

이중의 디아스포라와 다중적 정체성 자리나 빔지(Zarina Bhimji)와 에밀리 자시르(Emily Jacir)를 중심으로

주하영

I. 들어가는 글

朱河映
성공회대학교 교양학부
전시교육부
영국 University of Leeds
문화예술학 박사
현대미술

어딘가에 속하지만 소외된 공간, 친밀감을 느끼지만 폭력적이고, 간절히 원하지
만 두려움이 있는 막연한 거리의 공간¹

영국의 인도계 학자인 알리슨 블런트(Alison Blunt)는 디아스포라적 홈(home)의 의미와 열망에 대하여 속하지만 속할 수 없고, 원하지만 이를 수 없고, 또 쉽게 다가갈 수조차 없는 두려움과 공포가 있는 막연한 거리의 공간이라 설명하였다. 즉 디아스포라의 경험은 '누가, 언제, 어디서, 어떠한 이유로 어떻게 추방되었나'와 같은 체계화된 질문도 아니고, 종교와 정치적 상황, 문화와 사회적 환경에서 그 원인과 결과를 쉽게 찾을 수 있는 것도 아니다. 디아스포라는 분명 모국에 살지 못하고 이주를 해야만 하는 환경에 놓인 사람들의 유랑이자 대서사이다.

본 논문은 식민주의와 제국주의의 팽창, 그리고 정치적 이해관계로 인해 강요

* 필자의 최근 논저: 「무라카미 다카시의 브랜드화 전략: 양면적 가치와 욕망에의 도전」, 『브랜드디자인학연구』12-4, 2014. 12; 「와엘 샤카: 이집트와 중동의 역사, 기록 그리고 신화에의 도전」, 『기초조형학연구』15-6, 2014. 12; 「자리나 빔지: 디아스포라적 경험과 다중적 정체성의 표상」, 『기초조형학연구』14-5, 2013. 12.

¹ Alison Blunt, *Domicile and Diaspora: Anglo-Indian Women and the Spatial Politics of Home* (MA, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing, 2005), pp.5-6.

된 이주를 거듭해야 했던 두 아시아계 디아스포라 여성 예술가인 자리나 빔지(Zarina Bhimji)와 에밀리 자시르(Emily Jacir)의 삶과 작품에 관한 것으로, 자신이 속해 있던 공동체에 머물지 못하고 폭력적으로 이산을 경험해야만 했던 여성 예술가들이 어떻게 자신의 정체성을 형성하고, 이를 작품으로 표출하는지에 대하여 탈식민주의와 포스트 페미니즘적 관점으로 논하고자 한다.

자리나 빔지는 인도계 우간다인으로 1960년대 아프리카의 민족운동과 함께 시작된 독립정부 수립 이후, 우간다의 독재자였던 이디 아민(Idi Amin)의 대대적인 아시아인 추방 정책에 의해 영국으로 망명했으며, 이후 영국과 인도, 아프리카를 기반으로 활동하고 있는 작가이다. 에밀리 자시르는 팔레스타인인의 후손으로 팔레스타인-이스라엘 간의 분쟁 중에 사우디아라비아, 이탈리아를 거쳐 미국으로 망명하였고, 현재는 팔레스타인과 뉴욕을 중심으로 작품 활동을 하고 있다. 두 예술가들은 반복되는 이주와 이산을 통해 국가적 충돌과 민족적 갈등을 겪었고, 제국주의의 야욕과 패권 다툼 속에서 인권이 유린되고 주권이 박탈당하는 경험을 하였다. 하지만 이들은 예술가로서의 유연한 자세를 잃지 않고, 추방자, 소수자, 이방인으로서의 자신의 위치를 받아들이며 이러한 모습을 사진, 드로잉, 영상, 설치와 같이 다양한 방식을 통해 작품 속에 적극적으로 표현하고 있다.

디아스포라(diaspora)의 어원은 ‘흩뿌리기와 퍼뜨리기’를 의미하는 그리스어에서 유래했으며, 본래 유대인이 로마의 박해를 피해 고국을 떠나 전 세계로 뿔뿔이 흩어진 이산(離散), 즉 먼 곳으로의 이주를 의미한다. 디아스포라의 의미에는 강제 이주를 통한 고통, 집합적 상흔, 모국에의 갈망 등이 복합적으로 얽혀있지만 이 용어는 현대에 들어 전쟁과 식민으로 인해 고국에 살지 못하고 흩어져 지내야 했던 사람들과 그의 후손들, 그리고 국제화, 세계화 현상에 따라 특정한 거주지나 정착의 개념을 지니지 않고 여러 곳을 유랑하며 사는 사람들을 지칭하면서 그 의미가 확장되었다.² 즉, 디아스포라의 의미 확장은 공간적인 개념뿐만 아니라 인간의 전반적인 행동 양식에 적용되기도 하면서 그 개념이 넓어지고 다양해졌다. 그러나 본고에서 다루고자 하는 디아스포라의 개념은 자발적인 이주가 아닌, 식민 지배, 근대의 노예 무역, 전쟁 및 지역 분쟁과 같이 외적인 이유에 의해 자신이 속해 있던 지역에서 이산을 강요당한 사람들과 그 후손을 가리킴으로써, 방대한 디아스포라의 개념을 조금 한정해 사용하고자 한다.

탈식민주의 학자인 에드워드 사이드(Edward W. Said)는 자신의 디아스포라적

² Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction* (London: UCL Press & Seattle: University of Washington Press, 1997), pp.4-8.

경험에 대해 이렇게 말한다.

모든 사람들에게 당신이 어디에서 왔는가를 묻는다면 모두 간단하게 그들이 사는 국가 혹은 도시명을 대답할 것이다. 하지만 디아스포라인들에게 이 질문은 그리 쉽지만은 않다. 몇 가지 복잡한 개인사 혹은 정치사, 민족사를 언급하며, 더 이상 존재하지도 않는 도시명을 대답할 수도 있고, 현재 그들이 머무는 지역을 답할 수도 있다.³

사이드가 언급한 것처럼 ‘당신은 어디에서 왔는가’라는 질문은 누군가의 본질이나 바탕을 알고자 하는 물음일 것이다. 누군가는 쉽게 대답할 수 있는 이 질문에 이중의 디아스포라를 경험한 예술가들은 옮겨 온 지역을 열거하며 자신의 위치를 설명해야 하거나, 폭력과 분쟁의 공간과 상흔을 떠올릴지도 모른다. 자리나 빔지와 에밀리 자시르가 겪은 잔혹한 이산의 경험은 단지 몇 마디로 쉽게 정의 내릴 수도 없고 이들의 고통을 이해한다고 말할 수도 없다. 외압에 의해 추방된 상황에서의 또 다른 지역으로의 전치라는 이중상실의 경험은 두 예술가의 작품에서 분열된 자아의 모습으로 표상되기도 하고, 불분명한 이미지로 드러나기도 한다. 때로는 전략적이고 정치적으로 표명되기도 하는 이들의 작업은 거듭 옮겨온 지역에서 마주하게 되는 민족 간의 갈등, 배척과 소외의 경험 속에서 하위 주체로서 주류권력에 대항하는 예술적 투쟁으로 보이기도 한다. 하지만 이러한 디아스포라적 경험과 주체의 갈등은 쉽게 답을 찾을 수도, 또 해결할 수도 없기에 본고에서는 두 예술가들의 삶의 궤적과 디아스포라적 서사가 투영된 작품에 대해 자세히 살펴보고자 한다.

II. 디아스포라와 동시대 예술의 관계

디아스포라가 문화와 예술의 중요한 연구 주제로 부상한 것은 1990년대 중반의 일이다. 미소 양 체제의 극심한 이데올로기적 대립이 한순간에 무너지면서, 절대적이고 영원할 것 같던 사상과 체제에 대한 근본적인 믿음이 깨져버렸다. 세계는 새로운 가치 추구로 분주한 상황이 되었고, 거대 담론의 소멸은 민족과 인종, 젠더와 같은 세부적인

³ Edward W. Said, “Where I Am: Yael Bartana, Emily Jacir, Lee Miller,” *Grand Street* 72 (Fall, 2003), pp.30-35.

가치로 눈을 돌리게 하였다. 이러한 현상은 문화와 예술에도 많은 영향을 주었으며 국경을 넘고 경계를 허무는 이산과 이주, 이동에 관한 담론과 사상이 동시대 디아스포라 예술을 해석하는 중요한 키워드가 되었다. 또한 이산을 경험한 예술가들은 민족 갈등, 종교 분쟁, 패권 다툼, 국가적 충돌과 갈등의 상황을 작품의 주제로 적극 활용하며, 이로부터 나오는 소외와 차별, 상실의 감정을 복합적으로 작품에 표현하고 있다. 본 연구에서 다루고자 하는 예술가들은 한 번도 아닌 이중의 디아스포라를 경험한 예술가들로 각자의 배경은 다르지만 원하던 원하지 않든 계속되는 추방과 이주를 경험해야 했다. 이들은 식민주의와 제국주의의 팽창에 따른 폭력적 추방과 정치적 대립 관계 속에서 정체성에 대한 고민뿐만 아니라 분열과 소외, 갈등의 상황을 경험하고 있다.

