

Hung Liu: Retratos de tierras prometidas

A large, solid blue rectangular area that occupies the bottom half of the page, likely serving as a placeholder for an image or additional text.

Quiero que mi obra sirva de consuelo a gente que he conocido.

Hung Liu, 2020

Hung Liu, Para la artista Hung Liu, trabajar el retrato es un acto de empatía. Desde la década de 1980, ha rendido tributo a cientos de personas con una práctica que ahonda en el imaginario fotográfico para crear pinturas complejas, de múltiples significados. “La historia no es una imagen estática ni un relato inmutable”, observa. “Siempre fluye hacia adelante”.

Liu, nacida en Changchun, China, en 1948, vivió la revolución política, el exilio y el desplazamiento antes de migrar a Estados Unidos. Llegó a la adultez durante la Revolución Cultural de Mao Zedong (1966–76) y con apenas 20 años fue enviada a laborar en los campos durante cuatro años. En 1984, luego de estudiar arte en Pekín, Liu salió de China para hacer estudios de posgrado en la Universidad de California en San Diego. Allí, las tendencias experimentales de sus compañeros y profesores, tales como el fundamental artista performático Allan Kaprow (1927–2006) y la historiadora de arte feminista Moira Roth (n. 1933), estimularon su enfoque conceptual del retrato.

En sus "retratos de tierras prometidas", Liu presenta a familiares así como sujetos anónimos. A lo largo de las últimas cinco décadas, ha pintado a refugiados, prostitutas, obreros migrantes, mujeres soldados, niños huérfanos y otros seres ignorados a quienes describe como almas perdidas o "espíritus-fantasmas". Liu reimagina estas historias y las honra con su pincel.

A menos que se indique lo contrario, todas las obras son de Hung Liu.

Comentario curatorial

Con esta exposición, la primera retrospectiva de una mujer asiático-estadounidense en la National Portrait Gallery, celebramos a Hung Liu, cuyas pinturas han generado nuevos referentes para entender el retrato en relación con el tiempo, la memoria y la historia. Su empática visión de mundo ha guiado su práctica por más de cinco décadas: la artista presenta historias olvidadas como medio de recuperar vidas perdidas y afrontar el pasado.

Cuando apenas salimos de un período de aislamiento y reclusión debido a la pandemia del COVID-19, y también combatimos la xenofobia en comunidades a través de Estados Unidos, la poderosa visión de Liu nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el valor de la resiliencia y la renovación.

Dorothy Moss
Curadora de pintura y escultura

Hung Liu cuando era estudiante de posgrado, Academia Central de Bellas Artes, Pekín, China

De 1979 a 1981, Hung Liu hizo estudios de posgrado en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín, donde se enseñaba el estilo del realismo socialista. A mediados de los cincuenta, China había adoptado la estética propagandista de la Unión Soviética, la cual dominaba los espacios públicos y las instituciones académicas. Liu se sentía limitada por el enfoque restrictivo de la escuela y encontró que podía ejercer mayor libertad de expresión trabajando en murales a gran escala.

Como parte de sus estudios de posgrado, Liu viajó a las cuevas budistas de Dunhuang, en el desierto de Gobi, cerca de la Ruta de la Seda, y pasó 40 días analizando las estilizadas figuras de los murales subterráneos. También visitó santuarios religiosos a lo largo de China y exploró la historia literaria del país.

La pintura que vemos en esta foto es producto de ese viaje. Está inspirada en el antiguo poema feminista "Mo Shang Sang", de la dinastía Han (112 a.e.c.), así como en los murales de las cuevas.

Fotógrafo desconocido
Reproducción de fotografía de 1980
Cortesía de Hung Liu y Jeff Kelley

Fotografía de pueblo 5 (Abuela campesina)
Fotografía de pueblo 10 (Niños del agua)

La Revolución Cultural comenzó en la primavera de 1966, durante el último año de escuela secundaria de Liu. A instancias de Mao, grupos de jóvenes comunistas conocidos como la Guardia Roja emprendieron revueltas violentas para purgar a China de influencias "contrarrevolucionarias". Mientras la violencia aumentaba, Mao ordenó que los alumnos de secundaria y universidad se trasladaran al campo para "reeducarse" junto a los campesinos. Liu fue asignada a Dadu Lianghe, aldea a unas 50 millas de Pekín, donde creó fuertes lazos de afecto. Tras ganarse la confianza de la gente, hizo sus primeros retratos fotográficos con una cámara Carl Zeiss que le regaló un amigo.

El acercamiento inicial de Liu a la fotografía fue formal, imitando las convenciones del estudio, pero a la postre adoptó un estilo documental. Hoy recuerda sus primeras experiencias como "intimidantes" y "estimulantes", sobre todo dadas las restricciones que el gobierno chino imponía sobre el medio fotográfico.

Fotografías, 1970–72
Colección de Hung Liu y Jeff Kelley

Mujer joven

Hombre con abrigo y gorra

Niño con sombrero en invierno

Durante la campaña de “movilización al campo” (reeducación proletaria) de Mao, Hung Liu fue obligada a hacer labores agrícolas en Dadu Lianghe, aldea al norte de Pekín. Allí encontró un escape creativo dibujando a los aldeanos cuando los convocaban a escuchar la propaganda revolucionaria transmitida por altavoces. También dibujó a los trabajadores y los niños que encontraba a lo largo del día.

