

¡TOCAR LA TIERRA Y CREAR!

TOUCH THE EARTH AND CREATE TOGETHER!

Maria Cândida Ferreira de Almeida

ARTE ECOLÓGICO
CERÁMICA
ENTIDADES BIÓTICAS
CO-CREACIÓN
TERMITES
AVISPAS ALFARERAS
HORNERO ROJO

Es común que ceramistas prueben los más diversos materiales no orgánicos en la estructuración de su trabajo. La cerámica es un arte altamente impredecible, por lo que el aprecio por los materiales industriales, cuyos resultados son menos sorprendentes, se extendió rápidamente entre artistas que buscaban minimizar las variables implícitas en su producción. Sin embargo, podemos observar otra tendencia: una búsqueda de lo incontrolable, que se basa en nuevos experimentos con materiales cerámicos básicos, utilizados en una arcilla más natural, salvaje, cruda, pura, sin procesar. Además de una reflexión sobre esta corriente, en este capítulo se abordarán experimentos realizados en el campo de la cerámica a partir del concepto de co-creación, es decir, a partir de la apropiación del organismo material de entidades bióticas, como las termitas (*Cornitermes cumulans*), avispas alfareras (*Sceliphron fistularium* y *eumeninae*) y una especie de hornero rojo (*Furnarius rufus*).

ECO ART
CERAMICS
BIOTIC ENTITIES
CO-CREATION
TERMITES
WASPS
RED OVENBIRD

It is typical for potters to test the most different non-organic materials in the structuring of their work. Ceramics is an art that is highly unpredictable, which is why appreciation for industrial materials, whose results are more unsurprising, spread rapidly among artists who seek to minimize the variables implicit in their work. However, we can observe another trend: a search for the uncontrollable that is based on new experiments with basic ceramic materials, used in a more natural, wild, raw, pure, unprocessed clay. In addition to a reflection of this trend, this chapter will deal with experiments carried out in the field of ceramics based on the concept of co-creation, that is, from the appropriation of the material agency of biotic entities, such as termites (*Cornitermes cumulans*), potter wasps (*Sceliphron fistularium* and *eumeninae*) and one kind of the red ovenbird (*Furnarius rufus*).

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUCCIÓN

El arte de la tierra —el gesto de tomar, amasar la arcilla y crear una forma— puede ser definido como un diálogo entre humanos y humanas con la naturaleza cruda en un intento de mimetizar sus procesos y sus ciclos. El arte de la cerámica requiere estudiar el funcionamiento de los materiales naturales como las arcillas, greses y porcelanas, los óxidos, las rocas, pero también los materiales orgánicos, como las maderas y los huesos que proporcionan cenizas como fundentes para los esmaltes y la celulosa que estructura el gres.

Se puede inferir que la cerámica se acerca al eco-arte desde su configuración más elemental, pues se trata de una expresión que se crea por medio de la química, la física, la geología y la biología, conocimientos que también son la base de la Ecología Natural (LAGO y PÁDUA, 1985). En el campo de la cerámica, encontramos muchos y muchas artistas que incorporan un proyecto político basado en principios ecológicos en su *poiética*, es decir, en su proceso de creación artística, quienes, además, proponen que la minimización de la actual crisis ambiental solo se alcanzará por medio de un profundo cambio en la economía, en la cultura del consumo y en la manera como las y los humanos nos relacionamos con la naturaleza.

Estos principios van más allá de la preservación del medioambiente, pues es adecuado comprender la naturaleza como sujeto de derechos, y, por ende, hay que pensar en la propia emancipación de las cosas. Como anticipa Ailton Krenak: no es posible seguir configurando el medioambiente como una bodega inagotable al servicio de los humanos. Dentro de este concepto, la naturaleza no es una bodega de insumos para la producción, sino un espacio donde coexisten diversas formas de vida, numerosos fenómenos biológicos, físicos y químicos que interactúan y se complementan, alimentándose recíprocamente.

La realidad humana se transforma al reconocer que los objetos que la afectan son una potencia material que actúa sobre ella. Las ideas inspiradoras de los Derechos de la Naturaleza -analizadas por Cortés-Nieto y Gómez-Rey (2023) demuestran que se persiguen cambios políticos y legales importantes para la sustentabilidad de la vida en el planeta. En la actualidad, lo que se busca es “el reconocimiento y validación política de formas de ser, saber y hacer (ontologías) radicalmente relacionales y ecocéntricas que entienden la vida en los territorios como constituida por entramados de relaciones entre humanos y no humanos” . Las y los investigadores nos convocan “a entender a los humanos y los no humanos como integrantes de una misma comunidad moral regida por principios de relacionalidad, interdependencia, complementariedad y reciprocidad, entre otros” (CORTÉS-NIETO y GÓMEZ-REY, 2023, p135.).

