

**From Immigrant to Transnational:  
Nostalgia for an Imagined Homeland**

Have you heard of Chiura Obata, Yasuo Kuniyoshi, Yun Gee, Pan Yuliang, Zao Wouki, Ruth Asawa, or Theresa Hakkyung Cha? A few of them may sound familiar but most are perhaps unknown. Some of these artists were featured in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, which was held at the Guggenheim Museum in 2009. In the catalogue for the exhibition, one can find the critical impact of Asian art and philosophy on American artists from 1860 to 1989. Many artists in the 2009 exhibition were precursors of the ten artists featured in the current exhibition entitled the *Time Zone Converter*. These ten artists, five Chinese-born and five Korean-born, who all spent several decades in the United States, were selected for the China-Korea Exchange Exhibition organized by the Korean Cultural Center in Beijing.

These transplanted Asian artists lived and worked in their own imagined territory of home. Strangely, however, most of these artists were scattered in Florida, Utah, Denver, Washington, and Ohio—away from the cosmopolitan centers in California and New York areas more crowded with immigrants, including aspiring artists. Their disembodiment of cosmopolitanism, nationalism, American regionalism, and American isolationism intensified their grip on ethnic, cultural, and historical identities.

Most artists in the *Time Zone Converter* spent their youth or college years in their home countries of China and Korea. Some continued their studies in the US. Having various degrees of assimilation and acculturation, they all comment on their “migratory” status in this exhibition. They are not sure where they will end up in the next few decades. When they complete their careers fifty years from now, will they be remembered as American artists? Or Chinese artists? Or will these ten artists be embraced as national heroes, as was the case in which the Korean government “rediscovered” Nam June Paik and commemorated him proudly as the father of video art in the 1980s?

Artists in this exhibition posit similar questions with a twist. In the *Scroll* series, for example, Xi Zhang challenges the concepts of boundary and authorship. If a Caucasian child were born and raised in China, and never learned any other culture or language other than Chinese, would one identify him/her as an Asian or as a foreigner from the West? Xi Zhang’s hanging scroll on a gold background has Jackson Pollock-style abstract brush strokes. The hybrid combination of paper hanging scroll with acrylic paint in expressionistic color fields blurs a division between the ownership of cultural heritage and the appropriation of European modernism. If one does not see an artist’s name, is this scroll painting a work by the Caucasian child born and raised in China? Or is it by a Chinese artist educated abroad in the tradition of Eurocentric High Modernism?

Zhang Yuanfeng’s works present another form of hybridity. Zhang’s choice of medium, ink on silk painting, is a reference to Chinese heritage. However, a casual glance at the painting’s geometric lines, which resemble perhaps a spider’s web or a rendering of mathematical theories, reveals nothing Chinese. Both Zhang Yuanfeng and Xi Zhang, born in 1980s China, question the cultural authenticity and the hegemonic authorship of the conventional binary system of the Chinese and the non-Chinese.

One way of escaping these binary positions is to claim universality that could apply to all humankind and even to non-human realms. Joomi Chung, an immigrant Korean artist living in Ohio, tackles this with a three-dimensional structure called the *Chromazome*. The shape in her pictorial space is an abstract structure of the idea of gradually unfolding image-space, a visual field and physical site made of observed, remembered, and imagined realities. In her mind, this form grows out of two modes of representations: a map-landscape. Xi Zhang’s geometric intricacy of lines has a structural counterpart in Joomi Chung’s *Chromazome*. *Chromazome* is a metaphorical DNA component (a chromosome), a hybrid structure composed of pure colors (chroma) and roots (rhizome). What is ingrained on a DNA strand, such as racial or biological components, is adjusted and camouflaged in this environment. We see a landscape but do not necessarily recognize it on the map.