Dibujar durante la Revolución Cultural era un acto de esperanza para Liu, una afirmación de su espíritu creativo y de la individualidad humana en una era de adoctrinamiento masivo. Sus retratos en carboncillo de principios de la década de 1970, tres de los cuales se muestran aquí, son informales y expresivos. Reflejan la instrucción recibida en la escuela intermedia y secundaria, cuando solía dibujar del natural o a partir de bustos de yeso.

Carboncillo sobre papel, 1972–75
Colección de Hung Liu y Jeff Kelley

¿Dónde está Mao?

Las imágenes de Mao Zedong (1893–1976), dirigente del Partido Comunista de China desde 1945 hasta su muerte, proliferaron en la propaganda de su régimen, sobre todo durante la Revolución Cultural (1966–76). Con frecuencia posaba con otros líderes mundiales tratando de promover el comunismo de estilo chino. Hung Liu confió al principio en el movimiento comunista y su llamado al cambio, pero vio con horror cómo avanzaban las políticas de Mao, causando muerte o inanición a millones de ciudadanos.

¿Dónde está Mao? explora los recuerdos colectivos asociados con el líder comunista. Liu recreó imágenes históricas omitiendo las facciones de Mao. La artista ve estos dibujos como “antimonumentos” y explica que en aquel momento “estaba tratando de encontrar mi identidad como [persona] china en Estados Unidos. Estaba borrando la identidad de Mao. Después de todo, él no necesitaba rostro [...] porque, incluso sin rostro, se sabe que es él”.

Grafito sobre lienzo, 1988

Donación de Vicki y Kent Logan a la Colección del Denver Art Museum

Niñas de la misión

Los misioneros protestantes acudieron a China en el siglo XIX y establecieron escuelas para educar a los jóvenes que vivían en la pobreza. Hung Liu, constante defensora de los niños, hojeaba un libro de W. A. P. Martin, *El despertar de la China* (1907), cuando le llamó la atención una fotografía de unas niñas huérfanas “de la misión”. Estaban identificadas como alumnas de la Escuela de Niñas de la Misión Episcopal Americana de Wuchang (distrito antiguo de Wuhan). Liu reaccionó a la gama de expresiones del grupo con esta serie de retratos.

Los idiosincráticos chorreos de pintura, capas de texturas y pinceladas específicas de *Niñas de la misión* subrayan la individualidad de las modelos originales. Los círculos, dice Liu, son “ligeros y etéreos [...] y llenos de esperanza”. Para ella, las marcas circulares —usualmente pintadas en un solo trazo— significan totalidad y transitoriedad. El escritor de arte Jeff Kelley, esposo de Liu, las ve “deslizarse sobre la superficie de sus pinturas, recordando tatuajes o globos de tirilla cómica”.

Óleo sobre lienzo, 2002–3

Colección de la familia Castellano-Wood

Chinos en Idaho, Retrato IV, 2004
En el aire, 2005
Chinos en Idaho, Retrato II, 2004

A fines del siglo XIX, muchos inmigrantes chinos llegaron al oeste de Estados Unidos como esclavos o sirvientes. Otros iban en busca de oro o a trabajar en el ferrocarril. A pesar de sus grandes aportaciones al país, estas personas fueron víctimas de leyes contra los asiáticos que no fueron derogadas hasta 1943. La población china en el territorio de Idaho era sustancial en la década de 1870, pero había casi desaparecido cuando Liu comenzó su serie "Chinos en Idaho".

Estas tres pinturas reinterpretan fotografías en blanco y negro de la vida de Polly Bemis (1853–1933), la modelo de la obra *En el aire*. Traída de contrabando a EE.UU. y vendida como esclava a la edad de 19 años, Bemis escapó a las tácticas contra la inmigración china casándose con un estadounidense. Con el tiempo llegó a tener una casa de huéspedes, entre otros negocios, en un rancho cerca del río Salmón, donde era muy querida por su comunidad.

Óleo sobre lienzo
Colección de la familia Castellano-Wood

Trabajador: Peón agrícola (Clarence Weems)

Cuando la artista Carrie Mae Weems (n. 1953) vio esta pintura por primera vez, de inmediato reconoció al modelo. Sabía que su tío favorito había sido fotografiado por Dorothea Lange (1895–1965), y sorprendió a su buena amiga Hung Liu al identificarlo. La inscripción de Lange en la foto original dice: “Granja cooperativa del Delta. Hillhouse, Misisipi. Clarence Weems, joven trabajador de la granja. Recuerda los desahucios de Arkansas, porque su padre fue apaleado y desapareció”.

Liu recuerda cómo le atrajo el rostro cansado del niño y describe su tratamiento técnico como “un mapeo topográfico”. Las líneas de color saturado sugieren caminos, y ella los compara con tatuajes: “Son nuestras cicatrices, nuestros nervios, nuestras historias”.

