

## 자메이카 킨케이드의 『루시』속 사진의 상징성

### Abstract

Jamaica Kincaid's novel *Lucy* has been dealt with protagonist Lucy's resistance in various ways by many critics. Agreeing to the existing arguments, I try to explore Lucy's resistance in relation to the camera, photographs in the work. Lucy gets a gaze power due to her outsider-within status as an au-pair, which makes her gaze and criticize the central white society. In the meantime, she buys a camera and gaze the First World through it. In the process, she understands, recognizes the First World from her own viewpoint and she faces her past represented as her mother, which she has rejected for a long time. Photographs taken by her help her to overcome the troubles and to gain power to resist and reject the oppression, cultural assimilation of the First World. Finally as a female photographer, she becomes independent and recovers her own identity.

I was in college and thought I would be a photographer, and I used to write out my photographs. If there was an inspiration. . . (163)

— Jamaica Kincaid, Interview with Moira Ferguson

### I. 서론

강대국의 식민 지배를 받은 서인도제도 출신의 자메이카 킨케이드(Jamaica Kincaid)는 고향인 앤티가를 떠나 미국에 정착한 카리브출신의 작가이다. 그러기에 그녀가 쓴 작품은 주로 식민주의를 경험한 모국인 제3세계와 그녀가 현재 살고 있는 제1세계와의 갈등과 그녀의 정체성을 다루는 자서전적인 경향을 많이 드러낸다. 『루시』는 제3세계 출신인 루시(Lucy)가 제1세계 미국으로 이동하면서 겪게 되는 서구식민주의와 가부장제, 그리고 문화동화주의에 대한 저항의 모습을 잘 그려낸 작품으로 많은 비평가들에 의해 루시의 저항이 다각적인 면으로 다뤄졌다. 게리 홀콤(Gary. E. Holcomb)은 'Travels of a Transnational Slut'에서 루시의 성적자유를 통한 저항을 그리고 있고, 크리스틴 말리스(Christen Mahlis)는 'Gender & Exile'에서 가부장제하의 모국에서의 여성의 낮은 지위와 그것을 벗어나려는 그녀의 저항을 그리고 있다. 또한 제니퍼 니콜라스(Jennifer J. Nicholas)는 'Poor Visitor: Mobility as/of choice in Jamaica Kincaid's *Lucy*'에서 루시의 이동성을 통한 저항을 그리고 있다. 국내 논문은 주로 식민주의와 관련하여 어머니/모국 극복하기와 카리브 여성의 글쓰기와 관련하여 루시의 저항을 언급하고 있다.

이처럼 많은 비평가들이 이 작품의 큰 줄기를 루시의 저항으로 보고 있듯이 작가 킨케이드는 루시를 소극적인 인물로 그리고 있지 않고 오히려 당당한 인물로, 세상을 응시하는 주체로 그리고 있다. 즉 그녀는 루시에게 자신이 속한 세계와 그 속의 인물들을 바라볼 수 있는 시선의 권력을 부여했다. 그런데 그녀가 이런 응시의 권력을 가지게 된 것은 아이러니컬하게도 그녀의 가난한 제3세계 신분 때문이다. 그녀는 미국 메트로폴리탄의 부유한 백인가정에 오페어(au pair)로 취직하여 제1세계의 중심부로 들어가게 되고 outsider-within<sup>1)</sup>의 시선을 갖게

된다. 그녀를 고용한 루이스(Lewis)와 머라이어(Mariah) 부부는 그들의 아이를 돌봐주는 루시를 가족의 일원으로 환영하지만, 또한 그녀를 ‘poor visitor’, ‘outsider’로 인식함으로써 그녀가 outsider-within이 되게 한다. 하지만 이런 그녀의 지위는 백인엘리트 사회의 가장 내밀한 것을 볼 수 있는 스파이의 눈을 갖도록 한다. 페미니스트 이론가 앨리슨 베일리(Alison Bailey)는 “outsider-within이 내부자 혹은 외부자 각각의 관점보다 세상에 대해 더 완벽한 평가를 제공할 수 있는 이로써 지식적 관점을 가진 것으로 생각한다”(Outsiders within are thought to have an advantageous epistemic viewpoint that offers a more complete account of the world than insider or outsider perspectives alone 285)며 루시의 시선이 어느 한 쪽의 입장만 바라보지 않고 객관적으로 제1세계를 볼 수 있다는 것을 시사하고 그것을 통해 백인 중심부 사람들의 인식과 의식을 신랄하게 비판할 수 있는 힘을 가지게 된다는 것을 알 수 있다.

outsider-within시선은 루시가 제1세계에서 자신의 정체성을 형성하는데 중요한 역할을 한다. 콜린스(Patricia. H. Collins)는 “미국 내 유색, 흑인 여성들이 사회적 인사이드가 되려면 그들 고유의 관점과는 다른 백인화로 동화되어야 하고, (백인)지배적 시스템 유지를 위해 필요한 비인간화가 되어야 하지만, 이런 비인간화에 저항하고, 내재화된 심리적 억압을 거부하도록 하기 위해 미국 내 유색여성들의 자기정의(self-definition)와 자기평가(self-evaluation)가 중요하다”(18)고 했다. 루시는 outsider-within의 시선으로 머라이어의 가족과 사회를 응시하면서 백인 중산층의 허상과 부조리, 이중성을 파악하고 그들이 강요하는 문화적 동화를 통해 내부자가 되는 것을 거부하고 독립함으로써 자기 정체성을 찾으려고 노력한다.

본 에세이는 루시가 outside-within의 지위 속에서 응시의 대상이 아니라 응시의 주체로서 식민지의 상징인 사진과 사진기를 이용하여 자신을 억압하는 제1세계의 횡포에 저항하고 또 모국의 식민지 역사가 그녀에게 안겨준 문제를 극복하고 자신의 정체성을 찾아가는 모습을 분석해 보려고 한다. 서론에 이어 본론에서는 식민주의 도구로 사용된 사진, 보는 자의 권리(응시)로서의 사진, 그리고 저항의 도구로서의 사진을 살펴볼 것이다.

## II. 사진

### 1)식민주의 도구로서의 사진

1839년 사진이 발명된 이래 세상에 존재하는 모든 것은 사진의 피사체가 되었다. 클라우디아 카스텔라노(Claudia Castellano)는 “사진은 의심할 여지없이 식민주의의 가장 강력하고 주목할 수밖에 없는 도구 중 하나였다”(Among these tools, photography was undoubtedly one of the most powerful and compelling 1)라며 사진의 언어가 식민지에 유럽의 관점을 그대로 적용했다고 주장했다. 루시는 머라이어와의 관계 속에서 식민주의자-피식민지인의 간극을 느끼는데, 그것은 머라이어의 집 어디에나 놓여있는 그녀의 가족사진을 통해서이다.

자신들의 사진 속에서. . .그들의 다양한 크기의 6개의 노란색깔의 머리가 다발로 묶여 있었다. .

