt dabei ebenfalls eine wichtige Rolle. Von einem Ort an einen anderen zu ziehen, ist mehr als eine geografische Veränderung. Sie bringt einen Menschen dazu, die eigene Identität von außen zu betrachten. Wenn man in Berlin erlebt, „die Andere“ zu sein, blickt man auch auf Istanbul nicht mehr mit denselben Augen. Die Bewegung zwischen beiden Orten verhindert, dass Identität zu etwas Feststehendem wird. Vielleicht tauchen deshalb Begriffe wie Wurzeln, Netzwerke, Zweige, Bewegung und Grenzen immer wieder in meiner Arbeit auf. Eine Wurzel bedeutet Verbundenheit mit einem Ort, kann aber auch zu anderen Orten hin wachsen. Ein Netzwerk verbindet verschiedene Punkte, ohne an ein einziges Zentrum gebunden zu sein. So fühle ich mich selbst ein wenig: keinem einzelnen Zentrum zugehörig, sondern in den Beziehungen zwischen verschiedenen Punkten existierend. Istanbul, Berlin und Bodrum erscheinen in meinen Arbeiten daher nur selten als unmittelbare Stadtbilder, prägen aber meine Denkweise. Istanbul steht für Erinnerung und kulturelle Schichten, Berlin für Fremdheit, Veränderung und Differenz, Bodrum für eine unmittelbare Auseinandersetzung mit Natur und Materialität. Letztlich hat sich die Frage nach Zugehörigkeit für mich von „Wohin gehöre ich?“ zu „Welche Verbindungen schaffe ich zwischen Orten?“ verschoben. Diese drei Städte sind für mich keine feststehenden Identitäten, sondern lebendige Räume, die miteinander im Gespräch stehen, bisweilen aufeinanderprallen und einander verändern.

Ü.K.: Bedeutet das Leben zwischen der Türkei und Deutschland für Sie, zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten gefangen zu sein, oder vielmehr, neue Verbindungen zwischen ihnen zu schaffen?

A.K.: Ich sehe darin vor allem die Möglichkeit, neue Verbindungen herzustellen. Die Formulierung „dazwischen gefangen sein“ ruft das Gefühl hervor, zwischen zwei festgelegten Identitäten festzustecken. Meiner Erfahrung nach haben sich diese beiden Sphären im Laufe der Zeit jedoch füreinander geöffnet und gegenseitig verändert.

Als ich nach Deutschland zog, lernte ich, meine Herkunftskultur von außen zu betrachten. Ebenso veränderten die Erfahrungen, die ich in Deutschland machte, meinen Blick auf die Türkei und meine eigene Vergangenheit. Deshalb sind diese beiden Kulturen für mich keine getrennten Welten, sondern befinden sich in einem ständigen Prozess der Begegnung

und des erneuten Nachdenkens. Das hat auch meine künstlerische Praxis entscheidend geprägt. Meine Beschäftigung mit den Grenzen zwischen Körper und Natur, Vergangenheit und Gegenwart, Individuum und Gesellschaft sowie Mensch und Tier geht unmittelbar aus dieser Erfahrung hervor. Für mich ist eine Grenze keine Trennlinie, sondern ein Raum, in dem zwei Seiten miteinander in Berührung kommen. Deshalb habe ich nicht das Bedürfnis, mich für eine der beiden Kulturen zu entscheiden. Im Gegenteil: Die Distanz zwischen ihnen eröffnet mir eine neue Perspektive. Kulturelle Ortswechsel machen grundlegende Annahmen sichtbar, die sonst als selbstverständlich gelten und unbemerkt bleiben.

Vielleicht sind die Bilder von Netzwerken, Wurzeln, Zweigen und Verflechtungen in meiner Arbeit die visuellen Entsprechungen dieser Situation. Wurzeln wachsen in verschiedene Richtungen, Zweige berühren einander, Netzwerke verbinden unterschiedliche Punkte. So verstehe ich auch kulturelle Identität: als dynamische Struktur, die nicht auf eine einzige Wurzel beschränkt ist, sondern unterschiedliche Erfahrungen miteinander verbindet. Deshalb beschreibt es meine Situation treffender, einen Raum zwischen zwei Kulturen zu schaffen, als einfach „zwischen zwei Kulturen“ zu stehen. Für mich ist dieser Raum produktiv – persönlich wie künstlerisch.

Ü.K.: Welche Frage überrascht Sie nach mehr als fünfzig Jahren künstlerischer Arbeit noch immer und hält Sie dazu an, weiterzuforschen und neue Werke zu schaffen?