Este capítulo está basado en la noción de que los derechos de la naturaleza, postulados por sus defensores, están fundados en la concepción de que la devastación del medioambiente es un mal moral que debe ser detenido. La concesión de derechos legales a no humanos no es en sí misma revolucionaria o incluso inusual. El artículo citado también recalca que la Suprema Corte de Justicia de Colombia dictaminó en 2018 que la Amazonia de este país era un sujeto de derechos y ordenó que el gobierno tomara medidas para protegerla. En 2016, un fallo de la Corte Constitucional colombiana determinó que el río Atrato tenía personalidad jurídica y el derecho a ser protegido, conservado y restaurado (CORTÉS-NIETO y GÓMEZ-REY, 2023, p.133-161).. Al reconocer el derecho a la preservación, al cuidado, a la dignidad, el derecho de estar ahí, las materias y animales que hasta entonces estaban a disposición de los huma-

nos ganan otro estatuto, mientras que el humano se deshumaniza como ser dominante (SAFATLE, 2019).

LA CERÁMICA COMO ECO-ARTE

A diferencia del *land art* o *earth art*, que privilegia el espacio como base del concepto, el eco-arte señala un sistema con distintos actores y materialidades en acción, relación o influencia recíproca entre entidades bióticas o materiales orgánicos e inorgánicos. Se trata de un conjunto de seres vivos insertados en una zona específica, cuyos factores abióticos con los que interactúan estos individuos son relevantes para la creación de la obra. En el campo del arte, la cerámica mantiene una profunda conexión con la naturaleza, dado que la tierra misma es la base de esta forma de arte.

La cerámica es un arte con gran multiplicidad de formas y acercamientos: va desde la representación hiperrealista de hechos en moldes humanos hasta una búsqueda de la autonomía, en la que se vale de las leyes propias del barro, aunque anclada en la personalidad productora y en el ambiente histórico del cual la obra es originaria. En este interregno caben muchísimas expresiones y experimentaciones, ampliadas por la pasión que este arte sigue provocando en distintas partes del mundo. Por su aspecto utilitario, todas las culturas tienen la alfarería en los orígenes de su historia material. La cerámica está presente en las culturas de todos los pueblos, aunque en la actualidad algunas tradiciones tienen más renombre, como la japonesa. Las técnicas utilizadas también tienen un abanico amplio, que incluye el rescate de la quema primitiva hecha con carbón en huecos de la tierra, hasta hornos que atienden las más distintas metodologías de aplicación de los esmaltes en una gran variedad de temperaturas, aparte de ser posible contar con recetas preprogramadas en la fábrica de las máquinas de quema. En este tipo de creación, los movimientos incontrolables de la obra son minimizados en una producción en la cual se desea la previsibilidad. En el arte de la alfarería cabe esta tensión entre quienes aprecian su condición incontrolable y quienes tienen como objetivo la seguridad en los resultados.

Esta propuesta se acerca y se aleja de la definición de Magdalena Mastromarino, quien piensa la co-creación dentro del concepto de agencia, como lo que está propuesto en este texto, pero opta por definir las prácticas como bioartísticas¹ y no como eco-art, aunque parte del mismo principio ya que son producciones insertadas en el territorio. Así Mastromarino define “bioarte”:

El conjunto de prácticas que relacionan arte, biología y tecnología, la misma se sitúa en esa extensa genealogía que a partir de las vanguardias busca unir arte y vida. Lo vivo, como aquello que contiene la experiencia del mundo, ha sido el modelo no solo del arte y de la vida artificial, sino también de una gran cantidad de artefactos, máquinas y dispositivos. Sin embargo, el bioarte (...) también supone una hibridación entre lo biótico y lo abiótico. Dando cuenta del carácter en última instancia inasible de lo vivo la agencialidad es pensada, ya no como el resultado de entes bióticos y abióticos que interactúan en una oposición binaria, sino más bien como un despliegue en red, que supone (...) desprenderse de las consideraciones exclusivamente vitalistas de la agencia, la cual ya no puede ser pensada como propiedad exclusiva de lo vivo, sino a partir del carácter productivo de la materia, ya no como sustancia estática o pasiva, sino abierta a su devenir generativo (MASTROMARINO, 2022, p.86).

1. Para una historia del bioarte, que, sin embargo, tiene como condición *sine qua non* la tecnología en el concepto, es decir, la biología como una tecnología que propicia una poética al artista, y que en todos los casos mantienen el protagonismo de los humanos, por esto, los otros nombres son arte biónico, arte genético, arte biotecnológico, arte transgénico. Ver: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, biología y tecnología. Tesis doctoral, departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona: 2014.

En la definición de esta investigación, la co-creación es la unión del esfuerzo de un ceramista genético y el de uno formado en las metodologías transmitidas por una elección estética humana, en un trabajo cooperativo que intenta romper las jerarquías autorales y el antropocentrismo en el arte.