1. 논쟁의 장이 된 디아스포라 예술: 최근 전시 동향과 주요 쟁점

최근 개최된 56회 베니스 비엔날레(Venice Biennale, 2015)에서는 2002년 카셀 도큐멘타(Kassel Documenta) 11을 기획했던 최초의 비유럽권 탈식민주의 이론가인 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)가 다시 한 번 전시의 총감독이 되어 세계의 이목을 집중시켰다.⁴ 그의 전시가 주목받았던 이유는 서유럽과 북아메리카 대륙에 편중되었던 미술의 권력구도를 뒤흔들며, 아시아와 아프리카계의 새로운 작가 발굴과 같은 비주류 예술가들의 작업에 주목했고, 이들의 작품을 세상 밖으로 드러내 알리는 데 적극 힘썼기 때문이다. 이번 비엔날레의 주제인 《모든 세계의 미래 *All the World's Futures*》는 다소 포괄적이고 추상적이지만, 과거와 현재, 미래를 기억과 시간 그리고 장소의 결합으로 보여주었으며, 소외된 지역과 집단 그리고 갈등 구도에 주목하려 하였다.

이전의 국제 전시와 비엔날레를 살펴보면, 2014년 세인트피터스버그에서 개최된 매니페스타(Manifesta10)에서도 유럽 지역에 흩어져 활동하는 디아스포라 예술가들의 작품에 주목했고, 2009년 53회 베니스 비엔날레에서는 《세상 만들기 *Making Worlds*》라는 주제로 국가와 인종의 화합을 논하며, 디아스포라 예술의 소개와 함께 그 중요성을 알렸다.⁵ 이와 비슷하게 2010년 영국의 테이트 리버풀(Tate Liverpool)에서는 아프리카인 디아스포라를 조명하는 《아프로 모던: 검은 대서양을 건너 여행 *Afro*

⁴ *All the World's Futures Biennale Arte 2015*(Exh. Cat., Liftopat, Verona: Marsillo Editori, 2015).

⁵ *World Making Biennale Arte 2009*(Exh. Cat., Liftopat, Verona: Marsillo Editori, 2009).

Modern: Journeys Through the Black Atlantic)이라는 기획전시가 열렸다.⁶ 폴 길로이(Paul Gilroy)의 저작인 『검은 대서양: 모더니티와 이중의식 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*』(1993)에서 모티브를 얻은 이 전시는 아프리카와 카리브해 지역 출신의 디아스포라 작가와 작품에 초점을 맞추어 이들의 작품 속에 초국가적 형태로 나타나는 디아스포라적 혼성과 정체성에 주목했다. 이 전시에서 흥미로운 부분은 1920년대 블랙 컬처의 중심지였던 파리에 등장한 니그로 필리아(Negrophilia)의 대표적인 인물이자 미국 흑인 이주 여성인 조세핀 베이커(Josephine Baker)의 소개였다. 이는 새로운 하위 주체의 등장을 보여줌과 동시에 타자화된 여성이 어떻게 주류 문화로 편입되어 백인 사진작가에 의해 재현되었는지를 보여준 부분이었다.

인도인의 디아스포라에 대한 조명도 있었다. 2009년 동아프리카 인도양의 섬나라인 모리셔스에서는 마하트마 간디 학회(Mahatma Gandhi Institute)가 열렸다. 학회가 개최된 모리셔스는 1810년 영국에 의해 점령되었고, 1814년부터 영국 식민지 배 속에 편입되어 수많은 인도인이 이주된 곳이기도 하다. 이러한 식민의 역사를 지닌 공간에서 《유대관계: 인도 디아스포라의 시각 예술 *Ties: Visual Arts of the Indian Diaspora*》이라는 주제하에 25명의 인도 예술가들의 국제 워크숍이 열렸고, 이후 영문 도록이 출간되어 이들의 연구가 무엇이었고, 워크숍 활동의 목표와 내용이 무엇이었는지 자세히 표명하였다.⁷ 또한 중동 지역 디아스포라 여성 예술가들의 전시도 꾸준히 있었다. 2012년 워싱턴의 중동지역 연구소(Middle East Institute)에서는 《1990년대 런던의 아랍 여성 디아스포라 예술의 재탐색 *Revisiting Arab Women's Diasporic Art Practices in 1990s London*》이라는 전시가 열렸으며, 아랍의 디아스포라의 역사 속에서 런던으로 망명 온 18명의 예술가들의 다양하고 복합적인 작품들을 소개하였다.⁸ 이 전시는 식민의 경험과 탈식민의 복합적 관계 속에서, 1970년대부터 90년대까지 예술가들이 무슨 목적으로 중동지역을 떠나 영국으로 이주하게 되었는지를 추적했고,

⁶ Tanya Bason and Peter Gorschluter, *Afro Modern: Journey through the Black Atlantic*(Exh. Cat., London: Tate Publishing, Tate Liverpool, 2010).

⁷ 2015년 뉴욕에서도 동시대 인도 디아스포라 예술을 조명하는 전시가 비제이 쿠마의 기획 하에 쿤즈 미술관에서 열렸고, 이는 인도-미국 예술위원회(IAAC)의 후원으로 이루어졌으며, 27명의 예술가들이 다양한 장르의 전시를 보였다. Parul Dave-Mukherji & Hans Ramduth, *Ties: Indian Diaspora: Indian Diaspora International Visual Arts Workshop*(Moka, Mauritius: Mahatma Gandhi Institute, 2009).

⁸ Fran Lloyd, "Revisiting Arab Women's Diasporic Art Practices in 1990s London", *Middle East Institute*, 05, April, 2012; <http://www.mei.edu/content> (2016. 1. 20 검색).

또 어떻게 자신들을 여성 주체로서 정립하며 이를 작품에 표출하는지에 초점을 맞추었다.

한편 2009년 뉴욕의 첼시 미술관(Chelsea Art Museum)에서는 《이란 인사이드 아웃 *Iran Inside Out*》이라는 제목으로 샘 바르다오일(Sam Bardaouil)과 킬 펠라스(Till Fellrath)의 공동기획 하에 이란 디아스포라를 조명하며 다양한 예술가들을 소개하는 대규모의 전시가 있었다. 이 전시에서는 전 세계적으로 발생한 동시다발 테러와 공습 이후, 반테러의 표적이 되어 국제사회로부터 소외된 이란의 문제를 상기시켰고, 핵 개발을 둘러싼 국가 간의 이해관계와 대립에 대해서도 주의 깊게 논의해볼 수 있는 기회를 주었다.⁹ 이 밖에 2014년 로스엔젤레스의 레반틴 문화 센터(Levantine Cultural Center)에서는 《전쟁과 사람들: 미술, 추방 그리고 중동 *War and People: Art, Exile and the Middle East*》이라는 전시가 조단 엘그라블리(Jordan Elgrably)에 의해 기획되어, 이란-이라크 전쟁(1980~1988), 이스라엘-팔레스타인 분쟁(1948~1967), 레바논 내전(1975~1990), 시리아 내전(2011~2014)에 초점을 맞춰 예술가들이 보여주는 전쟁과 폐해, 그리고 망명과 이주에 주목하였다.¹⁰

이렇듯 최근에 열린 디아스포라의 조명에 관한 전시들을 통해 ‘추방’, ‘유랑’, ‘이주’, ‘타자’, ‘이방인’, ‘소수자와 같은 키워드는 이산의 역사와 정치 그리고 현시점의 예술을 다룸에 있어 여전히 간과할 수 없는 주제임이 드러났고, 식민 담론과 탈식민의 문제, 민족적 갈등과 충돌, 그리고 정체성 역시 문화 예술 연구에서 주의 깊게 살펴봐야 할 문제임을 알 수 있었다.

⁹ 2009년 6월 26일부터 9월 5일까지 뉴욕의 첼시 아트 뮤지엄에서 개최되어 이란에서 현재 활동 중인 35명의 예술가들과 이란 외부에서 활동하는 21명의 작가들이 모여 이란의 디아스포라와 홈(home)에 관한 이야기를 하였다. 전시는 다섯 섹션으로 구별되어 첫 번째는 ‘전쟁과 정치(In Search of the Axis of Evil on War and Politics)’, 두 번째는 ‘젠더와 섹슈얼리티(From Iran to Queer and Everything in Between on Gender and Sexuality)’, 세 번째는 ‘상품으로서의 문화(The Culture Shop: Special Sale on Stereotypes-All Must Go! on Culture as Commodity)’, 네 번째는 ‘전통예술의 재발견(Iran Recycled: From Vintage to Vogue on Reinventing the Traditional Art Forms)’, 마지막은 ‘테헤란의 거리문화(Where in the World: City Quiz on Street Culture within Teheran)’에 초점을 맞추어 진행하였다. Ben Davis, “Iranian Art Now,” *Artnet Magazine*, 2009.

¹⁰ 전시는 2014년 11월 21일부터 12월 31일까지 로스엔젤레스의 레반틴 문화 센터(Levantine Cultural Center)에서 개최되었고, 이슬람의 문화와 예술, 국가적 관계와 분쟁 그리고 디아스포라를 이해하기 위해 다양한 예술가들이 초대되었다. <http://www.levantinecenter.org/arts/artists/war-and-people-exhibition-la-islam-art-initiative> (2016. 3. 2 검색).

2. 정체성의 문제와 디아스포라 미학

디아스포라는 오로지 어떤 신성한 고국, 곧 다른 민족을 바다로 내모는 등의 어떤 대가를 치르더라도 돌아가야 하는 고국과의 관계를 전제해야만 정체성이 보장되는 뿔뿔이 흩어진 종족을 가리키는 개념이 아니다.¹¹

문화 이론가인 스투어트 홀(Stuart Hall)은 디아스포라를 문자 그대로의 의미보다는 하나의 미학으로 여기는데, 그는 여기서 차이, 결합, 혼성성, 서사 등이 디아스포라의 미학과 정체성의 문제로 얽혀 있음을 지적한다. 홀은 단일하고 균일한 정체성에 대해 회의를 느끼며 차이와 자기 반영성, 그리고 맥락 의존성과 같은 기존 개념을 뒤흔들며, 새로운 정체성의 필요성을 촉구하였다.¹² 그는 「새로운 민족성들(New Ethnicities)」(1988)에서 정체성과 재현의 정치학을 가설적으로 개괄하였고 차이와 차연의 의미를 신중히 구별했다.¹³ 그가 말하는 정체성이란 우리에게 확고히 정립된 것도 아니고, 완전히 자유롭게 유동하는 것도 아니다. 하지만 어느 한 점에 고정된 무엇이 있다면 바로 이 사이에 틈을 벌려 느슨하게 해보자는 것이 홀이 말하고자 하는 정체성의 개념이다. 또한 홀은 정체성과 재현에 관한 반근본주의적인 개념을 사용하기 위해 디아스포라를 비유적인 의미로 사용한다. 이러한 부분은 디아스포라 예술가들이 작품을 제작할 때 그 재현 양식에서 더 현저해지기도 한다.