A.K.: Vielleicht lautet die grundlegende Frage, die mich während meiner gesamten künstlerischen Entwicklung begleitet und sich dabei immer wieder verändert hat: „In welchem Maße kann sich ein Mensch als freies und unabhängiges Wesen begreifen?“

Anfangs näherte ich mich dieser Frage vor allem über Körper, Arbeit, Geschlecht, Migration und gesellschaftliche Strukturen. Mit der Zeit wurde sie umfassender. Ich begann mich zu fragen, ob der menschliche Körper tatsächlich von der Natur, von anderen Körpern, von Tieren und Pflanzen und vom Netzwerk gesellschaftlicher Beziehungen, in das er eingebunden ist, getrennt werden kann.

Was mich bis heute erstaunt, ist, wie viele unsichtbare Verbindungen einen Körper zusammenhalten. Eine Wurzel ist mit der Erde verbunden, ein Nerv mit einem anderen Nerv, ein Mensch mit einem anderen Menschen. Manchmal befreien uns unsere Verbindungen, während dieselben Verbindungen uns zu anderen Zeiten einengen. Deshalb sind die wiederkehrenden Motive meiner Arbeit – Netzwerke, Wurzeln, Drähte, Hüllen, Leerstellen, Tragen und Nähren – letztlich unterschiedliche Erscheinungsformen derselben grundlegenden Frage: Wie prägt uns gerade das, was uns miteinander verbindet?

Auch nach mehr als fünfzig Jahren künstlerischer Arbeit habe ich noch keine endgültige Antwort auf die Frage nach den Dimensionen der Wirklichkeit gefunden. Kunst bedeutet für mich weniger, Antworten zu geben, als die Form einer Frage zu entdecken, deren Antwort ich noch nicht kenne. Ich weiß noch immer nicht genau, wo die Grenze zwischen Mensch und Tier, Körper und Natur, Ich und Anderem, Freiheit und Bindung verläuft. Zum Teil ist es diese Ungewissheit, die mich weiterarbeiten lässt.

Ü.K.: Wenn Sie heute auf die junge Azade Köker zurückblicken könnten: In welchen Bereichen würden Sie ihr als Künstlerin raten, „weiterzumachen“, und wovon würden Sie ihr abraten?

A.K.: Azade ist jemand, die ihren eigenen Gedanken und Gefühlen folgt. Es ist unmöglich, ihr künstlerische oder intellektuelle Ratschläge zu geben.

Übersetzung von Lotte Laub

Azade Köker studied at the Istanbul State Academy of Fine Arts before moving to West Berlin in the 1970s to continue her studies at the Hochschule der Künste. Since the 1980s, she has participated in numerous exhibitions and realized public art projects, including the Cuvry-Brunnen in Berlin (1983/84). In 1990, she presented her solo exhibition Plastiken. Erde und Stein at the Georg Kolbe Museum in Berlin. From 1995 to 2003, she was a professor at Burg Giebichenstein University of Art and Design in Halle, and from 2003 to 2014 at the Institute for Architecture-Related Art at Technische Universität Braunschweig. Her works are held in collections including the Los Angeles County Museum of Art (LACMA), the British Museum, Istanbul Modern, the Berlinische Galerie, and the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. In 2026, she participated in Manifesta 16 Ruhr and the exhibition *Labouring Bodies* at Museum Tinguely in Basel, where her terracotta sculpture *Die Akkordarbeiterin* is on view. A bronze version of the work is featured in the exhibition *Kreuzberg: Art and Migration* since 1960 at the Gropius Bau in Berlin. Köker lives and works between Istanbul, Bodrum, and Berlin.

Azade Köker studierte an der Staatlichen Akademie der Schönen Künste in Istanbul, bevor sie in den 1970er-Jahren nach West-Berlin kam, um ihr Studium an der Hochschule der Künste fortzusetzen. Seit den 1980er-Jahren beteiligt sie sich an zahlreichen Ausstellungen und realisiert Kunstprojekte im öffentlichen Raum, darunter den Cuvry-Brunnen in Berlin (1983/84). 1990 zeigte sie ihre Einzelausstellung Plastiken. Erde und Stein im Georg Kolbe Museum in Berlin. Von 1995 bis 2003 war sie Professorin an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und von 2003 bis 2014 am Institut für Architekturbezogene Kunst der Technischen Universität Braunschweig. Ihre Werke befinden sich unter anderem in den Sammlungen des Los Angeles County Museum of Art (LACMA), des British Museum, des Istanbul Modern, der Berlinischen Galerie und des MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. 2026 nahm sie an der Manifesta 16 Ruhr sowie an der Ausstellung *Labouring Bodies* im Museum Tinguely in Basel teil, wo ihre Terrakottaskulptur *Die Akkordarbeiterin* zu sehen ist. Eine Bronzeversion der Arbeit wird in der Ausstellung *Kreuzberg: Kunst und Migration* seit 1960 im Gropius Bau in Berlin gezeigt. Köker lebt und arbeitet zwischen Istanbul, Bodrum und Berlin.