Mastromarino configura su perspectiva en el campo del poshumanismo y nuevos materialismos, corriente filosófica que preconiza la crisis del Antropoceno en favor de “mundo en compañía, ensayando nuevas formas de parentesco, modos de vivir y morir con, en tanto jugadores multiespecies que somos”: “Incorporando los reinos naturales, antes separados y clasificados, el poshumanismo se abre hacia los diversos modos de lo viviente. Esta redefinición de lo humano implica romper con los límites de género, especie, etc., en pos de una naturaleza ya no pensada como un todo compuesto por partes individuales y diferenciadas, sino a partir de sus relaciones recíprocas” (MASTROMARINO, 2022, p. 85).

Los especímenes y sus nidos

En esta reflexión me gustaría traer al debate la incorporación de las obras de entidades bióticas, es decir, aquellos seres que forman parte de la naturaleza, que poseen vida y que, en una relación con elementos abióticos, producen, en el caso de este estudio, una obra con barro, tales como las termitas (*Cornitermes cumulans*), el hornero común (*Furnarius rufus*) y las avispas alfareras (*Sceliphron fistularum* y *eumeninae*), las cuales pueden aportar, con sus nidos abandonados o destruidos por la actividad agrícola, a la creación artística, expandiendo el campo del eco-arte. Con más o menos grados de éxito es posible transformar estos nidos en obras de arte, y mediante la tecnología de la cerámica expandir su sobrevida material.

El éxito de esta transformación suele estar estrechamente relacionado con la estructura de las obras. Mientras los nidos de las avispas alfareras son prácticamente una pieza lista para ser quemada, los nidos de las termitas pueden ser muy frágiles cuando son quemados enteros, y los nidos del hornero pueden mantenerse íntegros, aunque necesiten cuidados.

Con poca diferencia con la arcilla salvaje, el material como el de los nidos suele ser utilizado por ceramistas cuyo objetivo es emplear arcillas no procesadas y que casi no ofrecen la posibilidad de hacer piezas funcionales; para esto son empleadas greses recolectados en arroyos, así la quema obtiene una gran variedad de matices del hierro y otros minerales que hacen parte de la estructura natural de la tierra. Los nidos de hornero y de termitas no presentan la variedad de matices, ya que el barro es muy mezclado al ser estructurado, mientras que los capullos de las avispas presentan variedad de color y más resistencia tras la quema.

LOS MONTÍCULOS DE LAS TERMITAS

La termita colabora con estos principios al equilibrar el ecosistema, ya que forma pequeños canales en la tierra, permitiendo el drenaje y la aireación del suelo. Esto ayuda a la estructuración y fructificación de la superficie. Una construcción de termitas favorece la diversidad de especímenes por servir de abrigo a entidades bióticas distintas (GALLEGO, 2013). Según Gallego Roper, la importancia de las termitas puede ser constatada en su forma de ocupación, y son consideradas, entre otras entidades bióticas, “ingenieros de ecosistemas”, puesto que “producen estructuras (coprolitos,

nidos y galerías) a través de las cuales modifican el medio donde viven, provocando dos efectos contrapuestos en la descomposición de la materia orgánica” (GALLEGO, 2013, p.5). Con esta forma de ocupar el medioambiente, las termitas, “aceleran su velocidad de reciclaje, lo que facilita la actividad microbiana y favorecen su conservación a largo plazo porque inmovilizan en estructuras biogénicas estables” (GALLEGO, 2013, p. 5). Gallego describe así la producción y utilización de los montículos de las termitas:

C. cumulans construye nidos epigeos, se alimenta de pastos, restos de plantas y madera podrida. Para la construcción del nido, estas termitas utilizan tierra, saliva y heces, modificando el ambiente y generando condiciones especiales de temperatura y humedad en su interior. Los termiteros de *C. cumulans* son grandes y resistentes y ofrecen protección contra el clima y los depredadores para diferentes especies, además de ser una fuente importante de nutrición. *C. cumulans* ha sido considerada una especie clave en la ecología del cerrado porque es muy abundante y porque muchas especies de fauna pueden asentarse en el termitero y algunas plantas logran reproducirse y desarrollarse dentro de él” (GALLEGO, 2013, p.8).

Sin embargo, no es solo como agentes ecológicos que las termitas son importantes. En Brasil, el material producido por ellas en la confección del nido sirvió de modelo de una papita utilizada para la estabilización del suelo en carreteras. En el campo de la alfarería, montículos de termitas muy grandes son utilizados como horno de alfarería por artesanos de regiones del Pantanal brasileño.

Sin embargo, las termitas y sus montículos son entendidas, en general, como plagas u obstáculos para la mecanización del campo, que deben ser extirpados, principalmente por medio del uso de veneno.