Al transformar la fotografía de Lange en un retrato en colores, Liu le añade un nuevo estrato de significado, enfatizando la importancia de la historia de Clarence Weems. Del contorno luminoso dice que es “la esperanza, que sale de las grietas entre las cosas”.

Óleo sobre lienzo, 2016

Colección de Josef Vascovitz y Lisa Goodman

Familia

A Hung Liu (n. 1948) la crio esencialmente su madre, Liu Zongguang (1922–2011), una maestra de escuela intermedia. Su padre, Xia Peng (1921–1996), era capitán del ejército nacionalista del Kuomintang, dirigido por Chiang Kai-shek. La ciudad natal de Liu, Changchun, que fungió como capital de la dinastía títere de Japón bajo el emperador Puyi (1906–1967), fue defendida por el ejército del Kuomintang contra las fuerzas comunistas al mando de Lin Biao y Mao Zedong. En septiembre de 1948, cuando Changchun llevaba varios meses sitiada, la familia de Liu escapó en busca de alimentos. Antes de poder regresar, su padre fue detenido por las tropas comunistas, y su madre fue obligada a divorciarse de él. Liu no volvió a ver a su padre hasta 1994.

Para Liu, crear retratos de su familia es una manera de “invocar fantasmas”. Dice: “Están conmigo siempre, pero no puedo alcanzarlos”. Los recuerdos de su familia están presentes en todos sus retratos. Emplea colores, texturas, objetos encontrados y lienzos contorneados para transportar a sus familiares a nuestro momento, y nos invita a observar a sus modelos con reverencia.

Extranjera residente

En 1988, cuatro años después de llegar a Estados Unidos, Hung Liu obtuvo una beca artística en el Proyecto Capp Street de San Francisco. Ese verano produjo un mural en el barrio chino de la ciudad y una instalación en técnica mixta titulada *Extranjera residente*, que incluía este autorretrato. Ambos proyectos se basaron en sus investigaciones sobre la inmigración china a California.

Con ironía y humor, esta pintura de una enorme tarjeta de residencia subraya la fluida dinámica de la identidad, sobre todo para los inmigrantes. Liu pone 1984 (año de su llegada a EE.UU.) como fecha de nacimiento, en vez de 1948. "Fortune Cookie" alude, claro, a la galleta que regalan en los restaurantes chinos de EE.UU., pero también es una alusión informal a las mujeres de ascendencia china. Con este alias Liu enfatiza su identidad inventada como "extranjera residente", término aplicado a quienes portan la llamada tarjeta verde.

Óleo sobre lienzo, 1988

Colección del San José Museum of Art; donación de la Lipman Family Foundation

Pequeño artista

Este retrato de Ling Chen (n. 1978), hijo de Hung Liu, está basado en una instantánea tomada por un amigo que visitó a la familia de Liu en Pekín hacia 1980. La imagen capta al niño cuando acababa de dibujar con tiza en el piso de cemento. Para Liu resultó revelador el impacto de una foto informal de su hijo en contraste con los retratos de estudio de su juventud, orquestados por su madre.

El recuerdo de esos momentos cotidianos perdura de forma vívida, incluso monumental, en la mente de Liu. Aquí transforma un momento espontáneo, captado en blanco y negro, en un retrato a gran escala en colores, enfatizando la tensión emotiva entre el tiempo, la memoria y la intimidad del lazo entre madre e hijo a lo largo de los años.

Óleo sobre lienzo, 1998
Colección de Bill y Christy Gautreaux

El botánico

El abuelo materno de Hung Liu, Liu Weihua (1894–1962), fue un maestro y erudito que tuvo parte activa en la formación intelectual de su nieta. Inspiró en ella confianza y determinación, y Liu le atribuye haber moldeado su acercamiento al feminismo. Las investigaciones de Liu Weihua se centraban en los sistemas ecológicos y los santuarios religiosos de la montaña Qianshan, incluidos los monjes, monjas y sacerdotes que allí residían. Liu, quien lleva tiempo interesada en los descubrimientos de su abuelo, ha basado algunas de sus pinturas en fotografías encargadas por él en sus viajes de investigación.

Al describir *El botánico* y otros retratos de su abuelo, Liu enfatiza los vivos recuerdos que tiene de su presencia física: “Recuerdo muchas cosas: su cara, su porte, su lenguaje corporal. Tenía manos grandes y muy suaves. Así que esos aspectos eran muy importantes para mí en estas pinturas”.

Óleo sobre lienzo, 2013

San Francisco Museum of Modern Art; donación de Lorrie y Richard Greene y compra del Accessions Committee Fund

Ma

Aquí aparece la madre de Hung Liu, Liu Zongguang (1922–2011), delante de un paisaje rural a las afueras de Pekín, donde posó para una foto turística. El lienzo contorneado produce la impresión de que el paisaje descansa sobre los hombros de la modelo, y es una referencia humorística a la conocida cita de Mao: “Las mujeres sostienen la mitad del cielo”.

Después de que las fuerzas comunistas capturaran al padre de Hung Liu en septiembre de 1948, siendo ella bebé, su madre la crio con la ayuda de familiares. Liu Zongguang era maestra de escuela intermedia y dio gran importancia a la educación de su hija.

