

자메이카 킨케이드의 『루시』에 나타난 사진의 상징성

Symbol of Photographs in Jamaica Kincaid's *Lucy*

박선희

Abstract

This paper explores Lucy's resistance in relation to the camera and photographs in Jamaica Kincaid's novel *Lucy*. Lucy becomes an outsider-within as an au-pair in America, which made her gaze and criticize the central white society. Lucy observes the First World from her own perspective, buys a camera that was used as a tool of colonialism and takes photographs. Photographs involuntarily remind her of good memories(punctum) in her motherland which she has rejected for a long time. Experiencing the acts of photography, she gains the strength to resist the oppression and cultural assimilation of the First World. Finally as a female photographer, Lucy becomes independent and recovers her own identity.

I. 서론

강대국의 식민 지배를 받은 카리브해 출신의 자메이카 킨케이드(Jamaica Kincaid)는 고향인 앤티가 바부다(Antigua and Barbuda)를 떠나 미국에 정착했다. 1990년에 출간된 소설인 『루시』(*Lucy*)는 제3세계 출신인 루시(Lucy)가 미국에서 겪게 되는 서구식민주의와 가부장제, 그리고 문화동화주의에 대한 저항의 모습을 그린다.

비평가들은 그녀의 저항을 다각적으로 살펴보았다. 홀콤(Gary. E. Holcomb)은 루시의 성적 자유를 통한 저항을 조명하였고, 말리스(Christen Mahlis)는 식민지인의 모국어 상실을 문화적 소외로 확장시키면서 식민지문화를 전수하는 어머니와의 대립과 그것을 벗어나려는 루시의 저항을 구체적으로 밝혔다. 그리고 니콜라스(Jennifer J. Nicholas)는 루시의 이동성(mobility)을 통한 저항을 부각하였다. 국내에서도 관련 연구가 진행된 바 있는데 식민지였던 카리브 여성의 지위와 관련하여 루시의 저항을 다루고 있다.¹⁾

이처럼 비평가들은 이 작품의 큰 줄기를 루시의 저항으로 보고 있다. 이러한 저항은 루시가 시선의 권력을 갖게 되면서 시작된다. 그녀는 미국 메트로폴리탄의 부유한 백인가정에 오페어(au pair)로 취직하여 제1세계의 중심부로 들어가게 되고 ‘내부의 외부인’(outsider-within)²⁾의 시선을 갖게 된다. 그녀를 고용한 루이스(Lewis)와 머라이어(Mariah) 부부는 그들의 아이를 돌봐주는 그녀를 가족의 일원으로 환영하지만, 또한 ‘가난한 방문자’, ‘외부인’으로 인식함으로써 ‘내부의 외부인’으로 만든다. 하지만 이런 지위 때문에 루시는 백인 엘리트 사회의 가

1) 정은숙, 이현주, 이경순, 이경란 등은 식민주의를 경험한 루시의 모국이 그녀에게 미치는 영향과 그것에 대한 루시의 저항을 여러 면에서 다루고 있다.

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

장 내밀한 면을 관찰할 수 있게 된다.

본 에세이는 ‘내부의 외부인’의 지위를 가진 루시가 응시의 대상이 아니라 응시의 주체로서 식민지의 상징인 사진기를 이용하여 자신을 억압하는 제1세계의 횡포에 저항하고 또 그녀가 직면하기를 거부했던 모국의 과거를 사진이 그녀에게 부여한 비자발적 기억, 푼크툼(punctum)을 통해 극복하고 자신의 정체성을 찾아가는 모습을 분석해 보려고 한다.

II. 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”며 사진의 언어가 식민지에 유럽의 관점을 그대로 적용했다고 주장했다(1). 루시는 머라이어와의 관계 속에서 식민주의자-식민지인의 간극을 느끼는데, 그것은 머라이어의 집 어디에나 놓여있는 그녀의 가족사진을 통해서이다. “다양한 크기의 6개의 노란색깔의 머리가 다발로 묶여있는”(their six yellow-haired heads of various sizes were bunched 12)것으로 묘사된 머라이어 가족을 상징하는 노란색은 『루시』속 수산화처럼 “숨 막히는 식민주의를 상징”(to signify a suffocating colonization, Jennifer J. Nichols 194)하고, “어디를 가든지, 그들이 온 세상에 있는 것처럼 보였다”(From wherever they head gone, and they seemed to have been all over the world 12)는 표현을 통해, 루시는 관광과 공간이동의 자유로움을 누릴 수 있는 제1세계 백인들의 경제적 권력을 나타내고 또한 사진기를 향해 온 세상이 자기 것 인양 미소를 띄우는 백인식민주의자들의 유아론(唯我論)적 무의식의 자만심을 비판한다.