El artista paraguayo Fidel Fernández optó por usar como material el takuru, nombre dado a los nidos de termitas en Paraguay. Al explicar su poética, señala la situación ecológica del montículo:

2. Ver algunas de las obras en: https://www.portalguarani.com/1956_fidel_fernandez.html

Vine con la idea de innovar, de hacer algo diferente. Y justo mi papá estaba limpiando el terreno (en Cerrito) para plantar mandioca. Había un tacurú enorme que él echó. Le pregunté por qué lo dejó así, por qué no lo rompió. Y me dijo que intentó, pero que no pudo porque era muy duro. Y ahí empecé a pensar cómo moldear ese bloque de tierra. Traje a mi casa y encontré la fórmula para trabajar este material que era duro, resistente, pero a la vez frágil. Y como yo trabajé en la parte de la albañilería, me surgieron las ideas y pude hacer esculturas. Hice unas quince obras (RUBI, 2012)²

Fernández, sin embargo, no quema las piezas y, como relató en comunicación personal (07/04/2023), optó por detener la deterioración con una capa de celadora acrílica muy aguada en una proporción de una para dos de agua, que hace que la pieza adquiera un aspecto barnizado.

Como ya fue descrito, para su uso en la cerámica artística, las casas de las termitas quemadas integralmente son muy frágiles debido a sus múltiples canales interiores y al uso extensivo de celulosa moldeada con saliva en su confección. Sin embargo, pequeños fragmentos de los abrigos de las termitas aguantan las dos quemaduras de la cerámica, y se pueden emplear esmaltes en su forma final, proporcionando formas y texturas muy particulares:

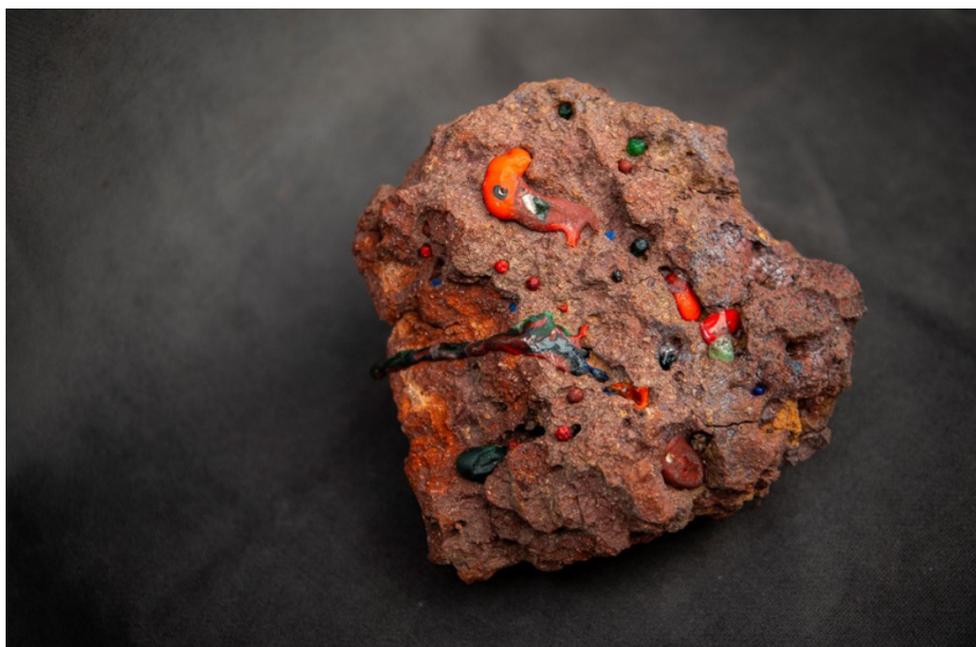


Imagem 1. Cândida Ferreira Takuru pantaneiro, montículo quemado con vidro, 2023. 20cm, fuente: foto Fred Gustavos.

CASA DEL HORNERO COMÚN (FURNARIUS RUFUS)

El nido del hornero está hecho por una pareja de pájaros, quienes, de cuatro a cinco días, construyen su nido utilizando una mezcla de arcilla y paja que llevan desde el suelo hasta el sitio del nido en hasta cientos de viajes. La casa es construida de espaldas al punto cardinal de donde provienen los vientos dominantes; comúnmente es dividida en dos espacios, separados por una pared que resguarda mejor a los huevos.



Imagem 2. Casa de Horneros rojos em Bom Jardim, Mato Grosso, 2022, fuente: registro de la autora

Con una obra de medio formato, con 18 a 20 centímetros de alto, es una obra acabada. Su diseño provoca una gran pasión entre los ceramistas que se identifican con el pájaro y reproducen su nido, no solo en la artesanía sino también en el arte contemporáneo.

Una posibilidad es la apropiación del objeto natural en su autonomía, como hizo Ceileida Tostes, ceramista considerada una de las figuras latinoamericanas más originales en el arte escultórico contemporáneo, como sus estudiosos suelen definirla. Una de sus obras de impacto y visibilidad es la instalación *Aldeia Funarius rufus*, que se define primero como “Aldeia” (aldea), surgida en 1981, aunque en las diferentes versiones ampliadas posteriores se nombró definitivamente como “Aldeia Funarius rufus”³.