In the long tradition of landscape painting, Chinn Wang presents landscape-like photographic images of unknown yet vernacular spaces. In these works, juxtaposition of interrupted spaces is intentional. One also wonders whether these are purely landscape images. At a close glance, one can even detect presence of a person. These prints are, in fact, part of a series of photographs taken of the artist’s mother during her first years living in the United States after arriving from Hong Kong. Wang intended to show three areas where his mother had impact on as an immigrant woman with a career in science. Absence of her in the landscape emphasizes meager impact of her social status on the world she inhabited. Any immigrant woman in the United States can also relate herself to the social landscape of anonymity, discrimination, isolation, and prejudice.

The role as the mother was the locus of empowerment in the narrative of displacement. Sammy Lee’s *Mammorial* is an artist’s book about the physical and psychological shifts women experience through birthing and nursing. *Mammorial* comes with a CD recording of breast pump sound mixes and stories of concerned mothers that Lee pulled from the online breastfeeding support forum *La Leche League International*. In this arena of the motherhood, women of all nations and races get united and emanate solidarity. Likewise, Ian Kim pushes for a universal experience in his graphic images of figures. His *Android* (2017) depicts a robot-style standing figure of ambiguous biological characters as if it were a new species of the global diaspora. He argues the digital technology distorts normalcy in the perception of senses and scales. Motherhood and resuscitation of human senses, in spite of displacement and migration, connects people of various origins.

Even so, the memories of displacement and migration are, of course, painful. Julia Kim Smith, who grew up in Indiana, has clear memories of encountering racist harassment and verbal insults. It was very painful for her to witness her immigrant parents also be subjected to harassment. Her hanging scroll includes calligraphic slurs of “Ching Chong” and “Chinx.” As is seen in Xi Zhang and Zhang Yuanfeng’s scroll paintings, Smith presents a dignified format of ancient calligraphic art adorned with contrasting elements, in this case, American profanity and popular culture.

A historical origin of these racial affronts is traced in Zhi Lin’s installation, *Chinaman’s Chance*. He rediscovered the names of Chinese workers presented at The Golden Spike Ceremony, an 1869 celebration of the completion of the First Transcontinental Railroad, held in Promontory Point, Utah. Andrew J. Russell captured the event in his iconic photograph known as the “champagne photo.” In this photo-

graph, none of the Chinese workers, who built the most difficult portion of the Transcontinental Railroad, were included. For his installation, Lin wrote the names of these Chinese workers in red, as if they were carved on the rock in the manner of ancient Chinese inscriptions. In this vein, Kirk Ke Wang's video work entitled *Bloody Dumplings* also refers to cultural clashes and misunderstandings. Broken pieces of dumplings are visual representations of the vulnerability of Asian Americans' identities and social statuses. Having spent three decades in the United States, Wang has been a sensitive witness to racial injustice towards Asians and other minority citizens. He solicits for sublime pursuit of formalism in harmony with social justice concerns and other humanitarian affairs. He calls this type of socially-responsible abstract art "Social Abstract"—an antithesis to social realism of communist countries in the 1980s.

A current status of migratory experience and fluid identity is well summarized in Joo Woo's *Gyopo Portraits*. The white paper with embossed images of people in action is a deliberately-chosen medium. Woo uses embossing to emphasize the potential of ambivalent or adaptable identities among people affected by memories of voluntary or involuntary displacement. Woo collected these images of immigrants from Korean-language ethnic newspapers. Like fossils of their native country, these images of taekwondo players display a range of stereotypes embraced by the immigrant citizens regarding their cultural heritage, nostalgia for the homeland, national pride, and socio-economic standing in their adopted country.

Imagined homeland is a familiar theme for most contemporary artists after WWII. Abrupt displacement from the homeland and subsequent nostalgia for homeland is a universal experience in Asian countries. For Korean people, the division between the South and North Korea in 1945 was a distinct rupture. In 1949, Taiwan separated from the Chinese mainland.

