



California Colectivos Collectives de California

Asian American Moderns, 1924–1965
Modernos asiático-estadounidenses, 1924–1965

3

Introduction

Introducción

8

The Interwar Years
in Los Angeles, 1924–41

Los años de entreguerras
en Los Ángeles, 1924–41

Michi Yoshida Hashimoto

Tokio Ueyama

Riso Itano

Hiromu Kira

Hideo Date

Tyrus Wong

20

The Interwar Years
in the San Francisco Bay Area,
1924–41

Los años de entreguerras
en el Área de la Bahía
de San Francisco, 1924–41

Chiura Obata

Otis William Oldfield

Matsusaburo Hibi

Miné Okubo

David Paul Chun

Chee Chin S. Cheung Lee

30

Wartime, 1942–45

Tiempo de guerra, 1942–45

Chiura Obata

Dong Kingman

Matsusaburo Hibi

Hisako Hibi

Taneyuki Dan Harada

Tokio Ueyama

40

Postwar Modernism, 1945–65

Modernismo de la posguerra,
1945–65

Hisako Hibi

Victor Duena

Nong (Han Ki Suk)

Arthur Shinji Okamura

George Joji Miyasaki

Ruth Asawa

California Collectives:
Asian American Moderns,
1924–1965

Colectivos de California:
Modernos asiático-estadounidenses,
1924–1965

Shannon Vittoria and ShiPu Wang



Introduction

California-based artists of Asian descent played a vital role in shaping modern American art. Working in diverse media and styles—from figuration to abstraction—they made profound and long-lasting contributions. For artists working during the Exclusion Era (1882–1965), a period marked by widespread racism and xenophobia, artmaking and artistic exchange were essential tools for engaging with and contributing to American modernism.¹

Drawn from the collection of the Los Angeles County Museum of Art, including several new acquisitions, *California Collectives* features more than fifty paintings, photographs, drawings, prints, and ceramics by American artists of Japanese, Chinese, Korean, and Filipino heritage. While some names may be unfamiliar, these artists nevertheless had prolific careers in the decades before, during, and after World War II. By highlighting their accomplishments, this exhibition expands our understanding of their diverse artistic output and contributes to ongoing efforts to write a more inclusive history of twentieth-century American art.²

Featuring works by both immigrant and U.S.-born artists, the exhibition focuses on the period between 1924 and 1965, two significant dates in the history of U.S. immigration legislation. In 1924, Congress passed the Immigration Act, also known as the Johnson-Reed Act and the Asian Exclusion Act, which effectively barred all immigration from Asia. In 1965, this discriminatory national quota system was abolished by the Immigration and Nationality Act, also known as the Hart-Celler Act. The forty-one years in between witnessed a rising tide of exclusionary racism and anti-Asian laws, including President Franklin D. Roosevelt's Executive Order 9066 (1942), which authorized the mass removal and unjust incarceration of more than 120,000 Japanese Americans residing on the West Coast during World War II, about two-thirds of whom were U.S. citizens.

Introducción

Los artistas de ascendencia asiática residentes en California desempeñaron un papel fundamental en la configuración del arte moderno estadounidense. Trabajando en diversos medios y estilos —desde lo figurativo hasta lo abstracto—, hicieron contribuciones profundas y duraderas. Para los artistas que trabajaron durante la “Era de la Exclusión” (1882–1965), un periodo caracterizado por el racismo generalizado y la xenofobia, la creación y el intercambio artístico constituyeron herramientas esenciales de participación y contribución al modernismo estadounidense.¹

Basada en la colección del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, la exposición *Colectivos de California* presenta más de cincuenta pinturas, fotografías, dibujos, grabados y cerámicas —entre ellos varias adquisiciones nuevas— de artistas estadounidenses de origen japonés, chino, coreano y filipino. Aunque algunos nombres resulten poco familiares, estos artistas, sin embargo, tuvieron una prolífica carrera en las décadas anteriores a, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Al destacar sus logros, esta exposición amplía nuestra comprensión de su diversa producción artística y contribuye a los esfuerzos en curso para escribir una historia más incluyente del arte estadounidense del siglo XX.²

Al presentar obras de artistas inmigrantes, así como de artistas nacidos en los Estados Unidos, la exposición se enfoca en el periodo entre 1924 y 1965, dos fechas significativas de la historia de la legislación estadounidense en materia de inmigración. En 1924, el Congreso aprobó la Ley de Inmigración, también conocida como la Ley Johnson-Reed y la Ley de Exclusión Asiática, que efectivamente prohibía toda la inmigración procedente de Asia. En 1965, este sistema discriminatorio de cuotas nacionales fue derogado por la Ley de Inmigración y Nacionalidad, también conocida como la Ley Hart-Celler. Durante los cuarenta y un años transcurridos entre ambos acontecimientos, se vivió una ola creciente de racismo excluyente y

This period also saw the widespread dissemination of harmful images that reinforced negative stereotypes and spread misinformation about Asian immigrants. Often created by and for the U.S. government and published in the popular press, this imagery propagated racist beliefs and fear of foreigners from Asia—the so-called Yellow Peril. Given this context, it is critical to recognize other images produced during this period, notably in the fine arts, that offered avenues for self-determination, intervention, and resistance.

American artists of Asian descent actively pursued educational and professional opportunities, creating influential artist-led collectives and staging high-profile exhibitions across the Golden State—from Los Angeles to the San Francisco Bay Area, including the Shaku-Do-Sha, the Japanese Camera Pictorialists of California, the Los Angeles Oriental Artists' Group, the East West Art Society, and the Chinese Art Association, among others.³ Many of these collectives also promoted and displayed artworks by non-Asians with whom they developed close relationships and alliances, challenging xenophobic claims that immigrants were isolated or unable to engage in cross-cultural dialogues.

Far from insular, these artists also regularly contributed to regional exhibitions, including at the San Francisco Art Association (SFAA), the Oakland Art Gallery (now part of the Oakland Museum of California), and the Foundation of Western Art in Los Angeles. Major museums, including the Los Angeles Museum of History, Science, and Art (also known as the Los Angeles Museum) and the San Francisco Museum of Art (now SFMOMA) were also crucial allies, providing platforms to showcase their works.⁴

Given historical demographics and the nation's restrictive immigration policies, works by Issei and Nisei artists—first- and second-generation Japanese Americans, respectively—as well as by Chinese American artists predominate, as they were the two largest Asian immigrant communities in California during the period under consideration. Although the term “Asian American” was not coined until 1968, it is used here to highlight the shared efforts of these trailblazing artists to leverage collectivity and prominently assert their power and place within California's art world.

de leyes contra las personas asiáticas, entre ellas el Decreto Ejecutivo 9066 (1942) del presidente Franklin D. Roosevelt, que autorizó el traslado masivo y encarcelamiento injusto de más de 120 000 japoneses estadounidenses residentes en la Costa Oeste de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, de los cuales aproximadamente dos tercios eran ciudadanos de los Estados Unidos.

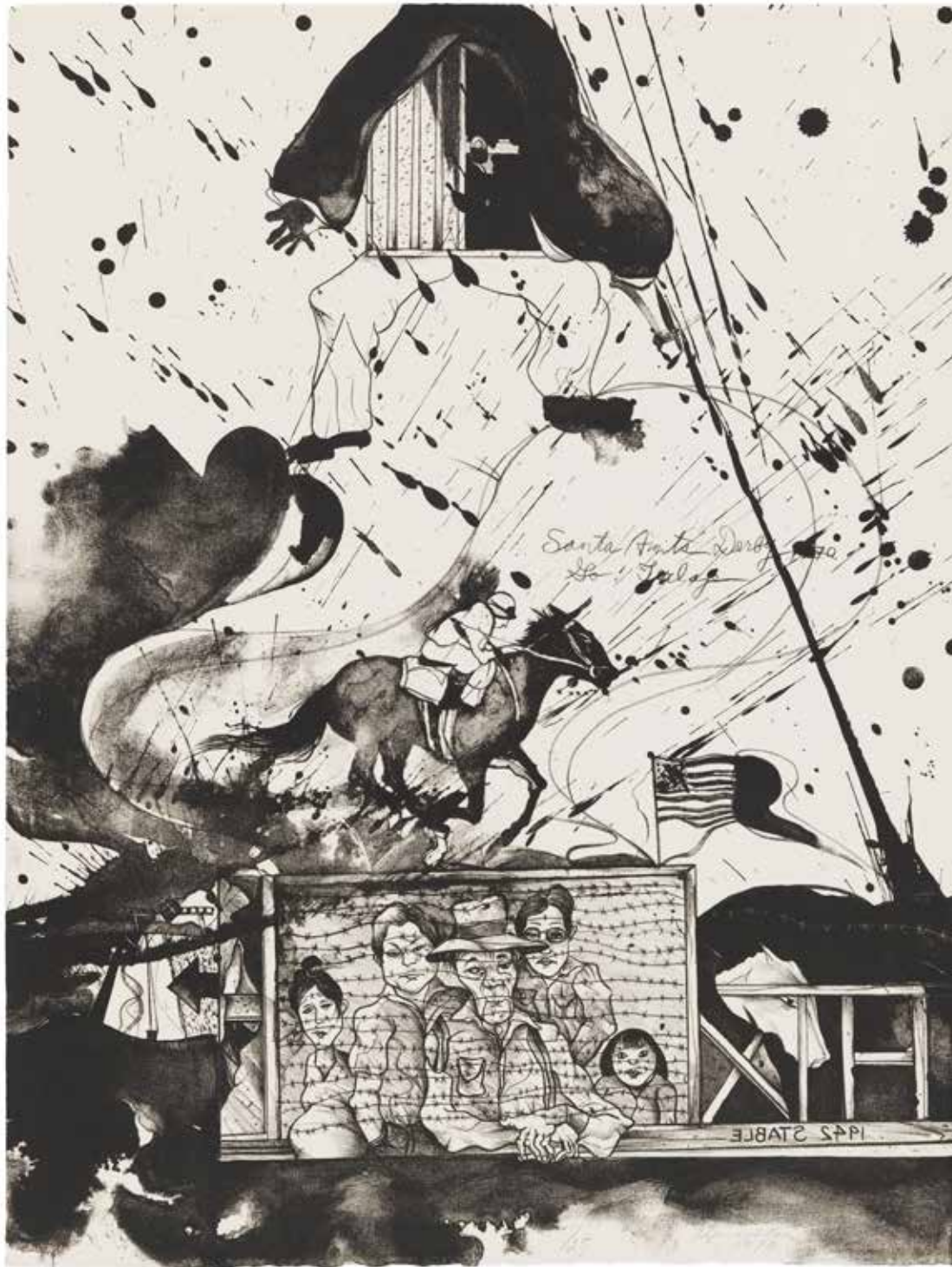
En este periodo también se diseminaron una gran profusión de imágenes perjudiciales que reafirmaron estereotipos negativos y difundieron información errónea sobre los inmigrantes asiáticos. Estas imágenes a menudo fueron creadas por y para el gobierno de los Estados Unidos y publicadas en la prensa popular, propagando creencias racistas y el miedo frente a los extranjeros procedentes de Asia —el llamado “peligro amarillo”—. Dado este contexto, es fundamental reconocer otro tipo de imágenes producidas durante este periodo, especialmente en el campo de las bellas artes, que facilitaron otras posibilidades para validar la autodeterminación, la intervención y la resistencia.

Los artistas estadounidenses de ascendencia asiática fueron muy activos en la búsqueda de oportunidades educativas y profesionales, creando influyentes colectivos dirigidos por los artistas y organizando exposiciones de gran repercusión por todo el estado de California —desde Los Ángeles hasta el Área de la Bahía de San Francisco—, incluidos el grupo Shaku-Do-Sha, los Pictorialistas por Cámara Japoneses de California, el Grupo de los Artistas Orientales de Los Ángeles, la Sociedad de Arte Este-Oeste y la Asociación de Arte Chino, entre otros.³ Muchos de estos colectivos también promovieron y expusieron las obras de artistas no asiáticos con quienes desarrollaron relaciones y alianzas cercanas, desafiando las afirmaciones xenófobas de que los inmigrantes estaban aislados o eran incapaces de entablar diálogos interculturales.

Lejos de ser una corriente aislada, estos artistas colaboraron también habitualmente en exposiciones regionales, entre ellas las de la Asociación de Arte de San Francisco (SFAA, por sus siglas en inglés), la Galería de Arte de Oakland (que hoy forma parte del Museo de Oakland de California) y la Fundación de Arte Occidental en Los Ángeles. Museos principales, entre ellos el Museo de Historia, Ciencia y Arte de Los Ángeles

(también conocido como el Museo de Los Ángeles) y el Museo de Arte de San Francisco (hoy el SFMOMA), también fueron aliados fundamentales al proporcionarles plataformas para exhibir sus obras.⁴

A causa de los datos demográficos históricos y las políticas restrictivas sobre la migración en el país, predominan las obras de los artistas *issei* y *nisei* —japoneses estadounidenses de primera y segunda generación, respectivamente—, así como las de los artistas chinos estadounidenses, puesto que éstas eran las dos comunidades de inmigrantes asiáticos más numerosas en California durante el periodo en cuestión. Aunque el término “Asian American”, aquí traducido como “asiático-estadounidense”, no fue acuñado hasta 1968, aquí se utiliza para destacar los esfuerzos compartidos por estos artistas pioneros en aprovechar el potencial de la colectividad y destacar con firmeza su poder y su lugar dentro del mundo del arte de California.



Matsumi Kanemitsu, *Santa Anita Yesterday & Today* from *Illustrations of Southern California* (*Santa Anita ayer y hoy* tomado de *Ilustraciones del sur de California*), 1970, lithograph, 20 × 15 in.

Language Matters: A Note on Terminology

Throughout this exhibition and publication, we use the term “incarceration” to describe the forced removal and imprisonment of more than 120,000 Japanese Americans under Executive Order 9066. Issued on February 19, 1942, two months after Japan’s attack on Pearl Harbor, this order targeted residents of Japanese descent on the West Coast, both immigrants and U.S. citizens. While “internment” refers to the confinement of “enemy aliens” during wartime, more than two-thirds of those incarcerated were U.S. citizens. During the war, the U.S. government used euphemisms to describe the Japanese American “evacuation” to “assembly” and “relocation centers.” This misleading terminology cast Japanese Americans as alien and other to justify the government’s racially motivated, punitive treatment. Such terms, which persist even today, do not accurately convey the profound legal and moral injustice that Japanese Americans faced.

When referencing specific incarceration camps, also known as confinement sites, we employ common shorthand names. For example, Amache refers to the Granada Relocation Center in Colorado; Heart Mountain to the Heart Mountain Relocation Center in Wyoming; Jerome and Rohwer to Arkansas’s two relocation centers; Santa Anita to the Santa Anita Assembly Center in Arcadia, California; Topaz to the Central Utah Relocation Center near Delta, Utah; and Tule Lake to the Tule Lake Segregation Center in California. By using terms such as “forced removal,” “incarceration,” “confinement sites,” and “America’s concentration camps,” we follow guidelines set forth by the Japanese American National Museum and Densho, a grassroots organization dedicated to documenting the stories of Japanese American incarceration for future generations.