Lotte Laub is Gallery Director of Zilberman in Berlin. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at Freie Universität Berlin and subsequently held an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School. She previously completed a museum fellowship at the Gropius Bau, was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient-Institut Beirut, and taught at Freie Universität Berlin. Her publications include the monograph *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Reichert, 2016; English: Revealing by Concealing) and contributions to exhibition catalogues and edited volumes, including *Landscapes* (2023) and *Thinking Through Ruins* (2021). She has curated exhibitions in Berlin, Istanbul, Beirut, and Bucharest.

Lotte Laub ist Galeriedirektorin von Zilberman in Berlin. Sie promovierte an der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule der Freien Universität Berlin und erhielt anschließend ein Honors Postdoctoral Fellowship an der Dahlem Research School. Zuvor absolvierte sie ein Museumsvolontariat am Gropius Bau, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der Freien Universität Berlin. Zu ihren Veröffentlichungen zählen die Monografie *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhabs melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Reichert, 2016) sowie Beiträge zu Ausstellungskatalogen und Sammelbänden, darunter *Landscapes* (2023) und *Thinking Through Ruins* (2021). Sie kuratierte Ausstellungen in Berlin, Istanbul, Beirut und Bukarest.

Simon O’Sullivan is Professor of Art Theory and Practice at Goldsmiths College, University of London. He has written various books and articles including, most recently, *From Magic and Myth-Work to Care and Repair* (Goldsmiths Press 2024); *The Ancient Device* (Triarchy Press, 2024); *On Theory-Fiction and Other Genres* (Palgrave 2024); and (in collaboration with David Burrows), *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy* (Edinburgh University Press, 2019). Other writings can be found at: www.simonosullivan.net. He is also part of the performance collaboration/collective Plastique Fantastique (www.plastiquefantastique.org).

Simon O’Sullivan ist Professor für Kunsttheorie und -praxis am Goldsmiths College, University of London. Er hat zahlreiche Bücher und Artikel veröffentlicht, darunter zuletzt *From Magic and Myth-Work to Care and Repair* (Goldsmiths Press, 2024), *The Ancient Device* (Triarchy Press, 2024), *On Theory-Fiction and Other Genres* (Palgrave, 2024) sowie, gemeinsam mit David Burrows, *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy* (Edinburgh University Press, 2019). Weitere Texte finden sich auf seiner Website. Zudem ist er Teil der Performance-Kollaboration bzw. des Kollektivs Plastique Fantastique.

Ümmühan Kazanç is a writer, editor, and publication coordinator with nearly 30 years of experience in the field of art and culture. She graduated with high honors from Bilkent University, Department of Archaeology and Art History and holds a master’s degree in Media and Arts from the University of Nottingham. Having worked for *Antik&Dekor*, *Artam Global Art & Design*, and various art publications, Kazanç currently serves as the publication coordinator for *Art Column*. Her work encompasses art writing, book editing, exhibition coordination, and art consultancy.

Ümmühan Kazanç ist Autorin, Redakteurin und Publikationskoordinatorin mit fast 30 Jahren Erfahrung im Kunst- und Kulturbereich. Sie schloss ihr Studium der Archäologie und Kunstgeschichte an der Bilkent-Universität mit Auszeichnung ab und erwarb einen Masterabschluss in Medien und Kunst an der University of Nottingham. Sie war für *Antik&Dekor*, *Artam Global Art & Design* und verschiedene Kunstpublikationen tätig. Derzeit ist sie für die Publikationskoordination von *Art Column* verantwortlich. Sie verfasst Texte über Kunst, betreut Buchpublikationen redaktionell und ist in der Ausstellungskoordination und Kunstberatung tätig.