---

1)outsider-within: 이 용어는 미국의 사회학자인 Patricia Hill Collins가 1986년 그녀의 에세이 Learning from the Within에서 처음 만든 용어으로써 미국 내 Afro-American 여성들의 사회적 지위를 일컫는 말이다. 그녀는 흑인여성들이 백인가정의 집안일과 아이 양육과 같은 일을 하면서 백인가족의 명예구성원이 되지만(insider relationship) 이런 특별한 결부에도 불구하고 그들이 백인 엘리트를 통해 알게 되는 것은 백인고용주의 우월한 지위가 단지 인종차별의 이득이라는 것이며 그들은 여전히 외부인(outsider)으로 남는다는 것이다. 콜린스는 이런 outsider within의 지위가 Afro-American여성들에게 자기(self), 가족, 사회에 대한 특별한 관점을 제공해오고 있다고 주장한다.(Collins 14)

. 사진 속에서 그들은 그 안에 있는 모든 것이 참을 수 없을 정도로 훌륭하다는 인상을 주며 세상을 향해 미소를 짓고 있었다. 그리고 그들의 미소, 그것은 우스꽝스러운 것이 아니었다. 그들이 갔던 곳마다 그들은 온 세상인 것 같아 보였다. 그들은 조그만 기념품들을 가지고 왔고 그것의 역사를 아주 처음부터 읊을 수 있었다.

In photographs of themselves. . . their six yellow-haired heads of various sizes were bunched. . . In the pictures, they smiled out at the world, giving the impression that they found everything in it unbearably wonderful. And it was not farce, their smiles. From wherever they had gone, and they seemed to have been all over the world, they brought back some tiny memento, and they could each recite its history its very beginnings.(12-3)

『루시』작품 속에서 수선화를 포함하여 노란색은 “숨 막히는 식민주의를 상징하며”(to signify a suffocating colonization, Jennifer J. Nichols 194), 이것은 머라이어의 가족에게서 흔히 찾을 수 있는 것으로 “부르주아 미국인의 문화 헤게모니를 대표한다”(Nichols 195). 머라이어 가족은 사진 속에서 세상을 향해 미소를 짓고 있다. “사진은 관광과 나란히 발전했고”(손택 26), 키키의 『작은 섬』에서 언급된 것처럼 이 세상 대부분의 제3세계 토착민은 너무 가난하기 때문에 어디도 갈 수 없다. 관광과 공간이동의 자유로움을 누릴 수 있는 것은 제1세계 사람들 백인이며 사진기는 그들의 필수품이라고 할 수 있다. 따라서 그곳에서 찍힌 그들의 사진은 제1세계의 이동의 자유로움과 함께 그들의 경제적 권력을 나타내는 것이라 볼 수 있다. ‘어디를 가던 그것이 자신들 세상인 것처럼 보인다’는 위의 표현을 통해 루시는 백인식민주의자들의 유아론(唯我論)적 무의식의 자만심에 대한 비판을 하고 있다.

카스텔라노는 유럽의 식민지였던 아프리카대륙(특히 남아프리카공화국)에서 벌어진, 식민주의자들의 시각적 사진을 통한 원주민에 대한 이미지 조작과-처음부터 유럽식민지의 아프리카 원주민들은 대개 인종적, 인종차별적 관점에서 묘사되었다-또한 그런 과정을 통해 원주민이 자신을 열등하게 받아들이도록 하는 식민지배자 문화의 영향력에 대해서도 언급했다. 이런 사진에 의한 식민지배자에 대한 편견과 그들의 피식민지인에 대한 세뇌를 루시는 고갱의 그림 속 테후라와 고갱과의 관계를 통해 비판했고, 또한 고갱을 연상시키는 같은 이름의 연인 폴(Paul)이 찍은 그녀의 사진을 통해서 그것을 비판하고 있다. 폴은 제3세계 여성인 그녀의 사진을 찍는 사람으로 응시의 권력을 가진 사람이고 또한 그가 찍은 사진은 제1세계 사람으로서 그 사회의 관점을 그대로 드러내고 있다.

그는 끓고 있는 음식 냄비를 지켜보고 있는 나를 찍은 사진을 주었다. 그 사진 속에서 나는 허리 위로는 벌거벗은 상태였고 천 조각 하나로 허리 아래를 가리고 있었다. 그 것은 그가 어떤 식으로든 나를 소유했다고 생각했던 순간이었고, 그것은 내가 그에게 싫증난 순간이었다.

He gave me a photograph he had taken of me standing over a boiling pot of food. In the picture I was naked from the waist up; a piece of cloth, wrapped around me, covered me from the waist down. That was the moment he got the idea he possessed me in a certain way, and that was the moment I grew tired of him.(155)

폴이 찍은 사진 속에서 그녀는 사진의 피사체이고 그녀를 바라보는 폴은 그의 마음대로 그녀를 조종할 수 있는 시선의 권력의 가졌다. 식민지배자들이 카메라라는 도구와 시선의 권력의

로 원주민의 이미지를-특히 여성들은 이국적 성적대상으로서-그들에게 유리하게 마음대로 조작하고 창조했듯이 폴은 사진을 찍는 사람으로서 무의식중에 잠재된 백인 식민지배자의 시선을 그대로 루시에게 투영한 것이다. “사진은 피사체가 된 사람을 상징적으로 소유할 수 있는 사물로 만들어 버린다”(Photograph turns people into objects that can be symbolically possessed 10)는 손택의 말처럼 그는 루시를 식민지였던 제3세계의 이국적인 여성으로 만들어으로써 그녀를 동등한 인간이 아니라 일종의 여행지에서 가져올 수 있는 기념품으로 사물화하여 소유한 것이다. 이경란은 이런 폴의 행위에 대해 “강력한 인종차별적, 문화 권력적, 남성 중심적 구조를 드러내며 사랑이라는 감정을 오염시키는 소유욕과 흑인여성의 주변화를 담고 있다.”라고(72) 비난했다. 지금까지 성적 자유를 즐기면서 남성이자 제1세계 사람인 폴과 대등한 입장이라고 생각했던 루시는 사진 속에서 폴의 시선에 의해 소유되어지는 인물로 전락해 버린다. 이렇듯 사진은 찍는 사람의 생각에 의해 피사체인 그 대상이 조작되고 분석되며 또한 소유되어지기까지 하면서 시선을 가진 자에게 완전한 권력을 부여한다. 하지만 루시는 폴의 시선에 의해 소유되어지자 그에게서 싫증을 느끼고 그녀의 주체성을 인정하지 않고 물체로 규정하는 그를 역으로 고요하고 사색하는 눈으로 응시하면서 그녀가 바라볼 수 있는 대상, 존재로 만들어 버린다.

사이먼(Timothy Simon)은 루시를 고용한 사진가로 그녀가 경제적인 독립을 할 수 있는 기반을 마련해주는 인물이지만 식민주의적 관점과 제1세계 예술관을 보여주는 인물이다.

그는 생명이 없는 물체들을 찍으면서 스튜디오 안에서 있는 것을 원하지 않았다. 그는 자신의 잘못이 아닌 것으로 심하게 고통 받는 사람들의 사진을 찍으면서 세상을 배회하기를 원했다. 그러나 그가 원하는 일의 시장은 한정적이고, 그가 말하길, 그가 했던 일들은 돈이 되었다.

