

INICIARTE

Raquel Algaba
**EN SILENCIO
SE ALZARON LOTOS**



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Deporte

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales



Raquel Algaba

EN SILENCIO SE ALZARON LOTOS

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Deporte
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejera de Cultura y Deporte
María Esperanza O'Neill Orueta

Secretario General de Innovación Cultural y Museos
José Ángel Vélez González

Delegado Territorial de Turismo, Cultura y Deporte en Córdoba
Eduardo Lucena Alba

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco Javier Rivera Rodríguez

Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales
Lorena Codes Romo

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2024:

Arturo Comas, Jorge Yeregui,
María Cañas, Leonor Serrano y Óscar
García García

EXPOSICIÓN

CAAC/C3A

Directora
Jimena Blázquez Abascal

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

Montaje

Omeya Vanguardia S.L.

CATÁLOGO

Edición

Consejería de Cultura y Deporte.
Junta de Andalucía

Textos

Anna Adell

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Andrés Arranz
Juan López

Diseño editorial

Raquel Algaba
Francisco José Romero Romero
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
Diseño

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Innovación y Cualificación S.L.

© de los textos: sus autores
© de la edición: Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía
© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-525-2
Depósito Legal: SE 1374-2025

Índice

Presentación	5
Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Deporte	
Presentación	7
Lorena Codes Romo Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales	
Los silencios de Raquel Algaba como metáforas del olvido	9
Anna Adell	
Obras / Artworks	18
Biografía / Biography	60
Raquel Algaba's Silences as Metaphors for Oblivion	63
Anna Adell	

Raquel Algaba plantea su obra *En silencio se alzarón lotos*, como una metáfora visual de la historia de la humanidad, donde confronta mitos y hechos de culturas remotas con la mirada del espectador contemporáneo, que actúa como reflejo de la sociedad actual. A través de una narrativa cargada de analogías, referencias al pasado y símbolos naturales de profundo contenido simbólico, sus piezas nos invitan a explorar las construcciones de la identidad y la memoria, abriendo espacio para la duda, la reinterpretación y el cuestionamiento.

En este contexto, el programa de creación novel INICIARTE, impulsado por la Junta de Andalucía, no solo tiene como objetivo identificar y apoyar a jóvenes creadores andaluces en el ámbito de las artes visuales, sino también fomentar la emergencia de nuevos discursos, lenguajes y formas de aproximación crítica a nuestro entorno, en sintonía con los códigos del arte contemporáneo.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

«Váyanse, váyanse, váyanse, dijo el pájaro:
El género humano no puede soportar tanta realidad.
El tiempo pasado y el tiempo futuro,
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido,
Tienden a un solo fin, presente siempre».

Cuatro cuartetos, T.S. Eliot

En silencio se alzarón lotos es el verso que la artista Raquel Algaba toma prestado a T.S. Eliot de su poema *Burnt Norton*, perteneciente a *Cuatro cuartetos*, para dar título a una exposición que vuelve sobre la figura del Ulises de Homero para cuestionar la voz del héroe y su herencia.

Algaba utiliza la narración homérica –como ya hizo en *El silencio de las sirenas*– para vapulear la idea del héroe dueño del yo. De regreso a Ítaca, Ulises se encuentra con los Lotófagos, seres que podían olvidar preocupaciones, dolores y tragedias por medio del fruto del loto, y que quisieron retener a la tripulación para que nunca regresara a casa. Las obras de Algaba actúan a su vez como alegorías, espejos que nos trasladan a las problemáticas actuales en las sociedades contemporáneas, en las que, según sus palabras, «priorizamos el presente ante un futuro incierto».

En su estudio de *La Odisea* desde una perspectiva ética y filosófica, Martha Nussbaum argumentó que la pérdida de autodisciplina, es decir, la sumisión a una felicidad superficial que no tiene en cuenta el bienestar colectivo puede conducir a la autocomplacencia y a la desconexión con valores superiores como la fidelidad a uno mismo y a los propios objetivos.

Desasidos del pasado y sus enseñanzas, como náufragos de nosotros mismos en el marco de un presente narcotizador, plagado de estímulos epidérmicos, nos reconocemos en las figuras mudas de la artista, cuya estética refleja cierto sincretismo místico que, partiendo del Egipto y la Grecia clásicos, aluden a mitos de todo el mundo en un intento de dismantelar certezas y revelar significados subconscientes comunes. La sagacidad de la artista se hace presente no sólo al hilar los conceptos filosóficos subyacentes, sino al hacerlo con una destreza técnica y una delicadeza estética sublimes.

El héroe que se nos presenta como una figura cerámica, débil y fácil de manipular –siempre en manos ajenas, ya sean los lotófagos o una encarnación del destino Bifronte– no parece ser capaz de manejar su propio destino. Cuando Ulises vuelve a casa no es el mismo que partió de Ítaca. Ha olvidado su misión, se ha convertido en una conciencia nueva, suma de todos sus yoes. De hecho, ya sólo es reconocido por su perro.

Lorena Codes Romo

Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales

Los silencios de Raquel Algaba como metáforas del olvido

Anna Adell

Ulises, el héroe homérico que sale vencedor de la guerra de Troya, cuya audacia le había llevado a concebir un caballo hueco de madera para poder colarse en el territorio enemigo, y cuyo regreso a Ítaca está plagado de desafíos que supera con valentía e ingenio, es convertido por Raquel Algaba en un frágil pelele.

El Ulises de cuerpo articulado de Algaba se mueve a merced de los vientos. Es dudoso que algún día llegue a su hogar. Fragmentos de su enclenque figura van quedando por el camino. Es un naufrago de sí mismo. Tropieza con demasiados escollos en el mar bravo que se agita en la boca de su estómago.

Hace unos años (en la exposición *El silencio de las sirenas*, 2020), la artista puso en escena por primera vez a su antihéroe marioneta, proponiendo su propia versión del canto XII de la Odisea: el episodio en el que Homero narra el modo en que el ingenioso Ulises y su tripulación logran escapar al embrujo del canto de las sirenas. En aquella ocasión, Algaba nos mostraba, o así me lo pareció, a un Odiseo escindido entre el deber y el deseo: lo veíamos atado al mástil para vencer la tentación de arrojar al mar, pero al mismo tiempo (por efecto de una suerte de desdoblamiento del destino) era desmembrado por una de aquellas aves rapaces con busto de mujer voluptuosa.