En su texto titulado “Fendas”, Ceileida Tostes explica su proyecto con las entidades bióticas, sin embargo, solamente los nidos de horneros llegaron a una forma desarrollada:

3. Las obras de Ceileida Tostes pueden ser vistas en Silva, 2006; Santos, 2011 (https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_48a806509aebc79deae76db812cca6ec) ; Rueda Fernandez, 2019 (<https://addi.ehu.es/handle/10810/39106>) , y Silva & Lontra Costa, 2021 (<https://www.memoriaemovimentossociais.com.br/?q=pt-br/node/13>)

O trabalho que agora apresento é uma parte do estudo que venho fazendo dos bichos ceramistas. O nome que penso dar ao projeto por inteiro é “Ovos da Terra”, incorporando as “Fendas” (casas de João-de-barro), os “Falos” (casas de cupim) e os “Sacos” (casas de vespas). Em outros países o João-de-barro é chamado de Forneiro, pois o seu ninho tem a forma de um forno (de broa). O João-de-barro, seu ninho, me despertou sempre um interesse imenso. Ele nada aprendeu com o Homem. Tudo o que faz é a Natureza. Traz a bagagem da Tecnologia necessária para preservação da sua espécie. Seu ninho, sempre contra a direção da chuva e do vento é capaz de resistir a aproximadamente dez dias de chuva pesada (SILVA y LONTRA, 2021, p. 108).

Tostes rompe con la separación humano-naturaleza, uniendo naturaleza y sociedad en la propuesta que llegó a término cuando trabajó con el concepto principal de los nidos de barro contruidos por el pájaro “joão de barro” u hornero común, a la vez que tomó como referente a la comunidad indígena xavante y al propio cuerpo de la mujer:

Las conductas instintivas y otras reminiscencias etnográficas (al ubicar las piezas en espiral, remitiendo a la disposición de las aldeas indígenas Xavantes). En esta propuesta dedica tres años de investigación, generando piezas similares a los nidos en barro crudo o en cerámica (asumiéndolas los propios pájaros aptas para albergar a sus polluelos). La instalación de “Aldeia Funarius rufus” cuenta, además de las piezas de barro, con fotografías de nidos reales, paneles con los resultados de la composición química del barro que utilizan estas aves y otros escritos de la artista sobre el “joão de barro”. Esta obra se presenta en diversas ocasiones y muestras, en diferentes ciudades de Brasil y el extranjero” (RUEDA FERNÁNDEZ, 2019, p. 619).

Al mezclar nidos colectados y otros modelados por ella, hay una ruptura de la jerarquía tradicional en la que el humano manipula y domina los materiales naturales, reconociendo la autonomía de la forma creada por el hornero. Otro aspecto importante es que el modo de hacer el nido del hornero se torna un paradigma para la ceramista Ceileide Tostes, quien compone su obra con un mimetismo de los materiales utilizados por el pájaro, puesto que:

Uma casa de João-de-barro por mim mandada analisar pelo Instituto Nacional de Tecnologia do Rio de Janeiro foi registrada como mineral, e, corresponde, rigorosamente, a uma composição do mineral argila apresentando variações que dizem respeito a matérias orgânicas.

A forma de construção do ninho, corresponde a uma espiral, e, o modo de construí-lo pode ser comparado com a forma de construção de potes indígenas – método de rolinhos. O barro ele carrega no bico.

O ninho é abandonado geralmente quando os filhotes já podem voar.

Os ninhos que apresento foram encontrados livres. Interferi em um deles: submeti-o a uma temperatura de 800° C. Perdeu a força.

Tentei, em meu trabalho, seguir a análise química do I.N.T. Quanto às matérias orgânicas, foram usados o mesmo capim encontrado no ninho e enzimas colhidas da saliva de várias pessoas partindo do pressuposto das várias enzimas fabricadas pelo João-de-barro durante o seu trabalho.

Não queimei minha peça. Ficou fraca (SILVA y LONTRA, 2014, p.108)

Los experimentos de Tostes con los nidos del hornero común llegaron a una obra frágil, quebradiza, así que la ceramista brasileña optó por quemar solo algunos nidos a 800 grados para su instalación y copiar los materiales, además de las formas creadas por el pájaro para su obra, cuyo título es a la vez homenaje y reconocimiento de autoría de la esta entidad biótica –Aldeia Furnarius rufus– y esta es la receta de la pasta cerámica copiada de los horneros:

PROPORÇÕES APROXIMADAS

Barro comum ferruginoso: 70%

Palha de arroz: 10%

Capim: 2%

Estrume de boi:15%

Esta proporção de adobo se aproxima da análise química de uma casa de João de Barro. (Silva & Lontra Costa, p. 86)