He did not want to be in a studio taking photographs of things with the life gone out of them; he had wanted to roam the world taking photographs of people who had suffered horribly and through no fault of their own. But the market for the work he really wanted to do is limited, he said, and this work that he did paid the bills.(159)

사이먼이 정말 원했던 일은 사진가로서 세상을 돌아다니며 고통 받는 사람들의 사진을 찍는 것이라 했다. 그런데 사이먼이 사진을 찍고자 하는 곳은 가난하며, 자신의 잘못도 아닌 것으로 심하게 고통 받고 있는 곳이다. 그는 제1세계의 사람으로서 자유로운 이동성을 가졌고 또한 자신은 고통 받는 사람이 아니라는 지위의 인식이 이런 곳에 사는 사람들의 사진을 찍으면서 배회할 수 있는 여유를 생각하게 한다. “타국에서 발생한 재앙을 구경하는 것은 지난 1세기 하고도 반세기 동안 오늘날의 언론인과 같다고 알려진 전문적인 직업여행자들이 촘촘히 쌓아 올린 본질적으로 현대적인 경험”(손택 39)으로 사이먼처럼 백인 제1세계 사람들은 여행을 다니며 그것들을 수집해 왔다. 그런데 그런 사진들 중 대중에게 공개된 “심하게 손상된 육체가 담긴 사진들은 흔히 아시아나 아프리카에서 찍힌 사진들”(손택 112)이며 이런 부당한 고통의 사진을 대중들에게 보여주면서 언론이 이것은 가난한 세상에서 일어나는 비극이라는 믿음을 키워주고 “식민지가 된 인간. . . 그 타자는 적이 아닐 때도 우리와 같이 보는 사람이 아니라 보여지는 사람으로만 간주되게 했다”(that is, colonized-human beings. . . For the other, even when not an enemy, is regarded only as someone to be seen, not someone(like us) who also sees 카스틸로나 13). 사이먼이 이런 사진들을 찍고 싶어 하는 정확한 이유를 밝히지는 않고 있지만 고통 받는 사람들을 사진에 담고자 하는 그의 꿈은 희생

자의 입장에서 보면 백인의 특권으로 인식된다. 만일 그것이 고통을 당하는 사람에 대한 인간적인 연민에 의한 것이라면 그는 특권을 누리는 사람으로서의 연민이 아니라, 그의 특권이 그가 사진 찍고 싶어 하는 사람의 고통과 연결되어 있다는 사실을 주지해야만 할 것이다. 루시는 고통을 당한 제3세계 희생자로서 제1세계가 강요하는 그들의 우월적인 예술, 문화 동화를 따르지 않으려는 저항을 한다. 그녀는 사이몬과는 다르게 제1세계적 관점과 다른 자신만의 사진을 찍음으로써 저항하는 모습을 보여준다.

하이데거가 말한 것처럼 존재가 반드시 우리가 말하는 언어와 관련되어 고려되어야만 한다면. . . 권력의 언어와 그 이미지에 복종해야 했던 사람들에게, 그들 자신의 시각적 언어의 창조는 그들 자신의 정체성을 재구성하는데 중요한 단계였다고 가정할 수 있다

If, as Heidegger states that the being must be considered related to the language we speak . . . we can assume that for those who had to submit to the language of power and imagery, the creation of their own visual language had been an important step towards (re)construction of their own identity. Claudia Castellano 1)

카스텔라노는 특히 사진과 관련하여 서구 중심으로 틀 지워진 식민지배자의 문화 속에서 피식민자는 그것에 대항할 자신 고유의 문화, 시각적 언어 창조가 그들의 정체성 형성을 위해 필수적이라고 보았다. 또한 그녀는 아프리카인들이 “유럽의 코드에서 빌린 시각피진이라고 부르는 최초의 접촉 이후 사진 매체에 대한 통제력과 권력을 가지기 시작했고. . . 국가 및 개인의 의식에 대한 새로운 인식을 개발하기 시작”(After a first contact, that we call as a 'visual pidgin' borrowed from European codes, Africans began to have control and power over the photographic medium and develop a new awareness of both national and individual consciousness 2-3)했으며 유럽인에 의해 식민화의 도구로 사용되었던 사진이 아프리카인들의 새로운 의식 인식에 이용되었다고 언급한다. 이제 카메라는 식민지화의 도구에서 아프리카인들이 자신들을 인식하고 또한 저항하는데 사용되는 무기가 된다. 루시는 제1세계 문화로 틀 지워져 있는 미국에서 머라이어와의 관계 속에서 이런 문제점을 절감하고 그녀만의 언어창조를 느낀다. 루시는 카메라, 사진을 통해 그녀만의 시각적 언어를 창조하려고 한다. 루시의 카메라를 사려고 생각한 것은 머라이어가 선물해준 사진집 때문이었다. 제1세계 식민지배자가 식민지의 도구로 사용했던 것을 아프리카인들이 그들의 정체성을 이용하는데 재사용했듯이 루시 또한 머라이어에 의해 촉발되어 사진기를 가짐으로써 자기 고유의 시각적 언어를 창조할 수 있는 계기를 갖게 되는 것이다. 그녀는 식민주의의 가장 강력한 도구 중 하나이며 서구의 전유물이었던 사진기를 소유함으로써 서구적 관점에서의 사진 찍기를 거부하고 자신만의 관점으로 사진을 찍고 그것을 통해 자신, 그리고 더 나아가 제1세계에 대한 자신의 인식을 재정립함으로써 저항하는 모습을 보여준다.

## 2). 보는 자의 시선으로서의 사진

루시는 미국으로 건너와 미술관 가는 것을 좋아했고 그 곳에 그녀가 특별히 좋아하는 사진들이 있다는 것을 안 머라이어가 그녀에게 사진 책을 선물한다. 루시는 사진을 보면서 순간적인 요소들에 의해 무의지적 기억(비자발적 기억 *memoire involontaire*) 회상<sup>2)</sup>을 하게 되고

2)비자발적 회상이란 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 마르셀 프루스트(Marcel Proust)의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』를 읽고, 그것에 관한 에세이 『프루스트의 이미지』에서 문학적 명제로 발전시킨

그토록 지우고 싶어 했던 과거 모국에서의 기억을 점점 회상하게 된다. 그것은 그녀가 사진기를 구입하도록 하고 또한 이국에서의 삶을 살아갈 힘을 준다.

그 사진들은 시골에 사는 평범한 일을 하는 평범한 시골사람들의 사진이었다. . . 시간이 날 때마다 나는 내 방에 앉아서 이 책을 훑어보곤 했다. 사진속의 사람들은 내가 알고 있던 사람들을 떠올리게 했다-특히 한 소년의 사진을. . . 그의 숨결은 마치 막 잠자리에서 일어난 아침인 것처럼-퀴퀴하고 곰팡이 냄새가 났다. 나는 그 냄새를 좋아했다. . . 나는 이 사진 책을 보고나서 카메라를 사기로 결심했다.