El título del proyecto era homólogo al del cuento de Kafka. En *El silencio de las sirenas* el escritor checo introduce la duda de si al blandir “un arma más terrible que el canto” (esto es, el silencio) las sirenas se burlaban de Ulises o bien era el héroe el que, a la postre, engañaba a estos pájaros de mortífera belleza. Porque quizás el héroe, a pesar de saber que esta vez las sirenas no iban a cantar, se ató igualmente al mástil para guardar las formas, es decir, para mantenerse fiel a sí mismo y al papel que se le había otorgado como protagonista del gran relato épico.

Sin embargo, el Ulises de Algaba ya no quiere seguirle el juego a Homero. Los actores parecen haberse quedado dormidos sobre el escenario. Olvidaron su parte del guion y adoptaron la quietud de las piedras.

En su ensayo *Dialéctica de la Ilustración*, Theodor Adorno y Max Horkheimer interpretaron que el viaje de Ulises narraba el nacimiento de la autoconciencia humana en su lucha por la conservación de la especie ante las fuerzas disolventes o miméticas de la naturaleza. Con su astucia, Odiseo burla la

fuerza bruta y el poder de la magia encarnadas en divinidades primordiales y criaturas que va encontrándose en su camino. Homero arroja a Ulises a vorágines oceánicas y tentaciones sexuales (las sirenas, Circe, Calipso, los lotófagos...) que procuran el olvido de uno mismo. Pero al anteponer el deber al instinto, al expurgar nuestra parte de naturaleza, escriben los autores, Ulises inaugura la raza de seres lisiados que seguimos siendo tras pagar el peaje de la civilización.

Somos una raza de seres alienados, como también desveló Freud antes que Adorno, temerosos de la fuerza arrasadora de los instintos. Reprimiéndolos, nos amputamos. Por otra parte, paradójicamente, cuanto más creemos dominarlos más sometidos estamos a ellos.

En el Ulises cuarteado de Algaba nos contemplamos como en un espejo. Un espejo líquido que es umbral entre el tiempo cíclico del mito y el tiempo progresivo del Logos. Un umbral incierto porque, según Adorno, no hay una separación clara entre el logos (la razón como principio ordenador) y el mito, pues el logos no deja de convertirse en mito: el mito del progreso.

Seguimos navegando con Algaba por este océano donde el mito y la historia se diluyen. Dejamos atrás la isla de las sirenas, con sus camelos y falsas promesas, y llegamos a otra isla voraz, la de los lotófagos. En el relato de Homero, éste es el primer escollo insular que la tripulación encuentra al salir de Troya, pero Algaba le da la vuelta al mapa legendario y lo recorre siguiendo otras coordenadas, las de su propia geografía mental. Y es que la geografía silenciosa de la mente no conoce ni el antes ni el después.

Para la exposición en curso, Algaba ha elegido un título que parafrasea un verso del poema *Burnt Norton* de T.S. Eliot: *En silencio se alzarón los lotos*. De nuevo, el silencio se impone. Ambos silencios, el de las sirenas y el del mundo en el que se alzan los lotos, remiten a una encrucijada que escinde el corazón del navegante: la pugna interior de quien se enfrenta a la posibilidad de romper un hechizo anulador del Yo a la vez que le tienta arrojarle a él (a las fauces de las mujeres-pájaro); el dilema existencial de quien duda entre abandonarse al poder amnésico de un encantamiento (el fruto del loto) o huir de ese falso edén.

El silencio de las sirenas había vaciado de sentido al gesto audaz de atarse al mástil o de ponerse cera en los oídos. El silencio de la isla de los lotófagos es más ambiguo. Si recordamos el poema de Eliot, el silencio del jardín en el que se yerguen los lotos hace referencia a un cambio brusco que opera en nuestra percepción justo antes de que una nube ensombrezca el efecto lumínico sobre el estanque. El "agua de luz solar" que había hecho emerger las flores

de loto se evapora y lo que queda a la vista es el esqueleto de hormigón, el estanque drenado. La magia se seca cuando dejamos de mirar con los ojos de los niños que se ocultan entre la hojarasca porque ese paraíso es su hogar, no el nuestro. El pájaro que nos conducía entre los setos y arriates nos hizo creer que paseando entre los lotos nos serían revelados los secretos de los muertos, pero al obsesionarnos con los ecos del pasado hemos convertido al jardín en un cementerio. Somos incapaces de sostener la mirada prendada en el presente, anclarla en el aquí y ahora de la vida. Cuando los lotos se alzan ofreciendo una imagen fugaz de la belleza, el tordo nos echa del edén: “váyanse, váyanse, el género humano no puede soportar tanta realidad”.

Lo que Algaba reprueba al parangonar a la comunidad de lotófagos con una sociedad de consumo cada vez más narcotizada solo en apariencia es lo inverso a lo que plantea este poema de Eliot. La artista se lamenta de nuestra desmemoria y de nuestro anclaje en un presente desgajado del tiempo. Pero en realidad están hablando de lo mismo, porque el presente en el que nos abismamos entre simulacros y espejismos de felicidad pixelada es pura epidermis; no tiene nada que ver con el presente continuo que reivindicaba el poeta, entretejido con el pasado y el futuro. El porvenir es poco prometedor y el pasado no nos interesa. Solo nos queda un presente ingrátido y azaroso como el aleteo de una hoja que cae sobre el hormigón de un estanque seco.

Detengámonos en la obra *Aaru* (2024), donde nuestro Ulises de miembros articulados se deja mimar por una figura maternal que simboliza el poder del loto. Sentado en el regazo de este personaje sobredimensionado por el embrujo de la flor de loto, el pequeño héroe se ve diminuto y desvalido, como si regresara a la edad lactante. El lotófago, con su piel de cerámica tatuada con hojas de loto, cubre sus oídos con una especie de orejeras que nos recuerdan vagamente a algunas figurillas de terracota precolombina. De hecho, el sincretismo cultural es una constante en la imaginería de Algaba, que funde con plena libertad referencias sutiles (a veces formales, a veces conceptuales) a mitologías japonesas, coreanas, griegas, egipcias o mesopotámicas. En esta pieza, esto último nos lo sugieren las dos máscaras que a modo de cabezas de Lammasus (seres protectores de la mitología asiria) custodian la isla de los lotófagos. El propio título, *Aaru*, es el nombre del paraíso egipcio al que solo accedían las almas que pesaban menos que la pluma de Maat. Algaba transforma el campo de juncos, el fértil humedal de la felicidad eterna, en una marisma de lotos psicoactivos.

