# La iconografía del ama de leche en el arte contemporáneo del Atlántico Negro. Relecturas transnacionales e intervenciones en el archivo

## The Iconography of the Wet Nurse in Black Atlantic Contemporary Art: Transnational Re-readings and Archival Interventions

## A Iconografia da ama de leite na arte contemporânea do Atlântico Negro: Reinterpretações transnacionais e intervenções no arquivo

Fecha de recepción: 30 de abril de 2025. Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2025. Fecha de modificaciones: 5 de noviembre de 2025
DOI: https://doi.org/10.25025/hart.11429

Irene Martín Puerta
Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Granada (2017); Máster en Profesorado de Educación de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas por la Universidad de Granada (2019). Candidata a doctora en Historia y Artes, Universidad de Granada. Fue beneficiaria entre 2021-2025 de un contrato del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España, con referencia FPU20/04188, que desempeña en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, en el marco del cual se realiza el trabajo presentado.

Resumen:
Este trabajo explora las representaciones de las amas de leche afrodescendientes en la cultura visual de las Américas, desde la fotografía colonial del siglo XIX hasta la actualidad. Partiremos de la observación de la iconografía que se genera a través de este medio, que articula un lenguaje utilizado como instrumento de control social, para luego examinar las intervenciones de la creación visual contemporánea en estos archivos. El análisis relacional de piezas creadas por mujeres artistas y basadas en acervos de Brasil, Perú y Estados Unidos muestra que las operaciones apropiacionistas son, en primer lugar, un vehículo para desarticular las dinámicas de invisibilización y estereotipación propias del archivo, permitiendo amplificar sus historias y, en segundo lugar, un medio para involucrar a la audiencia en el cuestionamiento de los discursos hegemónicos.

Palabras clave:
Ama de leche, esclavitud, fotografía, archivos, apropiación artística, contra-archivo.

*Cómo citar:*
Martín Puerta, Irene. "La iconografía del ama de leche en el arte contemporáneo del Atlántico Negro. Relecturas transnacionales e intervenciones en el archivo". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte,* n.º 22 (2026): 95-114. https://doi.org/10.25025/hart.11429.

Abstract:
This paper delves into the representation of Afro-descendant wet nurses in the Americas' visual culture, from nineteenth-century-colonial photography up to the present. Starting from the iconography created through this medium, which configures a language used as a tool for social control, we will review how contemporary visual production intervenes in these archives. The relational analysis of pieces created by women artists and based on collections from Brazil, Peru, and the United States, reveals that appropriationist operations are, firstly, a way of dismantling archival dynamics of erasure and stereotyping, allowing for the amplification of its stories, and secondly, a means for engaging the audience in the questioning of hegemonic discourses.

Keywords:
Wet nurse, slavery, photography, archives, artistic appropriation, counter-archive.

Resumo:
Este trabalho explora as representações de amas de leite afrodescendentes na cultura visual das Américas, desde a fotografia colonial do século XIX até o presente. Começamos observando a iconografia gerada por esse meio, que articula uma linguagem utilizada como instrumento de controle social, e, em seguida, examinamos as intervenções da criação visual contemporânea nesses arquivos. A análise relacional de obras criadas por artistas mulheres e baseadas em coleções do Brasil, Peru e Estados Unidos mostra que a apropriação é, em primeiro lugar, um veículo para desarticular a dinâmica da invisibilidade e da estereotipagem inerente ao arquivo, permitindo amplificar suas histórias e, em segundo lugar, um meio de engajar o público no questionamento dos discursos hegemônicos.

Palavras-chave:
Ama de leite, escravidão, fotografia, arquivos, apropriação artística, contra-arquivo.

## Complejizar el pasado para resistir el presente. Objetivos y motivaciones del estudio

La explotación sexual y reproductiva de las mujeres afrodescendientes tuvo un papel central en el sistema esclavista atlántico, valiéndose de un conjunto de mecanismos de subyugación que, como la lactancia forzada, convertían la maternidad y las experiencias corporales derivadas de la misma en un producto de especulación comercial. Uno de los instrumentos que contribuyeron al desarrollo de estas prácticas es la representación visual, con la que se construye un vocabulario específico que justifica la persistencia del sistema y sus violencias constitutivas. Estas imágenes se conservan en los archivos institucionales como vestigios que, lejos de ser remanentes pasivos de un pasado ya concluso, revelan estructuras de poder que aún operan en el presente.

Este estudio[1] plantea un recorrido por una selección de obras de creadoras contemporáneas que abordan la representación de la nodriza a partir de la intervención en los archivos fotográficos coloniales, especialmente en contextos de esclavización. Nos proponemos dos objetivos: en primer lugar, examinar las formas en que la imagen de la nodriza creada por el aparato representacional de la fotografía del siglo XIX y principios del XX contribuyó a la explotación y perfilación de las mujeres afrodescendientes en lugares como Brasil, Estados Unidos y Perú. En segundo lugar, abordar cómo la creación artística actual se reapropia de estas representaciones deshumanizantes para generar nuevas lecturas capaces de subvertir los estereotipos que continúan afectando a las mujeres afrodescendientes en el presente, por medio del recurso a estrategias creativas que subrayan los legados de explotación, las resistencias con las que estas mujeres desafiaron las imposiciones del sistema esclavista y las conexiones transnacionales entre sus historias que emergen en los cruces entre archivos.

Partiremos de una breve observación de la práctica de la lactancia forzada en los mencionados contextos geográficos y de la codificación de una iconografía representacional que estuvo en directa correlación con su naturalización. Posteriormente ofrecemos un análisis relacional de un conjunto de producciones visuales, realizadas entre el último tercio del siglo pasado y la actualidad, que intervienen críticamente los documentos fotográficos coloniales, con un enfoque transnacional basado en el marco del Atlántico Negro.[2]

## La leche y el cuerpo como bienes de consumo. Motivaciones, prácticas y estigmas

La figura del ama de cría no fue exclusiva de las Américas; en Europa, desde el siglo XVII, la labor de amamantar fue frecuentemente ejercida por mujeres

1. Este trabajo se realizó en el marco del programa de Formación de Profesorado Universitario (referencia FPU20/04188) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Los resultados preliminares se expusieron en la comunicación "La lactancia como trabajo forzado. Representaciones del ama de cría en el arte contemporáneo" presentada al *I Congreso Internacional Ganarse la Vida. Género y trabajo a través de los siglos* (Pampaneira, Granada, 2022).

2. El marco del Atlántico Negro desarrollado por Gilroy propone tomar el entorno geográfico del Atlántico como matriz analítica en función de sus flujos y trasvases culturales, formulando una visión multidimensional de la transnacionalidad que permite pensar las conexiones existentes entre poblaciones diaspóricas que habitan regiones distantes, como es el caso de este trabajo. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Verso, 1993), 15.

subalternizadas que, en situaciones de precariedad, veían en esta actividad un medio de subsistencia.[3] En América la lactancia de infantes fue mayoritariamente desempeñada por mujeres afrodescendientes esclavizadas, y su posición de subordinación provocó que continuasen ejerciéndola una vez abolida la esclavitud, si bien en condiciones de análoga servidumbre.[4]

Las autoras aquí consultadas (Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, Kimberly Cleveland, Emily West y R. J. Knight, y Lisell Quiroz) se preguntan ampliamente por las motivaciones de este recurso a las nodrizas esclavizadas, que parecería contradictorio dentro de un contexto de férreas jerarquías raciales y constante devaluación de la humanidad afrodescendiente, en especial dada la existencia de otros métodos de alimentación infantil. Se ha determinado un origen multicausal: inicialmente, se apeló a argumentos basados en una concepción racista de la anatomía y fisiología de las mujeres afrodescendientes que las consideraba físicamente más preparadas para lactar;[5] además, los ideales de belleza,[6] pudor y modestia[7] que afectaban a las mujeres blancas, que veían la lactancia como una actividad impropia, las animaban a recurrir a las nodrizas. Las progenitoras biológicas se valían también del recurso a una nodriza para evitar dolencias como la mastitis o tener que amamantar en situaciones de mala salud.[8] No obstante, si hay una explicación en torno a la que hemos detectado un cierto consenso, es la conveniencia y comodidad que el recurso a las nodrizas esclavizadas comportaba para las madres biológicas blancas: al delegar las demandantes labores propias del cuidado de un bebé podrían mantener la libertad propia de su estatus en cuanto a las oportunidades de socialización,[9] evitar aspectos poco deseables de la maternidad como la dependencia física del recién nacido[10] o el generar vínculos con una criatura que tenía altas posibilidades de fallecer prematuramente.[11]