La documentación de la infancia de Liu sobrevivió a través de los años porque Liu Zongguang tuvo la previsión de guardar varias fotografías de los álbumes familiares antes de que los quemara la Guardia Roja.

Óleo sobre lienzo contorneado, 1993
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College,
Oberlin, Ohio; fondos de Oberlin Friends of Art y R.
T. Miller Jr.

Día de los Padres

Aunque este retrato celebra el fuerte vínculo entre Hung Liu y su padre, también alude a la larga separación que sufrieron. Xia Peng (1921–1996) fue detenido por los comunistas y encarcelado en 1948, cuando Liu era bebé, y hasta sus cuarenta y tantos años ella pensó que su padre debía de haber fallecido.

En 1994, después de localizar a Xia Peng, Liu viajó de California a China para reunirse con él, casualmente el Día de los Padres. Supo que, durante las cuatro décadas transcurridas, Xia Peng fue con frecuencia encarcelado y sometido trabajos forzados. Vivía cerca de Nanjing, en una granja para confinados, cuando Liu lo encontró.

El interés de Liu en el carácter físico de los santuarios y altares, así como su deseo de arrojar luz sobre el pasado, guio su obra *Día de los Padres*. Moldeó el lienzo para acercar las figuras al observador, e incorporó al campo visual un fragmento arquitectónico (del barrio chino de San Francisco).

Óleo sobre lienzo contorneado y panel arquitectónico, 1994

Dado en custodia por Ariel Steinbaum

Vanguardia

En la década de 1990, Hung Liu creó una serie de autorretratos “revolucionarios” para afirmar su espíritu rebelde y su fuerza interior. *Vanguardia* está basado en una pequeña fotografía de 1973 o 1974 que muestra a Liu en un campo de China durante su entrenamiento militar obligatorio. Al ver de nuevo la imagen en 1993, decidió usarla como base para un autorretrato monumental.

Recordando cuando llevaba un rifle semiautomático y tenía clasificación de “tiradora superior”, Liu sintió revivir su valentía juvenil y decidió usar la bayoneta para hacer un comentario sobre su identidad artística. En las pinceladas impresionistas del arma se adivinan rastros de la trascendental pintura de Claude Monet *Impresión, sol naciente* (1872). Además de aludir a los movimientos artísticos de vanguardia europeos, que en China se consideraban tabú, el título también juega con la definición militar de “vanguardia”, la avanzada de un ejército.

Óleo sobre lienzo contorneado y madera, 1993
San Francisco Museum of Modern Art; donación de
Hung Liu y Jeff Kelley

Abuela

Hung Liu atribuye a su abuela materna, Wang Jushou (1890–1979), haberle inculcado la visión de un “feminismo conseguido con esfuerzo”, cuyos orígenes sitúa en las valerosas mujeres de la antigua China. Comenta que son “el tipo de persona que siempre aspiré a emular. Desde Hua Mulan hasta Qui Jin, son mujeres de verdad extraordinarias, y las admiro a todas”.

Liu tenía una estrecha relación con su abuela, quien la crio junto a su madre. Sobre la realización de este retrato, Liu apunta que enfatizó las manos fuertes de Wang Jushou porque “toda su vida hizo zapatos [y] ropa”, y lavaba la ropa a mano. “Tenía todas las coyunturas hinchadas y artríticas”.

Las formas estilizadas de la blusa de Wang Jushou la conectan con la montaña Qianshan, donde su esposo Xia Peng, abuelo de Liu, habitaba “en cuerpo y alma”.

Óleo sobre lienzo contorneado y paneles
arquitectónicos antiguos, 1993 y 2013
Colección de Hung Liu y Jeff Kelley

Fotos de familia de Hung Liu

A fines de la década de 1960, Hung Liu y su madre, Liu Zongguang, sacaron las fotografías de sus álbumes familiares para evitar que las tomara la Guardia Roja. Liu Zongguang escondió algunas y quemó el resto. También quemó sus diarios.

Durante la Revolución Cultural de China, muchas personas destruyeron sus documentos personales por miedo. La familia de Liu, entre tantas otras, pensó que debía borrar su pasado para no dejar rastro de su privilegiada vida anterior. Dado que eran personas educadas, el gobierno las percibía como una amenaza. Liu explica que: "No podías conservar nada personal. Era peligroso. Por eso me interesan tanto las fotos antiguas. Son raras. No es como ahora". Liu ha llevado esas fotografías consigo a través de los años, no solo como recuerdo de sus estrechos lazos familiares, sino también como tributo a la valentía y el sacrificio de su familia.

Fotógrafo desconocido

Fotografías, 1949–80

Colección de Hung Liu y Jeff Kelley

Género

Hung Liu describe su feminismo como una fuerza que heredó de generaciones de mujeres chinas, en particular las de su familia. Además de su madre, su abuela y sus tías, da crédito a su abuelo por animarla a desafiar los roles de género tradicionales. Ambos solían leer *La balada de Mulan*, un poema épico sobre una joven que se disfraza de hombre para reemplazar a su padre en el ejército. Liu señala que este es “el tipo de mujer a la que rindo homenaje, o mejor dicho, el tipo que siempre quise ser”.