탈식민주의 이론가인 프란츠 파농(Franz Fanon)은 『검은 피부, 하얀 가면 *Black Skin, White Masks*』(1952)에서 인종의 문제를 둘러싼 정체성을 사회적 현상과 함께 신체적인 경험과 기억, 그리고 그 효과의 총체로서 조명했다.¹⁴ 즉, 피식민자가 식민자의 문화와 문명을 받아들이고 모방하는 것은 검은 피부에 하얀 가면을 씌우는 과정처럼, 서구의 근대성 담론의 ‘이중성’을 보여주는 동시에, 근대성과 탈근대성의 실체와 위선을 모두 드러내게 된다는 것이다.

또한 사이드는 『오리엔탈리즘 *Orientalism*』(1978)에서 동방이라는 지역에 행해진 서구 권력의 실체와 모순을 비판하며 서구의 식민주의적 시선은 제3세계의 피식민

¹¹ 제임스 프록터, 손유경 역, 『지금 스투어트 홀』(엘피, 2006), p.244.

¹² 제임스 프록터, 위의 책(2006), pp.220-221.

¹³ Stuart Hall, “New Ethnicities,” D. Morley, K.Chen eds., *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*(London: Routledge, 1988), pp.441-449.

¹⁴ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Richard Philcox trans., (New York: Grove Press, 2008).

자들 혹은 옮겨온 자들에게 오리엔탈리즘적인 강요된 정체성을 부여하기에, 실질적으로 피식민자의 정체성은 드러나지 않고 사라지게 된다고 피력했던 것처럼, 탈식민주의 학자인 강상중은 그의 저서 『오리엔탈리즘을 넘어서: 근대 문화 비판』(1998)에서 서구 근대의 '보편주의'에 대해 지적하면서, 특정 문화에 특권을 부여하는 서구의 입장은 '보편주의' 또는 '휴머니즘'을 통해 인종이나 민족의 우열을 가리고, 국가와 문화의 연속과 복종관계를 동반해왔다고 주장했다.¹⁵ 따라서 디아스포라를 경험한 예술가들이 겪는 정체성의 문제는 이러한 서열이 매겨진 이분법적 논리 안에서 자연스레 이방인, 소수자와 같은 비루하고 가상적인 타자의 정체성을 구축할 수밖에 없다는 것이다.

한편 다문화주의 비평가들도 정체성이 권력관계에 의해 구축된다고 주장하며, 자아와 타자, 식민자와 피식민자를 분명하게 구분하는 이항 대립체계에 문제를 제기했다. 하지만, 호미 바바(Homi K. Bhabha)는 다문화주의 자체에서 오는 오류를 지적하며 자신의 견해를 피력했다. 그는 다문화주의가 문화의 다양성은 인정하지만 문화를 외부의 관점에서 접근함으로써 다른 문화를 제대로 이해할 수 없는 근본적인 모순을 지니고 있다고 주장했다.¹⁶ 다시 말하면, 문화적 고유함은 미리 정해지고 주어진 것이 아니라 본질적으로 다르기 때문에 겉보기의 개방적인 성향과는 달리 폐쇄적이며 선을 긋는다는 것이다. 따라서 다문화주의는 소수인의 정체성을 결정하는 해결책이 되지 못한다는 것이다. 그러기에 바바는 그의 저서인 『문화의 위치 *The Location of Culture*』(1994)에서 정체성을 구축하는 적극적인 의미로 '혼성(hybridity)'의 개념을 제시하였다.¹⁷ 순수함과 단일함에 반하여 국가와 민족, 사회, 문화와 적극적으로 교류하고 결합하는 복합적인 의미를 지닌 이 혼성성은 디아스포라 연구에서도 중요한 의미를 지닌다.

디아스포라를 경험한 대부분의 예술가들은 모국과 이주국 사이에서 갈등을 겪고 소외되며 어디에도 속하지 못하는 중간자적 위치를 형성한다. 이러한 위치에서 예술가들은 다시 초국가적으로 변형된 혼성의 형태인 다중적 정체성을 지니게 된다. 다중적 정체성의 개념은 바바가 언급한 '사이의 공간(in-between spaces)'에서 잘 이해될 수 있는데, 이 공간은 정지되고 고정된 '홈이 패인 공간'이 아닌, 바로 어딘가의 '사이'에 위치하는 유동적인 공간이다. 이는 어떤 민족과 국가가 다른 것에 동질화되거나 종속되어 서열화되는 것을 막을 수 있고, 고정된 현상이나 담론이 아닌 어떠한 사건이나

현상이 이동되거나 이질적인 부분을 만났을 때, 그 사이에서 무엇이 일어날지 혹은 어떠한 새로운 가치체계가 형성될 수 있는지를 기대할 수 있는 잠재적 에너지가 만나는 공간이기도 하다. 이러한 공간에 바로 디아스포라 예술가들의 창작의 과정과 작품이 존재할 수 있는 것이다.

Ⅲ. 이중의 디아스포라의 경험과 예술적 투쟁

이중의 디아스포라를 경험한 예술가를 설명함에 있어 이산과 이주, 문화의 복합성과 혼성, 식민주의와 탈식민주의, 제국주의와 자본주의의 관계에 대한 이해는 매우 중요한 부분이다. 하지만 동시대 미술과의 관계 속에서 이중의 디아스포라와 그 경험을 논하는 것은 그리 쉽지만은 않다. 자리나 빔지와 에밀리 자시르처럼 '인도-우간다-영국'과 '팔레스타인-이스라엘-미국'과 같이 여러 국가를 연결하고 가로지르는 삶을 살아온 두 여성 예술가들을 다룸에 있어, 정해진 모국도 없고 돌아가야 할 특정한 공간인 '홈(home)'도 존재하지 않을 때, 과연 이들의 삶과 정체성은 어떻게 변화하는지, 또 이들이 믿고 있는 역사와 민족, 국가가 어떠한 모습으로 작품에 변형되어 나타날지는 심도 있게 논의해봐야 할 부분이다.

외압에 의한 강제적인 이주의 경험은 두 여성 예술가들에게 지울 수 없는 상처를 남겼지만, 이들은 이산의 트라우마를 극복하는 과정에서 발생하는 내외적인 갈등과 충돌을 오히려 예술창작의 원천으로 슬기롭게 활용하고 있다. 본 연구에서 흥미로운 부분은 두 여성 예술가들이 작품에 임하는 태도와 방식이다. 이들은 서양에서 만들어진 허구적이며 열등한 이미지인 추방된 아시아인, 난민, 이방인과 같이 강요된 정체성을 거부하거나 저항하지 않는다. 오히려 이러한 만들어진 정체성을 받아들이고 이를 담담하게 작품 속에 그려낸다. 하지만 여기서 중요한 것은 '아시아계 여성 디아스포라인이 이렇게 보여지는 것'을 그대로 드러내기보다는, 은유와 상징의 디아스포라적 미학을 통해 '약자의 강인함'과 외부와 내부의 경계를 넘나들 수 있는 힘을 역설적으로 보여주고 있다는 점이다.

1. 자리나 빔지: 디아스포라의 상실과 치유의 딜레마

자리나 빔지는 1963년 우간다의 음바라라에서 출생한 인도계 아시아인이자 아프리카 우간다인이다. 그녀는 영국의 제국주의의 팽창에 따른 식민지 개척 사업에 이

¹⁵ 강상중, 이경덕 역, 『오리엔탈리즘을 넘어서』(이산, 1998) 참고.

¹⁶ Homi K. Bhabha, *Location of Culture*(London & New York: Routledge, 1994) 참고.

¹⁷ 위와 같음.