El lenguaje importa: Una nota acerca de la terminología

A lo largo de esta exposición y publicación, utilizamos el término “encarcelamiento” para describir el traslado forzoso y reclusión de más de 120 000 japoneses estadounidenses bajo el Decreto Ejecutivo 9066. Emitido el 19 de febrero de 1942, dos meses después del ataque de Japón a Pearl Harbor, este decreto fue dirigido a los residentes de ascendencia japonesa de la costa oeste, no sólo a los inmigrantes sino también a los ciudadanos estadounidenses. Aunque el término “internamiento” se refiere al confinamiento de “extranjeros enemigos” en tiempos de guerra, más de dos tercios de los encarcelados eran ciudadanos estadounidenses. Durante la guerra, el gobierno de los Estados Unidos utilizó eufemismos para describir la “evacuación” de los japoneses estadounidenses a “centros de reunión” y “centros de reubicación”. Esta terminología engañosa por parte del gobierno los presentaba como extranjeros y como “los otros” para justificar el trato gubernamental punitivo y motivado por razones raciales. Estos términos, que persisten incluso hoy en día, no transmiten con exactitud la profunda injusticia jurídica y moral a la que se enfrentaron los japoneses estadounidenses.

Al hacer referencia en concreto a los campos de encarcelamiento, conocidos también como sitios de confinamiento, utilizamos los nombres abreviados habituales. “Amache”, por ejemplo, se refiere al Centro de Reubicación de Granada, en Colorado; “Heart Mountain”, al Centro de Reubicación de Heart Mountain, en Wyoming; “Jerome” y “Rohwer” a los dos centros de reubicación de Arkansas; “Santa Anita”, al Centro de Reunión de Santa Anita, en Arcadia, California; “Topaz”, al Centro de Reubicación de Utah Central, cerca de Delta, Utah; y “Tule Lake”, al Centro de Segregación del Lago Tule en California. Al utilizar términos como “traslado forzoso”, “encarcelamiento”, “sitios de confinamiento” y “campos de concentración de los Estados Unidos”, seguimos las directrices establecidas por el Museo Nacional Japonés Estadounidense y por Densho, una organización de apoyo comunitario dedicada a documentar, para las generaciones futuras, las historias del encarcelamiento de los japoneses estadounidenses.

The Interwar Years in Los Angeles 1924–41

In the 1920s and 1930s, Los Angeles's burgeoning art community was a dynamic center for international exchange. In Little Tokyo—the neighborhood anchored around downtown's East First Street—Issei artist Tokio Ueyama cofounded the Shaku-Do-Sha, an influential group of Nikkei (Japanese diaspora) painters, photographers, and poets “dedicated to the study and furtherance of all forms of modern art.”⁵ Beginning in 1923, this group organized critically acclaimed exhibitions of modern American painting and photography by artists of both Asian and non-Asian descent, attracting local and global audiences to Little Tokyo.

Several other artist-led collectives soon emerged, including the Southern California Japanese Art Club, the Japanese Artists of Los Angeles, the Japanese Camera Pictorialists of California, and the self-named Los Angeles Oriental Artists' Group. The last was cofounded by Nisei artist Benji Okubo, Chinese American artists Tyrus Wong and Gilbert Leong, and Issei artist Hideo Date. All four studied locally: Okubo, Wong, and Date at the Otis Art Institute (now Otis College of Art and Design) and Leong at the Chouinard Art Institute (now CalArts). Together, they played a critical role in the development of a distinct form of American modernism that creatively blended cross-cultural techniques and aesthetics. The group also organized high-profile exhibitions under the auspices of the Foundation of Western Art, including shows at the Los Angeles Museum, and its members often gathered at Chinatown's Dragon's Den restaurant, a popular haven for bohemians, intellectuals, and Hollywood celebrities.

Los años de entreguerras en Los Ángeles 1924–41

En las décadas de 1920 y 1930, la floreciente comunidad artística de Los Ángeles fue un centro dinámico de intercambio internacional. En el barrio conocido como “Little Tokyo” —ubicado alrededor de la calle Primera Este en el centro de la ciudad—, el artista *issei* Tokio Ueyama cofundó Shaku-Do-Sha, un influyente grupo de pintores, fotógrafos y poetas *nikkei* (de la diáspora japonesa) “dedicado al estudio y promoción de todas las formas del arte moderno”.⁵ Desde 1923, este grupo organizó exposiciones de pintura y fotografía moderna estadounidense de artistas de ascendencia asiática y no asiática, aclamadas por la crítica, que atrajeron a un público local e internacional al Little Tokyo.

Pronto surgieron otros colectivos dirigidos por artistas, entre ellos el Club de Arte Japonés del Sur de California, los Artistas Japoneses de Los Ángeles, los Pictorialistas por Cámara Japoneses de California y el colectivo que se autodenominó Grupo de los Artistas Orientales de Los Ángeles. Este último fue cofundado por el artista *nisei* Benji Okubo, por los artistas chinos estadounidenses Tyrus Wong y Gilbert Leong, y el artista *issei* Hideo Date. Los cuatro estudiaron en el área: Okubo, Wong y Date en el Instituto de Arte Otis (hoy Facultad de Arte y Diseño Otis) y Leong en el Instituto de Arte Chouinard (hoy CalArts). Juntos desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de una forma distintiva de modernismo estadounidense que combinaba creativamente técnicas y estéticas interculturales. El grupo también organizó exposiciones de gran importancia bajo los auspicios de la Fundación de Arte Occidental, incluidas algunas muestras en el Museo de Los Ángeles, y sus miembros solían reunirse en el restaurante Dragon's Den del Chinatown, un popular refugio para bohemios, intelectuales y celebridades de Hollywood.





Michi Yoshida Hashimoto, *Self-Portrait (Autorretrato)*, c. 1924, oil on canvas, 32¼ × 19¼ in.

Michi Yoshida Hashimoto

Fukushima, Japan, 1887–1972, active Los Angeles

Self-Portrait

Painted around the year the artist graduated from UCLA and became the first Japanese woman to debut at the Los Angeles Museum, this stylized self-portrait captures Michi Hashimoto embarking on a new chapter of her life. The layered attire—a haori (a light jacket of the traditional Japanese wardrobe) over a slip dress—and vibrant patterns present a confident, modern woman embodying multiple cultures. This remains her only surviving self-portrait, as much of her work was destroyed in a 1944 fire while she was living in Japan. After she returned to California in 1950, she did not resume her artistic career, instead becoming active in the L.A. community and assisting in her family’s landmark Hashimoto Nursery, in business on Sawtelle Boulevard since 1928. The family generously donated this work to LACMA in 2024, making it the only known oil painting by Hashimoto to have entered a U.S. art collection.

Michi Yoshida Hashimoto

Fukushima, Japón, 1887–1972, activa en Los Ángeles

Autorretrato

Pintado alrededor del año en que la artista se graduó de UCLA y se convirtió en la primera mujer japonesa en debutar en el Museo de Los Ángeles, este estilizado autorretrato capta a Michi Hashimoto al comenzar una nueva etapa de su vida. El atuendo en capas —un *haori* (una chaqueta ligera del vestuario tradicional japonés) sobre un vestido lencero— y los vivos estampados presentan a una mujer moderna y segura de sí misma que encarna múltiples culturas. Este es su único autorretrato, pues gran parte de su obra quedó destruida durante un incendio ocurrido en 1944, mientras residía en Japón. Tras regresar a California en 1950, Michi no retomó su carrera artística, sino que se involucró activamente en la comunidad de Los Ángeles y colaboró en el emblemático vivero Hashimoto de su familia, que opera en el bulevar Sawtelle desde 1928. La familia generosamente donó esta obra al LACMA en 2024, convirtiéndola en la única pintura al óleo conocida de Hashimoto que forma parte de una colección de arte en los Estados Unidos.

Tokio Ueyama

Wakayama, Japan, 1889–1954, active Los Angeles

Creeping Shadows

One of Tokio Ueyama’s early masterworks, *Creeping Shadows* depicts Southern California’s lush, rolling foothills. Executed in harmonious shades of blue, green, purple, and yellow, the shadows that “creep” across the foreground are the work’s primary subject, as the title indicates. A brilliant study in the effects of shifting light, color, and atmospheric perspective, the painting was featured in the artist’s first solo exhibition held at Little Tokyo’s Sumida Music Store in 1924. Two years later, it was shown at the Los Angeles Museum, where Ueyama exhibited at least seven times prior to the war.⁶ Although critics often looked for “Asian” characteristics in his work, Ueyama’s landscape reveals a close association with the aesthetics of contemporary plein-air painting—bright light, vibrant colors, and loose brushwork—traits favored by Southern California landscape painters in the 1920s and 1930s.

Untitled (Still Life with Persimmons)

Tokio Ueyama’s abilities as a colorist often manifest most brilliantly in his early still lifes. Here, unripened autumn fruits are painted in lush strokes of green and yellow, creating shimmering surface effects that elevate this humble composition into a powerful meditation on color and light. This enticing and intimate tabletop still life is a testament to Ueyama’s abilities to find beauty in the ordinary—a sentiment shared by his contemporaries, including photographer Edward Weston. In fact, the Shaku-Do-Sha, of which Ueyama was a founding member, gave Weston solo exhibitions in 1925, 1927, and 1931, helping to launch his career in Los Angeles. Weston, who became known for his close-up studies of fruits, vegetables, shells, and flowers, may have been looking at works by Ueyama, such as this still life, as well as works by Nikkei photographers such as Hiromu Kira, like the one illustrated on page 14, who similarly found inspiration in everyday objects.

Tokio Ueyama

Wakayama, Japón, 1889–1954, activo en Los Ángeles

Sombras avanzando

Una de las primeras obras maestras de Tokio Ueyama, *Sombras avanzando* representa las onduladas y exuberantes colinas del sur de California. Realizada en armoniosos tonos de azul, verde, morado y amarillo, las sombras que “avanzan” en el primer plano constituyen el tema principal, tal y como lo indica el título. Este cuadro, un brillante estudio sobre los efectos de la luz cambiante, el color y la perspectiva atmosférica, se expuso en la primera exposición individual del artista, presentada en la tienda de música Sumida del Little Tokyo en 1924. Dos años más tarde, la obra fue exhibida en el Museo de Los Ángeles, donde Ueyama había expuesto al menos siete veces antes de la guerra.⁶ Aunque los críticos solían enfocarse en buscar características “asiáticas” en su obra, el paisaje de Ueyama revela una estrecha relación con la estética de la pintura contemporánea al aire libre con sus luces brillantes, colores vivos y pinceladas sueltas, rasgos preferidos por los pintores paisajistas del sur de California en las décadas de 1920 y 1930.

Sin título (Bodegón con caquis)

La habilidad de Tokio Ueyama como colorista se manifiesta con frecuencia de manera más brillante en sus primeros bodegones. Aquí, las frutas otoñales aún sin madurar son pintadas con exuberantes pinceladas verdes y amarillas, que crean efectos resplandecientes sobre la superficie y elevan esta humilde composición a una extraordinaria meditación de color y luz. Este atractivo e íntimo bodegón de mesa es un testimonio de la capacidad de Ueyama de encontrar la belleza en lo cotidiano, un sentimiento compartido por sus contemporáneos, entre ellos el fotógrafo Edward Weston. De hecho, el grupo Shaku-Do-Sha, del que Ueyama fue miembro fundador, organizó exposiciones individuales de Weston en 1925, 1927 y 1931, lo que contribuyó a lanzar su carrera en Los Ángeles. Es posible que Weston, quien fue reconocido por sus estudios en primer plano de frutas, verduras, conchas y flores, se inspirara en las obras de Ueyama, como este bodegón, así como en obras de fotógrafos *nikkei* como Hiromu Kira —como la que se muestra en la página 14—, quienes también encontraron inspiración en los objetos cotidianos.



Top to bottom:
Tokio Ueyama, *Creeping Shadows* (*Sombras avanzando*), 1924, oil on canvas, 32¼ × 41 in.
Tokio Ueyama, *Untitled (Still Life with Persimmons)* (*Sin título [Bodegón con caquis]*), c. 1924, oil on board, 7¾ × 9¾ in.



Riso Itano

Japan, 1879–?, active Los Angeles to mid-1930s

Ebb Tide

In 1923, a group of pioneering Nikkei photographers working in Los Angeles’s Little Tokyo began meeting to share and critique work. Three years later, they formalized their association as the Japanese Camera Club of California, of which Issei photographer Riso Itano was a charter member. The group soon changed their name to the Japanese Camera Pictorialists of California (JCPC)—adding the word “Pictorialists” to signal their engagement with this international style of photography, which favored carefully arranged compositions, soft focus, and moody tonalities.⁷ Shooting from above, Itano here captures the rippling effects of water and sunlight on sand, creating a nearly abstract composition. Only the small bird at the right alludes to our location at the water’s edge.

Hiromu Kira

Waipahu, Hawai’i, 1898–1991, active Seattle and Los Angeles

Study–Paper Work

Featuring two overlapping sheets of paper and an origami bird, Hiromu Kira’s artful composition is a monochromatic study of line and light. This photograph is one in a series of still lifes in which Kira positioned household objects, such as paper, glasses, and ceramics, in shallow, non-descript spaces. Through his careful cropping and dramatic lighting, these arrangements approach abstractions, emphasizing forms and patterns over subject matter. A founding member of the Seattle Camera Club, Kira moved to Los Angeles in 1926. Although he never became an official member of the JCPC, his work engaged in critical dialogues with both Nikkei and non-Nikkei photographers. He exhibited this work in the Eleventh International Photography Salon, held at the Los Angeles Museum in 1928. That same year, the museum purchased the photograph for its collection, an indication of Kira’s prominence in Los Angeles’s modernist art scene, as well as the museum’s early efforts to support artists of Asian descent.

Riso Itano

Japón, 1879–?, activo en Los Ángeles hasta mediados de la década de 1930

Bajamar

En 1923, un grupo pionero de fotógrafos *nikkei* que trabajaba en el barrio Little Tokyo de Los Ángeles comenzó a reunirse para compartir y evaluar mutuamente su trabajo. Tres años después formalizaron su asociación y la llamaron el Club de Cámara Fotografica Japonés de California, de la cual el fotógrafo *issei* Riso Itano fue miembro fundador. El grupo pronto cambió su nombre por el de Pictorialistas por Cámara Japoneses de California (JCPC, por sus siglas en inglés), añadiendo la palabra “Pictorialistas” para demostrar su compromiso con este estilo internacional de fotografía, que prefería composiciones cuidadosamente diseñadas, un enfoque suave y tonalidades que expresaran emoción.⁷ Fotografiando desde lo alto, Itano capta aquí los efectos ondulantes que producen el agua y el sol sobre la arena, creando una composición casi abstracta. Sólo la pequeña ave a la derecha hace alusión a nuestra ubicación al borde del agua.

Hiromu Kira

Waipahu, Hawái, 1898–1991, activo en Seattle y en Los Ángeles

Estudio–Obra en papel

Compuesta de dos hojas de papel superpuestas y un pájaro de origami, la ingeniosa composición de Hiromu Kira es un estudio monocromático de líneas y luz. Esta fotografía forma parte de una serie de bodegones en los que Kira ha colocado objetos cotidianos como papel, vasos y cerámicas, en espacios poco profundos y anodinos. Debido a su cuidadoso encuadre e iluminación dramática, estas composiciones se acercan a la abstracción, destacando más las formas, líneas y motivos sobre el tema. Kira, miembro fundador del Club de Cámara Fotografica de Seattle, se trasladó a Los Ángeles en 1926. Aunque nunca llegó a ser miembro oficial del JCPC, su obra entabló un diálogo crítico con los fotógrafos *nikkei* y no *nikkei*. Exhibió esta obra en el XI Salón Internacional de Fotografía, presentado en el Museo de Los Ángeles en 1928. Ese mismo año, el museo adquirió la fotografía



Top to bottom:

Riso Itano, *Ebb Tide (Bajamar)*, c. 1925, gelatin silver print, 10⁵/₁₆ × 13¹/₂ in.