Las emperatrices, mujeres soldados, madres, refugiadas, migrantes, prostitutas y “chicas modernas” de los años treinta que ha pintado Liu a lo largo de su carrera revelan la fortaleza de las mujeres, y a la vez ofrecen comentarios sobre la dinámica de géneros en China.

La historiadora del arte Lucy R. Lippard (n. 1937) observa que “muchas de la obra [de Liu] se centra en la redención de mujeres marginadas a través de lo que podría llamarse el cuerpo político”. Para Liu, el retrato es un medio de empoderar a quienes no pudieron autoafirmarse en vida. Con su estilo

típico, calificado de “realismo que llora”, su gran escala y sus múltiples estratos de texturas y significados, Liu presenta a las mujeres como partícipes activas que reclaman la atención del observador y “nos devuelven la mirada”.

Consorte imperial

Este retrato de Wenxiu (1909–1953) a los 12 años de edad se basa en una fotografía tomada en 1922, cuando ella y Wanrong (1906–1946) se casaron ambas con Puyi (1906–1967), último emperador de China y último gobernante de la dinastía Qing. Wanrong recibió el título de emperatriz, mientras que Wenxiu fue solo consorte imperial, y en los meses y años que siguieron a la boda, se deprimió cada vez más en el palacio de Changchun. Más tarde confesaría sentirse como una “vela a medio quemar, cuyas lágrimas pronto cesarían y cuya vida se volvería humo”.

En 1931, después de casi una década de matrimonio, Wenxiu fue la primera mujer que se divorció de un emperador chino. Hung Liu se sintió inspirada a pintar a esta joven de aspecto guerrero con traje de novia, el cual ella compara con un “traje espacial”. En el fondo del retrato, Liu añadió signos chinos antiguos que sugieren “un tatuaje insoportable”, su metáfora para la carga que implican las normas culturales heredadas.

Óleo sobre lienzo con madera pintada, 1996
Colección de Janet L. Holmgren

Madona

Cuando Hung Liu visitó los archivos del Estudio Cinematográfico de Pekín en 1991, encontró varias fotografías de prostitutas del siglo XIX. Retratadas en entornos formales de estudio, con objetos y telones de fondo victorianos, estas mujeres posaban para atraer clientes. Liu no conocía esta historia visual, y quedó impresionada. Cuando regresó a California, usó una de las imágenes como base para *Madona*.

Aquí, una joven prostituta china ocupa el lugar de la Virgen María. Aparece bajo un halo en pan de oro, sosteniendo un busto de Cupido. La subversión mordaz de la foto original es una estrategia de Liu para visibilizar la fuerza femenina. La inversión y la reinterpretación de las circunstancias históricas que estas mujeres soportaron sirven para resaltar la objetificación de las mujeres asiáticas en Occidente y la concepción poscolonial de las mujeres chinas como agentes en control de su destino.

Óleo sobre lienzo, pan de oro, madera y panel arquitectónico antiguo, 1992
Sucesión de Esther S. Weissman

Diosa del amor, Diosa de la libertad

Hung Liu sabía que este retrato sería provocador cuando lo creó en 1989. Llevaba cinco años en Estados Unidos y había visto de lejos imponerse la violencia en la plaza de Tiananmén. La imagen central en blanco y negro se basa en una fotografía de alrededor de 1900. En la China de esa época, nunca se mostraban en público, desnudos, los pies atrofiados por la práctica de vendarlos; ese hecho, y la pose de la figura, hicieron pensar a Liu que quien tomó la foto debió haber pagado a la mujer.

La pintura de una taza de porcelana evoca la idea de que las mujeres eran meros "recipientes" y los componentes tridimensionales comunican otros simbolismos. Por ejemplo, el signo chino correspondiente a "escoba" es casi idéntico al que significa "esposa", y los hombres a menudo llaman a sus esposas "la humilde escoba". Pintada cuando "los soldados barrían la sangre de la masacre", la escoba añade otro estrato de significado a los sucesos de aquel momento.

Óleo sobre lienzo con tazones de madera, pizarra y escoba, 1989

Dallas Museum of Art; Museum League Purchase Fund

Perfil chino II

Perfil chino II se basa en una fotografía publicada en el libro *A lo largo de China con una cámara* (1898), obra pseudoantropológica del fotógrafo escocés John Thomson (1827–1931). Thomson viajó por ese país entre 1868 y 1872, y en su libro presentaba “objetos de interés que encontré en mi viaje y razas con las que tuve contacto”.

El acto de mostrar el rostro humano de perfil para fines de estudios etnográficos o antropológicos tiene una larga tradición en la historia de la fotografía. Por otra parte, muchos artistas contemporáneos han adoptado el perfil femenino como medio de esquivar “la mirada masculina” y resistir la objetificación de la mujer.

Al tomar una imagen destinada a promover estereotipos y convertirla en un retrato digno, incluso heroico, mediante el acto de la pintura, Liu honra la individualidad de esta mujer. Además, ha cambiado radicalmente la representación valiéndose del tamaño, el color, las capas estilo collage y las aguadas expresionistas.