El *Aaru* era una especie de isla de los bienaventurados, comparable a los Campos Elíseos griegos. Al designar con este nombre a la isla de los lotófagos, Algaba impregna de ambivalencia conceptos como la felicidad, el tiempo y el olvido.

Sin intención de apropiarse de motivos iconográficos concretos, Algaba logra despertar en nosotros sensaciones de familiaridad con leyendas procedentes de culturas distantes. Al deambular entre sus misteriosas figuras de cerámica encaramadas en escenarios minimalistas, nos sentimos como arqueólogos psíquicos tratando de unir las piezas encontradas en los márgenes de los ríos que dieron lugar a la civilización humana. Como si estos vestigios de cerámica pudieran darnos las pistas para entendernos de nuevo los unos a los otros en un lenguaje edénico, anterior a la debacle babélica. Porque el silencio se hace palpable al acercarnos a estas efigies de párpados cerrados, y es un silencio como de recinto sagrado, que deja en suspenso el poder de las palabras.

Olvido de sí o esclarecimiento, la ambivalencia del poder del loto

Hay símbolos que por sí solos son capaces de retrotraernos hasta los tiempos más antiguos, y más concretamente, hasta el nacimiento de planteamientos epistemológicos que bifurcaron los caminos entre las filosofías occidentales y las orientales. El loto podría ser uno de ellos. Es un símbolo universal que, a pesar de nutrirse de propiedades particulares en cada religión o folclore, en un buen número de culturas se vinculó con la pureza de alma y la perfección cósmica. Sin embargo, las culturas griega y romana (desde Homero hasta Plinio El Viejo, pasando por Heródoto y Virgilio) asociaron al loto con toda suerte de peligros relacionados con la pérdida de la conciencia, la amnesia, la improductividad, el placer por el placer. En su *Historia Natural*, Plinio usa el término “loto” de un modo genérico y lo aplica a un amplio repertorio de plantas acuáticas africanas, pero su imprecisión botánica no es relevante para nosotros. Lo que queremos destacar es el hecho de que los autores latinos perpetúan el mito homérico de la existencia de supuestas etnias exóticas (procedentes de la actual Libia o de la isla tunecina de Djerba, según Estrabón y Polibio) a las que endilgan un carácter indolente e idiotizado debido al consumo de loto: “es tan dulce su sabor”, escribe Plinio, “que incluso ha dado el nombre a este pueblo y a su país, demasiado acogedor, puesto que hace que los extranjeros se olviden de su patria”.

La metáfora de los lotófagos obnubilados por la desidia llega hasta el cuento de Somerset Maugham (*The Lotus Eater*), que narra la progresiva melancolía de un banquero prejubilado en la isla de Capri. Acaba suicidándose porque se da cuenta que la felicidad despreocupada troca irremediablemente en una vida sin sentido, carente de objetivos.

En Oriente, en cambio, el loto se asocia desde siempre a la pureza porque su flor germina en un lecho de aguas estancadas, de lo que resulta una metáfora viva de la capacidad de trascender la cuna de fango en el que se nace. En la

India, el tallo del loto simboliza el eje del mundo (la montaña sagrada Meru) y la corola de ocho pétalos inspira el trazado circular de los mandalas. Los dioses principales de los panteones hindúes y egipcios, como Brahma y Ra, nacieron de una flor de loto. También el trono de Buda es un loto, como lo es la postura de la meditación. El loto azul de Egipto crece en la cabeza de Nefertum, “El Señor de los perfumes”, para simbolizar el nacimiento del sol. Su flor se abre al amanecer y se cierra con el crepúsculo, por lo que simboliza el ciclo diario de renovación y renacimiento. Ra y Osiris, el dios solar y el de los muertos, se relacionaban con esta flor que cada mañana florecía de nuevo en la superficie del agua, del mismo modo que los difuntos podrían algún día renacer en las aguas de la vida.

Numerosas pinturas de las tumbas egipcias muestran a figuras consumiendo bebidas a las que se ha añadido el loto azul. Sus propiedades sedantes y ligeramente alucinógenas podrían explicar su uso ritual en el Antiguo Egipto. Se cree que en las ceremonias sagradas añadían flores de loto al vino o las maceraban con cerveza para potenciar sus efectos y proporcionar experiencias más intensas de comunicación con los dioses.

Se presume que en la Antigua Grecia también se usaron plantas para inducir estados alterados de conciencia con fines rituales, sobre todo en los ritos místicos, pero estos eran solo para iniciados. Podríamos llamarlos la cara B de los cultos públicos dedicados a los dioses olímpicos. La influencia de oriente es palpable en los misterios dionisiacos y eleusinos. Ambos se centran en aspectos que la religión oficial dejaba de lado: la experiencia esotérica, el miedo a la muerte, la creencia en el renacimiento, el trance espiritual.

Varios autores griegos especularon sobre los viajes de Dionisos a la India, e incluso se han esgrimido hipótesis que lo relacionan indirectamente con la flor de loto: Dionisos nació del “muslo” de Zeus, parte anatómica que en griego se llama “meros”, nombre que designa al monte sagrado indio ligado a la flor de loto. De este modo, aunque nacido de dios olímpico, desde el punto de vista etimológico Dionisos se vincula a la teogonía india. Es hijo de la potencia cosmogónica materializada en la flor de loto, por lo que se identifica con el dios hindú Shiva. Dionisos-Shiva simboliza el poder destructor-creador de la danza cósmica y de la embriaguez mística.