Azade Köker

b. 1949, Istanbul, Turkey
Lives and works in Berlin and Istanbul

EDUCATION

- 1976–1979 Sculpture, Master Class Lothar Fischer, Hochschule der Künste, Berlin, Germany
- 1973–1976 Industrial Design, Hochschule der Künste, Berlin, Germany
- 1968–1972 Istanbul State Academy of Fine Arts, Istanbul, Turkey

PROFESSORSHIPS

- 2003–2014 Professor and Director, Institut für Architekturbezogene Kunst, Technische Universität Braunschweig, Braunschweig, Germany
- 1995–2003 Professor, Burg Giebichenstein Kunsthochschule, Halle/Saale, Germany
- 1994–1995 Guest Professor, University of the Arts, Bremen, Germany
- 1994 Professor, Salzburg Summer Academy, Salzburg, Austria

SELECTED SOLO EXHIBITIONS AND PRESENTATIONS

- 2026 Stolon, Zilberman, Berlin, Germany
- 2021 Murder of a Mannequin, Zilberman, Istanbul, Turkey
- 2018 A Highlight of ‘Verblendet’, Zilberman, Istanbul, Turkey
Verblendet, Zilberman, Berlin, Germany
- 2016 Everywhere, Nowhere, Zilberman, Istanbul, Turkey
- 2015 Entkettet, Project 4L, Elgiz Museum, Istanbul, Turkey
- 2013 Moving Spaces, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
- 2012 Time Panorama, Galeri Nev, Ankara, Turkey
- 2011 Third Nature, Zilberman, Istanbul, Turkey
- 2009 Hybrid Spaces - Corridors, Casa Dell’Arte, Istanbul, Turkey
- 2008 Localization, Otto-Galerie, Munich, Germany
REAL - IRREAL, curator: Sabine Hagemann, Goethe Institute, Ankara Train Station, Ankara, Turkey
- 2007 Human Nature, Milli Reasürans Art Gallery, Istanbul, Turkey
- 2006 Hatırlama, Galeri Nev, Ankara, Turkey
- 2004 Transparenz der Abwesenheit, Otto-Galerie, Munich, Germany
- 2002 Body-Press, KunstRaum Hüll, Drochtersen, Germany
- 2001 Transparenz des Gartens, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, Germany
Transparency, Gallery Apel, Istanbul, Turkey
- 2000 Special Reports, Constanze-Pressehaus , Berlin, Germany
- 1999 Im Zeichen des Kreuzes, Installation, Weitendorf Chapel, Weitendorf, Germany
- 1998 Symphony for Wind Instrument, Otto-Galerie, Munich, Germany
Installation, Intensitäten, Kulturausflüge, Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt, Germany
- 1996 Installation, Inequalities, Math Library of Technical University Berlin, Berlin, Germany
Objekte aus Papier und Terrakotta, Torhaus-Galerie, Braunschweig, Germany
Skulpturen und Zeichnungen, Kunstverein Lüneburg, Lüneburg, Germany
- 1995 Installation, Kriegsgefangen, Kunstverein, Schloss Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
- 1994 Installation, J.M. Kohler Company, Sheboygan, Wisconsin, USA

- 1992 Body Tensions, Museum of Painting and Sculpture, Ankara; Galeri Nev, Istanbul, Turkey
- 1991 Body Tensions, Atatürk Cultural Center, Istanbul; Galeri Nev, Ankara, Turkey
- 1990 Erde und Stein, Georg Kolbe Museum, Gallery Messer-Ladwig, Berlin, Germany
Erde und Stein, Flottmann-Hallen, Herne, Germany
Skulpturen Azade Köker, Erde und Stein, Vulkan Galerie, Mainz, Germany
- 1989 Skulpturen, Maçka Gallery, Istanbul, Turkey
- 1985 Skulpturen Azade Köker, Galerie am Tiergarten, Hannover, Germany
Sculptures, Galerie Linneborn, Bonn, Germany
- 1984 Skulpturen und Malerei Azade Köker, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Germany
- 1984 Dr. G. und E. Schneider Keramik-Galerie, Freiburg, Germany
Fischerplatz-Galerie, Ulm, Germany