Óleo sobre lienzo, 1998

San José Museum of Art; compra del museo con fondos provistos por el Council of 100

Miss Y

Muchas de las obras de Hung Liu de la década de 1990 revelan su interés en difuminar la línea divisoria entre el retrato y el teatro. Durante este período solía amoldar sus lienzos al contorno de las figuras como forma de acercarlas al observador, y a menudo incorporaba objetos encontrados a las composiciones.

Miss Y presenta a una joven china peinada al estilo occidental y con ropa moderna mirándose en el espejo. El retrato es parte de una serie de obras que Liu basó en fotografías de las “mujeres nuevas” y “chicas modernas” de las décadas de 1920 y 1930. Estos personajes, predominantes en la literatura, el cine y las revistas de China, desafiaban los roles tradicionales femeninos.

El espejo era un tropo común en la fotografía de principios del siglo XX y ha sido un símbolo plurivalente en la historia del arte. Al configurar parte del lienzo como un espejo, Liu plasma su exhortación a que las mujeres se vean de otra manera.

Óleo sobre lienzo contorneado y panel arquitectónico, 1993
Colección de Nancy y Peter Gennet

Refugiados

La profunda conexión de Liu con los refugiados nace de sus experiencias personales. A menudo recuerda una historia que escuchó de su madre cuando tenía seis años:

Cuando huíamos de la guerra en la región de Changchun con muchos otros refugiados —sin comida y a merced de los disparos— nuestra familia pasó junto a un río. Había un bebé solo en la orilla. Su madre lo había dejado allí y se había adentrado en el violento río. Nadie recogía al bebé. Todos seguían de largo. Pregunté a mi madre si ella hubiera escogido ahogarse y abandonarme junto al río. Me miró y me dijo: "No sé".

Los retratos de esta galería destacan la valentía y el sacrificio de mujeres que han afrontado enormes adversidades. Liu destaca las vidas de niños refugiados, madres migrantes que lactan sus bebés y "mujeres de solaz", y al hacerlo evoca la experiencia de su madre, quien corrió riesgos impensables para poner a salvo a su pequeña cuando huía de la guerra entre los nacionalistas y los comunistas.

Refugiados: Mujer y niños

Cuando Hung Liu encontró la fotografía que inspiró esta pintura, instintivamente vio la desesperación de una madre refugiada que trataba de vender a sus pequeños. Al traducir la imagen original a esta composición, añadió una garza, una flor de loto, figuras de Buda y otras “bendiciones” para guiar a la familia a un lugar seguro.

Con la gran escala del retrato, así como sus típicos chorreos y aguadas de aceite de linaza, Liu aspira a empoderar a sus sujetos. “Quisiera despojar a mis sujetos de su alteridad y revelarlos como figuras dignas, incluso míticas, en la gran escala típica de la pintura histórica”. Sobre los refugiados que ha pintado, añade que aunque sean “pobres o no tengan hogar”, todavía poseen “una herencia muy rica”.

Óleo sobre lienzo, 2000
Colección de Joan Mann

Fruto extraño: Mujeres de solaz

A principios de la década de 1990, Hung Liu descubrió una colección de fotografías que la llevó a estudiar la historia de las “mujeres de solaz”. Supo entonces de algunas mujeres coreanas que fueron forzadas a trabajar como esclavas sexuales del ejército imperial japonés.

La fotografía que da base a esta pintura fue tomada por personal militar japonés. Liu empleó pintura roja para borrar a los soldados que aparecían en la foto y volcar su atención en el grupo de mujeres. Cada mujer representada comunica una fuerte individualidad. Liu decidió pintarlas con expresiones definidas, y variadas, de miedo, desesperanza, fuerza, valentía e incluso ira. Algunas nos miran a los ojos, y sin embargo su existencia misma se está disolviendo en la materialidad de la pintura con sus aguadas y chorreos. Es como si Liu sugiriera que la existencia de estas mujeres es precaria, pero como imágenes se mantienen firmes.

Óleo sobre lienzo, 2001

Colección de Karen y Robert Duncan

Refugiados: Ópera

Hung Liu, quien siente una empatía especial por las madres y los niños, muestra a una mujer exhausta lactando a su bebé en *Refugiados: Ópera*. La situación recuerda lo que la pequeña Liu y su madre sufrieron en 1948, cuando la ciudad de Changchun estaba sitiada y sus ciudadanos se vieron obligados a huir de sus hogares para no morir de hambre.

Aunque Liu centra la pintura en la madre lactante y su bebé, decidió incluir en el encuadre a otras figuras agotadas. Esta decisión, y la manera en que delimitó la imagen e insertó en ella caras medio escondidas, muestran su empeño de dirigir la atención hacia los desapercibidos. En particular, su atención a las madres y los niños en este y otros complejos retratos de refugiados es su manera de abogar por aquellos que considera los refugiados más vulnerables del mundo.