El problema ecológico no pasó desapercibido en el uso de las casas de horneros, como relata la investigadora Elaine Regina dos Santos en su tesis sobre Tostes. La instalación, al ser divulgada en una revista de arte, recibió la crítica de un lector, a quien el trabajo le parecía “antiecológico”, basada en informaciones de ornitólogos. La artista contestó que el pájaro no retorna a su nido tras la cría de sus pollitos. Tostes utilizó solo cinco nidos de horneros en su trabajo, completado por 41 nidos confeccionados por ella. Así, según Santos, citando a la artista, se confrontaron dos “ceramistas”: uno con la tecnología genética y otra, la misma Tostes, quien recorrió a la tecnología adquirida por el humano: “Era como si cada uno tuviera su tecnología apropiada” (SANTOS, p. 136).

LAS AVISPAS ALFARERAS (SCELIPHON FISTULARUM Y EUMENES)

Los himenópteros (del griego himen = membrana y pteron = ala), orden a la cual pertenecen las avispas alfareras, reciben su nombre por sus alas membranosas. Se les conoce popularmente como abejas, avispas, abejorros, hormigas y otros, con diferen-

tes nombres regionales que distinguen a cada grupo, género o especie. Los insectos de este orden viven en colonias o solitarios, y construyen capullos utilizando diversos sustratos como cera, tierra, resinas, celulosa y otros materiales. Sin embargo, las avispas alfareras, que construyen sus nidos de barro, son siempre solitarias. La relación del hombre con los himenópteros es antigua y extensa, puesto que su importancia económica está en actuar en la polinización, el control biológico, la producción de cera y miel, pero también es señalada negativamente, como las termitas, en forma de plagas agrícolas, especialmente hormigas. Se estima que existen entre 110 mil y 130 mil especies de este grupo en el mundo, número que dificulta su estudio en el campo biológico. Las avispas particularmente tienen una literatura resumida, con estudios más enfocados en su nidificación artificial.

Las avispas alfareras toman su nombre de su habilidad para construir nidos moldeando el barro. Siguen un proceso semejante al del pájaro hornero común, por medio del cual van a la orilla de una charca o a la tierra recién regada, húmeda, y hacen pequeñas pelotitas con el barro, que luego transportan hasta el sitio donde están construyendo el nido. Estos nidos pueden tener la forma de una vasija de barro parecida a un ánfora romana, así que tienen forma tubular, con el extremo superior ovalado, con extremo basal con una leve disminución en forma aguda, en disposición uno al lado del otro. Por su parte, el nido de la avispa *eumeninae* tiene forma redonda, con una apertura cuya imagen remite a un seno humano. Las avispas alfareras construyen sus nidos en sitios resguardados y a la sombra, en muchas ocasiones eligen puertas o ventanas y, por esto, solemos tenerlas cerca.

Los capullos de tierra de las avispas alfareras forman muy a menudo una serie de módulos, aunque hay módulos individuales. Después de construir una celda, la hembra captura arañas u orugas, las paraliza picándolas con su veneno y luego las inserta en el nido como un forraje y receptáculo para sus huevos. Luego, sellan las celdas con una especie de barbotina. Después de haber depositado estas arañas, fuente de alimento para las larvas, en los nidos, la avispa se va y deja crecer a las larvas independientemente, hasta que puedan salir. Y una vez que salen las avispas, se pueden recolectar estos nidos.



Imagem 3. Registro de un nido de avispas, 2023. 2cm, fonte: Candida Ferreira

La anidación es prolongada y asincrónica; las generaciones femeninas a menudo se superponen. Las hembras muestran cuidado parental a largo plazo a través del aprovisionamiento progresivo, eliminando escombros, reparando daños y atacando a posibles invasores. Estas avispas hacen todo solas: no practican la división del trabajo. Los machos patrullan los lugares de recolección de agua, visitan el espacio de nidificación y se asocian con nidos activos, apareándose allí y en vuelo. Las hembras protegen activamente los nidos, pero los machos que cuidan los nidos, cuando son desafiados, simplemente se retiran. La entrada distintiva en forma de embudo ayuda a las hembras a defender los nidos físicamente; después de desmantelado el material de cierre de la celda, se construye un capullo nuevo para cada larva. Los nidos contienen hasta ocho celdas; la construcción y el aprovisionamiento totalizan unos siete días por celda.

4. Ver: <https://www.3dwasp.com/en/>

Los talleres de cerámica tienen barro húmedo y el agua necesaria para la confección de estos nidos, lo que hace que sea común su presencia en estos espacios, como relata Tostes, por ejemplo. Esta cercanía suele inspirar a muchos artistas frecuentemente, mimetizando las formas de las avispas. Los ingenieros de alta tecnología digital también se inspiraron en estos insectos para la creación de una impresora 3D que lleva su nombre: “Wasp”⁴.