El arrobamiento extático que procuraban los bailes y las sustancias narcóticas en las fiestas báquicas ponía en escena aquello que el Ulises de Homero más temía: el olvido de sí, la pérdida de la individualidad, la enajenación. Se cuenta que aquellas festividades de origen asiático atraerían inicialmente a los grupos marginales de la sociedad ateniense: mujeres y esclavos. Con ello, la embriaguez configuraba otro tipo de comunidad, libre y efímera. El rito dionisiaco

aniquilaba toda sujeción al orden simbólico, lo que en términos de la mística hindú equivaldría a rasgar el velo de Maya (el que nos separa de la realidad última). Entre sus jirones asomaban los titanes, moradores de la era del caos que la Grecia clásica había barrido de la faz de su territorio, sustituyéndolos por los dioses olímpicos. A decir de Nietzsche, los griegos buscaron un equilibrio entre la atracción dionisiaca del abismo y la armonía apolínea. El equilibrio es imprescindible, porque si el estado de desgarramiento del velo de las apariencias se prolongara demasiado el mundo humano desaparecería con él.

Si bien los caminos entre las filosofías orientales y las occidentales se bifurcaron (sobre todo debido a un exceso de racionalidad y de abstracción de las segundas), subyace una corriente subterránea común. A este fondo compartido Aldous Huxley lo designó “filosofía perenne”, lo que podría definirse como la intuición de una única realidad que se manifiesta en la multiplicidad de los fenómenos. A esta revelación se llega a través de la embriaguez espiritual que disuelve el ego en el Todo y libera la conciencia, haciéndola partícipe de una realidad depurada. En ello se reconocen místicos de todos los credos (sufíes, cristianos, hindúes, budistas...) Huxley hablaba de una “válvula reductora del cerebro” que ajusta nuestra percepción a fines utilitarios. Necesitamos de esta válvula para vivir y comunicarnos, pero ciertos estados alterados de conciencia (a los que se llega con prácticas como el ayuno, la hipnosis, las drogas esclarecedoras y la meditación) rompen la válvula y, parafraseando a William Blake, abren las puertas de la percepción para mostrar el mundo tal cual es, infinito. En *Island* —última novela que Huxley escribió— los habitantes de Pala usan la medicina *moksha* para tener vislumbres del Otro Mundo como los místicos de antaño, pero sin olvidar sus cuerpos, su aquí y ahora. De hecho, combinan la ingesta de esta sustancia con una práctica sexual de inspiración tántrica destinada a expandir la conciencia y afianzar los lazos de la comunidad.

La isla de Pala es una utopía, no porque la forma de vida que proponen los isleños sea inconcebible (priorizar los valores humanos por encima de los económicos) sino porque el resto del mundo se confabula para exterminarla. Esta isla utópica es el reverso del “mundo feliz” que Huxley nos dio a conocer en su primera novela, una distopía ubicada en un futuro lejano en el tiempo, pero próximo a nosotros —habitantes del siglo XXI— por lo familiares que nos resultan las fórmulas de sugestión que el poder usa en la novela para que los individuos “amen su servidumbre”. El *soma* es la droga de la felicidad dócil que los personajes ingieren para “tomarse unas vacaciones de la realidad”. Cualquier indicio de humor melancólico o de pensamiento crítico es combatido con unos pocos gramos de soma. En *Brave New World* se aplica el usar y tirar del consumismo capitalista a cada parcela de la vida (sexo recreativo, vínculos superficiales, placeres vacuos), y el soma garantiza la sagrada co-

munión con este modelo. El soma es el opio del pueblo, como lo es en la vida real la farmacopea de antidepresivos junto con el equivalente sofisticado de los sensoramas mediáticos que adocenán las existencias del “mundo feliz”.

Mientras que el soma afianza el velo de Maya, el *moksha* de la isla de Pala practica agujeros en esa gruesa tela de realidad consensuada y deja penetrar destellos de una realidad no verbalizable. Moksha es una palabra del sánscrito que se traduce como “liberación” y la filosofía hindú la asocia con la revelación de la unidad del alma individual con lo absoluto. Huxley se esforzó por acrisolar en aquella isla aspectos de diferentes filosofías y religiones porque tenía la certeza de que despojadas de su arquitectura dogmática y de sus preceptos particulares, eran ríos de autoconocimiento que discurrían por distintos valles, pero desembocaban en el mismo mar.

La obra *Maclíes* (2024) de Algaba nos muestra a dos lotófagos cogiendo al pequeño Ulises por las extremidades y tironear de ellas como si fueran a practicarle una atroz tortura medieval. Pero los maclíes no eran inquisidores de la Edad Media europea, sino un supuesto pueblo bereber que el imaginario popular asoció con los lotófagos. A decir de Herodoto, eran tan dados a orgías comunitarias que nadie sabía quién era hijo de quien. Los historiadores helénicos veían a sus vecinos del otro lado del Mediterráneo como una suerte de hippies *avant la lettre*, poliamorosos y hedonistas. Visto desde esta óptica, nuestro Ulises de cerámica no va a ser torturado con dolores infinitos sino con placeres anonadantes. Un maclí lo toma de los pies, el otro de las manos, y lo zarandean como si estuvieran oreando una sábana. Su cuerpo inerme está drogado con el soma de la felicidad adocenada, una felicidad opiácea anuladora del libre albedrío.

Este grupo escultórico se acompaña de un dibujo en gran formato. Es una representación estilizada de una flor de loto que se transfigura en una especie de fuente. Pequeñas figuras se columpian sobre filamentos que a modo de estambres germinan de la planta. Hasta cierto punto, la convivencia entre lo vegetal, lo mineral y lo antropomorfo nos evoca las pinturas de grutescos que decoran las paredes de algunos palacios renacentistas, pero al mismo tiempo se hace evidente la influencia de la pintura oriental.

Un aspecto especialmente interesante en la propuesta de Algaba es que al reducir la narración a los mínimos elementos deja espacio para la ambivalencia interpretativa. Sin negar la potencia purificadora del loto, advierte sobre el peligro de quedar calcinados entre sus pétalos de fuego. El loto sería entonces una metáfora de aquello que en su justa medida nos ilumina y en exceso nos ofusca. Los libros sagrados hacen germinar a dioses y bodhisattvas de esta flor numinosa, pero *Emerger de una flor no ofrece mejores vistas* (2024),

nos advierte uno de los títulos de la exposición: una escultura de cerámica decorada con flores de loto yace de costado como un ídolo caído o como una criatura germinal en letargo eterno.