Óleo sobre lienzo, 2001

Colección de Peter y Dorothea Perrin

En los pasos de Lange

Este paisaje de pobreza es terreno familiar, me recuerda la épica de la revolución y el desplazamiento en la China de Mao. La diferencia es que ahora pinto a campesinos estadounidenses en busca de la tierra prometida. —Hung Liu

En 2015, Hung Liu visitó la biblioteca del Museo de California en Oakland y pasó bastante tiempo en los archivos de la fotógrafa estadounidense Dorothea Lange (1895–1965). Le impactaron las caras curtidas de los migrantes del Dust Bowl (zona asolada por grandes sequías) en las fotografías de Lange de la época de la Gran Depresión, y admiró su dedicación a retratar las vidas de los marginados.

A medida que estudiaba las imágenes y la vida de Lange, Liu empezó a sentir un vínculo profundo con la obra. Lange, al igual que Liu, había presenciado disturbios políticos y afrontado grandes retos personales. Liu comenta que las fotos de Lange la hicieron conocer “casi de primera mano a los campesinos estadounidenses y las familias migrantes”. De esta conexión, y su afinidad con Lange, nació la serie en curso *En los pasos de Lange*.

En estas obras, Liu transforma el imaginario de Lange en retratos a color en gran formato que honran a los retratados y añaden relevancia a lo que Lange describió como “los aspectos de esas gentes que eran más importantes que su pobreza: su orgullo, su fuerza, su espíritu”.

Madre migrante: Hora de la comida

En 1936, Dorothea Lange empezó a trabajar para la Administración de Reasentamiento (más tarde Administración de Seguridad Agrícola), agencia establecida por el presidente Franklin Delano Roosevelt como parte del Nuevo Trato. Aunque su encargo inicial fue solo documentar las condiciones en las comunidades de campesinos migrantes de California durante la Gran Depresión, Lange sintió el deseo de captar la humanidad de la gente que conocía. Esto queda claro en sus retratos de Florence Owens Thompson, modelo de la icónica foto *Madre migrante* (1936), que Lange describió como: “Trabajadores migrantes desposeídos en California. Madre de siete niños. Edad 32 años”.

Hung Liu basó su *Madre migrante: Hora de la comida* en una imagen menos conocida de Thompson. Señala que “Lange trataba de fotografiar como forma de protesta: la verdad, el cuadro real”. Y dado que Liu vivió —y laboró— en el campo durante la Revolución Cultural, atestiguar las circunstancias de Thompson tocó en ella una fibra sensible y familiar.

Óleo sobre lienzo, 2016
Colección de Michael Klein

Recolectora de algodón

La fuente de esta pintura es la fotografía de Dorothea Lange *Joven recolectora de algodón, Valle de San Joaquín*, de 1936. Mientras trabajaba en la costa oeste para la Administración de Seguridad Agrícola, le asignaron documentar las condiciones de los campesinos migrantes en California. Muchos de estos, incluida la joven de este retrato, eran de ascendencia mexicana.

Hoy que el tema del cruce de la frontera tiene tanta relevancia, las pinturas de Hung Liu basadas en las fotos de migrantes mexicanos de Lange adquieren nuevos significados. Liu comenta que se siente muy vinculada con los sujetos de Lange, como si fueran personas que podría encontrar en la California actual. "Todos son mis familiares. No necesitamos un lenguaje para comunicarnos a través del tiempo y el espacio. Algo más profundo que nos une".

Óleo sobre lienzo, 2015
Colección de Sig Anderman

El arador

Esta pintura, el retrato más reciente de Hung Liu en esta exposición, se basa en una fotografía de Dorothea Lange, pero su paleta y su título surgen de un poema de Carl Sandburg (1878–1967). “El arador”, de 1916, comienza así:

Cuando el último destello rojo del ocaso,
negro sobre la línea de una colina,
formó sombras que se movían, vi
a un joven arador y dos caballos contra el gris,
Los versos finales, que hablan del recuerdo, tienen un significado especial para Liu, quien suele referirse a sus pinturas como “conmemoraciones”.

Los recordaré siempre,
arador y caballos contra el cielo en sombras.
Los recordaré, y también la imagen
que hicieron para mí,
surcando la tierra en la penumbra
y la niebla de un crepúsculo de abril.

Liu, como Sandburg, emplea imágenes para dar voz a los olvidados. Sin embargo, para ella, es “en el proceso de pintar [donde] lo invisible se hace visible, y lo anónimo se vuelve familiar”.

Óleo sobre lienzo, 2020

Colección del Dr. Matthias Bolten y el Sr. Matthias Brücklmeier; cortesía de Nancy Hoffman Gallery

Santuario

Dorothea Lange entrevistaba a la gente que retrataba y acompañaba sus imágenes con detalladas descripciones. En esta escribió: “Madre mexicana en California: ‘A veces les digo a mis hijos que me gustaría irme a México, pero me dicen *No queremos ir, nuestro sitio está aquí*’”. Las adversidades que afrontaron las madres migrantes son universales, trascienden fronteras y culturas. Y aunque ha pasado casi un siglo, las palabras de aquella mujer aún resuenan en muchas familias de hoy.

