

ALEXANDRA RANNER

RUMOR

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

13 marzo - 27 setembro 2026

Soto

Comisariado: Piedad Solans

rumor: provén do latín *rumor*, *-oris* que significa murmurio, rumoreo ou voz confusa.

Asóciase a unha raíz indoeuropea **reu-1* (ruxir, murmurar), de onde derivan ruxir e ruído.

Ruído informal, persistente e sen unha fonte precisa. || Ruído confuso, monótono e apagado. || Son confuso; son indistinto; son indefinido, sen unha fonte clara; son que se repite e se propaga lentamente.

Ruído de voces que se confunden e se mesturan unhas con outras sen poderse distinguir o que se fala ou comenta.

A cabeza dun home flotando na corrente de auga dunha canle entoando a cantata BWV 82 *Ich habe genug* de Johann Sebastian Bach, un corredor onde uns corpos se esboroan na inercia da espera ou dun feito que xa ocorreu, interiores estáticos e solitarios nos que se albisca unha paisaxe degradada ou unha natureza primixenia, unha forma avultada sobre unha mesa, un home que grita reclamando calma ou unha materia elemental que se creba ou se dilata máis alá dunha xanela: é difícil englobar os vídeos, as esculturas, as maquetas e as fotografías de Alexandra Ranner cun concepto que aluda a un significado concreto. Como mostran os seus propios títulos —corredor, polbo, vaca, home sentado, bailarina, ruína, espazo, casa...—, as súas obras están marcadas pola indefinición e por unha atmosfera de imprecisión semántica entre o que se ve, se recoñece e se nomea, pero cuxo sentido non se mostra e cuxa causa, orixe e desenvolvemento non son claramente comprensibles.

Do mesmo xeito que moitas das obras de arte das vangardas do século XX, que cuestionaron os modelos artísticos convencionais, desde Marcel Duchamp aos accionistas vieneses, o *happening* e a *performance*, da arte conceptual á *land art* e a pezas musicais



como 4'33" (1952) de John Cage, a obra de Alexandra Ranner non ten que ver tanto con identidades fixas nin con categorías ontolóxicas senón coa linguaxe, o silencio e o significado, con procesos, sucesos e acontecementos. A narrativa nas súas obras é irrelevante fronte ao potencial estético e a percepción plástica dos espazos interiores, as arquitecturas e as paisaxes (máis ben, antipaisaxes), dos seres humanos, os animais e as cousas que gravitan no trastorno ou nunha mutación, inmersos nun perigo que xa chegou, anunciando unha ameaza por chegar ou que nunca chegará. A identificación lingüística incumbe á linguaxe —unha xanela, un corredor, un televisor, unha alfombra vulgar, un polbo polimorfo, edificios en ruínas, dous homes danzando alegres ou exhaustos, un barco navegando ou os restos dun naufragio, un océano abismal ou un home abominable entre po, entullos, refugallos e restos de animais devorados—, pero os significados quedan suspendidos no absurdo e na indefinición de algo innomeable. O que a linguaxe dá a coñecer —o seu funcionamento— colapsou fronte ao rumor dos sons e ao silencio dun colapso enigmático onde o transcurso da experiencia, e non o seu significado, se apodera da mirada. Nun mundo que se derruba e cuxo sentido se afunde ou se greta, sen saber a que dará lugar —di Alexandra Ranner—, a linguaxe tampouco funciona, incapaz de interpretar ou de construír conceptos. Por iso, fronte ao exceso de ruído, de interpretación e de relatos, as obras de Alexandra Ranner requiren ser percibidas coa intelixencia da mirada, desde un baleiro de palabras.

—

As identidades dos seres, os espazos e os obxectos de Alexandra Ranner non dependen do *ser* senón do *acontecemento*. O acontecemento irrompe, irrompeu ou irromperá cun rumor indiferente e externo a elas —unha silenciosa e oculta violencia—,



Alexandra Ranner: *Rumor*, 2025 © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

e provoca unha alteración, secuénstraas e empúxaas ao colapso ou a unha conmoción que altera a orde, a regularidade e a estrutura do sistema. A catástrofe non é necesariamente trágica senón liberadora, pois arrástraas á quebra da súa imaxe e da súa *normalidade*, da acumulación e da repetición cronolóxica dos anos, os días e as horas, e colócaas noutro tempo, forma e lugar arcaico, antigo, estático, inerte, detido ou que, como unha serpentina, zigzaguea, se metamorfosea, flúe ou muda cara a un transcurso insólito. A incerteza non é unha dúbida ou unha incapacidade do coñecemento, senón, como escribiría Gilles Deleuze en *Lógica do sentido* (1969), “unha estrutura obxectiva do acontecemento mesmo”. A incerteza ten que ver co incontrolable, o cambiante, o descoñecido; dispón o fluxo da vida fronte á rixidez da estrutura. Todo canto a cultura construíu e lle atribuíu ao suxeito como identidade, vontade, capacidade de acción, de decisión, de control e mesmo de resistencia é ferozmente arrasado, “descortizado”, diría Deleuze, por un devir que —como a auga da canle por onde navega a cabeza do home enfasiado de vivir en *Ich habe genug* (Teño suficiente, 2005), a luz que modula as figuras entre entullos e cinzas en *April* (Abril, 2006), os homes que xesticulan e danzan gozosos en *Glückseliche Männer* (Homes ditosos, 2016), a *Ballerina* (Bailarina, 2018) que rota sobre si mesma, a tea coa que en *Vorhang* (Cortina, 2022) se abraza e entrelaza un corpo onda unha xanela escura, as naturezas gretadas de *Crash I e II* (Colisión, 2012) e *Raum III, IV, V e VI* (Espazo, 2010) ou as paredes e edificios en ruínas— o impulsa ao movemento.

Ningunha certeza pode protexernos da incerteza e por iso as arquitecturas e a natureza anteceden o acontecemento, destrúense ou persisten tras el, como nos interiores das fotografías *Esphino* (1998) ou *Phantasma* (2008), *Haus I e II* (Casa, 2008), no vídeo *Schiffe* (Barcos, 2023), no que un pequeno barco atravesa un tenebroso océano, ou na serie de fotografías *Crash* (2012), *Ruine I e II* (Ruína, 2018), no pecio do barco esnaquizado polas ondas en *Welle* (Onda, 2013-2014) e nas ruínas lúgubres do vídeo *Rumor* (2025). Namentres, os seres gózanse ou déixanse perturbar na experiencia, transfórmanse ou son consumidos por unha inercia estática, abandonados ao fluír e ao poder dos acontecementos. Así no vídeo *April*, onde as cabezas de persoas sepultas nunha paisaxe poscatastrófica de entullos, cinzas e po aínda loitan, se queixan ou insultan furiosas, desesperadas ou resignadas, pero impotentes, inmóbiles, sen liberación, mentres o tempo transcorre coas variacións da luz e do son que modula, co trilar dos paxaros, o acontecer indiferente da natureza. Os personaxes e as arquitecturas de Alexandra Ranner viven, ou subsisten, no límite, na apertura dunha greta silenciosa aberta nas superficies, nun rumor inquietante, difuso, vago, que ameaza con romper a unidade ou que xa a rompeu, onde reina a substancia —auga, po, lava, xeo, luz son, entullo— en que acaece e se despraza o tempo cara á morte.