Más allá de los simbolismos que el loto asume en las diferentes tradiciones, en este proyecto de Algaba el loto podría simbolizar las ansias fallidas de trascendernos a nosotros mismos. Nos remueve una necesidad genuina de evadirnos de nuestra banalidad cotidiana. Para ello, podemos tomar el camino corto del soma —el de la gratificación instantánea, del que nos surte el ocio capitalizado— o el del moksha, travesía más ardua porque nos obliga a enfrentarnos a nuestros monstruos interiores como paso previo a la ruptura de los grilletes materiales. Lo segundo es difícil porque la mayoría de los seres humanos carecemos de las cualidades ascéticas de los visionarios del siglo de oro de la mística, pero ello no nos arroja sin remedio al parque temático de la felicidad encapsulada.

Entre el paraíso de los placeres artificiales y el de los iluminados, deberíamos soñar juntos con un tercer modelo de insularidad edénica. Quizás, la mejor estrategia sea ampliar el encuadre y observar nuestra isla ideal como parte de un archipiélago. Las islas como entidades cerradas no sobreviven. Lo archipiélar habría de sustituirlas como escenario de utopías comunitarias. Ya Hölderlin dedicó un extenso poema, *El Archipiélago*, a las costas bañadas por el Egeo: un canto elegíaco a un tiempo mítico como ideal de entendimiento entre el sentimiento panteísta de la naturaleza, el florecimiento artístico y la libertad política.

La cuna de la civilización occidental es un archipiélago. De hecho, esta palabra en su origen designaba exclusivamente al mar Egeo. Después, por extensión metonímica pasó a referirse al grupo de islas cohesionadas por el mismo mar.

Hastiado del absolutismo monárquico que le tocó vivir, Hölderlin no quiere regresar de su viaje poético prefiriendo hundirse en las profundidades oceánicas, y así lo termina: “deja que al fin yo por siempre en tu fondo el silencio recuerde”. Pues esa colectividad ideal, armónica en sus diferencias, separada y a un tiempo unida por el mar, no volverá porque jamás existió, pero el poeta eterniza sobre el papel su posibilidad. El silencio para

Hölderlin, lo mismo que para Algaba, no es cómplice y resignado. Por el contrario, es un silencio acusador e incómodo porque despeja la niebla que oculta los barrotes de nuestras jaulas de oro.

















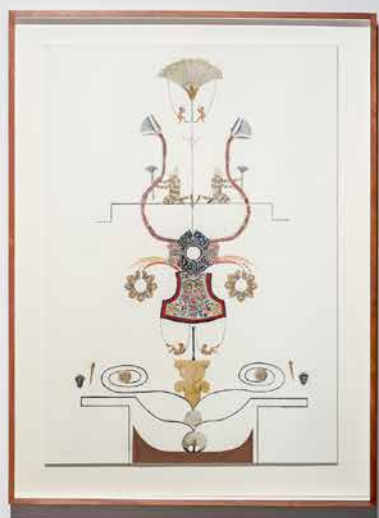




























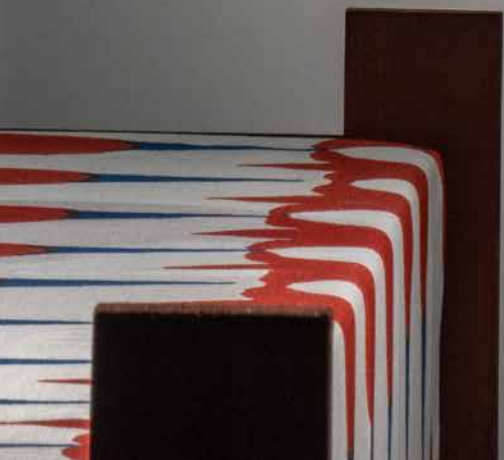




































Fichas técnicas de las piezas en orden de aparición:

Aaru, 2024

Cerámica, estructura de madera, espuma de alta densidad, latón, textil, pintura coreana

110 x 45 x 120 cm

Cascabel, 2025

Pintura coreana sobre papel Dore

100 x 70 cm

Cimera, 2025

Pintura coreana sobre papel Dore

100 x 70 cm

Maclíes, 2025

Cerámica, estructura de madera, espuma de alta densidad, latón, textil, pintura coreana

165 x 60 x 150 cm

Shedu, 2025

Cerámica, madera.

Medidas variables.

Emerger de una flor no ofrece mejores vistas, 2025

Cerámica, estructura de madera, espuma de alta densidad, latón, textil, pintura coreana

65 x 48 x 100 cm

Technical sheets of the works in order of appearance:

Aaru, 2024

Ceramic, wooden structure, high-density foam, brass, textile, Korean painting

110 × 45 × 120 cm

Cascabel, 2025

Korean painting on Dore paper

100 × 70 cm

Cimera, 2025

Korean painting on Dore paper

100 × 70 cm

Maclíes, 2025

Ceramic, wooden structure, high-density foam, brass, textile, Korean painting

165 × 60 × 150 cm

Shedu, 2025

Ceramic, wood

Variable dimensions

Emerging from a flower doesn't offer better views, 2025

Ceramic, wooden structure, high-density foam, brass, textile, Korean painting

65 × 48 × 100 cm



Raquel Algaba

Madrid, 1992

Graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, completa sus estudios en la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart, así como en la Universidad de Sevilla, donde realiza el Máster en Arte: Idea y Producción. Ha recibido los premios Programa Iniciar (2024), Premio de adquisición Colección UMH (2021), Accésit Premio ArtNalón (2020), Beca de Producción Bilbaoarte (2020), Beca de residencia para jóvenes creadores de la Comunidad de Madrid (2020) o Premio de Adquisición JustMad Colección TMF (2019). Recientemente ha formado parte de la exposición “Tablao” escenarios de formas en el arte contemporáneo andaluz, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC (2024-25).

Con su trabajo, Algaba despliega un mundo de figuras y escenarios singulares, a través de los cuales crea narrativas desde donde contemplar distintas facetas de la condición humana. Sus referencias incluyen el arte antiguo, el folclore asiático o la iconografía medieval, y es con esta revisión de la Historia y sus protagonistas que se cuestiona supuestos en torno a la autenticidad, a “las capas de significado y lecturas erróneas” que se dan lugar en las narraciones, investigando cómo se percibe hoy el pasado y cómo podría ser el futuro.