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2026 Manifesta 16 Ruhr, Duisburg, Essen, Gelsenkirchen, and Bochum, Germany
Labouring Bodies, Museum Tinguely, Basel, Switzerland
Kreuzberg, Gropius Bau, Berlin, Germany
Imprints of the Century: Koç Group and the Arts, curated by Didem Yazıcı, assistant curator: Zehra Begüm Kışla, Yapı Kredi Kültür Sanat, Istanbul, Turkey
- 2025 Staged, curated by Billur Tansel, Arkas Sanat Alaçatı, İzmir, Turkey
Season of Mirage, Elgiz Museum, Istanbul, Turkey
Wide Expanse, curated by Yağmur Elif Ertekin, Odunpazarı Modern Museum (OMM), Eskişehir, Turkey
- 2024 Kadının adı var, G-art Gallery, Istanbul, Turkey
There is no there there, curated by Gürsoy Doğtaş and Susanne Pfeffer, the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, Germany
When Trees Talk, Cendere Sanat, Istanbul, Turkey
- 2023 Landscape of Memories, Zilberman, Miami, USA
Resonating Tides, curated by Janet Bellotto, Women’s pavilion of Expo City Dubai, UAE
Everything will be just like now – just a little different, curated by Derya Yücel, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Austria
Myths and Dreams, curated by Billur Tansel, Arkas Art Center İzmir, Elgiz Museum Istanbul, Turkey
100-Year Perspective Of Art, curated by Bedri Baykam, Pyramid Sanat, Taksim Sanat, Istanbul, Turkey
Floating Islands, Istanbul Modern, Istanbul, Turkey
Women Defining Women in Contemporary Art of the Middle East, LACMA, Los Angeles, USA
Under Two Suns, curated by Aslı Seven, Odunpazarı Modern Museum (OMM), Eskişehir, Turkey
Hope and Trust, curated by Marcus Graf, Taksim Sanat, Istanbul, Turkey
Ivy, curated by Başak Şenova, Zilberman Istanbul, Turkey
- 2022 Faszination Papier, Gustav-Lübcke Museum, Hamm, Germany
Oeuvre and Grace, curated by Derya Yücel, Erimtan Museum, Ankara, Turkey
- 2021 Interactions, Istanbul Modern Arts Museums Istanbul, Turkey
- 2020 At the End of the Day, OMM-Odunpazarı Modern Museum, Eskişehir, Turkey
- 2019 The Union: A Selection from the Erol Tabanca Collection, curator: Haldun Dostoğlu, OMM-Odunpazarı Modern Museum, Eskişehir, Turkey
Mavi Özgürlük / Bodrum Sanatçıları Sergisi, Bodrum Municipality Şevket Sabancı Culture and Art Center Bodrum, Turkey
The Spirit of the Poet, curator: Jürgen Kaumkötter, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, Germany

	Second Hand, Art Jameel, Dubai, UAE
	Nature in Art, curators: Delfina Jałowik, Maria Anna Potocka and Martyna Sobczyk, co-ordinator: Agnieszka Sachar, MOCAK The Museum of Contemporary Art in Krakow, Krakow, Poland
	100 Jahre Frauenwahlrecht - 19 + 1 Künstlerinnen, curators: Andreas Kaernbach and Kristina Volke, Deutscher Bundestag, Berlin, Germany
	PAPER, Pilevneli Project Mecidiyeköy, Istanbul, Turkey
2016	Ultrahabitat, Zilberman, Berlin, Germany
	Lines of Passage, organized by Elgiz Museum, Municipal Art Gallery Mytilene, Lesbos, Greece
2015	Minor Heroisms, curator: Nat Muller, Zilberman, Istanbul, Turkey
	Homage to the Masters and Living Monuments Artists Presentations, EgeArt, Izmir, Turkey
	Meeting Point, Kunstverein Konstanz, Konstanz, Germany
2014	Moving Spaces - Stadt der Zukunft, curator: Azade Köker, Braunschweig, Germany
2012	Fiktion Okzident, CerModern, Ankara, Turkey
2011	Fiktion Okzident, MSGSÜ Tophane-i Amire Culture and Art Centre, Istanbul, Turkey
	Licht und Schatten, curator: Azade Köker, Kaiserdom zu Königsutter, Königsutter, Germany
	Dream and Reality, Istanbul Modern Art Museum, Istanbul, Turkey
	A Selection from Elgiz Collection, Çırağan Palace, Kempinski Art Gallery, Istanbul, Turkey; Osthaus Museum, Hagen, Germany
2010	Hüma Kabakçı Collection, Osthaus Museum, Hagen, Germany
2009	4. Biennale of Contemporary Art: Aluminum, Baku, Azerbaijan
	New Works, New Horizons, Istanbul Modern, Istanbul, Turkey
	Made in Turkey: Positionen Türkischer Künstler, curator: Heike Stockhaus, Ernst Barlach Museum Wedel; Drostei Pinneberg; Kunstverein Elmshorn; Hauptkirche Altona St. Trinitatis Hamburg, Germany
2008	10th Anniversary of Gallery Apel, French Institute, Istanbul, Turkey
	Frankfurt Book Fair, Reading Corner, Frankfurt, Germany
	Made in Turkey: Positionen Türkischer Künstler, curator: Heike Stockhaus, Frankfurt Book Fair, Frankfurter Paulskirche, Archäologisches Museum, Filmmuseum, Frankfurt am Main, Germany
2007	Library, Lecture room – a corner, Santa Maria Della Scala, Siena, Italy
	Modern and Beyond, Santralistanbul, Istanbul, Turkey
	Selection, 2007, Proje4L, Elgiz Museum of Contemporary Art, Istanbul, Turkey
	Pages, Gallery Apel, Istanbul, Turkey
2006	Memory and Scale, Istanbul Modern, Istanbul Turkey
	Six From Europe, SVMA - Sonoma Valley Museum of Art, San Francisco, USA
	Tenses of the Tulip, Gallery Apel, Istanbul, Turkey
	Gleichungen, Mathematical Library, Berlin, Germany
2005	Installation, Soul-Bezielte Kunst, Bruges, Belgium
	Installation, Light Places, Berlin, Germany
	Curtain, Gallery Apel, Istanbul, Turkey
	Neighbour, Gallery Apel, Istanbul, Turkey
2004	Ich und die Anderen – Kunstprojekt im öffentlichen Raum, Projekt Goetzen, Frankfurt (Oder), Germany
	Body Memory, curator: Azade Köker, Kerstin Mey and Ralf Sander, Waschhaus Potsdam, Potsdam, Germany; Gallery of Akademie, Sztuk Pieknych Warschau, Poland; University of Dundee, School of Fine Art, Scotland
2003	Transportale, Installation, S-Bahn wagon, Berlin, Germany
	Beaufort Triennale: Body Press, Fort Napoleon, Kunst aan zee, Ostend, Belgium
	Body Substance, Galerie M, Berlin, Germany
2002	Bodies of Substance, Talbot Rice Gallery, Edinburgh, Scotland
	Zweite Haut - Kunst und Kleidung, Hittisau Women's Museum, Zurich, Switzerland
	Identitäten – Orte, Beziehungen, Gedächtnis, Körper, curator: Azade Köker, Löwenpalais der Stiftung Stärke, Grunewald, DGB-Haus am Wittenbergplatz, Berlin, Germany
2001	Between Earth and Heaven, Museum of Modern Art, Ostend, Belgium
	Light Installation, Reservoir V-Aerotektura, Berlin, Germany
	Installation, Sound and Air, Großer Wasserspeicher, Berlin, Germany