Las avispas alfareras (*Sceliphron fistularum* y *eumeninaes*) son las mejores ceramistas; sus nidos, tras ser quemados, tienen la fuerza de una cerámica convencional y pueden ser utilizados en proyectos estéticos. Fue esto lo que hizo el ceramista Jorge Hernández Lince: coleccionó y quemó nidos de avispas alfareras (*Sceliphron fistularum*) a 1.000 grados, la misma temperatura que utiliza para quemar sus piezas artísticas.

5. <http://musa.savona.it/museo-dellaceramica/en/italiano-a-tu-per-tu-con-jorge-hernandez/>

6. Sono Vespa de Simontetta Fadda: <https://www.youtube.com/watch?v=2ilewXWGis>

En 2019, en el Museo della Ceramica di Savona, Italia, se presentó la exhibición “Networks in ceramic: from potter wasps to 3D printing”⁵, en la cual, en contraste con la impresora 3D Wasp, fueron presentados los nidos recolectados, quemados y coleccionados por Hernández Lince. Este fue un trabajo multidisciplinario que reunió a Michael Ohl, entomólogo y curador del Museo de Historia Natural de Berlín; Simonetta Fadda, video artista⁶ Enrico Perrucci (WASP) y el ya citado Jorge Hernández (ceramista), bajo la dirección artística de Tiziana Casapietra, es decir, reunió entomología, arte contemporáneo, cerámica tradicional, e investigación científica y tecnológica.

El proyecto curatorial comenzó con la observación de dos tipos particulares de avispas alfareras: – *Sceliphron* y las *Eumeninaes*, Ambos tipos de avispas solitarias construyen sus capullos en arcilla, donde depositan su huevo con una reserva de alimento para la larva. Intentando conceptualizar el trabajo de Hernández, el crítico Roberto Costantino, del Istituto Ligustico di Patafisica Contemporanea, lo acercó al *ready made* de Marcel Duchamp, aunque el hecho de quemar los nidos hace que los objetos dejen de ser una cosa encontrada para recibir una intervención del artista. Sin embargo, algunos gestos unen artista y avispa, según Hernández: “Yo vivía en Albisola Superiore, cerca del río Sansobbia y las avispas alfareras todavía van a buscar la arcilla junto al río, en esas canteras donde una vez fueron los alfareros a buscarla. Este tipo de avispa comparte nuestro uso de la arcilla para construir” (2018), y los paralelos siguen, ahora explicados por Constantino:

Las avispas alfareras recogen la tierra cruda y con su propia saliva la vuelven maleable hasta el punto de producir la llamada “barbotina”, un aglutinante líquido de consistencia cremosa que los alfareros también suelen obtener mezclando la arcilla

con agua y que se utiliza unir piezas de una misma obra trabajadas por separado. El segundo acto al que dan lugar las avispas alfareras es propiamente constructivo, adoptando una técnica constructiva que aún hoy se enseña en nuestras escuelas de cerámica, la técnica “colombina” que consiste en modelar unos “salamini”, los llamados colombini, y en ir pegándolos uno encima del otro, presionando la arcilla. Tercer punto, vistos más de cerca, estos nidos también se caracterizan por tener bóvedas de cañón, o más bien el mismo tipo de arquitectura que los hombres hemos estado utilizando durante milenios para obtener techos irregulares. ¿Qué más has aprendido como ceramista de tus amigas avispas? (CONSTANTINO, 2018).

Y el ceramista contesta:

La avispa alfarera no solo mezcla tierra con saliva, porque necesitaría una enorme cantidad de saliva. La avispa selecciona la arcilla, recoge una tierra que ya tiene un índice de humedad muy alto, crea una pelota con sus patas y la lleva a donde necesita. Luego comienza a construir nidos con forma modular. La forma es inducida por las posibilidades del material y por tanto reducida a su esencialidad, dictada también por los contextos constructivos contingentes. Además, esta forma modular se adapta perfectamente a las larvas que tendrán que contener los nidos y de las que parecen moldes. En cualquier caso, se trata de módulos y las avispas alfareras crean muy a menudo estructuras modulares, similares a nuestras casas adosadas” (HERNANDEZ, 2018).

Hernández no interviene en los nidos, como él explica:

Tomo los nidos y los deixo como están. Pero también decidí quemar los nidos para darlos a conocer. La avispa alfarera nos cambia el tamaño, nos baja a un orden de



Imagem 4. Jorge Hernandez, Le vespe vasaie di Albisola. Terracotta. Foto: Fulvio Rosso. Istituto Ligustico di Patafisica Contemporanea. Fuente: <http://musa.savona.it/museodellaceramica/a-tu-per-tu-con-jorge-hernandez/>

magnitud más realista y absolutamente saludable. No creo que las avispas aprendieran de nosotros: es más probable que fuéramos los humanos quienes tomamos el ejemplo de su arquitectura. Luego, las avispas alfareras me hicieron entender mejor los diferentes tipos de suelo en el área. También encontré algunos nidos hechos con dos o tres tipos de barro, entre los cuales reconocí mi tierra blanca ya semi procesada y que aprovecharon. En resumen, las avispas alfareras prueban la tierra y seleccionan la que está húmeda en el punto adecuado para sus propósitos” (HERNÁNDEZ, 2018).