Otras circunstancias incluían la defunción o la ausencia de la madre biológica, ya fuese esta libre o esclavizada; esto último se explica por el valor económico atribuido a los bebés nacidos en cautiverio como futuros activos patrimoniales de sus señores, llegando incluso a ser amamantados por las mujeres blancas en las plantaciones del sur de Estados Unidos.[12] En Brasil, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las *amas de leite* fueron claves en el proceso de modernización urbana, por su papel en la alimentación infantil en las Casas de Misericordia que, en ciudades como São Paulo o Río de Janeiro, atendían a la orfandad y los descendientes de madres solteras y relaciones extraconyugales, entre otros colectivos.[13] En el Perú fue frecuente el empleo de nodrizas afrodescendientes que ya antes de la abolición de la esclavitud en 1854 ejercían esta labor de forma tanto esclavizada como remunerada,[14] acompañada por una serie de prácticas de control de la maternidad que resultaron decisivas para, en palabras de Quiroz, "esencializar los roles sociales de género y legitimar la hegemonía del grupo de los criollos y blanco mestizos".[15]

3. Lissell Quiroz. "'Madre solo hay una'. La invención de los modelos de la buena/mala madre en el Perú de los siglos XIX y XX", *Investigaciones feministas* 11, n.º 1 (2020): 62.

4. Quiroz, "'Madre solo hay una'", 62-63.

5. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro habla del estereotipo que les atribuye a las mujeres afrodescendientes una mayor capacidad física por su temperamento sanguíneo, expuesto en la tesis de Zeferino Justino da Silva Meirelles, presentada en Río de Janeiro en 1847, donde se dan recomendaciones para escoger al ama de leche. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa'. Uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca, 1850-1888" (tesis de doctorado, Universidade de Brasilia, 2006), 140.

6. Quiroz, "'Madre solo hay una'", 62.

7. Emily West y R. J. Knight, "Mothers' Milk: Slavery, Wet-Nursing, and Black and White Women in the Antebellum South", *Journal of Southern History* 83, n.º 1 (2017): 54.

8. West y Knight, "Mothers' Milk", 52-58.

9. Kimberly Cleveland, "Not Your Mother's Milk: Imagining the Wet Nurse in Brazil", en *Gender, Empire, and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections*, editado por Anna M. Klobucka y Hilary Owen (Palgrave MacMillan, 2014), 129.

10. West y Knight, "Mothers' Milk", 53-54.

11. Quiroz, "'Madre solo hay una'", 63.

12. West y Knight, "Mothers' Milk", 60.

13. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 39.

14. Andrea Aramburú Villavisencio, "Un paseo por el archivo. Reflexiones sobre las fotos de amas de leche encontradas en el Archivo Courret", *Labor afectiva e inmaterial en la cultura latinoamericana y latinx*, 28 de abril de 2023, https://laborafectiva.blogs.bristol.ac.uk/2023/04/28/un-paseo-por-el-archivo-reflexiones-sobre-las-fotos-de-amas-de-leche-encontradas-en-el-archivo-courret/.

15. Quiroz, "'Madre solo hay una'", 58.

En estos contextos, esta práctica entraría paulatinamente en declive con los respectivos procesos abolicionistas y la generación de un aparato ideológico dirigido a cuestionar la integridad, la higiene y la capacidad de las mujeres afrodescendientes para maternar tanto a los hijos ajenos como a los propios.[16] En un primer momento, la lactancia permitió a las mujeres emancipadas y nacidas libres obtener un sustento empleándose como nodrizas.[17] No obstante, a partir de mediados del siglo XIX en lugares como Brasil y Perú comienza a popularizarse una corriente de pensamiento higienista que, buscando reducir la morbilidad y mortalidad infantil, sometió la práctica de las nodrizas afrodescendientes a un minucioso escrutinio que llegó a responsabilizarlas de transmitir infecciones y "vicios",[18] al tiempo que se impelía a las madres biológicas a amamantar a sus hijos, convirtiendo esta labor en una prerrogativa de la maternidad canónica.[19] Sin embargo, y pese a la desaparición progresiva de la actividad, las mujeres subalternizadas no dejaron de estar confinadas a las labores de servidumbre doméstica, crianza y cuidados, y sus asignaciones coloniales se prologarán en figuras como la empleada doméstica o la mucama, cuya precarización llega hasta nuestros días.[20]

A pesar de sus impactos económicos y sociales, esta labor no estuvo exenta de contradicciones y estigmas, y su imagen será fundamental en la articulación de los estereotipos raciales y de género que aún afectan a las mujeres afrodescendientes en las Américas. En Brasil, las nodrizas fueron llamadas "mercenarias" y se extendió la idea de que su práctica corrompía a los infantes.[21] En Perú, las mujeres afrodescendientes, junto a las mujeres indígenas, las empobrecidas y pertenecientes a otros sectores subalternizados, configuraron la imagen de la "mala madre" que, en contraposición a la "buena madre" blanca, criolla y de procedencia social acomodada, encarnaba los males de la sociedad.[22] En Estados Unidos cristalizaron diversos estereotipos relacionados con la maternidad, uno de ellos la *mammy*, que representa a la "buena esclava", abnegada y servicial para con la familia blanca en la que se inserta,[23] al que corresponde en Brasil la figura de la *mãe preta*.[24] Por otro lado, la "mala madre" tendrá una correspondencia en la matriarca afroestadounidense,[25] siendo ambas figuras consideradas perjudiciales para el orden natural de la familia. En definitiva, tanto las atribuciones laborales como las ignominias que, en su momento, afectaron a las mujeres que ejercieron como nodrizas, constituyen modos de opresión que continúan operando hoy, con graves consecuencias para la atención en el embarazo y el ejercicio de la maternidad por parte de las afectadas.[26]

Los métodos de control aplicados a los ciclos reproductivos y maternidades de las mujeres esclavizadas no estuvieron exentos de gestos de oposición y actos de resistencia cotidiana por parte de las mismas. Por ejemplo, Hannah Ryan observa que la obligación de amamantar era empleada como un método natural de control de la natalidad, permitiéndoles espaciar embarazos pese a la

16. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 398-399; Quiroz, "'Madre solo hay una'", 60-62.

17. West y Knight, "Mothers' Milk", 66; Aramburú Villavisencio, "Un paseo por el archivo".

18. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 149-151.

19. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 398-399. Quiroz, "'Madre solo hay una'", 60-63.

20. Rosana Paulino, "Imagens de sombras" (tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2011), 58.

21. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 398.

22. Quiroz, "'Madre solo hay una'", 60.

23. Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (Routledge, 2000), 72-74.