—

Hai elementos esenciais nos interiores e as arquitecturas de Alexandra Ranner que xa desde os seus inicios nas maquetas *Beast Modell* (Maqueta de besta, 2002), *Model Basement* (Maqueta de soto, 2002), *Flur Modell* (Maqueta de corredor, 2003), *Garten II / 08 Modell* (Xardín II / Maqueta 08, 2007) e en fotografías como *Esphino*, *Phantasma*, *Haus I e II*, *Crash I e II*, as series

1 Gilles Deleuze, “Primera serie de paradojas, del puro devir”, *Lógica del sentido*, trad. cast. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1994, p. 27.

Raum (2010) e *Ruine* (2018) repítense e insisten no colapso e na suspensión do sentido: unha porta entreaberta, unha xanela baleira con vistas a edificios queimados ou arrasados, salas solitarias e abandonadas, a cama, o televisor, o radiador ou o sofá, as teas, as alfombras, as persianas, as cortinas e as moquetas. Os corpos que os habitan esperan, bailan, languidecen, gritan ou calan en corredores e habitacións pechadas ou pululan entre as ruínas, o po e os entullos de lugares desolados e goridas abominables. Mentres que a natureza está composta por paisaxes misteriosas, primixenias e desoladas, lugares poscatastróficos poboados por cabezas cortadas enterradas ou flotando nas augas dunha canle e esculturas exentas de homúnculos, esqueletos, animais carnosos e mutantes. A pesar do seu dramatismo e a súa teatralidade, en todos eles hai un denominador común: o humor como conxura fronte á violencia da realidade, o grotesco como subversión da lóxica, a insensatez nos xestos ou nas accións e a ausencia dun obxectivo coherente. As súas obras están sumidas no paradoxo e o absurdo: a bailarina que danzando dá voltas sobre si mesma, o barco que navega sen dirección, o home que se enrola nunha cortina, as persoas cuxos corpos se esboroan ante as xanelas e portas pechadas dun corredor, as cabezas enterradas que aínda pelexan tras a matanza. E sempre, a luz. A luz impera coa súa beleza: escura, radiante, sombría, envolvente, ameazadora ou sutil, ilumina a atmosfera e modula os cambios a través das fisgoas das persianas, reina resplandecendo sobre a paisaxe inmóbil e desolada, abísmase sombría no baleiro dunha xanela, ofusca unha

habitación inhóspita, enfoca unha masa turbulenta e turbadora ou fúndese coa negrura das ruínas e dos entullos. A luz marca o ritmo dos acontecementos, ocultando ou alumando espazos inalcanzables, enfocando lugares fríos e impenetrables aos que non é posible acceder ou espaxando co neon ou coa pantalla dun televisor a monotonía da radiación. Non é soamente unha luz natural senón tamén abstracta, metafísica. Penetra e percorre lugares que, seguindo o concepto da teoría psicanalítica freudiana do *unheimlich*, revelan que no familiar palpita e se oculta o sinistro, unha experiencia perturbadora. E se hai unha linguaxe, é a da luz, a súa dimensión plástica e estética que lles dá forma aos corpos e espesor ás materias, ensombrece a ameaza e ilumina a mirada.

—

A máscara, o animal ou a besta así como as cabezas cortadas son elementos mítico-simbólicos na historia da arte que lles confiren ás figuras de Alexandra Ranner unha dimensión enigmática e ambigua. A utilización teatral da máscara desde o mundo grecorromano expón o misterio da identidade da persoa e as sinuosas fronteiras entre categorías existenciais fixas. A esencia — ser ou non ser, como sostería Hamlet— non é o dilema, xa que o fin da máscara non é ocultar nin revelar a *persoa* senón permitir a resonancia da voz, ao ser colocada fronte ao baleiro do rostro: *per-sonare*, para soar. A máscara promove unha polisemia de sons, expande rumor e ábrelles espazo aos contornos entre estados emocionais e afectivos, oscilando do humor ao drama, do pranto



Alexandra Ranner: *April*, 2006. Colección CGAC, Santiago de Compostela. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

á risa, da tenrura á crueldade. Ata o existencialismo, o rostro e o corpo na arte non aluden tanto ao ser como ao espazo baleiro entre a persoa e a máscara, é dicir, a voz ou significado que expresa ou representa: a cobiza nas mans curvadas e os dedos como ganchos contando as moedas nos retratos de recadadores de impostos de Marinus van Reymerswale, a brutalidade dos torturadores de Cristo de Lucas Cranach o Vello, o baleiro e a simplicidade babilónica no retrato familiar de Carlos IV e da raíña María Luisa. É a partir do Romanticismo cando se desborda a medida e o artista revela o monstruoso na atrocidade, o horror, os crimes e a barbarie da guerra en *Os disparates*, *Os desastres da guerra* e os fusilamentos pintados por Francisco de Goya ou nos retratos de persoas dementes realizados por Géricault nos manicomios. Nas pinturas e gravados de Goya e de Honoré Daumier, o grotesco e o animalesco apodéranse caricaturescamente do humano e as pinturas de Picasso, James Ensor, Emil Nolde ou Edvard Munch esnaquizan a aparencia para explotar na angustia, a perda de identidade, o deforme, o ominoso. Pola súa banda, a degolación ou decapitación do corpo representa un potente símbolo da morte e do triunfo do poder, do eros e da vinganza, da debilidade ou perda de forza vital así como a fragilidade e a fugacidade da vida —a *vanitas*— ou a fascinación polo *memento mori* nos estudos de Géricault, coas cabezas e membros que serviron como estudo fisionómico para as figuras de *A balsa da Medusa* (1819). As figuras de Salomé coa cabeza cortada de Juan Bautista e de Judith coa cabeza de Holofernes foron profusamente pintadas por pintores renacentistas e barrocos como Donatello, Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Salomon Koninck e Giovanni Bellini, mentres que Caravaggio retratou os seus propios trazos na cabeza sanguenta de Goliat sostida na man de David e nun escudo coa cabeza decapitada de Medusa.