Hiromu Kira, *Study–Paper Work (Estudio–Obra en papel)*, 1927, gelatin silver print, 12¹/₄ × 9⁵/₁₆ in.

Hideo Date

Osaka, Japan, 1907–2005, active Los Angeles and New York

The Fruit Gatherers

This vibrant, large-scale watercolor is characteristic of Hideo Date’s work from the mid-1930s and was likely made during his employment with the Works Progress Administration (WPA).⁸ Date began his artistic training at the Otis Art Institute, but left after one year to study traditional Japanese brush painting and *nihonga* (modern Japanese-style painting) at the Kawabata-ga Gakkō (Kawabata Painting School) in Tokyo. He returned to Los Angeles in 1930, where he developed a radically innovative style that combines curvilinear forms with bold, rhythmic colors, revealing his deep engagement with both Japanese aesthetics and California’s avant-garde. He was a member of several L.A.-based collectives and organizations, including the Art Students League of Los Angeles, the Japanese Artists of Los Angeles, and the Los Angeles Oriental Artists’ Group, with whom he exhibited this watercolor in 1936.

para su colección, lo que pone de manifiesto la importancia de Kira en el panorama artístico modernista de Los Ángeles, así como los primeros esfuerzos del museo por apoyar a los artistas de ascendencia asiática.

Hideo Date

Osaka, Japón, 1907–2005, activo en Los Ángeles y en Nueva York

Los recogedores de fruta

Esta vibrante acuarela de gran formato es característica de la obra de Hideo Date de mediados de la década de 1930, y probablemente fue realizada durante la época en la que trabajó para la Administración de Progreso de Obras (WPA, por sus siglas en inglés).⁸ Date comenzó su formación artística en el Instituto de Arte Otis, pero al cabo de un año decidió irse a estudiar pintura tradicional japonesa con pincel y *nihonga* (pintura japonesa de estilo moderno) en la Kawabata-ga Gakkō (Escuela de Pintura Kawabata) de Tokio. Regresó a Los Ángeles en 1930, donde desarrolló un estilo radicalmente innovador, combinando formas curvilíneas con colores audaces y rítmicos que revelan su profundo compromiso, tanto con la estética japonesa como con la vanguardia californiana. Fue miembro de varios colectivos y organizaciones con sede en Los Ángeles, entre ellos la Liga de Estudiantes de Arte de Los Ángeles, los Artistas Japoneses de Los Ángeles y el Grupo de los Artistas Orientales de Los Ángeles, con quienes expuso esta acuarela en 1936.



Hideo Date, *The Fruit Gatherers* (*Los recogedores de fruta*), by 1936, watercolor on paper, 26½ × 20 in.



Tyrus Wong, *Blindman* (*Hombre ciego*), c. 1935–40, ink and watercolor on paper, 27½ × 18¾ in.

Tyrus Wong

Toisan, Guangdong Province, China, 1910–2016,
active Los Angeles

Blindman

Emigrating from China through San Francisco’s Angel Island, Tyrus Wong settled in Los Angeles, earning a scholarship to study at the Otis Art Institute. He developed a highly personal style that combined the lyricism of Chinese ink-and-brush painting with modernist aesthetics, as evidenced in this expressive figure drawing. An influential figure in Los Angeles’s Chinatown, he often drew inspiration from its immigrant community, and his artwork could be seen throughout the neighborhood. For example, he painted a mural and menus for the Dragon’s Den restaurant, as well as a large outdoor mural, *Chinese Celestial Dragon* (1941), in New Chinatown’s Central Plaza. He was later commissioned to design a logo for the Phoenix Bakery, still used by the family-run sweets shop today. Over the course of his eight-decade career, Wong also worked as an artist for Walt Disney and Warner Brothers, as well as a ceramicist, lithographer, greeting card illustrator, and, late in life, kite maker.

Tyrus Wong

Toisan, Provincia de Guangdong, China, 1910–2016,
activo en Los Ángeles

Hombre ciego

Al emigrar de China a la Angel Island en la bahía de San Francisco, Tyrus Wong se estableció en Los Ángeles, donde obtuvo una beca para estudiar en el Instituto de Arte Otis. Desarrolló un estilo muy personal que combinaba el carácter lírico de la pintura china de tinta y pincel con el de la estética modernista, como se puede apreciar en este expresivo dibujo de la figura. Una persona influyente en el Chinatown de Los Ángeles, Wong a menudo se inspiró en su comunidad inmigrante, y sus obras de arte se podían ver por todo el vecindario. Por ejemplo, pintó un mural y los menús para el restaurante Dragon’s Den, así como un gran mural exterior, *Dragón celestial chino* (1941), en la plaza central del nuevo Chinatown. Más adelante fue comisionado para diseñar el logo de la panadería Phoenix, aún en uso hoy día por la tienda familiar de dulces. A lo largo de su carrera de ocho décadas, Wong también trabajó como artista para Walt Disney y Warner Brothers, además de haberse dedicado a la cerámica, la litografía y la ilustración de tarjetas de felicitación y, en sus últimos años, a la fabricación de papalotes.

The Interwar Years in the San Francisco Bay Area 1924–41

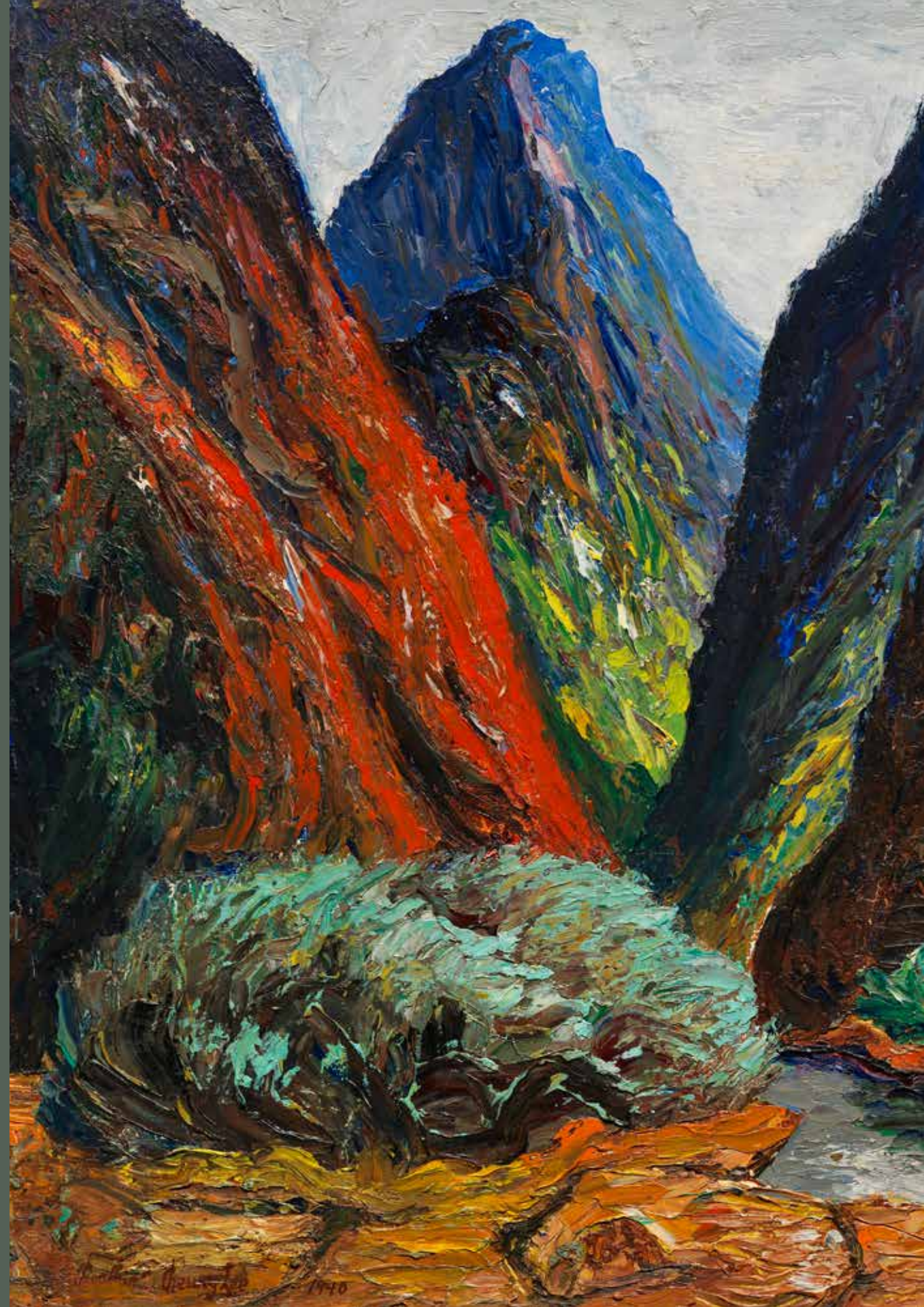
In the face of systemic xenophobia, many of the Bay Area’s most prestigious art institutions and artist-led collectives, such as the San Francisco Art Association (SFAA) and the San Francisco Museum of Art, served as defiant cultural sanctuaries that integrated international students and racial minorities. For example, SFAA’s annual exhibitions in 1924 and 1925 featured thirty works by artists of Japanese descent. In 1931, Nikkei representation grew to include seventeen artists—the largest showing in prewar California. The SFAA’s educational arm, the California School of Fine Arts (CSFA, later renamed the San Francisco Art Institute, which closed permanently in 2022), also provided a nurturing environment for students of Asian descent, many of whom went on to produce impressive bodies of work and to maintain close ties with their contemporaries throughout their careers, including alumni/ae Yun Gee, Miki Hayakawa, Matsusaburo and Hisako Hibi, Henry Sugimoto, Chee Chin S. Cheung Lee, and Koichi Nomiyama.

Outside the academy, artists formed influential cross-cultural collectives, such as the East West Art Society. Established in 1921 by Issei artists Chiura Obata, Matsusaburo Hibi, and Teikichi Hikoyama, the society aimed to achieve the “highest Idealism where the East unites with the West,” bringing together multidisciplinary creatives from diverse backgrounds.⁹ Following the success of the group’s second exhibition, held at the San Francisco Museum of Art in 1922, more Bay Area collectives emerged, including the Chinese Revolutionary Artists’ Club (active 1926–mid-1930s), Sangenshoku-Gakai (Three Primary Color Art Society, active mid-1920s), and the Chinese Art Association (active 1930s, later renamed the Chinatown Artists Club, active 1942–45). Many of the artists associated with these collectives also exhibited works in displays of American and California art at the Golden Gate International Exposition in San Francisco in 1939–40, an indication of their prominence in the state’s interwar artistic communities.

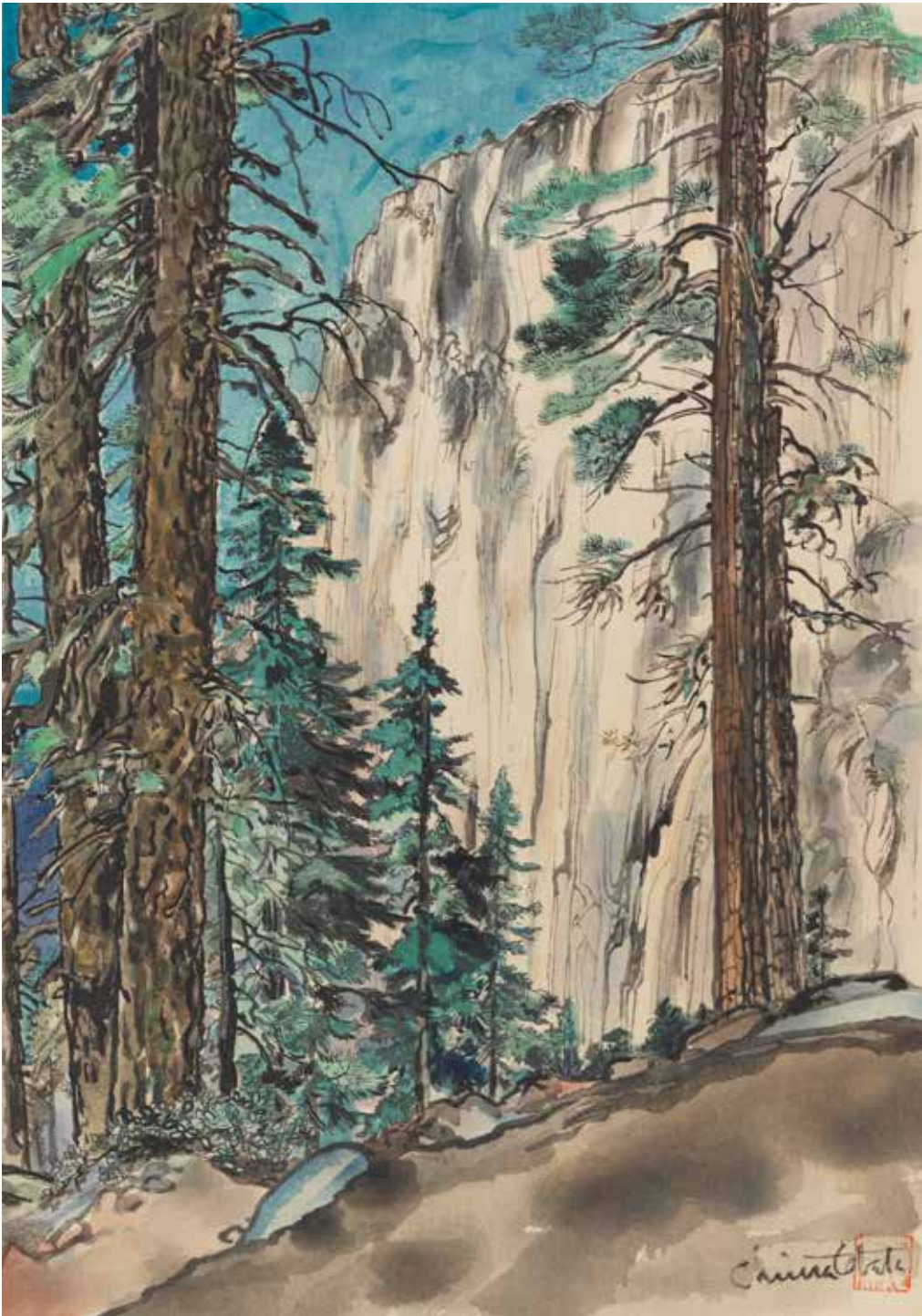
Los años de entreguerras en el Área de la Bahía de San Francisco, 1924–41

Ante la xenofobia sistémica, muchas de las instituciones artísticas más prestigiosas del Área de la Bahía de San Francisco y los colectivos dirigidos por artistas, como la Asociación de Arte de San Francisco (SFAA, por sus siglas en inglés) y el Museo de Arte de San Francisco, se convirtieron en desafiantes refugios culturales en que se integraron los estudiantes internacionales y las minorías raciales. Un ejemplo son las exposiciones anuales de la SFAA en 1924 y 1925 que presentaron treinta obras de artistas de ascendencia japonesa. En 1931, la representación *nikkei* en la exposición creció e incluyó diecisiete artistas, resultando en la muestra más grande de su arte en la California de la preguerra. La rama educativa de la SFAA, la Escuela de Bellas Artes de California (CSFA, llamada posteriormente Instituto de Arte de San Francisco, el cual cerró de manera permanente en 2022), también proporcionaba un entorno alentador para los estudiantes de ascendencia asiática, muchos de los cuales llegaron a crear un conjunto impresionante de obras y mantuvieron estrechos vínculos con sus contemporáneos a lo largo de sus carreras, entre ellos los exalumnos Yun Gee, Miki Hayakawa, Matsusaburo e Hisako Hibi, Henry Sugimoto, Chee Chin S. Cheung Lee y Koichi Nomiyama.