They were photographs of ordinary people in a countryside doing ordinary things. . . Whenever I had a free moment, I would sit in my room, and pore over this book. The people in the photographs reminded me of people I had known-in particular a photograph of one boy. . . His breath always smelled as if it were morning and he just got out of bed-stale and moldy. I liked that smell so much. . . From looking at this book of photographs, I decided to buy myself a camera.(115-6)

루시는 그녀에게 이질적인 서구 시골사람의 일상의 사진이 순간적으로 자신의 기억을 일깨우는 경험을 한다. 그녀는 그 사진 속에서 자신의 먼 사촌이었던 커스버트(Cuthbert)를 기억해내고 또한 그에게서 나던 기분 좋은 냄새까지 되살아나는 경험을 하게 된다. “감춰지고 덮여진 과거의 체험들이 무의지적 기억의 순간을 통해서 서서히 획득되는 회상의 순간 속에서. . . 미묘한 감각현상들의 알아차림을 통해 이전 사건들의 기억이 되살아남을 경험하는 것이 가능하다”(김영룡148). 그녀는 실재하고 있는 모습만을 보여주는 사진 속에서 그녀가 망각하고 있었던 기억을 소환시키는 기쁨을 느낀다. 그녀의 과거는 현재 미국의 삶 속에서 계속 반복되어 나타나지만, 비자발적 기억을 통해 사진이 되살린 그녀의 기억은 그녀를 기분 좋게 하고, 더 나아가 그녀가 사진기를 사고자 결심함으로써 그녀의 암울한 현실을 극복하는데 카메라가 중요한 역할을 할 것임을 암시하고 있다.

발터 벤야민(Walter Benjamin)은 과거의 기억을 통한 미래의 희망 혹은 구원의 가능성을 제시했는데 루시에게 있어서도 모국으로 대변되는 그녀의 과거는 미래의 희망적인 삶을 위해 반드시 기억해서 직면하고 해결해야만 하는 것이다. 미국에서의 루시의 삶은 그녀가 표현한 대로 “절대로 이 사회의 일원이 될 수 없고, 결코 받아들여지지 않을”(never be part of it, never be taken in 154) 존재로서의 삶이다. 하지만 그녀는 사진을 통해 가슴을 찌르는 옛 추억의 기쁨을 소환하고 삭막한 그녀의 삶에 살아갈 힘을 부여받는다. 또한 그녀가 찍은 사진은 그녀의 모국, 그녀의 과거를 현재와 이어주는 역할을 한다.

그것은 지난여름을 보냈던 호수의 수역을 찍은 사진이었다. 사진에는 아무것도 없었다. 배도 사람도 생명의 흔적이 없었다-물 외에는, 그것의 표면은 균일한 모양의 잔물결이었고, 그것의 깊이는 어둡고, 위험하며, 매력적이지 못했다. 그것은 내가 자랐던 섬에 둘러싸인 물과 달랐다. 그 물은 세가지의 푸른 색조였고, 조용하며, 매력적이고, 따뜻했다. 나는 그것을 당연하게 여겼고 그래서 그만

---

용어이다. 『잃어버린 시간을 찾아서』의 화자는 우울한 겨울밤 홍차에 잠깐 담갔다 꺼낸 빵따 마들렌의 맛에서 어린 시절 화자가 자주 방문했던 콩브레이에 살던 아주머니가 주시던, 차에 살짝 담근 마들렌의 맛을 비자발적인 기억을 통해 회상하게 됨으로써 그의 어둠속에 묻혀있던 어린 시절을 기억하고 잃어버린 추억을 되찾는 기쁨을 느끼게 된다. 또한 그것을 통해 우울함을 떨쳐버리는 경험을 하게 된다.

큼 내가 저주하던 것들 중 하나였다.

It was of a body of water, the lake where I spent the summer; there was nothing in the picture—there were no boats, no people, no signs of life—except the water, its surface of uniformly shaped ripples, its depths dark, treacherous and uninviting. It was the opposite of water I was surrounded by on the island where I grew up. That water was three shades of blue, calm, inviting, warm; I had taken it for granted, so much so that it became one of things I cursed. (148)

루시가 아시아. 아프리카로의 1년간의 여행을 마치고 돌아온 백인인 휴(Hugh)로부터 사진기를 빌려 사진을 찍은 것은 앞에서 언급한 것처럼 그녀가 식민지의 도구를 역이용하고 있다고 볼 수 있다. 그녀가 찍은 미국의 호수사진을 보면서 비자발적 기억으로 혹은 펀크툼으로 모국에 대한 기억이 그녀에게 떠올랐고 그렇게 저주하며 잊고자 했던 모국의 풍경이 미국의 그것보다 훨씬 나은 점을 발견한다. 사진 속의 미국의 호수는 어둡고, 위험하며, 생명력을 느낄 수 없는 비인간적인 장소로 묘사된다. 반면 그녀의 가슴을 찌르면서 떠오르는 고국의 바다는 다채로운 푸른 색깔로 매력적이면서도 따뜻하기까지 하다. 루시에게 있어 과거인 모국의 이미지는 비록 불행했지만 친숙하고, 현재의 그녀를 기쁘게 해주는 것이다. 그래서 그녀는 사진을 통해 펀크툼의 가슴 찌르는 감동을 느끼고, 그러면서 역으로 현재에 그녀가 거주하는 나라가 그녀에게 가하는 압력과 불합리함을 더욱 더 비판할 수 있게 된다. 망각이 또 다른 기억의 방편이 될 수 있듯이 루시에게 있어 모국을 잊고자 한 행위는 역으로 그녀에게 더 생생한 기억으로 갑자기 다가왔고 그녀가 살아갈 힘을 준다.

루시는 루이스와 디아나(Diana)의 불륜장면을 목격하면서 동시에 머라이어의 많은 사진첩을 사진첩을 병치시키면서 사진이 그들에게 갖는 의미를 본질적으로 탐색한다. 루시의 사진은 제1세계를 비판할 수 있는 힘과 자신의 정체성을 찾기 위한 보다 나은 미래를 위한 것이지만, 머라이어의 사진은 그녀의 지나온 과거의 인생만을 드러내는 것이다.

이것은 쇼가 아니라 사실인 어떤 것이었다. 그리고 나는 머라이어를 생각했다 그리고 그녀와 루이스가 처음 만났던 때부터 시작된 사진으로 가득 찬 모든 (그녀의)사진첩을 생각했다. . . 그러나 그 사진첩의 하나가 되지 않을 것으로 아무도 찍으려하지 않을 사진이 여기에 있다. 그러나 그럼에도 여전히 중요한 사진이 있다.

This was not a show, this was something real; and I thought of Mariah and all those books she had filled with photographs that began with when she and Lewis first met. . . But here was a picture that no one would ever take—a picture that would not end up in one of those books, but a significant picture all the same. (79-80)

루이스와의 첫 만남부터, 결혼, 아이들의 출생, 파티 등 머라이어의 살아온 기록을 모두 보관하고 있는 머라이어의 사진첩은 그녀에게 소중한 것이다. 하지만 루시가 루이스의 불륜장면을 목격하면서 머라이어의 소중한 인생의 기록인 사진첩은 현재의 머라이어의 행복과 단절되는 과거로 전락해 버린다. 루시는 루이스의 불륜장면과 “살아온 삶에서 떼 온 기념품인 사진”(존 버거 67)을 모은 머라이어의 사진첩을 동시에 떠올리면서 그들 가족의 외양적 행복의 허구를 지적하고 제1세계가 가진 과시성과 이중성을 비난하고 있다. 그녀는 제3세계인 모국의 남성들과 하나도 다르지 않는, 교양 있는 제1세계 중산층 남성 루이스의 불륜의 모습을 드러냄으로

써 결코 서구 제1세계가 자신의 나라보다 낮지 않다는 것을 인지한다.