A observación e o coñecemento das figuras humanas e animais e do rostro *máscara* na pintura de artistas como Lucas Cranach, Caravaggio, Goya, Munch ou James Ensor, así como os contrastes de luz do barroco e do tenebrismo en Caravaggio e José de Ribera, as pinturas negras de Goya, as xanelas abismais nos bodegóns de Sánchez Cotán e Zurbarán e a plasticidade do baleiro nos espazos de Velázquez maniféstanse igualmente na magnitude estética do espazo e da luz das arquitecturas e os interiores de Alexandra Ranner. Os seus vídeos e fotografías, como nos cadros renacentistas e barrocos, parecen estar contidos por un marco cuxos límites enfocan e suxeitan, como unha caixa de luz ou o escenario dun teatro, a intensidade dos fenómenos e acontecementos que transcorren *dentro* cun sentido hermético, inmersos no paradoxo entre o mirar e o nomear.

—

Aínda que a natureza, as arquitecturas e os obxectos están rexidos pola inmovilidade e polo colapso, os corpos e os animais nas obras de Alexandra Ranner están animados por afectos profundos: gozo, alegría, desesperación, furia, abandono, éxtase, fastío, anelo de morrer, tedio, xúbilo, rabia, soidade ou aburrimiento, coma se, habitantes de lugares sen saída ou arrastrados, paralizados polos acontecementos e pola ruptura dos seus límites, se apoderase deles a absurdez e os percorrese un estremecemento sensual e erótico, unha intensa emoción. Son corpos de afecto, corpos-linguaxe que destrúen e exceden os límites carnaís do seu contorno alí onde a estrutura e a linguaxe se derruban. A cera amasa e modula a indefensa tenrura nas figuras dos homúnculos —*Sitzender Mann*, *Stehender Mann* (Home sentado, home de pé, 2023)— e do minúsculo esqueleto xacente —*Skelett* (Esqueleto, 2023)—,



Alexandra Ranner: *Raum III*, 2008. Cortesía da artista. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

as carnosidades das vacas —*Kuh* (Vaca, 2023)— e dos polbos lonxeivos —*Oktopus* (Polbo, 2023)— e o xúbilo dos homes —*Gruppe von drei Figuren* (Grupo de tres figuras, 2023)— mentres que nos vídeos danzan exhaustos e gozosos, enlázanse con paixón cunha cortina, cantan flotando cara á morte ou gritan con furia fronte á xanela reclamando silencio ante o insoportable dun ruído inaudible. Son corpos sobreviventes no que queda da catástrofe. Neles ocorre algo insólito, extraordinario, algo absurdo e marabilloso ao que non temos acceso porque está na experiencia e a intimidade interior que percorre e estremece a carne, os órganos, os ósos, vibra nas substancias e as materias. Sobreviven libres na perda de sentido co manierismo dunha forma que se celebra a si mesma. Pois alá onde o significado do acontecemento se escapa e se lles impón, perderon a identidade da persoa e exprésanse a si mesmos, tras ou no estrago, en estado puro, inxenuo, elemental.

Piedad Solans

ALEXANDRA RANNER (Osterhofen, Alemaña, 1967) vive e traballa en Berlín. A súa obra foi exposta en eventos internacionais, como a 49.^a Bienal de Venecia, a 1.^a Trienal de Yokohama ou a Exposición Internacional de Arte de Atenas. Ademais, mostrou o seu traballo en museos ou centros de arte contemporánea, entre outros, o Mumok de Viena, o Museo de Arte Moderna e Contemporánea de Santander e Cantabria, DARE-DARE - Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montreal e Vleeshal - Centrum voor Hedendaagse Kunst en Middelburg (Países Baixos), así como en feiras ou plataformas de arte, como Art Basel Statements.

Nos últimos anos, participou en exposicións colectivas en museos e institucións, como o Kunstmuseum Wolfsburg, a Hamburger Kunsthalle, a Pinakothek der Moderne en Múnic, o Kunstmuseum Bonn, o Marta Herford Museum, o Museo San Telmo en San Sebastián ou o Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela. O Georg Kolbe Museum de Berlín dedicoulle unha exposición individual baixo o título *Karmakollaps* (2016-2017).

Desde 2007, é profesora na Universität der Künste de Berlín, onde imparte clases de arte no Departamento de Arquitectura. Estudou Belas Artes nas academias de Lisboa e Múnic (1990-1998). A súa obra foi recoñecida con premios como o HAP-Grieshaber-Preis de VG Bild-Kunst, o Bayerischer Kunstförderpreis e o Münchener Kunstförderpreis, así como unha bolsa da Karl-Schmitt-Rottluff-Stiftung.

As súas obras forman parte das coleccións de museos e centros de arte como o Museu de Arte Contemporánea Armando Martins de Lisboa, o Mumok de Viena, a Pinakothek der Moderne e a Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnic, o Kunstmuseum Bonn, a Kunsthalle Mannheim, así como o Museo de Arte Moderna e Contemporánea de Santander e Cantabria, o IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, o CAC de Málaga ou o CGAC. O seu traballo está presente, ademais, en diversas coleccións privadas españolas e alemás, entre as que destacan as seguintes: Colección Oliva Arauna, Colección Fundación ARCO, Colección Pilar Cítoles, Colección Wemhöner, Sammlung Goetz e Colección Falckenberg.



Alexandra Ranner: *Schwarzer Oktopus*, 2023. Colección Wemhöner, Herford/Berlin. Foto: Erik Tschernow © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

ALEXANDRA RANNER RUMOR

rumor: proviene del latín *rumor*, *-oris* que significa murmullo, susurro o voz confusa.

Se asocia a una raíz indoeuropea **reu-1* (rugir, murmurar), de donde derivan rugir y ruido.

Ruido informal, persistente y sin una fuente precisa. || Ruido confuso, monótono y apagado. || Sonido confuso; sonido indistinto; sonido indefinido, sin una fuente clara; sonido que se repite y se propaga lentamente.

Ruido de voces que se confunden y mezclan unas con otras sin poderse distinguir lo que se habla o comenta.

La cabeza de un hombre flotando en la corriente de agua de un canal entonando la cantata BWV 82 *Ich habe genug* de Johann Sebastian Bach, un pasillo donde unos cuerpos se desmoronan en la inercia de la espera o de un hecho que ya ocurrió, interiores estáticos y solitarios en los que se vislumbra un paisaje degradado o una naturaleza primigenia, una forma abultada sobre una mesa, un hombre que grita reclamando calma o una materia elemental que se quiebra o se dilata más allá de una ventana: es difícil englobar los vídeos, esculturas, maquetas y fotografías de Alexandra Ranner con un concepto que aluda a un significado concreto. Como muestran sus propios títulos —pasillo, pulpo, vaca, hombre sentado, bailarina, ruina, espacio, casa...—, sus obras están marcadas por la indefinición y por una atmósfera de imprecisión semántica entre lo que se ve, se reconoce y se nombra, pero cuyo sentido no se muestra y cuya causa, origen y desarrollo no son claramente comprensibles.