After earning a BFA at the Universidad Complutense de Madrid, Algaba rounded out her education at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart and at the Universidad de Sevilla, where she received an MA in Art, Idea and Production. Her distinctions include selection for the Iniciar program (2024), UMH Collection Acquisitive Prize (2021), finalist for the ArtNalón Prize (2020), a BilbaoArte Production Grant (2020), a residency grant for young artists from the Regional Government of Madrid (2020) and the JustMad TMF Collection Acquisitive Prize (2019). She recently participated in the exhibition Tablao. Escenarios de formas en el arte contemporáneo andaluz at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo or CAAC (2024–25).

In her work, Algaba presents a world of singular figures and settings that she uses to weave narratives from which to observe different facets of the human condition. Her sources include ancient art, Asian folklore and medieval iconography. In her revision of history and its protagonists, she questions accepted notions about authenticity, about the “layers of meaning and misreadings” that occur in narration, exploring how the past is perceived today and what the future might be like.



Raquel Algaba's Silences as Metaphors for Oblivion

Anna Adell

Ulysses, the Homeric hero who emerged victorious from the Trojan War, whose audacity had given him the idea of penetrating enemy territory hidden inside a hollow wooden horse, and whose homeward voyage to Ithaca was riddled with obstacles that he overcame with courage and ingenuity, becomes a fragile doll in Raquel Algaba's world.

Her jointed-body Ulysses moves at the mercy of the winds. It is doubtful that he will ever reach home. He loses pieces of his feeble figure along the way. He is a shipwreck of himself. He collides with too many rocks on the rough sea roiling in the pit of his stomach.

A few years ago (at the 2020 exhibition *El silencio de las sirenas*), the marionette antihero made his public debut when Algaba proposed her own version of Book 12 of the *Odyssey*, where Homer narrates how clever Ulysses and his crew managed to resist the enchantment of the Sirens' song. On that occasion, Algaba showed us —at least in my opinion— an Odysseus torn between duty and desire: we saw him tied to a mast in order to fight the temptation to leap into the sea, but at the same time (in a kind of split destiny), he was dismembered by one of those birds of prey with the bust of a voluptuous woman.

The exhibition took its title from a short story by Kafka. In *The Silence of the Sirens*, the Czech author raised an interesting question: were the Sirens mocking Ulysses by choosing to wield “a still more fatal weapon than their song, namely their silence”, or did the hero actually succeeded in deceiving those lethally beautiful birds? For perhaps the hero, even knowing that this time the Sirens would not sing, still bound himself to the mast to keep up appearances—in other words, to be true to himself and his self-assigned role of protagonist in a great epic tale.

But Algaba's Ulysses no longer wants to play along with Homer. The actors seem to have fallen asleep on stage. They forgot their lines and became as still as stones.

In their essay *Dialectic of Enlightenment*, Theodor Adorno and Max Horkheimer posited that Ulysses's journey narrated the birth of humanity's self-awareness in its struggle to ensure the preservation of the species from the dissolving or mimetic forces of nature. Odysseus astutely outwits the brute force and

magical powers embodied in the primitive deities and creatures he encounters on his journey. Homer exposes Ulysses to oceanic maelstroms and sexual temptations (the Sirens, Circe, Calypso, the Lotus-eaters) with the power to make a man forget himself. But by putting duty before instinct, by purging the part of us that is nature, the authors contended, Ulysses fathered the race of crippled beings that we still are today after paying the toll of civilisation.

We are a race of alienated beings, as Freud revealed before Adorno, fearful of the overpowering force of our instincts. Repressing them, we amputate ourselves. Yet, paradoxically, the more we believe we have mastered them, the more they actually rule us.

Looking at Algaba's patchwork Ulysses is like seeing ourselves in a mirror. A liquid mirror that is the threshold between the cyclical time of myth and the progressive time of *logos*. A vague threshold because, according to Adorno, there is no clear distinction between *logos* (reason as organising principle) and myth, as *logos* is constantly becoming myth: the myth of progress.

Our voyage with Algaba continues, sailing this ocean where myth and history are diluted. We leave the island of the Sirens, with their flattery and false promises, and come to another voracious isle, the land of the Lotus-eaters. In Homer's account, this is the first insular obstacle that the crew encounters after leaving Troy, but Algaba has flipped the legendary map and charts a course using other coordinates, those of her own mental geography. For the silent geography of the mind knows no before or after.

For this new exhibition, Algaba chose the title *En silencio se alzaron los lotos*, a paraphrase of a verse from the Spanish translation of the poem *Burnt Norton* by T. S. Eliot: "And the lotos rose, quietly, quietly." Another instance of imposing silence. Both silences —that of the Sirens and that of the world into which the lotus blossoms rise— point to a crossroads that splits the sailor's heart in two: the inner struggle of one confronted with the possibility of breaking a self-negating spell and the temptation of giving in to it (leaping into the bird-women's jaws); the existential dilemma of a person torn between surrendering to the amnesiac power of an enchantment (the lotus fruit) or fleeing from that false Eden.

The silence of the Sirens rendered Ulysses's bold act of binding himself to the mast and stopping his ears with wax meaningless. The silence on the island of the Lotus-eaters is more ambiguous. Recalling Eliot's poem, the silence in the garden where the lotuses stand refers to a sudden change in perception, just before a cloud dims the effect of light on the pond. The "water out of sunlight" that had made the lotus flowers emerge evaporates, leaving only

the concrete skeleton, the drained pool. Magic dries up when we cease to see it with the eyes of children hiding in the leaves because that paradise is their home, not ours. The bird that guided us through hedges and beds made us believe that, if we strolled among the lotuses, the secrets of the dead would be revealed to us, but our obsession with the echoes of the past has turned the garden into a cemetery. We are incapable of keeping our gaze glued to the present, anchoring it in the here and now of life. When the lotuses rise, offering a fleeting image of beauty, the thrush banishes us from Eden: "Go, go, go, human kind cannot bear very much reality."

By likening the community of Lotus-eaters to an increasingly narcotised society, Algaba appears to condemn the opposite of what Eliot's poem posits. Apparently, she bemoans our poor memory and our clinging to a present that has lost its connection with time. However, in reality she and Eliot are both talking about the same thing, because the present in which we are submerged, amid simulations and mirages of pixellated happiness, is purely epidermal and has nothing to do with the present continuum which the poet sought to highlight, interwoven with the past and future. Tomorrow is unpromising and yesterday holds no interest for us. All we are left with is a present as weightless and random as the fluttering of a leaf that falls on the concrete of a dry pool.