카스텔라노는 인종차별적 관점으로 조작된 사진을 통해 원주민이 자신을 열등하게 받아들이도록 하는 식민지배자 문화의 영향력에 대해서도 언급했다. 이미지 조작된 사진은 식민지인을 세뇌시킬 뿐만 아니라 사람들에게 식민지인에 대한 편견을 갖도록 하는 역할을 했다. 루시는 고갱 그림 속 테후라와 고갱과의 관계를 통해 그것을 언급했고, 또한 고갱을 연상시키는 같은 이름의 연인 폴(Paul)이 찍은 그녀의 사진을 통해서도 비판하고 있다. “그 사진 속에서 나는 허리 위로는 벌거벗은 상태였고 천 조각 하나로 허리 아래를 가리고 있었다. 그것은 그가 어떤 식으로든 나를 소유했다고 생각했던 순간이었고, 그것은 내가 그에게 싫증난 순간이었다”(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). 식민지배자들이 카메라라는 도구와 시선의 권력으로 원주민의 이미지를-특히 여성들은 이국적 성적대상으로서-그들에게 유리하게 마음대로 조작하고 창조했듯이, 폴은 사진을 찍는 사람으로서 백인 식민지배자의 시선을 그대로 루시에게 투영한 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. 이렇듯 사진은 찍는 사람의 생각에 의해 피사체인 그 대상이 조작되고 분석되며 또한 소유되어지기까지 하면서 시선을 가진 자에게 완전한 권력을 부여한다.

작품 속 사이먼(Timothy Simon)은 식민주의적 관점과 제1세계 예술관을 보여주는 인물이다. “그는 자신의 잘못이 아닌 것으로 심하게 고통 받는 사람들의 사진을 찍으면서 세상을 배회하기를 원했다”(He had wanted to roam the world taking photographs of people who had suffered horribly and through no fault of their own 159). 사이먼이 사진을

찍고자 하는 대상은 가난하며, 자신의 잘못도 아닌 것으로 심하게 고통 받고 있는 제3세계 사람들이다. “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. 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 만든 것이다. 이처럼 사진기는 제1세계 사람들이 자신들의 이익을 위해 제3세계 사람들의 이미지를 조작하는데 사용해왔다.

III. 보는 자의 시선으로서의 사진의 상징

루시는 머라이어가 선물한 사진 책속의 사진을 보면서 무의지적 기억(비자발적 회상 *memoire involuntaire*)³⁾을 하게 되고, 그토록 지우고 싶어 했던 모국에서의 좋은 추억의 흔크를 경험하고 그것으로 미래를 위한 희망의 힘을 얻는다. 그녀는 ‘보는 자의 시선’으로 제1세계를 응시하면서 그녀의 모국과 미국을 비교하고 제1세계가 가진 이중성과 문제점을 인식하고 비판하게 된다.

그 사진들은 일상적인 일을 하면서 시골에 사는 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 일상을 찍은 사진 속에서 자신의 먼 사촌이었던 커스버트(Cuthbert)를 기억해내고 또한 그에게서 나던 기분 좋은 냄새까지 되살아나는 경험을 하게 된다. 김영룡은 “감춰지고 덮여진 과거의 체험들이 무의지적 기억의 순간을 통해서 서서히 획득되는 회상의 순간 속에서. . . 미묘한 감각현상들의 알아차림을 통해 이전 사건들의 기억이 되살아남을 경험하는 것이 가능하다”고 했다(148). 비자발적 기억을 통해 사진이 되살린 모국에 대한 추억은 루시를 기분 좋게 하고, 더 나아가 사진기를 사고자 결심함으로써 그녀가 암울한 현실을 극복하는데 카메라가 중요한 역할을 할 것임을 암시하고 있다.

3) 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 용어이다. 『잃어버린 시간을 찾아서』의 화자는 우울한 겨울밤 홍차에 잠깐 담갔다 꺼낸 빵의 맛에서 어린 시절 화자가 자주 방문했던 콩브레이에 살던 아주머니가 주시던, 차에 살짝 담긴 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.