Al igual que muchas de las obras de arte de las vanguardias del siglo XX, que cuestionaron los modelos artísticos convencionales, desde Marcel Duchamp a los accionistas vieneses, el *happening* y la *performance*, del arte conceptual al *land art* y piezas musicales como *4'33"* (1952) de John Cage, la obra de Alexandra Ranner no tiene que ver tanto con identidades fijas ni con categorías ontológicas sino con el lenguaje, el silencio y el significado, con procesos, sucesos y acontecimientos. La narrativa en sus obras es irrelevante frente al potencial estético y la percepción plástica de los espacios

interiores, las arquitecturas y los paisajes (más bien, antipaisajes), de los seres humanos, los animales y las cosas que gravitan en el trastorno o en una mutación, inmersos en un peligro que ya llegó, anunciando una amenaza por llegar o que nunca llegará. La identificación lingüística atañe al lenguaje —una ventana, un pasillo, un televisor, una alfombra vulgar, un pulpo polimorfo, edificios en ruinas, dos hombres danzando alegres o exhaustos, un barco navegando o los restos de un naufragio, un océano abismal o un hombre abominable entre polvo, escombros, desechos y restos de animales devorados—, pero los significados quedan suspendidos en el absurdo y en la indefinición de algo innombrable. Lo que el lenguaje da a conocer —su funcionamiento— ha colapsado frente al rumor de los sonidos y al silencio de un colapso enigmático donde el trascurso de la experiencia, y no su significado, se apodera de la mirada. En un mundo que se derrumba y cuyo sentido se hunde o se agrieta, sin saber a qué dará lugar —dice Alexandra Ranner—, el lenguaje tampoco funciona, incapaz de interpretar o de construir conceptos. Por eso, frente al exceso de ruido, de interpretación y de relatos, las obras de Alexandra Ranner requieren ser percibidas con la inteligencia de la mirada, desde un vacío de palabras.

—

Las identidades de los seres, los espacios y los objetos de Alexandra Ranner no dependen del ser sino del *acontecimiento*. El acontecimiento irrumpe, ha irrumpido o irrumpirá con un rumor indiferente y externo a ellas —una silenciosa y oculta violencia—, y provoca una alteración, las secuestra y las empuja al colapso o a una conmoción que altera el orden, la regularidad y la estructura del sistema. La catástrofe no es necesariamente trágica sino liberadora, pues las arrastra a la quiebra de su imagen y de su *normalidad*, de la acumulación y la repetición cronológica de los años, los días y las horas, y las coloca en otro tiempo, forma y lugar arcaico, antiguo, estático, inerte, detenido o que, como una serpentina, zigzaguea, se metamorfosea, fluye o muta hacia un transcurso insólito. La incertidumbre no es una duda o una incapacidad del conocimiento, sino, como escribiría Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* (1969), “una estructura objetiva del acontecimiento mismo”. La incertidumbre tiene que ver con lo incontrolable, lo cambiante, lo desconocido; dispone el flujo de la vida frente a la rigidez de la estructura. Todo cuanto la cultura ha construido y atribuido al sujeto como identidad, voluntad, capacidad de acción, de decisión, de control e incluso de resistencia es ferozmente arrasado, “descuartizado”, diría Deleuze, por un devenir que —como el agua del canal por donde navega la cabeza del hombre hastiado de vivir en *Ich habe genug* (Tengo suficiente, 2005), la luz que modula las figuras entre escombros y cenizas en *April* (Abril, 2006), los hombres que gesticulan y danzan gozosos en *Glückseliche Männer* (Hombres dichosos, 2016), la *Ballerina* (Bailarina, 2018) que rota sobre sí misma, la tela con la que en *Vorhang* (Cortina, 2022) se abraza y entrelaza un cuerpo junto a una ventana oscura, las naturalezas agrietadas de *Crash I y II* (Colisión, 2012) y *Raum III, IV, V y VI* (Espacio, 2010) o las paredes y edificios en ruinas— lo impulsa al movimiento.

1 Gilles Deleuze, “Primera serie de paradojas, del puro devenir”, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1994, p. 27.



Alexandra Ranner: *Glückselige Männer*, 2016. Cortesía de la artista y Kunstmuseum Bonn. Foto: Markus Bühler. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

Ninguna certeza puede protegernos de la incertidumbre y por eso las arquitecturas y la naturaleza anteceden al acontecimiento, se destruyen o persisten tras él, como en los interiores de las fotografías *Esphino* (1998) o *Phantasma* (2008), *Haus I y II* (Casa, 2008), en el vídeo *Schiffe* (Barcos, 2023), en el que un pequeño barco atraviesa un tenebroso océano, o en la serie de fotografías *Crash* (2012), *Ruine I y II* (Ruina, 2018), en el pecio del barco destrozado por las olas en *Welle* (Ola, 2013-2014) y en las ruinas lúgubres del vídeo *Rumor* (2025). Entretanto, los seres gozan o se dejan perturbar en la experiencia, se transforman o son consumidos por una inercia estática, abandonados al fluir y al poder de los acontecimientos. Así en el vídeo *April*, donde las cabezas de personas sepultadas en un paisaje poscatastrófico de escombros, cenizas y polvo aún luchan, se quejan o insultan furiosas, desesperadas o resignadas, pero impotentes, inmóviles, sin liberación, mientras el tiempo transcurre con las variaciones de la luz y del sonido que modula, con el trinar de los pájaros, el acontecer indiferente de la naturaleza. Los personajes y arquitecturas de Alexandra Ranner viven, o subsisten, en el límite, en la apertura de una grieta silenciosa abierta en las superficies, en un rumor inquietante, difuso, vago, que amenaza con romper la unidad o que ya la ha roto, donde reina la sustancia —agua, polvo, lava, hielo, luz sonido, escombros— en que acaece y se desliza el tiempo hacia la muerte.