작품 속에서 루시는 처음에는 적극적으로 사진을 찍는 촬영자의 시선이 아니라 보는 자로서의 입장을 취하고 있다. 이런 그녀의 입장은 다음 문장에서 엿볼 수 있다.

역사는 거대한 사건으로 가득 차 있다. 위대한 사건이 말해지고 행해질 때 누군가, 작고, 불행하고, 불만스러워 하고, 불만족한, 그녀 자신의 피부가 속한 모국이 아닌 곳에서, 일련의 완전히 새로운 위대한 사건을 불러일으킬 준비가 된 누군가가 항상 있을 것이다. 나는 일련의 위대한 사건들을 행동으로 옮길 수 있는 그런 사람은 아니었지만, 그럼에도 나는 그 현상을 이해했다.

History is full of great events; when the great events are said and done, there will always be someone, a little person, unhappy, dissatisfied, discontented, not at home in her skin, ready to stir up a whole new set of great events again. I was not such a person, able to put in motion a set of great events, but I understood the phenomenon all the same.(147)

루시는 분명히 그녀가 거대한 역사의 한 부분에 속해져 있음을 인지하고 있으며, 또한 누군가가 지금과는 다른 새로운 역사를 써야한다는 것을 알고 있다. 하지만 그녀 자신은 그것을 행할 인물이 아니라고 함으로써 그녀가 적극적인 개입을 할 수 있는 처지가 아님을 밝힌다. 하지만 그녀는 사회에서 일어나고 있는 현상들은 이해하고 있다고 덧붙임으로써 그녀가 사회현상을 응시하는, 보는 자의 시선으로 보고 있음을 드러낸다. 하지만 응시하는 힘은 행동할 수 있는 힘만큼 중요하다. 올바른 현상을 인지하지 못하고 취한 행동은 무모함이 될 수 있기 때문에 응시는 행동하기 전에 선행되어야 할 중요한 조건이다.

루시는 보는 자의 시선으로 사진을 바라보면서 비자발적 기억과 폰크툼으로 인해 망각하려 했던 과거인 모국을 직면하고, 그 속에서 발견한 좋은 추억의 기쁨으로 미래를 위한 희망의 힘을 얻고, 또한 현상을 이해하려는 보는 자의 시선으로 제1세계를 응시하면서 모국과 미국을 비교하고 제1세계가 가진 이중성과 문제점을 인식하고 비판하게 된다.

### 3). 저항으로서의 사진

작품 속에서 루시는 모국과 현재 이주한 미국에서 그녀의 자유로운 삶을 억압하는 식민주의, 가부장주의, 문화동화주의 등에 저항하면서 자신의 의지대로 삶을 자유롭게 꾸려나가려 애쓴다. 루시는 아웃사이더이지만 제1세계 메트로폴리탄 도심을 걸어 다니며 모든 것을 응시하고 관찰한다. 키키이드는 루시의 저항을 위해 그녀에게 응시의 권력<sup>3)</sup>을 주었다. 이런 그녀의 응시는 카메라로 찍는 그녀의 사진 속에서 표출된다. 루시가 사진기를 사기로 결심한 날은 어머니의 긴급 편지를 받은 날이다. 그녀는 그 편지에 “영원히 열어 보지 말라”(Do not open until doomsday 115)는 말이 적혀 있으면 좋았을 거라 느끼면서 사진기를 사러간다. 자유를 억압하는 어머니 편지읽기를 거부하고 그녀가 취한 행동이 사진기 구입이라는 점에서 사진기가 그녀의 저항수단이 될 것임을 알 수 있다.

가브리엘 리플(Gabriele Rippl)은 루시가 불합리를 느끼던 인종과 성(gender)에 대한 문제와

3) 응시의 권력(the power of gaze):이론적 개념으로서 이 용어는 자크 라캉의 *Of the Gaze as Objet Petit A*의 정신분석학적 체계 속에서 유래했다. 영화학에서 이 응시는 눈은 *Objet Petit A*에 고정된 눈이 개인사이의 힘의 역학을 보여주는 객관화 과정을 말한다. 이러한 개념은 영화연구에서 나왔지만 이 응시의 권력은 예술과 사진에도 적용된다.(visualwitnessing.weebly.com>the)



관련하여 이제 “그녀는 여성 사진작가로서 찍히는 대상이라기보다 오히려 사진을 만들어 내는 사람이 된다”(As a female photographer, Lucy becomes maker of pictures rather than the depicted object 155)라고 함으로써 사진을 찍는 루시의 능동적인 지위를 언급했다.

나는 어디에나 들고 다니는 카메라를 가지고 그들을 따라갔다. . . 나는 끝이 여기인 것을 알고, 파멸이 내 앞에 있다는 것을 알았다. 알 수 없는 이유로 나는 “웃어요” 라고 말한 뒤 사진을 찍었다. 루이스는 “세상에나!”라고 말한 뒤 화가 나서 우리를 떠났다.

I followed, carrying my camera, which I now took with me everywhere. . . I knew that the end was here, the ruin was in front of me. For a reason that will never be known to me, I said, "Say 'cheese' " and took a picture. Lewis said, "Jesus Christ," and he left our company in anger.(118)

루시는 간접적이고 섬세하게 인종, 성차별을 하는 루이스에게 카메라를 이용해서 저항의 감정을 분출한다. 그녀는 사진을 찍는 자의 권한, 카메라가 지닌 공격성을 이용하여 루이스의 사진을 찍지만 섬세하게 위장된 루시의 공격에 직접 화를 내지는 못한다.

루시는 루이스에 대한 저항을 그를 사진 찍음으로써 드러내지만 또한 그의 사진을 찍지 않음으로써도 나타낸다. “내 방의 벽에 내가 찍은 사진들, 흑백 사진들, 머라이어와 함께 있는 아이들, 그리고 머라이어의 사진들이 있었다. . . 하지만 루이스와 내 사진은 없었다”(All around me on the walls of my room were photographs I had taken, in black-and-white, of the children with Mariah, of Mariah herself. . . I had no photographs of Lewis and no photographs of myself 120). 머라이어 가족을 피사체로 삼아 찍은 루시의 사진에서 루이스는 제외된다. 그녀는 루이스의 사진을 찍지 않음으로써 그의 존재를 머라이어 가족의 테두리에서 지우고 그를 외부인으로 규정해버리는 사진가로서의 권력을 행사하며, 그의 젠더적, 백인우월주의적 존재에 저항한다. 피사체를 응시하며 찍는 권리와 함께 그 피사체를 찍지 않음으로써 없애버리는 권력 또한 사진가가 갖는 힘이기 때문이다. 하지만 루시는 루이스의 사진과 자신의 사진은 없었다고 말함으로써 아직 자신의 존재를 스스로 응시할 만큼 그녀의 정체성이 확립되지 않은 점도 동시에 드러내고 있다.