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. 그녀가 찍은 사진은 그녀의 모국, 그녀의 과거를 현재와 이어주는 역할을 한다.

그것은 지난 여름을 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 세 가지의 푸른 색조였고, 조용하며, 매력적이고, 따뜻했다. 나는 그것을 당연하게 여겼고 그래서 그만큼 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)

루시는 직접 찍은 미국의 호수사진을 보면서 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. 이처럼 그녀는 사진을 응시하면서 현재 그녀가 거주하는 나라의 우월성을 거부하고 그녀에게 가해지는 압력과 불합리함을 더욱 더 비판하게 된다.

IV. 저항으로서의 사진의 상징

루시는 모국과, 이주한 미국에서 그녀의 자유로운 삶을 억압하는 식민주의의 잔재인 백인우월주의, 가부장주의, 문화동화주의 등에 저항하면서 자신의 의지대로 삶을 꾸려나가려 애쓴다. 루시는 아웃사이드이지만 제1세계 메트로폴리탄 도심을 걸어 다니며 모든 것을 응시하고 관찰한다. 이런 그녀의 응시는 카메라로 찍는 그녀의 사진에 표출되는데 루시가 사진기를 사기로 결심한 날은 어머니의 긴급편지를 받은 날이다. 그녀는 그 편지에 “영원히 열어 보지 말라”(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.

리플(Rippl Gabriele)은 루시가 불합리를 느끼던 인종과 성(gender)에 대한 문제와 관련하여 이제 “그녀는 여성 사진작가로서 찍히는 대상이라기보다 오히려 사진을 만들어 내는 사람이 된다”(155)면서 사진을 찍는 루시의 능동적인 지위를 언급했다.

루시의 사진 찍기는 처음에는 모방에서 시작한다. “흑백의 이미지를 선호하는 진짜 이유는 사진작가들이 암암리에 회화를 염두에 둔 데 있다”(100)라는 손택의 말처럼, 루시 방에서 발견된 흑백 사진들은 그녀가 처음에는 자신의 사진을 서구의 예술적 기준에 맞추려 한 것처럼 보인다. “나는 머라이어가 내게 주었던 책에 있는 사진의 분위기를 모방하려고 노력했다. 그 점에 있어 나는 완전히 실패했지만 그럼에도 나는 그것으로 기뻐다”(120). 그녀는 자신의 서구예술 모방 실패를 기뻐하며 그녀 고유의 시선으로 사진을 찍을 것을 암시한다. 그녀와 관련

된 사소한 물건들을 찍는 것으로부터 시작하여 점점 자신에게로 시선을 돌리며 그녀는 정체성을 찾아간다.

루시의 사진은 제1세계 서구인의 눈에 맞춘 아름답게 포장되고, 정물화같이 잘 정돈된 예술 작품이 아니라, 생명력이 있는 삶 그 자체를 자신의 주체적인 시선으로 드러낸 것으로 제1세계의 미적, 예술적 기준을 따르지 않고 오히려 그것에 저항하는 것이다. 리플은 루시에게 있어 사진을 찍는 행위는 자신을 "정의하고 또한 자신을 발명하는 힘"(the power to define and invent oneself)이라 주장한 바 있기도 하다(155). 하지만 루시는 "내가 봤다고 생각한 것을 더 아름답게 만들어 주는, 내가 보지 못한 것을 내게 드러내 줄 사진을 인화하려고 노력하곤 했지만 나는 성공하지 못했다"(160)라며 사진이 가져올 수 있는 다양한 해석의 불명확성⁴⁾이 그녀의 확실한 주장을 드러내는데 방해가 됨을 언급한다. 루시는 그녀가 직시한 세상을 명확하게 사진으로 나타내기 위해 또 다른 예술 장르인 글쓰기의 도움을 받아야 하지만 그것은 결코 글쓰기를 우위에 두는 형태는 아니다. 루시의 글쓰기는 단순한 언어의 기록이 아니라 그녀의 사진이 다 드러낼 수 없는 이미지를 설명하는 사진의 또 다른 확장된 수단이라고 할 수 있다. 사진의 이미지가 갖는 모호성에 그녀의 글쓰기가 더해져 조금 더 확실함을 부여하고 그것을 통해 루시의 저항이 더욱 더 강조되는 것이다. 루시는 사진을 '보는 자'에서 '찍는 자'로 자신의 위치를 변화시키고 식민지배문화의 기재를 자신의 것으로 재창조함으로써 미국사회와 그 문화에 동화되지 않는 저항을 하고 자신의 고유한 정체성을 확립하게 된다.