By contrast, most artists in *Time Zone Converter*, were born decades after these events, in the 1970s and 1980s. Their migration stories to North America are not uniform. Some came to the United States with immigrating parents while other deliberately chose the US as a place of professional training. Most of them are bilingual, feeling comfortable in both sides of the Pacific Ocean. Nonetheless, their arrival in the US flows along a different timeline than their lives in China or Korea did. While they believe they are familiar with the cultural heritage and ethnic authenticity of their homelands, they are no longer part of the temporal existence of Korea or China. Time in these still-rapidly-developing countries flows much faster and more bluntly than it does in Utah or Ohio.

It is interesting that some artists are still bound by "stereotypical" images of Korea or China, such as Woo's Korean immigrant practitioners of martial arts or Yuanfeng's installation of hanging scrolls. Xi Zhang and Julia Kim Smith also convey inferential semiotics of the creators being Asian. However, their livelihoods and careers in the United States facilitated them to contemplate harder on their placement in their new homes. These works were made for the audience in their adopted country to solicit a better understanding of themselves. A binary condition of "American meaning non-Asian" is no longer valid. If colonial mimicry comes from the appropriation of the Other, postmodern mimicry of immigrant artists appears when displaced souls realize a cacophony of conflicting values and cultural hegemonies. Their outcries should serve as threats to "normalized" knowledges and disciplinary

authorities in their homeland, innate and acquired. In another three decades, one will see mimicry of their disciples as they perceive these artists as the authoritative discourse of migratory visuality.

#### FURTHER READING

- Cassin, Barbara, and Pascale-Anne Brault. *Nostalgia: When Are We Ever At Home?* New York: Fordham University Press, 2016.
- Chang, Gordon H., Mark Dean Johnson, Paul J. Karlstrom, and Sharon Spain, eds. *Asian American Art, 1850-1970*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Chang, Alexandra. *Envisioning Diaspora: Asian American Visual Arts Collectives from Godzilla, Godzookie to the Barnstormers*. Beijing: Timezone 8 Editions, 2009.
- Chiu, Melissa, Karin M. Higa, and Susette S. Min, eds. *One Way or Another: Asian American Art Now*. New Haven: Asia Society with Yale University Press, 2006.
- Cornell, Daniell, Mark Dean Johnson, and Gordon H. Chang, eds. *Asian American Modern Art: Shifting Currents, 1900-1970*. San Francisco: University of California Press, 2008.
- Dobson, Kit, and Aine McGlynn. *Transnationalism, Activism, Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Harris, Jonathan. *Globalization and Contemporary Art*. Malden, MA.: Wiley-Blackwell, 2011.
- Highfield, Jonathan Bishop. *Imagined Topographies: From Colonial Resource to Postcolonial Homeland*. New York: Peter Lang, 2013.
- Ivanov, Zhivko, and Milena Katsarska. *Migration, Modern Nationalism and Nostalgia for the Homeland in the Age of Globalization*. Plovdiv: Plovdiv University Press, 2007.
- Kim, Elaine H., Margo Machida, and Sharon Mizota, eds. *Fresh Talk, Daring Gazes: Conversations on Asian American Art*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Kina, Laura, and Wei Ming Dariotis, eds. *War Baby/Love Child: Mixed Race Asian American Art*. Seattle: University of Washington Press, 2013.
- Li, David Leiwei. *Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Lowe, Lisa. *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Ma, Sheng-mei. *Immigrant Subjectivities in Asian American and Asian Diaspora Literatures*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Machida, Margo. *Unsettled Visions: Contemporary Asian American Artists and the Social Imaginary*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Machida, Margo, Vishakha N. Desai, and John Kuo Wei Tchen, eds. *Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art*. New York, N.Y.: Asia Society Galleries, 1994.
- Mamula, Tijana. *Cinema and Language Loss: Displacement, Visuality and the Filmic Image*. New York: Routledge, 2013.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 2001.
- Parker, Adele, and Stephenie Young, ed. *Transnationalism and Resistance: Experience and Experiment in Women's Writing*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2013.
- Shi, Shumei. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Wu Hung, Jason McGrath, and Stephanie Smith. *Displacement: The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*. Chicago, IL: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2008.
- Yang, Alice, Jonathan Hay, and Mimi Young. *Why Asia?: Contemporary Asian and Asian American Art*. New York: New York University Press, 1998.