24. Cleveland, "Not Your Mother's Milk", 127-128.

25. Collins, *Black Feminist Thought*, 75-78.

26. West y Knight, "Mothers' Milk", 67; Quiroz, "'Madre solo hay una'", 61-62.

constante presión a la que eran sometidas por sus señores;[27] señala además que se aprovechaba el descanso nocturno para amamantar a los bebés propios, generando un espacio de intimidad en el que se retomaba el control sobre la propia corporalidad y la familia.[28]

## De la fotografía al icono. Representaciones de la nodriza en los archivos coloniales

La representación de la nodriza se codificó en una iconografía que contribuiría a sustentar las hegemonías dentro de las sociedades coloniales y esclavistas, naturalizando la existencia de diferentes órdenes de mujeres con atribuciones también distintas en cuanto al trabajo doméstico y la maternidad. Patricia Hill Collins denomina este repertorio "imágenes de control", fundamental para perpetuar la marginalización de las mujeres afrodescendientes, quienes a su vez desarrollan "conocimientos oposicionales", modos de autorrepresentación que contribuyen a desarticularlas.[29] Aunque en la literatura, las artes visuales y las manifestaciones culturales populares el imaginario colectivo en torno a la nodriza emerge a través de la mirada blanca y masculina, ya en algunas fotografías coetáneas se detectan ciertas decisiones en torno a la propia imagen.

Nos centraremos en el medio fotográfico, por ser revelador del entramado de relaciones de poder que articulan la gramática visual de la que se sirve la creación de imágenes. Como argumenta Ariella Azoulay, los códigos fotográficos activan un "proceso de iconización" que hace que el observador entienda lo representado y la intención con que se representa como una unidad indisoluble, otorgándole a la fotografía una capacidad descriptiva que puede resultar en una categorización esencializante y violenta de los sujetos representados.[30] Esta "autoridad" de la imagen da cuenta de cómo la fotografía es representativa de un paradigma epistemológico que privilegia la visión, organizando las fórmulas compositivas en torno a sus lenguajes.[31]

En las naciones posesclavistas se conservan acervos fotográficos que documentan esta práctica, constituyéndose en archivos institucionales progresivamente más accesibles gracias a la amplia actividad de digitalización de materiales y su disponibilidad en la red,[32] un fenómeno que facilita el ejercicio apropiacionista por parte de las creadoras, por un lado, y posibilita su diseminación en una dirección transnacional, por otro.

Estas colecciones contienen, en gran medida, fotografías de estudio que, por medio de un cuidadoso lenguaje y ciertas estrategias compositivas, forman lo que Ribeiro Carneiro denomina el "alfabeto iconográfico"[33] que posteriormente será contestado desde la producción artística contemporánea: las fotografías de nodrizas generalmente las muestran en compañía de la descendencia blanca, en

27. Hannah Ryan, "Liquid Gold: Lactation as Labor and Human Milk as Commodity in Transatlantic Visual Culture" (tesis de doctorado, Cornell University, 2019), 112.

28. Ryan, "Liquid Gold", 111-112.

29. Collins, *Black Feminist Thought*, 5-10.

30. Ariella Azoulay, "Archive", *Political Concepts: A Critical Lexicon,* 21 de julio de 2017, https://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/.

31. Beatriz González-Stephan y Carl Good, "The Dark Side of Photography: Techno-Aesthetics, Bodies, and the Residues of Coloniality in Nineteenth-Century Latin America", *Discourse* 38, n.º 1 (2016): 25-26.

32. Maria A. N. Caley, "The Possibilities and Limitations of 'Returned' Digital Images: Insights from Textile Art Creation at the University of Namibia", *Third Text* 38, n.º 4-5 (2025): 11-12.

actitudes extremadamente medidas y entornos muy escenificados. Las mujeres fotografiadas no aparecen, en gran parte de los casos, como sujetos de las fotografías: son marcadores de estatus de sus empleadores,[34] funcionando como la propia justificación de la práctica.[35] Estas imágenes serán instrumentales en la idealización de la mujer afrodescendiente esclavizada como una figura maternal, dócil y desinteresada en su entrega, que cristalizará en el imaginario colectivo en representaciones laudatorias ya en el siglo XX.[36]

La violencia emocional y afectiva también se materializa en la ausencia de las familias de las nodrizas, que sugiere la separación forzada de la descendencia propia.[37] La observación de las fotografías del estudio de Eugenio Courret en Lima[38] permite constatar una forma específica de invisibilización: la de las mujeres, posiblemente amas afrodescendientes, que en los retratos eran cubiertas por completo con telas para que la imagen se centrase en el pequeño protagonista. Aunque se ha señalado[39] que se desconocen las razones de esta práctica (si se trata de un intento deliberado de ocultación o un mero recurso técnico), para González-Stephan y Good se trata de un borrado que apela al valor de la ausencia para la interpretación histórica.[40]

Para la reversión de estos factores Azoulay propone la articulación de un "protocolo iconoclasta" que implica reconocer los mecanismos que subyacen a la representación y desnaturalizar la autoridad descriptiva de la fotografía, una operación que puede extenderse a los propios archivos.[41]

Consideramos, por tanto, que las intervenciones artísticas que procedemos a examinar le restituyen a la fotografía su naturaleza construida, rechazando la fusión de imagen, concepto y referencia[42] y activando un proceso que permite que la imagen libere otros significados, posibilitando múltiples lecturas que cuestionan el estatus temporalmente invariable del icono y generan narrativas alternativas del pasado, que hablan de aspiraciones, afectos, necesidades y resistencias. Des-iconizar, en este caso, es una forma de re-humanizar.

## La recuperación de la nodriza. Relecturas, apropiaciones y reencarnaciones del archivo

Desde el siglo pasado se está reivindicando la imagen de la nodriza afrodescendiente por parte de artistas que, mediante la apropiación de su iconografía, plantean interrogantes acerca de su lugar social, su rol económico y las violencias y resistencias que formaron parte de sus cotidianidades. Para abordar esta línea de investigación la práctica artística partirá, en muchos casos, de la reflexión metodológica sobre las dificultades que plantean las fuentes historiográficas y archivos en los que las creadoras se apoyan para reconstruir los contextos que produjeron este vocabulario visual.

33. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 346.

34. González-Stephan y Good, "The Dark Side of Photography", 34.

35. Ryan, "Liquid Gold", 131.

36. En Estados Unidos encontramos la propuesta de un monumento público a la *black mammy* planteada por la asociación Daughters of the Confederacy en 1923 y que encontró una fuerte oposición en el activismo afroestadounidense, como muestra el discurso al respecto de Mary Church Terrell. Véase: "The Black Mammy Monument", *Mary Church Terrell Papers*, Library of Congress, 1923, https://hdl.loc.gov/loc.mss/ms009311.mss42549.0418. En Brasil se inaugura en São Paulo el *Monumento à mãe preta* en 1955. Cleveland, "Not Your Mother's Milk", 138.

37. Ryan, "Liquid Gold", 126.

38. "'Amas de leche' en las fotografías del Estudio Courret", *Discursos visuales afroperuanos*, 2021, https://discursosvisualesafroperuanos.com/en/amas-de-leche.

39. "'Amas de leche' en las fotografías del Estudio Courret".

40. González-Stephan y Good, "The Dark Side of Photography", 34.

41. Azoulay, "Archive".

42. Azoulay, "Archive".

Una característica fundamental de la producción artística basada en el archivo colonial es la articulación de estrategias aptas para hacerle contrapeso a la escasez de registros autobiográficos producidos por las comunidades subalternizadas a lo largo de la historia,[43] una invisibilización que resulta de la violencia epistémica que privilegia la visión supremacista del hecho histórico. La dificultad en el conocimiento de las historias de las comunidades marginalizadas ha motivado el surgimiento de marcos de análisis que buscan suplir estas faltas con el recurso a lo especulativo,[44] a la valoración explícita del silencio o la lectura de lo inmaterial,[45] o a la creatividad como una práctica contra-archivística, que Erica Johnson define como un método de reexaminación de los vestigios documentales coloniales que explora sus posibilidades de amplificación de historias silenciadas para revertir estos procesos de borrado.[46]

La práctica artística se beneficia de estas formas de generación de registros, ya sean nuevos o alternativos, en un esfuerzo que resulta, por un lado, recuperacionista, al bucear en busca de las voces silenciadas de las mujeres afrodescendientes subalternizadas y, por otro, restaurativo, al generar un nuevo lugar desde el que conocerlas y honrarlas. Se produce así lo que Ximena Velásquez Sánchez denomina una "segunda vida de la imagen",[47] dado que mediante la intervención se hace posible "que las imágenes elaboren un discurso decolonial frente al estereotipo racial heredado".[48]

Como avanzábamos en la introducción, llevaremos a cabo una observación relacional que parte de ciertas correspondencias que, a nivel conceptual, encontramos en las obras, con independencia de que se produzcan otras relaciones de carácter temático, técnico o compositivo. Los tres ejes en los que hemos estructurado las piezas analizadas son: 1) las que interrogan las dinámicas de archivo, 2) las que reflexionan sobre genealogía y ancestralidad y 3) las proyecciones artísticas del cuerpo femenino sobre el espacio. Hemos tomado proyectos de distintas envergaduras, llevados a cabo por artistas de diversas procedencias, intereses y ámbitos prácticos, que utilizan o se inspiran en los archivos de Estados Unidos, Brasil y Perú, mayoritariamente, aunque sin excluir material procedente de otras regiones.