2000	Berlinska Dialoger, Arch Gallery & Kalmar Art Museum, Kalmar, Sweden
	Body/Ego, Torso/Mind, Object/Subject, Galeri Nev, Istanbul; Ankara, Turkey
	Zweisamkeit, Figurenpaare in der Bildhauerkunst, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, Germany
1999	Kunst als (Im) Mobile - (Im)Mobile als Kunst, curator: Azade Köker, Halle/Saale, Germany
	Osmosis, curator: Dr. Hatto Fischer, mon ami – Weimar, Germany
1998	Breite Straße, Kunst als Reisegebäck, curators: Azade Köker and Gisela Weimann, Galería de la facultad de arte, Universidad Complutense, Madrid; Casa de las Conchas Junta de Castilla y Leon, Salamanca, Spain
1997	Breite Straße (Kunst als Reisegebäck), curator: Azade Köker and Gisela Weimann, Galerie Pankow, Galerie Charlottenburg, Berlin; Galerie der Hochschule Burg Giebichenstein, Halle/Saale, Germany
	Gidiş Dönüş, curator: Beral Madra, Borusan Art Gallery, Istanbul, Turkey
	Quadrat III, Haus am Kleistpark, Berlin, Germany
	Open Air Installation, Robinson hat “Sonntag”, Lehnin, Germany
	Der Dialog, NRW-Forum, Düsseldorf, Germany
	10 Bildhauerinnen aus Berlin, Sculpture Garden, Lehnin, Germany
1996	Installation, Art Container Tokyo, Meiho, Japan
	Installation, Glindower Ziegelei, Potsdam, Germany
1995	Objekte aus Terracotta, Lüneburger Kunstverein, Lüneburg, Germany
	10 Jahre Bildhauergalerie Messer Ladwig, Berlin, Germany
	Die Dinge des Menschen, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, Germany
1994	4 Places, 4 Spaces, Brecht-Haus, Weißensee, Berlin, Germany
1993	Wege, Triennale Kunst aus Ton, Kloster unser lieben Frauen, Magdeburg, Germany
1992	Farbe in der Plastik,Galerie am Pariser Platz, Berlin, Germany
	Dritter Maisalon, Berlinische Galerie, Berlin, Germany
	Explicit Material, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Germany; Phoenix/Arizona, USA
	Kunst und Norm, Deutsches Institut für Normung, Berlin, Germany
	Earth and Fiber, Urart Art Gallery, Ankara, Turkey
1991	Zeichen und Figur – Bildhauerzeichnung Heute, Saalbau-Galerie, Darmstadt, Germany
1990	Bewegung – Skulpturen und Malerei mit Evelyn Kuwerts, Emschertal-Museum, Herne, Germany
	Kunstszene Berlin (West) 86-89: Erwerbungen des Senats von Berlin, Berlinische Galerie, Berlin, Germany
	Peace Sculpture Exhibition, Stadt Leonberg, Leonberg, Germany
	Kleinskulpturen Biennale 90, Hilden, Germany
1989	2nd Istanbul Biennial, Aya İrini, Istanbul, Turkey
	Skulptur Aktuell III – Figurative Plastiken, Bielefeld, Sennestadt, Germany
	Wo bleibst Du Revolution - Freedom, Equality, Fraternity Today, Kunstmuseum Bochum, Bochum, Germany
1988	Skulpturen in Berlin 1968-1988, Berlinische Galerie, Berlin, Germany
	Berlin - Odense, Rathausgalerie Odense, Odense, Denmark
	Bildhauerinnen im Mittelpunkt, Rathaus Schöneberg, Berlin, Germany
	Große Kunstausstellung, Kunstpalast, Düsseldorf, Germany
1987	Überall Bahnhof: Malerei und Skulptur türkischer Künstler in Berlin, Berlin Academy of Fine Arts, Berlin, Germany
	Dokumentation von Künstlerinnen in öffentlichen Sammlungen in Berlin, Das Verborgene Museum; Galerie Messer-Ladwig, Berlin, Germany
	Hands that can see, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Berlin, Germany
1986	Skulpturen in Berggarten, Herrenhäuser Gärten, Herrenhausen, Hannover, Germany
	Skulpturen aus Ton `86, Dr. G. und E. Schneider Keramik-Galerie, Freiburg, Germany
	Malerei-Grafik-Plastik, Künstlerhaus, Graz, Austria
	Das andere Land, Große Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin; Kunstmuseum Bochum; Paulkirche, Frankfurt; Stadtgalerie Saarbrücken; Lothringer 13 Halle, Munich; Kulturareal Unterm Turm, Stuttgart; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
	The Great Art Exhibition, House of Art, Düsseldorf, Germany