Por fuera de la academia, los artistas formaron influyentes colectivos interculturales, tales como la Sociedad de Arte Este-Oeste. Esta sociedad, establecida en 1921 por los artistas *issei* Chiura Obata, Matsusaburo Hibi y Teikichi Hikoyama, se propuso alcanzar “el nivel más alto de idealismo en el que el Oriente se une con el Occidente”, reuniendo creativos multidisciplinares de diversos orígenes.⁹ Tras el éxito de la segunda exposición del grupo, presentada en el Museo de Arte de San Francisco en 1922, surgieron más colectivos en el Área de la Bahía, entre ellos el Club de los Artistas Revolucionarios Chinos (activo entre 1926 y mediados de la década de 1930), la Sangenshoku-Gakai (Sociedad de Arte de los Tres Colores Primarios, activa a mediados de la década de 1920) y la Asociación



Opposite: Chee Chin S. Cheung Lee, *Mountainousness* (*Montañoso*) (detail), 1940



Chiura Obata, *Eagle Peak Trail (Sendero Eagle Peak)*, 1930, woodblock print, 18 × 13¼ in.

Chiura Obata

Okayama, Japan, 1885–1975, active San Francisco Bay Area

Eagle Peak Trail

In June 1927, a transformative Sierra Nevada trek with artists Worth Ryder and Robert Howard inspired Chiura Obata to produce some 150 paintings. He described the journey as “the greatest harvest for my whole life and future in painting.” The following spring, he exhibited several of these works in a solo exhibition at the East West Gallery of Fine Arts in San Francisco.¹⁰ When he visited Japan between 1928 and 1930, he commissioned Tokyo’s Takamizawa print workshop to transform thirty-five of his watercolors into woodblock prints, including this view of Yosemite, which was published in his limited-edition portfolio, *World Landscape Series “America.”* Ryder later invited Obata to teach at UC Berkeley, where he became the first art professor to teach the practice of Japanese aesthetic traditions. A popular instructor renowned for live demonstrations of watercolor and *sumi-e* (traditional Japanese ink painting), he served an illustrious twenty-two-year tenure interrupted only by wartime incarceration and displacement (1942–46).

de Arte Chino (activa en la década de 1930, posteriormente rebautizada como el Club de Artistas del Chinatown, activo entre 1942 y 1945). Muchos de los artistas relacionados con estos colectivos también expusieron sus obras en las muestras de arte de California y de los Estados Unidos en la Exposición Internacional Golden Gate de San Francisco en 1939–40, un indicio de su protagonismo en las comunidades artísticas del estado en el periodo de entreguerras.

Chiura Obata

Okayama, Japón, 1885–1975, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Sendero Eagle Peak

En junio de 1927, un recorrido transformador por la Sierra Nevada con los artistas Worth Ryder y Robert Howard inspiró a Chiura Obata a producir unas 150 pinturas. Él describió esta travesía como “la mejor cosecha para toda mi vida y mi futuro en la pintura”. La primavera siguiente, presentó varias de estas obras en una exposición individual en la Galería de Bellas Artes Este-Oeste en San Francisco.¹⁰ Cuando visitó Japón entre los años 1928 y 1930, comisionó al taller de grabado Takamizawa de Tokio que convirtiera treinta y cinco de sus acuarelas en grabados en madera, entre ellas esta vista de Yosemite que fue publicada en su portafolio de edición limitada, *Serie “América” de paisajes del mundo*. Más adelante, Ryder invitó a Obata a dar clases en la Universidad de California en Berkeley, donde sería el primer profesor en enseñar la práctica de las tradiciones estéticas japonesas. Un instructor popular, famoso por sus demostraciones en vivo de acuarela y *sumi-e* (pintura tradicional japonesa en tinta), desempeñó ilustremente su cargo durante veintidós años, el cual sólo fue interrumpido por su encarcelamiento y desplazamiento durante la guerra (1942–46).

Otis William Oldfield

Sacramento, 1890–1969, active San Francisco Bay Area

Portrait of Yun Gee

Otis Oldfield, an accomplished artist from Sacramento and an art professor at CSFA, was Yun Gee’s mentor. In this portrait of his young student and friend (Gee was about twenty), Oldfield deploys passages of color and cross-hatching brushstrokes to render visible Gee’s youthful energy and intensity. He portrays his subject smoking a pipe. This playful nod to Gee’s status as his “very devoted disciple” reportedly quotes Oldfield’s signature pipe-in-hand profile, which is captured in the drawing by Matsusaburo Hibi seen here.¹¹ Together, these two images illustrate the multiethnic artistic milieu of the San Francisco Bay Area and, in particular, the CSFA, where artists of Asian descent formed long-term, meaningful relationships with progressive and sympathetic non-Asian artists.

Matsusaburo Hibi

Jimura, Shiga Prefecture, Japan, 1886–1947, active San Francisco Bay Area

Mr. Oldfield, Art Teacher of C.S.F.A.

In this playful portrait that captures fellow artist and CSFA teacher Otis Oldfield’s signature profile without showing his face, Matsusaburo Hibi demonstrates a skillful economy of line as seen in the expressive, pipe-lighting fingers. Hibi was a regular contributor to the SFAA annual exhibitions in the 1920s, but after marrying his fellow CSFA student, Hisako Hibi (née Shimizu), in 1930 and moving to Hayward, California, to raise two children, Matsusaburo focused on managing the Japanese language and art school he had established and appeared less frequently in local art shows. Most of the Hibis’ prewar artworks were left behind in Hayward when the forced removal began in 1942 and were subsequently lost. A family treasure, this surviving drawing is on public display for the first time since the 1920s.

Otis William Oldfield

Sacramento, 1890–1969, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Retrato de Yun Gee

Otis Oldfield, un reconocido artista de Sacramento y profesor de arte en la CSFA, fue el mentor de Yun Gee. En este retrato de su joven estudiante y amigo (Gee tendría unos veinte años), Oldfield despliega sólidos trazos de color y pinceladas sombreadas a rayas para hacer visible la energía juvenil y la intensidad de Gee. Retrata a su modelo fumando una pipa. Esta alusión humorística al estatus de Gee como su “muy devoto discípulo” hace referencia al característico perfil de Oldfield de pipa en mano, captado en el dibujo de Matsusaburo Hibi aquí visible.¹¹ Estas dos imágenes juntas ilustran el entorno artístico multiétnico del Área de la Bahía de San Francisco y, en particular, de la CSFA, donde los artistas de ascendencia asiática establecieron relaciones profundas y duraderas con artistas no asiáticos que eran progresistas y solidarios.

Matsusaburo Hibi

Jimura, Prefectura de Shiga, Japón, 1886–1947, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

El señor Oldfield, profesor de arte de la C.S.F.A.

En este divertido retrato que capta el característico perfil de su compañero artista y profesor de la CSFA, Otis Oldfield, sin mostrar su rostro, Matsusaburo Hibi demuestra una hábil economía de trazos que se puede apreciar en los expresivos dedos que encienden la pipa. Hibi era un colaborador habitual en las exposiciones anuales de la SFAA en la década de 1920, pero después de contraer matrimonio en 1930 con su compañera Hisako Hibi (de soltera Shimizu), también estudiante del CSFA, y de mudarse a Hayward, California, a criar a sus dos hijos, Matsusaburo se enfocó en la administración de la escuela de lengua y arte japonesa que había establecido, y apareció con menos frecuencia en las exposiciones de arte locales. La mayor parte de las obras de los Hibi hechas antes de la guerra se quedaron en Hayward cuando comenzó el traslado forzoso en 1942 y, posteriormente, se perdieron. Un tesoro de familia, este dibujo superviviente se expone al público ahora por primera vez desde la década de 1920.



Top to bottom:

Otis William Oldfield, *Portrait of Yun Gee (Retrato de Yun Gee)*, 1926, oil on canvas, 18 × 16 in.

Matsusaburo Hibi, *Mr. Oldfield, Art Teacher of C.S.F.A. (El señor Oldfield, profesor de arte de la C.S.F.A.)*, 1920s, charcoal on brown paper, 17¾ × 12 in.



Clockwise from top left:

Miné Okubo, *Untitled (Portrait Head)* (*Sin título [Retrato de una cabeza]*), c. 1937, tempera on Masonite, 12 × 9¾ in.

Miné Okubo, *Sunday Morning (Mañana de domingo)*, 1937, tempera on Masonite, 25½ × 21½ in.

David Paul Chun, *East Telegraph Hill (Telegraph Hill este)*, 1940, lithograph, 12½ × 17 in.

Miné Okubo

Riverside, 1912–2001, active San Francisco Bay Area and New York

Untitled (Portrait Head)

Sunday Morning

Untitled (Portrait Head) is likely the painting that Miné Okubo exhibited in the 1937 exhibition of the Los Angeles Oriental Artists' Group, which her older brother, Benji Okubo, cofounded. Rendered in tempera, Okubo's portrait and the contemporaneous *Sunday Morning* show a young artist experimenting with flat, blocky figures and delicate crosshatching, which pay homage to both Italian Renaissance fresco painting and Mexican muralism and endow her modestly sized canvases with a sense of monumentality. A graduate of UC Berkeley, she was invited to exhibit her paintings and demonstrate fresco techniques near Diego Rivera's mural, *Pan American Unity*, at the Golden Gate International Exposition on Treasure Island, located in San Francisco Bay, in 1939–40. She had a solo show at the San Francisco Museum of Art in 1941 that ended just about a month before Japan's attack on Pearl Harbor and Executive Order 9066 disrupted her life and burgeoning career.

David Paul Chun

Honolulu, 1898–1998, active San Francisco Bay Area

East Telegraph Hill

Although he painted intermittently, David Paul Chun worked primarily as a printmaker. In the 1930s, he was employed by the Federal Art Project (FAP), a branch of the Works Progress Administration (WPA). Established in 1935 as a Depression-era relief effort, the FAP employed thousands of out-of-work artists across the country, including several California artists of Asian descent. However, in 1937, the WPA prohibited all non-U.S. citizens from participating in its programs. This exclusionary policy led to the firing of many immigrant artists, but Chun, who was born in Hawai'i (then a U.S. territory), continued working for the WPA. He produced several lithographs of iconic locations in San Francisco, including this view of Telegraph Hill, as well as socially impactful images of wage workers and Depression-era poverty. He was also the first

Miné Okubo

Riverside, 1912–2001, activa en el Área de la Bahía de San Francisco

Sin título (Retrato de una cabeza)

Mañana de domingo

Sin título (Retrato de una cabeza) es probablemente el cuadro que Miné Okubo presentó en la exposición de 1937 del Grupo de los Artistas Orientales de Los Ángeles, del cual su hermano mayor, Benji Okubo, fue cofundador. Pintados en témpera, el retrato y la obra contemporánea *Mañana de domingo* de Okubo muestran a una joven artista experimentando con figuras planas y cuadrangulares y un delicado sombreado a rayas, que rinden homenaje a la pintura al fresco del Renacimiento italiano y al muralismo mexicano y dan a sus lienzos, modestos en tamaño, un sentido de la monumentalidad. Graduada de la Universidad de California en Berkeley, fue invitada a exponer sus pinturas y a realizar demostraciones de las técnicas de pintura al fresco junto al mural de Diego Rivera, *Unidad Panamericana*, en la Exposición Internacional Golden Gate de 1939–40 celebrada en la Treasure Island, localizada en la bahía de San Francisco. En 1941 realizó una exposición individual en el Museo de Arte de San Francisco que concluyó apenas un mes antes de que el ataque japonés a Pearl Harbor y el Decreto Ejecutivo 9066 trastornaran su vida y su floreciente carrera.

David Paul Chun

Honolulu, 1898–1998, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Telegraph Hill este

Aunque pintó de manera intermitente, David Paul Chun trabajó principalmente en la producción de grabados. En la década de 1930, fue empleado del Proyecto Federal de Arte (FAP, por sus siglas en inglés), una rama de la Administración de Progreso de Obras (WPA, por sus siglas en inglés). Establecida en 1935 como una iniciativa de asistencia financiera durante la Gran Depresión, el FAP dio empleo a miles de artistas de todo el país, entre ellos varios artistas californianos de ascendencia asiática. En 1937, sin embargo, la WPA prohibió a todos los ciudadanos no estadounidenses participar en sus

president of the Chinese Art Association, showing in all five of the group’s exhibitions at the de Young Museum in 1935–36 and 1942–45.¹²

Chee Chin S. Cheung Lee

Kaiping, Guangdong Province, China, 1896–1966, active San Francisco Bay Area

Mountainousness

In this vibrantly colored, highly expressive landscape, Chee Chin S. Cheung Lee applied thick layers of impasto to the canvas, building up the surface in low relief. A recent conservation treatment revealed another composition below the visible surface. Lee, who had studied at the CSFA, was also employed by the FAP in the early 1930s. He produced social realist water-colors and lithographs, which led *Los Angeles Times* art critic Arthur Millier to describe him as “a convert of the [Edward] Hopper style.”¹³ He also exhibited prolifically during the interwar period and had a solo exhibition at the California Palace of the Legion of Honor in 1943. Labels affixed to the back of this painting reveal that it was displayed at both the San Francisco Golden Gate International Exposition in 1940 and in an exhibition of the Chinatown Artists Club, of which Lee was a founding member.