A nivel de estrategias, Velásquez Sánchez detecta, para el caso de Rosana Paulino, tres modos de intervención de los archivos, que nos han resultado útiles para la observación de obras de otras artistas: cambio de escala, fragmentación (que vinculamos con el valor del fragmento archivístico y el carácter fragmentario del archivo)[49] y transferencia a otros materiales.[50] Otras estrategias que tendrán gran seguimiento en este tipo de intervenciones y que, además, redundan en la materialidad de la operación artística con respecto al archivo serán la recombinación mediante el *collage*, que usa elementos más allá de la imagen (como el documento escrito), y la autorrepresentación, en línea con el conocimiento oposicional al que aludía Collins.[51]

43. Saidiya Hartman, "Venus in Two Acts", *Small Axe* 12, n.º 2 (2008): 10-12.

44. Hartman, "Venus in Two Acts", 11.

45. Jenny Sharpe, *Immaterial Archives: An African Diaspora Poetics of Loss* (Northwestern University Press, 2020), 3-18.

46. Erica L. Johnson, "Comparative Counter-Archival Creativity: M. NourbeSe Philip's *Zong!* And La Vaughn Belle's *Chaney*", *Journal of Aesthetics and Culture* 13, n.º 1 (2021): 6-10.

47. Ximena Velásquez Sánchez, "Fotografía pintoresca y antropométrica. Un instrumento de dominio y expansión colonial en el contexto brasileño y su descolonización a través de la obra de Rosana Paulino", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 19, n.º 1 (2024): 48.

48. Velásquez Sánchez, "Fotografía pintoresca y antropométrica", 63.

49. Johnson, "Comparative Counter-Archival Creativity", 7.

50. Velásquez Sánchez, "Fotografía pintoresca y antropométrica", 52.

51. Collins, *Black Feminist Thought*, 10.

## Interrogaciones a las dinámicas del archivo desde el espacio creativo. Restituyendo la interioridad

Las fotografías de personas afrodescendientes, ya sea esclavizadas o emancipadas, tuvieron como propósito la creación de un "tipo" seriado que pudiera exhibirse para la vista de los públicos blancos y euroccidentales; los sujetos representados aparecían descontextualizados, con atuendos elegantes o en escenas costumbristas que les otorgaban una existencia estética pero no una identidad individualizada.[52] La constitución de estos acervos en archivos históricos como testimonios del pasado contribuye a la supresión de lo que Toni Morrison llama "la vida interior"[53] de las personas esclavizadas, que quedaron excluidas de sus relatos incluso cuando lograron narrar sus experiencias; en respuesta Morrison propone una arqueología literaria, método de creación mediante el que, a partir de los vestigios existentes, junto con recuerdos, imágenes e imaginaciones, se procura un acercamiento a aquellas interioridades obliteradas.[54]

En este sentido, la serie *From Here, I Saw What Happened and I Cried* (1995-1996), de Carrie Mae Weems (Portland, Estados Unidos, 1953), constituye un momento fundacional en la práctica artística contra-archivística, por la aplicación de estrategias visuales que revelan los mecanismos de instrumentalización de la imagen fotográfica, incidiendo en la restitución de la dignidad de las personas retratadas.[55] Weems utiliza fotografías de personas afrodescendientes procedentes de varios archivos institucionales para explorar esta eliminación de la subjetividad y el uso deshumanizante de la fotografía. Para subvertir el poder reificante de estas representaciones, la artista desdobla la serie en dos momentos: la recepción de la fotografía (*From Here, I* Saw *What Happened*) y el encuentro en el que esta se produce, con todo lo que ello conlleva para el sujeto fotografiado, presentado en el texto que acompaña a cada imagen (*You became...*).[56]

Además, Weems aplica una serie de estrategias para alterar la materialidad de la fotografía, como el cambio de color o, como señalaba Velásquez Sánchez, el de escala.[57] Precisamente, una de las imágenes de la serie, *You Became Mammie, Mama, Mother, Then, Yes, Confidant-Ha* (1995-1996) aborda el estereotipo que emerge con la mercantilización de los cuidados de las mujeres esclavizadas. Al desnaturalizar la unión entre la persona retratada y su representación, Weems provoca al espectador a cuestionar la objetividad fotográfica, motivando la reflexión crítica sobre la humanidad escindida de sus protagonistas.

Desde el arte visual se realizan intervenciones capaces de proyectar experiencias y afectos sobre un dispositivo cuyo propósito fue ocultarlos, que actúan como "contra-archivos", manipulando las estructuras constitutivas del

52. González-Stephan y Good, "The Dark Side of Photography", 40.

53. Toni Morrison, "The Site of Memory", en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, editado por Russell Baker y William Zinsser (Houghton Mifflin, 1995), 91.

54. Morrison, "The Site of Memory", 92-93.

55. The Museum of Modern Art, "From Here I Saw What Happened and I Cried. 1995. Seeing Through Photographs", video de Youtube, 2 m 32 s, 13 de febrero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=QxLvKarmz-I.

56. "From Here I Saw What Happened and I Cried", 1 m 17 s-1 m 45 s.

57. Velásquez Sánchez, "Fotografía pintoresca y antropométrica", 52.

archivo y revelando sus omisiones mediante su reinterpretación crítica desde la praxis creativa.[58]

Otro caso que, consideramos, genera un contra-archivo que se aproxima a la figura de la nodriza desde un prisma que incide en su subjetividad, es el de la serie fotográfica de amas de leche de Vanessa Quintero Castañeda (Cali, Colombia, 1979), realizada en el marco de su proyecto *En busca de la huella negra. Presencia africana en Guanajuato* (2019). Quintero acomete un proceso de investigación en el que recupera materiales diversos, desde recortes de prensa procedentes de México o Perú, con anuncios de compraventa de mujeres para ejercer de nodrizas, hasta imágenes como las del Estudio Courret en Lima, los hermanos Casasola en México, o las de fotógrafos activos en Brasil como Alberto Henschel.[59] Partiendo de una observación rigurosa de las fotografías, que analiza sus composiciones interpretando ausencias y silencios, Quintero se autorretrata ocupando el lugar de las amas, acompañada por muñecas o niños, en un esfuerzo por resignificar lo representado mediante la experiencia incorporada.[60] Propone así una lectura emocional, psicológica, a través de su interpretación del gesto y la expresión de las nodrizas en las fotografías originales,[61] y da a ver a la vez que, si bien se lo puede entender como un dispositivo que evoca sentimentalismo y familiaridad, no deja de existir una relación de poder encarnada en los propios infantes retratados, lo cual queda patente en su recreación de la impactante fotografía de Jorge Henrique Papf, *Nodriza con niño en Petrópolis* (1899) que, llamativamente, había sido también utilizada por Rosana Paulino en *Ama de leite* (2007), obra comentada más abajo.