용된 인도인의 후손으로 그의 부모는 1910년대 동아프리카의 우간다로 이주하였고, 빔지는 이주된 지역에서 태어나 어린 시절을 보냈다. 하지만 1972년부터 시작된 우간다의 군부독재정권과 이디 아민의 아시아인 추방정책에 의해 또 다시 1974년 부모를 따라 난민 신분으로 영국으로 옮겨가게 되었다.¹⁸

1890년대 영국은 독일과의 협약에 의해 우간다를 동아프리카 회사의 지배하에 두었고, 1894년 영국의 보호령으로 선언하였다. 식민지배를 위해 많은 인력이 필요했던 영국은 수많은 인도인들을 식민지 개척이라는 명목 하에 우간다로 이주시켜 생활하게 하였다. 이들 대부분은 철도 건설 사업에 투입되든가 플랜테이션 노동자로 일하였고, 때로는 식민지 행정 관리직을 맡아 영국의 개척사업을 도왔다. 1960년대 아프리카 대륙에서는 식민 지배를 벗어나 독립을 수립하려는 움직임이 대대적으로 일어났다. 그리고 1962년 우간다 역시 오보테(Obote) 수상을 중심으로 영국으로부터 독립하게 되었다. 하지만 우간다의 독립과정은 순탄하지 않았고, 1971년 군사령관이었던 이디 아민의 쿠데타에 의해 군사정부가 수립되어 독재가 시작되었다. 급기야 1972년 8월에는 '아프리카의 민족주의와 반외세'라는 슬로건 하에 '경제 전쟁'이 선포되었으며, 그 과정에서 아시아계 사람들이 일제히 추방되는 인종청소가 무참히 자행되었다.¹⁹

자리나 빔지는 디아스포라적 서사가 응축된 시적인 영상과 사진 작업으로 현재 전 세계적으로 주목받고 있는 작가다. 빔지의 작품에는 그녀가 실제로 겪은 폭력과 피해, 이주와 상실, 차별과 소외에 대한 감정이 어떠한 동요도 없이 고요하게 나타나며 오로지 침묵으로만 그녀의 아픔을 대변하고 있다. 카셀 도큐멘타11에서 본격적으로 작품이 소개되어 주목받은 빔지는, 2007년 영국의 터너프라이즈(Turner Prize)의 후보자로 선정 되었고, 2011년에는 런던의 화이트채플 갤러리(Whitechapel Gallery)에서 대규모 개인전을 개최하며 전 세계적으로 그녀의 이름을 알렸다. 빔지의 작품에는 아시아, 아프리카, 유럽 대륙의 역사와 사건이 이리저리 얽혀 있으며, 이를 통해 자신의 디아스포라적 궤적과 삶의 의미를 찾아가는 과정을 우리에게 보여주고 있다. 최근 노팅엄의 뉴 아트 익스체인지(New Art Exchange, Nottingham)에서 긴 침묵 끝에 신

¹⁸ 군부 독재자였던 이디 아민의 아시아인 추방 정책은 1972년 8월 4일에 시작되었고, 이는 인도계 아시아인이 우간다 경계를 장악하며 부를 누리고 있다는 인도인 혐오증과도 같은 이유에서였다. 이는 대대적인 인종 청소와도 같았고, 오직 90일만을 허락하고 모든 인도인에게 우간다를 떠나라는 추방령을 내렸다. T.J. Demos, "Zarina Bhimji: Cinema of Affect," *Zarina Bhimji* (Exh.Cat., Whitechapel, Kunstmuseum Bern, The New Art Gallery Walsall and Ridinghouse, 2012).

¹⁹ Phares Mukasa Mutibwa, "Expulsion of the Asians," *Uganda Since Independence: A Story of Unfulfilled Hopes*(London: C. Hurst & Co, 1992), pp.92-97.

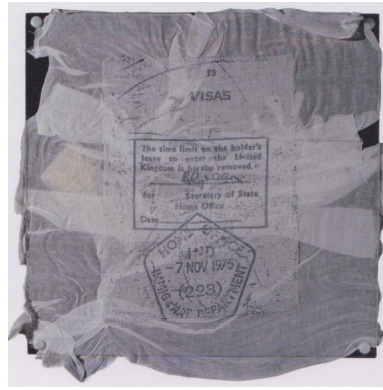


1
자리나 빔지
〈아웃 오브 블루〉
2002
24분 25초 16mm 컬러 필름
스크린 인스톨레이션
© Courtesy of the artist

습을 드러낸다. 사람이 떠난 자리는 풀만 무성히 자랐고, 동물의 쉼터가 되었으며, 끊어진 거미줄에는 먼지만이 수북이 쌓여있다. 숨소리도 들리지 않을 만큼 정적이 흐르는 화면은 사건에 대해 어떠한 내용도 밝히지 않은 채 내러티브도 없이 마지막 장면만 다다른다. 그곳은 바로 우간다의 엔테베 공항이다.

이곳은 1974년 목숨을 담보로 한 필사의 탈출이 있었던 곳으로 긴박함과 절망감이 그대로 응축된 공간이다. 현재의 엔테베 공항은 텅 빈 채로 남아 있지만, 그날의 폭력적 추방과 공포가 고스란히 서려있다. 익숙하지만 낯선 언캐니(uncanny)한 이 공간에는 역사적 사건과 기억, 상흔, 그리고 억압된 무의식의 복합적 감정들이 모두 혼재해 있다. 그러기에 이 공간은 더욱더 비밀스럽고 두려움이 서려있다. 이러한 상처를 품은 〈아웃 오브 블루〉의 화면은 다시 천천히 움직이며 애절한 노래가 더해져 그날의 기억을 상기시킨다. 삽입된 음악은 17세기 우두(Urdu: 페르시아어와 아랍어에서 유래한 힌디어와 같은 언어) 시에 운율을 넣은 수피(Sufi) 가수인 아비다 파빈(Abida Parveen)의 노래로, 신비롭고 전율적인 분위기를 형성하며 디아스포라인의 상처를 어루만지는 것 같다. 즉, 빔지가 방문한 우간다는 제국주의의 야욕과 식민의 역사가 남아있는 공간이며, 그녀의 과거의 삶과 상처, 방향과 분노가 모두 잊혀지지 않고 전해지는 공간이다. 하지만 이러한 공간에서 빔지는 집단의 기억과 경험을 상기시키기보다는 이러한 사건을 겪은 가해자와 피해자 모두의 상처를 치유하듯 포용적인 자세를 취하고 있다.

이와 비슷하게 제작된 작품이 바로 〈옐로우 패치 Yellow Patch〉^{도2}다. 이 작품은 인도와 아프리카의 관계를 무역과 이주의 역사를 통해 다룬 영상 작업이다. 빔지는 조



상들이 살았던 인도를 방문했고, 이들이 옮겨간 아프리카의 잔지바, 케냐, 우간다를 옮겨 다니며 인도인들의 삶의 흔적과 식민의 역사를 추적하였다. 〈옐로우 패치〉의 영상은 빅토리안 사무소(인도 아대륙(The Indian Subcontinent) 뭍바이의 항만 신탁제도), 램 오브 키치(Rann of Kutch, 인도와 파키스탄의 국경)의 소금사막, 맨드비 항 근처의 인도양 그리고 구라жат 서쪽의 구조물 등을 중심으로 크게 네 부분으로 나뉜다.²⁰ 이 네 공간은 식민주의와 제국주의의 역사 속에서 인도와 아프리카를 연결하는 중요한 곳으로 이주와 교역과 같이 인간과 물자의 흐름을 알 수 있는 곳이다. 또한 민족과 종교, 국가 간의 분쟁을 함축적으로 보여주는 공간이기도 하다.

식민의 차별과 이중성을 가장 직설적으로 드러낸 작품은 아마도 〈그녀가 좋아했던 순수한 침묵 She Loved to Breathe-Pure Silence〉²¹ 일 것이다. 이 작품은 네 개의 패널로 구성되었고, 각 패널은 앞/뒤 양면 모두의 이미지를 볼 수 있게 와이어에 매달려 설치되었다. 설치된 패널 아래로는 다양한 색의 향신료가 뿌려져 시각적 이미지 뿐만 아니라 강렬한 향에서 오는 감각적 인상까지 동시에 느낄 수 있는 작품이었다.

그중 한 패널에는 입국사증과 함께 1975년 영국 내무성의 스탬프가 찍혀 있고, 반대편에는 노란색 의료용 고무장갑이 있다. 입국사증과 의료용 장갑이라는 두 오브제를 전시함으로써 1970년대 중반 런던 히드로 공항에서 인도계 여성만을 대상으로 실제로 행해진 '처녀막 검사'란 사건을 들춰낸 것이다. 당시 영국에 거주하는 인도계 남성은 결혼 상대 여성에게 약혼증명서를 발급해 줄 수 있었고, 이 증명서는 3개월 안에 결혼한다는 전제 하에 비자 없이 입국 자격이 주어지는 것이었다. 하지만 영국 이민국

2
자리나 빔지
〈옐로우 패치〉
2011
29분43초
35mm 컬러필름
스크린인스톨레이션
© Courtesy of the artist

3
자리나 빔지
〈그녀가 좋아했던 순수한 침묵〉
1987
천에 전사 오브제
유리 패널 향신료
각 49.7×51cm
© Courtesy of the artist

²⁰ T.J. Demos, 앞의 글(2012), pp.11-29.



4
영국의 처녀막 검사 보도
THE GUARDIAN's initial report in February 1979
© Photograph: Guardian

5
자리나 빔지
〈붉은색과 젖음-트로피칼〉
2000-2011
Fiber based print
77×94cm
© Courtesy of the artist

에서는 남아시아 출신 여성이 미혼이라면 당연히 성경험이 전혀 없을 것이라던 의견을 내세웠고, 그러기에 약혼의 진위 여부를 밝히기 위해 처녀막 검사를 실시해야 한다고 주장했던 것이다. 이에 인도계 여성들은 '처녀막 검사'는 아시아계 여성들에게 들이대는 이중 잣대이자 성차별이라 주장하며 거세게 항의했고, 결국 이 검사는 이민 정책 제한과 인종차별임이 드러나며 중단되었다. 1979년 영국의 『가디언 The Guardian』에 따르면 80여 명 이상의 인도계 여성이 생체 실험을 하듯 처녀막 검사를 받았고, 심지어 검사 리스트까지 내무부 및 국제관계 부서에 공개했다고 한다²⁴.²¹ 빔지는 오브제와 사진, 텍스트를 통해 당시 인도계 여성들이 겪은 차별적 상황을 상징적으로 드러내면서 영국의 식민주의와 제국주의의 이중성, 그리고 위선을 보여주고자 하였다.