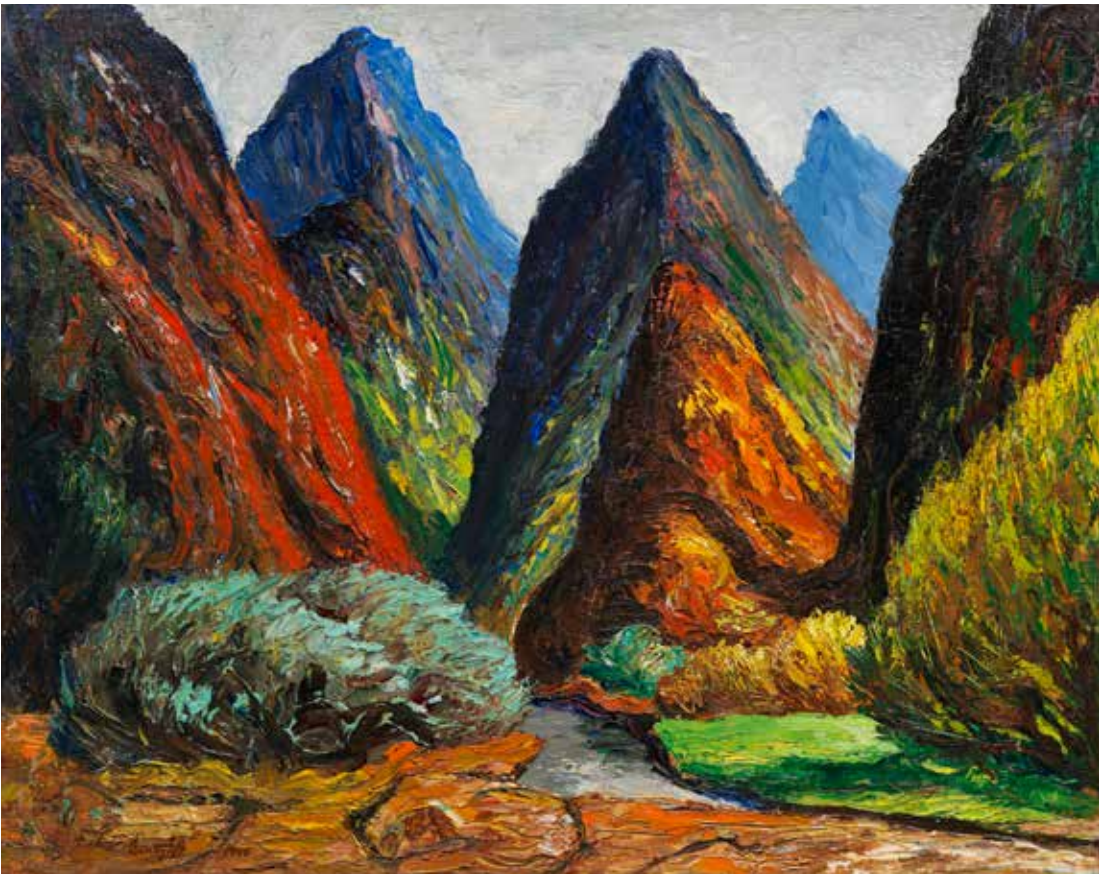
programas. Esta política excluyente provocó el despido de muchos artistas inmigrantes, pero Chun, que había nacido en Hawái (en ese entonces territorio estadounidense), continuó trabajando para la WPA. Creó varias litografías de lugares emblemáticos de San Francisco, entre ellas esta vista del barrio Telegraph Hill, y también algunas imágenes de gran impacto social de los trabajadores asalariados y la pobreza de la época de la Gran Depresión. Fue el primer presidente de la Asociación de Arte Chino, y participó en las cinco exposiciones que el grupo organizó en el Museo de Young en 1935–36 y en 1942–45.¹²

Chee Chin S. Cheung Lee

Kaiping, Provincia de Guangdong, China, 1896–1966, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Montañoso

En este paisaje altamente expresivo y de colores vivos, Chee Chin S. Cheung Lee aplicó gruesas capas de empaste sobre el lienzo, creando una superficie en bajo relieve. Un tratamiento de conservación reciente reveló otra composición debajo de la superficie visible. Lee, quien había estudiado en la CSFA, también fue empleado del FAP a comienzos de la década de 1930. Pintó acuarelas e hizo litografías de realismo social que llevaron a un crítico de arte del periódico *Los Angeles Times*, Arthur Millier, a describirlo como “un seguidor del estilo de [Edward] Hopper.”¹³ También expuso prolíficamente durante el periodo de entreguerras, y tuvo una exposición individual en el Palacio de la Legión de Honor de California en 1943. Las etiquetas al reverso de este cuadro revelan que la obra fue exhibida tanto en la Exposición Internacional Golden Gate de San Francisco en 1940 y en una exposición del Club de Artistas del Chinatown, del cual Lee fue miembro fundador.



Chee Chin S. Cheung Lee, *Mountainousness* (*Montañoso*), 1940, oil on canvas, 19 × 24½ in.

Wartime 1942–45

On February 19, 1942, President Franklin D. Roosevelt signed Executive Order 9066, which authorized the removal and imprisonment of Japanese Americans on the West Coast, following Japan's bombing of Pearl Harbor and the United States' official entry into World War II. Behind the barbed wire of government-run, hastily assembled incarceration camps, artmaking emerged as a defiant reclamation of humanity and a vital act of psychological survival. These desolate confinement sites were transformed into unlikely centers of high culture as incarcerated artists established rigorous art schools and taught art classes. These artists included Chiura Obata (fig. 1), Matsusaburo Hibi, and Miné Okubo at Tanforan in California and Topaz in Utah; Tokio Ueyama and Koichi Nomiyama at Amache in Colorado; Henry Sugimoto at Jerome and Rohwer in Arkansas; and Benji Okubo and Hideo Date at Heart Mountain in Wyoming. For the incarcerated, art offered agency, dignity, and community.

In 1943, Obata and Hibi published a mission statement in the *Topaz Times*, a newspaper created by the incarcerated in Utah, that articulated the philosophical necessity of art: "Art training gives calmness. While handling brush to paint or handling chisel for sculpturing, the mind is concentrated to a single objective ... and aids in good judgement for normalcy in any circumstances."¹⁴ Through this pursuit of normalcy, these artists transmuted the trauma of incarceration into sophisticated works. In doing so, they asserted their enduring identities as American modernists, proving that creative intellect remained free even under the most restrictive circumstances.

Following the wartime trauma and loss, many Nikkei artists never returned to artmaking, ending promising careers. Others managed to rebuild their lives, albeit slowly and painstakingly, in new places because they no longer had homes to return to. Some found their way back to California, where they reestablished networks and became influential members of art communities.

Tiempo de guerra 1942–45

El 19 de febrero de 1942, el presidente Franklin D. Roosevelt firmó el Decreto Ejecutivo 9066, que autorizó el traslado y el encarcelamiento de los japoneses estadounidenses de la Costa Oeste de los Estados Unidos, tras el bombardeo de Pearl Harbor por parte de Japón y la entrada oficial de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Detrás de las alambradas de púas de los campos de encarcelamiento administrados por el gobierno e instalados a toda prisa, la creación artística surgió como una desafiante recuperación de humanidad y un acto vital de supervivencia psicológica. Estos desolados sitios de confinamiento se convirtieron en inesperados centros de alta cultura a medida que los artistas encarcelados establecían rigurosas escuelas de arte y dictaban clases de arte. Entre estos artistas se encontraban Chiura Obata (fig. 1), Matsusaburo Hibi y Miné Okubo en Tanforan en California y Topaz en Utah; Tokio Ueyama y Koichi Nomiyama en Amache en Colorado; Henry Sugimoto en Jerome y Rohwer en Arkansas; y Benji Okubo e Hideo Date en Heart Mountain en Wyoming. Para los encarcelados, el arte les ofrecía autonomía, dignidad y comunidad.

En 1943, Obata e Hibi publicaron una declaración de objetivos en el *Topaz Times*, un periódico creado por quienes estaban encarcelados en Utah, en la que se articulaba la necesidad filosófica del arte: "La formación artística brinda serenidad. Cuando se toma un pincel para pintar o un cincel para esculpir, la mente se enfoca en un objetivo único [...] y esto ayuda al buen criterio para mantener la normalidad en cualquier circunstancia".¹⁴ A través de esta búsqueda de la normalidad, estos artistas transformaron el trauma del encarcelamiento en sofisticadas obras. Al hacerlo, reafirmaron sus perdurables identidades como modernistas estadounidenses, demostrando que el intelecto creativo permanecía libre, incluso en las circunstancias más restrictivas.

Después de sufrir el trauma y la pérdida de la guerra, muchos artistas *nikkei* nunca volvieron a dedicarse al arte, poniendo fin a prometedoras carreras. Otros lograron reconstruir sus vidas,



Top to bottom:

Fig. 1. Chiura Obata teaching a children's art class at Tanforan Art School, 1942 / Chiura Obata dando una clase de arte para niños en la escuela de arte de Tanforan, 1942

Fig. 2. Hisako Hibi with her daughter, Ibuki, and son, Satoshi, in Hayward, California, May 8, 1942, photo by Dorothea Lange for the War Relocation Authority / Hisako Hibi con su hija, Ibuki, y su hijo, Satoshi, en Hayward, California, 8 de mayo de 1942, foto de Dorothea Lange para la Autoridad de Reubicación de Guerra



Chiura Obata

Okayama, Japan, 1885–1975, active San Francisco Bay Area

Topaz Mountains

Chiura Obata’s lyrical brushwork and expert control of pigment saturation are on full display in this watercolor of Central Utah’s desolate environment, where more than 8,000 Japanese Americans were incarcerated. The undulating, soft lines belie the desert’s hard conditions, and the pastel gradations in the sky and on the ground illustrate the artist’s recognition of natural beauty even under duress. The composition, with a mountain range occupying the horizon line, is also a poignant reminder of the works Obata made in the prewar era, when he was free to hike the Sierra Nevadas and make paintings that celebrated, in his words, California’s *Dai-Shizen* or Great Nature.

Dong Kingman

Oakland, 1911–2000, active San Francisco Bay Area and New York

Field with a Windmill

The wartime experience was not singular, and artists of Chinese ancestry, such as Dong Kingman, often found their work to be in greater demand. Born in Oakland and educated in Hong Kong in both Western plein-air and traditional Chinese painting, Kingman emerged as a leading American watercolorist, best known for his vibrant landscapes and urban scenes. *Field with a Windmill* reveals his mastery of the medium, as he employed different techniques to achieve a variety of textures, tones, and lighting effects. The artist later described his painting practice, noting his preference for watercolor: “To me it is the most convenient medium if you want to do outdoor sketching. It is compact to carry and the wash dries almost immediately.... When I work in water color, I can keep it fresh.”¹⁵ During the war, Kingman received the prestigious Guggenheim Fellowship twice and attracted the attention of important American patrons, including Eleanor Roosevelt and Henry Luce, who promoted the artist as part of larger cultural efforts to support the U.S.–China wartime alliance against Japan. In 1954, Kingman was appointed as a cultural ambassador for the U.S. Department of State

aunque de una manera lenta y penosa, y en otros lugares pues ya no tenían un hogar al cual regresar. Algunos encontraron el camino de vuelta a California, donde reestablecieron sus redes de contactos y llegaron a ser miembros influyentes de las comunidades artísticas.

Chiura Obata

Okayama, Japón, 1885–1975, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Montañas Topaz

Las pinceladas líricas y el experto control de saturación del pigmento de Chiura Obata se reflejan plenamente en esta acuarela del desolado paisaje del centro de Utah, donde más de 8 000 japoneses estadounidenses estuvieron encarcelados. Las líneas onduladas y suaves ocultan las duras condiciones del desierto, y las gradaciones en tonos pastel del cielo y del suelo reflejan la capacidad de este artista para apreciar la belleza natural, incluso bajo coacción. La composición, con una cordillera que ocupa la línea del horizonte, es también un nostálgico recuerdo de las obras que Obata creó en la época anterior a la guerra, cuando era libre para recorrer la Sierra Nevada y pintar cuadros que, en sus propias palabras, enaltecían la *Dai-Shizen*, o Gran Naturaleza, de California.

Dong Kingman

Oakland, 1911–2000, activo en el Área de la Bahía de San Francisco y en Nueva York

Campo con un molino de viento

La experiencia de la guerra no fue igual para todos, y artistas de ascendencia china, como Dong Kingman, descubrieron a menudo que su obra tenía mayor demanda. Nacido en Oakland y educado en Hong Kong tanto en el estilo al aire libre del oeste y en el de la pintura tradicional china, Kingman se convirtió en uno de los principales acuarelistas estadounidenses, conocido ante todo por sus vibrantes paisajes y escenas urbanas. *Campo con un molino de viento* demuestra su dominio del medio, empleando técnicas diferentes para lograr una variedad de texturas, tonos y efectos de iluminación. El artista describió más adelante su práctica de la pintura,



Top to bottom:

Chiura Obata, *Topaz Mountains (Montañas Topaz)*, 1943, watercolor on paper, 10¼ × 15½ in.

Dong Kingman, *Field with a Windmill (Campo con un molino de viento)*, 1942, watercolor on paper, 21¼ × 29 in.

and embarked on a multination tour through Asia and Europe as part of a Cold War cultural exchange program.

Matsusaburo Hibi

limura, Shiga Prefecture, Japan, 1886–1947, active San Francisco Bay Area

Coyote at Fence with Guard Tower

The graphic arts, such as drawing, watercolor, and printmaking, were important modes of artistic expression during incarceration. Supplies were limited, and paper was an important material for many artists because it was inexpensive and easier to transport. Artists such as Matsusaburo Hibi, who studied printmaking at the California School of Fine Arts (CSFA), made linocuts at Topaz. His monochromatic imagery captures the camp's harsh conditions, including the barbed wire, sentinels, and watchtowers. Coyotes, seen patrolling the camp perimeters, are a recurring motif in his works of this time. They give form to the wilderness surrounding the camp, menacing forces that imprison the incarcerated and seem to surveil them both externally and internally.

Self-Portrait

Hibi painted this foreboding self-portrait during the last year of wartime incarceration in Topaz. Presenting himself in a blue suit and tie, he engages the viewer with an intense gaze. His gaunt face, rendered in rough brushstrokes, suggests a recognition of his own physical and mental state—his health was indeed in decline before the Hibis were released and moved to New York in September 1945. He died from cancer in June 1947, barely two years after regaining freedom. In contrast to the colorful portraits of his loved ones, including his daughter, Ibuki, his consummate muse, this self-portrait offers a haunting glimpse of a life and career cut short.

anotando su preferencia por la acuarela: “Para mí este es el medio más conveniente si se desea pintar al aire libre. Es compacto, fácil de llevar y se seca casi de inmediato [...] Cuando trabajo en acuarela, puedo mantener la frescura”.¹⁵ Durante la guerra, Kingman recibió dos veces la prestigiosa beca Guggenheim y atrajo la atención de mecenas importantes estadounidenses, entre ellos Eleanor Roosevelt y Henry Luce, quienes promovieron al artista como parte de una iniciativa cultural más amplia para apoyar la alianza en tiempos de guerra de los Estados Unidos y China contra Japón. En 1954, Kingman fue nombrado embajador cultural del Departamento de Estado de los Estados Unidos, y se embarcó en un viaje por varias naciones de Asia y Europa como parte de un programa de intercambio cultural durante la Guerra Fría.

Matsusaburo Hibi

limura, Prefectura de Shiga, Japón, 1886–1947, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Coyote en la cerca junto a una atalaya

Las artes gráficas, como el dibujo, la acuarela y el grabado, fueron modos importantes de expresión artística durante el encarcelamiento. Los materiales de arte eran limitados y el papel fue importante para muchos artistas puesto que era económico y fácil de transportar. Artistas como Matsusaburo Hibi, quien había estudiado grabado en la Escuela de Bellas Artes de California (CSFA, por sus siglas en inglés), hizo linograbados en Topaz. Sus imágenes monocromáticas captan las duras condiciones del campo de reclusión, incluidos el alambrado de púas, los centinelas y las torres de vigilancia. Los coyotes, vistos patrullando los alrededores del campamento, son un motivo recurrente en sus obras de esta época. En ellos, el entorno salvaje que rodea el campo toma forma, fuerzas amenazantes que los aprisionan a los encarcelados y parecen vigilarlos desde afuera y desde adentro.

Autorretrato

Hibi pintó este premonitorio autorretrato durante el último año de encarcelamiento en el tiempo de guerra en Topaz. Presentándose con un traje azul y una corbata, él atrae la atención del espectador con una mirada intensa. Su rostro demacrado,



Top to bottom:

Matsusaburo Hibi, *Coyote at Fence with Guard Tower* (*Coyote en la cerca junto a una atalaya*), c. 1943–45, linocut on paper, 8½ × 10½ in.

Matsusaburo Hibi, *Self-Portrait* (*Autorretrato*), 1944, oil on canvas, 19½ × 15½ in.



Hisako Hibi, *Japanese Evacuees* (*Evacuados japoneses*), 1945, oil on canvas, 19½ × 15½ in.