CONSIDERACIONES FINALES: ROMPIENDO LA DIVISIÓN DE LO HUMANO/ ANIMAL

El trabajo con los nidos requiere de cuidado y atención con su desocupación. Para su uso en el arte, tendrá que estar ya abandonados por cualquier especie viva. Esta obra vacía de su función inicial –la reproducción y abrigo de las entidades bióticas– no tiene más “utilidad” para la ecología del ambiente en el cual está insertada. Este objeto abandonado, o destruido por la economía humana, puede tener sobrevivida en el arte. Aunque hay otros medios para preservar las formas naturales, como vimos con la obra de Fidel Fernández, quien usó resina, y de Celida Tostes, que dejó los nidos sin quema, pero que están guardados en museos. El método más efectivo para traer la pieza al campo de la cerámica es la quema, y es así transformada por la misma tecnología que crea cerámicas: quema y pintura con esmaltes. Este proceso trae las piezas de las entidades bióticas aun campo expandido del arte en el que trabajan en conjunto humanos y humanas, pájaros e insectos, con igual agencia en la creación. Tostes incorpora en igualdad sus nidos y los de los horneros, mezclados en la instalación; mientras que Hernández Lince presenta su colección de nidos autónomamente, teniendo como intervención la quema y su desplazamiento del lugar en el que fueron creados. La opción del Hernández Lince ofrece una autonomía plena del objeto: este está dado por las avispas, quedando una suspensión entre producción estética y producción biológica. La vida efímera deja de ser la teleología del nido para dar lugar a una permanencia que va más allá de su finalidad, y de su capacidad misma de sobrevivir en el ambiente.

REFERENCIAS

- CONSTANTINO, Roberto. A tu per tu con Jorge Hernández (entrevista). Istituto Linguistico di Patafisica Contemporanea. Savona: 2018. In: <http://musa.savona.it/museodellaceramica/a-tu-per-tu-con-jorge-hernandez/>
- CORTÉS-NIETO, Johanna del Pilar; GÓMEZ-REY, Andrés Los derechos de la naturaleza entre la emancipación y el disciplinamiento. In: Revista Derecho del Estado. n.º 54, enero-abril de 2023, pp. 133-161.
- GALLEGO ROPERO, María Cristina. Coabitação e interação entre formigas e cupins em ninhos de cornitermes cumulans em áreas de cerrado e pastagem no Brasil central. Brasília: UNB, 2013. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/13580>
- LONTRA, Marcus; SILVA, Raquel (Org). Celeida Tostes. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014. <https://www.memoriaemovimentossociais.com.br/?q=pt-br/node/13>
- MASTROMARINO, Magdalena. Prácticas bioartísticas y territorios de cocreación. La

- desjerarquización de la agencialidad humana. In: Cuadernos de Historia del Arte - Nº 38, NE Nº13m febrero-junio, Mendoza: Instituto de Historia del Arte, 2022.
- MURGAS, Alonso; OSORIO ARENASO, Miguel; QUINTERO, Diomedes; MIRANDA, Roberto; GUTIERREZ LANZAS, Julio. Aprovechamiento de nidos por la avispa alfareira *Sceliphron fistularium* (Dahlbom, 1843) (Hymenoptera: Sphecidae) en Panamá. *Aporte Santiaguino*, 14(2): 2021. In: <https://doi.org/10.32911/as.2021.v14.n2.800>.
- RUBI, Javier. En primer plano. ABC: 2012. In: <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/abc-revista/en-primer-plano-438713.html>
- RUEDA FERNÁNDEZ, Laura. Latinoamérica, la presencia del barro y la cerámica en la escultura: del pasado al presente. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea: 2019.
- SANTOS, Elaine Regina dos. Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. 2011. 235 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

MARIA CÂNDIDA FERREIRA DE ALMEIDA

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985), mestrado em Educação, com uma dissertação sobre ensino de artes pela Universidade Federal de Mato Grosso (1994), e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Publicou a tese de doutorado em literatura comparada *Tornar se Outro: o topos canibal na literatura brasileira* (2002) e o livro de artigos *Ler em cores* (2011) e *Encajes ético, étnico y estético: arte y literatura de negros* (2017). Investigadora do grupo de pesquisa *Estudios Comparados de Artes*, membro do coletivo *Ceramistas do Mato*, junto ao qual desenvolve pesquisa teórica e artística sobre cerâmica.

<http://lattes.cnpq.br/9557650771533939>