미인에서 초국적으로: 상상의 고향을 위한 노스텔지아

치유라 오바타, 야쓰오 쿠니요시, 윤 기, 판위량, 자오 우키, 로스 오사와, 혹은 차학경을 들어본 적 있는가? 몇몇 작가의 이름들은 익숙할테지만 아마 대부분은 생소할 것이다. 이 중 몇몇 작가는 2009년 구겐하임 특별전 '제 3의 정신전 (The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989)'에서 작품을 선보인 적이 있다. 이 전시회의 도록에서는 1860년부터 1989년까지 미국 예술가들에 대한 아시아 예술과 철학의 중요한 영향을 찾을 수 있다. 2009년 구겐하임의 특별전에 소개되었던 그 많은 예술가들은 이번 전시 '시간대 변환기 (Time Zone Converter)'에 참여하는 10 인의 작가들에게 선구자적인 작가들이다. 중중한문화원에서 후원하는 이번 한.중 교류 전시에는 미국에서 많은 시간을 보낸 중국 태생의 작가 5인과 한국 태생의 작가 5인으로 구성된 총 10인이 참여한다.

이주민 출신의 아시아 작가들은 그들 자신이 구성된 '고향'의 영역에서 살아오고 또 작업해왔다. 하지만 대부분의 작가들이 많은 이민자들과 야심찬 작가들이 모여 사는 캘리포니아나 뉴욕과 같은 국제적인 중심지에서 벗어나 플로리다, 유타, 덴버, 워싱턴 그리고 오하이오 등지에서 흩어져서 작품활동을 해왔다. 이 작가들은 세계주의, 민족주의, 미국의 지역주의와 고립주의로부터 이탈하여 스스로의 민족적, 문화적 그리고 역사적인 정체성에 대한 연결고리를 강화했다.

이번 전시에 참여하는 대부분의 작가들은 중국과 한국에서 어린 시절을 보냈다. 몇몇은 학위과정을 이수하기 위해 미국으로 넘어오기도 했다. 작가들은 제각기 다양한 방식의 동화와 문화 병용이 있는 삶을 살아왔고 이점을 감안할때, 이번 전시에서는 그들의 이민자로서의 지위에 대한 이야기가 다루어 질 것으로 보인다. 이 작가들은 향후 몇 십 년간 예술가로서 어디로 갈지, 어디에 있을지는 알 수 없다. 그들이 지금으로부터 50년 후에 작가로서의 활동을 완성할때, 그들은 과연 미국 예술가로 기억이 될까? 혹은 중국 예술가로 기억이 될까? 혹은 1980년대 한국 정부가 비디오 아트의 아버지라 극찬하며 "재발견"했던 백남준처럼 국가적인 영웅으로 기억이 될까?

이 전시에 참여하는 작가들은 약간의 차이 속에서 비슷한 질문을 던진다. 예를 들어, 씨 장(Xi Zhang)의 족자 시리즈는 경계와 원자의 개념에 대해 도전한다. 만약 중국에서 태어나고 자란 백인 아이가 중국어와 중국 문화 외에 다른 어떤 문화나 언어에 노출된 적이 없다면 우리는 그 아이를 아시아인이라 정의를 내릴 수 있을까? 혹은 서양에서 온 외국인이라 정의내릴 수 있을까? 씨장의 글씨가 입혀진 족자는 마치 잭슨 폴락의 추상적인 붓놀림을 닮은 듯 하다. 표현주의적인 색 영역과 전통적인 한지 족자의 하이브리드한 조합은 중국의 전통적인 문화 유산의 원자의 개념과 유럽 모더니즘의 대중 사이의 구분을 모호하게 한다. 만약 우리가 작가의 이름을 보지 않았다면, 이 족자 그림은 중국에서 태어나고 자란 백인 아이의 작품으로 볼까? 아니면, 유럽 중심의 하이 모더니즘에 영향 속에 교육받은 중국 작가의 작품으로 볼까?