- 1985
- Große Kunst Ausstellung, Schloss Düsseldorf, Düsseldorf, Germany
Skulptur der Gegenwart, 5. Bremen Open Air Sculpture Exhibition, Bremen, Germany
Dinge des Menschen, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, Germany
22 Berliner Realisten, Dominikan Church, Osnabrück, Germany
15. Göttinger Kunstmarkt, Altes Rathaus, Göttingen, Germany
- 1984
- 10 Künstlerinnen aus Berlin, Art Hall of Zürich, Switzerland
- 1983
- Haus der Kunst, Munich, Germany
Traveling Exhibition, Speculum-Women Artists, Weserburg, Bremen, Germany
- 1982
- Kunstquartier, Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler (IBK), AEG Fabric, Berlin, Germany
Porträits und Künstler, Galerie Oberlicht, Berlin, Germany

SELECTED CURATORIAL WORKS

- 2014
- Installation in public space, Moving Spaces – Stadt, Wald, Zukunft, Uhlenbusch/Braunschweig, Germany
- 2011
- Licht und Schatten, Kaiserdom zu Königsutter, Germany
- 2009
- Installation in public space, Klimawandel, Warum das Klima so launisch ist, Technical University Braunschweig, Germany
- 2007
- Garten der Lüste, Architekturpavilion, Braunschweig, Germany
- 2006
- European video project, Pflanzenreich, co-curator: Reiner M. Matysik, Galerie des BBK am Botanischen Garten, Braunschweig, Germany
- 2005–2007
- European video project, City-Trailer, Lütfi Kirdar Rumeli Hall, Istanbul, Turkey; CinemaxX, Braunschweig, Germany; Samana de Architectura, Goethe Institut, Madrid, Spain; Berkeley, University of California, USA
- 2004
- Installation in public space, Orte, Lücken, Räume, co-curator: Dr. Ralf Hartmann, Braunschweig, Germany
Body Memory, co-curators: Kerstin Mey and Ralf Sander, Waschausgalerie 360, Potsdam, Germany; Galeria Akademii, Sztuk Pieknych, Warschau, Poland
- 2003
- Installation in the forest, In den Wald, co-curator: Elke Reinhuber, Uhlenbusch, Braunschweig, Germany
- 2002
- Identitäten – Orte, Beziehungen, Gedächtnis, Körper, Löwenpalais der Stiftung Stärke, Grunewald, DGB-Haus am Wittenbergplatz, Berlin, Germany