Let us take a moment to consider the work *Aaru* (2024), where our loose-jointed Ulysses submits to the caresses of a maternal figure that symbolises the power of the lotus. Seated on the lap of this character enlarged by the lotus flower's magical powers, the little hero looks diminutive and helpless, as if he has gone back to being a suckling babe. The lotus-eater's ceramic skin is tattooed with lotus leaves, and she is wearing strange earflaps that are vaguely reminiscent of certain pre-Columbian terracotta figurines. In fact, cultural syncretism is a constant in Algaba's imagery, as she freely mixes and matches subtle references (sometimes formal, sometimes conceptual) to Japanese, Korean, Greek, Egyptian and Mesopotamian mythology. In this piece, the latter is suggested by the two masks resembling the heads of Lamassus (protective beings from Assyrian mythology) that guard the island of the Lotus-eaters. Even the title, *Aaru*, is the name of the Egyptian paradise that could only be reached by souls lighter than Maat's feather. Algaba transforms the Field of Reeds, the fertile wetlands of eternal happiness, into a marsh of psychotropic lotuses.

Aaru was a kind of Blessed Isle, comparable to the Elysian Fields of the Greeks. By assigning this name to her lotus-eaters' island, Algaba casts an ambivalent shadow over concepts such as happiness, time and oblivion.

Without intending to appropriate specific iconographic motifs, the artist manages to give us a sense of familiarity with legends from distant cultures.

As we wander among her mysterious ceramic figures, perched on minimalist stages, we feel like psychic archaeologists trying to put together pieces found on the banks of the rivers that gave birth to human civilisation, as if these pottery relics could give us the clues to understanding each other once again in an Edenic language that preceded the Babel debacle. Because the silence is palpable when we approach these close-lidded effigies, and it is like the silence of a sacred space, where the power of words is put on hold.

Self-abandonment or clarification, the ambivalence of
the lotus's power

There are some symbols which, in and of themselves, can take us back to the most ancient times, and more specifically to the birth of epistemological concepts that caused eastern and western philosophy to part ways. The lotus could be one of them. It is a universal symbol which, despite acquiring specific traits in each religion or folklore tradition, was associated with the purity of the soul and cosmic perfection in quite a few cultures. However, the ancient Greeks and Romans (from Homer and Herodotus to Pliny the Elder and Virgil) associated the lotus with all sorts of perils related to loss of consciousness, amnesia, lack of productivity, and pleasure for pleasure's sake. In his *Natural History*, Pliny used the word "lotus" as a generic name for a wide array of African aquatic plants, but this botanical vagueness is not relevant here. The important point is that Latin authors perpetuated the Homeric myth of certain exotic peoples (inhabitants of modern-day Libya or the Tunisian isle of Djerba, according to Strabo and Polybius) whose consumption of lotus plants had supposedly rendered them hopelessly indolent and idiotic. "The fruit of it is so remarkably sweet and luscious," Pliny wrote, "that it has even given its name to a whole territory, and to a nation who, by their singular hospitality, have even seduced strangers who have come among them, to lose all remembrance of their native country."

The metaphor of addle-brained lotophagi made its way into W. Somerset Maugham's short story "The Lotus Eater", which narrates the descent into melancholy of a banker who has taken early retirement and settled on the Isle of Capri. He ends up committing suicide because he realises that carefree happiness inevitably leads to a life without purpose or goals.

In the eastern world, however, the lotus has always been associated with purity because it blooms in stagnant waters, making it a vivid metaphor for the ability to rise above the muddy cradle into which one is born. In India, the lotus stalk symbolises the axis of the world (the sacred Mount Meru), while its eight-petalled corolla is the inspiration for the circular design of mandalas. The principal deities of the Hindu and Egyptian pantheons, such as Brahma

and Re, were born from a lotus flower. The throne of Buddha is a lotus, and so is the meditation pose. The Egyptian blue lotus grows from the head of Nefertem, god of perfumes, to represent the birth of the sun. The flower opens at dawn and closes at dusk, symbolising the daily cycle of renewal and rebirth. Re and Osiris, the sun god and the divine lord of the dead, were linked to this flower which bloomed anew on the water's surface each morning, just as departed souls could one day be reborn in the waters of life.

Numerous paintings in Egyptian tombs show figures imbibing drinks to which blue lotus has been added. Its sedative and slightly hallucinogenic properties may explain its ritual use in ancient Egypt. It is believed that, during sacred ceremonies, lotus flowers were added to wine or steeped in beer to heighten their effects and provide a more intense experience of communication with the gods.

Presumably, the ancient Greeks also used plants to induce altered states of consciousness for ritual purposes, especially in mystery cult ceremonies, although these were reserved for initiates. We might call them the B side of the public acts of worship dedicated to the Olympian deities. The influence of the east is tangible in the Dionysian and Eleusinian mysteries. Both focused on aspects that were overlooked by official religion: the esoteric experience, the fear of death, the belief in rebirth, the spiritual trance.

Several Greek authors speculated about Dionysus's journeys to India, and some hypotheses even indirectly associate him with the lotus flower: Dionysus was born from Zeus's "thigh", a part of the body called the *meros* in Greek, which is quite similar to the name of India's holy mountain linked to the lotus blossom. Thus, despite being the offspring of an Olympian god, Dionysus has an etymological connection to the Indian theogony. As a product of the cosmogonic power materialised in the lotus flower, he is identified with the Hindu god Shiva. Dionysus-Shiva symbolises the destructive-creative power of cosmic dance and mystical inebriation.

The ecstatic rapture induced by dancing and narcotic substances at Bacchic celebrations is the realisation of Ulysses's greatest fear: self-abandonment, the loss of individuality, mental derangement. According to legend, those festivities imported from Asia initially attracted the fringe elements of Athenian society: women and slaves. Inebriation gave rise to another type of community, fleeting but free. The Dionysian rites eradicated submission to the symbolic order, which in terms of Hindu mysticism was equivalent to tearing the veil of Maya, the curtain that separates us from the ultimate reality. And peering out from behind that tattered veil were the Titans, beings from the age of chaos which classical Greece had wiped off the face of the earth and replaced with

the Olympian deities. According to Nietzsche, the Greeks sought a balance between the Dionysian allure of the abyss and Apollonian harmony. Balance is essential, because if the veil of appearances remains torn for too long, the human world will disappear with it.