루시의 사진 찍기는 처음에는 모방에서 시작한다. “흑백의 이미지를 선호하는 진짜 이유는 사진작가들이 암암리에 회화를 염두에 둔데 있다”(But the real basis for this preference -black and white images-is once again, an implicit comparison with painting 100)라는 손택의 말처럼, 루시 방에서 발견된 흑백 사진들은 그녀가 처음에는 자신의 사진을 서구의 예술적 기준에 맞추려 한 것처럼 보이게 한다. 하지만 그녀는 변화한다.

나는 머라이어가 내게 주었던 책에 있는 사진의 분위기를 모방하려고 노력했다. 그 점에 있어 나는 완전히 실패했지만 그럼에도 나는 그것으로 기뻐다. 나에게 사진이 있었다. 구운 마시멜로를 먹는 아이들의 사진, 카메라를 향해 그들의 엉덩이를 드러낸 그들의 사진-더 많은 미소의 요구로 그들이 얼마나 넋덜마나는지를 내게 드러낸 표정. . . 그리고 나의 더러운 팬티와 상의, 립스틱, 사용하지 않은 생리대, 그리고 흐트러져 있는 지갑의 사진. . . 내가 미술관에서 사왔던 사라진 문명의 현장에서 발견된 것의 복제품인 꽃병의 사진. 왜 실재인 어떤 것의 사진이 실재 그 자체보다 더 흥미로운 것일까? 나는 아직 그것에 대한 답을 모르겠다.

I was trying to imitate the mood of the photographs in the book Mariah had given

me, and through in that regard I failed completely, I was pleased with them all the same. I had a picture of the children eating toasted marshmallows; a picture of them with their bottoms facing the camera-their way of showing me how disgusted they were with requests for more smiles. . . a picture of my dresser top with my dirty panties and lipstick, an unused sanitary napkin, and an open pocketbook scattered about. . . a picture of a vase I had bought at the museum, reproduction of one found at the site of a lost civilization. Why is a picture of something real eventually more exciting than the thing itself? I did not know the answer to that.(120-1)

루시는 머라이어가 선물한 사진 책에서 보인 서구방식의 예술을 모방하는 데는 실패하지만 그녀는 오히려 그것을 기뻐한다. 이제부터 그녀는 자기 고유의 시선으로 사진을 찍는다. 자신의 얼굴을 찍는 것은 배제했지만 그녀와 관련된 사소한 물건들을 찍는 것으로부터 시작하여 점점 자신에게도 시선을 돌리며 정체성을 찾아가기 시작한다. 그녀는 실재인 어떤 것의 사진이 실재 그 자체보다 더 흥미 있는 이유에 대한 답을 모른다고 했지만, 가브리엘은 이것이 “묘사되어 지기보다 오히려 묘사하는 힘을 가지고 있는 대행자의 문제와 관련된다”(It involves the issue of agency, of having the power to depict instead of being depicted, 155)고 했다. 즉 그것은 사진을 찍는 자가 갖는 힘과 관련되어있다고 볼 수 있다. “사진은 이세상의 크기를 마음대로 갖고 논다. 사진은 축소하거나 확대할 수 있고 수정하거나 불필요한 부분은 잘라내 버릴 수도 있다. 게다가 개작하거나 조작할 수 있다”(Photographs, which fiddle with the scale of the world, themselves get reduced, blown up, cropped, retouched, doctored, tricked out, 손택 2). 루시는 실재, 현실을 사진 속에서 자신의 마음대로 할 수 있는 자유와 권력 때문에 실재 그 자체보다 그것의 사진에 더 매력을 느끼는 것이다.

나는 머리를 곧게 세우고 길을 따라 걸으면서 모든 것을 관찰했다. 내가 보고 느낀 것을 모두 기억하려고 애쓰면서, 그러나 나중에 알게 되었다. 내 마음을 찌르는 것은 내 눈이 고정되었던 사물이 아니라는 것을

I walked along the streets, trying to hold my head up and observe everything, wanting to remember how everything looked and felt, but I knew even then that later on the things that would stick in my mind were not the things my eyes were fixed on.(158)

루시는 출근길에 대도시의 길을 따라 걸으면서 보들레르가 언급한 ‘산보자’(Flaneur 4)의 모습을 보인다. “거리의 산책자는 단순히 풍경을 바라보는 자가 아니라 그 시선의 프레임 안에서 세계와 자신을 재인식하는 하는 존재가 된다”(김홍진 38). 그녀는 현대도시의 관찰자 혹은 탐색자로서 그녀가 주체적 시각으로 바라 본 어떤 것의 깨달음을 통해 사진이 있는 그대로의 실재를 찍는 것만이 아닌 찍는 자의 주체적 시각을 필요로 함을 느낀다.

루시의 사진은 제1세계 서구인의 눈에 맞춘 아름답게 포장되고, 정물화같이 잘 정돈된 예술 작품이 아니라 생명력이 있는 삶 그 자체를 자신의 주체적인 시선으로 드러낸 것으로 사진, 예술의 표현에 있어 그녀는 제1세계의 미적, 예술적 기준을 따르지 않고 그것에 저항하고 있다. 루시에게 있어 사진을 찍는 행위는 “자신을 정의하고 또한 새로운 자신을 발명하는 힘이다”(It is the power to define and invent oneself, Gabriele 155).

나는 계속 사진을 찍어왔지만 그 이유는 모르겠다. . . 가끔씩 나는 내가 찍은 어떤 것의 정확한

사진을 얻기 위해 애쓰면서, 암실에서 작업하면서, 밤늦도록 머무르곤 했다. 나는 주로 길을 걷고 있는 사람들을 사진 찍기 좋아했다. 그것은 개인에 대한 사진이 아니라 어딘가로 서두르면서 걸어가고 있는 사람들에 대한 장소(현장)에 대한 사진이었다. 나는 그 사람들을 모르고 신경도 쓰지 않았다. 나는 내가 봤다고 생각한 것을 더 아름답게 만든 사진, 내가 보지 못한 것을 내게 드러내줄 사진을 인화하려고 노력하곤 했지만 나는 성공하지 못했다.