SELECTED AWARDS AND RESIDENCIES

- 1994
- Residency Program, John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin, USA
- 1988
- Kunstpreis der Künstler (Wilhelm-Loth-Preis) der Stadt Darmstadt, Darmstadt, Germany
- 1986
- Deutscher Kritikerpreis für Bildende Kunst, Verband Deutscher Kritiker e.V.
- 1985
- Arbeitsstipendium des Senats für Kulturelle Angelegenheiten, Germany
- 1979
- Preis, New Tendencies, Istanbul, Turkey
- 1978
- A May Exhibition, Istanbul, Turkey

PUBLIC SPACE PROJECTS AND WORKSHOPS

- 2008
- W. Hotel, Akaretler, Istanbul, Turkey
- 2007
- Aspat Art Park, Bodrum, Turkey
- 1997
- The Stock Exchange of Istanbul, Istanbul, Turkey
- 1996
- Sculpture Symposium, Invited Artist of the International Sculpture Symposium in Kusan, South Korea
- 1994
- Studio Workshop, Kyoto Seika University, Kyoto, Japan
- 1994
- Drei Flaschen, Workshop, Wolfsburg Palace, Wolfsburg, Germany
- 1991
- Facade of School in Barbarossa Palace, joint project with Susanne Ahner, Berlin, Germany
- 1988
- Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany
- 1987
- Bremen-Nord Central Hospital, Bremen, Germany

- 1986
- Keramion, Keramikmuseum, Frechen, Germany
- 1985–1987
- Human Landscapes, Schlesisches Tor, Berlin, Germany
- 1983–1985
- 1st Prize art competition and Realization, Bundesgartenschau, mit Isolde Haug und Robert Schimit Matt, Berlin, Germany
- 1983
- Participation in the Sculpture Symposium and realization of the Sculpture in Cuvry Fountain, Berlin, Germany

SELECTED COLLECTIONS

- Deutscher Bundestag, Berlin, Germany
- Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt, Germany
- LACMA, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA, USA
- British Museum, London, UK
- Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul, Turkey
- Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany
- Elgiz Museum, Istanbul, Turkey
- John Michael Kohler Arts Center, Wisconsin, USA
- Akbank Sanat Collection, Istanbul, Turkey



Imprint | Impressum

This catalogue is published on the occasion of the exhibition | Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung:

Azade Köker
STOLON
Zilberman | Berlin
08.09.2026 – 14.11.2026

Texts | Texte: Ümmühan Kazanç, Azade Köker, Lotte Laub, Simon O’Sullivan
Translations | Übersetzungen: Ece Ateş, Lotte Laub, Darrell Wilkins
Proofreading | Korrekturat: Ece Ateş, Lotte Laub, Luka Naujoks
Photos: André Carvalho & Tugba Carvalho – Chroma (pp. 4–5; pp. 10–11; p. 25; pp. 26–27; pp. 28–29; pp. 30–31; p. 32; pp. 34–35; pp. 38–39; pp. 40–41; p. 53), Hadiye Cangökçe (p. 37; pp. 42–51), Murat Aslankara (Cover / Umschlag, pp. 12–13; p. 15), Pati Grabowicz (p. 77)
Design: Gürem Özcan
Printing House | Druckerei: 12.matbaa
Huzur Mah. Ahmet Bayman Cad. No:25
Sarıyer/Istanbul
P: 0212 281 25 80
info@onikincimatbaa.com
Certificate No: 46618

Thanks to / Dank an:
Serghei Chirciu, Müge Kutlay

This exhibition catalogue is published by Zilberman. All rights reserved.
Dieser Ausstellungskatalog wird von Zilberman veröffentlicht. Alle Rechte vorbehalten.

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means – electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise – without the prior written permission of Zilberman.

Kein Teil dieser Publikation darf ohne vorherige schriftliche Genehmigung von Zilberman in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln – elektronisch, mechanisch, durch Fotokopie, Aufzeichnung oder auf andere Weise – vervielfältigt, übersetzt, in einem Datenabfragesystem gespeichert oder übertragen werden.

© 2026, Zilberman, Azade Köker

ISBN 978-3-9827399-4-6