Hisako Hibi

Torihama, Fukui Prefecture, Japan, 1907–1991, active San Francisco Bay Area and New York

Japanese Evacuees

Hisako Hibi created *Japanese Evacuees* during her incarceration at Topaz. It is a slightly smaller version of her *Homage to Mary Cassatt* (1943; private collection). Inspired by Cassatt's *The Child's Bath* (1893; Art Institute of Chicago), the composition depicts an intimate scene between mother and child that, for a few fleeting moments, seems to isolate the figures from the harsh realities of imprisonment. An inscription on the back of *Homage to Mary Cassatt* identifies the young girl as the artist's daughter, Ibuki (fig. 2, see p. 31), who was incarcerated along with her mother, father, and brother Satoshi. The potbelly stove in the background, an apathetic onlooker, adds a somber note to an otherwise tender moment. Hibi was a learned artist who trained at the CSFA in the 1920s and actively exhibited at the SFAA and the Oakland Art Gallery prior to the war. Her paintings were also selected for displays of American art at the Golden Gate International Exposition in San Francisco in 1939–40, although most of her prewar work was lost due to the forced removal and incarceration. Hibi likely gifted *Japanese Evacuees* to another incarcerated upon its completion in 1945, and the painting was only rediscovered in 2019.¹⁶

representado con pinceladas bruscas, sugiere el reconocimiento de su propio estado físico y mental; de hecho, su salud estaba en decadencia antes de la puesta en libertad de los Hibi y su subsecuente mudanza a Nueva York en septiembre de 1945. Murió de cáncer en junio de 1947, apenas dos años después de recuperar su libertad. En contraste con los retratos de vivos colores de sus seres queridos, entre ellos el de su hija Ibuki, su consumada musa, este autorretrato ofrece una desgarradora mirada a una vida y carrera truncadas.

Hisako Hibi

Torihama, Prefectura de Fukui, Japón, 1907–1991, activa en el Área de la Bahía de San Francisco y en Nueva York

Evacuados japoneses

Hisako Hibi pintó la obra *Evacuados japoneses* durante su encarcelamiento en Topaz. Es una versión ligeramente más pequeña que su *Homenaje a Mary Cassatt* (1943; colección privada). Inspirada en la obra *The Child's Bath* (*El baño de la niña*, 1893; Instituto de Arte de Chicago), la composición muestra una escena íntima entre una madre y niña, la cual, por un momento fugaz, parece aislar las figuras de la dura realidad del encarcelamiento. Una inscripción al reverso de *Homenaje a Mary Cassatt* identifica a la niña pequeña como la hija de la artista, Ibuki (fig. 2, véase la página 31), quien fue encarcelada junto con su madre, su padre y su hermano Satoshi. La estufa de leña que se ve al fondo, como un espectador indiferente, le da un toque sombrío a un momento que, de otra manera, sería de gran ternura. Hibi fue una artista de renombre que estudió en la CSFA en la década de 1920 y expuso activamente en la SFAA y en la Galería de Arte de Oakland antes de la guerra. Sus pinturas también fueron seleccionadas para las exhibiciones de arte estadounidense en la Exposición Internacional Golden Gate en San Francisco en 1939–40, aunque la mayoría de su arte anterior a la guerra se perdió debido al traslado forzoso y encarcelamiento. Hibi probablemente le obsequió la obra *Evacuados japoneses* a otro de los encarcelados después de haberla completado en 1945, y la pintura solamente fue redescubierta en 2019.¹⁶

Taneyuki Dan Harada

Los Angeles, 1923–2020, active San Francisco Bay Area

Barracks–Tule Lake

While artists such as Chiura Obata, Miné Okubo, and the Hibis had prominent careers before the war, Taneyuki Dan Harada learned to paint during incarceration, later recalling Tanforan’s art school to be “really an exciting place ... packed every day.”¹⁷ Harada was subsequently transferred to a camp at Tule Lake, where he painted this landscape, in which a solitary figure tends a plot of land outside a barrack. Despite the often inhospitable terrain, Japanese Americans successfully farmed in camps, producing eighty-five percent of the vegetables they consumed. They also planted ornamental gardens. Like artmaking, these activities provided inspiration and solace during incarceration.

Tokio Ueyama

Wakayama, Japan, 1889–1954, active Los Angeles

Untitled (Landscape at Amache, Colorado)

Tokio Ueyama taped this canvas to a piece of insulation board, likely salvaged from a barrack in Amache, where he was incarcerated. Amache’s location in remote southeastern Colorado made access to conventional art supplies, among other goods, increasingly difficult. Rather than stretching his canvas around a wooden frame, Ueyama had to innovate using utilitarian materials on hand. While the vibrant color palette and dynamic composition of this lush landscape belie the harsh conditions of life at Amache, the board upon which he taped the work—its literal foundation—is a constant reminder of his resiliency in the face of hardship. After the war, Ueyema returned to Los Angeles, where he played a critical role in rebuilding Little Tokyo’s artistic community. In 1946, he cofounded the Los Angeles Palette Club and with his wife, Suye, opened the popular gift shop Bunkado, which remains an important part of the city’s cultural fabric today.

Taneyuki Dan Harada

Los Ángeles, 1923–2020, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Barracón–Tule Lake

Mientras artistas como Chiura Obata, Miné Okubo y los Hibi tuvieron carreras prominentes antes de la guerra, Taneyuki Dan Harada aprendió a pintar durante el encarcelamiento, recordando más tarde que la escuela de arte de Tanforan era “un lugar realmente apasionante [...] siempre lleno”.¹⁷ Harada fue trasladado posteriormente a un campo en el lago Tule, donde pintó este paisaje, en el que una figura solitaria cultiva una parcela de tierra junto a un barracón. A pesar del comúnmente inhóspito terreno, los japoneses estadounidenses cultivaron con éxito en los campos de reclusión, produciendo el ochenta y cinco por ciento de las verduras que consumían. También crearon jardines ornamentales. Al igual que la creación artística, estas actividades les proporcionaron inspiración y consuelo durante el encarcelamiento.

Tokio Ueyama

Wakayama, Japón, 1889–1954, activo en Los Ángeles

Sin título (Paisaje en Amache, Colorado)

Tokio Ueyama pegó este lienzo con cinta sobre un pedazo de panel aislante, probablemente recuperado de un barracón en Amache, donde estuvo encarcelado. La ubicación de Amache en un área remota del sureste de Colorado hizo que el acceso a los materiales artísticos convencionales, entre otras cosas, fuera cada vez más difícil. En vez de tensar su lienzo sobre un bastidor de madera, Ueyama tuvo que innovar y usar los materiales que tenía a la mano. Mientras que la vibrante paleta de colores y la composición dinámica de este paisaje exuberante son lo opuesto a las despiadadas condiciones de vida en Amache, el tablón sobre el que pegó la obra —su literal soporte— es un recordatorio constante de su resiliencia ante la adversidad. Después de la guerra, Ueyema regresó a Los Ángeles, donde desempeñó un papel fundamental en la reconstrucción de la comunidad artística del Little Tokyo. En 1946, cofundó el Club de la Paleta de Los Ángeles y, con su esposa Suye, abrió la popular tienda de regalos Bunkado, el cual aún hoy es una parte importante del tejido cultural de la ciudad.



Top to bottom:

Taneyuki Dan Harada, *Barracks–Tule Lake* (*Barracón–Tule Lake*), 1945, oil on canvas, 26¾ × 31 in.

Tokio Ueyama, *Untitled (Landscape at Amache, Colorado)* (*Sin título [Paisaje en Amache, Colorado]*), c. 1943–45, oil on canvas taped on Celotex (insulation board), 19⅞ × 23⅞ in.

Postwar Modernism 1945–65

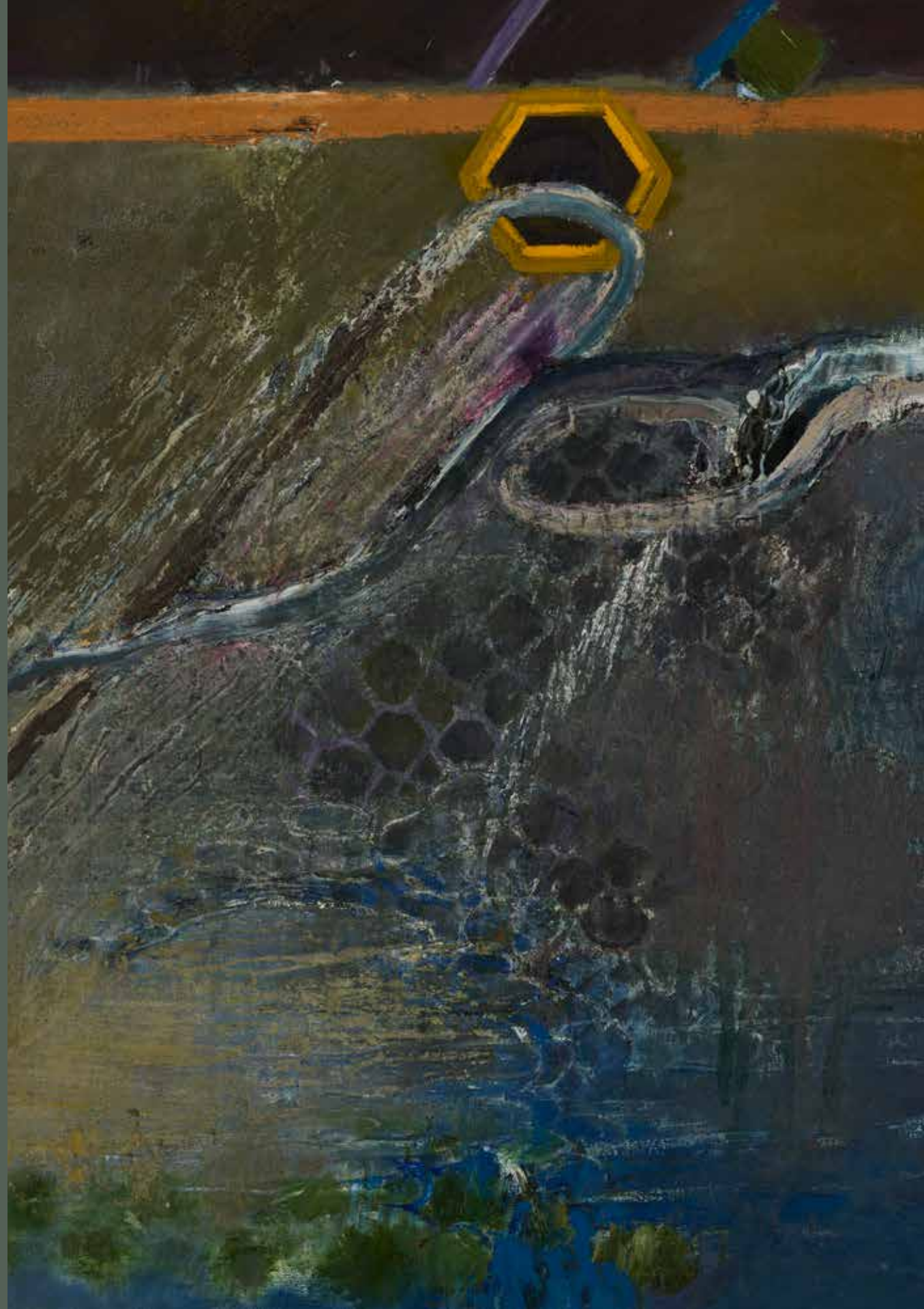
In the decades following the war, California-based artists of Asian descent continued to play an influential role in the ever-expanding evolution of American modernism. While the visual language of abstraction often dominated the figurative styles of earlier generations, the importance of collectivity and community remained constant. Ruth Asawa, who was incarcerated at Rohwer in Arkansas during her youth, later wrote that during the war, Chiura Obata “clearly demonstrated how art education is essential for the vitality of a community,” a lesson that defined her trailblazing career and legacy.¹⁸ Art schools across California continued to nurture artists from diverse backgrounds, many of whom experimented with avant-garde styles and new materials.

In 1965, the Immigration and Nationality Act abolished the discriminatory national quota system of the Exclusion Era, dramatically impacting racial demographics across the nation. It did not, however, end institutionalized racism and xenophobia, especially as the U.S. government engaged in ongoing wars in Asia, including in Korea, Vietnam, Cambodia, and Laos. As American artists of Asian descent continued to grapple with feelings of dislocation, fragmentation, and alienation in their lives and art, their collective networks of artistic exchange remained strong, as they worked with one another and with allies to build a more inclusive art world, in California and beyond.

Modernismo de la posguerra 1945–65

En las décadas posteriores a la guerra, los artistas de ascendencia asiática residentes en California continuaron desempeñando un papel influyente en la evolución, en constante expansión, del modernismo estadounidense. Mientras que el lenguaje visual de la abstracción a menudo predominó sobre los estilos figurativos de las generaciones anteriores, la importancia de la colectividad y la comunidad se mantuvo constante. Ruth Asawa, quien estuvo encarcelada en Rohwer en Arkansas durante su juventud, escribió después que, durante la guerra, Chiura Obata “había demostrado claramente cómo la educación artística es esencial para la vitalidad de la comunidad”, una lección que definiría su pionera carrera y su legado.¹⁸ Por toda California, las escuelas de arte continuaron alentando a los artistas de orígenes diversos, muchos de los cuales experimentaron con estilos vanguardistas y nuevos materiales.

En 1965, la Ley de Inmigración y Nacionalidad abolió el sistema discriminatorio de cuotas nacionales de la “Era de la Exclusión”, lo que causó un impacto dramático en la composición demográfica racial de todo el país. No puso fin, sin embargo, al racismo institucionalizado ni a la xenofobia, sobre todo teniendo en cuenta que el gobierno de los Estados Unidos se vio involucrado en continuas guerras en Asia, entre ellas las de Corea, Vietnam, Camboya y Laos. Mientras los artistas estadounidenses de ascendencia asiática siguieron luchando con los sentimientos de desarraigo, fragmentación y alienación en sus vidas y en su arte, sus redes colectivas de intercambio artístico se mantuvieron sólidas, ya que continuaron colaborando entre sí y con sus aliados para construir un mundo del arte más inclusivo, tanto en California como más allá.





Hisako Hibi, *Fear* (*Miedo*), 1948, oil on canvas, 25¾ × 22 in.

Hisako Hibi

Torihama, Fukui Prefecture, Japan, 1907–1991, active San Francisco Bay Area and New York

Fear

In 1947, Hisako Hibi’s world was turned upside down again. Barely two years after her family’s release from Topaz and relocation to New York, her husband Matsusaburo died, leaving her to raise two young children through grueling garment factory labor, among other jobs. On this small but deceptively expansive canvas, churning, nebulous forms mirror the disorientation of a life in displacement. Yet, pulses of light pierce the gloom, suggesting a stubborn resilience. These glimmers signal Hibi’s shift toward a semi-abstract style—a visual language that would carry through after she returned to California in 1954 and embarked on a three-decade long chapter of creativity in which she became an active and beloved figure in San Francisco’s artistic communities.

Hisako Hibi

Torihama, Prefectura de Fukui, Japón, 1907–1991, activa en el Área de la Bahía de San Francisco y en Nueva York

Miedo

En 1947, el mundo de Hisako Hibi de nuevo sufrió un revés. Apenas dos años después de la puesta en libertad de Topaz de su familia y su reubicación en Nueva York, su esposo Matsusaburo murió, dejándola a cargo de criar a sus dos hijos pequeños, mediante un trabajo extenuante en una fábrica textil, entre otros oficios. En este lienzo pequeño, pero inesperadamente expansivo, formas turbulentas y difusas reflejan la desorientación de una vida desarraigada. Destellos de luz, sin embargo, atraviesan las tinieblas, sugiriendo una perseverante resiliencia. Estos destellos señalan el giro de Hibi hacia un estilo semiabstracto, un lenguaje visual que mantendrá hasta después de regresar a California en 1954 y embarcarse en una larga etapa de creatividad que duró tres décadas y durante la cual se convirtió en una figura activa y muy querida en los círculos artísticos de San Francisco.