I had continued to take photographs, but I had no idea why. . . Sometimes I would stay late at night, working in the dark room, trying to get right a print of something I had made a snap of. I mostly liked to take pictures of people walking on the street. they were not pictures of individuals, just scenes of people walking about, hurrying to somewhere. I did not know them, and I did not care to. I would try and try to make a print that made more beautiful the thing I thought I had seen, that would reveal to me some of the things I had not seen, but I did not succeed.(160)

실재하는 것이 사진에 찍히면 그것은 생명력이 없는 것처럼 보인다. 또한 사진가는 그것을 실재보다 더 아름답게 조작함으로써 그것의 실재를 조작할 수 있다. “예술은 참된 현실에서 두 단계나 떨어져 있는 거짓에 불과”(니체 59)하며 이런 예술적 측면에서 사진을 고려하면 사진은 이데아를 찍는 모조품(replica)이다. 루시는 자신이 원하는 사진을 만드는데 실패했다고 했지만 이것은 서구적 예술관에 입각하여 사진을 찍으려 했던 모조품으로서의 사진의 예술작업을 멈췄다고 볼 수 있다. 루시는 찍히는 피사체를 아름답게 표현하고자 하는 사진의 예술적인 면을 벗어나, 있는 그대로의 삶을 드러내고 싶어 했다. 그녀가 관심 있어 한 것은 인종, 성별에 관계없이 메트로폴리탄의 거리를 활기차게 걸어 다니는 사람들이 만들어내는 그 현장, 그 장면(scene)이다. 대도시에서 새로운 인간주체는 대중과 산책자이며 대중은 그 자체가 도시에서 또 다른 풍경이 된다는(79) 심해련의 말처럼 루시는 꾸며진 피사체가 아니라 자신이 찍히는 줄도 모르고 활기차게 살아가는 일반 군중들의 삶을 담으려고 했다. 그녀가 제1세계의 미적 기준에 맞추는 예술가이기를 포기하는 것은 그녀의 또 다른 저항으로 볼 수 있다.

루시는 자신의 사진 속에서 나타내고자 했던 것을 표현하는데 실패했다고 시인함으로써 사진이 가져올 수 있는 다양한 해석의 불명확성<sup>4)</sup>이 그녀의 확실한 주장을 드러내는데 방해가 됨을 드러내고 있다. 결국 루시는 그녀가 직시한 세상을 명확하게 사진으로 나타내기 위해 또 다른 예술 장르인 글쓰기의 도움을 받아야 한다. 하지만 결코 글쓰기를 우위에 두는 형태는 아니다. 루시의 글쓰기는 단순한 언어의 기록이 아니라 그녀의 사진이 다 드러낼 수 없는 이

4) “카메라도 회화나 데생처럼 이 세계를 해석하기는 마찬가지”(Photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are, 손택 4)인데 이것은 사진이 갖는 모호함 때문이다. 존 버거(John Berger)는 “모든 사진이 연속성에서 떨어져 나온 것이기에 모호하며 이것이 말과 함께 사용되는 순간 어떤 확실성을 전할 수 있다”(79)고 했다 그의 이런 주장은 벤야민의 “사진에는 설명글이 달려야한다. 설명글 없이 구성된 사진은 결코 불확실성에서 벗어 날 수 없다”(135)는 주장과 일맥상통하며 “사진은 스스로 무엇인가를 설명할 수 없기에 우리를 끊임없이 추론, 사색, 환상으로 초대한다(손택 46)는 주장과도 같다. 즉 사진은 보는 자에 의해 사진가가 주장하고자 하는 표현이 다르게 해석되어 질 수 있는 불명확성을 지니고 있다. 물론 데리다는 『시선의 권리』에서 이런 사진이 갖는 한계를 보는 자의 권리로 주장하며 사진이 말하지 않는 가운데 담론보다 더 많은 이야기를 하고 있다고 하면서 사진과 글쓰기를 유비시켰듯이 사진이란 단어 photo+graphy에 이미 빛을 쓰는 것으로 사진 속에 쓰기의 의미가 포함되어 있음을 알 수 있다. 또한 사진, 글쓰기 둘 다 응시의 권리를 가졌다 사진은 사진기를 통해, 글쓰기는 펜을 통해 자신이 살고 있는 세상과 자신의 내면을 응시한다는 점에서는 동일하다. 단지 둘의 차이점은 기표로 삼는 것이 언어와 이미지라는 점이다.

미지를 설명하는 사진의 또 다른 확장된 수단이라고 할 수 있다. 킨케이드는 모이라 퍼거슨(Moira Ferguson)과 가진 1994년 인터뷰에서 그녀의 글쓰기의 근원에 사진이 있음을 분명히 밝혔다.

나는 시를 쓰기 시작했다. 내가 무엇을 찍어야 하고 어떻게 설정해야 하는지 내 사진에 대해 적기 시작했다. 나는 내가 적어놓은 것을 보았고 그것이 내가 사진을 찍는 방법이다. 나는 그 사진이 어떤 느낌이어야 한다고 생각한 것을 적고, 내가 적어놓은 것을 사진으로 찍으려고 노력하곤 했다.

I began to write poems. O began to write of my photographs what I would take and (how) I would set them up. I would look at what I had written down, and that is how I would take the photograph. I would write down what I thought the picture should feel like and I would try to take a picture of what I had written down.(163)

킨케이드의 글쓰기는 예술의 승화로서의 글쓰기가 아니라 자신이 찍고 싶은 사진을 위한 것에서 출발했다. 즉 킨케이드의 ‘사진이 그녀의 글이고 그녀의 글이 사진인 형태’<sup>5)</sup>로 서로 분리할 수 없는 영향을 미치고 있음을 알 수 있다. 사진의 이미지가 갖는 모호성에 그녀의 글쓰기가 더해져 조금 더 확실함을 부여함으로써 “결국 시각과 인식론의 내재된 체제와 함께 사진은 생존할 수 있는 잠재력을 가지면서”(After all, a picture-together with its inherent regimes of vision and epistemology-has the potential to survive, Gabriele 155) 사진을 통해 그녀가 드러내려고 한 저항의 의미는 더욱 더 강조될 수 있다. 루시는 미국사회와 그 문화에 동화되지 않고 식민지배문화의 기재를 자신의 것으로 재창조함으로써 저항하고 자신의 고유한 정체성도 확립하게 된다.

### III. 결론

지금까지 킨케이드의 『루시』를 인종, 젠더, 식민주의와 서구중심의 문명에 반항하며 어디에도 속박당하지 않으려는 루시의 저항을 작품 속 사진과 관련하여 분석해 보았다.

루시는 오페어란 지위를 통해 자유로운 삶을 살 수 있는 기회를 제공받았다. 그런데 아이러니컬하게도 그 지위는 그녀가 저항의 대상으로 삼는 제1세계 지배국이 부여한 것이다. 따라서 그녀의 자유와 독립을 위한 저항은 제1세계가 그녀에게 부여한 지위를 기반으로 하고 있다는 점에서 양가적이라 할 수 있다. 제1세계 미국이 ‘가난한 방문객’인 그녀에게 부여한 outsider-within의 지위를 이용해 그녀는 자신의 고용주인 백인 중산층 머라이어 가족을 가장 내밀한 위치에서 관찰하고 비판할 수 있는 응시의 권력을 갖게 된다. 그리고 그 응시를 통해 백인지배층의 허상과 이중성을 깨닫는다. 이런 응시의 권력은 그녀가 사진기를 가지면서 점점 확장된다. 사진기는 서구유럽인들이 아프리카대륙을 식민지화할 때 피식민지인들의 이미지를 그들의 식민주의 이데올로기에 맞춰 변형하고 이용한 식민주의의 중요한 도구였다. 따라서 피식민지인의 경험이 있던 루시가 식민화의 도구로 사용되어왔던 카메라를 가지게 된다는 것은 중요한 의미를 지닌다.