Estas actitudes en las fotografías apuntan, como señala Quintero, a aquello que no aparece representado en la imagen, como pueden ser las directrices de fotógrafos y familias de las criaturas en el contexto en que la imagen es tomada,[62] recalcando la comprensión que propone Azoulay de la fotografía como un encuentro que la naturaleza escenificada del medio oculta. Esto también es subrayado por la presencia de violentos contrastes en piezas como *Nodriza tapada* (2019), donde, a diferencia de la mayoría de las fotografías originales en las que está presente esta figura, procedentes del limeño Archivo Courret, la artista oculta únicamente su cabeza, envuelta en un paño negro, y deja ver su cuerpo que, sedente, sirve de apoyo para una muñeca que sujeta en su regazo. La contundencia con la que el saco de tela negra suprime de la fotografía su rostro y, con él, su subjetividad, se contrapone de forma agresiva a la figura infantil y sonriente de la muñeca, así como a la inocencia que revisten los juguetes dispuestos en la mesa contigua.

Es precisamente en la evocación de estas tensiones que se desarticulan la incontestable autoridad y el presunto estatismo del archivo. El uso en esta serie de archivos fotográficos procedentes de Perú y Brasil incide en su carácter relacional y diaspórico, haciendo colapsar distintas realidades en un contra-archivo[63]

58. Johnson, "Comparative Counter-Archival Creativity", 1-2.

59. Vanessa Quintero Castañeda, "En busca de la huella negra. Presencia africana en Guanajuato" (tesis de maestría, Universidad Iberoamericana de León, 2019), 85-87.

60. Quintero Castañeda, "En busca de la huella negra", 103.

61. Quintero Castañeda, "En busca de la huella negra", 87-88

62. Quintero Castañeda, "En busca de la huella negra", 80.

63. La operación apropiacionista que Quintero acomete en esta serie ha de entenderse en el contexto general del proyecto "En busca de la huella negra", pues es la combinación de medios y relecturas la que le otorga el distintivo carácter contra-archivístico. Véase: Quintero Castañeda, "En busca de la huella negra", 99-114.

que centra las historias de las mujeres afrodescendientes desvelando el potencial generativo de los silencios.[64]

De contra-archivos también habla el colectivo de creadoras del fanzine *Amas de leche en Lima del siglo XIX* (2023), originado en el taller "Intervenciones creativas en el archivo. Reflexionando sobre las fotografías de amas de leche en el Archivo Courret (Lima, Perú)", que tuvo lugar en la Universidad de Cambridge en mayo del mismo año.[65] El carácter restaurativo del trabajo queda patente en la inspiración manifiesta del proyecto en el enfoque de Saidiya Hartman, en cuanto a la gestación de un espacio de pensamiento sobre la interioridad de las mujeres representadas, sus cotidianidades y las implicaciones de su labor de cuidados.

La realización del fanzine tuvo su punto de partida en la confrontación crítica con la imagen, en el reconocimiento del sistema de poder encarnado en el vehículo fotográfico y de las posibilidades de reimaginar estas narrativas desde el presente para rehumanizar a las protagonistas al tiempo que se resalta la persistencia de los legados coloniales en América Latina.

Los *collages* que componen el fanzine poseen un valor de conjunto: son el producto de una reflexión colectiva y, a la vez, expresan la infinitud de posibilidades críticas con las que es posible aproximarse al archivo, enfrentando la unicidad del relato histórico oficial. Por otro lado, la pluralidad de articulaciones de una misma imagen resalta la individualidad creadora de sus respectivas autoras y autores, que proyectan sus conclusiones sobre el documento mediante diferentes combinaciones, materiales complementarios y pasajes de textos que problematizan las fotografías originales.

La elección del *collage* como medio de composición vincula este proyecto, a nuestro entender, a la idea de lo contra-archivístico en el sentido en que lo articulan autoras como Johnson y Sharpe. En primer lugar, se trata de una intervención que manipula el archivo en su materialidad: el documento se recorta, se descontextualiza, se recombina con otros elementos y se lo inserta en un nuevo discurso. Se trata de un proceso de destrucción-creación que revela la fisicidad del archivo y desafía su completitud aparente mediante una ruptura que acontece en la absoluta literalidad.[66]

En segundo lugar, y cambiando el foco de lo material a lo inmaterial en el sentido enunciado por Sharpe, los *collages* trabajan con la misma materia prima que constituye los archivos que registran las historias subalternizadas: el fragmento. La estética de lo fragmentario estará muy presente en la cultura de la diáspora africana, entre otros motivos por ser la discontinuidad un rasgo de su registro histórico;[67] el fragmento adquiere, según la autora, un valor recuperativo.[68] Encontramos que el uso del fragmento en este fanzine se alinea con esta sensibilidad, dado que el vacío histórico no se aborda mediante una tarea de reintegración de lagunas históricas sino, como señala Ana Lucía Mosquera en su

64. Sharpe, *Immaterial Archives*, 4.

65. *Amas de leche en Lima del siglo XIX: un contra-archivo* (CRASSH/Arts and Humanities Research Council,2023),https://bpb-eu-w2.wpmucdn.com/blogs.bristol.ac.uk/dist/9/931/files/2024/08/Zine02_digital-version_spreads-v3.pdf.

66. Johnson, "Comparative Counter-Archival Creativity", 6-8.

67. Sharpe, *Immaterial Archives*, 13.

68. Sharpe, *Immaterial Archives*, 12.

texto introductorio, en un espacio de proyección crítica capaz de impulsar nuevas lecturas de aquello que hoy permanece en nuestros imaginarios.[69]

Estos dos casos que, aunque beben en gran medida de los mismos archivos, se desarrollan en distintos momentos y lugares, nos muestran diferentes formas de intervenirlos a partir de procesos de investigación que rompen con la unilateralidad del registro histórico conservado, nos permiten reformular el pasado y reflexionar sobre la interioridad de las mujeres representadas desde el presente, proponiendo otros modos de abordar el archivo y sus vestigios.

## Genealogías y ancestralidades. Estrategias para vincular pasado y presente

Algunas creaciones disertan sobre las implicaciones que la práctica de la lactancia forzada tuvo para la descendencia de las mujeres obligadas a ejercerla; la ruptura del parentesco fue una forma más en que se despojó a las personas esclavizadas de su humanidad. En palabras de Hartman: "*Slaves did not possess lineages*".[70] Las mujeres esclavizadas eran frecuentemente alejadas de sus hijos, fuesen nodrizas o no, para dedicarse por entero al trabajo de la plantación.[71] Quienes ejercían como amas de leche eran separadas de sus familias al mudarse a las casas de los señores, a veces a tiempo completo.[72] En el caso brasileño, a los niños entregados a las Casas de Misericordia, aunque fueran hijos de mujeres esclavizadas se les otorgaba la condición de libres, lo que podría incidir en esta separación forzada.[73]

Ante la imposibilidad de restaurar la genealogía desmembrada y diseminada en los archivos coloniales, la producción artística medita sobre el parentesco extirpado y la ancestralidad constituida en las mujeres que compartieron historias a lo largo del contexto atlántico. En este sentido, una estrategia de intervención altamente efectiva para centrar la lectura en estas amputaciones se dirige a alterar el naturalizado vínculo entre las nodrizas y las criaturas a su cargo, presentando imágenes que deforman las escenas representadas y establecen otro tipo de ligazones.

Ilustrativo de esta tendencia —aunque sus referencias no son directamente fotográficas— es el grupo de figuras con el que se inicia *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (1995), una composición de Kara Walker (Stockton, Estados Unidos, 1969) ejecutada en su insigne formato de siluetas negras que, combinando el romanticismo literario sureño con el patetismo de perfiles y rasgos, evoca pasajes de la novela *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe (1852).[74] El referido recorte agrupa las figuras de tres mujeres y un bebé en una composición piramidal de cuerpos en la que, unas de otras, toman la leche materna.

Si bien no es la única alusión a la lactancia en la obra de Walker, esta representación en concreto se ha interpretado como un símbolo de un linaje ancestral

69. *Amas de leche en Lima del siglo XIX*, sp.

70. Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route* (Farrar, Strauss & Giroux, 2007), 62.

71. West y Knight, "Mothers' Milk", 52.

72. West y Knight, "Mothers' Milk", 53.

73. Ribeiro Carneiro, "Procura-se 'preta'", 79.

74. Gwendolyn DuBois Shaw, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker* (Duke University Press, 2004), 37-38.

compartido por las nodrizas, cuya leche dejó de tener una función biológica para convertirse en un bien de mercado.[75] Para Yasmil Raymond este gesto constituye un desafío a la negación del parentesco que llevaba aparejada la esclavización.[76] Las cuatro siluetas transgreden el ideal maternal de la "buena esclava", volcándose ahora hacia el reconocimiento y la atención mutua de sus propias necesidades. La composición piramidal en la que el bebé ocupa un lugar central destacado, pero inferior al de las tres mujeres, subraya a nuestro juicio la idea de ascendencia.

La evocación de la ancestralidad compartida está presente en otros contextos, y se despliega en soluciones técnicas que, a pesar de su diversidad y la complejidad de sus aplicaciones, pueden remitirnos a reflexiones muy cercanas a la de Walker. Es el caso de la instalación *Amas de leite* (2007), obra de Rosana Paulino (São Paulo, Brasil, 1967). Al igual que Walker, Paulino trata el tema de la nodriza esclavizada en multitud de composiciones y medios, desde momentos tempranos en su trayectoria hasta la actualidad. La pieza que nos ocupa se compone de un mural de monotipos impresos sobre textil y suturados[77] entre sí, y un conjunto de recipientes de vidrio que contienen copias de fotografías procedentes de los archivos históricos de Brasil. Los monotipos grabados reproducen las siluetas de algunas de las mujeres retratadas en las fotografías, opacadas, y se unen a las anteriores mediante cintas de satén blanco que salen de sus pechos, como metáfora de la leche materna que de ellos brota. Según comenta Paulino, en esta pieza reflexiona acerca del legado que conecta la figura de la *ama de leite* con la dedicación contemporánea a los cuidados, encarnada en empleadas domésticas que la reemplazan en su posición social de servidumbre.[78]

Consideramos que la pieza de Paulino comparte dos aspectos centrales con la de Walker: en primer lugar, la negación de la maternidad que, aunque está implícita en la ausencia de la descendencia de las nodrizas fotografiadas, también se hace aparente en la eliminación de los rostros (que aparecen como siluetas negras en los monotipos y recortados en algunas de las fotografías de los recipientes). En segundo lugar, encontramos otra relación en la composición, que reúne a un grupo de mujeres, anonimizadas e invisibilizadas en los registros históricos, en torno a la lactancia como legado compartido de explotación y resistencia que permanece, con sus mutaciones, presente hasta nuestros días.[79]

La yuxtaposición de retratos de amas de procedencias archivísticas distintas que le permite al espectador profundizar en el carácter sistémico tanto de su explotación reproductiva y afectiva como de su representación, es también una estrategia central en *Lazos de parentesco* (2023), de Giana de Dier (Panamá, 1990), una serie de treinta *collages* sobre papel en los que la artista toma fotografías de amas con bebés y sustituye las figuras de los infantes por imágenes de relicarios kota, procedentes de Gabón, que subrayan su ascendencia africana y, según la artista, "simbolizan una conexión con la ancestralidad perdida".[80]

75. Yasmil Raymond, "Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon", en *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love,* editado por Philippe Vergne (Walker Art Center, 2007), 365-366.

76. Raymond, "Maladies of Power", 366.

77. Paulino describe las costuras que unen sus textiles como "suturas", una técnica que aplica al componer imágenes mediante fragmentos que, quedando ligeramente desplazados entre sí, se convierten en una alusión al trauma. Para más detalles, véase: Museo Malba, "Rosana Paulino. Amefricana", video de Youtube, 6 m 19 s, 27 de marzo de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=1Wn1xG5qM-g&t=3s.

78. Paulino, "Imagens de sombras", 58.

79. Paulino, "Imagens de sombras", 58; Cleveland, "Rosana Paulino".

80. Giana de Dier, "Lazos de parentesco", *Gianadedier.com*, https://gianadedier.com/Lazos-de-parentesco.

De Dier explica que la utilización de acervos institucionales de procedencias diversas es una respuesta a la escasez de fotografías de personas afrodescendientes en el ámbito panameño,[81] una descontextualización que la ayuda a generar un nuevo registro con el que busca apelar a los vacíos documentales que invisibilizan y estereotipan a la población afrodescendiente en Panamá.

La técnica del *collage* le permite a la artista generar una disonancia en el vínculo que se presupone en las imágenes originales: no son ahora los rostros de las amas los que desaparecen, como ocurría en la intervención de Paulino, sino las efigies de bebés, infantes y niños, convertidas en un elemento extraño en el encuadre fotográfico. La adición de los relicarios kota, vinculados al culto a los difuntos y sus restos mortales, añade una capa de significado relativa al mundo espiritual, tendiendo un puente a través del Atlántico que busca extender a las retratadas la protección y la riqueza que se les atribuye a estas piezas.[82] Como sucedía en el caso de Walker, la vinculación de la lactancia con la mercantilización de los cuidados y el cuerpo femenino es reemplazada por una afirmación del nexo ancestral que, además, excede la estructura occidental de pensamiento, responsable del proceso de racialización y explotación de la nodriza, al incorporar elementos de un sistema de conocimiento de procedencia africana.

De Dier señala que uno de los aspectos de su interés en la figura de la nodriza es la contradicción intrínseca a su posición, como mujer que sufre la discriminación racial que cuestiona su humanidad al tiempo que es considerada digna de amamantar a la descendencia de las familias blancas.[83] Esta fricción también se pone de manifiesto en los estudios que han abordado el debate público sobre la conveniencia del uso de las nodrizas en la línea del higienismo, citados anteriormente.

Estas piezas muestran la fertilidad que ofrecen los archivos, a pesar de las relaciones de poder que los alimentan, para la narración de una historia alternativa que reconozca cómo la modernidad se ha sustentado sistemáticamente en la explotación humana y la apropiación de las corporalidades de las mujeres afrodescendientes. Contribuyen a desarticular la idea de la nodriza que generosa y abnegadamente nutrió a la descendencia blanca en tácito detrimento de la suya propia y suponen un rechazo categórico a estereotipos como la *mammy* y la *mãe preta*, al distorsionar la narrativa sobre su relación con los bebés a su cargo creando imágenes que las desvinculan de estos, subrayando sus opresiones, especulando sobre sus resistencias e indagando en las genealogías que les fueron negadas.

## Cuerpo y arquitectura. La proyección de la nodriza sobre el espacio colonial

Nuestro último eje del análisis de la resignificación de la imagen de las nodrizas se basa en la consideración del espacio como expresión expandida del archivo

81. CCUTlatelolco, "Mujeres afrolatinoamericanas. Raíces negadas, presente en resistencias", video de Youtube, 55 m 02 s,12 de marzo de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=OZ25qlSq-3QE, 13m 05 s-13 m 21 s.

82. Giana de Dier (@gianadedierstudio), "Hoy miércoles 8 de noviembre inaugura la 3ª rotación de Xaltilolli @ccutxalti en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)", Instagram, 8 de noviembre de 2023, https://www.instagram.com/gianadedierstudio/p/CzZNr30ORGm/?img_index=1.