Victor Duena

Philippines, 1888–1966, active San Francisco Bay Area

Church Choir

Victor Duena began painting in his late sixties, creating hundreds of watercolors over the course of a decade. A self-taught artist, he embraced a naive, whimsical style, drawing inspiration from life in San Francisco’s Manilatown and North Beach, as well as his memories of the Philippines. Employing simple lines, bold colors, and a flattened perspective, he depicts here a church interior, including choir members to the right and stained-glass windows to the left. In the 1950s, he began exhibiting his watercolors in a local Filipino barbershop, which often served as a community meeting place. His work caught the eye of Henri Lenoir, art dealer and owner of North Beach’s Vesuvio Café, a popular gathering spot for artists and writers. Lenoir displayed Duena’s visionary watercolors at the café, where they captured the imagination of San Francisco’s beatnik community.

Nong (Han Ki Suk)

Seoul, Korea, 1930–2011, active San Francisco Bay Area

Untitled (Abstract)

Working under the pseudonym Nong, Han Ki Suk, who was largely self-taught, struggled to find acceptance in San Francisco’s mainstream art world in the 1950s and 1960s. In response, he opened the Nong Gallery in Oakland in 1963, which served as a studio and exhibition space. Working as both sculptor and painter, he created experimental abstractions, often mixing materials such as polyester, resin, ink, gesso, and tempera. This technique enabled him to build up painted surfaces, giving them a sculptural quality—one of the hallmarks of his work. Here, Nong created texture by layering materials, developing an intricate, mazelike pattern that appears at once methodical and arbitrary, orderly and erratic. Later in life, Nong noted that his Taoist beliefs inspired him to seek “colorless color, shapeless shape, and useful place as an empty space.”¹⁹

Victor Duena

Filipinas, 1888–1966, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

El coro de la iglesia

Victor Duena comenzó a pintar cuando se acercaba a los setenta años, creando cientos de acuarelas en el curso de una década. Artista autodidacta, adoptó un estilo ingenuo y fantástico, inspirándose en la vida de los barrios de Manilatown y North Beach, en San Francisco, así como en sus recuerdos de las Filipinas. Utilizando líneas simples, colores vivos y una perspectiva plana, aquí representa el interior de una iglesia, con los miembros del coro a la derecha y los vitrales a la izquierda. En la década de 1950, comenzó a exponer sus acuarelas en una peluquería filipina local, que con frecuencia servía como un conocido sitio de reunión de la comunidad. Su obra atrajo la atención de Henri Lenoir, un comerciante de arte y el dueño del Café Vesuvio de North Beach, un lugar de reunión popular de artistas y escritores. Lenoir exhibió las visionarias acuarelas de Duena en el café, donde capturaron la imaginación de la comunidad *beatnik* de San Francisco.

Nong (Han Ki Suk)

Seúl, Corea, 1930–2011, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Sin título (Abstracto)

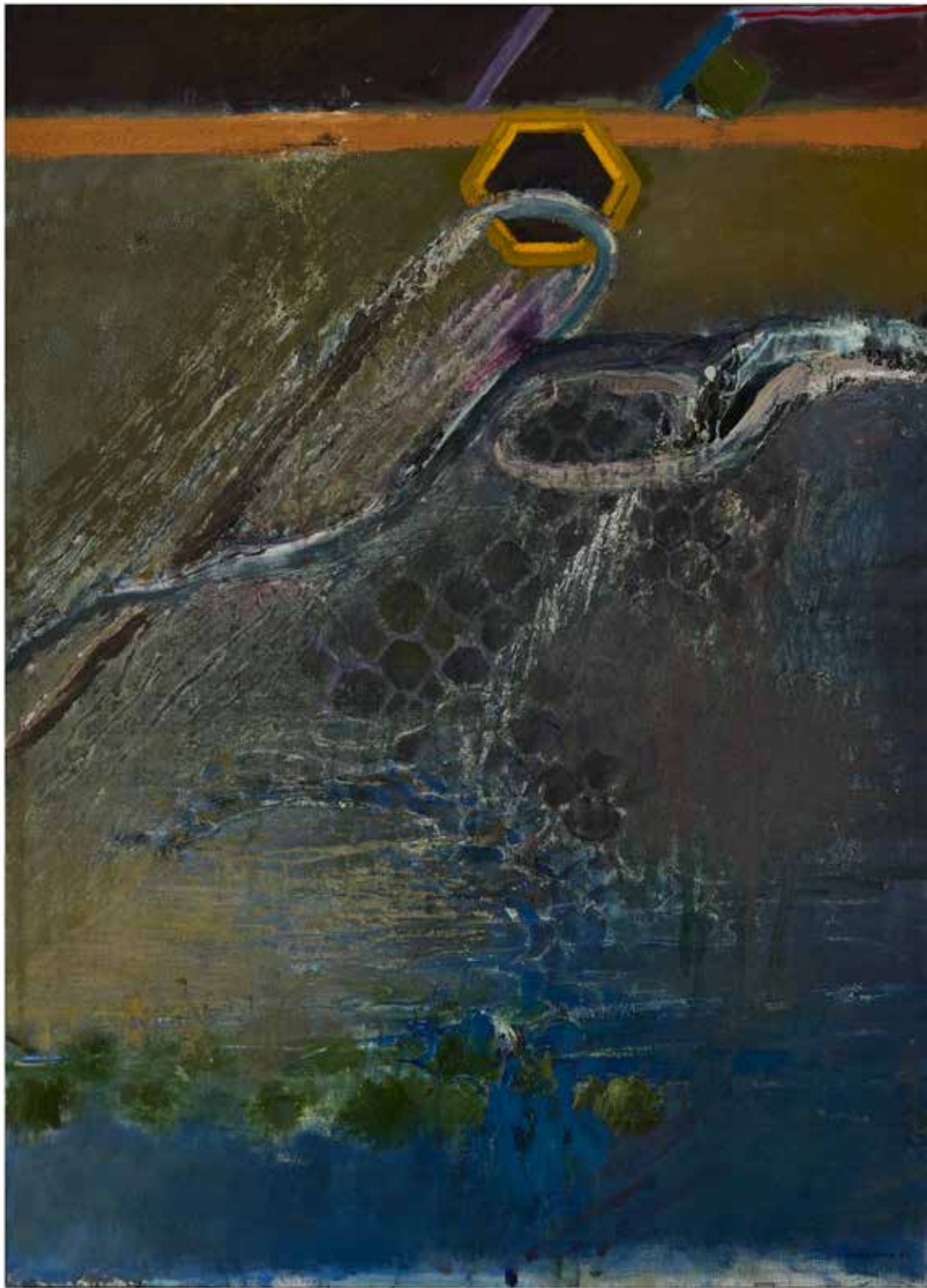
Bajo el pseudónimo de Nong, Han Ki Suk, quien en gran medida fue un autodidacta, luchó por ganar aceptación en el mundo artístico convencional de San Francisco en las décadas de 1950 y 1960. En respuesta, fundó la galería Nong en Oakland en 1963, que sirvió como estudio y espacio de exhibición. Trabajando tanto como escultor y pintor a la vez, creó abstracciones experimentales, combinando a menudo materiales como el poliéster, la resina, la tinta, el yeso y la témpera. Esta técnica le permitió crear superficies pintadas, dándoles una cualidad escultórica, una de las marcas distintivas de su obra. Aquí, Nong creó una textura mediante la superposición de materiales por capas, desarrollando un patrón intrincado y laberíntico que parece a la vez metódico y arbitrario, ordenado y errático. Más adelante en su madurez, Nong observó que sus creencias taoístas lo inspiraron a buscar “el



Top to bottom:

Victor Duena, *Church Choir* (*El coro de la iglesia*), c. 1950s, watercolor on paper, 17⅞ × 20¾ in.

Nong (Han Ki Suk), *Untitled (Abstract)* (*Sin título [Abstracto]*), c. 1960s, encaustic on canvas, 13½ × 17⅞ in.



Arthur Shinji Okamura, *Sea Moons* (*Lunas del mar*), 1960, oil on canvas, 57 × 41 in.

Arthur Shinji Okamura

Long Beach, 1932–2009, active San Francisco Bay Area

Sea Moons

With its bright palette and distinct geometries, Arthur Okamura’s large-scale *Sea Moons* is characteristic of his early experiments with abstraction. Suggestive of a seascape, it may have been inspired by the coastal terrain of Bolinas—about thirty miles north of San Francisco—where the artist settled in 1959. Adopting a vertical format, reminiscent of a hanging scroll, he layered highly expressive, gestural brushstrokes over a grid of repeated hexagonal shapes. Inspired by East Asian art and Zen Buddhist thought, as well as the work of the contemporary painters Willem de Kooning and John Altoon, he developed a personal visual language that integrated geometric forms in abstracted landscapes. An important figure in the Bay Area’s postwar art scene, Okamura—who was incarcerated at age ten, first at Santa Anita and then at Amache—also played a critical role as an arts educator, teaching at the California College of Arts and Crafts (CCAC) for more than three decades.

George Joji Miyasaki

Kalopa, Hawai’i, 1935–2015, active San Francisco Bay Area

The Flying Machine

In 1961, George Miyasaki, who had studied at the CCAC in Oakland, arrived in Los Angeles for a residency at the Tamarind Lithography Workshop. Founded by June Wayne in 1960, Tamarind aimed to revive fine art lithography in the United States, hosting several artists of Japanese descent in its early years, including Kinji Akagawa, Ruth Asawa, Matsumi Kanemitsu, and Miyasaki himself. Having studied lithography at the CCAC with artists Leon Goldin and Nathan Oliveira, Miyasaki was already familiar with printmaking. Along with Oliveira, he had assisted de Kooning in printing his first lithographs in Berkeley in 1960, sharing some of his technical knowledge with the printers at Tamarind. He also created highly expressive prints, such as *The Flying Machine*, made in response to the United States’ increased militarization in Laos and Vietnam.²⁰ Pushing the boundaries of traditional lithography, his gestural, almost raw mark-making suggests angst and unease.

color incoloro, la forma sin forma y el lugar funcional como un espacio vacío”.¹⁹

Arthur Shinji Okamura

Long Beach, 1932–2009, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

Lunas del mar

Con su viva paleta de colores y sus geometrías distintivas, la obra a gran escala *Lunas del mar* de Arthur Okamura es característica de sus primeros experimentos con la abstracción. Evocando un paisaje marino, es posible que fuera inspirada por el terreno costero de Bolinas —aproximadamente cincuenta kilómetros al norte de San Francisco—, donde el artista se estableció en 1959. Adoptando un formato vertical que recuerda un pergamino colgante, superpuso pinceladas gestuales muy expresivas sobre una cuadrícula de formas hexagonales repetidas. Inspirado en el arte de Asia oriental y el pensamiento budista zen, así como en la obra de los pintores contemporáneos Willem de Kooning y John Altoon, desarrolló un lenguaje visual personal que integraba las formas geométricas en paisajes abstractos. Una figura importante en la escena artística de la posguerra en el Área de la Bahía, Okamura —quien fue encarcelado cuando tenía diez años, primero en Santa Anita y después en Amache— también desempeñó un papel crítico como profesor de arte, enseñando en el Colegio de Artes y Artesanías de California (CCAC, por sus siglas en inglés) durante más de tres décadas.

George Joji Miyasaki

Kalopa, Hawái, 1935–2015, activo en el Área de la Bahía de San Francisco

La máquina voladora

En 1961, George Miyasaki, quien había estudiado en CCAC en Oakland, llegó a Los Ángeles para hacer una residencia artística en el Taller de Litografía Tamarind. Fundado por June Wayne en 1960, el Tamarind se propuso revivir la litografía artística en los Estados Unidos, recibiendo en sus primeros años a varios artistas de ascendencia japonesa, entre ellos Kinji Akagawa, Ruth Asawa, Matsumi Kanemitsu y el

Ruth Asawa

Norwalk, California, 1926–2013,
active San Francisco Bay Area

Desert Flower (TAM.1460-II)

During her eight-week residency at Tamarind, Ruth Asawa focused mainly on two subjects: family and flowers. By the early 1960s, she was already nationally known for her innovative looped-wire sculptures. In 1962 she began experimenting with tied-wire sculptures, inspired by her struggles to draw a desert plant from California’s Death Valley. As she later noted, “In trying to draw it and following the tangle of the branches, I just decided that maybe I should sort of take a bunch of wire and try to make it.... I began to see all the possibilities: opening up the center and then making it flat on the wall.”²¹ At Tamarind, Asawa brought her tied-wire desert flowers back to two dimensions, creating this intricate lithograph. She made fifty-four prints during her time at Tamarind, collaborating with several printers, including Akagawa, who printed her first lithograph, a portrait of her daughter Aiko (see back cover).

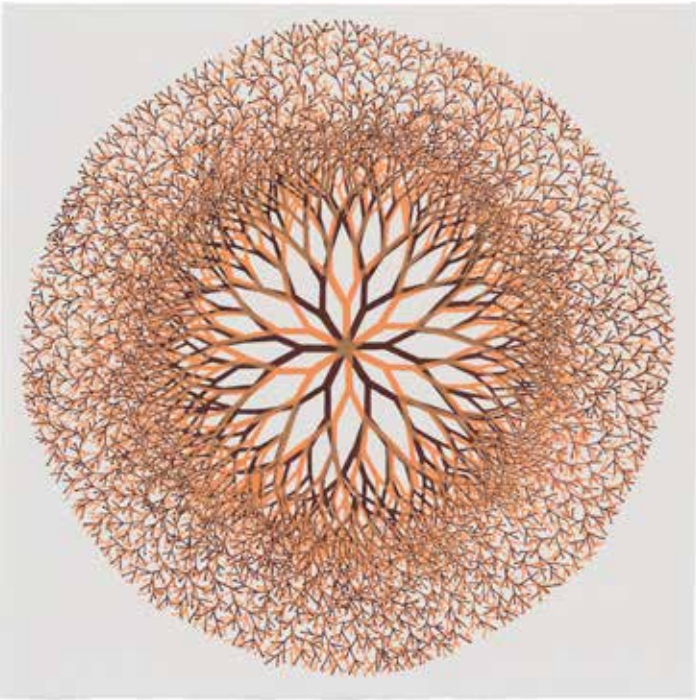
mismo Miyasaki. Habiendo estudiado litografía en CCAC con los artistas Leon Goldin y Nathan Oliveira, Miyasaki ya estaba familiarizado con el grabado. Junto con Oliveira, había ayudado a de Kooning en la impresión de sus primeras litografías en Berkeley en 1960, y compartió un poco de sus conocimientos técnicos con los grabadores del Tamarind. También hizo grabados muy expresivos, tales como la *La máquina voladora*, una respuesta a la creciente militarización de los Estados Unidos en Laos y Vietnam.²⁰ Traspasando los límites de la litografía tradicional, sus trazos gestuales, casi crudos, sugieren angustia y desasosiego.