—

Hay elementos esenciales en los interiores y las arquitecturas de Alexandra Ranner que ya desde sus inicios en las maquetas *Beast Modell* (Maqueta de bestia, 2002), *Model Basement* (Maqueta de sótano, 2002), *Flur Modell* (Maqueta de pasillo, 2003), *Garten II / 08 Modell* (Jardín II / Maqueta 08, 2007) y en fotografías

como *Esphino*, *Phantasma*, *Haus I y II*, *Crash I y II*, las series *Raum* (2010) y *Ruine* (2018) se repiten e insisten en el colapso y en la suspensión del sentido: una puerta entreabierta, una ventana vacía con vistas a edificios quemados o arrasados, salas solitarias y abandonadas, la cama, el televisor, el radiador o el sofá, las telas, alfombras, persianas, cortinas y moquetas. Los cuerpos que los habitan esperan, bailan, languidecen, gritan o callan en pasillos y habitaciones cerradas o pululan entre las ruinas, el polvo y los escombros de lugares desolados y guaridas abominables. Mientras que la naturaleza está compuesta por paisajes misteriosos, primigenios y desolados, lugares poscatastróficos poblados por cabezas cortadas enterradas o flotando en las aguas de un canal y esculturas exentas de homúnculos, esqueletos, animales carnosos y mutantes. A pesar de su dramatismo y su teatralidad, en todos ellos hay un denominador común: el humor como conjura frente a la violencia de la realidad, lo grotesco como subversión de la lógica, la insensatez en los gestos o en las acciones y la ausencia de un objetivo coherente. Sus obras están sumidas en la paradoja y el absurdo: la bailarina que danzando da vueltas sobre sí misma, el barco que navega sin dirección, el hombre que se enrolla en una cortina, las personas cuyos cuerpos se desmoronan ante las ventanas y puertas cerradas de un pasillo, las cabezas enterradas que aún pelean tras la matanza. Y siempre, la luz. La luz impera con su belleza: oscura, radiante, umbrosa, envolvente, amenazadora o sutil, ilumina la atmósfera y modula los cambios a través de las rendijas de las persianas, reina resplandeciendo sobre el paisaje inmóvil y desolado, se abisma sombría en el vacío de una ventana, ofusca una habitación inhóspita, enfoca una masa turbulenta y turbadora o se funde con la negrura de las ruinas y de los escombros. La luz marca el ritmo de los acontecimientos, ocultando

o alumbrando espacios inalcanzables, enfocando lugares fríos e impenetrables a los que no es posible acceder o esparciendo con el neón o con la pantalla de un televisor la monotonía de la radiación. No es solamente una luz natural sino también abstracta, metafísica. Penetra y recorre lugares que, siguiendo el concepto de la teoría psicoanalítica freudiana de lo *unheimlich*, revelan que en lo familiar palpita y se oculta lo siniestro, una experiencia perturbadora. Y si hay un lenguaje, es el de la luz, su dimensión plástica y estética que da forma a los cuerpos y espesor a las materias, ensombrece la amenaza e ilumina la mirada.

—

La máscara, el animal o la bestia así como las cabezas cortadas son elementos mítico-simbólicos en la historia del arte que confieren a las figuras de Alexandra Ranner una dimensión enigmática y ambigua. La utilización teatral de la máscara desde el mundo grecorromano plantea el misterio de la identidad de la persona y las sinuosas fronteras entre categorías existenciales fijas. La esencia —ser o no ser, como sostendría Hamlet— no es el dilema, ya que el fin de la máscara no es ocultar ni revelar a la *persona* sino permitir la resonancia de la voz, al ser colocada frente al vacío del rostro: *per-sonare*, para sonar. La máscara promueve

una polisemia de sonidos, expande rumor y abre espacio a los contornos entre estados emocionales y afectivos, fluctuando del humor al drama, del llanto a la risa, de la ternura a la crueldad. Hasta el existencialismo, el rostro y el cuerpo en el arte no aluden tanto al ser como al espacio vacío entre la persona y la máscara, es decir, la voz o significado que expresa o representa: la codicia en las manos curvadas y los dedos como ganchos contando las monedas en los retratos de recaudadores de impuestos de Marinus van Reymerswale, la brutalidad de los torturadores de Cristo de Lucas Cranach el Viejo, el vacío y la simplicidad bobalicona en el retrato familiar de Carlos IV y de la reina María Luisa. Es a partir del Romanticismo cuando se desborda la medida y el artista revela lo monstruoso en la atrocidad, el horror, los crímenes y la barbarie de la guerra en *Los disparates*, *Los desastres de la guerra* y los fusilamientos pintados por Francisco de Goya o en los retratos de personas dementes realizados por Géricault en los manicomios. En las pinturas y grabados de Goya y de Honoré Daumier, lo grotesco y lo animalesco se apoderan caricaturescamente de lo humano y las pinturas de Picasso, James Ensor, Emil Nolde o Edvard Munch destrozan la apariencia para explotar en la angustia, la pérdida de identidad, lo deforme, lo ominoso. Por su parte, la degollación o decapitación del cuerpo representa un potente símbolo de la muerte



Alexandra Ranner: *Crash I*, 2012. Cortesía de Oliva Arauna, Madrid. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

y del triunfo del poder, del eros y de la venganza, de la debilidad o pérdida de fuerza vital así como la fragilidad y la fugacidad de la vida —la *vanitas*— o la fascinación por el *memento mori* en los estudios de Géricault, con las cabezas y miembros que sirvieron como estudio fisionómico para las figuras de *La balsa de la Medusa* (1819). Las figuras de Salomé con la cabeza cortada de Juan Bautista y de Judith con la cabeza de Holofernes fueron profusamente pintadas por pintores renacentistas y barrocos como Donatello, Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Salomon Koninck y Giovanni Bellini, mientras que Caravaggio retrató sus propios rasgos en la cabeza sangrienta de Goliath sostenida en la mano de David y en un escudo con la cabeza decapitada de Medusa.

La observación y el conocimiento de las figuras humanas y animales y del rostro *máscara* en la pintura de artistas como Lucas Cranach, Caravaggio, Goya, Munch o James Ensor, así como los contrastes de luz del barroco y del tenebrismo en Caravaggio y José de Ribera, las pinturas negras de Goya, las ventanas abismales en los bodegones de Sánchez Cotán y Zurbarán y la plasticidad del vacío en los espacios de Velázquez se manifiestan igualmente en la magnitud estética del espacio y de la luz de las arquitecturas y los interiores de Alexandra Ranner. Sus vídeos y fotografías, como en los cuadros renacentistas y barrocos, parecen estar contenidos

por un marco cuyos límites enfocan y sujetan, como una caja de luz o el escenario de un teatro, la intensidad de los fenómenos y acontecimientos que transcurren *dentro* con un sentido hermético, inmersos en la paradoja entre el mirar y el nombrar.