2000년부터 시작해 현재까지 진행하고 있는 〈붉은색과 젖음 Red and Wet〉(2000~현재)²⁵은 말라리아라는 전염병을 통해 오염과 전염 그리고 고정관념을 비판하는 사진과 영상 작업이다. 빔지는 작품 제작을 위해 런던과 아프리카의 병원과 연구소의 지원을 받았고, 이곳을 직접 방문하며 지속적으로 말라리아 관련 자료를 수집하고 실험실의 모습을 촬영하였다. 빔지는 서구 사회에서 아시아와 아프리카에 대한 인식 범위가 너무나 제한적이고, 문화의 고정관념 역시 너무 쉽게 받아들여진다는 점에 대해 여러 가지 의문들을 제기하며, 이를 전염병에 빗대어 표현하고자 하였다.

방충망에 검게 달라붙어 있는 모기떼가 확대된 이미지와 흰 광목 천 위에 죽어 있는 검은 모기들의 이미지는 다소 충격적이고 우리에게 불안감을 주지만, 사람이 없

²¹ Alan Travis(Home affairs editor), "Virginity tests for immigrants 'reflected dark age prejudices' of 1970s Britain," *The Guardian*, Sunday 8 May 2011, <http://www.theguardian.com/uk/2011/may/08/home-office-virginity-tests-1970s>(2016. 2. 1 검색).

는 병원의 녹슨 철제 침대의 이미지에서는 전염병이 일으키는 실질적인 문제뿐만 아니라 이 병을 통해 파생될 수 있는 사회적이고 정치적인 문제를 상징적으로 드러내었다. 즉 <붉은색과 젖음>을 통해 무엇이 오염이고 전염인지에 대하여 대륙과 인종의 관계 속에서 생각하게 했으며, 인간과 매개체, 외부와 내부의 관계에 의문을 제기하였다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 『공포의 힘 Powers of Horror』(1980)에서 성스러운 것과 오염된 것 사이의 구별 짓기를 파악하기 위해 구약성서 레위기에 묘사된 혐오의 논리에 주목하였고, 메리 더글



라스(Mary Douglas)는 『순수와 위험 Purity and Danger』(1966)에서 금기와 허용은 명확히 구분할 수 없다고 주장했다.²² 이들의 주장은 불결하고 금기시된 것은 질서의 논리를 벗어난 것이며, 이는 무질서와 혼성으로 연결되기에 구분할 수 없는 영역이 된다는 것이다. 또한 영역 침범을 불결하게 여기는 것은 경계를 가로지르는 것에 대한 사회적 불안과 공포를 반영한다고 보았다. 하지만 아이러니하게도 <붉은색과 젖음>에서 빔지가 제작한 혐오스러운 소재의 이미지는 위생과 청결, 내부와 외부의 문제를 넘어 심지어 미적으로 아름다웠고, 이는 열병, 정렬, 그리고 사랑의 감정까지 불러일으켰다. 이는 바로 쉽게 나눌 수 없는 순수와 오염의 상황을 일련의 사진 이미지를 통해 역설적으로 보여줌과 동시에 디아스포라인이 처한 불분명한 삶의 위치를 상징적으로 표현한 것이기도 하였다.

최근 빔지는 오랜 숙고 끝에 신작인 <장바 Jangbar>⁶를 선보였다. 35mm 필름으로 제작된 이 작품은 아프리카 케냐에서 촬영되었으며, 느린 카메라의 움직임과 함께 고요하고 시적인 영상과 신비로운 소리가 작품의 화면을 가득 메우고 있었다. 케냐는 우간다와 같이 20세기 초반 영국의 보호령에 속했으며 수많은 인도계 아시아인들이 식민지 건설을 위해 이주한 곳이기도 하다. 그러기에 이곳에는 인도계 디아스포라인의 역사와 이들의 전치된 삶이 남아 있고, 이는 깊은 울림과 함축된 서사로 빔지의

6
자리나 빔지
<장바>
2015
28분 37초 35mm 필름
© Courtesy of the artist

²² Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez trans. (New York: Columbia University Press, 1982) 참고; Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London & New York: Routledge, 1966) 참고.

작품에 등장했다. 우리는 작품 속의 푸른 자연과 빛의 미묘한 변화, 그리고 섬세하게 기록된 소리에서 시적인 아름다움과 명상의 여유를 느끼지만, 이는 곧 식민의 폭력적 상황과 겹치며 우리의 의식의 구도를 뒤흔든다. 빔지가 자신의 작업에 대하여 “실제 사건을 그대로 표현한 것이 아닌 그 속의 깊은 울림과 흔적”을 찾는다고 했던 것처럼, 정적인 화면은 침묵 속의 강한 발언과도 같이 계속해서 우리에게 복잡한 사건과 갈등을 되뇌게 한다.²³

빔지는 작품을 위해 몇 년에 걸쳐 시간적, 물리적인 거리를 두고 조상들이 살았던 인도를 방문하였고, 그들의 삶의 흔적을 추적하였다. 그녀는 자신이 살았던 우간다를 다시 방문했고, 폭력적 추방인 인종청소의 장을 찾았다. 그간 빔지가 보여준 작품을 살펴보면 긴 시간 공들여 준비한 리서치와 현장 답사를 바탕으로 하고 있다는 것을 알 수 있다. 비록 서정적이고 정적인 화면과 공간이 펼쳐지기는 하지만 빔지는 잊혀진 사건과 일상성 사이의 무심한 거리 두기를 통해 자신이 처한 상황, 그리고 다른 이종의 디아스포라를 경험한 이들의 박탈과 상실을 조용히 대변하고 있었다.

2. 에밀리 자시르: 디아스포라적 열망과 불가능에의 도전

에밀리 자시르는 팔레스타인 여성 예술가이자 영화 감독이다. 1972년 베들레헴에서 태어난 자시르는 사우디아라비아에서 어린 시절을 보낸 후, 이탈리아에서 고등학교를 졸업하고 미국에서 대학을 마쳤다. 자시르는 코로나도, 텍사스, 웨스트뱅크, 로마에 머물며 지냈고, 현재는 뉴욕과 라말라(요르단 강 서안 지구에 있는 팔레스타인의 임시 행정수도)를 거점으로 활동하고 있다. 이산과 이주, 추방, 그리고 전치와 이동은 그녀 작품의 주요한 주제이며 이를 통해 개인의 신화와 역사뿐만 아니라 국가와 정치적 관계까지 다루고 있다.²⁴

자시르는 최근 런던의 화이트채플 갤러리에서 《유로파 Europa》라는 제목의 초

²³ Zarina Bhimji, *Zarina Bhimji* (Exh. Cat., Whitechapel, Kunstmuseum Bern, The New Art Gallery Walsall and Ridinghouse, 2012).

²⁴ 1999년부터 자시르는 라말라의 예술 현장에서 활동했고, QATTAN 재단, 알-마말 재단(al-Ma'mal foundation) 사카키니 문화센터(Sakakini Cultural Center) 등 다양한 기관들과 일했다. 2002년에는 라말라에서 국제 비디오 페스티벌을 기획했고, 팔레스타인 혁명 영화(1968~1982), 아랍 필름 프로그램 등에 기획 참여했다. 2006년부터는 '팔레스타인 국제 예술 아카데미'에서 교수로 제직하고 있다. 베이루트의 아스칼 알완에 참여하여 교육과정 위원회에서도 일하였다. Emily Jacir and Omar Kholeif eds., *Emily Jacir: Europa* (Munich, London & New York: Prestel, 2015), pp.8-10.



7
에밀리 자시르
〈필름의 소재〉
2007
혼합매체 설치
베니스 비엔날레 2007
© Courtesy of the artist
and La Biennale di
Venezia

대전을 개최하였다. 전시의 제목인 유로파는 그리스 신화에 등장하는 페니키아 공주 '에우로페'의 이름이기도 하면서, 유럽 대륙 이름의 기원이기도 하다. 하지만 유럽이 현재의 대륙을 상징하게 된 것은 8세기 중반 샤를마뉴 대제가 집권한 이후이며, 그리스와 로마 제국 당시 유럽은 오늘날 우리가 알고 있는 유럽의 모습과는 차이가 있었다. 그 당시 유럽은 발칸 반도 위쪽의 트라키아 지역에 속했으며, 그리스와 로마제국 서쪽의 버려진 땅이란 의미가 강했다. 이번 전시 《유로파》에서도 그 의미는 유럽 대륙 전체를 표상하지는 않는다. 유로파는 중동지역과 남지중해를 강하게 연결시키는 상징적 의미로 사용되었다.²⁵

자시르의 작업은 복잡한 내러티브를 기반으로 하며, 이를 영화, 사진, 비디오, 퍼포먼스, 설치, 사운드 아트와 같은 다양한 방법으로 보여준다. 이런 자시르의 복합적인 작업 방식을 가장 잘 보여준 작품은 아마도 2007년 베니스 비엔날레에서 황금사자상의 영예를 안은 〈필름의 소재 *Material for a Film*〉(2005~현재)²⁷일 것이다. 작품의 핵심적 주제는 팔레스타인의 문인인 와엘 주에이터(Wael Zuaiter)의 죽음이다. 1972년 뮌헨 올림픽 때 11명의 이스라엘 선수들과 1명의 독일 경찰관이 피살되었는데, 그 배후로 팔레스타인 해방기구(PLO)에 속한 비밀 게릴라 조직인 검은 구월단(Black September)이 지목되었다. 주에이터는 이들 중 한 명으로 오인되었고 이스라엘의 특수 정보기관인 모사드(Mossad)의 추적 끝에 암살되었다.