V. 결론

지금까지 키키키드의 『루시』를 인종, 젠더, 식민주의와 서구중심의 문명에 반항하며 어디에도 속박당하지 않으려는 주인공의 저항을 작품 속 사진의 상징과 관련하여 분석해 보았다. 제1세계 미국이 '가난한 방문객'인 루시에게 부여한 '내부의 외부인'의 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 깨닫게 되고 그녀가 사진기를 가지면서 그것은 점점 확장된다. 사진기는 서구유럽인들이 아프리카대륙을 식민지화할 때 원주민들의 이미지를 식민지배자의 이데올로기에 맞춰 변형하고 이용한 식민주의의 중요한 도구였다. 따라서 식민지배가 남긴 영향력을 경험한 루시가 식민화의 도구로 사용되어왔던 카메라를 가지게 된다는 것은 중요한 의미를 나타낸다.

루시는 '보는 자'로서 사진을 시작한다. 제1세계 미술관에서 전시되어 있는 사진을 보고 또 머라이어가 선물한 사진 책을 보면서 그녀는 응시하고 지각하고 회상하는 단계를 거친다. 그

4) 손택은 "카메라도 회화나 데생처럼 이 세계를 해석하기는 마찬가지"(Photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are)라고 말한 바 있는데(4), 이것은 사진이 갖는 모호함 때문이다. 존 버저(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 달려야 한다. 설명글 없이 구성된 사진은 결코 불확실성에서 벗어날 수 없다"(135)는 주장과 일맥상통하며 "사진은 스스로 무엇인가를 설명할 수 없기에 우리를 끊임 없이 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 있다면서 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.

녀는 ‘보는 자’로서 사진을 통해 그토록 증오하고 거부하며 망각하고자 했던 과거로 대변되는 모국을 비자발적 기억을 통해 직면하게 되고, 그 회상을 통해 얻은 기쁨으로 현재와 미래를 살아갈 힘을 얻게 되며 자신들의 것이 우월하다고 주장하는 제1세계의 백인문화를 비판하는 힘을 얻는다.

루시는 모든 사물, 사람들을 사진가의 마음대로 조정할 수 있는 사진기를 구입함으로써 ‘찍는 자’로 변화한다. 루시가 원하는 것은 제1세계의 산물인 사진기가 그들의 이익을 위해 사진을 조작하고 예술을 만들어내는 것을 과감히 거부하고, 있는 그대로의 사실을 기록하려는 것이다. 하지만 그녀가 사진에 부여하고자했던 것을 이미지로서만 표현하는 데는 사진이 갖는 불명확성 때문에 한계가 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 모호성에 글쓰기를 더해 조금 더 확실하게 제1세계에 저항 할 것임을 나타낸다. 또한 사진기를 통해 그녀가 자신의 시각적 언어를 창조한 것처럼 그녀는 제1세계 사람인 머라이어가 선물한 공책 위에 그녀의 정체성을 드러내는 자신의 완전한 이름을 쓸 수 있는 여유를 보여줌으로써 자신의 존재를 긍정하게 된다.

Key Words: 루시, outsider-within, 사진의 상징성, 비자발적 기억, 정체성회복.

참고문헌

- 김영룡. 「망각과 회상-1920년대 에리히바흐와 발터벤야민의 문학적 친화력 연구」. 독일어 문학화권연구 20권. 서울대학교 독일어문화권연구소. 2011.
- 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.
- 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.
- 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>
- 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...
- 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.
- Holcomb E. Gary. "Travels of a Transnational Slut: Sexual Migration in Kincaid's *Lucy*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 44:3. 2003. pp295-312.
- Kincaid Jamaica. *Lucy*. Farrar, Straus and Giroux. 2002.
- Mahlis Kristen. "Gender And Exile: Jamaica Kincaid's *Lucy* ". Modern Fiction Studies. Vol.44.1. Contested Spaces in the Caribbean and the Americas Special Issue. 1998. pp164-183.
- 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*. Farra, Straus & Giroux. 1973.