—

Aunque la naturaleza, las arquitecturas y los objetos están regidos por la inmovilidad y por el colapso, los cuerpos y los animales en las obras de Alexandra Ranner están animados por afectos profundos: gozo, alegría, desesperación, furia, abandono, éxtasis, hartazgo, anhelo de morir, tedio, júbilo, rabia, soledad o aburrimiento, como si, habitantes de lugares sin salida o arrastrados, paralizados por los acontecimientos y por la ruptura de sus límites, se hubiera apoderado de ellos el sinsentido y los recorriera un estremecimiento sensual y erótico, una intensa emoción. Son cuerpos de afecto, cuerpos-lenguaje que destruyen y sobrepasan los límites carnales de su contorno allí donde la estructura y el lenguaje se derrumban. La cera amasa y modula la indefensa ternura en las figuras de los homúnculos —*Sitzender Mann*, *Stehender Mann* (Hombre sentado, hombre de pie, 2023)— y del minúsculo esqueleto yacente —*Skelett* (Esqueleto, 2023)—, las carnosidades de las vacas —*Kuh* (Vaca, 2023)— y de los pulpos longevos —*Oktopus* (Pulpo, 2023)— y





Alexandra Ranner: *Flur*, 2016. Cortesía de Pinakothek der Moderne, Múnich, y Colección Wemhöner, Berlín/Herford. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

el júbilo de los hombres —*Gruppe von drei Figuren* (Grupo de tres figuras, 2023)—, mientras que en los vídeos danzan exhaustos y gozosos, se enlazan con pasión con una cortina, cantan flotando hacia la muerte o gritan con furia frente a la ventana reclamando silencio ante lo insoportable de un ruido inaudible. Son cuerpos supervivientes en lo que queda de la catástrofe. En ellos ocurre algo insólito, extraordinario, algo absurdo y maravilloso a lo que no tenemos acceso porque está en la experiencia y la intimidad interior que recorre y estremece la carne, los órganos, los huesos, vibra en las sustancias y las materias. Sobreviven libres en la pérdida de sentido con el manierismo de una forma que se celebra a sí misma. Pues allá donde el significado del acontecimiento se escapa y se les impone, han perdido la identidad de la persona y se expresan a sí mismos, tras o en el estrago, en estado puro, ingenuo, elemental.

Piedad Solans

ALEXANDRA RANNER (Osterhofen, Alemania, 1967)

Vive y trabaja en Berlín. Su obra ha sido expuesta en eventos internacionales, como la 49.ª Bienal de Venecia, la 1.ª Trienal de Yokohama o la Exposición Internacional de Arte de Atenas. Además, ha mostrado su trabajo en museos o centros de arte contemporáneo, entre otros, el Mumok de Viena, el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, DARE-DARE - Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montreal y Vleeshal - Centrum voor Hedendaagse Kunst en Middelburg (Países Bajos), así como en ferias o plataformas de arte, como Art Basel Statements.

En los últimos años, ha participado en exposiciones colectivas en museos e instituciones, como el Kunstmuseum Wolfsburg, la Hamburger Kunsthalle, la Pinakothek der Moderne en Múnich, el Kunstmuseum Bonn, el Marta Herford Museum, el Museo San Telmo en San Sebastián o el Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela. El Georg Kolbe Museum de Berlín le dedicó una exposición individual bajo el título *Karmakollaps* (2016-2017).

Desde 2007 es profesora en la Universität der Künste de Berlín, donde imparte clases de arte en el Departamento de Arquitectura. Estudió Bellas Artes en las academias de Lisboa y Múnich (1990-1998). Su obra ha sido reconocida con premios como el HAP-Grieshaber-Preis de VG Bild-Kunst, el Bayerischer Kunstförderpreis y el Münchener Kunstförderpreis, así como una beca de la Karl-Schmitt-Rottluff-Stiftung.

Sus obras forman parte de las colecciones de museos y centros de arte como el Museu de Arte Contemporânea Armando Martins de Lisboa, el mumok de Viena, la Pinakothek der Moderne y la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich, el Kunstmuseum Bonn, la Kunsthalle Mannheim, así como el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, el CAC de Málaga o el CGAC. Su trabajo está presente asimismo en diversas colecciones privadas españolas y alemanas entre las que destacan las siguientes: Colección Oliva Arauna, Colección Fundación ARCO, Colección Pilar Citoler, Colección Wemhöner, Sammlung Goetz y Colección Falckenberg,

ALEXANDRA RANNER RUMOR

rumor: from the Latin *rumor*, -oris which means murmur, whisper, or mumbled voice.

It is associated with an Indo-European root, **reu-1* (roar, murmur), from which the Spanish words *rugir* (roar) and *ruido* (noise) derive.

Informal, persistent noise without an accurate source. || Confusing, monotonous, muffled noise. || Confusing sound; indistinct sound; undefined sound, without a clear source; sound that repeats and propagates slowly.

Noise of voices that mix and merge with one another without being able to distinguish what is spoken or commented on.

A man's head floating in the current of a canal singing Johann Sebastian Bach's cantata BWV 82 *Ich habe genug*, a corridor where bodies collapse in the inertia of waiting or of an event that has already occurred, static and solitary interiors in which we can glimpse a devastated landscape or a primordial nature, a bulky shape on a table, a man crying out for calm, or an elementary material breaking or expanding beyond a window: it is difficult to encompass Alexandra Ranner's videos, sculptures, models and photographs with a concept that alludes to a concrete meaning. As the titles themselves show—hallway, octopus, cow, seated man, dancer, ruin, space, house, among others—, her works are marked by indefiniteness and by an atmosphere of semantic imprecision between what is seen, recognised and named, but whose meaning is not shown, and whose cause, origin and development are not clearly graspable.

Like many of the artworks of the twentieth-century avant-gardes that questioned conventional artistic models, from Marcel Duchamp to the Wiener Aktionismus group, happening and performance, from conceptual art to land art and musical pieces such as John Cage's *4'33"* (1952), Alexandra Ranner's work is not so much about fixed identities or ontological categories, but about language, silence and meaning, about processes, events and happenings. The narrative in her works is irrelevant compared to the aesthetic potential and the plastic perception of interior spaces, architectures and landscapes (or rather, anti-landscapes), of human beings, animals and things that gravitate towards disorder or mutation, immersed in a danger that has already arrived, announcing a threat to come, or that will never materialise. Linguistic identification concerns language—a window, a corridor, a television, an unremarkable rug, a polymorphous octopus, buildings in ruins, two men dancing joyfully or exhausted, a boat sailing or the remains of a shipwreck, a bottomless ocean or an abominable man among piles of dirt, debris, waste, and the remains of devoured animals—but meanings are suspended in absurdity and in the indefiniteness of something unnameable. What language reveals—its function—has collapsed in the face of the murmur of sounds and the silence of an enigmatic collapse in which the course of experience, and not the meaning thereof, captivates the gaze. In a world that falls apart and whose sense crumbles or cracks, without knowing what it will lead to, language, postulates Alexandra Ranner, does not work either, rendered unable to interpret or construct concepts. Therefore, in response to the excessive noise, interpretation and narratives, Alexandra Ranner's works need to be perceived with the intelligence of the gaze, from a vacuum of words.