작품의 제목인 〈필름의 소재〉는 주에이터와 8년간 동거한 그의 연인 자넷 벤-



8
에밀리 자시르
〈필름의 소재〉
2006
퍼포먼스
시드니 비엔날레 2006
© Courtesy of the artist
and Biennale of Sydney

래 영화로 제작될 계획이었으나 페트리리의 죽음으로 무산되고 말았다. 자시르는 무산된 프로젝트를 자신이 직접 해보겠다고 결심했고, 주에이터의 죽음과 그 배후를 둘러싼 의문을 해결하기 위해 몇 년간의 방대한 리서치를 진행하였다.²⁶

자시르는 사건의 기록뿐만 아니라 그가 쓴 엽서, 가족과 친지들의 사진, 그가 주고받은 편지와 전보, 음악, 그가 죽을 당시 읽고 있었던 책 『천일야화 *One Thousand and One Nights*』(1706) 등 거의 모두를 수집했다. 또한 주에이터가 기고한 이탈리아 잡지 『팔레스타인 혁명 *Rivoluzione Palestinese*』에서도 그의 글을 발췌했고, 그가 엑스트라로 출연한 필름 〈핑크팬더 *The Pink Panther*〉의 한 부분도 편집해 작품으로 설치하였다. 자시르의 주도면밀한 리서치는 전자 인터파타(The Electronic Intifada)를 통해 자세하게 소개되었고, 〈필름의 소재〉는 시간의 간격을 두고 두 부분으로 나뉘어 전시되었다. 그중 한 부분은 사진과 텍스트, 비디오, 사운드가 있는 것이고, 다른 한 부분은 사진과 퍼포먼스, 1,000개의 총에 맞은 책의 설치로 구성된 것이었다²⁸. 그중에 퍼포먼스는 주에이터의 죽음과 관련된 것으로, 당시 그를 죽음에 이르게 한 13발의 총상 중 한 발이 그의 책 표지를 뚫고 그 안에 박혀있는 것에서 착안해 자시르가 구성한 것이었다. 자시르는 암살 당시 사용되었던 a22구경의 총으로 사격을 배웠고, 아무런 글도 없이 빈 페이지들만으로 된 1,000권의 하얀 책들을 제작해 이를 총으로 쓰는 퍼포먼스를 진행했다. 그리고 전시장의 벽 전체를 거대한 책장으로 만들어 이 모든 책들을

²⁵ Rahel Cooke, "Emily Jacir: Europa Review-this is art as a cause," *The Guardian* 4, 2015.10, www.theguardian.com(2015. 12. 29 검색).

²⁶ 자시르는 뉴욕과 런던, 베이루트와 라말라 등 1994년부터 미주, 유럽, 중동 지역 전반에 걸쳐 광범위하게 작품활동을 하고 다양한 방법으로 전시와 출판, 교육을 겸하고 있다. Emily Jacir and Omar Kholeif eds., 앞의 책(2015), p.9.

차례로 나열하는 한편, 다른 한 벽면에는 그가 죽을 당시 읽고 있었던, 총 맞은 책 『천일야화』를 한 장 한 장 넘겨가며 사진으로 기록한 것을 벽에 설치했다.

자시르가 현재까지 진행하고 있는 <필름의 소재>는 집착에 가까운 방대한 리서치를 기반으로 하고 있지만 리서치의 내용들은 주에이터가 받았던 암살 관련 의혹들은 교묘하게 벗어나고 있다. 그렇다고 자시르가 이 프로젝트를 가벼이 여긴 것은 아니었다. 그녀는 주에이터의 죽음과 마주하기 위해 그가 암살된 로마뿐만



아니라 뭉헨, 웨스트뱅크를 여러 차례 방문했다. 이는 단지 주에이터의 죽음을 기리며 사건의 진위 여부를 밝히려는 것이 아니라, 그의 삶과 죽음에 또 다른 의미를 부여하는 주술적인 행위와도 같았다. 또한 이는 이 세상에 더 이상 존재하지 않는 사라진 그의 삶을 반추하는 것을 넘어, 팔레스타인-이스라엘 간의 관계, 즉 끝이 보이지 않는 갈등과 반목을 드러내고 있었다.

자시르는 <우리는 어디에서 왔는가 Where We Come From>도9라는 작업에서 팔레스타인 사람들이 현재 당면한 문제를 직시한다. <우리는 어디에서 왔는가>는 위임된 퍼포먼스 형식이며, 해외 혹은 점령된 지역 내에 살고 있는 서른 명 이상의 팔레스타인 사람들과의 직접적인 소통으로 이루어진 작업이다. 자시르는 이 작업을 위해 팔레스타인 사람들에게 “만약에 내가 당신을 위해 팔레스타인의 어딘가에서 무언가를 할 수 있다면, 그게 무엇이든 되겠습니까?”라고 질문했다. 그리고 이들의 대답과 요청을 적극 수집했다. 그중에 베들레헴으로부터 몇 킬로미터 떨어진 지역에 사는 무니르의 요청은 죽은 어머니를 추모할 수 있게 도와달라는 것이었고, 자시르는 그녀의 요청대로 예루살렘으로 들어가 어머니의 무덤에 꽃을 놓아 두고 기도를 하였다. 그리고 이 과정을 사진으로 기록했다. 이는 미국 여권 소지자인 자시르가 자신과는 다른 고통을 겪고 있는 팔레스타인 사람들에게 해줄 수 있는 부분이자 위임된 임무를 수행하는 퍼포먼스로서 ‘이동의 가능성과 불가능’의 사이에서 다른 이들의 열망을 채워줌으로써 대리 만족과도 같은 결과를 주었다.

<우리는 어디에서 왔는가>는 문서와 사진, 영상으로 제작되었는데, 문서화된 작업은 영문과 아랍어로 작성되었고, 사진은 프로젝트에 참여한 팔레스타인 사람들이

9
에밀리 자시르
<우리는 어디에서 왔는가>
2001~2003
32개의 C-Print
비디오 인스톨레이션
Text: 24×29cm
Photo: 89×68.5cm

10
에밀리 자시르
<설대를 건너다>
2003
두 채널 비디오
인스톨레이션
© Courtesy of the
Artist and Alexander
and Bonin, New York



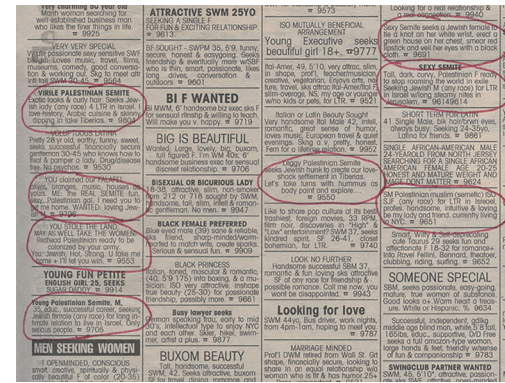
요청한 장소에서 촬영되었다. 사진 작업에서 흥미로운 부분은 자시르의 그림자가 화면 속에 함께 보이게 촬영된 점이다. 그림자가 드리워진 사진을 통해 자시르는 마치 참여자들에게 ‘내가 이곳에 당신을 위해 대신 다녀왔다’라는 것을 알리고 증명이라도 하는 것 같았다. 하지만 이러한 프로젝트를 통해 자시르는 이동과 움직임이 자유로울 수 없는 디아스포라인이 처한 현실을 궁극적으로 말하려 하였고, 이는 예술적 행위를 넘어 정치적이고 논쟁적인 예술가의 발언과도 같았다.

비슷한 맥락으로 <설대를 건너다 Crossing Surda(a record of going to and from work)>도10에서 그녀는 팔레스타인 사람들의 이동 제한과 규제에 대하여 이야기했다. 웨스트뱅크에 위치한 도시인 설다는 한때 팔레스타인 땅이었지만 현재는 이스라엘 진영이 되어 그곳에 가기 위해서는 이스라엘 군인들의 검문을 받아야 하고, 그 검문소까지는 장애인, 노인, 어린이 상관없이 누구나 약 2킬로미터에 가까운 거리를 걸어야 했다. 하지만 잠정적으로 이 길은 폐쇄되었고, 영문도 모른 채 길을 따라 걷던 사람들은 최루탄과 폭탄에 의해 해산되어야만 했다. 자시르는 카메라를 숨겨 이를 가감없이 촬영함으로써 검문과 이동 제한, 폭력이라는 문제에 맞서 인간의 기본권에 대해 생각하게 하였다. 한나 아렌트(Hannah Arendt)는 『전체주의의 기원 The Origins of Totalitarianism』(1951)에서 인간의 권리에 대해 주장하며, 이는 권리를 보장받지 못한 희생자, 이를 빼앗은 박해자, 그리고 이를 방관하는 자 모두의 문제임을 지적하였다. 그리고 이들 모두 희망 없는 이상주의를 표방하는 자이거나 아니면 나약한 위선자

로 보일 수 있을 문제 삼았다.²⁷ 또한 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)은 인간의 양도할 수 없는 권리(inalienable right), 즉 반드시 보장받아야 하는 기본 권리가 있다 하더라도 이산과 전치의 문제는 쉽게 해결될 수 없고 이에 맞는 적절한 대응도 선불리 할 수 없음을 밝혔다.²⁸ 기본 권리는 모두의 문제이지만 그 기본권이 주어진다 하더라도 어떠한 문제도 해결할 수 없다는 점을 두 이론가들은 표명하고 있는 것이다.