장 위안펑(Zhang Yuanfeng)의 작품은 또 다른 하이브리드의 형태를 가지고 있다. 작가의 실크 위 잉크 페인팅과 같은 재료의 선택은 중국 전통적 유산을 차용한 예를 보여준다. 그러나 그녀의 그림에서의 얼핏 보이는 거미줄과 같은 형태 혹은 수학적론을 닮은 기하학적인 선들은 결코 중국적이지 않다. 1980년생인 장 위안펑과 씨장 모두 문화적 진위성과 중국과 비중국계로 나뉘지는 전통적 이분법의 헤게모니적 저자성에 의문을 제기하는 것이다.

이러한 이분법의 상황에서 벗어나는 한 가지 방법은 모든 인류, 그리고 심지어 인간의 영역이 아닌 부분에게까지 적용할 수 있는 보편성을 주장하는 것이다. 오하이오에 거주하고 있는 한국계 이민자가 정주미(Joomie Chung)는 크로마즘(Chromazome)이라는 입체적인 구조물로 이 문제의 해결에 도전한다. 그녀의 회화적 공간에 나타난 형태는 점진적으로 펼쳐지는 이미지 공간 (image-space) 즉, 관찰하고, 기억하고, 또 구성한 현실로 만들어진 시각적인 장(場)과 물리적인 장소에 대한 생각을 담은 추상적인 구조물이다. 작가의 마인드에서 이 형태는 두 가지 표현 방식의 결합, 즉 지도-풍경(a map-landscape)으로 나타난다. 여기서 씨 장의 선의 기하학적 복잡성과 정주미의 크로마즘에서 보이는 형태는 구조적으로 상응하는 면이 상당히 있다. 크로마즘은 유전적인 DNA구성 요소(염색체)로서 순수한 색들(채도)과 뿌리들 (리즘: 수평으로 뻗어나가는 뿌리 줄기)로 구성된 하이브리드 구조이다. 인종 또는 생물학적 구성 요소와 같이 DNA 가닥에 뿌리 내린 것들은 그녀의 구조물에서 재조정되거나 위장되어 나타난다. 우리가 보는 것이 풍경이지만 반드시 물리적인 지도에서 그것을 인식할 필요는 없는 것이다.

오랜 전통의 풍경화에서 친왕 (Chinn Wang) 작가는 미지의, 그러나 토착적인 풍경과도 같은 사진이미지를 표현해오고 있다. 그녀는 비연속적인 공간들을 병치해 놓는 데 이는 단순히 의도적이라 볼 수 있다. 보는 이의 입장에서 이것이 과연 풍경들이지 아닌지에 대한 궁금증을 불러일으키기도 한다. 가까이에서 이미지를 살펴보면 사람의 흔적도 찾아볼 수 있다. 이 사진 작품들은 실제로 작가의 어머니가 홍콩에서 미국으로 이민 온 첫 해에 찍은 일련의 사진들 중 일부이다. 이 작품을 통해 그녀는 과학자로서 경력을 쌓은 이민여성인 어머니로부터 받은 중대한 영향을 세가지 영역에서 보여주는데, 풍경 속 인물의 부재는 사진속 주인공이 살았던 세상 속에서 자신의 겹겹된 사회적 지위를 강조하는 듯 하다. 미국에서 거주하고 있는 많은 이민 여성들은 친왕작가가 표현한 무명의, 차별의, 단절의, 그리고 편견의 사회적 풍경에 모두 공감할 수 있을 것이다.