83. Museo del Canal Interoceánico de Panamá, "Mirar el museo a través del arte", video de Youtube, 1 h 03 m 22 s, 13 de diciembre de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=kWfD2PpNoRE, 49 m 10 s-49 m 40 s.

colonial. En efecto, además de su constitución material el espacio se complementa con otra dimensión que depende de los imaginarios que las comunidades proyectan en el mismo y que juegan un papel fundamental en la construcción de la memoria colectiva, la identidad y la pertenencia.[84] Interpretar el espacio en función de las experiencias de las mujeres afrodescendientes posibilita profundizar en las complejas relaciones que sustentan su configuración al asumir cómo la territorialidad ha sido utilizada históricamente, al igual que el archivo, como un instrumento de dominación. En palabras de Katherine McKittrick: "*Black women's histories, lives, and spaces must be understood as enmeshing with traditional geographic arrangements in order to identify a different way of knowing and writing the social world and to expand how the production of space is achieved across terrains of domination*".[85]

A lo largo del estudio hemos encontrado obras que revelan cómo determinados dispositivos arquitectónicos cumplieron funciones de control y clasificación social semejantes a las adquiridas por la fotografía. Estas piezas se benefician de las posibilidades de experimentación que otorga la modalidad de sitio específico, en la que el espacio se convierte en una materia prima más con la que componer la obra artística, resultando parte constitutiva de su narrativa. Además, las obras que comentaremos tienen en común la presentación del cuerpo de la mujer afrodescendiente como eje vertebrador, generando un discurso que se alinea, a nuestro juicio, con las consideraciones de McKittrick y otras teóricas como Camilla Hawthorne, al poner de manifiesto cómo "la producción del espacio está ligada a la producción de la diferencia".[86]

*As amas* (2009) es la continuación orgánica de *Ama de leite*, en la que Paulino continúa experimentando con la imagen de las amas, íntimamente ligada al entorno para el que diseña la obra: la *senzala* de la hacienda cafetera Mato Dentro en Campinas, antigua vivienda de las personas esclavizadas que la habitaron, un hecho que, según la propia artista, le confería un especial simbolismo.[87] Jugando con la particular atmósfera de la construcción, la artista reintroduce los dos elementos que habían protagonizado *Ama de leite*: las fotografías de archivo y las cintas blancas que, en esta ocasión, parten de pares de manos de cerámica que emergen de unos orificios existentes en los muros de la sala. Las fotografías se disponen en vidrios circulares en el suelo, unidas a las manos del muro mediante la cinta y combinadas con otro elemento, los pétalos de rosa blanca utilizados en la umbanda, creando así una conexión con la cultura afrobrasileña contemporánea.[88]

El cuerpo expresado por medio de las manos oferentes queda integrado al paramento, de manera que sus historias quedan indisolublemente imbricadas en un relato que de la *senzala* se extiende a la plantación y de ésta al conjunto de la nación. Cleveland interpreta esta ocultación del cuerpo como una alusión a la invisibilización que aún sufren las mujeres afrodescendientes que se dedican al

84. Siân Jones y Lynette Russell, "Archaeology, Memory, and Oral Tradition: An Introduction", *International Journal of Historical Archaeology* 16 (2012): 275.

85. "Las historias, vidas y espacios de las mujeres negras han de entenderse como entrelazados con las disposiciones geográficas tradicionales para identificar una forma distinta de conocer y escribir el mundo social y entender mejor cómo es que la producción del espacio se logra a través de terrenos de dominación". Katherine McKittrick, *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle* (University of Minnesota Press, 2006), xiv.

86. "*In other words, the production of space is tied to the production of difference*". Camilla Hawthorne, "Black Matters Are Spatial Matters: Black Geographies for the Twenty-First Century", *Geography Compass* 13, n.º 11 (2019): e12468.

87. Paulino, "Imagens de sombras", 63.

88. Paulino, "Imagens de sombras", 64.

trabajo doméstico, además de subrayar las realidades obliteradas que permean los vestigios materiales de las historias nacionales.[89] Paulino formula un manifiesto visual que utiliza la arquitectura en el presente como un trasunto de la permanencia de las estructuras sociales, económicas y de pensamiento que contribuyeron a la gestación y el mantenimiento del sistema esclavista en Brasil y las Américas.

En 2014 se inaugura *A Subtlety, or The Marvelous Sugar Baby*, una instalación a gran escala comisionada a Walker por la asociación curatorial Creative Time para el antiguo edificio de la fábrica de azúcar Domino, en Brooklyn, como acto final previo a su demolición. La obra consistió en la creación de una gigantesca esfinge fabricada a partir de bloques de azúcar, cuya efigie adoptaba los rasgos de una estereotipada *mammy*, acompañada de una serie de figuras de niños esculpidas en una pasta de color oscuro. El conjunto fue pensado en correlación con los significados implícitos del lugar, de forma que las piezas dialogaban con el contexto que las acogía para suscitar en los espectadores una reflexión sobre cómo la explotación y la mercantilización de los cuerpos de las personas esclavizadas han sustentado el sistema actual de consumo y nuestras comodidades cotidianas.[90] La distorsión que Walker efectúa en las tradicionales atribuciones de sumisión y docilidad de la imagen de la *mammy* supone una intervención en otro tipo de archivos: los imaginarios colectivos de la cultura popular diseminados por los medios de comunicación de masas.[91]

Si Paulino recurría a la visibilización parcial del cuerpo por medio de su fragmentación e inserción en el contexto arquitectónico, Walker pone en juego la estrategia opuesta, haciendo que la protagonista de su instalación sea hipervisible, en una escala expandida que inunda el espacio de tal modo que la audiencia queda directamente interpelada por su presencia. Son dos respuestas distintas a la necesidad de manipular la infraestructura al mismo nivel que el resto de materiales constitutivos de cada pieza y, en ambos casos, cuerpo y arquitectura se fusionan para reinterpretar el pasado motivando una lectura crítica de sus ramificaciones en el presente.

Para concluir provisionalmente nuestro recorrido, hemos escogido una obra de reciente creación que plantea una nueva relación simbiótica entre el espacio y el archivo colonial para reivindicar otras dimensiones de la vida de las mujeres afrodescendientes retratadas en este y que, además, supone un nuevo desarrollo de la temática en la trayectoria de Paulino. Se trata de la obra *Descanso para Mônica* (2024), creada por la artista para la exposición *Novas raízes*, organizada en la Casa Eva Klabin de Río de Janeiro. La muestra introduce en el contexto de la casa el universo natural que la rodea, encarnada en las ilustraciones botánicas de Paulino, que plantean una unión mutualista entre el ser humano y la naturaleza para imaginar un futuro alternativo.[92] En las distintas estancias también se introducen composiciones realizadas con fotografías de archivo que cuestionan

89. Kimberly Cleveland, "Rosana Paulino and Tiago Sant'Ana: Locating The 'Sustenance' of Slavery in Contemporary Afro-Brazilian Art", *Esclavages et post-esclavages* 2 (2020).

90. Creative Time, "Creative Time Presents Kara Walker's *A Subtlety*", video de Youtube, 6 m 30 s, 20 de marzo de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=W2sedoeOiB8, 1 m 19 s-2 m 26 s.

91. Collins, *Black Feminist Thought*, 85.

92. Lucas Albuquerque, "Novas raízes", en *Rosana Paulino. Novas raízes* (Casa Museu Eva Klabin, 2025), 12.

las premisas científicas que sistematizaron el mundo para los fines extractivistas del colonialismo.

En el dormitorio, las fotografías de *amas de leite* ocupan el papel protagonista; sobre la cama se ubica *Descanso para Mônica*, que se compone de vidrios circulares en los que se alternan siluetas negras y fotografías en las que los rostros de los infantes han sido recortados. Nuevamente, las imágenes quedan unidas por cintas blancas que atraviesan el lecho, en las que se acomodan figuritas de plástico que representan niños. Paulino retoma el repertorio simbólico que proponía en las anteriores obras sobre amas, otorgando centralidad a la fotografía de Mônica, una de las pocas en que se conserva el nombre de una ama retratada. De ella, además, existen dos semblanzas, de las que se destaca cómo el lenguaje corporal de Mônica expresa dignidad y resiliencia.[93] Paulino utiliza la idea del dormitorio como espacio vinculado al descanso para crear un lugar de sosiego y reconocimiento para aquellas mujeres a las que le fue negado, aludiendo a sus cargas por medio de las figuritas plásticas y las cintas que las unen.