5) 데리다가 『시선의 권력』에서 사진과 글쓰기를 유비시켰듯이 사진이란 단어 photo+graphy에 이미 빛을 쓰는 것으로 사진 속에 쓰기의 의미가 포함되어 있음을 알 수 있다. 또한 사진, 글쓰기 둘 다 응시의 권력을 가졌다. 사진은 사진기를 통해, 글쓰기는 펜을 통해 자신이 살고 있는 세상과 자신의 내면을 응시한다는 점에서는 동일하다. 단지 둘의 차이점은 기표로 삼는 것이 언어와 이미지라는 점이다. 하지만 루시의 글쓰기는 단순한 언어의 기록이 아니라 그녀의 사진이 다 드러낼 수 없는 이미지를 설명하는 사진의 또 다른 확장된 수단이라고 할 수 있다.

루시는 보는 자로서 사진을 시작한다. 제1세계 미술관에서 전시되어 있는 사진을 보고 또 머라이어가 선물한 사진 책을 보면서 그녀는 응시하고 지각하고 회상하는 단계를 거친다. 그녀는 보는 자로서 사진을 통해 그녀가 그토록 증오하며 거부하고 망각하고자 했던 과거로 대변되는 모국을 비자발적 기억을 통해 직면하게 되고, 그 회상을 통해 얻은 기쁨으로 현재와 미래를 살아갈 힘을 얻게 된다. 단지 과거를 향수로 보기보다는 과거에서 미래의 희망 혹은 구원의 가능성을 찾을 수 있다는 벤야민의 주장처럼 그녀는 과거에서 미래에 대한 희망을 발견하고 또한 제1세계인 미국이 자신의 가난한 모국보다 결코 우월하지 않다는 점도 인지한다. 이 과정을 통해 그녀는 자신들의 것이 우월하다고 주장하는 제1세계의 문화동화주의에 더 저항할 수 있는 힘을 얻게 된다. 루시는 백인문화에 종속되지 않고 그녀만의 독특한 시선을 찾으려 한다.

루시는 모든 사물, 사람들을 사진가의 마음대로 조정할 수 있는 사진기를 구입함으로써 찍는 자로 변화한다. 보는 자에서 찍는 자로서의 과정을 거치지만 그녀는 여전히 응시의 권력을 가지고 있다. 카메라는 있는 그대로의 현실을 나타내지만 그 속에 사진가의 의도를 드러내어 그 현실을 바꿀 수 있는 힘(권력)을 가지고 있다. 루시가 원하는 것은 제1세계의 산물인 사진기가 그들의 이익을 위해 조작되어지고 예술로 만들어지는 것을 과감히 거부하고 있는 그대로의 사실을 기록하려는 것이다. 하지만 그녀가 사진에 부여하고자했던 것을 이미지로서만 표현하는 데는 사진이 갖는 불명확성 때문에 한계를 있으며 그녀가 글쓰기의 도움을 받을 것이 시사된다. 하지만 그것은 결코 글쓰기가 우위가 되는 것은 아니다. 루시는 그 수단이 무엇이든 저항의 행위 주체가 바로 그녀 자신이기 때문에 글쓰기와 사진 찍는 행위를 동일한 것으로 보며 사진의 이미지가 갖는 모호성을 그녀의 글쓰기가 더해져 조금 더 확실하게 그녀의 저항이 지속될 것임을 암시한다.

작품 마지막에 루시는 마치 카메라 속 필름에 실재를 담듯이 머라이어가 선물한 공책의 빈 공간에 자신의 완전한 이름을 적음으로써 불완전했던 그녀의 정체성을 회복하는 모습을 보인다. 사진기를 통해 그녀가 자신의 시각적 언어를 창조한 것처럼 그녀는 제1세계 사람인 머라이어가 선물한 공책 위에 그녀의 정체성을 드러내는 완전한 이름을 쓸 수 있는 여유를 보여줌으로써 자신의 존재를 긍정하게 된다.

Key Words: 루시, outsider-within, 사진을 통한 저항, 비자발적 기억, 정체성회복.

## 참고 문헌

- 강종진. 『느낌을 찍는 사진사』. 해돋이. 2007.
- 김홍진. 『시선의 고현학』. 박문사. 2017.
- 롤랑 바르트. 『카메라 루시다』. 조용희 옮김. 열화당. 1995.
- 발터 벤야민. 『발터 벤야민, 사진에 대하여』. 에스티 레슬리 엮음. 김정아 옮김. 위즈덤 하우스. 2018.
- 수잔 손택. 『사진에 관하여』. 이재원 옮김. 도서출판 시울. 2005.
- , 『타인의 고통』. 이재원 옮김. 도서출판 이후. 2004.
- 심혜련. 「문화적 기억과 도시 공간. 그리고 미적 체험: 발터 벤야민의 이론을 중심으로」. 문화 예술 교육연구. Vol.3. No.1. 2008. pp69-86.
- 이경란. 「문화번역과 포스트식민 이주서사: 자메이카 킨케이드의 『루시』」. 현대영미소설 제19권 1호. 2012. pp57-81.
- 자크 데리다. 『시선의 권리』. 사진:마리-프랑수아즈 플리사르. 신방흔 옮김. 아트북스. 2004.
- 존 버거. 『사진의 이해』. 제프 다이어 엮음. 김현우 옮김. 열화당. 2015.
- 프리드리히 니체. 『비극의 탄생』. 박찬국 옮김. 아카넷. 2007.
- Bailey Alison. "Locating Traitorous Identities: Toward a View of Privilege-Cognizant White Character." *Hypatia*. Vol.13. No.3. Border Crossings: Multicultural and Postcolonial Feminist Challenges to Philosophy(part 2). 1998. pp27-42.  
<https://www.jstor.org/stable/3810697>
- Baudelaire Charles. *The Painter Of Modern Life And Other Essay*. Translated and Edited by Jonathan Mayne. Phaidon Press. 1995.
- Castellano Claudia. "The Gaze Back. Photography and Social Consciousness in South Africa". *Wrong Wrong Magazine*. No.16. Article 20. 2018. pp1-22.  
[www.academia.edu/the-gaze...](http://www.academia.edu/the-gaze...)
- Collins, Patricia Hill. "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought". *Social Problems*. vol. 33. No. 6, December 1986. pp14-32.
- Ferguson Moira. "A Lot of Memory: An Interview with Jamaica Kincaid". *The Kenyon Review* 16.1. 1994. pp.163-88.  
<https://www.jstor.org/stable/4337017>
- Kincaid Jamaica. *Lucy*. Farrar, Straus and Giroux. 2002.
- Nichols J. Jennifer. "Poor Visitor": Mobility as/of Voice in Jamaica Kincaid's *Lucy*. *MELUS*. Vol. 34. No. 4. Translation and Alternative Forms of literacy. 2009. pp 187-207. [http:// about.jstor.org/terms](http://about.jstor.org/terms)
- Rippl Gabriele. "Ekphrastic Encounters and Word-Photography Configurations in Contemporary Transcultural American Life Writing". *Intermediality, Life Writing and American Studies. Interdisciplinary Perspectives*. Balestrini, Nassim Winnie and Bergmann, Ina(eds). Anglia Book Series: vol. 61. pp147-66.
- Sontag Susan. *On Photography*. Farrar, Straus & Giroux. 1973.