〈설다를 건너다〉는 두 채널 비디오로 구성되어 있으며, 한 화면에는 설다로 건너 가는 과정이 슬로우 모션으로 편집되어 담겨 있고, 다른 화면에는 소음과 잡음이 섞인 분주한 사람들의 장면이 긴박하고도 위태롭게 담겨있다. 이는 기본 권리가 보장되지 않는 상황에서는 인권이 유린되고 생명이 보장되지 않음을 직접적으로 보여준 작업이었다. 한편 자시르는 〈사랑을 품은 텍사스로부터 *From Texas with Love*〉(2002) 라는 비디오 작업을 통해 〈설다를 건너다〉와는 다른 방식으로 같은 문제를 다루었다. 그녀는 팔레스타인 사람들에게 다음과 같은 질문을 다시 하였다. “만약에 당신에게 1시간 동안 도로 위를 자유롭게 달릴 수 있는 기회가 주어진다면, 그리고 그 도로에는 이스라엘 군사도, 검문소도, 우회로도 없다면, 당신은 어떤 음악을 듣고 싶습니까?” 이는 슬프면서도 강력한 질문이었다. 그리고 작품의 화면은 1시간 내내 멈춤 없이 도로 위를 달리는 자동차의 모습이 음악과 함께 제시된다.²⁹ 두 채널 비디오 방식으로 보여진 〈설다를 건너다〉와 달리 〈사랑을 품은 텍사스로부터〉는 1시간 정도의 긴 단채널 영상에 51개의 다른 음악들이 삽입되어 보여졌다. 자시르는 이를 통해 어떠한 검문도 제한도 한계도 없는 자유로운 상황을 꿈꾸어 보는 듯하지만, 이는 곧 자유라는 것이 자시르와 같은 디아스포라인에게는 고통의 무게일 수도 혹은 자유에 따른 책임이 될 수도 있음을 시사해준다. 하지만 두 작품은 모두 장소와 기억, 그리고 역사를 소환하기에 팔레스타인 사람인 자시르는 자신이 태어난 모국과 선택한 이주국의 상황 모두를 받아들여야 하고, 이는 현재 팔레스타인에만 거주하고 있는 사람들과는 차별성이 부여됨을 그녀 자신에게 인지하게 한다.

자시르의 작업 방식은 조금 복잡하다. 그녀는 사진과 텍스트를 통한 언어적 표현, 역할 기반 퍼포먼스, 통계적 조사 자료, 그리고 신문 광고 등 다양한 자료를 활용한다. 〈섹시한 셈족 *Sexy Semite*〉³⁰은 고국으로의 귀환에 대한 문제를 다루며



11
에밀리 자시르
〈섹시한 셈족〉
2000-2002 신문광고
© Courtesy of the Artist
and Alexander and
Bonin, New York

12
에밀리 자시르
〈섹시한 셈족〉
2000-2002 인스톨레이션
© Courtesy of the Artist
and Alexander and
Bonin, New York

가상 인물의 허위 신문광고를 이용했다. “로맨스와 결혼을 원하는 팔레스타인 여인이 섹시한 유대인 남성 구함. 내 꿈은 이스라엘로 돌아가 가족을 만드는 거예요. 비흡연자 선호” 혹은 “팔레스타인계 셈족이 유대인 소셜메이트 구함. 당신은 젓과 꿀을 원합니까? 나는 이스라엘에서 대가족을 만들 준비가 되어 있어요. 집 열쇠도 있고요. 당신을 기다립니다.”와 같이 구인란에 올라온 광고는 매우 선정적이며 직설적이었다. 이 광고는 이스라엘과 팔레스타인의 문제를 다소 가볍고 재치 있게 피해 가는 것 같지만, 이스라엘로의 복귀에 대한 차별법을 강력하게 비판하고 있는 것이다. 현행법상 이스라엘로의 복귀는 고국으로 귀환하고 싶은 유대인들과 시민권 소유자들에게만 열려있고 팔레스타인 망명자들에게는 기회조차 주어지지 않는다. 따라서 팔레스타인 사람들은, 이스라엘 땅이 그들이 살았던 지역임에도 불구하고, 반드시 유대인 혹은 시민권 소유자와 합법적으로 결혼해야만 자신들이 추방된 땅으로의 귀환이 가능해진다는 것이다. 그러기에 자시르는 이 작품을 통해 국가와 정치적인 이해관계를 인간의 삶에 대입하여 이를 조롱하듯 풍자하여 표현했고, 경계를 넘는다 하는 것이 사실상 어려운 일이고, 오로지 허락된 자들에게만 제한적으로 허용되고 있음을 비유적 보여주고자 하였다.

에드워드 사이드는 팔레스타인 디아스포라에 대해 “추방에 의해 추방된 사람들”이라는 함축적이고도 불분명한 답을 제시하였다.³⁰ 이는 우리의 육체가 모국이라는 영토에서 벗어나 전치되고 이주됨을 의미하는 것뿐만 아니라 국가와 역사의 서술에서도 소외되는 이중의 디아스포라에 대해 언급한 것이었다. 자시르의 복잡한 작품 활동 방법도 어쩌면 역사에서 지워지고 잊힌 부분을 들추어 내면서 자신이 직면한 디아스포라의 문제를 해결하고자 하는 굳은 의지인지도 모른다. 하지만 이는 디아스포라적 열

²⁷ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*(New York: Harcourt, Brace & World, 1966(1951)), p.269.

²⁸ Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*(Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002(1996)), pp.15-26.

²⁹ T.J. Demos, “Desire in Diaspora: Emily Jacir,” *Art Journal*(Winter, 2003), p.76.

³⁰ Edward Said, “Reflection on Exile,” *Granta*13(Autumn, 1984), p.164.

망과도 같이 그녀의 작품 속에 난제로 남아 해결할 수도 또 되돌릴 수도 없는 불가능함에 대한 반복되는 딜레마인 것이다.

IV. 탈식민주의적 재현의 문제점과 한계

제국주의와 식민의 폐해 속에서 이중의 디아스포라를 경험한 두 여성 예술가인 자리나 빔지와 에밀리 자시르는 반복되는 추방과 이주를 통해 주권상실과 인권박탈이라는 잔혹한 과정을 겪었고, 급작스런 삶의 변화로 인한 정체성의 갈등과 분열적 상황에 놓이게 되었다. 이러한 상황은 두 예술가를 설명할 때 반드시 언급되는 인도-우간다-영국 그리고 팔레스타인-이스라엘-미국과 같이 붙임표로 이어지는 모국과 이주국의 복합적 관계에서 기인한다. 그러기에 두 예술가들의 작품에는 고정된 이미지나 정확한 사건이 분명하게 재현되기보다는 비유와 상징을 통해 모호하고 파편화된 모습으로 표현되었고, 이는 확실히 정의를 내리거나 설명할 수 없는 국가적 상황과 민족, 그리고 정체성의 문제를 함축적인 언어를 통해 제한적으로 드러내고 있는 것이었다.

호미 바바가 정체성과 재현의 문제에 대해 “시간의 신화 속에서 그 기원을 잃고, 마음의 눈 속에서 그 지형을 실현할 뿐”³¹이라 언급한 것처럼, 이 함축적인 의미와 표현은 이중의 디아스포라를 겪은 민족과 사람들에게 모국과 이주국의 관계를 떠올리게 할지도 모른다. 현실 속에서 소외되고 역사에서 사라지는 이들의 위치와 상황은 가벼이 논의될 수도 쉽게 재현될 수도 없다. 하지만 디아스포라적 경험이 때로는 전혀 예상하지 못한 방식으로 상상되고 재현될 수는 있다. 서로 다른 문화와 인종, 국가적 관념이 충돌하여 초국가적인 성질로 변형되듯이, 쉽게 정의를 내릴 수 없음에서 오는 분열과 갈등은 복잡한 층위를 형성하고 뒤틀리고 분절된 형상으로 재현되기도 한다.

탈식민주의 페미니스트 이론가인 찬드라 모헨티(Chandra Mohanty)는 『서구의 시선 아래서 *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*』(1985)에서 쉽게 일반화할 수 없는 제3세계 여성의 경험을 백인 여성 중심의 페미니즘에서는 결코 재현할 수 없음을 문제 삼으며, 여성의 획일화된 재현 방식에 대해 반성을 촉구했던 것처럼, 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)도 제국주의와 이데올로기를 통해 소수인종 출신 여성은 쉽게 잊혀질 수 있음을 지적하고, 이들에게 자

³¹ Homi K. Bhabah ed., *Nation and Narration* (London & New York: Routledge, 1990), p.1.

기 발언권을 주어야 한다고 주장하였다.³² 두 이론가들의 쟁점은 제국주의와 서구 진보이론들이 오리엔탈리즘을 극복하기보다 오히려 이를 강화하는 결과를 초래했다는 점이고, 이러한 이론들이 제3세계 여성들에게 있어 얼마나 인종 차별주의적인가를 우리에게 확인시켜주는 부분이었다. 또한 이들의 논의에서 중요한 부분은 이전에는 간과되었던 이주자, 망명자, 유색인, 아시아 여성의 세대와 지정학적 위치를 파악하여 이들의 세부적인 가치를 분명히 독해해야 함을 피력한 것이었고, 역사에서 이중으로 소외된 제3세계 여성의 권위를 복원하기 위해 노력을 기울였다는 점이다.

따라서 이중의 디아스포라를 경험한 자리나 빔지와 에밀리 자시르에 대한 이해는 국가와 민족의 차이뿐만 아니라 성차로 인해 역사에서 잊혀진 타자, 인권이 유린된 소수자로서의 삶과 가치를 복원하고자 할 때 비로소 가능해질 것이며, 이러한 이해의 과정을 통해 빔지와 자시르는 다층적인 주체의 모습을 찾고 지배 권력에 맞서는 온전한 대항적 주체로서 기능할 수 있는 것이다.

V. 나오는 글

자리나 빔지와 에밀리 자시르는 서로 다른 배경과 목적을 가지고 이주와 유랑을 반복해왔다. 이들은 식민의 역사와 제국주의의 힘의 논리에 의해 옮겨지고 추방되었으며, 인도인도 팔레스타인인도 아닌 채 분열과 갈등, 그리고 고통의 상황을 반복적으로 경험해야 했다. 하지만 이들은 여성, 아시아인, 이민자, 소수자, 예술가라는 다중적 정체성을 받아들이며 이들만의 언어를 통해 국가와 민족, 정치와 힘의 논리에 문제를 제기하며 이중의 디아스포라적 경험과 서사를 다양한 작품으로 풀어내었다.