이산(displacement)의 내러티브에서 어머니의 존재는 자신의 역량을 강화할 수 있는 근원이었다. 새미 리(Sammy Lee)의 <맘모리얼 (Mammorial)>은 여성들이 출산과 양육을 통해서 경험하는 물리적이고 심리적인 변화에 대한 한 예술가의 책이다. 이 작품은 작가가 La Leche League International이라는 모유수유를 지지하는 온라인 모임을 통해서 구한 모유를 수유하는 소리와 고민하는 엄마들의 이야기가 기록된 씨디와 함께 제작되었다. 이러한 모성의 공간에서는 국적과 인종을 초월한 여성들이 연합하고 연대를 발산한다. 이와 마찬가지로, 김창언(Ian Kim)도 공통의 경험을 소재로 하는 그래픽 이미지를 들고 나온다. 그의 작품 <안드로이드>는 로봇 스타일의 모호한 생물학적 특징을 가진 형상이 마치 초국적인 이산 사회의 새로운 종인 것 처럼 표현한다. 그는 디지털 기술이 감각과 규모를 인지하는데 있어 보통의 상태를 비틀어서 보여준다고 논한다. 이산과 이주의 경험에도 불구하고, 모성과 인간적 감각의 소생은 다양한 배경을 가진 사람들을 연결하는 통로가 된다.

그럼에도 불구하고, 이산과 이주의 기억들은 고통스럽기 마련이다. 인디애나에서 성장한 줄리아 김 스미스(Julia Kim Smith)는 인종주의적인 괴롭힘과 언어적 모욕을 당했던 일들을 선명하게 기억한다. 뿐만 아니라 자신의 부모님이 그런 괴롭힘의 대상이 되는 것을 목격했던 것은 상당히 고통스러운 일이었다. 이 작가는 족자를 이용한 작품에 서예체로 아시아인들에 대한 대표적인 욕설인 "칭충"과 "칭스"를 써서 보여준다. 그녀는 씨장과 장위안펑의 족자 작품에서와 같이 품위있는 고대 서체 예술의 포맷을 이와 대조적인 요소들이라고 할 수 있는 미국의 욕설과 대중문화로 꾸며서 표현한다.

이와 같은 인종주의적인 모욕의 역사적 기원은 지린(Zhi Lin)의 <중국인의 기화>라는 작품에서 발견할 수 있다. 그는 1869년 미국 유타의 프로모터리포인트 (Promontory Point)에서 있었던 제1차 대륙횡단철도 공사 완료를 기념하는 골든 스파이크 행사 (Golden Spike Ceremony)에 등장한 중국인 노동자들의 이름들을 재발견했다. 앤드류 러셀은 "삼페인 포토"로 알려진 그의 대표 사진에 이 사건을 담았는데, 여기에는 대륙횡단철도의 가장 험난한 부분을 건설한 중국인 노동자들의 모습이 단 하나도 나타나지 않는다. 지린은 그의 작품 속에 이 노동자들의 이름을 바위에 새겨진 고대중국의 비문처럼 붉은색으로 써서 표현했다. 이와 비슷한 맥락에서 <블러디 덤플링 (Bloody Dumpling)>이라는 제목이 붙여진 커크 케 왕(Kirk Ke Wang)의 비디오 작품 역시 문화적 충돌과 오해를 거론한다. 여기에 등장하는 부서진 만두 조각들은 아시아계 동양인들의 정체성과 사회적 지위의 취약성에 대한 시각적인 표상이다. 미국에서 30년동안 생활하면서, 커크 케 왕은 동양인들과 다른 소수자들에 대한 인종적인 불평등을 세심하게 관찰해왔다. 그는 사회적 정의에 대한 고민과 다른 인도주의적 사건들의 조화 속에서 형식주의의 숭고미를 추구하기를 호소한다. 작가는 이러한 종류의 사회적 책임을 강조하는 추상예술을 1980년대 공산 국가들의 사회적 리얼리즘에 대한 대조로써 "사회적 추상 (Social Abstract)"이라고 부른다.