La figura de la Madona aparece de distintas formas en la producción de Hung Liu, como se ve aquí y en *Madona* (1992). En esta pintura, Liu pegó sobre el lienzo un óvalo en pan de oro, aludiendo al halo de la Virgen María y el Niño en las pinturas renacentistas pero también –en un sentido cultural más específico– a la Virgen de Guadalupe. El círculo también subraya el interés de Liu en combinar el simbolismo católico y el budista. Para ella los círculos representan muchas cosas, sobre todo esperanza, comunión y santuario.

Óleo sobre lienzo con pan de oro, 2019
Colección de Hung Liu y Jeff Kelley, cortesía de
Turner Carroll Gallery, Santa Fe, NM

Guardianes

Hung Liu basó esta pintura en una fotografía de Dorothea Lange de 1939. Dos niños miran en direcciones opuestas, y por la nota de Lange sabemos que son migrantes que viven en un campamento de la Administración de Seguridad Agrícola en Merrill, Oregón. Los retratos de niños migrantes tomados por Lange son especialmente emotivos para Liu, quien recuerda la sensación de no tener control de su destino cuando trabajaba en los campos durante la Revolución Cultural.

Liu conservó muchos elementos compositivos de la imagen en blanco y negro de Lange, pero empleó el color y el estilo para realzar la esperanza de mirar hacia un futuro mejor. El paisaje original, gris y estéril, se ha convertido en un terreno texturado, de tonos dorados y pardos. En el horizonte vemos una colina ondulante en verde y magenta. Asimismo, las finas líneas de color que da Liu a las figuras —mechones de pelo en verde y naranja, por ejemplo— crean un vínculo entre los niños y la tierra.

Óleo sobre lienzo, 2019
Colección de Tim y Donna Jones

Agosto

Cuando Hung Liu vio una fotografía de 1939 de una niña agarrada a una cerca de alambre de púas, le impactó su expresión de desesperación y fuerza a la vez. Liu creó esta pintura en 2017, casi 80 años después de que Lange captara el momento. Mientras trabajaba su interpretación de la escena, en la frontera de EE.UU. y México estaban separando a los hijos de sus padres, y ella quiso enfatizar la visibilidad de los niños.

Liu ha señalado que, cuando pinta retratos, piensa en los sujetos como ancestros suyos y contempla cómo el tiempo y el recuerdo moldean a las generaciones. Amy Sberald (n. 1973), autora del retrato oficial de Michelle Obama, ha dicho ver en el trabajo de Liu con las fotografías “no solo un puente del pasado al futuro, sino de un mundo a otro”. Sberald se cuenta entre varios artistas contemporáneos influenciados por la obra de Liu.

Óleo sobre lienzo, 2017

Colección de David y Debbie Popper

Sur

La fotografía en blanco y negro de Dorothea Lange que sirvió de fuente a Hung Liu para este retrato muestra a un grupo de niños en el delta del Misisipi en 1936: una niña sentada en el borde de un porche de madera deteriorado y cerca de ella dos niños de pie. Al omitir a los niños y exaltar a la niña sola, Liu cambió la imagen radicalmente.

Sur refleja el interés continuo de la artista en resaltar la vida de las mujeres y las niñas, aspecto fundamental de su visión optimista. Aunque describe su feminismo como producto de China y de las mujeres fuertes de su familia, Liu recibe frecuentes invitaciones de feministas en EE.UU. para abogar públicamente por las mujeres y las niñas. Durante la Marcha de las Mujeres en 2017, pronunció un intenso discurso en San Francisco, donde dijo: “La historia de Estados Unidos [...] es una historia de desesperación, de tristeza, de incertidumbre, de abandonar tu hogar. Es también una historia de valentía, sacrificio, determinación y, más que nada, de esperanza”.

[SOURCE PHOTO]

Óleo sobre lienzo, 2017

Colección de Marcy y Richard Schwartz

Hung Liu: Retratos de tierras prometidas es posible gracias al generoso apoyo de los siguientes donantes:

John and Louise Bryson

Robert and Arlene Kogod

Anonymous

Fred M. Levin, the Shenson Foundation, in memory of Nancy Livingston Levin and Ben and A. Jess Shenson

E. Rhodes and Leona B. Carpenter Foundation

Haynes and Boone Foundation, Purvi and Bill Albers, Susan and David McCombs

Roselyne Chroman Swig

Frances Stevenson Tyler

Robert and Jane Clark

Covington & Burling

Lorrie and Richard Greene

Koret Foundation

Rena Bransten Gallery

Turner Carroll Gallery, Santa Fe, NM

Nancy and Peter Gennet

Maryellen and Frank Herringer

Nancy Hoffman Gallery

Gail Severn Galley

Mr. Charles Ziegler and Ms. Conan Putnam

Mr. Walter Maciel

Lise Goodman and Josef Vascovitz

Este proyecto recibió fondos federales del Fondo de Iniciativas Asiático-Pacífico-Americano, administrado por el Centro Asiático-Pacífico-Americano del Smithsonian, y apoyo de la Iniciativa Smithsonian por la Historia de las Mujeres Estadounidenses. También recibió apoyo del Fondo de la Gala del Retrato Americano.

BECAUSE OF HER STORY



<http://womenshistory.si.edu/donors>