Ruth Asawa

Norwalk, California, 1926–2013, activa en el
Área de la Bahía de San Francisco

Flor del desierto (TAM.1460-II)

Durante su residencia artística de ocho semanas en el taller Tamarind, Ruth Asawa se enfocó en dos temas: la familia y las flores. A comienzos de los años sesenta, ella ya era conocida a nivel nacional por sus innovadoras esculturas de alambre en bucle. En 1962 comenzó a experimentar haciendo esculturas de alambre atado, inspiradas en la dificultad que tenía para dibujar una planta del desierto del Valle de la Muerte de California. Como observaría más tarde, “En intentar a dibujarla y seguir la maraña de las ramas, pronto decidí que tal vez debería tomar de alguna manera un montón de alambre e intentar a crearla [...] Comencé a ver todas las posibilidades: abrirla el centro y después hacer que tomara forma plana sobre la pared.”²¹ En el Tamarind, Asawa volvió de nuevo a sus flores del desierto en alambre atado en dos dimensiones, creando esta intrincada litografía en naranja y negro. Hizo cincuenta y cuatro grabados durante su estancia en el Tamarind, colaborando con varios grabadores, entre ellos Akagawa, quien imprimió su primera litografía, un retrato de su hija Aiko (véase la contraportada).



Top to bottom:
George Joji Miyasaki, *The Flying Machine* (*La máquina voladora*), 1961, printed by the artist, lithograph, 35¼ × 26 in.
Ruth Asawa, *Desert Flower* (*Flor del desierto*) (TAM.1460-II), 1965, printed by John Rock, lithograph, 18½ × 18½ in.

Notes

1 The Exclusion Era in the United States began in 1882, with the passage of the Chinese Exclusion Act. It was the first law to restrict immigration based on nationality and set a precedent for several of the race-based, anti-Asian immigration policies that followed. The Chinese Exclusion Act was repealed by the Magnuson Act in 1943, which allowed for a small number of Chinese immigrants, but the national-origins quota system was not fully abolished until the Immigration and Nationality Act of 1965.

2 Survey texts on Asian American art history include: Irene Poon Anderson et al., *With New Eyes: Toward an Asian American Art History in the West* (San Francisco: San Francisco State University, 1995); Jeffrey Wechsler, ed., *Asian Traditions / Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945–1970*, exh. cat. (New York: Abrams in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 1997); Gordon H. Chang, Mark Dean Johnson, and Paul J. Karlstrom, eds., *Asian American Art: A History, 1850–1970* (Stanford: Stanford University Press, 2008); Daniell Cornell and Mark Dean Johnson, eds., *Asian/American/Modern Art: Shifting Currents, 1900–1970*, exh. cat. (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco; Berkeley: University of California Press, 2008); and ShiPu Wang, *The Other American Moderns: Matsura, Ishigaki, Noda, Hayakawa* (University Park: Penn State University Press, 2017).

3 For an in-depth discussion of many of these collectives, see ShiPu Wang, “Nikkei Artist Collectives in Interwar California,” *American Art* 38, no. 3 (2024): 58–89.

4 In 1961, the Los Angeles Museum of History, Science, and Art split into two separate museums: LACMA and the Los Angeles Museum of History and Science (now the Natural History Museum of Los Angeles County).

5 From a July 7, 1927, article in the artist's scrapbook, cited in Karin Higa, *The View from Within: Japanese American Art from the Internment Camps, 1942–1945*, exh. cat. (Los Angeles: Japanese American National Museum, 1992), 31.

6 The annual exhibition catalogues of the Painters and Sculptors of Southern California list Ueyama as an exhibitor in 1922, 1923, 1925, 1926, 1928, 1930, and 1935. For more on his biography and career, see Jennifer R. Henneman, *The Life and Art of Tokio Ueyama*, online exh. cat. (Denver: Denver Art Museum, 2024), <https://ueyama.denartmus.org>.

7 For more on the early history of the JCPC, see Dennis Reed, *Making Waves: Japanese American Photography, 1920–1940*, exh. cat. (Los Angeles: Japanese American National Museum, 2016), 13–18.

8 See page 27 in this publication for more on artists and the WPA.

9 “A Propos,” in *East West Art Society Second Exhibition in San Francisco Museum of Art 1922* (San Francisco: East West Art Society, 1922), n.p.

10 “Excerpt of an Oral History Interview with Chiura Obata, 1965,” reproduced in ShiPu Wang, *Chiura Obata: An American Modern*, exh. cat. (Santa Barbara: Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara; Oakland: University of California Press, 2018), 138.

11 “Helen Oldfield: Otis Oldfield and the San Francisco Art Community, 1920s–1960s,” interview by Micaela DuCasse and Ruth Cravath, 1981, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, <https://digitcoll.lib.berkeley.edu/record/217497?v=pdf>.

12 Chang et al., eds., *Asian American Art*, 307.

13 Arthur Millier, “Our Orientals, Mr. Sheets and Chicagoans Exhibit Art,” *Los Angeles Times*, May 6, 1934, 40.

14 See Chiura Obata, “Survey of Obata Art Project” (not before 1942), Chiura Obata Papers, 1891–2000, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC, 2, available online at <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/survey-obata-art-project-22057>.

15 Dong Kingman, quoted in Mary Anne Guitarr, *22 Famous Painters and Illustrators Tell How They Work* (New York: D. MacKay Co., 1964), 121.

16 “Children of the Camps: Objects, Detention, and Displacement,” *The Rafu Shimpō*, April 25, 2019, <https://rafu.com/2019/04/children-of-the-camps-objects-detention-and-displacement/>.

17 Dan Harada, quoted in Chang et al., eds., *Asian American Art*, 318.

18 Ruth Asawa, “Foreword,” in Kimi Kodani Hill, ed., *Topaz Moon: Chiura Obata’s Art of the Internment* (Berkeley: Heyday Books, 2000), xii. For more on the importance of community to Asawa’s life and work, see Aleesa Pitchamarn Alexander, “Drawn Together: Ruth Asawa and Community,” in Kim Conaty and Edouard Kopp, eds., *Ruth Asawa: Through Line*, exh. cat. (Houston: The Menil Collection; New York: Whitney Museum of American Art, 2023), 31–35.

19 Nong, quoted in Chang et al., eds., *Asian American Art*, 402.

20 Sharon Spain, in Cornell and Johnson, eds., *Asian/American/Modern Art*, 88.

21 Ruth Asawa, quoted in *Ruth Asawa—Art, Competence, and Citywide Cooperation for San Francisco: An Interview*, conducted by Harriet Nathan in 1974 and 1975 (Berkeley: Regional Oral History Office, Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1980).

Notas

1 La Era de la Exclusión comenzó en los Estados Unidos en 1882, con la aprobación de la Ley de Exclusión China. Fue la primera ley que restringió la inmigración basada en motivos de nacionalidad y sentó el precedente para varias de las políticas antiasiáticas, basadas en la raza, que le siguieron. La Ley de Exclusión China fue derogada por la Ley Magnuson en 1943, que permitió la entrada de un pequeño número de inmigrantes chinos, pero el sistema de cuotas por nacionalidad no se abolió por completo hasta la Ley de Inmigración y Nacionalidad de 1965.

2 Los textos de amplio espectro de la investigación sobre la historia del arte asiático-estadounidense incluyen: Irene Poon Anderson et al., *With New Eyes: Toward an Asian American Art History in the West* (San Francisco: San Francisco State University, 1995); Jeffrey Wechsler, ed., *Asian Traditions / Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945–1970*, catálogo de exposición (Nueva York: Abrams en asociación con el Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 1997); Gordon H. Chang, Mark Dean Johnson y Paul J. Karlstrom, eds., *Asian American Art: A History, 1850–1970* (Stanford: Stanford University Press, 2008); Daniell Cornell y Mark Dean Johnson, eds., *Asian/American/Modern Art: Shifting Currents, 1900–1970*, catálogo de exposición (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco; Berkeley: University of California Press, 2008); y ShiPu Wang, *The Other American Moderns: Matsura, Ishigaki, Noda, Hayakawa* (University Park: Penn State University Press, 2017).

3 Para un análisis detallado de muchos de estos colectivos, véase ShiPu Wang, “Nikkei Artist Collectives in Interwar California”, *American Art* 38, n.º 3 (2024): 58–89.

4 En 1961, el Museo de Historia, Ciencia y Arte de Los Ángeles se dividió en dos museos separados: el LACMA y el Museo de Historia y Ciencia de Los Ángeles (hoy el Museo de Historia Natural del Condado de Los Ángeles).

5 De un artículo del 7 de julio de 1927, en el álbum de recortes del artista, citado en Karin Higa, *The View from Within: Japanese American Art from the Internment Camps, 1942–1945*, catálogo de exposición (Los Ángeles: Japanese American National Museum, 1992), 31.

6 Los catálogos de las exposiciones anuales de los Pintores y Escultores del Sur de California incluyen a Ueyama como expositor en 1922, 1923, 1925, 1926, 1928, 1930 y 1935. Para más información sobre su biografía y su trayectoria, véase Jennifer R. Henneman, *The Life and Art of Tokio Ueyama*, catálogo de exposición en línea (Denver: Denver Art Museum, 2024), <https://ueyama.denartmus.org>.

7 Para mayor información sobre los inicios del JCPC véase Dennis Reed, *Making Waves: Japanese American Photography, 1920–1940*, catálogo de exposición (Los Ángeles: Japanese American National Museum, 2016), 13–18.

8 Véase la página 27 en esta publicación para mayor información sobre los artistas y la WPA.

9 “A Propos”, en *East West Art Society Second Exhibition in San Francisco Museum of Art 1922* (San Francisco: East West Art Society, 1922), s. p.

10 “Excerpt of an Oral History Interview with Chiura Obata, 1965”, reproducido en ShiPu Wang, *Chiura Obata: An American Modern*, catálogo de exposición (Santa Bárbara: Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara; Oakland: University of California Press, 2018), 138.

11 “Helen Oldfield: Otis Oldfield and the San Francisco Art Community, 1920s–1960s”, entrevista realizada por Micaela DuCasse y Ruth Cravath, 1981, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, <https://digitcoll.lib.berkeley.edu/record/217497?v=pdf>.

12 Chang et al., eds., *Asian American Art*, 307.

13 Arthur Millier, “Our Orientals, Mr. Sheets and Chicagoans Exhibit Art”, *Los Angeles Times*, 6 de mayo de 1934, 40.

14 Véase Chiura Obata, “Survey of Obata Art Project” (no antes de 1942), Chiura Obata Papers, 1891–2000, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C., 2, disponible en línea en <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/survey-obata-art-project-22057>.

15 Dong Kingman, citado en Mary Anne Guitar, *22 Famous Painters and Illustrators Tell How They Work* (Nueva York: D. MacKay Co., 1964), 121.

16 “Children of the Camps: Objects, Detention, and Displacement”, *The Rafu Shimpō*, 25 de abril de 2019, <https://rafu.com/2019/04/children-of-the-camps-objects-detention-and-displacement>.

17 Dan Harada, citado en Chang et al., eds., *Asian American Art*, 318.

18 Ruth Asawa, “Foreword”, en Kimi Kodani Hill, ed., *Topaz Moon: Chiura Obata’s Art of the Internment* (Berkeley: Heyday Books, 2000), xii. Para saber más acerca de la importancia de la comunidad en la vida y obra de Asawa, véase Aleesa Pitchamarn Alexander, “Drawn Together: Ruth Asawa and Community”, en Kim Conaty y Edouard Kopp, eds., *Ruth Asawa: Through Line*, catálogo de exposición (Houston: The Menil Collection; Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2023), 31–35.

19 Nong, citado en Chang et al., eds., *Asian American Art*, 402.

20 Sharon Spain, en Cornell and Johnson, eds., *Asian/American/Modern Art*, 88.

21 Ruth Asawa—*Art, Competence, and Citywide Cooperation for San Francisco: An Interview*, entrevista realizada por Harriet Nathan, 1974 y 1976 (Berkeley: Regional Oral History Office, Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1980).

California Collectives: Asian American Moderns
1924–1965

Colectivos de California: Modernos asiático-estadounidenses
1924–1965

This exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art in collaboration with the Riverside Art Museum, Vincent Price Art Museum at East Los Angeles College, and Ontario Museum of History & Art.

local access

Local Access is a series of American art exhibitions created through a multi-year, multi-institutional partnership formed by LACMA as part of the Art Bridges Cohort Program.

Art Bridges + LACMA

Exhibition itinerary

Riverside Art Museum, July 25–November 1, 2026

Vincent Price Art Museum at East Los Angeles College, November 21, 2026–March 6, 2027

Ontario Museum of History & Art, March 25–July 18, 2027

Published by the Los Angeles County Museum of Art

Los Angeles County Museum of Art
5905 Wilshire Boulevard
Los Angeles, CA 90036
lacma.org

Copyright © 2026 Museum Associates/Los Angeles County Museum of Art

To learn more about Hisako Hibi’s *Japanese Evacuees* (1945), its recent rediscovery, and conservation treatment, scan the QR code to watch a video featuring interviews with the artist’s grandson and LACMA staff.

Para aprender más sobre *Evacuados japoneses* (1945) de Hisako Hibi, su redescubrimiento reciente y restauración, escanee el código QR para ver un video de entrevistas con el nieto del artista y miembros del personal del LACMA.



Front cover: Hisako Hibi, *Fear (Miedo)* (detail), 1948

Back cover: Ruth Asawa, *Aiko* (TAM.1473), 1965, printed by Kinji Akagawa, lithograph, 22 × 22½ in.

Image credits

Works and photographs are reproduced courtesy of the creators and lenders of the materials depicted; the following images, keyed to page number, are those for which additional or separate credits are due. Unless otherwise noted, all photos are © Museum Associates/LACMA, by Jonathan J. Urban.

Cover, 36, 42: © Hibi Lee Estate; 2, 26 (top): © 2026, The Miné Okubo Charitable Corporation, photo © Museum Associates/LACMA; 6: © The Kanemitsu Collection; 9, 13: photos © Museum Associates/LACMA; 10: © Michi Yoshida Hashimoto Estate; 14 (top): © Riso Itano; 14 (bottom): © Sadamura Family Trust; 17: © Hideo Date; 18: © Tyrus Wong Estate; 21, 29: © Chee Chin S. Cheung Lee; 22, 32 (top): © Estate of Chiura Obata; 25 (top): © 2026 Estate of Otis Oldfield/Artists Rights Society (ARS), New York, photo © Museum Associates/LACMA; 32 (bottom): © Dong Kingman; 39 (top): © Taneyuki Dan Harada, photo © Museum Associates/LACMA; 41, 46: © 2026 The Arthur Okamura Art Trust; courtesy Paul Thiebaud Gallery, San Francisco, photo © Museum Associates/LACMA; 45 (top): © Victor Duena; 45 (bottom): © Nong (Han Ki Suk); 49 (top): © George Miyasaki, courtesy of the estate of the artist and RYAN LEE Gallery, New York; 49 (bottom), back cover: Artworks © 2026 Ruth Asawa Lanier, Inc., courtesy David Zwirner



Artists in the Exhibition

Kinji Akagawa
Ruth Asawa
David Paul Chun
Hideo Date
Victor Duena
Taneyuki Dan Harada
Michi Yoshida Hashimoto
Hisako Hibi
Matsusaburo Hibi
Riso Itano
Matsumi Kanemitsu
Ernie Kim
Hisao E. Kimura
Dong Kingman
Hiromu Kira

Chee Chin S. Cheung Lee
Iwao Matsushita
George Joji Miyasaki
Koichi Nomiyama
Nong (Han Ki Suk)
Chiura Obata
Fred Ochi
Arthur Shinji Okamura
Miné Okubo
Otis William Oldfield
Hideo Onishi
Henry Sugimoto
Tokio Ueyama
Jade Snow Wong
Tyrus Wong