Las piezas que componen los archivos fotográficos del Brasil colonial son recontextualizadas para revelar sus potencialidades en lo que consideramos un frontal desafío al orden establecido. A nivel social, al introducir las efigies de las mujeres afrodescendientes en un espacio cuyo acceso estaría, para ellas, limitado; a nivel archivístico, en cuanto a lo que se presupone son los usos convencionales de un documento, aquellos que priorizan su aprehensión visual desde el respeto a su materialidad; a nivel historiográfico, por arrojar sobre estos vestigios una mirada crítica con los discursos hegemónicos, que proporciona otras herramientas con las que interpretar el pasado.

Los casos aquí expuestos muestran cómo el lenguaje de lo espacial ha sido históricamente utilizado como uno más de los mecanismos de producción racial y de género, ya sea vinculando lo arquitectónico a los modos de control del sistema esclavista, sus ramificaciones contemporáneas y su incidencia en los patrones actuales de consumo, o bien desarticulando las jerarquías existentes en el contexto del espacio doméstico. Consideramos que las técnicas y modos de apropiación artística que también funcionan con el material documental confieren al espacio una función semejante a la del archivo, en cuanto vehículo de memoria y generador de narrativas. La producción artística, por tanto, se hace eco de la seminal idea de McKittrick: "*Indeed, black matters are spatial matters*".[94]

## Archivos para el futuro. Algunas conclusiones provisionales

Las líneas de interpretación planteadas para el estudio no pretenden, en ningún caso, constituirse como compartimentos estancos. Los posibles diálogos entre las obras seleccionadas son numerosos e indicativos de la multidimensionalidad de

93. Albuquerque, "Novas raízes", 12.

94. McKittrick, *Demonic Grounds,* xiv.

95. Caley, "The Possibilities and Limitations", 3.

las intervenciones y sus relatos. El eje transversal de nuestro trabajo pretende unirse a la consideración de que la producción artística basada en los archivos coloniales está contribuyendo a la revisión de la historia hegemónica euroccidental y a redefinir los supuestos a partir de los que se ha articulado una memoria colectiva basada, en gran medida, en el supremacismo blanco y la opresión de género.

El trabajo artístico de intervención en el archivo se hace posible por medio de un tímido pero continuo avance hacia la democratización en lo referente a su acceso, que viene dado, entre otros aspectos, por el esfuerzo de digitalización que muchas instituciones están llevando a cabo, aunque se vean limitados por problemas como la falta de fondos que aqueja a un gran número de instituciones.[95] El uso de estos materiales, su manipulación plástica y el cuestionamiento de su valor objetivo como documento plantean nuevos retos para las instituciones que custodian las imágenes coloniales y que, si bien en ocasiones han contribuido a la obliteración de los entramados de poder que subyacen en la producción visual, están adquiriendo compromisos de apertura y revisión de sus discursos que permiten ejecutar operaciones de reapropiación de los cuerpos, historias e identidades contenidos en estos.

La intervención artística en archivos constituye así un poderoso vehículo mediante el que una comprensión del poder que tienen las imágenes puede comenzar a modificar la manera en que nos aproximamos a ellas. Al visibilizar las formas en que las comunidades excluidas de la producción histórica han contrapesado estos mecanismos, estas lecturas pueden ofrecer nuevos instrumentos para la configuración de imaginarios visuales de posibilidad y liberación.

• • •

## Bibliografía

*Amas de Leche en Lima del siglo XIX: un contra-archivo*. CRASSH/Arts and Humanities Research Center, 2023.

Albuquerque, Lucas. "Novas raízes". En *Rosana Paulino. Novas raízes*, 10-13. Casa Museu Eva Klabin, 2025.

Aramburú Villavisencio, Andrea. "Un paseo por el archivo. Reflexiones sobre las fotos de amas de leche encontradas en el Archivo Courret". *Labor afectiva e inmaterial en la cultura latinoamericana y latinx*, 28 de abril de 2023, https://laborafectiva.blogs.bristol.ac.uk/2023/04/28/un-paseo-por-el-archivo-reflexiones-sobre-las-fotos-de-amas-de-leche-encontradas-en-el-archivo-courret/.

Azoulay, Ariella. "Archive". *Political Concepts: A Critical Lexicon*, 21 de julio de 2017, https://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/.

Caley, Maria A. N. "The Possibilities and Limitations of 'Returned' Digital Images: Insights from Textile Art Creation at the University of Namibia". *Third Text* 38, n.º 4-5 (2025): 1-15.

Cleveland, Kimberly. "Rosana Paulino and Tiago Sant'Ana: Locating The 'Sustenance' of Slavery in Contemporary Afro-Brazilian Art". *Esclavages et post-esclavages* 2 (2020).

—. "Not Your Mother's Milk: Imagining the Wet Nurse in Brazil". En *Gender, Empire, and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections*, editado por Anna M. Klobucka y Hilary Owen, 127-140. Palgrave MacMillan, 2014.

Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment,* Routledge, 2000.

Discursos Visuales Afroperuanos. "'Amas de leche' en las fotografías del Estudio Courret". *Discursos visuales afroperuanos*, 2021, https://discursosvisualesafroperuanos.com/en/amas-de-leche.

DuBois Shaw, Gwendolyn. *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker.* Duke University Press, 2004.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.

González-Stephan, Beatriz y Carl Good. "The Dark Side of Photography: Techno-Aesthetics, Bodies, and the Residues of Coloniality in Nineteenth-Century Latin America". *Discourse* 38, n.º 1 (2016): 22-45.

Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts". *Small Axe* 12, n.º 2 (2008): 1-14.

—. *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route.* Farrar, Strauss & Giroux, 2007.

Hawthorne, Camilla. "Black Matters Are Spatial Matters: Black Geographies for the Twenty-First Century". *Geography Compass* 13, n.º 11 (2019): e12468.

Johnson, Erica L. "Comparative Counter-Archival Creativity: M. NourbeSe Philip's *Zong!* And La Vaughn Belle's *Chaney*". *Journal of Aesthetics and Culture* 13, n.º 1 (2021): 1-12.

Jones, Siân y Lynette Russell. "Archaeology, Memory, and Oral Tradition: An Introduction". *International Journal of Historical Archaeology* 16 (2012): 267-283.

McKittrick, Katherine. *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. University of Minnesota Press, 2006.

Morrison, Toni. "The Site of Memory". En *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, editado por Russell Baker y William Zinsser, 83-102. Houghton Mifflin, 1995.

Paulino, Rosana "Imagens de sombras". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2011.

Quintero Castañeda, Vanessa. "En busca de la huella negra. Presencia africana en Guanajuato". Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana de León, 2019.

Quiroz, Lissell. "'Madre solo hay una'. La invención de los modelos de la buena/mala madre en el Perú de los siglos XIX y XX". *Investigaciones feministas* 11, n.º 1 (2020): 57-66.

Raymond, Yasmil. "Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon". En *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love,* editado por Philippe Vergne, 347-370. Walker Art Center, 2007.

Ribeiro Carneiro, Maria Elizabeth. "Procura-se 'preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa'. Uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca, 1850-1888". Tesis de doctorado, Universidade de Brasilia, 2006.

Ryan, Hannah. "Liquid Gold: Lactation as Labor and Human Milk as Commodity in Transatlantic Visual Culture". Tesis de doctorado, Cornell University, 2019.

Sharpe, Jenny. *Immaterial Archives: An African Diaspora Poetics of Loss.* Northwestern University Press, 2020.

Velásquez Sánchez, Ximena. "Fotografía pintoresca y antropométrica: un instrumento de dominio y expansión colonial en el contexto brasileño y su descolonización a través de la obra de Rosana Paulino". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 19, n.º 1 (2024): 36-61.

West, Emily y R. J. Knight. "Mothers' Milk: Slavery, Wet-Nursing, and Black and White Women in the Antebellum South". *Journal of Southern History* 83, n.º 1 (2017): 37-68.