이민 경험의 현재 상태와 유동적인 정체성은 우주연(Joo Yeon Woo)의 <교포 자화상 (Gyopo Portrait)> 시리즈에 잘 요약된다. 움직이는 사람들의 이미지들이 부조로 표현된 하얀 종이는 작가가 의도적으로 선택한 재료이다. 그녀는 자발적인 또는 비자발적인 이주의 기억에 영향을 받은 사람들의 모호하거나 유동적인 정체성의 잠재적인 부분을 강조하기 위하여 부조를 사용한다. 작가는 이 이민자들의 이미지들을 한국 교포 신문들을 통해서 수집했다. 이 태권도 선수들의 이미지들은 마치 모국의 화석들처럼 이주민들이 정착한 사회에서 그들의 문화적 유산, 모국에 대한 향수, 국가적 자긍심, 그리고 사회경제적인 지위에 대해 받아들이는 고정관념들을 표출한다.

상상의 조국은 2차대전 이후에 활동한 작가들에게 친숙한 주제다. 모국으로 부터의 갑작스러운 이주와 그에 따른 모국에 대한 향수는 아시아 국가들의 공통된 경험이다. 한국인들의 경우, 1945년 남과 북의 특수한 분단이 그 예가 되고, 대만의 경우에는 1949년 중국 본토로부터의 분리가 그러하다.

하지만 이번 전시에 참가하는 대부분의 작가들은 이러한 사건들로부터 수십년이 지난 뒤인 1970년대와 1980년대에 태어났다. 이들이 북미로 이주한 이야기는 확실적인 것이 아니다. 누군가는 미국으로 이주하는 부모님을 따라왔고, 또 다른 이들은 전문적인 교육을 받기 위해 미국을 선택했다. 이들 대부분은 이중 언어를 구사하고, 태평양을 사이에 둔 모국과 미국 어디에서든 편안함을 느낀다. 그렇지만 이들이 미국에 도착하면서 시작한 삶은 중국과 한국에서 있었던 그들의 삶과는 다른 시간표로 움직인다. 이 이주 배경의 작가들은 모국의 민족적 고유성과 문화유산에 친근하다고 믿지만, 그들은 한국 또는 중국에 시간적으로 존재하지 않는다. 고속성장을 경험하는 나라들의 시간은 유타 또는 오하이오의 시간보다 훨씬 빠르고 과격하게 흐른다.

흥미롭게도 몇몇 작가들은 여전히 “전형적인” 한국 또는 중국의 이미지를 적극적으로 차용하고있다. 우주연의 작품에 등장하는 한국 교포 무술가들과 장위안평의 족자 작품들이 그 예이다. 씨장과 줄리아 스미스 김 또한 작가가 동양인임을 추정할 수 있는 기호가 되는 작품들을 보여준다. 그러나 그들의 미국에서의 생계와 작품활동은 그들이 정착한 사회에 대해 더 치열하게 고민하도록 유도했다. 이 작품들은 바로 그 새로운 사회의 관객들에게 보여주고 이민자들인 그들에 대한 더 나은 이해를 촉구하기 위해서 만들어졌다. 미국적인 것은 아시아적인 것이 아니라는 이분법은 더 이상 유효하지 않다. 만약 식민주의적 흥내내기가 타자에 대한 전용에서 비롯되었다면, 이주민 출신의 예술가들의 포스트모던한 흥내내기는 그 이상의 영혼들이 충돌하는 가치관과 문화적 패권의 불협화음을 깨달았을 때 나타나는 것이다. 그들의 격렬한 저항은 선천적이고 후천적인 모국의 “표준화된” 지식과 규율적 권위에 대한 도전이어야 한다. 앞으로 30년 후에는 현재의 작가들을 이주경험을 시각적으로 표현하는데 권위적인 담론으로 인식하는 후학들의 새로운 흥내내기를 볼 날이 올것이다.