—

The identities of Alexandra Ranner's beings, spaces and objects do not depend on the *being* but on the *event*. The event emerges, has emerged, or will emerge with a rumour that is indifferent, external to them—a silent, hidden violence—and provokes an alteration; it hijacks them and pushes them towards collapse or towards a commotion that alters the order, regularity and structure of the system. The catastrophe is not necessarily tragic but liberating, as it drags them into the bankruptcy of their image and of their 'normality,' of the accumulation and chronological repetition of years, days and hours, and situates them in another time, form and archaic, ancient, static, inert or halted place, or which, like a party streamer, zigzags, metamorphoses, flows or mutates towards an unusual course of events. Uncertainty is not a doubt or an incapacity for knowledge, but as Gilles Deleuze would write in *The Logic of Sense* (1969), 'an objective structure of the event itself.' Uncertainty is linked with the uncontrollable, the changing, the unknown; it regulates the flow of life in contrast to the rigidity of the structure. Everything that culture has built and attributed to the subject as identity, will, capacity for action, decision, control, and even resistance, is ferociously ravaged, 'dismembered,' Deleuze would say, by a future that—like the water of the canal through which the head of the man tired

1 Gilles Deleuze, 'First Series of Paradoxes of Pure Becoming,' *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester with Charles Stivale, Columbia University Press, New York, 1990, p. 3.

of living in *Ich habe genug* (I Have Enough, 2005), the light that modulates the figures between rubble and ashes in *April* (2006), the men who gesture and dance joyfully in *Glückseliche Männer* (Blissful Men, 2016), the *Ballerina* (2018) spinning around, the cloth which in *Vorhang* (Curtain, 2022) embraces and entwines a body alongside a dark window, the cracked natures of *Crash I* and *II* (2012) and *Raum III, IV, V and VI* (Space, 2010) or the walls and buildings in ruins—impels it to move.

No certainty can protect us from uncertainty; hence, architectures and nature precede the event, are destroyed or persist after it, as in the interiors of the photographs *Esphino* (1998) or *Phantasma* (2008), *Haus I* and *II* (House, 2008), in the video *Schiffe* (Boats, 2023), in which a small boat crosses a dismal ocean, or in the series of photographs *Crash* (2012), *Ruin I* and *II* (Ruin, 2018), in the wreck of the ship destroyed by the waves in *Welle* (Wave, 2013-2014) and in the gloomy ruins of the video *Rumor* (2025). Meanwhile, beings revel or allow themselves to be disturbed in the experience, are transformed, or are consumed by static inertia, abandoned to the flow and power of events. Thus, in the video *April*, where the heads of people buried in a post-catastrophic landscape of debris, ashes and dust continue to struggle, complain or hurl insults—furiously, desperately or resignedly, but impotently, immobile, without any release—, while time passes with the variations of light and sound

that, with the chirping of birds, modulates the indifferent occurrence of nature. Alexandra Ranner's characters and architectures live, or subsist, on the edge, in the opening of a silent crack open on the surfaces, in a disturbing, diffuse, vague rumour that threatens to shatter the unity or that has already broken it, where the substance—water, dust, lava, ice, light, sound, rubble—in which it occurs reigns and time and slips away toward death.

—

There are essential elements in Alexandra Ranner's interiors and architectures that, since their inception in the models *Beast Modell* (2002), *Model Basement* (2002), *Flur Modell* (Hallway Model, 2003), *Garten II / 08 Modell* (Garden II / Model 08, 2007) and in photographs such as *Esphino*, *Phantasma*, *Haus I* and *II*, *Crash I* and *II*, the series *Raum* (2010) and *Ruine* (2018), are repeated and they emphasise the collapse and suspension of sense: a door left ajar, an empty window with views of burnt-out or destroyed buildings, lonely and abandoned rooms, the bed, the television, the radiator or the sofa, the fabrics, rugs, blinds, curtains and carpets. The bodies that inhabit them wait, dance, languish, shout or remain silent in corridors and closed rooms or scurry among the ruins, dust and debris of desolate places and abominable lairs. While nature is composed of mysterious, primitive and desolate landscapes, post-catastrophic



Alexandra Ranner: *Randgebiet/Welle*, 2013/2014. Private collection, Berlin © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026



Alexandra Ranner: *Vorhang*, 2022. Courtesy of the artist and Sammlung Goetz. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

places populated by severed heads buried or floating in the waters of a canal and sculptures free of homunculi, skeletons and fleshy, mutant animals. Despite their drama and theatricality, there is, in all of them, a common denominator: humour as a countermeasure against the violence of reality, the grotesque as a subversion of logic, senselessness in gestures or actions and the absence of a coherent objective. Her works are steeped in paradox and absurdity: the dancer spinning around, the boat sailing aimlessly, the man rolling himself up in a curtain, the people whose bodies crumble before the closed windows and doors of a corridor, the buried heads still fighting after the massacre. And always light. Light reigns with its beauty: dark, radiant, shadowed, enveloping, threatening or subtle; it illuminates the atmosphere and modulates the changes through the slits of the blinds, it reigns resplendent over the motionless and desolate landscape, it plunges into the gloomy emptiness of a window, it obfuscates an inhospitable room, it focuses on a turbulent and disturbing mass or it merges with the blackness of the ruins and the rubble. Light sets the pace of the events, hiding or illuminating unreachable spaces, focusing on cold, impenetrable places that cannot be accessed, or spreading the monotony of radiation with a neon light or a television screen. The light is not only natural, but also abstract, metaphysical. It penetrates and traverses places that, following the concept of *unheimlich* from Freudian psychoanalytic theory, reveal that within the familiar stirs and lurks the sinister, a disturbing experience. And, if there is indeed a language, it is

that of light, its plastic and aesthetic dimension that affords shape to bodies and thickness to materials, shadows the threat, and illuminates the gaze.