오늘날 디아스포라와 예술을 논함에 있어 인터넷과 미디어, 커뮤니케이션의 발달은 더 이상 간과할 수 없는 부분이 되었다. 이들의 도움으로 디아스포라의 젊은 세대들에게는 모국과 옮겨온 국가 사이에서 파생되는 것은 더 이상 슬픈 과거나 이산의 아픔은 아니다. 그러기에 디아스포라와 예술의 역사는 세대와 지형에 따라 변해가고 있지만 심리적 거리가 가까워졌다고 해서 물리적 거리마저 가까워졌다는 것은 결코 아니다. 디아스포라는 이미 끝나버린 역사의 과거나 담론이 아니다. 현재까지도 쉽게 해결점을 찾지 못하는 계속되는 현상이다. 또한 이중의 디아스포라는 역사적, 국가적, 정치적 상

³² Gayatri Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (London: Methuen, 1987) 참고.

황에 의해 끊임없이 변화하고 있다. 국제화, 세계화 시대에 살고 있는 지금도 강대국의 힘의 논리에 의해 탈식민이 아닌 신식민, 그리고 재식민의 역사가 되풀이되고 있고, 국가적 분쟁과 충돌은 아직까지도 진행되고 있다. 그러기에 디아스포라 예술의 연구는 지정학적 위치와 세대를 가로지르며 개별적인 연구가 이루어져야 함이 마땅하지만, 본고에서 다룬 두 예술가들의 경우는 제국주의의 팽창에 의해 강제적인 추방과 이주를 경험했고 인권이 유린당했다는 점과 고정된 '홈(home)'을 두지 않고 전 세계를 무대로 유랑하며 작품활동을 하고 있다는 점에서 유사한 영역으로 분류하여 연구를 진행하였다. 그리고 두 예술가들의 작품에서 몇 가지 공통적인 특징을 발견할 수 있었다.

첫째, 두 예술가들은 전치된 공간인 이주국에서 소외되고 타자화됨에 있어 끊임없이 의문을 제기하며 제국주의와 식민주의의 위선과 기만, 그리고 이중성과 차별에 맞서 논쟁적인 예술적 투쟁을 하였다. 자리나 빔지는 아시아와 아프리카의 관계 속에서 제국주의의 신화와 강요된 이주의 역사를 추적하였고, 인종과 성차별에 맞서 잊혀진 사건을 들춰내며 동서양을 구별하는 식민 지배자들의 잔인한 이중적 잣대를 문제 삼았다. 에밀리 자시르는 팔레스타인과 이스라엘의 갈등을 드러내며, 팔레스타인 사람들이 너무 쉽게 오인 받고 소외되고 타자화될 수 있음을 지적하였고, 현재까지 계속되고 있는 차별과 검문, 테러에 의한 희생을 직접적으로 작품 속에 등장시켰다.

둘째, 이들의 작품에는 탈식민주의와 문화적 혼성을 넘어서 초국가적인 표상과 다중적 정체성에 대한 갈등의 모습이 있었다. 두 예술가들의 작품에는 통상적인 국가와 민족, 정치적인 이슈들이 등장하기보다는 이들을 연결하고 가로지르는 변형된 형태의 문제들이 등장했으며, 쉽게 구별하고 정의 내릴 수 없는 두 예술가들의 위치는 불분명하고 모호하며 파편화된 이미지로 표상되었다. 하지만 이러한 문제들은 작품 속에 직접적으로 설명되기보다는 시적인 언어와 은유를 통해 오히려 역동적으로 구현되었고, 다양한 시각적 방식으로 표출되었다.

마지막으로 두 예술가들의 작품에는 계속되는 이주를 경험한 이들만이 말할 수 있는 내밀한 진실과 갈등, 그리고 존재와 부재에 대한 진지한 고민이 있었다. 빔지와 자시르가 작품을 통해 보여준 역사적인 장소와 실제의 사진, 남겨진 기록과 문서는 잊혀진 이들의 역사와 권리를 복권하려는 디아스포라적 열망과도 같았고, 자신의 정체성과 존재가치를 확인하려는 행위와도 같았다. 하지만 두 예술가 모두 계속해서 역사를 추적하고, 사건을 파헤치고, 자료를 수집하면 할수록 오히려 더 소외되는 이중의 상실과 자기소외를 경험하였다. 이러한 경험은 문제해결을 위한 자연스러운 변증법적 합의 체계도 아니었고 풀리지 않는 난제와도 같이 갈등과 충돌의 연속으로 드러났다.

따라서 본 연구가 이중의 디아스포라를 경험한 예술가들의 삶과 작품을 이해함

에 있어 가치있는 판단력과 비평적인 시각을 제공하기 바라며, 아직도 진행되고 있는 국가 간, 민족 간의 갈등과 충돌 속에서 과연 예술가들의 역할은 무엇이고, 이들의 위치는 어떻게 정립할 수 있는지 다시 한 번 생각해 볼 수 있는 기회를 주길 바란다.

주제어 keywords

이중의 디아스포라 double diaspora, 다중적 정체성 multiple identities, 자리나 빔지 Zarina Bhimji, 에밀리 자시르 Emily Jacir, 탈식민주의 post-colonialism, 포스트페미니즘 post-feminism

투고일 2016년 2월 15일 | 심사일 2016년 2월 29일 | 게재확정일 2016년 3월 7일

논저

- 강상중 Kang Sang-Jung, 이경덕 역 Lee Kyung-Duk trans., 『오리엔탈리즘을 넘어서 *Beyond Orientalism*』, 이산 Seoul: Yeesan Books, 1998.
- 프로क्टर, 제임스, James Procter, 손유경 역 Son, Yoo-Kyung trans., 『지금 스투어트 홀 *Stuart Hall*』, 앨피 Seoul: LP Publishing, 2006.
- Bason, Tanya and Peter Gorschluter, *Afro Modern: Journey through the Black Atlantic* (Exh. Catalogue), London: Tate Publishing, Tate Liverpool, 2010.
- Bhabha, Homi K., *Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London & New York: Routledge, 1990.
- Bhimji, Zarina, *Zarina Bhimji* (Exh. Catalogue), Whitechapel, Kunstmuseum Bern, The New Art Gallery Walsall and Ridinghouse, 2012.
- Blunt, Alison, *Domicile and Diaspora: Anglo-Indian Women and the Spatial Politics of Home*, MA, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Cohen, Robin, *Global Diasporas: An Introduction*, London: UCL Press & Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, Richard Philcox trans., New York: Grove Press, 2008.
- Hall, Stuart, "New Ethnicities," D. Morley, K. Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge, 1988.
- Jacir, Emily and Kholeif, Omar (eds.), *Emily Jacir: Europa*, Munich, London & New York: Prestel, 2015.
- Mutibwa, Phares Mukasa, "Expulsion of the Asians," *Uganda since Independence: A Story of Unfulfilled Hopes*, London: C. Hurst & Co., 1992.
- Said, Edward W., "Where I Am: Yael Bartana, Emily Jacir, Lee Miller," *Grand Street* 72, 2003.
- Said, Edward W., "Reflection on Exile," *Granta* 13, Autumn, 1984.
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London:

참고문헌

Methuen, 1987.

- Travis, Alan (ed.), "Virginity Tests for Immigrants 'reflected dark age prejudices' of 1970s Britain," *The Guardian*, Sunday 8 May 2011. <http://www.theguardian.com/uk/2011/may/08/home-office-virginity-tests-1970s>.
- Lloyd, Fran, "Revisiting Arab Women's Diasporic Art Practices in 1990s London," *Middle East Institute*, 05 April, 2012, <http://www.mei.edu/content>.

Double Diaspora and Multiple Identities

Focusing on the Work of Zarina Bhimji and Emily Jacir

ABSTRACT

Joo, HaYoung

This research explores the work of two Asian diaspora artists: Zarina Bhimji and Emily Jacir, it also examines how their repeated experiences of forced expulsion, migration and displacement from their belonged communities construct their identities and how it is connected to their art practices.

Indian-Ugandan Zarina Bhimji was born in Uganda, left Uganda for Britain in 1974, after the Idi Amin's ethnic cleansing of Indians in Uganda, and currently she is living and working between India, Africa and Britain. Palestine descendant Emily Jacir was born in Bethlehem, Palestine, after the establishment of Israel in 1948. In the late 1970s, she moved to Saudi Arabia and studied in Italy then came to America as an exile. She lives between Ramallah, Palestine, and New York. The two artists have moved from country to country due to external forces, they have faced the evils of colonialism, and witnessed the hypocrisy of imperialism. They have also experienced the loss of citizenship and deprivation of human rights, and have met the division and confliction to the marginalized and alienated from the adopted nations. These experiences have given both artists multiple identities as an alien, an excluder, a minority, and an Asian. However, the two women artists accept these complex identities and transfer them to their work as subjects for their art practices.

Currently there is a high and accelerating worldwide movement of people, cross-border emigrations and migrations are common phenomena and part of modern life. However, the experience of expulsion and migration when viewed as our basic rights to life needs people to sacrifice these rights, whether they

want or not, within the logic of national power and the relationship of economic interests. The two artists focused in this paper have differences between their purposes for and experiences of diaspora, expulsion and migration. However, they have moved between countries confronting the conflicts of nations and regions, and experienced the exclusion and marginalization between mother country and adopted nations. They often explore their diasporic experiences to global politics and nation strategy, for these artists these experiences can never end and never be resolved.

—