Although eastern and western philosophy did branch out in different directions (mainly due to the excessive rationality and abstraction of western thinkers), they still have a common undercurrent. Aldous Huxley called this shared underpinning the “perennial philosophy”, which might be defined as the sense of a single reality manifested in multiple phenomena. This revelation is reached by means of a spiritual inebriation that dissolves the self in the whole and liberates consciousness, allowing it to participate in a purified reality. Mystics of every creed (Sufis, Christians, Hindus, Buddhists, etc.) can identify with this. Huxley spoke of a “reducing valve” of the brain that adapts our perception to utilitarian purposes. We need that valve to live and communicate, but certain altered states of consciousness (achieved through practices like fasting, hypnosis, cleansing drugs and meditation) shatter that valve and, to paraphrase William Blake, open the doors of perception so that everything will appear to us as it is, infinite. In *Island*, Huxley’s last novel, the inhabitants of Pala use moksha medicine to catch glimpses of the Other World, like the mystics of old, but without forgetting their bodies, their here and now. In fact, they combine the consumption of this substance with tantra-inspired sexual practices intended to expand consciousness and strengthen community ties.

The island of Pala is a utopia, not because the islanders’ proposed way of life (prioritising human over economic interests) is inconceivable, but because the rest of the world conspires to eradicate it. This utopian isle is the opposite of the “brave new world” Huxley depicted in his first novel, a dystopia set in a distant future that seems quite near to us now, in the twenty-first century, given our familiarity with the formulas of suggestion that authorities use in the novel to make individuals “love their servitude”. Soma is the docile happiness drug that people consume to “take a holiday from reality”. Any sign of melancholy or critical thinking is countered with a few grams of soma. In *Brave New World*, the capitalist throwaway mentality applies to every sphere of life (recreational sex, superficial ties, empty pleasures), and soma guarantees holy communion with this model. Soma is the opiate of the masses, mirrored in the real world by antidepressants and the sophisticated equivalent of the media sensoramas that stultify existence in a “happy world”.

While soma reinforces the veil of Maya, the moksha from the island of Pala pierces holes in that heavy fabric of accepted reality, allowing flashes of an ineffable reality to shine through. *Moksha* is a Sanskrit word that translates as “liberation” or “release”, and Hindu philosophy associates it with the revelation

that the individual soul is one with the absolute. On his fictional island, Huxley strove to blend aspects of different philosophies and religions because he was convinced that, stripped of their dogmatic trappings and specific precepts, they were rivers of self-knowledge flowing through different valleys but emptying into the same sea.

Algaba's work *Maclíes* [Machlyes] (2024) shows two lotus-eaters grasping little Ulysses by his limbs and pulling on them, as if intending to subject him to some kind of heinous medieval torture. However, the Machlyes were not inquisitors of the European Middle Ages but a supposed Berber tribe which the social imaginary associated with the Lotus-eaters. According to Herodotus, they were so fond of communal orgies that no one knew who their parents were. Hellenic historians saw their neighbours across the Mediterranean as polyamorous, hedonistic hippies *avant la lettre*. Knowing this, it would appear that our ceramic Ulysses is going to be tortured not with infinite pain but with amazing pleasures. One of the Machlyes takes him by the feet and the other by the hands, and together they shake him as if preparing to fold a bedsheet. His defenceless body is drugged by the soma of mediocre bliss, an opiate-induced happiness that cancels out free will.

This sculpture group is accompanied by a large drawing, a stylised representation of a lotus flower transformed into some kind of fountain. Small figures swing on stamen-like filaments that spring from the plant. To a certain extent, the coexistence of plant, mineral and anthropomorphic elements recalls the grotesque paintings that adorn the walls of some Renaissance palaces, but the influence of eastern painting is also quite apparent.

One particularly interesting aspect of Algaba's proposal is that, by reducing the narrative elements to a minimum, she leaves room for interpretive ambivalence. Without denying the purifying power of the lotus, she warns of the risk of being burnt to ashes amid its fiery petals. The lotus therefore seems to be a metaphor for that which enlightens us in moderation and blinds us in excess. Sacred writings tell us that deities and bodhisattvas spring from this numinous bloom, but "emerging from a flower doesn't afford better views", as we are informed by the title of another piece in the exhibition (*Emerger de una flor no ofrece mejores vistas*, 2024): a ceramic sculpture decorated with lotus blossoms lies on its side like a fallen idol or some germinal creature in a state of eternal lethargy.

Aside from the significance that the lotus has in different traditions, in Algaba's project it may symbolise the thwarted longing to rise above ourselves. We are driven by a genuine need to escape our everyday banality. To do so, we can take the short road of soma—the path of instant gratification, supplied by capitalised

leisure—or the long way of moksha, a more arduous journey because it forces us to face our inner monsters before casting off our material shackles. The second option is difficult because most human beings lack the ascetic qualities that characterised the visionaries of mysticism's golden age, but this does not mean the theme park of encapsulated happiness is our only option.

Between the paradise of artificial pleasures and that of the enlightened, we should work together to dream up a third model of Edenic insularity. Perhaps the best strategy is to expand the frame and see our ideal island as part of an archipelago. Islands do not survive as hermetic entities. The archipelagic must replace individual isles as the setting of communal utopias. Hölderlin devoted a lengthy poem, *The Archipelago*, to the Aegean shores: an elegy for a mythical time in which there was an ideal combination of a pantheistic sense of nature, a flourishing of the arts, and political freedom.

The cradle of western civilisation is an archipelago. In fact, this word originally applied exclusively to the Aegean Sea. Later, by metonymic extension, it came to refer to a group of islands clustered together in the same sea.

Weary of the monarchic absolutism of his time, Hölderlin did not want to come back from his poetic journey, instead preferring to sink beneath the waves, and so his ode ends: "Let me remember then the silence of your depths." That ideal collectiveness, harmonious in its differences, at once separated and united by the sea, would not return because it never existed to begin with, but the poet still lingered over the possibility on paper. For Hölderlin, as for Algaba, silence is not complicit and resigned. Quite the contrary: it is an accusing, discomfiting silence because it dispels the mist concealing the bars of our gilded cages.