—

The mask, the animal or the beast, as well as the severed heads, are mythical-symbolic elements in the history of art that endow Alexandra Ranner's figures with an enigmatic and ambiguous dimension. The theatrical use of the mask from the Graeco-Roman world poses the mystery of the identity of the person and the sinuous borders between fixed existential categories. The essence—to be or not to be, as Hamlet would argue—is not the dilemma, since the purpose of the mask is not to hide or reveal the *person* but to allow the voice to resonate, by being placed in front of the emptiness of the face: *per-sonare*, to sound. The mask promotes a polysemy of sounds, it expands rumour and opens up space to the contours between emotional and affective states, fluctuating from humour to drama, from tears to laughter, from tenderness to cruelty. Even existentialism, the face and body in art do not allude so much to the being as to the empty space between person and mask; that is, the voice or meaning that it expresses or represents: the covetousness in the curved hands and hook-like fingers counting the coins in the portraits of tax collectors by Marinus van Reymerswaele, the brutality of the torturers of Christ by Lucas Cranach the Elder, the emptiness and naive simplicity in the family portrait of Charles IV and



Alexandra Ranner: *Haus I*, 2008. Courtesy of Oliva Arauna, Madrid. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

Queen Marie Louise. It is on the basis of Romanticism that restraint overflows and the artist reveals the monstrous in the atrocity, horror, crimes and barbarity of war in *The Follies*, *The Disasters of War* and the executions painted by Francisco de Goya, or in Géricault's portraits of demented people in lunatic asylums. In the paintings and engravings by Goya and Honoré Daumier, the grotesque and the animalistic caricaturesquely take over the human, and the paintings of Picasso, James Ensor, Emil Nolde and Edvard Munch destroy the appearance to explode in anguish, the loss of identity, the deformed and the ominous. In turn, the beheading or decapitation of the body represents a powerful symbol of death and the triumph of power, of the eros and of revenge, of weakness or loss of life force as well as the fragility and transience of life—the *vanitas*—or the fascination with the *memento mori* in Géricault's studies with the heads and limbs that served as a physiognomic study for the figures of *The Raft of the Medusa* (1819). The figures of Salome with the severed head of John the Baptist and of Judith with the head of Holofernes were extensively painted by Renaissance and Baroque painters such as Donatello, Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Salomon Koninck and Giovanni Bellini, while Caravaggio portrayed his own features on the gory head of Goliath held in David's hand, and on a shield with the decapitated head of Medusa.

The observation and knowledge of human and animal figures and the mask face in the paintings of artists such as Lucas Cranach, Caravaggio, Goya, Munch or James Ensor, as well as the contrasts of light of the Baroque and tenebrism in Caravaggio and José de Ribera, the black paintings of Goya, the abysmal windows in the still

lives of Sánchez Cotán and Zurbarán and the plasticity of emptiness in the spaces of Velázquez are also manifested in the aesthetic magnitude of the space and light of Alexandra Ranner's architectures and interiors. As in Renaissance and Baroque paintings, her videos and photographs seem to be contained by a framework whose limits, like a light box or the stage of a theatre, focus and hold the intensity of the phenomena and events that take place *inside* with a hermetic sense, immersed in the paradox between looking and naming.

—

Although nature, architectures and objects are governed by immobility and collapse, the bodies and animals in Alexandra Ranner's works are animated by deep affections: joy, happiness, despair, fury, abandonment, ecstasy, tiredness, longing for death, boredom, joy, rage, loneliness or boredom, as if, being inhabitants of places with no way out, or dragged, paralyzed by events and by the breaking of their limits, they had been overcome by absurdity and a sensual and erotic tremor, an intense emotion, ran through them. They are bodies of emotion, language-bodies that destroy and overstep the carnal boundaries of their setting, there where structure and language crumble. The wax kneads and modulates the helpless tenderness in the figures of the homunculi—*Sitzender Mann*, *Stehender Mann* (Seated Man, Standing Man, 2023)—and of the tiny recumbent skeleton—*Skelett* (Skeleton, 2023)—, the fleshiness of the cows—*Kuh* (Cow, 2023)—and of the long-lived octopuses—*Oktopus* (Octopus, 2023)—and the jubilation of men—*Gruppe von drei Figuren* (Group of Three



Alexandra Ranner: *Ich habe genug*, 2005. Wemhöner Collection, Herford/Berlin. © Alexandra Ranner, VEGAP, Santiago de Compostela, 2026

Figures, 2023)—, while in the videos they dance exhausted and joyful, they wrap themselves up passionately in a curtain, they sing floating towards death, or they scream furiously in front of the window demanding silence faced with the unbearable nature of an inaudible noise. They are surviving bodies in what remains of the catastrophe. Something unusual, extraordinary happens within them, something absurd and wonderful—to which we do not have access as it is in the experience and inner intimacy that pervades the flesh, organs, bones, making them tremble—throbs in the substances and materials. They survive free in the loss of meaning with the mannerism of a shape that celebrates itself. Since there, where the meaning of the event escapes and is imposed on them, they have lost the identity of the person and express themselves, after or within the devastation, in a pure, naive, elemental state.

Piedad Solans

ALEXANDRA RANNER (Osterhofen, Germany, 1967) lives and works in Berlin. Her work has been presented at major international events such as the 49th Venice Biennale, the 1st Yokohama Triennale, and the Athens International Art Exhibition. She has also exhibited at museums and contemporary art centres including Mumok in Vienna, the Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, DARE-DARE - Centre de diffusion d'art multidisciplinaire in Montreal, and Vleeshal - Centrum voor Hedendaagse Kunst in

Middelburg (The Netherlands), as well as at art fairs and platforms such as Art Basel Statements.

In recent years, she has taken part in group exhibitions at museums and institutions including Kunstmuseum Wolfsburg, Hamburger Kunsthalle, the Pinakothek der Moderne in Munich, Kunstmuseum Bonn, Marta Herford Museum, San Telmo Museoa in San Sebastián, and the Centro Galego de Arte Contemporánea in Santiago de Compostela. The Georg Kolbe Museum in Berlin devoted a solo exhibition to her entitled *Karmakollaps* (2016–2017).

Since 2007, she has been a professor at the Universität der Künste Berlin, where she teaches art in the Department of Architecture. She studied Fine Arts at the academies in Lisbon and Munich (1990–1998). Her work has been recognised with awards such as the HAP Grieshaber Prize of VG Bild-Kunst, the Bayerischer Kunstförderpreis and the Münchener Kunstförderpreis, as well as with a grant from the Karl Schmidt-Rottluff Foundation.

Her works are included in the collections of museums and art centres such as the Museu de Arte Contemporânea Armando Martins in Lisbon, Mumok in Vienna, the Pinakothek der Moderne and the Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich, Kunstmuseum Bonn, Kunsthalle Mannheim, as well as the Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, IAACC Pablo Serrano in Zaragoza, CAC Málaga, and CGAC. Her work is also represented in numerous private collections in Spain and Germany, including Oliva Arauna Collection, Fundación ARCO Collection, Pilar Citoler Collection, Wemhöner Collection, Sammlung Goetz, and Falckenberg Collection.

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Lingua e Xuventude
José López Campos

Secretaria xeral técnica
Elvira María Casal García

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo

Xerente
Luz Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN

Comisariado
Piedad Solans

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Deseño
Cecilia Labella

Tradución
Jesús Riveiro, David M. Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal
www.cgac.xunta.gal
Aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]